

# DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

---

*Revue de l'Université de Bruxelles*, 1990/1-2, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1990.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255\\_1990\\_1\\_2\\_000.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1990_1_2_000.pdf)

---

**Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.**

Elle a été publiée par l'**Université Libre de Bruxelles** et numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'ULB.

Tout titulaire de droits sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre ici reproduite qui s'opposerait à sa mise en ligne est invité à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : [bibdir\(at\)ulb.ac.be](mailto:bibdir(at)ulb.ac.be)).

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

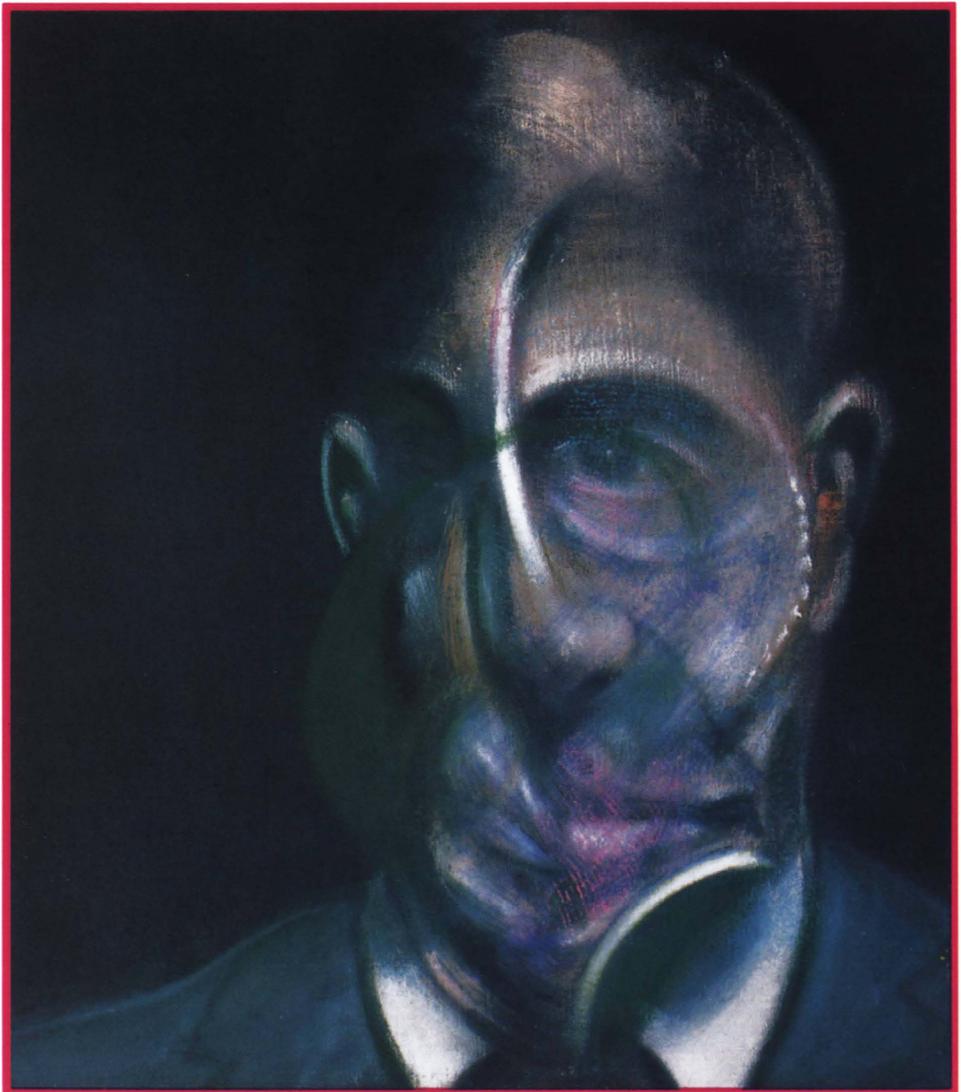
L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

Composé par Paul Aron et Eric Van der Schueren

---

# Michel Leiris

---



Editions de l'Université de Bruxelles

---

# Michel Leiris

---

**1990/1-2**

*Publié avec le concours  
du Ministère de la Communauté française de Belgique*

**Revue de l'Université de Bruxelles**

---

**Comité de rédaction  
de la revue de l'université**

---

**Directeur**  
Jacques Sojcher

---

**Comité de rédaction**  
Paul Bertelson  
Jean Blankoff  
Jean Pierre Boon  
Gilbert Debusscher  
Jacques Devooght  
Jean-Christophe Geluck  
Michel Hanotiau  
Hervé Hasquin  
Ernest-Alfred Sand  
Christian Vandecasserie  
Pierre Van der Vorst

---

**Secrétaire de rédaction**  
Adolphe Nysenholc

---

**Rédaction et secrétariat**  
Avenue Paul Héger 26  
B-1050 Bruxelles  
Tél. +32 (0)2 650 37 99  
Fax +32 (0)2 650 37 94

Illustration de couverture:  
**Portrait de Michel Leiris,**  
par Francis Bacon (1976), Paris, Musée national  
d'Art moderne (Centre Georges Pompidou).  
© Francis Bacon - Galerie Malborough  
(Londres)

# Sommaire

---

<b>Lire Michel Leiris</b>	5
<b>Positions de Michel Leiris</b>	9
<b>Entretien avec Maurice Nadeau</b>	13
<b>Anna Boschetti</b> La création du créateur	33
<b>Luc de Heusch</b> La transe, la corrida, la poésie	53
<b>Leah D. Hewitt</b> L'histoire et la <i>Règle du jeu</i>	65
<b>Monique Renault</b> Michel Leiris et l'art de son temps	73
<b>Jean-Pierre Faye</b> Le point fulgurant. Leiris, société secrète du quotidien	93
<b>Jean-Luc Nancy</b> Les Iris	103
<b>Adriano Marchetti</b> Le temps de l'écriture, l'écriture du temps	113
<b>Pierre Van Bever</b> Le ruban de Michel Leiris	125
<b>Jacques Cels</b> Le roman impossible	135
<b>Eric Van der Schueren</b> Aurora. Les palingénésies de l'aura	143
<b>Christian Vereecken</b> Rides = Leiris, Lacan et les mots	169

---

<b>Michael Riffaterre</b>	
Pulsion et paronomase :	
sur la poétique de Michel Leiris	179
<hr/>	
<b>Signatures</b>	201

---

## Lire Michel Leiris

*Michel Leiris, écrivain et ethnologue, a exploré les marges successives du XX<sup>e</sup> siècle, de la littérature et de l'art, comme celles des sciences humaines. Son œuvre a été reconnue par le milieu littéraire et intellectuel. Pour le grand public, elle demeure encore terra incognita. Ce retrait, dont Leiris était l'instigateur volontaire, tient sans doute à ce qu'il fut parmi les premiers à découvrir et à critiquer plusieurs domaines sensibles de la modernité.*

*Lorsque, dès les années trente, il a dénié à la psychanalyse, dans L'Age d'homme, ses capacités à cerner tout l'homme contemporain dans son intimité et son angoisse, il inaugura une littérature inédite de l'aveu. On évoqua alors Montaigne et Rousseau. Mais c'est la liste de ceux qui le tiennent aujourd'hui pour un exemple (Michel Butor et Edmond Jabès, entre autres) qui donne la pleine signification de son entreprise. De même, nombreux furent les anthropologues qui, après la Seconde Guerre, ont vu un modèle dans L'Afrique fantôme (1934); par ce texte, qui n'était pas sans relever les collusions d'une science avec l'idéologie coloniale, Leiris mettait en cause l'ethnologie dans sa prétention à réaliser une enquête objective et à en garantir la validité. Claude Lévi-Strauss s'en est souvenu au moment d'établir la forme du discours de Tristes Tropiques.*

*En même temps, Michel Leiris a vu son destin démultiplié par ses amitiés comme par ses rencontres. Les débuts du surréalisme, la création du Collège de Sociologie ou des Temps modernes, le courant de la Nouvelle Ethnologie, chacune de ses expériences nouvelles a cristallisé un florilège de rapprochements prestigieux. Parmi ces noms amis ou reliés par les circonstances d'une vie d'écrivain progressiste, d'amateur d'art ou d'ethnologue anti-colonialiste, émergent, entre autres, ceux de Georges Bataille, de Jacques Lacan, Jean-Paul Sartre, de Marcel Mauss, Marcel Griaule, Georges Henri Rivière, de Picasso, Giacometti, Bacon, ou encore de Césaire et de Fidel Castro. Autant de repères pour une carrière ex-*

*ceptionnelle, de fidélités parfois contradictoires, et d'engagements.*

*Dans l'entretien qu'il nous a accordé, Maurice Nadeau livre en tant que témoin et critique attentif quelques étapes importantes du parcours d'un auteur auquel, parmi les premiers, il a consacré une étude d'ensemble. Parallèlement, en construisant la trajectoire institutionnelle de Michel Leiris, Anna Boschetti s'est employée à interroger ses prises de position dans le réseau des relations intellectuelles et artistiques où elles acquièrent place et sens. Chacune à sa manière, ces approches cernent une part vraie de la réalité complexe de l'homme et de l'auteur.*

*L'œuvre de Leiris s'impose donc à nous comme un des moments forts du champ d'expériences et de renouvellements qui sont à la source de l'épistémologie contemporaine. La question à laquelle notre travail collectif tente de répondre est celle de sa lecture : comment la lire et quels sont les enjeux de cette lecture ? Plusieurs pistes sont ici envisagées.*

*Témoignage et analyse, la contribution de Luc de Heusch précise les ruptures de pensée et d'écriture dans leur opposition à l'académisme. Il les scrute dans les zones du texte et de l'activité intellectuelle de Michel Leiris où se mêlent son imaginaire de la tauromachie et la réalité afro-américaine de la transe, où le poète côtoie l'ethnologue. Cette réflexion, comme celle de Monique Renault sur le statut de la critique artistique, se complète par les documents iconographiques que l'on trouvera en fin de volume.*

*Par ailleurs, entre les aspirations à se camper dans le mythe et l'exigence de se tenir à une réalité objective, L'Age d'homme puis La Règle du jeu ont déployé une stratégie de l'accompagnement et de la mise à distance par rapport à l'écriture et à son objet, Leiris. Exploration du moi, l'œuvre adhère à la vie de l'auteur. Mais, tentaculaire, englobante, elle lui imprime aussi sa dynamique propre. Dans sa conquête de l'autobiographie, cette tentative s'est donc transformée. Et, à chaque fois, ces modifications ont interpellé une philosophie de la création où se joue, comme le montre Adriano Marchetti, le destin d'une temporalité qui, comprenant l'auteur le dépasse et le situe. A l'inverse, le Michel Leiris qui se décrit a tenté de recomposer pièce par pièce l'image de soi que l'actualité dispersait. C'est précisément ce*

*rapport de rejet et de rappel que décrypte Leah D. Hewitt pour la période éminemment critique de l'Occupation.*

*A contre-courant des approches qui visent à contenir les débordements leirissiens dans le modèle théorique de la littérature du moi, Pierre Van Bever précise la nature de l'autobiographie ici présentée. Elle se joue dans la référence à la culture moderne et dans un travail sur les mots. C'est pourquoi on ne saurait non plus l'amalgamer avec une quelconque visée psychanalytique. Et Christian Vereecken d'indiquer, par comparaison avec les écrits de Jacques Lacan, que le projet de Leiris mobilise en apparence seulement un savoir analogue sur le signifiant.*

*A cette quête, le surréalisme n'est pas étranger parce que ce mouvement, dont Leiris fut proche sans jamais s'y tenir, a ouvert de nouveaux territoires à l'imagination. Eric Van der Schueren retrace un épisode du dialogue de Leiris avec Breton et ses amis dans l'analyse du roman Aurora. Celui-ci, pourtant, constitue une exception dans les intérêts de l'auteur. Jacques Cels suggère les raisons pour lesquelles ce genre littéraire n'a pas été développé davantage par l'écrivain. La contribution de Jean-Pierre Faye intervient comme l'écho d'un autre moment de sa résonance : membre de l'avant-garde des années septante, il évoque la découverte du travail de Leiris et sa reconnaissance comme précurseur par les groupes Tel Quel et Change. Enfin, Michel Leiris poète est l'objet de l'enquête détaillée de Michael Riffaterre, qui montre que la prise de conscience de soi par le langage mobilise une série de procédés qui répondent à une pulsion psychique profonde.*

*Il s'est donc agi pour nous de parler de Michel Leiris et de son œuvre sans l'enfermer dans un type contraignant de discours critique. Par une méditation entre les composantes biographiques et la littérature, Jean-Luc Nancy signale d'ailleurs la voie d'un propos qui se refuse entièrement à la réduction de son objet. Cette exigence nous apparaît d'autant plus saine que l'heure des bilans a sans doute sonné. Notre numéro a été réalisé avant l'annonce de la mort de Michel Leiris. Nous savions son horreur des anniversaires et des hommages. Nous espérons faire entendre ici notre souhait de ne pas agacer le murmure d'une voix avec laquelle se perpétue l'échange.*

*Paul Aron et Eric Van der Schueren*

## Positions de Michel Leiris

---

*«Un problème le tourmentait, qui lui donnait mauvaise conscience et l'empêchait d'écrire : ce qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste «esthétique», anodin, dépourvu de sanction, s'il n'y a rien, dans le fait d'écrire une œuvre, qui soit un équivalent (et ici intervient l'une des images les plus chères à l'auteur) de ce qu'est pour le torero la corne acérée du taureau, qui seule — en raison de la menace matérielle qu'elle recèle — confère une réalité humaine à son art, l'empêche d'être autre chose que grâces vaines de ballerine?»*

*«De la littérature considérée comme une tauromachie»,  
L'âge d'homme, Gallimard, 1973, p. 10.*

*«Mon activité principale est la littérature, terme aujourd'hui bien décrié. Je n'hésite pas à l'employer cependant, car c'est une question de fait : on est littérateur comme on est botaniste, philosophe, astronome, physicien, médecin. A rien ne sert d'inventer d'autres termes, d'autres prétextes pour justifier ce goût qu'on a d'écrire : est littérateur quiconque aime penser une plume à la main. Le peu de livres que j'ai publiés ne m'a valu aucune notoriété. Je ne m'en plains pas, non plus que je ne m'en vante, ayant une même horreur du genre écrivain à succès que du genre poète méconnu».*

*L'âge d'homme, p. 27.*

*«Il ne peut, tout compte fait, s'agir d'écrire que pour combler un vide ou tout au moins situer, par rapport à la partie la plus lucide de nous-même, le lieu où bée cet incommensurable abîme».*

*L'âge d'homme, p. 157.*

*«Déçu, désarçonné mais dévoré par le désir de dire, comme si dire les choses était les diriger, disons du moins : les dominer. Dur ou doux, ce qui se doit avant tout, c'est dire différent : décalé, décanté, distant. D'où — que l'on n'en doute pas — mon langage d'ici, où les jeux phoniques ont pour rôle essentiel — eau, sel, sang, ciel — non d'ajouter à la teneur du texte une forme inédite de tralala allègre ou tradéridéra déridant, mais d'introduire — doping pour moi et cloche d'éveil pour l'autre — une dissonance détournant le discours de son cours qui, trop liquide et trop droit dessiné, ne serait qu'un délayeur ou défibreux d'idées».*

*«Musique en texte et musique antitexte»,  
dans *Langage tangage ou Ce que les mots me disent*,  
Gallimard, 1985, pp. 89-91.*

*«Si, pour les timorés de ma sorte, l'acte d'écrire implique toujours un gros aléa, cette impression d'affronter le hasard a le plus d'évidence lorsque, parlant comme dans un autre monde, j'édifie ces frêles combinaisons basées sur un mot élu et qui, pas même organisées en phrases orthodoxes, s'avèrent problématiques à l'extrême. Oserai-je dire qu'en l'occurrence c'est proprement un jeu d'enfer — où sur l'instant il me semble que quelque chose comme mon salut est engagé — qui me capte dans ses rets, moi qui n'ai rien d'un flambeur...»*

*«Musique en texte et musique antitexte»,  
dans *Langage tangage ou Ce que les mots me disent*,  
pp. 142-142.*

*«Mon cogito professionnel : je parle donc j'existe — ce qui implique que je suis comme mort si nul ne veut plus m'entendre.*

*Etre entendu de quelqu'un, n'est-ce pas — hormis, menue monnaie, ce qui requièrent les circonstances de tous les jours — ma grande raison de parler puisque la violence, que comme beaucoup je voudrais réduire au mutisme, reste sourde à tous les appels et n'est même pas embarrassée par les cris qui jaillissent de la gorge de ses vitimes?»*

*A cor et à cri, Gallimard, 1988, p. 73.*

*«Je connais maintenant assez de grands artistes, et crois les connaître suffisamment, pour m'apercevoir que j'étais dupe d'une illusion : même génial, l'artiste en son dedans ne vit pas en légende ou en bande dessinée ; malgré ses quelques échappées, il reste embourbé dans notre marais congénital autant que ceux qui, le contemplant du dehors, peuvent supposer que son art transforme tout pour lui. Grosse déception, certes, eu égard à ce qu'une naïveté enfantine me laissait escompter au cas où je prendrais place, fût-ce à un rang modeste, dans la phalange élue. Néanmoins, le fait est que ma capacité d'enthousiasme pour la beauté issue d'un cerveau humain n'en a pas été diminuée au degré où, d'ordinaire, j'ai tendance à le penser. Trébuchant dans mon propre travail, j'ai souvent désespéré de la littérature en général et pas seulement de la mienne. Cependant, il est des livres que je lis, des spectacles auxquels j'assiste, des tableaux que je regarde ou des musiques que j'écoute avec une joie profonde. Plus question, en ces minutes de réconciliation spontanée avec l'art, de penser que la littérature est un non-sens ou un perpétuel contresens».*

*Fibrilles, Gallimard, 1966, p. 289.*

*«Couper les mains, couper les pieds, voire couper les oreilles ou le nez, peut se faire sans que cela entraîne la mort. Mais pas couper le cou, trancher le pédoncule relativement gracile qui relie la tête au torse. Particulièrement émouvant — car touchant à une partie du corps innocente si l'on veut, mais dont toute mutilation radicale coûte la vie à l'agressé — sera donc l'ornement de cou, et plus encore si, ruban d'un souple tissu et non collier aux durs éléments minéraux, il apparaît propre à masquer et discrètement réparer une légère mais cruelle blessure qui aurait entamé ce cou.*

*N'est-ce pas pour cacher (travestir) et, s'il se pouvait, guérir (grâce à un dépassement) le chancre qui me ronge l'esprit et qui, littéralement, est pour moi l'indicible — ce que, même si j'arrivais à savoir le dire, je ne pourrais pas dire car m'avouer vidé de toute croyance au point où je le suis serait moralement une démission totale — que je procède si souvent comme si, repoussant dans la puanteur de son marais l'indésirable qu'est cet indicible, je n'avais d'autre but que de changer le ruban de l'écriture en piège à ineffable».*

*Le ruban au cou d'Olympia, Gallimard, 1981, p. 268.*

*«(...) la poésie, en tant que raison sociale, a chance de m' être apparue comme une façon de me situer en marge, de fuir ce qui, immédiatement, eût défini ma place parmi les autres, d'annihiler pour moi le cadre menaçant des métiers ordinaires, voire même de nier le cloisonnement des classes ou d'en faire table rase en me situant en dehors et comme au-dessus d'elles, peut-être pour faire oublier que par ma naissance et par ma fortune j'étais loin d'appartenir à la plus haute. Ainsi, pour les individus des couches pauvres, le sport, le crime, la prostitution peuvent être des moyens d'opérer une ascension foudroyante, de passer au rang de déité ou de héros».*

*Biffures, Gallimard, 1948, p. 217.*

*«Pourpre ou rose,  
quelle fleur  
fera sonner le plus aériennement son clairon,  
celle qui pousse au plus grand jour  
dans le champ sans clôture de la colère  
ou celle qui vers minuit pointe  
au cœur d'un jardin qu'embrume l'opium des larmes?»*

*A cor et à cri, Gallimard, 1988, p. 151.*

## Entretien avec Maurice Nadeau (\*)

Maurice Nadeau : J'ai découvert Leiris par ses poèmes; ce n'est pas la marche habituelle. Ils ont été recueillis dans *Haut mal*<sup>(1)</sup> publié par Paulhan. Ensuite, j'ai lu *L'Afrique fantôme*<sup>(2)</sup> qui a paru en 1934. Ce livre est important pour mon parcours personnel, ma lecture m'a décidé à faire un certificat d'ethnologie au Musée de l'Homme<sup>(3)</sup> avec Marcel Griaule<sup>(4)</sup>. Ce certificat, je l'ai passé sous l'Occupation, vers 1941 ou 1942. Leiris venait, de temps en temps, faire des conférences à la suite de ses voyages en Afrique. Assurément,

---

(\*) L'entretien que nous a cordialement accordé Maurice Nadeau, a eu lieu le 15 septembre 1989 à son bureau de *La Quinzaine Littéraire*, à Paris. Il a été réalisé sur base des réponses au questionnaire que nous lui avons envoyé en prévision de notre rencontre. L'intégralité de ces réponses se trouve ici reproduite, en plus des apports de notre conversation du 15 septembre. Ce texte a été réorganisé et augmenté de notes infrapaginales; il a été revu dans sa totalité par Maurice Nadeau. Dans la première partie de notre entretien, nous avons cherché à préciser les circonstances de la rencontre de Maurice Nadeau avec Michel Leiris et avec son œuvre.

(1) *Haut mal* a paru aux Editions Gallimard, dans la Collection Métamorphoses, en 1943. Ce recueil reprenait plusieurs poèmes publiés antérieurement, notamment dans *La Révolution Surréaliste*. Il fit l'objet d'une réédition, comprenant le recueil *Autres lanciers*, en 1969, dans la Collection Poésie, chez Gallimard.

(2) Carnets de route, tenus par Leiris, de la mission Dakar-Djibouti 1931-1933, montée et dirigée par M. Griaule. Les rééditions successives de *L'Afrique fantôme* dans différentes collections de Gallimard, sont révélatrices du caractère problématique de ce texte en ce qui concerne son identité générique et son statut ambigu entre littérature et *authenticité* scientifique. Paru pour la première fois en 1934, grâce à Malraux, chez Gallimard, dans la collection des «Documents bleus», le texte fut réédité récemment dans la collection Tel, en 1988, avec l'introduction de l'édition de 1951 et du préambule pour l'édition de 1981, dans la Bibliothèque des Sciences Humaines. La revue *Minotaure* a consacré son numéro 2 à la «Mission Dakar-Djibouti 1931-1933», dès le retour de l'expédition, avec les participations des membres de la mission dont un article de Leiris : «Le taureau de Seyfou Tchenger (un sacrifice aux génies *zar* dans une secte de possédés à Gondar, Abyssinie)».

(3) Le musée d'ethnologie du Trocadéro fut reconçu et, sous l'action de Georges Henri Rivière, entre autres, il fut doté d'une nouvelle structure et prit le nom de Musée de l'Homme en 1937.

(4) Marcel Griaule (1898-1956) fut chargé de plusieurs missions ethnographiques en Afrique Noire. Pour l'expédition de Dakar à Djibouti, Leiris fut recruté en tant que secrétaire et archiviste de la mission, par l'entremise de Bataille, alors directeur de la revue *Documents* qui y avait recruté autant des transfuges du surréalisme, comme Leiris, que des membres de l'Institut ou du Musée du Trocadéro, comme G.H. Rivière. Au sein de la revue, Griaule avait succédé à Leiris, au poste de secrétaire. Il est l'auteur de plusieurs sommes sur les religions africaines, et principalement sur la cosmologie des Dogons.

il n'était pas un conférencier. Jusque-là, je ne le connaissais que par ses conférences, je ne connaissais pas encore l'homme en chair et en os. Cependant par ce qu'on disait de lui, par ses amis, par ses relations, j'avais déjà un aperçu du personnage : sa gêne, son embarras, les difficultés qu'il avait à communiquer, même à dire «bonjour», «au revoir», à serrer la main,...

Mes relations avec Leiris ont commencé quand je me suis décidé à écrire *l'Histoire du surréalisme*<sup>(5)</sup>. Décidé, si on peut dire, car, en fait, je prenais des petites notes pour moi. On était alors sous l'Occupation et je m'étais dit qu'il serait utile que les jeunes de l'après-guerre sachent ce qu'était le surréalisme. Pour mener cette étude, j'avais besoin de renseignements, de témoignages. A l'époque, il n'y avait plus aucun grand représentant du surréalisme en France : Breton était aux Etats-Unis; Péret, depuis 1941, au Mexique. Eluard était resté en France mais je n'avais pas de rapports avec lui. Il y avait bien quelques surréalistes avec qui j'avais gardé des contacts. Mais tout cela n'était qu'épisodique. J'avais aussi participé aux réunions d'une petite séquelle du surréalisme, «La main à plume», autour de Noël Arnaud<sup>(6)</sup>. D'autre part, j'avais collectionné, durant mes années d'étudiant, les tracts surréalistes; il n'était pas difficile non plus de se procurer les ouvrages à l'époque, on les trouvait d'occasion. De fil en aiguille, il m'a pris l'envie d'écrire l'histoire de ce mouvement. Il me fallait des témoignages des membres du groupe qui étaient restés à Paris et que je pouvais encore toucher. Il y avait Pierre Naville, Raymond Queneau<sup>(7)</sup>, et surtout Michel Leiris qui m'apparaissait le plus facile à joindre, — ce n'est pas le mot —, disons celui que je pouvais joindre le plus directement grâce aux accointances que j'avais d'autre part : Naville m'avait parlé de lui et je l'avais vu au Musée de l'Homme.

---

(5) M. NADEAU, *Histoire du surréalisme*, première édition, 1945, aux Editions du Seuil. Edition augmentée, 1964, Collection de poche Points.

(6) Noël Arnaud contribua activement, sous l'Occupation, à l'animation de ce groupe surréaliste. Après la guerre, au milieu des dissidences surréalistes et des attaques portées au surréalisme autant par Sartre ou Vailland que par Tzara, il fonda le mouvement du surréalisme révolutionnaire. Voir notamment le livre de M. FAURE, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, Paris, La Table Ronde, 1982.

(7) Voir notamment M. LEIRIS, «Sur Raymond Queneau», dans Jacques BENS, *Queneau*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 10-13, repris dans *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, pp. 242-244. Ainsi que le texte de Leiris pour l'«Exposition Queneau», en 1973, au Havre, édité avec les autres contributions par la Bibliothèque Municipale, 1973, p. 9. Et F. CARADEC, «Un Entretien avec Leiris», dans *Raymond Queneau et en son temps*, Actes du 3<sup>e</sup> Colloque International Raymond Queneau qui s'est tenu à Verviers du 25 au 27 août 1986, publiés dans *Temps Mêlés*, n<sup>o</sup> 35-36, juillet 1987, pp. 168-173.

J'écris à Leiris pour lui expliquer mon projet et je lui demande un rendez-vous. Il me répond par une lettre un peu goguenarde sur cette idée bizarre que j'avais d'écrire une histoire du surréalisme. Néanmoins, il m'invite à passer le voir à son département Afrique, au Musée de l'Homme. Je le rencontre. Il me décourage plutôt d'entreprendre l'histoire du surréalisme : j'étais plus jeune qu'eux ; j'avais rencontré Breton tardivement, en 1938 ; j'avais un peu collaboré avec des surréalistes mais je n'avais pas participé au mouvement. Il me donne assez peu de renseignements. Je perçois un embarras tel que je n'ai pas envie de récidiver. Je me contente de ce qu'il m'a dit. Les sources vivantes du surréalisme, ce seront plutôt Pierre Naville, Raymond Queneau et Georges Hugnet<sup>(8)</sup> chez qui j'allais travailler le matin parce qu'il avait une énorme bibliothèque.

J'avais aussi bien sûr été frappé par *L'Age d'homme*<sup>(9)</sup>, paru en 1939. C'était la première fois que je lisais un livre où je voyais un homme, — que je ne connaissais pas encore lors de ma lecture —, se mettre à nu en public, raconter ses fantasmes, construire sa mythologie personnelle. C'était impressionnant. A mon avis, *L'Age d'homme* est la grande œuvre de toute cette époque. Elle a d'ailleurs donné lieu après la guerre à toute une littérature de l'aveu.

*Avez-vous connu Leiris aux Temps Modernes*<sup>(10)</sup>, auxquels vous avez aussi collaboré ?

M.N. Je n'ai pas connu Leiris aux *Temps Modernes* où il faisait partie du comité de rédaction. A cette époque, j'étais critique littéraire à *Combat*<sup>(11)</sup>, le grand quotidien de la Résistance, où je suis resté de 1945 à 1951. Après mon départ de

---

(8) Georges Hugnet (1906-1974), poète qui adhéra dans les années trente au surréalisme après sa rencontre avec A. Breton.

(9) *L'Age d'homme*, composé entre décembre 1930 et novembre 1935, fut publié pour la première fois en 1939, aux Editions Gallimard. Le livre fut réédité, en 1946, « précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie » (publié dans *Les Temps Modernes*, n° 8, 1946, pp. 1456-1468) et suivi de notes. Pour l'édition en format de poche, voir collection Folio, 1973.

(10) Revue fondée par Sartre (avec Simone de Beauvoir et Michel Leiris) qui, ainsi, a reproduit « en le modernisant, le dispositif réalisé entre les deux guerres par Gide et *La Nouvelle Revue Française* : la conjonction entre un écrivain arrivé au sommet de sa consécration et une revue » (A. BOSCHETTI, *Sartre et «Les Temps Modernes»*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 177). Véhicule de la pensée sartrienne, qui, à l'époque, a incarné la légitimité tant intellectuelle qu'artistique.

(11) Journal clandestin, né de la Résistance, dont le rédacteur en chef fut A. Camus, le directeur Pascal Pia. Des relations objectives, — par « l'échange incessant de collaborateurs, articles, comptes rendus, interviews » (A. BOSCHETTI, *op. cit.*,

*Combat*, l'éditeur Julliard m'a proposé de monter une revue chez lui. Je n'étais pas très emballé : il fallait du temps et je ne voulais pas qu'elle ressemble aux grandes revues existantes, comme *La Nouvelle Revue Française*, *Les Temps Modernes*, *Critique*<sup>(12)</sup>. Mais c'est à partir de ce moment-là que j'ai commencé à avoir des rapports plus continus avec Michel Leiris.

En créant la revue *Les Lettres Nouvelles* en 1953, notre but commun, à Maurice Saillet<sup>(13)</sup> et moi-même, était d'y publier des auteurs à nos yeux importants comme Michel Leiris qui, néanmoins et d'autre part, sans donner dans «l'existentialisme», était ami de Sartre et collaborait aux *Temps Modernes*. Pour la création même de la revue, nous avions sollicité les conseils de Leiris et c'est pour bénéficier de sa collaboration, plus simplement conserver son appui moral, que nous écartâmes un auteur qui aurait dû prendre, avec Saillet et moi, certaines responsabilités dans le projet initial mais que Leiris refusait. C'est un interdit politique et non littéraire qu'avait formulé Leiris. Nous nous sommes rangés à son avis sans discuter.

*Quel était plus précisément l'interdit politique de Leiris ?*

M.N. L'auteur en question, dont je ne donnerai pas le nom, était un ami, mais un ami qui avait un passé chargé : il avait été ministre de Vichy. C'était un traducteur très connu et un écrivain. Leiris nous avait prévenu qu'il ne serait pas de notre entreprise si nous gardions cet auteur au sein de la revue.

Pour Maurice Saillet et moi, l'importance de Leiris était telle que fonder la revue sans lui n'avait pas de sens ; nous devions être sûrs de l'avoir avec nous et qu'il publierait dans la revue.

*Pendant votre collaboration aux Temps Modernes, vous n'avez donc pas rencontré Leiris.*

---

p. 178) —, et une forme de complémentarité ont uni le quotidien de Pia-Camus et la revue de Sartre, tout au moins entre 1945 et 1952.

(12) Revue fondée par G. Bataille, en 1946. «Par son travail d'information et de critique culturelle, *Critique* est une précieuse introduction aux expériences intellectuelles les plus neuves et les plus fertiles qui se produisent pendant ces années-là sur un horizon largement international, dans tous les champs, de la philosophie à la physique théorique» (A. BOSCHETTI, *op. cit.*, p. 213).

(13) Ami et collaborateur d'Adrienne Monnier dont la librairie-cénacle fut longtemps un lieu de rencontres des écrivains de cette époque et permit, à bon nombre de ceux-ci, d'entrer en contact avec les littératures anglaise et américaine contemporaines.

M.N. Sartre m'avait demandé de prendre la suite d'Etiemble qui assurait la rubrique littéraire. Je n'ai en fait collaboré aux *Temps Modernes* que pendant une courte période, entre mon départ de *Combat* et la création des *Lettres Nouvelles*. Leiris, je ne le voyais pas à l'époque. Puis je me suis aperçu, — et les collaborateurs de Sartre s'en sont aussi aperçu —, que nos conceptions sur la littérature différaient. Nous nous sommes séparés à l'amiable et très bien.

*Savez-vous de quand date la rupture entre Leiris et Les Temps Modernes? Où pourrait-on situer la rupture d'esthétique et d'idéologie dans l'œuvre de Leiris, quels en seraient les signes?*

M.N. Il les quitte, oui, mais il ne rompt pas avec Sartre. Leiris avait préfacé son *Baudelaire*<sup>(14)</sup> et, bien avant, il avait entretenu des rapports d'amitié avec Sartre. Ils se connaissaient, ne serait-ce que parce que, tous deux, ils habitaient le même quartier, à Saint-Germain-des-Prés. Il y avait eu toute la période de l'Occupation puis de la libération, pendant laquelle ils se rencontraient. En plus, Picasso, dont les œuvres étaient exposées par la Galerie Louise Leiris, faisait le lien entre eux. Simone de Beauvoir a raconté ces soirées, les *fiestas*, qu'ils faisaient ensemble<sup>(15)</sup>.

Par ailleurs, il faut bien le dire, Leiris n'était pas dans les eaux des *Temps Modernes*. Il cherchait autre chose sur le plan littéraire, mythique, ethnologique. Ce qu'il cherchait ne concordait pas avec le projet de Sartre qui était vaste et, en même temps, très étroit pour ce qui concerne la littérature. Leiris est parti sans douleur et sans brouille.

*Si on envisage les textes de Leiris contemporain de sa participation aux Temps Modernes, il est difficile de ne pas y lire, d'une part une exploitation critique du projet sartrien et, d'autre part, un pathos de la conversion à un système idéologique et esthétique qui, comme vous venez de le mentionner, ne lui correspond pas?*

M.N. En fait, je ne vois pas beaucoup de liens entre Sartre et Leiris, si ce n'est sur le plan de l'amitié. Sartre n'a pas eu

---

(14) La préface de LEIRIS, «Sartre et Baudelaire», a été rédigée pour l'édition de 1947 du *Baudelaire* de Sartre, chez Gallimard. Le texte de la préface est repris dans *Brisées*, pp. 120-124.

(15) S. DE BEAUVOIR, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1960, notamment pp. 587-589.

beaucoup d'influence, en profondeur, sur Leiris. En revanche, pour Sartre, *L'Age d'homme* a compté.

Il faut se représenter l'époque. Certes, Sartre tenait le haut du pavé, mais Leiris, qui était plus âgé que Sartre, *existait*, de même qu'*existaient* Bataille, Breton, Queneau,... Sartre a tenté d'en récupérer certains, mais Leiris, comme Bataille, échappaient à l'emprise des *Temps Modernes*.

*Fourbis ne vous semble-t-il quand même pas un texte qui sacrifie autant à l'existentialisme, — même si c'est de façon critique, même si, sous couvert d'un discours sartrien, les questions n'ont pas changé depuis L'Age d'homme —, qu'à une esthétique «bourgeoise», dans son essai d'échapper à un univers noir, pessimiste, malsain voire vulgaire selon certaines critiques faites à Leiris pour Biffures?*<sup>(16)</sup>

M.N. Ce qui s'est produit entre Sartre et Leiris, tenait plus d'un voisinage que d'une obédience de l'un ou de l'autre. Vous parliez de *Fourbis*, ce texte procède plus de *L'Age d'homme* que des histoires sartriennes. Qu'il y ait eu un climat sartrien, que Leiris y ait participé, n'est pas douteux. Le changement de ton entre *Biffures* et *Fourbis*<sup>(17)</sup>, est aussi certain. De même la réponse aux critiques qui lui avaient été faites après la parution de «Dimanche», est délibérée. Mais les critiques ne venaient pas de Sartre, elles venaient des journaux conservateurs et de la Droite.

Si, après *Biffures*, il continue à écrire, cela tient à sa nature, à son tempérament : s'il n'écrit pas, il se sent vide, futile. En même temps, il avait le sentiment, — je crois, j'interprète —, que, dans *L'Age d'homme*, il n'avait pas tout dit.

*En effet, suivant une psychanalyse, la rédaction de L'Age d'homme, posait en fait plus des questions métaphysiques, amorcées et avancées pour leur résolution dans le cadre de la mythologie, que des questions psychanalytiques. Leiris ne leur a, bien au contraire, trouvé de réponse définitive.*

---

(16) Les critiques, auxquelles nous faisons allusion, sont celles que Leiris a reproduites dans le dernier chapitre de *Biffures*, «Tambour-trompette», p. 249. Elles émanent du *Figaro*, de la *France Libre* et des *Cahiers du Livre*. Elles portent sur «Dimanche», avant-dernier chapitre de *Biffures*, qui avait paru anticipativement, en deux livraisons, dans *Les Temps Modernes*, n° 5, 1<sup>er</sup> février 1946, pp. 783-812 et n° 6, 1<sup>er</sup> mars 1946, pp. 1044-1068.

(17) Voir M. NADEAU, *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Paris, Julliard, Dossier des Lettres Nouvelles, 1963, p. 108.

M.N. Oui, son analyse l'a peut-être aidé mais ne l'a pas convaincu. Métaphysique, oui, mais il y a tout ce côté poétique de l'«évocation» : dans la mesure où il fait appel au mythe, il invoque une mémoire millénaire et une imagerie de l'histoire du monde que tous les hommes peuvent avoir en eux.

*Qu'il y ait une disjonction entre les conceptions de Leiris et celles de Sartre sur la poésie, c'est un fait, disons, acquis. Mais, à ce propos, ne pensez-vous pas qu'il y a comme un fond de romantisme dans la vision du poète chez Leiris ?*

M.N. Oui, bien que ce soit à partir de jeux de langage, inaugurés par *Glossaire j'y serre mes gloses*<sup>(18)</sup>, que Leiris écrit ses poèmes. Il n'empêche qu'il se fait en effet une haute idée du poète.

*Nous avons longuement parlé de l'appartenance de Leiris au groupe des Temps Modernes. Sa participation au surréalisme et ses rapports avec Bataille ont déjà fait largement l'objet de commentaires ou la matière d'entretiens avec Leiris, notamment celui avec Sally Price et Jean Jamin<sup>(19)</sup>. Peut-être pourrions-nous parler de la participation de Leiris au Collège de Sociologie<sup>(20)</sup> dont il fut l'un des fondateurs ? A ce propos, comment expliqueriez-vous le peu d'assiduité de Leiris aux activités du Collège ? Comme contribution concrète, il n'y a guère que Le Sacré dans la vie quotidienne?<sup>(21)</sup>*

M.N. Il faudrait faire un historique du Collège ; je ne le connais que par ce qu'on m'en a dit. Cette expérience était

---

(18) Publié en plusieurs livraisons, de 1925 à 1926, dans *La Révolution Surréaliste*, *Glossaire* parut dans une édition augmentée de nouvelles «gloses» et illustrée de lithographies par A. Masson, aux Editions de la Galerie Simon, en 1939. Réédité sans les illustrations dans *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1969.

(19) «Entretien avec Michel Leiris», dans *Gradhiva*, n° 4, été 1988, pp. 29-56, dont un extrait, «Clash», a été publié par *La Quinzaine Littéraire*, n° 491, 1<sup>er</sup> août 1987, pp. 11-12.

(20) Voir D. HOLLIER, *Le Collège de Sociologie*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1979, et J. JAMIN, «Un sacré Collège ou les apprentis sorciers de la sociologie», dans les *Cahiers Internationaux de Sociologie*, LXVIII, 1980, pp. 5-30.

(21) Publié dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 298, 1<sup>er</sup> juillet 1938, pp. 26-38. Cet exposé, prononcé le 8 janvier 1938, au Collège de Sociologie, a été réuni à «L'apprenti sorcier» de G. Bataille et «Le vent d'hiver» de R. Caillois, sous le titre *Pour un Collège de Sociologie*. Le texte de Leiris a fait l'objet d'une réédition dans *Change*, «Le groupe, la rupture (Breton, Artaud, Bataille, Aragon, Leiris)», n° 7, 1970, pp. 63-72, et d'une présentation critique par D. HOLLIER, *op. cit.*, pp. 60-71. Avec Bataille et Caillois, Leiris a également participé à la rédaction de la «Déclaration du Collège de Sociologie sur la crise internationale» en date du 7 octobre 1938, publié dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 302, 1<sup>er</sup> novembre 1938, pp. 874-876 et dans *Volontés*, n° 11, novembre 1938, pp. 60-62.

essentiellement montée par Bataille<sup>(22)</sup>, qui en était le centre, et par Caillois, qui demeurait plus ou moins rétif. Pour ce point, il suffit de lire les lettres que Bataille a adressées à Caillois<sup>(23)</sup> et dans lesquelles il lui demande une plus grande participation. L'époque s'y prêtait assez mal, on devinait les prodromes de la guerre. A Caillois et à Bataille, il fallait la caution de Leiris qui avait auparavant participé à la revue *Documents* de Bataille, revue où l'ethnologie occupait une part importante. Car le véritable ethnologue, celui qui est allé sur le terrain, c'est Leiris, qui, de surcroît, a la qualité supplémentaire d'être un écrivain. Cependant, chez Leiris, la notion du sacré, qui est la matrice de la pensée du Collège, ne correspond pas du tout à celle de Caillois et de Bataille.

Ce que Bataille et Caillois voulaient faire, leur ambition, c'était, — dit grossièrement —, fonder une nouvelle religion. Il faut se représenter le contexte : le fascisme, l'hitlérisme qui fonctionne comme une secte,... Ces mouvements politiques les avaient perturbés, — et au premier chef, Bataille —, dans la mesure où ils faisaient appel à de grandes valeurs pour les pervertir : la race, le sang, la terre,... Ils ne voulaient pas monter un fascisme à la française. Il s'agissait au contraire de lutter contre ce qui leur apparaissait une régression dans l'ordre de la pensée, en employant cependant, — si j'ose dire —, les mêmes moyens.

*D'où le mot de Walter Benjamin qui, fréquentant le Collège pendant son exil à Paris, a parlé d'un «esthétisme préfascisant» ?*<sup>(24)</sup>

M.N. Cela pouvait mener plus loin, et notamment à une esthétique de groupe qui impliquerait le sacrifice humain. Je crois que l'expérience a complètement échoué quand il s'est agi de procéder à un sacrifice pour souder ensemble les membres du groupe de manière irréversible. La victime était désignée, le lieu était choisi, la forêt de Fontainebleau. A ce mo-

---

(22) Leiris a relaté à plusieurs reprises sa relation d'amitié avec G. Bataille, depuis leur rencontre au début des années '20, jusqu'à la mort de Bataille. Voir notamment «Don juanisme de Georges Bataille», *La Ciguë*, n° 1, janvier 1958, pp. 37-38, «De Bataille l'Impossible à l'impossible *Documents*», *Critique*, n° 195-196, 1963, pp. 685-693, repris dans *Brisées*, pp. 256-266, «Du temps de Lord Auch», *L'Arc*, n° 32, juin 1967, pp. 6-15 et repris dans la même revue, n° 44, mars 1971, pp. 3-10, «Le dyonisiaque de Bataille», *Obliques*, 4<sup>e</sup> trimestre, 1974, pp. 105-107. Voir également G. BATAILLE, «Leiris», *L'Ire des Vents*, n° 3-4, 1981, pp. 127-129.

(23) Voir entre autres documents, la lettre de G. Bataille au Collège en date du 4 juillet 1939, reproduite par D. HOLLIER, *op. cit.*, p. 523.

(24) Expression rapportée par P. Klossowski, voir D. HOLLIER, *op. cit.*, p. 585.

ment, il y a eu un recul, un recul de tous : ils allaient sauter un pas, un pas très grave.

Leiris était absolument étranger à cette affaire. Déjà, auparavant, il avait pris ses distances avec Bataille et Caillois. Il s'en était expliqué : «En ce qui concerne la fondation d'un ordre, elle me paraît de toute façon prématurée, tant que nous n'avons pas réussi à définir une doctrine. On ne fonde pas un ordre pour qu'il en sorte une religion; c'est, au contraire, au sein des religions que se fondent les ordres»<sup>(25)</sup>.

Cette affaire a signifié la fin du Collège de Sociologie, en même temps que Caillois commençait à regimber.

\*  
\*   \*   \*

*Qu'en est-il, selon vous, du rôle de la critique dans l'émergence de Leiris, même si celle-ci reste de l'ordre de la confidentialité? Par exemple, le fait, pour Leiris de savoir que votre attention constante pour ses œuvres lui permet de mener à partir de 1957 une carrière de «solitaire» sans perdre tout contact avec le public, donnée essentielle, nous semble-t-il, dans la réalisation «éthique» de son entreprise principale, La Règle du jeu*<sup>(26)</sup>.

M.N. L'étude que je publiais sur lui a paru, mois après mois, dans *Les Lettres Nouvelles* en '55 et '56<sup>(27)</sup>, alors que, d'autre part, il nous avait donné, pour la revue, «Les tablettes sportives» (qui constituent un chapitre de *Fourbis*)<sup>(28)</sup>. Je ne doute pas qu'il lisait attentivement cette sorte de chronique «à suivre». Je n'eus cependant de sa part aucune autre réac-

---

(25) Voir D. HOLLIER, *op. cit.*, pp. 548-550 et G. BATAILLE, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1970, pp. 454-455, pages où est reproduite la lettre de M. Leiris, en date du 3 juillet 1939 : il y apporte également des critiques sur des questions de cohérence entre les méthodes de la sociologie, — essentiellement celle de Durkheim —, et les pratiques du Collège, et sur le rôle outrancier qui a été dévolu au sacré comme principe d'explication «sociologique». Malgré ses réserves et ses griefs, il propose une réorientation des activités du Collège, qui sera empêchée par la déclaration de guerre et la mobilisation de certains membres du groupe.

(26) Cette œuvre, dont la rédaction a pris plus d'une trentaine d'années, comprend quatre tomes, publiés par Gallimard : *Biffures*, 1948, *Fourbis*, 1955, *Fibrilles*, 1966, *Frêle Bruit*, 1976.

(27) Ces articles ont été rassemblés dans *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Paris, Julliard, 1963.

(28) Publiées en quatre livraisons : n° 8, octobre 1953, pp. 897-926; n° 9, novembre 1953, pp. 1101-1125; n° 10, décembre 1953, pp. 1247-1279; n° 11, janvier 1954, pp. 61-87.

tion que celle que je cite dans «Après dire» : «on dirait que je suis déjà mort». Je n'en fus pas surpris. Je fais même chorus avec lui dans cet «Après dire» : «Que peut, en effet, la critique, sinon, à la manière de tout discours, porter en dépit d'elle-même, la mort dans une œuvre, constituer pour l'auteur une forme anticipée de mort?»<sup>(29)</sup> en reconnaissant que ce fait d'évidence devient encore plus patent avec un auteur comme Leiris et au regard de ses ambitions.

En publiant, longtemps après (en 1963), le petit volume où je reprends les analyses de 1955-1956, je sais que je n'aurai pas l'agrément de Leiris. Sans me faire d'illusions sur leur portée, je sais aussi qu'elles aideront à lui amener des lecteurs supplémentaires. Il n'y a pas à balancer entre une amitié qui risque de subir des accrocs et mon devoir de critique. Je peux espérer qu'il comprendra d'autant mieux mon attitude qu'il m'a fait tenir *Fourbis* avec cet envoi : «en toute sympathie professionnelle» visant par là le critique, et aussi peut-être l'ami dont il s'est malgré tout souvenu en ajoutant : «et extra-professionnelle!».

Je lui envoie l'ouvrage. Il en accuse téléphoniquement réception, sans plus, et comme j'ai la naïveté de lui demander les noms de personnes à qui il désirerait que je l'envoie, je m'attire naturellement cette réponse : «Vous n'attendez tout de même pas que je fasse de la publicité» (sous-entendu pour cet ouvrage, ou pour moi, Michel Leiris).

En fait, je l'apprends par *Fibrilles*, c'est l'éloge que je fais de sa tentative, le «caractère outrancier» que je donne à sa réussite (je laisse penser qu'il a transformé sa vie en mythe) qui, après qu'il les a ressentis comme un «baume», devient pour lui «plutôt le couteau dans la plaie : car je savais trop bien quant à moi que, même en admettant que je sois parvenu à transformer ma vie en mythe, elle ne l'est devenue que «par écrit», dans le récit au passé que j'en fais et non pas en elle-même dans le présent que je la vis»<sup>(30)</sup>. Je ne peux que lui donner raison dans l'article que je publie sur *Fibrilles*<sup>(31)</sup>, en reconnaissant que comme pour Nerval ou Rimbaud, qu'il évoque, il peut «parfois exister un abîme entre celui qui trace les mots et ce que les mots font de lui». J'in-

---

(29) M. NADEAU, *op. cit.*, p. 113.

(30) M. LEIRIS, *Fibrilles*, p. 90.

(31) M. NADEAU, «La Preuve par l'œuvre, «Fibrilles»», *La Quinzaine Littéraire*, n° 12, 1966, pp. 3-4.

voque l'épisode de «Vois, déjà l'ange...» (un chapitre de *Fourbis*) où, qu'il le veuille ou non, il atteint la grandeur du mythe — j'ajoute : «par les moyens de l'écriture». S'il n'a pas résolu «la quadrature du cercle», qui est son propos, j'affirme sans crainte de me tromper que l'écriture l'a résolue pour lui.

Son honnêteté, son masochisme sont tels qu'il en vient à faire le procès de cette écriture : elle ne serait qu'un «masque», une «carapace» à l'intérieur de laquelle il se réfugie. Il se contredit pourtant en avouant, après son suicide manqué et qui lui paraît relever de la «littérature» (dans le mauvais sens du mot) : «rien ne pouvait désormais m'arriver qui pesât plus lourd que ce qui s'accomplit par l'encre et le papier...»<sup>(32)</sup>. Sa tâche, son bonheur et son désespoir, c'est bien, quoi qu'il en ait, d'écrire, de continuer à écrire jusqu'à sa mort.

Avec le temps, son sentiment sur mon étude s'est modifié, au point que tout récemment, en 1988, Michel Leiris semble me remercier d'avoir été son «premier exégète» et me donne du «vieux compagnon». Il a été, de fait, l'objet de recensions, par moi dans les divers journaux auxquels j'ai collaboré, par moi et d'autres dans le journal que je dirige. Il s'agit bien en effet, de ma part, sinon d'un «compagnonnage» (je vois là l'effet de sa gentillesse), du moins d'un «accompagnement». Tout ce qu'écrit et publie Michel Leiris me paraît d'une importance telle que, tant par sa figure que par son œuvre, il incarne la plus folle (et la plus raisonnable) tentative à laquelle puisse prétendre un homme par les moyens de l'écriture.

*Aujourd'hui, qu'ajouteriez-vous aux conclusions de votre étude, Michel Leiris et la quadrature du cercle ?*

M.N. J'aurais sans doute à compléter mon étude d'autrefois sur Michel Leiris par tout ce qu'il a publié depuis qu'elle a paru. J'insisterais plus qu'autrefois sur le fait qu'il s'est voulu avant tout poète et qu'outre Nerval et Rimbaud, l'homme qu'il révère le plus est Mallarmé. Or, ce n'est pas dans la poésie en vers qu'il est vraiment poète, mais dans maints épisodes de *La Règle du jeu* et dans des ouvrages comme *Le Ruban au cou d'Olympia*<sup>(33)</sup> ou dans *Langage tangage*<sup>(34)</sup>,

---

(32) M. LEIRIS, *Fibrilles*, p. 107.

(33) M. LEIRIS, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1981. Réédité dans la Coll. L'Imaginaire, 1989.

(34) M. LEIRIS, *Langage tangage ou Ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, 1985, comprenant «Souples mantiques et simples tics de glotte en supplément», dans la ligne des expériences du *Glossaire*, et «Musique en texte et musique antitexte».

c'est-à-dire là où il parvient à ce point de fusion tant cherché où naît une réalité autre à laquelle participent vie vécue, langage, souvenirs, fantasmes, connaissance et mythe.

*Et, en général, quel est le rapport de Leiris à la critique? Il s'agit bien sûr d'un fait «banal» de la vie littéraire. Cependant, il nous semble que ce rapport a été très fortement intériorisé par Michel Leiris, ne serait-ce que comme paramètre de l'élaboration de son œuvre. Il suffit de lire le dernier chapitre de Biffures où Leiris va jusqu'à citer in texto les critiques qui lui ont été faites lors de la parution anticipée de «Dimanche» pour les discuter, ou d'être attentif au changement et d'approche et de ton de Fourbis. Plus particulièrement, ne peut-on pas lire dans certaines dénégations, toujours longuement discutées par Leiris, dans certaines précisions,...., comme des réponses à vos analyses ou à d'autres?*

M.N. *Fourbis* a paru en '55, avant l'analyse que je fais de son œuvre. La désillusion qu'il y exprime à propos de l'accueil fait à *Biffures* ne me concerne donc pas. Je peux malgré tout penser qu'il met en garde à l'avance sur toute approche critique qu'on fera de son œuvre. Ce qui ne m'empêche pas de me livrer à mon analyse avec un soin — vous l'imaginez — tout particulier, en sachant pertinemment qu'elle n'aura pas son agrément. Bien sûr, cet agrément, je le désire, pour la raison que Leiris est un auteur que j'admire, mais je dois me faire (et lui faire) violence pour m'obliger — et l'obliger — à se considérer (aussi) comme un homme qui écrit, comme un auteur, comme un faiseur de livres (et qui n'est pas que cela, bien entendu). Ce qu'il concède, en le déplorant, dans les premières pages de *Fourbis*. C'est moins à lui que je m'adresse qu'à tous ceux qui l'ignorent et à qui je veux le faire connaître, dont je désire qu'ils le lisent pour être, comme moi, sensibles au cas unique qu'il représente et qu'ils soient, comme moi, transformés. Je ne peux que me tenir sur le terrain de la littérature, en tâchant de découvrir le sens que donne à ce mot Leiris et même comment il le fait éclater. Or, il est sûr que Leiris a de tout autres ambitions, celles qu'il exprime tout au long de *La Règle du jeu* et qui visent, par l'écriture, à une sorte de fulguration où participent le vécu et le langage. Du moins, puis-je les signaler et, quand il parle d'«échec», montrer en quoi consiste sa «réussite».

*Face aux textes de Leiris, ne vous sentez-vous pas comme piégé du fait de différents mécanismes d'écriture : par exem-*

*ple, l'introduction, dans Aurora, du faux traité de Paracelse<sup>(35)</sup> qui, semblant donner péremptoirement les clés du livre, en ferme la lecture ; ou la construction d'une affirmation immédiatement déconstruite par strates, suivie d'une nouvelle assertion, — de plus en plus problématique —, puis, à son tour déconstruite, et ainsi de suite ?*

M.N. Il a eu recours à ce «procédé» dans toute *La Règle du jeu*. Comment expliquer cela? La réponse doit se trouver dans l'œuvre. Leiris est un homme mal à l'aise dans sa peau, dans la vie, dans l'époque, et dont la grande ambition, — il l'a exprimée plus d'une fois —, est d'être un poète, de se reconstruire une identité ou une vie à travers l'écriture. Il n'a jamais séparé vie et écriture. Mais il a toujours dit que c'était un échec. Il se peut que ce ne soit pas l'avis du lecteur, il lui est loisible de penser que, au contraire, c'est une réussite. Mais, pour Leiris, il reste le décalage entre ce qu'il vivait lui-même, — pour reprendre ses termes —, la vie d'un bourgeois du XVI<sup>e</sup> arrondissement, et la grande ambition qu'il avait de se recréer en tant que poète. Ce décalage, il l'a rencontré comme tout écrivain, mais sans doute plus intensément que d'autres.

Cette ambition procède à la fois du surréalisme, — faire de sa vie un poème —, et de sa confrontation avec un travail de bureaucrate, d'un homme qui met en ordre ses fiches à partir desquelles il écrit. Ces fiches sont, à chaque fois, la trace et la matière d'une évocation, des morceaux, des séquences de son existence. Leiris pensait qu'en les joignant, il en résulterait la réalisation d'une vie. Son projet peut avoir échoué, il n'en reste pas moins que la grande réussite, c'est l'œuvre. C'est l'idée que je retire de l'œuvre et de cet homme qui a vraiment échappé à la littérature de «fabrication» et qui, par l'écriture, parvient à bien plus qu'à se connaître lui-même.

Finalement, c'est une vie de papier, mais cette œuvre a dû agir sur son existence. On en revient aux rapports de l'homme et de l'œuvre qui restent toujours difficiles à cerner, à interpréter, dont chacun peut avoir son analyse. A mesure qu'il a vieilli, le grand projet de Leiris a été celui d'être un nouveau Mallarmé qui est devenu son modèle et qui correspond à l'image qu'il se fait du poète : celui qui parvient par le langage à sa propre création comme individu et à la créa-

---

(35) M. LEIRIS, *Aurora*, Paris, Gallimard, Coll. L'Imaginaire, 1977, pp. 109-123 (1<sup>re</sup> édition en 1939).

tion artistique par les mots. Leiris a continuellement été hanté par le langage.

Leiris fait partie de ces écrivains dont on ne se demande pas si l'œuvre est «belle» ou «réussie» pour la raison qu'elle est devenue une part de nous-même, celle par laquelle nous ne désespérons ni de la littérature ni de la vie.

*Mais comment ne pas désespérer à la lecture de l'œuvre d'un homme qui paraît désespérer de tout, soit d'un bloc, soit par à coup ? Un homme qui tient rapidement pour rien ses réussites, qui en triture par avance les gages et finalement se complaît apparemment à les annihiler. Déjà dans votre livre sur Michel Leiris, et aussi dans votre article lors de la parution de Fibrilles, — alors qu'on pouvait supposer que ce troisième tome de La Règle du jeu en constituerait le point final —, vous avez affirmé que la quadrature du cercle était réalisée. Mais sans doute parce que la mariée était trop belle, ainsi que vous l'avez écrit dans «La Preuve par l'œuvre», Leiris a donné un nouveau tome, Frêle Bruit, et, depuis, il n'a cessé de reposer la question de la synthèse entre l'écriture et la vie, l'engagement dans notre époque,...*

M.N. Elle n'est pas réalisée, elle ne le sera jamais, pour Leiris. Pour ma part, j'avais le sentiment, en le lisant, qu'il y était arrivé. Lui, il n'avait pas du tout ce sentiment-là puisqu'il continuait à écrire et à tenir ses tentatives pour des échecs. J'allais peut-être un peu vite en besogne. Mais c'était quelque chose qui me regardait plus que lui, l'admiration que je lui vouais et que je lui exprimais. Je crois que, sur un certain plan, il y a lieu de parler de réussite. De toute évidence, ce n'est pas ce qu'il a cherché et il est vrai que sa vie au Musée de l'Homme et sa vie de cabinet ne répondent pas à l'image qu'il se fait du poète. Mais, — c'est banal à rappeler —, tout écrivain doit vivre un quotidien et, à côté, il peut être autre. Lui, de surcroît, il est vrai.

Notez que pour entreprendre mon étude, je ne lui avais pas demandé son autorisation. Quand je lui ai envoyé le livre, j'ai reçu, en retour, la douche froide que je vous ai racontée : mon livre, c'était une façon de le pétrifier, de lui construire la statue qu'il a voulu élever de lui-même, et, en plus, de lui imposer une limite en lui disant que la quadrature était réalisée. Cela l'a perturbé, et bien qu'il ait eu des éloges pour *Fourbis*, auxquels il n'était peut-être pas indifférent, il ressentait qu'on parlait de lui comme d'un mort.

Par la suite, nous sommes devenus des amis. Nous avons passé trois semaines à Cuba en 1967, — ça n'a rien à voir avec l'œuvre —, dans une atmosphère très particulière de révolution que nous croyions gagnée. Leiris avait été sympathisant du communisme, adversaire des guerres colonialistes, socialiste dans une certaine mesure. Ce que nous voyions à La Havane compensait la vue pessimiste que nous avions de la Russie et de Staline. Castro nous intéressait en tant qu'homme, non pas en tant que leader, il était près des gens, il allait en jeep voir les paysans, il n'habitait pas de palais présidentiel. Il conversait avec nous, surtout avec Leiris. L'atmosphère était plus propre à l'Amérique Latine plus qu'à Cuba, — je l'ignorais —, par ses chants, ses rires, les grandes expositions surréalistes, notamment celle de Wifredo Lam<sup>(36)</sup>. Même globalement, il y avait tout un côté surréaliste, dans la façon dont tout se passait. Par exemple, à côté du hall des expositions de peinture, il y avait un énorme taureau reproducteur que Castro avait fait venir du Canada, tandis qu'on marchait sur des dalles qui étaient des mosaïques de Wifredo Lam. Castro avait invité à La Havane l'exposition des peintres parisiens du Salon de Mai; un flot de journalistes, d'écrivains et d'artistes, s'était déplacé pour accompagner l'événement et suivre le Congrès culturel de La Havane<sup>(37)</sup>.

Quand on partage le même enthousiasme, on se sent encore plus proches. On baignait dans le même climat d'exaltation<sup>(38)</sup>. Il n'y était plus question de son œuvre. Lorsque nous sommes rentrés de Cuba, nous nous sommes vus plus souvent, nos rapports sont devenus plus fréquents. L'œuvre a continué son cours. J'en rendais compte dans *Les Lettres nouvelles* ou dans *La Quinzaine Littéraire*.

---

(36) Voir, entre autres, la préface du catalogue rédigée par LEIRIS, *Wifredo Lam. Peintures récentes*, Galerie Villand et Galanis, novembre 1968, pp. 5-7; le poème «Pour Wifredo Lam», *L'Ephémère*, n° 19/20, hiver 1972-printemps 1973, pp. 405-406. Aussi, «Parallèle de Wifredo Lam», *Derrière le miroir*, n° 52, février 1953, p. 2 (pour l'exposition à la Galerie Maeght), et *Wifredo Lam*, Milan, Fratelli Fabri, 1970.

(37) «Communication au Congrès culturel (de La Havane). Réflexions sur la recherche scientifique, les études sociologiques et la création artistique dans la formation d'un pays sortant du sous-développement», dans *Les Lettres Nouvelles*, mars-avril 1967, pp. 104-112, texte abrégé de la communication de Leiris qui a été intégralement reproduit dans *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Gonthier-Denoël, 1969, réédité chez Gallimard, dans la Coll. Tel, 1988, pp. 139-151.

(38) Voir M. LEIRIS, «Cuba, cette rose», *L'Ephémère*, n° 4, automne 1967, pp. 42-54, fragment de *Frêle Bruit*, paru anticipativement.

*L'intrusion de la thématique de l'enténébrement des choses, de la vie — politique, entre autres —, semble constituer une composante récurrente de l'imaginaire de Leiris, depuis le passage sur la communication dans Fibrilles<sup>(39)</sup>, jusqu'aux derniers textes, surtout dans Le Ruban au cou d'Olympia<sup>(40)</sup> et Langage tangage<sup>(41)</sup>. Il y a comme la perte, vécue de façon de plus en plus noire, de la communion avec autrui, comme l'a écrit Leiris, la perte de la transparence qui était sous-jacente dès les premiers textes, notamment pour ce qui est de la langue dans Biffures<sup>(42)</sup>.*

M.N. Oui, c'est exact. Déjà l'épisode de Cuba vous indique sur quel plan on se trouve. Leiris n'a jamais fait de politique au sens propre du mot, mais il nourrit certains idéaux, certaines croyances, notamment en une société meilleure. Globalement, cette époque a été une époque de déceptions continues, de remises en question de tout, à commencer même par Cuba. Car à peine étions-nous partis, les Russes avaient, l'année suivante, mis le grappin sur Castro. Ce n'était déjà plus la même chose : il y a eu l'affaire Padilla.

Leiris et moi, nous avons connu à La Havane un poète, Herberto Padilla<sup>(43)</sup>, dont nous avons lu les poèmes. A mon retour de Cuba, j'avais publié un numéro spécial des *Lettres Nouvelles* sur les écrivains cubains<sup>(44)</sup>; Padilla y figurait. Les événements dans cette affaire se sont rapidement enchaînés. D'abord, elle avait commencé par des attaques du journal de l'armée contre Padilla et ses poèmes : Padilla n'était certes pas un poète révolutionnaire au sens où on l'entend, il était même assez contestataire dans sa poésie. Mais le fait que le

---

(39) *Fibrilles*, pp. 284 et suivantes.

(40) Voir notamment pp. 169 et 281.

(41) Avec *A Cor et à cri*, Paris, Gallimard, 1988, *Langage tangage*, pour ce qui concerne sa seconde partie, est globalement construit sur le thème du langage et, par ses strates successives, sur la communication.

(42) Voir notamment pp. 73-78.

(43) Né en 1932, journaliste et correspondant de l'agence «Prensa Latina» à Londres et en U.R.S.S., traducteur de Saint-John Perse en espagnol, il a publié plusieurs recueils de poèmes. Pour mettre fin aux procédures qui l'accablaient, il dut se soumettre à une autocritique. Il choisit peu après de s'exiler en Espagne.

(44) «Ecrivains de Cuba», décembre 1967-janvier 1968, Denoël, ce numéro comprend, en plus des textes de nombreux écrivains cubains, «Blason pour Cuba» de M. Leiris, pp. 23-24, un manifeste, pp. 328-330, prenant la défense de Cuba contre l'«impérialisme américain» et signé par de nombreux intellectuels et artistes tant français qu'étrangers, et la présentation du numéro, pp. 15-19, par M. Nadeau qui, enthousiaste, veille à montrer la spécificité de la révolution et du régime cubains par rapport aux révolutions soviétiques et chinoises. Voir également *Frêle Bruit*, pp. 137-156, et *Le Ruban au cou d'Olympia*, pp. 166 et suivantes.

régime permettait la critique et la contestation, était justement la raison pour laquelle nous nous étions enthousiasmés pour ce régime et pour Castro. Padilla n'était pas du côté des lendemains qui chantent; il était angoissé; enfin, il n'était pas d'accord, ça se voyait. Il a d'abord été en butte aux attaques du journal de l'armée. Ensuite, il a été interdit de publication. Vous savez, dans tout régime et surtout dans ces régimes, il y a une espèce de bureaucratie culturelle qui veut faire régner l'ordre. Que Padilla soit interdit de publication, c'était pour nous extraordinaire : aucun écrivain cubain n'avait été jusqu'alors censuré. Il y en avait qui n'étaient pas à l'aise dans le régime, mais ils s'étaient exilés. Par contre, ceux qui restaient, publiaient sans aucune censure<sup>(45)</sup>. Alors, à l'annonce de l'interdit qui pesait sur Padilla, les bras nous en sont tombés. Leiris, moi et quelques autres, nous avons envoyé une lettre à Castro pour demander des explications et pour défendre le poète. Notre lettre n'a pas reçu de réponse, bien entendu. Cependant, nous demandions simplement des explications, nous attirions l'attention de Castro sur un fait qui nous paraissait aberrant. En même temps, nous protestions que nous étions des amis, ses amis, des amis de la révolution cubaine. Non seulement Castro ne répond pas, mais en plus nous lisons dans les journaux de là-bas et d'ici, que Padilla n'est qu'un traître, un agent de la C.I.A., et que tous ceux qui le soutiennent sont également des agents de la C.I.A. C'est pour Leiris et pour moi comme un coup de tonnerre !

Cette affaire a constitué l'une des déceptions. Il y avait eu aussi la désillusion qu'avait éprouvée Leiris, qui fut parmi les premiers à soutenir la révolution russe, devant la lente dégradation du régime soviétique. Et dès les années cinquante, la guerre d'Algérie<sup>(46)</sup>. Enfin, une cascade de faits, qui produisaient un climat de désespoir chez Leiris qui, à côté de l'œuvre qu'il écrit, conserve toujours l'espoir d'une autre société, d'un autre type

---

(45) Voir la présentation du numéro «Ecrivains de Cuba», p. 17 : «... si, à la suite de mesures imbéciles, tôt mises en sommeil, tel romancier cubain est allé vivre à Londres, tel autre à Saint-Germain-des-Prés, et si deux des plus grands écrivains de l'île n'ont pas pu publier durant les trois années dites du «dogmatisme», on le regrette publiquement devant nous. En même temps on veut oublier ces erreurs qu'on s'est appliqué depuis à réparer, on assure qu'il ne s'en reproduira plus de semblables».

(46) Voir notamment le «Message au meeting pour la paix en Algérie» de M. Leiris. Ce meeting avait été organisé le 27 janvier 1956, à la Salle Wagram de Paris, par le Comité d'action des intellectuels contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord. Les textes des multiples intervenants ont été publiés par le Comité, Paris, 27 rue Jacob, 1956.

d'homme et de relations entre les hommes. L'âge venait aussi. Puis, le sentiment d'avoir échoué dans sa tentative.

Et pourtant, et pourtant, alors survient ce coup de cymbale qu'est *Le Ruban au cou d'Olympia*. Et *Langage tangage*, différent certes, mais des ouvrages qui montrent — et à quel point — que l'homme demeure toujours là, que sa veine ne s'est pas tarie, qu'il a toujours l'envie de se battre contre quelque chose et, en même temps, de dire cet «autre chose» qui, sur le plan de la poésie, doit parvenir enfin à être pleinement «évocatoire» pour le lecteur éventuel.

*Précisément, dans les premières pages du Ruban au cou d'Olympia, plus qu'ailleurs, il y a un mécanisme largement sollicité pour susciter le merveilleux. Ce mécanisme — le mot n'est pas adéquat —, vous l'avez décrit dans Michel Leiris et la quadrature du cercle<sup>(47)</sup> en montrant la correspondance entre la conception du merveilleux chez Leiris et la définition de la beauté par Baudelaire : l'intrusion d'un élément gauche dans un ensemble harmonieux. Mais il existe encore une autre grande catégorie esthétique souvent convoquée dans les textes de Leiris, le sacré. Alors comment, selon vous, se situent l'un par rapport à l'autre, le sacré et le merveilleux?*

M.N. Je ne pourrais pas vous répondre clairement. Le merveilleux, c'était comme le «pont aux ânes» du surréalisme, il y entre la part de Breton, celle du groupe et celle propre à lui, Leiris. Pour ce qui est du sacré, Breton avait jeté des jalons par des notions, tels les «grands transparents» et par son attirance pour les sciences secrètes, l'alchimie, etc. De sorte que débrouiller ce qui appartient à l'un et à l'autre, du merveilleux et du sacré, est difficile à préciser. Si Leiris est passé de l'un à l'autre, je n'en sais rien : au fond il a essayé d'harmoniser ces notions qui ne sont pas antinomiques.

*Justement, dans le long passage de L'Afrique fantôme, sur la possession par les zar<sup>(48)</sup>, ces deux notions semblent brouillées ; elles s'enchevêtrent comme pour mieux contaminer progressivement et décisivement, d'une dimension humaine ou de ce maximum de subjectivité dont parle Leiris<sup>(49)</sup>, un texte*

---

(47) Voir p. 42.

(48) Voir pp. 512 et suivantes, ainsi que la note en fin de volume, dans l'édition de 1988, Paris, Gallimard, Coll. Tel.

(49) «Travaillé, depuis hier, à rédiger un projet de «Préface» pour la publication éventuelle de ces notes. Thèse : c'est par la subjectivité (portée à son paroxysme)

*qui était initialement destiné à n'être que l'austère compte-rendu scientifique de la mission Dakar-Djibouti.*

M.N. Oui, car il y a, chez Leiris, une sympathie pour les peuples qu'il étudie; pour lui, ce ne sont pas des objets comme c'est souvent le cas pour les ethnologues. On sent qu'il participe à leur vie, d'une façon ou d'une autre.

Dans *L'Afrique fantôme*, Leiris ne peut s'empêcher d'apparaître en tant que Leiris, dans ce qui ne devait être qu'un rapport pour le Musée du Trocadéro. Il en est arrivé à mêler des histoires personnelles et terre-à-terre souvent, aux obligations scientifiques de la mission, dans un journal. C'était Griaule qui l'avait chargé de tenir ce rapport de l'expédition; à sa parution, il a été fort surpris. Malgré son côté littéraire, — et je dirais mauvais littéraire —, Griaule était avant tout un ethnologue, tandis que Leiris donnait avec *L'Afrique fantôme*, une œuvre qui est déjà littéraire.

Il est rare de trouver un homme et un écrivain à la fois. L'homme et l'écrivain sont confondus, et c'est pourquoi, sans être célèbre, Leiris a fortement influencé de nombreux jeunes écrivains pour qui il a été un exemple de ce que l'écriture pouvait donner. On sortait de la «fabrication», et même de ce qu'affirmait Gide, à savoir que le livre est valable dans la mesure où il nous change. Leiris, lui, allait beaucoup plus loin; il a montré que, derrière les mots, derrière l'usage qu'on en faisait, il y a autre chose. Ajouter à cela, le phantasme de la statue, le désir de se construire comme minéralisé, et, simultanément l'élément liquide qui ronge les pieds de la statue. D'un côté le rituel, puis la petite chose, le petit fait qui vient jeter la pagaille, qui vient tout troubler, désagréger. Ce petit rien, c'est évidemment la vie. Leiris est très soucieux des règles, très minutieux, d'où cette idée d'écrire par fiches, de se faire par le menu un emploi du temps comme un carcan; s'il n'a pas ces compartiments, ces règles, il ne vit pas; il faut qu'il y entre, qu'il se fasse à lui-même. C'est ce curieux besoin d'une carapace, et en même temps la nécessité que tout se délite, tombe en morceaux, qu'il y ait l'irruption de la vie. La pierre et l'eau, le feu et la pierre,... et l'eau.

---

qu'on touche à l'objectivité. Plus simplement : écrivant subjectivement j'augmente la valeur de mon témoignage en montrant qu'à chaque instant je sais à quoi m'en tenir sur ma valeur comme témoin», M. LEIRIS, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1988, pp. 263-264.

Anna Boschetti

---

## La création d'un créateur

Comment Leiris a-t-il été possible ? Comment se fait-il qu'un jeune bourgeois «sans qualités» parvienne à créer une œuvre qui est reconnue aujourd'hui comme l'une des plus originales et importantes du siècle, une œuvre qui interroge les définitions des genres littéraires et, notamment, de la poésie, progressivement inventées et instituées tout au long d'une histoire séculaire ? Et comment expliquer ce fait, apparemment improbable, qu'un auteur si difficile, timide, exigeant, jamais satisfait, jamais assuré, toujours prêt à ne voir dans ses tentatives qu'une suite d'échecs, tenacement réfractaire à toute recherche du succès, ait pu, presque malgré lui, sortir de l'obscurité, accéder à la consécration, à une époque où les contraintes du marché et l'emprise des médias ne semblent laisser aucune chance à ceux qui, comme Leiris, préfèrent s'en tenir au jeu risqué et désuet du «qui perd gagne» ?

### Autobiographie et poésie

«Et sans doute est-ce par là que mon but se révèle mouvement perpétuel, pierre philosophale ou quadrature du cercle : comment puis-je, en effet, concilier le goût que j'ai pour ce qui fait image, mon souci d'aboutir à une formulation authentique, ma volonté enfin de me construire une sorte de système qui ait une validité selon les normes et non seulement pour moi ? [...] Je ne puis donc me dissimuler que les termes entre lesquels je me débats sont des inconciliables et, ainsi écartelé, il n'y a rien d'étonnant à ce que je me sente en détresse»<sup>(1)</sup>.

Leiris le premier, dans les dernières pages de *Biffures*, relève, effrayé, l'impression d'impossibilité que produit son dessein, tel qu'il s'est progressivement défini jusque là. Il veut «faire converger en un écrit» les propriétés qu'il attribue à la poésie («je voudrais follement qu'il fulgure») et les fins propres au projet autobiographique : la sincérité et la connaissance de

---

(1) LEIRIS M., *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948, p. 293.

soi, conçue comme un moyen de s'aider soi-même et d'aider les autres à mieux vivre. Pourtant, c'est parce qu'on estime qu'il a réussi à réaliser cette «quadrature du cercle», que l'on tient son œuvre autobiographique pour l'une des entreprises qui ont fait date dans l'histoire littéraire<sup>(2)</sup>.

Pourquoi cette conciliation apparaît-elle si extraordinaire ? En fait, ce n'est que par rapport à une certaine image de l'autobiographie et de la poésie, en tant que genres caractérisés par des finalités incompatibles, que l'on peut comprendre l'admiration et l'étonnement suscités par cet exploit. Selon cette image, partagée par Leiris, ancien surréaliste féru de Mallarmé, la poésie exclut le projet autobiographique, par définition référentiel, en ce qu'il vise expressément à retracer, aussi fidèlement et honnêtement que possible, une réalité antérieure et extérieure au texte, la vie de l'auteur.

Cette opposition, si profondément ancrée dans notre culture qu'elle peut nous paraître une donnée transhistorique, ne commence en fait à se constituer qu'à partir de la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et plus précisément entre 1740 et 1770, lorsque se produit un bouleversement capital pour l'histoire artistique de l'Occident, la liquidation de la théorie millénaire de l'imitation, au nom, essentiellement, de deux valeurs : l'originalité et la sincérité<sup>(3)</sup>. Paradoxalement, à partir du moment où elles émergent et s'imposent comme les nouveaux critères de réussite de l'écriture, ces deux valeurs inspirent deux directions de recherche qui, poursuivies avec intransigeance, semblent s'exclure mutuellement.

Il faut bien noter que jusque là la théorie de l'imitation décourageait l'expression de la subjectivité : depuis Aristote, la vraisemblance exigeait que l'artiste s'efface derrière son œuvre. L'intrusion du «moi» n'était admise que dans des genres à statut particulier, tels que, notamment, la poésie lyrique. C'était donc surtout à ce propos que la question du rapport entre art et sincérité était posée de façon explicite. La plupart des auteurs d'Horace à Boileau, loin d'envisager la possibilité d'un conflit, tenaient l'authenticité de l'émotion

---

(2) Cf. le titre du livre de NADEAU : *Michel Leiris ou la quadrature du cercle*, Paris, Julliard, 1963, et voir LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1975, p. 247. Ce rapport entre autobiographie et langage est, notamment, au centre des analyses que Lejeune a consacrées à Leiris.

(3) Cf. MORTIER R., *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*, Genève, Droz, 1982.

pour une condition essentielle de l'excellence poétique<sup>(4)</sup>. Il n'est pas quelques voix isolées pour contester cette vision, tel l'abbé Batteux, pour qui la poésie, y compris la poésie lyrique, est artifice, imitation des règles et des modèles : «un mensonge perpétuel, qui a tous les caractères de la vérité»<sup>(5)</sup>.

Un renversement spectaculaire de perspective sépare l'ensemble de ces attitudes des *Confessions* de Rousseau. La vie intime de l'individu, et, à plus forte raison, de l'artiste, en tant que «génie», personnalité exceptionnelle, est devenue entre temps un sujet légitime et si important que le dévoilement de soi peut constituer le but principal de l'œuvre; et les préoccupations esthétiques sont rejetées, en ce qu'elles sont perçues comme des entorses à la sincérité : «[...] si je veux faire un ouvrage écrit avec soin comme les autres, je ne me peindrai pas, je me farderai. C'est ici de mon portrait qu'il s'agit et non pas d'un livre»<sup>(6)</sup>.

Ainsi, à sa naissance, avec Rousseau, l'autobiographie moderne se définit par une finalité morale, la sincérité, qui semble incompatible avec toute intention esthétique. Cette attitude implique, d'une part, la conviction que leur sincérité sans précédent suffit à faire des *Confessions* une «œuvre unique parmi les hommes»<sup>(7)</sup>. Donc qu'il suffit d'un contenu original pour faire une œuvre originale. D'autre part, l'idée que l'art est déguisement, tricherie, et que partant l'autobiographie demande à l'écrivain de renoncer à toute recherche de style. Il est vrai que, si *les Confessions* sont aujourd'hui reconnues comme une «œuvre unique», de loin la plus lue de Rousseau, c'est sans doute aussi parce que leur auteur tire parti, malgré lui, de sa compétence littéraire. Il n'en reste pas moins que le problème posé par Rousseau ne cessera d'appa-

---

(4) «Si vis me flere, dolendum est/ Primum ipsi tibi», écrit Horace dans son *Ars poetica* (v. 102-103). Et Boileau ne dit pas autre chose en recommandant : «C'est peu d'être poète, il faut être amoureux / [...] / Il faut que le cœur seul parle dans l'épique (*Ars poétique*, vv. 44 et 57).

(5) BATTEUX C., *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 38.

(6) ROUSSEAU J.-J., *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, Ed. de la Pléiade, 1959, pp. 1153-1154. Faute de pouvoir évoquer ici les nombreuses analyses qui ont contribué à éclairer les multiples conditions de ce changement de mentalité, je me bornerai à citer un article qui prend en compte un aspect peu étudié mais important : les transformations intervenues dans le statut social des écrivains entre 1660 et 1780 : WALTER E., «Les auteurs et le champ littéraire», *Histoire de l'édition française*, t. II, Paris, Promodis, 1984, pp. 383-399.

(7) ROUSSEAU J.-J., 2<sup>e</sup> *Dialogue*, *op. cit.*, p. 859.

raître comme une tension essentielle à tout écrivain aux prises avec le projet autobiographique.

Du côté de la poésie, il faut plus d'un siècle pour que s'instaure une conception du langage poétique qui se présente comme incompatible avec un projet autobiographique, en ce qu'elle renie de fait toute fonction référentielle. Le premier romantisme reste attaché à la conception traditionnelle de la poésie lyrique, comme terrain par excellence de l'expression du moi, et donc genre privilégié de l'esthétique du sentiment : «La poésie lyrique — écrit M<sup>me</sup> de Staël dans *De la littérature* — s'exprime au nom de l'auteur même ; ce n'est plus dans un personnage qu'il se transporte, c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvements dont il est animé [...]. C'est l'apothéose du sentiment».

Mais Hugo met implicitement en question le rôle du moi dans la création poétique : il reconnaît que le signifiant n'est pas simple *représentation* mais a le pouvoir de *produire* un sens excédant les intentions expressives du poète : «Le mot est un être vivant, plus puissant que celui qui l'emploie ; jailli de l'obscurité, il fait à son gré naître une signification nouvelle. Il est lui-même ce qu'attendent en dehors de lui les pensées, les visions, les sensations». D'où la mission oraculaire qu'il assigne au «Verbe» : le langage poétique devient révélation d'une vérité de l'être transcendant le «monde réel».

La prise de conscience du pouvoir autonome des mots est sans doute liée, indirectement, à la recherche de l'originalité, qui pousse les écrivains à vouer une extrême attention à l'analyse des pratiques ; en effet, ils ne se définissent plus principalement par rapport à des règles de perfection codifiées, mais selon les modèles implicites et éphémères inscrits dans la masse sans cesse accrue et renouvelée des œuvres contemporaines.

Du fait qu'il est fondé, implicitement, sur une philosophie de l'histoire comme progrès, le culte de l'originalité est aussi au principe d'un autre phénomène, la continuité relative que l'on peut reconnaître aujourd'hui entre les différentes recherches poétiques qui ont marqué l'histoire littéraire, de Hugo au surréalisme. Cette continuité n'est pas seulement une illusion rétrospective : la logique intériorisée du dépassement permanent pousse tout projet d'innovation à se donner comme référence les expériences les plus récentes. Le phénomène des avant-gardes, qui se définissent par le projet fondamental de

précéder leurs contemporains, est l'aboutissement cohérent de cette vision finaliste.

Ainsi, bien que toute nouvelle position tende à se présenter comme une rupture radicale, elle est objectivement liée aux positions qu'elle prétend dépasser, car elle en fait son point de départ. D'où l'impression d'un fil rouge reliant les intuitions hugoliennes à la conception du langage poétique qui s'impose avec Mallarmé. Gautier, puis le Parnasse proclament le primat de la forme sur le message, de la technique sur l'inspiration, bref l'autonomie et l'impersonnalité de l'art. La théorie baudelairienne des correspondances annonce le voyant de Rimbaud, paria sacré, qui prétend accéder à l'harmonie universelle cachée dans le désordre du monde. Et c'est par «l'hallucination des mots», par l'«alchimie du verbe», que ce dernier espère «arriver à l'inconnu», se faire «voleur de feu», parvenir à «noter l'inexprimable», à «fixer les vertiges», «les choses inouïes et innommables». La poétique mallarméenne ne fait que rassembler et exaspérer ces idées : la poésie pure, c'est la perfection abstraite et impersonnelle du Parnasse, et c'est la voyance, qui oppose à la contingence du réel la beauté idéale de l'absolu. Qui plus est, elle «implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots» : puisqu'ils ont le pouvoir de créer la signification, Mallarmé prétend les délivrer de toute fonction référentielle. A propos de son *Sonnet en x*, il écrit : «Mon sonnet est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un [...], est évoqué par un mirage interne des mots mêmes».

C'est cette définition de la poésie, prétendument opposée à toute intention autobiographique, qui s'impose au jeune Leiris, car elle imprègne l'avant-garde poétique où il fait ses débuts : la conscience et l'exploration des pouvoirs du langage est le trait commun entre ses premiers modèles, Apollinaire et Max Jacob, et ses amis surréalistes. Et pour le passé, ses préférences, jamais reniées, vont précisément aux inventeurs du lyrisme moderne, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé.

On comprend ainsi que l'entreprise de concilier poésie et autobiographie lui semble désespérée. Et, pourtant, sa réussite est indéniable : *La Règle du jeu* est une autobiographie qui, suivant le précepte mallarméen, donne l'initiative aux mots. Comme l'a souligné Philippe Lejeune, la phrase tressée de *Biffures* est l'aboutissement de toutes les recherches poétiques antérieures de Leiris. Et ces recherches à leur tour

contribuent singulièrement à l'impressionnante expérimentation du pouvoir des mots, collective et quasi systématique, accomplie par la génération de Leiris.

Cette œuvre discrète est donc en fait une véritable révolution, comme le reconnaît l'histoire littéraire, en plaçant Leiris parmi les rares «inventeurs» qui au cours du siècle ont contribué à transformer notre image de la littérature<sup>(8)</sup>.

### **Présent partout, partout en porte-à-faux**

Comment un tel projet et sa réussite ont-ils été possibles? Autrement dit, comment se crée un créateur?<sup>(9)</sup> Car Leiris est un démenti éclatant au mythe de la création, à cette conception charismatique, héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, qui tient la capacité d'inventer pour le fruit mystérieux d'un don, le génie, reçu à la naissance. En suivant la trajectoire de Leiris, on découvre que cette œuvre à première vue solitaire est en un sens le produit d'un immense travail collectif. En effet, toutes ses étapes, tous ses nombreux avatars, s'avèrent étroitement liés à l'ensemble des expériences et des transformations qui ont marqué le champ intellectuel tout au long du siècle. C'est pourquoi l'étude de son cas présente un intérêt extraordinaire : pour pouvoir le comprendre on est obligé de retracer l'histoire des avant-gardes françaises, à partir du cubisme.

Il faut noter que cette disponibilité à s'emparer des suggestions les plus diverses, loin d'être exceptionnelle, est elle-même une chance que Leiris doit à son époque. La plupart des trajectoires significatives sont caractérisées par de telles rencontres entre savoirs et techniques relevant de champs différents, si bien que toutes les expériences importantes, fût-ce les positions à première vue les plus éloignées, finissent par se révéler reliées en un seul complexe réseau d'échanges et de croisements. Tout se passe comme si cette époque revenait au vieux rêve de l'unité du savoir, avant que le progrès de la division du travail intellectuel ne relègue définitivement ce

---

(8) Cf., p. ex., BERSANI J. et al., *La Littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1974.

(9) En appréhendant l'évolution du projet créateur de Leiris comme une stratégie, objectivement orientée par les chances associées à sa position dans le champ intellectuel, je m'inspire de la démarche théorique et des recherches de Pierre Bourdieu. Cf., notamment, «Champ intellectuel et projet créateur», *Les Temps modernes*, n° 246, nov. 1966, pp. 865-906; «La Production de la croyance», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, fév. 1977, pp. 3-44; *L'Ontologie politique de Martin Heidegger*, Paris, Ed. de Minuit, 1988.

rêve au passé. L'essor de la presse et des moyens de communication offre aux artistes et aux intellectuels qui se retrouvent à Paris au début du siècle des possibilités sans précédent d'interconnaissance et d'échange. Et, en même temps, les dimensions du champ culturel ne sont pas encore si vastes que l'ambition de tout maîtriser en apparaisse démesurée.

La curiosité tous azimuts apparaît déjà comme une caractéristique fondamentale des avant-gardes à l'époque cubiste. L'image de «brocanteur hétéroclite» par laquelle Duhamel prétend liquider Apollinaire pourrait s'appliquer à tous ceux qui, autour de lui, inventent l'esthétique de la modernité. Il ne s'agit pas seulement des échanges intenses qui lient Apollinaire, Max Jacob, Cendrars à des artistes tels que Picasso, Braque, Chagall, Delaunay, Duchamp et Picabia. Art nègre, folklore, occultisme, alchimie, magie, astrologie, matériel du rêve, premières explorations de l'inconscient, ballet, théâtre, cinéma, cirque, music-hall, changements technologiques, langage des journaux et de la publicité : rien n'échappe à leur attention boulimique. Les surréalistes, auxquels on a l'habitude d'attribuer cette attitude, ne font en fait que l'exaspérer, en la transformant en programme et en expérimentation de groupe. Ils s'intéressent ainsi aux recherches psychologiques, en particulier à la psychanalyse, aussi bien qu'à la nouvelle ethnologie, qui se développe autour de Mauss et du Musée ethnographique. Les ethnologues, quant à eux, partagent l'attention pour les nouvelles doctrines psychologiques, et étudient les aspects culturels des sociétés primitives : langage, mythes, art, religion. Et, à l'exemple de Freud, les psychanalystes aiment se pencher sur l'art et la littérature. Les sommaires de revues comme *Documents* et comme *Minotaure* suffiraient à montrer la multiplicité de liens et d'échanges qui relient l'avant-garde artistique et littéraire aux débuts de la psychanalyse en France et au nouvel essor de l'ethnologie.

En un sens, à un regard rétrospectif, personne n'apparaît plus intégré à ces expériences de Leiris (et de son ami Bataille, si proche, par une évidente affinité de dispositions, que leurs trajectoires finissent toujours par se rencontrer). Ils touchent à tout : le premier surréalisme, la psychanalyse (ils sont parmi les premiers analysés français, Bataille en 1927, Leiris en 1929, en en 1938 ils fondent, avec des psychanalystes — Allendy, Borel, Paul Schiff — une «Société de psychologie collective» sans lendemain). Par *Documents* ils jouent un rôle dans le renouveau de l'ethnologie, Leiris allant jusqu'à en

faire sa profession. Comme les autres surréalistes ou surréalisants, à la fin des années '20 ils sont momentanément attirés par le Parti communiste, puis se rapprochent de Souvarine et collaborent à *La Critique sociale*.

Ce qui les distingue, c'est qu'ils traversent toutes ces expériences sans jamais s'identifier totalement à aucune. Refusant de choisir, de se reconnaître dans un rôle spécifique, ils se retrouvent jusqu'à la guerre éternellement en porte-à-faux. Leurs tentatives de fonder des lieux propres, point de rencontre de tous les savoirs, à l'image de leur éclectisme, restent des entreprises élitaires et éphémères, qui semblent montrer l'impossibilité objective de leurs ambitions. *De Bataille l'impossible à l'impossible «Documents»*, tel est le titre que Leiris choisira pour parler de la première de ces tentatives, la revue fondée par Bataille en 1929. Non moins révélateur, le Collège de sociologie (1937-1939), qui est dissout par ses fondateurs, Bataille, Leiris, Caillois, faute de pouvoir parvenir à un accord sur le programme : leur amour de la différence semble les empêcher de composer avec quiconque, fût-ce avec les rares positions dont ils sont si proches qu'ils partagent les mêmes goûts et les mêmes refus.

La trajectoire de Leiris, en particulier, jusqu'à la consécration des années '50, aurait pu être considérée comme une succession de tentatives à demi ratées ; lui-même d'ailleurs, malgré la reconnaissance, n'avait jamais complètement cessé de vivre son œuvre comme l'issue désespérée, le pis aller, auquel il s'était résigné faute des dispositions nécessaires pour obtenir des résultats correspondant à son image de l'excellence. Aspirant poète, sans foi dans ses dons, à l'époque du surréalisme, analysé résistant à l'analyse et contestant les principes de la doctrine freudienne, ethnologue improvisé, débutant par un livre inclassable, *L'Afrique fantôme*, qui par sa conception et par ses prises de position interroge la pratique ethnologique et ses fondements, rédacteur d'une revue, *Les Temps modernes*, dont la position finit en fait par le desservir : tout semblait faire de lui l'éternel inadapté, incapable de trouver sa place dans le monde social.

C'est pourtant par cette voie, apparemment paradoxale, que Leiris parvient à ce que l'on peut reconnaître incontestablement aujourd'hui comme une réussite : à force de tout vouloir tenir ensemble, mais à sa façon, c'est-à-dire en tirant parti

de toutes ses expériences, par un travail d'accumulation qui est en même temps un détournement.

### **La définition du projet autobiographique ou du bon usage des chances**

Philippe Lejeune a admirablement retracé les transformations du projet poétique de Leiris, de *Glossaire* à *Biffures*. Je voudrais contribuer à éclairer ce cheminement tortueux en l'appréhendant comme une stratégie, c'est-à-dire comme un ajustement spontané du projet et des pratiques aux chances qu'offre à Leiris sa trajectoire au sein des avant-gardes. Cet éclairage permet de mesurer à quel point l'évolution des visées esthétiques dépend de la relation au champ : on peut dire que chaque modification du projet est manifestement une réaction à des changements affectant cette relation.

Leiris fait ses débuts poétiques, entre 1924 et 1929, dans la position la plus favorable, au cœur de l'avant-garde artistique parisienne. Rien d'étonnant qu'il s'attache d'emblée aux jeux de langage et aux récits de rêves, les genres de recherche pratiqués par son premier modèle, Max Jacob, et par ses amis surréalistes. Et que, comme tous les poètes qu'il admire, il accorde au texte poétique une «portée métaphysique». Sa poétique est inscrite dans sa position, qui lui permet de s'orienter tout naturellement vers les choix les plus légitimes à l'époque pour un jeune poète qui se veut novateur.

Un article écrit en 1929 pour *Documents*, intitulé «Métaphore», ne renie pas ces idées, mais les exprime différemment, indiquant des préoccupations nouvelles. Leiris se pose dès lors (sous des dehors ludiques, qui lui permettent de ne pas trop se soucier de la rigueur argumentative) le problème qui ne cessera de le hanter : le rapport entre poésie et connaissance (de soi et du monde). Il soutient, en effet, que non seulement le langage, mais toute la vie intellectuelle, y compris la connaissance, repose sur un fonctionnement métaphorique. On reconnaît là une première tentative de fonder la valeur cognitive du langage poétique.

Comment expliquer cette exigence ? Il faut d'abord la mettre en relation avec la nouvelle expérience qui s'ouvre avec la collaboration à *Documents*, une revue où, pour la première fois, littérature et ethnologie se rencontrent, et où des ethnologues tels que Georges-Henri Rivière et Marcel Griaule côtoient des écrivains, comme Bataille, Leiris, Carl Einstein

(poète allemand, frère du physicien). Mauss lui-même n'hésite pas à collaborer à un numéro spécial consacré à Picasso. Le passage du surréalisme (la rupture avec Breton remonte justement à cette époque) à ce nouveau contexte place au premier plan le problème du rapport entre poésie et connaissance scientifique de l'homme. Et la cure psychanalytique, que Leiris aborde au même moment (là encore sur les pas de Bataille) ne peut que renforcer cette interrogation. Or Leiris y est sans doute très sensible, car d'autres motifs l'inclinent à douter à la fois de son talent poétique et de la raison d'être de la littérature. Le surréalisme, dès ses débuts, se montre ambivalent sur ce dernier point, Breton surtout lorsqu'il prétend dédaigner toute ambition de réussite esthétique; et cela, notamment, à partir du moment où, vers 1925, il tombe sous l'emprise de la stratégie de culpabilisation que le Parti communiste adopte à l'égard des intellectuels.

Ainsi la confiance dans la poésie affichée dans «Métaphore» n'est qu'une tentative d'escamoter une crise profonde. Pour expliquer cette crise, il ne suffit pas d'invoquer, sur les traces de Leiris, des troubles psychologiques : «une réaction contre la névrose», qui «entraîne une réaction contre les activités littéraires qui lui étaient liées»<sup>(10)</sup>. La névrose ne permet pas d'expliquer la forme que prend cette crise sur le plan intellectuel et son issue. Ce qui compte à cet égard ce sont les transformations spécifiques affectant la position de Leiris et l'image qu'il s'en fait. Si la crise de Leiris est si profonde, c'est qu'il se sent de plus en plus impuissant à réussir dans la création poétique telle qu'il la conçoit — illumination, image fulgurante, éclair — d'après ses grands modèles, Rimbaud, Mallarmé. Or, au même moment, il a la chance de rencontrer, par initiation pratique, des sciences humaines qui l'aident à concevoir et à légitimer une façon de pratiquer la littérature qui est plus conforme à ses dispositions, sans pour autant impliquer le renoncement à exploiter le pouvoir du langage. Et il trouve dans le métier d'ethnologue un garde-fou contre les risques de l'investissement total en littérature.

Leiris approche la psychanalyse, puis l'ethnologie, en écrivain, et s'en inspire librement, sans aucun souci d'orthodoxie. Il lui faudra du temps avant de séparer travail ethnographique et recherche littéraire. La littérature reste son projet fondamental, qui oriente toute sa production, à part les quelques

---

(10) LEJEUNE P., *op. cit.*, p. 262.

études d'ethnologie publiées après la guerre. A la psychanalyse il doit sa découverte essentielle, la véritable révolution de la vision qui lui permet d'arriver à concilier ses deux aspirations fondamentales, le travail sur le langage et la quête de soi. Il découvre qu'il n'y a pas de langage «pur», pas de combinaison de mots, pour arbitraire et ludique qu'elle puisse paraître, qui ne soit de quelque façon, du moins involontairement, référentielle. Pour la psychanalyse, tout discours, par delà ses intentions conscientes, livre indirectement quelques informations sur le locuteur. Qui plus est, c'est dans ses révélations inconscientes plus que dans ses aveux volontaires que se révèle le fonctionnement véritable du sujet parlant. C'est pourquoi, après Freud, on ne devrait pas s'étonner qu'on ait pu prétendre soumettre à une lecture psychanalytique l'œuvre de Mallarmé, et montrer que ces vers, consacrés comme l'image par excellence d'une poésie impersonnelle, loin d'«abolir» le sujet, permettent de percer à jour, comme l'aveu le plus impudique, sa constitution la plus intime<sup>(11)</sup>.

Certes, l'expérience de l'analyse n'est que l'une des conditions qui rendent possible la conception de l'autobiographie à laquelle Leiris parviendra avec le temps, par tâtonnement, en s'inspirant des suggestions les plus diverses. Mais c'est une rencontre capitale, en ce qu'elle lui fait expérimenter sur sa personne que le sens enfoui sous les libres associations du langage n'est pas une vérité métaphysique, mais l'inconscient du sujet. Et, non moins important, le prestige dont jouit la psychanalyse dans le milieu de l'avant-garde parisienne légitime l'intérêt pour le sujet, qui depuis Mallarmé n'était plus de mise en poésie. Ainsi Leiris peut oser concevoir un usage révolutionnaire du pouvoir des mots : au lieu de laisser le langage le révéler malgré lui, il fera de cette révélation le but même de l'écriture. En l'encourageant à l'autobiographie, la psychanalyse fournit à Leiris une issue à ce sentiment d'impuissance poétique qui l'a porté au désespoir. L'inspiration cesse d'être un problème si, comme Freud le lui a appris, le moindre fait de la vie quotidienne est signifiant et digne d'être dit. La notion d'inconscient permet aussi de reformuler et de dépasser le vieux problème de l'autobiographie, l'impossibilité d'être totalement sincère, d'éviter toute mauvaise foi, tout déguisement : cela apparaît moins grave si l'on est per-

---

(11) Cf. RICHARD J.-P., *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Ed. du Seuil, 1961; KRISTEVA J., *La Révolution du langage poétique*, Paris, Ed. du Seuil, 1974.

suadé que le sujet se trahit jusque dans ses masques et dans ses mensonges.

Certains aspects de l'autobiographie dérivent de la pratique ethnologique : par exemple l'idée de partir d'un corpus de fiches, ou l'intérêt pour le sacré (détourné en ce que Leiris le cherche sur un terrain impropre, son enfance et sa vie quotidienne, le terrain que lui a découvert la psychanalyse). Dernière expérience qui joue un rôle décisif : la méditation sur les procédés de Roussel, découverts en 1935, lors de la publication posthume de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. En présentant lui-même ce texte dans la NRF, Leiris révèle clairement le profit qu'il a tiré de sa réflexion. D'une part, elle lui a confirmé que les jeux de langage, «entraînant une levée de la censure» créent «des mythes vrais en ce sens qu'ils sont tous authentiquement symboliques, expriment aussi clairement que possible les couches affectives profondes de l'auteur ainsi qu'en fait foi, dans l'ensemble de son œuvre, la fréquence frappante de certaines thèmes [...]»; d'autre part, que le procédé peut être «une méthode d'inspiration [...] et non pas [...] une règle de fabrication figée». Et l'analyse de la méthode de Roussel l'a aidé, comme le montre bien Lejeune, à perfectionner ses techniques de composition et de liaison. Enfin, fait non moins important, les résultats obtenus par Roussel ont pour effet de l'encourager et de le rassurer, car dans ce jeu «d'éléments qui s'appellent et se font écho, formant une trame sous-jacente analogue, sur le plan intellectuel, à des rimes»<sup>(12)</sup>, il décèle, réalise, ce qui reste de son ambition véritable, la «poésie pure». On peut désormais reconnaître, constitué par retouches successives, au fil des rencontres, le projet dont procède la formule mise au point dans *Biffures*.

### **Sens public et transformations du projet**

Avec la publication de *L'Age d'homme*, en 1939, un changement important se produit dans la position de Leiris. Pour le cercle restreint qui établit les réputations à Paris à cette époque, il n'est plus seulement l'ancien surréaliste, auteur de quelques fascinants jeux de langage, ou l'étrange personnage révélé par *L'Afrique fantôme*. On commence à le considérer

---

(12) LEIRIS M., «Comment j'ai écrit certains de mes livres», *La Nouvelle revue française*, n° 268, janv. 1936. Je cite du recueil *Roussel l'ingénu*, Paris, Ed. Fata Morgana, 1987, pp. 39-40 passim.

comme un écrivain remarquable, digne de prendre place aux côtés de ceux qui sont en train de s'imposer comme les auteurs les plus intéressants de sa génération : Sartre, Camus, Bataille, Blanchot, Ponge.

Il peut paraître surprenant qu'un personnage discret et opposé à toute stratégie de promotion comme Leiris parvienne à se faire connaître et apprécier, voire à se faire publier, et, qui plus est, dès 1934, par Gallimard, le plus prestigieux éditeur littéraire français. Ce serait oublier que la position de Leiris, inséré depuis l'âge de vingt ans au centre de la vie artistique et littéraire, est en soi une garantie d'attention. On ne passe pas inaperçu quand parmi ses amis les plus intimes on compte des représentants les plus influents de l'intelligentsia parisienne. Il suffit de penser aux membres du petit cercle qui se retrouve fraternellement chez lui pendant l'Occupation : des amis de jeunesse comme Picasso, Bataille, Lacan, Queneau, côtoient de nouveaux venus qui s'appellent Sartre, Camus, Simone de Beauvoir. Rien d'étonnant qu'il entre dans le comité de rédaction de la revue fondée par Sartre en 1945, *Les Temps modernes*, qui s'impose comme le nouveau pôle de la vie intellectuelle.

Les liens intellectuels et amicaux établis avec Sartre constituent sans nul doute la nouveauté la plus significative pour l'évolution de Leiris entre 1940 et 1947, les années où il rédige *Biffures*. Un premier effet émerge dans la nouvelle préface à *l'Age d'homme*, «De la littérature considérée comme une tauromachie», publiée en 1946 dans *Les Temps modernes*. Dans ce texte, qui est une stratégie spontanée d'autolégitimation, en ce qu'il se présente comme un manifeste esthétique relisant l'œuvre passée à la lumière de nouveaux soucis, l'engagement n'est plus seulement une préoccupation parmi d'autres, mais le principe fondamental du discours : il s'agit de revendiquer l'efficacité sociale de la littérature, à une époque où elle est mise en question par le Parti communiste, au nom de la primauté de l'action politique. C'est pourquoi Leiris tient à montrer que l'autobiographie telle qu'il la pratique est une forme d'action, par le risque implicite dans le parti pris de la sincérité. On reconnaît les préoccupations dont témoignent, à la même époque, les

---

(13) Sur la position de Sartre à l'époque, et sur la relation au Parti communiste qui en est au principe, on peut voir BOSCHETTI A., *Sartre et «Les Temps modernes»*, Paris, Ed. de Minuit, 1985.

manifestes de Sartre sur la «littérature engagée». De même des questions sartriennes (l'origine et la justification de la vocation littéraire) sont au centre de «Dimanche», un chapitre de *Biffures* rédigé entre la fin de l'occupation et les débuts des *Temps modernes*. C'est l'époque où Sartre est en train, entre autres, de s'interroger sur ces thèmes dans son *Baudelaire*, texte dont la deuxième édition (1947) sera présentée par une note de Leiris<sup>(13)</sup>.

Avec les premiers signes de reconnaissance (articles, comptes rendus, réactions de son entourage) une nouvelle phase s'ouvre dans la trajectoire de Leiris. Les différents discours sur l'œuvre produisent progressivement un sens public, auquel il se découvre «sensible comme tout un chacun»<sup>(14)</sup>. A la période de l'apprentissage, désormais révolue, succède une phase où il se réfère moins aux modèles et aux expériences des autres qu'aux opinions exprimées par ses lecteurs. On peut dire que chaque redéfinition successive de son projet peut être mise en relation avec des changements affectant son image.

Les critiques suscitées par la publication des premiers chapitres de *Biffures* dans *Les Temps modernes* sont pour Leiris le point de départ d'un retour sur son entreprise. Ainsi, dans le dernier chapitre du livre, il s'interroge sur le bien fondé de ces objections et retrace son parcours, finissant par écrire une sorte de *Comment j'ai écrit certaines de mes livres*, admirable de finesse et de lucidité. De cette analyse je me bornerai à retenir un aspect qui touche aux développements successifs de l'œuvre. Ce que Leiris craint par-dessus tout c'est de n'être «plus qu'un conteur de petites histoires, [...] un embaumeur de choses mortes», ce qui reviendrait à un «glissement vers l'inauthentique» (à noter le terme sartrien). Parmi les lectures qui ont dû le frapper, même s'il ne les cite pas, il faut certainement compter les analyses qui lui ont été consacrées par Maurice Blanchot, le premier en date des critiques qui ont marqué son image<sup>(15)</sup>. En reconnaissant le côté mortifère, posthume, de son entreprise, il en vient à souligner ce qu'il y a «de libre et de vivant» dans sa démarche. Certes, il ne parvient pas à éliminer le doute d'avoir échoué, et va même

---

(14) LEIRIS M., *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948, p. 271.

(15) Cf. BLANCHOT M., *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943; «Regard d'outre tombe», *Critique*, n° 11, avril 1947.

jusqu'à envisager de se taire. Mais du même coup cet examen lui permet de mesurer la complexité et la richesse de l'instrument qu'il a mis au point, ainsi que la difficulté et la portée de son dessein. Et, par cette intervention, l'autobiographie s'enrichit d'une dimension nouvelle, un métatexte dans le texte, pratique qui à ce moment est loin d'être courante dans la littérature française, et dont se souviendront, ainsi que de bien d'autres leçons leirisiennes, les Nouveaux Romanciers.

Comment expliquer le changement que manifeste le volume succédant à *La Règle du jeu, Fourbis*, qui «illustre un auteur plein d'aisance, de naturel et de maîtrise»<sup>16</sup>? Pour se donner les moyens de le comprendre, il faut d'abord considérer une transformation qui s'est produite entre temps dans le champ littéraire, affectant radicalement la position de Leiris et l'image de son œuvre.

Jusqu'au début des années '50, *Les Temps modernes* jouissaient d'une situation de quasi-monopole, aucune autre revue littéraire ne pouvant rivaliser en autorité et partant exercer le même pouvoir d'attraction sur les écrivains. Ainsi on peut dire que dans ses premières années la revue de Sartre publie la quasi-totalité des auteurs contemporains dont les noms seront retenus par l'histoire littéraire. Mais la plupart de ces écrivains ne se sont jamais vraiment ralliés au projet d'une «littérature engagée», prétendant se réclamer d'une finalité éthique, sinon politique, la libération de l'homme. Ils restent attachés aux principes vers lesquels tend tout champ artistique autonome : l'autonomie de l'art, le culte de l'originalité, l'importance de la forme. Paulhan et Leiris lui-même, bien qu'ils entrent dans la première rédaction des *Temps modernes*, sont certes plus proches de *Critique*, la revue fondée par Bataille en 1946. Et il en est de même pour de nombreux autres auteurs qui, à l'époque, publient dans la revue de Sartre, tels que Sarraute, Duras, Cayrol, Queneau, Beckett. Mais *Critique* ne peut pas rivaliser sur le terrain de la création littéraire, parce qu'elle ne publie, comme le dit son nom, que des exégèses et des comptes rendus.

En 1953, des faits nouveaux — la fondation des *Lettres nouvelles*, par Maurice Nadeau, et la résurrection de la *Nouvelle Revue française* — marquent un tournant. Loin de se concurrencer, ces revues établissent entre elles et avec *Critique* une

---

(16) NADEAU M., *op. cit.*, p. 108.

division spontanée et très efficace des rôles, la nouvelle *N.R.F.* de Paulhan demeurant attachée à une ligne éprouvée, *Les Lettres nouvelles* assumant la fonction de repérage, et *Critique* se transformant tout naturellement, par affinité, en un allié précieux, qui suit avec intérêt et faveur leurs efforts. Cette intégration est confirmée par le réseau d'échanges (comptes rendus, circulation d'auteurs, tels Blanchot et Barthes) reliant les trois lieux. C'est ainsi que s'instaure un nouveau circuit de diffusion et de consécration très puissant car il peut compter sur des éditeurs intéressés à promouvoir des œuvres originales : outre Gallimard (par l'intermédiaire de Paulhan et de Queneau) des personnages tels que Jérôme Lindon, éditeur de *Critique* ainsi que de Beckett et des Nouveaux Romanciers, ou René Julliard, l'éditeur des *Lettres nouvelles*. Et cela au moment où Sartre est en train d'abandonner à ses adversaires le terrain de la littérature, s'attachant dans *Les Mots* à saper le fondement même de la notion de «littérature engagée», la foi dans le pouvoir révolutionnaire de l'écriture. Ainsi le front de ceux qui contestent le modèle sartrien, au nom de l'autonomie de l'art, ne tarde pas à s'imposer.

Ce circuit joue un rôle décisif surtout dans le succès des phénomènes qui ont marqué la scène littéraire dans les années '50-'60, tels que le Nouveau Théâtre, le Nouveau Roman et la Nouvelle Critique, des positions dont le mot d'ordre principal n'est plus la révolution mais, comme le suggère leur appellation, le culte du nouveau. Peu importe si, à y regarder de près, cette rupture est beaucoup plus apparente que réelle. La position de Sartre n'a rien, en fait, de cette sorte de jdanovisme littéraire que des concurrents intéressés à la discréditer ont prétendu voir. Et l'œuvre de Sartre — *La Nausée*, notamment, et les critiques rassemblées dans le premier volume des *Situations* — a été une référence fondamentale pour les Robbe-Grillet, Barthes et autres jeunes prétendants qui se pressent pour le détrôner<sup>(17)</sup>. Il reste que dans les années '50 ce sont eux qui prennent la relève, Sartre ayant désormais cessé de s'intéresser à la recherche littéraire. L'essor des sciences humaines, de la linguistique en particulier, référence commune à tous les nouveaux protagonistes de la vie intellectuelle — Lévi-Strauss, Lacan, Barthes, Althusser, Foucault

---

(17) Sur cette transformation du champ littéraire français au début des années '50, on peut voir BOSCHETTI A., «Les Temps modernes dans le champ littéraire, 1945-1970», *La Revue des revues*, n° 7, 1988, pp. 3-13.

— offre un remarquable soutien à cette nouvelle définition de la légitimité littéraire, qui place le langage au centre de ses préoccupations.

Ce bouleversement des rapports de forces à l'intérieur du champ intellectuel implique des transformations importantes pour la position de Leiris. Jusque là, sa participation à l'entreprise sartrienne a tourné à son désavantage, car ses recherches ne sont pas du tout appréciées ni encouragées par l'équipe des *Temps modernes*, dont les goûts et les critères de réussite ne s'accordent aucunement avec les siens<sup>(18)</sup>. Au contraire, il a tout pour plaire dans l'ordre nouveau qui se met en place : ses références — langage, psychanalyse et ethnologie — coïncident soudainement avec les repères qui définissent l'orientation dominante. Ainsi son image commence à changer. Alors qu'aux *Temps modernes* on est de plus en plus perplexe sur ses contributions, il est recherché et admiré par les représentants de la nouvelle légitimité. Maurice Nadeau, notamment, s'adresse à lui dès le moment où il songe à créer les *Lettres nouvelles*, et pour s'assurer sa collaboration va jusqu'à écarter la participation à l'entreprise d'un auteur que Leiris avait récusé pour des raisons politiques. A la différence de «Mors», le premier chapitre de *Fourbis*, publié dans *Les Temps modernes*, le deuxième, «Les tablettes sportives», paraît dans *Les Lettres nouvelles*, en quatre livraisons, d'octobre 1953 à janvier 1954. Et Leiris confie à *Critique* un article sur Roussel qui contribue à changer son image : grâce à lui, sans doute, Robbe-Grillet et Butor, alors jeunes collaborateurs de *Critique*, pas encore transformés en Nouveaux Romanciers, découvrent la parenté de choix qui place Leiris à côté de Roussel parmi leurs maîtres d'élection<sup>(19)</sup>. En effet, l'œuvre de Leiris semble tour à tour annoncer la phrase de Claude Simon, l'érotisme froid de Robbe-Grillet, la poétique de Butor, notamment dans *L'Emploi du temps* et dans *Degrés*, et des traits communs à tous les Nouveaux Romanciers, tels que les procédés de composition, les matériaux utilisés comme point de départ, les jeux sur la temporalité et sur le langage.

Ainsi l'on comprend le sentiment d'assurance que dénotent «Les tablettes sportives» et «Vois! Déjà l'ange», les deux

---

(18) Cf. DE BEAUVOIR S., *La Force des choses*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1963, p. 59.

(19) LEIRIS M., «Conception et réalité chez Raymond Roussel», *Critique*, n° 89, oct. 1954.

chapitres de *Fourbis* rédigés justement à l'époque où Leiris découvre que les écrivains et les critiques qui détiennent alors le pouvoir de définir les nouvelles valeurs l'ont consacré maître. On comprend également que, ainsi préparée, la parution en volume de *Fourbis*, en 1955, soit accueillie avec une attention et une faveur tellement neuves pour Leiris qu'il en est épouvanté. Butor lui consacre, dans *Critique*, un article chaleureux, et très intéressant à relire aujourd'hui, car il reflète parfaitement une époque de transition, en porte-à-faux entre deux légitimités. Ainsi *La Règle du jeu* est appréciée à la fois pour des raisons typiquement sartriennes (caractère dialectique, valeur révolutionnaire) et pour d'autres qui intéressent davantage ses nouveaux admirateurs, telles que la centralité du langage ou le jeu entre temporalités différentes<sup>(20)</sup>. Il faut aussi remarquer la lecture très favorable qu'en fait Pontalis dans *Les Temps modernes*, exprimant toutefois son intérêt de psychanalyste plus qu'un signe de reconnaissance de la part du groupe sartrien<sup>(21)</sup>. Mais l'intervention la plus efficace, c'est l'étude que lui consacre Maurice Nadeau, publiée d'abord en livraisons dans *Les Lettres nouvelles*, en '55 et '56. Personne n'est mieux placé pour gagner à Leiris les lecteurs potentiels susceptibles d'apprécier son œuvre : en peu de temps, avec sa revue, qui a occupé une position d'avant-poste jusque là vacante, Nadeau est devenu le découvreur par excellence.

La réaction ambiguë que cette reconnaissance suscite chez Leiris est au principe d'une nouvelle mise en question, dont *Fibrilles* est le miroir. D'une part il est assailli par des sentiments négatifs : horreur de l'effet statufiant de la consécration, qui lui restitue figé en « pierre funéraire » le portrait vivant qu'il a cherché à tracer de lui-même, sentiment de dérision procuré par un succès survenu trop tard, et, surtout, « la crainte de ne plus faire aussi bien, d'être jugé comme quelqu'un qui peut-être a eu son heure mais est aujourd'hui un homme fini »<sup>(22)</sup>. Ayant toujours sciemment évité la compétition pour les premiers rôles, par crainte de l'échec, il se voit soudainement contraint de rivaliser avec sa propre réussite. En effet, cette tâche a tout pour être désespérée, si l'on en croit Nadeau lui-même, quand il affirme que « l'œuvre

---

(20) BUTOR M., «Une autobiographie dialectique», *Critique*, n° 103, déc. 1955.

(21) PONTALIS J.B., «Michel Leiris ou la psychanalyse interminable», *Les Temps modernes*, n° 120, janv. 1956.

(22) LEIRIS M., *Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1966, p. 20.

de Michel Leiris [...] constitue [...] l'apport le plus original à la littérature contemporaine depuis Proust (qu'on juge par rapport à lui trop soucieux d'affabulations, de «recréation» et de beauté formelle)»<sup>(23)</sup>; et que *Fourbis*, notamment, a réalisé la «quadrature du cercle» poursuivie par son auteur pendant plus de trente ans. On comprend «l'état d'incertitude et d'écoeurement» suscité par «ce bulletin de victoire»<sup>(24)</sup>, le sentiment d'impasse, qui, aggravé par une impasse amoureuse, amène Leiris à considérer le suicide comme la seule issue possible : «disparaissant, je laisserais à mes proches une effigie intacte et, quant au livre, qu'il demeure en suspens m'apparaissant moins grave que l'achever en m'abaissant à des truquages qui ruineraient sa portée»<sup>(25)</sup>.

Mais, en lui imposant de se dépasser, les attentes de ses admirateurs l'aident aussi à sortir de sa crise, en lui donnant l'assurance nécessaire pour oser adopter la solution la plus ambitieuse et la plus risquée : revenir finalement, par un nouveau redressement du projet, à son vieux rêve, la poésie, abandonnée par manque de confiance dans ses dons ; non pas la poésie que l'on peut «attendre d'une méthode discursive, prosaïque», celle qu'il a tellement perfectionnée qu'elle lui semble une voie de garage, mais la poésie comme «fureur», à laquelle il songeait dans sa jeunesse, en formulant ce vœu : «Ecrire des poèmes, être un poète»<sup>(26)</sup>.

Ainsi s'éclaire le tournant qui s'observe dans la trajectoire de Leiris après la sortie de *Fourbis*. Il revient à sa première inspiration : aux jeux de langage avec *Bagatelles végétales*; puis aux récits de rêve, avec la réédition de *Nuits sans nuits*, enrichi de nouveaux textes; à la poésie, par deux recueils nouveaux, *Vivantes cendres innommées* et *Marrons sculptés pour Miro*. En 1969, il réédite *Haut-Mal*, en y adjoignant *Autres lanciers*, et — sous le titre de *Mots sans mémoire — Simulacre, Glossaire j'y serre mes gloses* et d'autres textes rares parus depuis 1925, comme s'il accordait maintenant une valeur nouvelle à ce passé avec lequel il est en train de renouer. On comprend donc que le quatrième volume de *La Règle du jeu* apparaisse par son écriture en rupture avec les trois précédents : la construction complexe et continue est abandonnée pour un montage de fragments et d'aphorismes,

---

(23) NADEAU M., *op. cit.*, p. 109.

(24) LEIRIS M., *Fibrilles*, cit., pp. 89-90 *passim*.

(25) *Ibidem*, p. 97.

(26) Les chapitres III et IV de *Fibrilles* retracent la maturation de cette issue.

mêlant tous les genres pratiqués par Leiris dans sa jeunesse : poème, récit de rêves, rêverie, jeux de mots, dialogue, souvenir. Le modèle, ce sont «les notes prodigieuses et saugrenues de Mallarmé relatives à son fameux *Livre*, finalement jamais écrit, [...] conçu comme l'œuvre totale en laquelle l'univers se résume et se justifie»<sup>(27)</sup>. Ces notes sont l'un des deux livres que Leiris se fait apporter à l'hôpital, après sa tentative de suicide, en 1956. Lecture qui joue dès lors un rôle fondamental, en lui indiquant l'issue à son impasse : «Docile à la leçon de Mallarmé, me donner pour point de mire l'idée de livre total et tenter [...] d'aboutir à une œuvre existant comme un monde fermé, complet et irrécusable, telle pourrait être aussi ma façon d'échapper au subjectivisme, prenant alors de la hauteur au lieu de choisir une issue qui déboucherait à ras du sol»<sup>(28)</sup>.

Cette orientation est confirmée par les livres suivants : *Le Ruban au cou d'Olympia* confie à des variations autour du tableau de Manet le rôle de leitmotiv musical, reliant les fragments; dans *Langage Tangage* Leiris ne se borne pas à reprendre les jeux du *Glossaire*, il s'explique sur sa pratique et sa conception de l'écriture, et ose enfin avouer explicitement la hauteur de son ambition, une conception de la poésie qui revient à l'idéal de sa jeunesse, le choc verbal inattendu, l'image qui fulgure. Comme si, enfin rassuré, il était tout naturellement revenu à l'aspiration de toute sa vie : cet éclair fuyant qui est le seul à ses yeux, malgré la reconnaissance obtenue par son œuvre autobiographique, à représenter la création, le seul à mériter pleinement le nom de poésie.

---

(27) *Ibidem*, p. 165.

(28) *Ibidem*, p. 168.

---

## La transe, la corrida, la poésie

### Tentative d'évasion

Pendant près de deux ans, de 1931 à 1933, Michel Leiris, désespéré, traverse l'Afrique d'ouest en est. Il est officiellement secrétaire-archiviste de la mission Dakar-Djibouti que dirige l'ethnologue Marcel Griaule. Il ne cache pas sa déception. Ce voyage, qui fut une harassante collecte d'objets et d'informations, entreprise un peu à la sauvette — à deux exceptions près sur lesquelles je reviendrai — Leiris l'avait rêvé comme une expérience poétique décisive, inséparable d'un élargissement de l'horizon humain. Il n'a rencontré qu'une Afrique fantôme, des Européens arrogants, des Noirs insaisissables (qui se dérobent au contact) ou trop serviles.

Il s'initie avec acharnement, avec une espèce de désespoir têtue à l'ethnographie, lui qui n'a aucune préparation à ce genre d'expérience. Comment s'accommoder, s'interroge-t-il avec inquiétude, à cette discipline qui exige «une objectivité impartiale ennemie de toute effusion»? (*L'Afrique fantôme*, p. 8). Le livre qu'il publie à son retour sous ce titre n'est pas seulement le journal de bord de l'expédition. C'est une étape importante dans l'œuvre littéraire de Leiris dans la mesure où son auteur établit très clairement la *règle du jeu* à laquelle il soumettra ses écrits ultérieurs : se décrire soi-même, et les autres, sans fard ni dissimulation, ni complaisance. Expérience entre toutes risquée car il est impossible de savoir quelle part de forfanterie ou de masochisme entrera dans cette éternelle mise au point. Et c'est la grandeur même de Leiris d'avoir su administrer avec un constant bonheur l'écriture de cette gageure anthropologique qui consiste à ne jamais séparer l'ethnographie de l'autoportrait. Projet qui tente désespérément de concilier Durkheim et Rousseau.

Dans ce difficile partage Leiris ne se ménage pas. Dans *L'Afrique fantôme*, il ne cache pas ses mouvements d'humeur, à l'égard des Blancs ou des Noirs, tout en ne cessant jamais d'être lucide : il sait — et il est l'un des premiers à le dire — que la colonisation est une entreprise ridicule, qui contri-

bue à la dégradation des êtres. Mais, en fin de compte, *L'Afrique fantôme* n'est pas un manifeste politique. Ce que Leiris dévoile de lui-même, c'est une irrémédiable solitude, l'échec d'une tentative d'évasion, d'un espoir de communication.

C'est une bien étrange expédition que cette mission Dakar-Djibouti ! Un singulier détour pour se rendre en Abyssinie où Griaule avait effectué précédemment une première mission. Il y a plus de dix ans que Malinowski, après son retour de Mélanésie, avait réussi à convaincre beaucoup de collègues anglo-saxons qu'il n'y a pas de recherche sérieuse sans un enracinement, sans un long séjour dans une petite communauté, sans observation participante, sans un apprentissage de la langue. En bref, sans une halte. Or Griaule et ses compagnons sont des voyageurs impénitents. L'expédition se déplace sans cesse, zigzagant selon un plan plus ou moins pré-établi. C'est qu'à vrai dire, Griaule était à la recherche de nouveaux terrains propices au déploiement de la future ethnographie française. Une ethnographie qui se limitait alors à quelques mémoires d'administrateurs coloniaux. (Ces travaux d'ailleurs sont loin d'être négligeables puisque Aimé Césaire découvrira les sources de la négritude dans les écrits du gouverneur Delafosse.)

C'est au cours de ce voyage fantomatique quelque peu aberrant, marqué trop souvent par de stériles contacts furtifs, que se produira le miracle : la rencontre de Marcel Griaule et du peuple dogon. Fasciné par une éblouissante sortie de masque à laquelle l'expédition a la chance d'assister quelques jours après son arrivée dans ce lieu enchanté qu'est la falaise de Bandagiara (dans le Mali actuel), Griaule consacra le reste de son existence professionnelle à l'étude d'une fabuleuse pensée mythique qui décidera de la vocation d'un grand nombre de jeunes chercheurs. Leiris m'a confié un jour qu'il se trouve à l'origine de cet étrange destin historique dans la mesure où c'est lui qui incita Griaule à visiter ces mystérieux «Habé» (comme on les désignait alors), dont il avait connu l'existence à travers un reportage de Seabrook publié dans la revue *Vu*<sup>(1)</sup>. Il décrit dans son journal les premiers contacts avec les Dogon à Sanga, le 29 septembre 1931 : «Le chef Dounèyron Dolo nous fait un cordial accueil. D'autres gens viennent, ainsi qu'une quantité d'enfants. Nous sommes bien

---

(1) Seabrook relatara son voyage en Afrique en 1931 sous le titre *Les secrets de la jungle*.

loin ici de la servilité de la plupart des hommes rencontrés jusqu'à présent. Tout ce que nous connaissons en fait de nègres ou de blancs prend figure de voyous, goujats, plaisantins lugubres à côté de ces gens. Formidable religiosité. Le sacré nage dans tous les coins. Tout semble sage et grave» (*L'Afrique fantôme*, p. 97).

Griaule et ses compagnons qui errent depuis quelque temps s'arrêtent enfin. Ils séjournent deux mois dans la falaise. Deux mois de travail intense. Le goût très vif de Leiris pour les jeux de mots le porte tout naturellement à étudier l'idiome rituel, «une langue de formules faites d'énigmes, de coqs-à-l'âne, de calembours (?) de phonèmes en cascades, de symboles s'interpénétrant» (*L'Afrique fantôme*, p. 109). Cette enquête minutieuse fournit les matériaux de l'ouvrage publié en 1948 sous le titre : *La langue secrète des Dogons de Sanga (Soudan français)* (Institut d'ethnologie, Paris).

### **Théâtre et pouvoir**

Puis c'est à nouveau l'errance, jusqu'en Abyssinie. Là, à Gondar, nouvel objet de fascination : le 28 juillet 1932, Leiris se rend en compagnie de son informateur, l'érudit abyssin Abba Jérôme — dont il dira qu'il a «l'instinct poétique de l'information, c'est-à-dire le sens du détail apparemment insignifiant, mais qui situe tout et donne au document son sceau de vérité» (*L'Afrique fantôme*, p. 332) — chez Malkam Ayyahou, la dame chef du culte des *zar*. Ce personnage le séduit immédiatement : «très familière, à la fois rieuse et radoteuse, elle participe de la maquerelle, du pitre et de la pythonisse». (*L'Afrique fantôme*, p. 326). Il retourne fréquemment chez elle pour assister aux cérémonies de possession. Dans l'intimité de cette maison accueillante, en plein théâtre, Leiris est tout à son affaire. Il se trouve en face d'une énigme qui ne cessera de le préoccuper : la transe. Il se livre à une enquête qui relève autant de la psychologie que de l'ethnologie et dont il consignera le résultat bien plus tard, en 1958, dans une petite monographie qui est un chef-d'œuvre du genre (*La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Paris, Plon, Collection L'Homme). Leiris entre enfin de plain-pied dans l'imaginaire africain, dans un monde de divinités incarnées par des êtres de chair — des femmes le plus souvent — qui, souffrent, crient, gesticulent, s'abandonnent à une sorte d'extase réglée lorsque leur corps, animé d'étranges vibrations venues d'un lieu invisible, sert de «che-

val» au génie *zar* qui les possède. Leiris décrit le déroulement du rituel avec cette étonnante netteté, cette implacable minutie qui scelle son écriture.

Avec ces femmes qu'il fréquente assidument, la synthèse peut enfin s'opérer entre les deux démarches opposées qui le déchirent : le souci d'objectivité et l'irrésistible appel de la subjectivité. Mais la fusion avec l'imaginaire est impossible pour cet athée. Alors il laisse échapper comme un regret, celui d'un amant écarté : «J'aimerais mieux être possédé que d'étudier les possédés, connaître charnellement une «zarine» que connaître scientifiquement ses tenants et aboutissements» (*L'Afrique fantôme*, p. 324). Il note que la transe est délibérément recherchée par ses effets thérapeutiques bénéfiques<sup>(2)</sup> et il s'interroge sur le singulier état d'inconscience qui l'accompagne. Il dévoile une situation complexe où la conscience, progressivement altérée, subit la domination d'un esprit qui ne se substitue pas pour autant totalement à elle — en dépit de la conviction des intéressés.

Leiris en arrive alors, par voie de conséquence, à interpréter le culte des *zar* comme une représentation théâtrale où les protagonistes s'engagent «avec plus ou moins de bonne foi dans des manières de comédies, alors même qu'il ne s'agit pas de jouer expressément quelque saynète pour divertir l'assemblée» (Ouvrage cité, 1971, p. 100). Cet aspect théâtral lui paraît même un aspect fondamental de la possession qui «en elle-même est déjà du théâtre puisqu'elle revient objectivement à la figuration d'un personnage mythique ou légendaire par un acteur humain».

Cette enquête sur la transe, si intimement associée à son projet littéraire, Leiris la poursuivra brièvement en Haïti en 1948 aux côtés de son ami Alfred Métraux, qui est en train de rassembler les matériaux de son grand livre sur le vaudou<sup>(3)</sup>. Dans la préface à cet ouvrage, Leiris insiste à nouveau sur «l'espèce de théâtre vécu que constituent les crises de possession durant lesquelles les dieux sont incarnés — chacun avec ses particularités de gestes, de langage, de costume — par les

---

(2) Le culte des *zar* se situe parmi les ensembles rituels où la possession par un génie, loin d'être refusée comme un tourment — voire une maladie mentale — est accueillie avec joie, comme épiphanie (L. DE HEUSCH, *Pourquoi l'épouser? Et autres essais*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1971 : 237-238)

(3) A. METRAUX, *Le vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1968. Préface de Michel Leiris.

prêtres et fidèles». Il n'hésite pas à voir dans ce dépassement de l'être, dans l'enthousiasme ou la transe «l'un des besoins fondamentaux des hommes».

Vingt ans plus tard, un dimanche de janvier 1968, nous nous retrouvions ensemble, Michel Leiris, Georges Condominias et moi-même, dans un appartement de la banlieue de La Havane, où, de façon semi-clandestine, nous assistions à l'irruption des anciens dieux dahoméens dans la jeune République de Fidel Castro, qui s'en méfiait, soumettant la *santeria* (considérée comme superstition rétrograde) à une haute surveillance policière. C'est à l'intervention de Leiris que je fus invité au Congrès culturel qui se déroulait alors dans cette ville. Dans un geste désespéré, l'intelligencia révolutionnaire cubaine tendait la main aux intellectuels européens réputés de gauche, dans l'espoir (bientôt déçu) d'échapper aux manœuvres d'encerclement des membres du parti communiste qui allaient transformer en cauchemar le rêve merveilleux d'une révolution sociale conforme aux plus hautes exigences de l'esprit.

Nous étions loin de soupçonner les sombres calculs politiques qui se tramaient dans l'ombre de cette grande fête. Leiris connaissait tous les détails de la chanson de geste de Fidel et me la récitait dans un état de jubilation communicatif. Et je me souviens d'avoir écrit alors : «On peut dire de Cuba, comme de certaines femmes vives et hardies, qu'elles ont un charme fou».

### **Sacrifice et corrida**

Des notes prises au cours de son enquête sur le vaudou haïtien, Leiris extrait en 1951 la description d'un sacrifice de taureau («Sacrifice d'un taureau chez le houngan Jo Pierre-Gilles», in *Haïti. Poètes noirs*, Présence africaine, vol. 12, pp. 22-36). Il note que la lame du sacrifice est enfoncée derrière les cornes «un peu en arrière de l'endroit où les matadors donnent le coup dit descabello». La corrida hante Leiris : elle est d'une certaine façon la clé de son œuvre. Car, écrivait-il, la littérature est une tauromachie (Préface à *L'Age d'Homme*, Paris, 1946, réédition 1973).

*Le Miroir de la tauromachie*, que Leiris publie chez G.L.M. en 1938, est l'un des textes les plus éclairants de la démarche de l'auteur. Dans la dédicace de l'exemplaire qu'il nous envoyait en 1959, à Marie Storck et à moi-même, Leiris définit

de la façon suivante son projet : «Ce petit livre situé à la croisée de l'anthropologie et de l'esthétique et — je l'espère — de la poésie». Comme dans les cultes de possession, il s'agit ici d'un théâtre sacré. La corrida, Leiris n'en doute pas, est de l'ordre du sacrifice. L'analyse est d'inspiration maussienne et l'on peut certes lui reprocher d'accorder trop de crédit à une vague conception du «sacré» comme monde séparé, interdit<sup>(4)</sup>. Le ton de ce petit essai magnifique n'en est pas moins étonnamment juste, tant du point de vue ethnographique que du point de vue poétique (pour une fois heureusement convergents). Le matador sacrificateur, ce «Damoclès qui a pris son destin par les cornes, son épée à la main», est la métaphore de l'artiste. L'écriture, comme la tauromachie, renvoie à une entreprise risquée, sans aucune possibilité de tricherie : un déploiement de soi «où l'on se sent tangent au monde et à soi-même» (*Miroir de la tauromachie*).

La tauromachie est plus qu'un art. La «passe» fait surgir l'idée d'«une beauté géométrique surhumaine», une beauté idéale, menacée par le frôlement du monstre animal. La tension du spectacle, sa «saveur», réside dans ce dangereux rapprochement où le matador, sorte d'Icare ou de Don Juan, évite la catastrophe au plus près par un léger mouvement d'esquive, par une «sorte de gauchissement qu'il fait subir à sa beauté froidement géométrique» (Idem, p. 23). Ce rituel, où l'on joue avec la mort, Leiris l'interprète comme la confirmation de l'esthétique baudelairienne, qui exige la présence d'une fêlure dans la forme parfaite.

Sacrifice et tragédie, la tauromachie est inséparable de l'amour. Elle baigne «tout entière dans une atmosphère érotique» (Idem : 33). Phallique, la figure du taureau, sexuelle la proximité physique de l'homme et de la bête affrontés dans une sorte de danse qui s'achève par cette intromission tragique qu'est l'estocade. Dans la tauromachie comme dans l'amour, il y a une montée vers la plénitude, «impossibilité sous peine de mort, d'une fusion complète» (Idem, p. 44). La sensualité dans son aspiration la plus haute porte donc la marque de son échec irrémédiable, dont la reconnaissance jette de sombres et merveilleuses clartés sur toute l'œuvre de Leiris.

---

(4) Voir à ce sujet L. DE HEUSCH, *Le sacrifice dans les religions africaines*, Paris, Gallimard, 1986, chapitre I.

Cet affrontement érotique de l'homme et de la bête dans la corrida ne va pas sans poser de nouvelles questions. En allant jusqu'au bout du raisonnement de Leiris, ne serait-on pas tenté de conclure que cette rencontre est de caractère homosexuel? Cette déduction (que Leiris naturellement ne formule pas) est tout de même quelque peu déconcertante si l'on considère que la corrida est pratiquée par une société dont on connaît assez le machisme. L'anthropologue anglais Pitt-Rivers me semble résoudre le problème de façon élégante dans une étude récente<sup>(5)</sup>. Sans jamais évoquer la thèse de Leiris, il s'accorde avec lui pour reconnaître le caractère érotique de la tauromachie, considérée comme un rite sacrificiel. Mais Pitt-Rivers insiste sur la bisexualité du sacrificateur, qui change de rôle au cours de la cérémonie.

Vêtu d'un habit de lumière, qui contraste avec le sombre vêtement que portent d'ordinaire les hommes andalous, le toréador, dans une première phase, manie sa cape de combat comme une danseuse de flamenco sa jupe. Il séduit et trompe le taureau *comme une femme*. Dans la troisième phase (après l'intervention ignoble des picadors que Pitt-Rivers traite de «cocus»), il s'avance au contraire d'un pas majestueux, avec un air d'autorité, la poitrine gonflée. Il ne lâchera plus son épée qu'il tient de la main droite. Il est devenu «le paragon de la masculinité (Ouvrage cité, p. 287). Dans le même temps, le taureau se métamorphose : c'est lui à présent qui devient femme. L'immolation est un coït tragique. Pitt-Rivers cherche la clé de cette mise en scène dans les conflits propres à la culture andalouse traditionnelle.

La mort du taureau est un viol, «le viol du tabou qui renvoie à la peur des hommes devant la sexualité féminine ce vagin blessure est ensanglanté» (Idem, p. 290). Violateur de l'interdit majeur qui pèse sur la femme indisposée, le torero est ce personnage héroïque qui par l'immolation de la bête fait bénéficier les hommes des forces de la nature qu'elle incarne.

Leiris et Pitt-Rivers nous proposent deux lectures différentes de la corrida, mais ils s'accordent sur un point essentiel : le torero joue le rôle dangereux de l'amant idéal dans le dernier grand rituel païen de la civilisation chrétienne.

---

(5) Julian PITT-RIVERS, «Le sacrifice du taureau», *Le temps de la réflexion*, 1983, pp. 281-297.

## Christianisme et vaudou

Si le catholicisme a pu s'accommoder de la corrida, en revanche, il demeure résolument hostile à toutes les manifestations de la transe, qu'il tient pour diaboliques. Cependant la liturgie chrétienne a imprégné le culte des génies africains de la possession (*loa*) dans le vaudou haïtien : la plupart de ceux-ci possèdent un équivalent dans le monde des saints. Leiris déjoue ici une ruse de l'esprit qui, dans un syncrétisme de surface, préserve intégralement la forte individualité des dieux païens. Il examina attentivement les chromolithographies pieuses qui ornent les autels du vaudou et ne tarda pas à découvrir la clé de l'énigme. C'est en vertu d'un « calembour d'objet », parce qu'elles présentent l'un ou l'autre attribut symbolique d'un *loa*, que les images ont été sélectionnées. C'est ainsi qu'Ogoun, qui est chez les Yoruba d'Afrique le dieu de la guerre et de la forge, se trouve évoqué par saint Jacques le Majeur, cavalier victorieux agitant un sabre (« Note sur l'usage des chromolithographies par les vaudouisants d'Haïti », in *Les Afro-Américains*, Dakar, n° 27, 1953, 201-207). Nulle fusion donc, entre ces deux religions radicalement opposées, mais tout au plus un compromis qui a sans doute permis au vaudou de traverser en secret la longue et redoutable épreuve de l'esclavage sous la « couverture » du culte des saints.

En Haïti, Leiris découvre une espèce de surréalité tragique et facétieuse, « une diablerie » qui l'enchant. Aux Antilles françaises, c'est un nouveau surréalisme littéraire qu'il découvre dans le lyrisme bouleversant d'Aimé Césaire. Et il décrit alors avec une joie évidente l'extraordinaire surgissement dans une société de type colonial d'une littérature du refus dont il est totalement solidaire (« Qui est Aimé Césaire ? » in *Brisées*, Mercure de France, Paris, 1966, pp. 269-278).

La dénonciation de la colonisation rejette désormais l'ethnologie dans l'ombre. Elle est, non pas reniée, mais comme suspendue à l'attente d'une fraternité introuvable. Dans cet engagement politique qui marquera toute sa vie depuis la Seconde Guerre mondiale, Leiris demeure parfaitement lucide. Au Congrès culturel de La Havane, il fait entendre une voix inhabituelle dans les assemblées révolutionnaires : il suggère que la politique de développement se fonde sur la connaissance des cultures traditionnelles. Il insiste sur l'absolue nécessité d'étudier le milieu humain appelé à recevoir les techniques nouvelles (« Communication au congrès culturel

de La Havane», in *Cinq études d'ethnologie*, Paris, Gonthier-Denoël, 1969, pp. 139-151).

Mais cette voix-là, qui n'est autre que la voix de la raison, ni les sociétés socialistes, ni les sociétés capitalistes, également résolues à imposer partout un modèle uniforme de vie et de pensées, ne l'ont entendue. Pour le plus grand malheur du Tiers-Monde, soumis à de nouveaux ravages.

De révolution en révolution, de la Chine à Cuba, de désillusion en désillusion, Leiris parcourt l'histoire comme un mythe, pour constater avec sérénité qu'en fin de compte entre poésie et engagement politique, «la lutte n'a pas été celle du pot de terre contre le pot de fer, mais celle de deux pots de terre qui se brisent quand ils se cognent l'un l'autre» (*Frêle bruit*, p. 395). De la poésie, il entend préserver l'intégrité à tout prix car «drogue et palliatif de la mort comme de tout ce à quoi la révolution ne saurait porter remède — (elle) trouve son domaine par excellence au-delà de ce qu'un bouleversement social peut prendre en charge» (Idem, p. 305).

### Arts nègres

Dans la solitude de son cabinet de travail au Musée de l'Homme, Michel Leiris fut pendant des années en contact permanent avec les objets africains. C'est là qu'en compagnie de Jacqueline Delange, il élabore un ouvrage novateur sur les arts nègres, qui prendra place dans la collection *L'Univers des formes*<sup>(6)</sup>. D'entrée de jeu, fidèle à lui-même, Leiris nous rappelle en quoi et pourquoi l'art africain nous concerne : il ne serait pas ce qu'il est *pour nous* s'il ne s'était brusquement et mystérieusement situé à nos yeux au point de rupture d'une très longue tradition. Le cubisme synthétique «qui tend à la libre invention de signes capables d'exprimer des choses existant dans l'espace» marque véritablement la fin de l'ordre occidental.

Mais comment présenter, c'est-à-dire classer les milliers d'objets qui s'offrent au regard dans les vitrines des musées ? Les prédécesseurs de Leiris ont opté soit pour une taxinomie esthétique arbitraire, soit pour un inventaire tribal. Il sort du dilemme en redécouvrant une idée merveilleusement simple de Mauss. La description s'articulera selon le degré de proxi-

---

(6) M. LEIRIS et J. DELANGE, *Afrique noire, L'Univers des formes*, Paris, Gallimard, 1967.

mité de l'objet par rapport à l'homme envisagé comme consommateur. Il faut remonter à une constatation élémentaire et troublante : il n'existe aucune civilisation «chez qui le corps soit laissé dans l'état de naissance». L'on pourrait dire, en adoptant le point de vue de Leiris, que l'art prend corps, au double sens du mot, dans la coiffure, le tatouage, la circoncision et l'attirail associé, le maquillage facial, les vêtements, les bijoux, les masques. «Le masque est en somme un costume cérémoniel qui tend à annuler l'identité de son porteur au lieu de l'exalter comme le font d'autres vêtements d'apparat».

Après les arts du corps, Leiris décrit les «*arts des entours*», en accordant beaucoup d'attention à l'architecture, à l'habitat, au mobilier et aux objets, usuels ou rituels. Enfin il aborde le vaste domaine des «*arts figuratifs autonomes*». Figuratives, ces figures le sont toujours en quelque façon car il existe un lien, fût-il «détourné ou obscur», entre ce que l'œuvre est «en tant qu'objet perceptible et ce à quoi elle se réfère», quand bien même «sa capacité évocatoire ne reposerait-elle sur aucune base iconographique» (Ouvrage cité, p. 215). Leiris élude admirablement les pièges du langage laxiste et vide de sens dont l'art africain n'est que trop souvent le prétexte. Tout en rappelant l'extraordinaire variété des styles, Leiris nous propose une formule que l'on peut considérer comme la plus belle tentative d'approche des arts nègres dans ce qu'ils ont de spécifique. «De quelque grandeur ou subtilité d'invention formelle que leur aspect puisse témoigner, ces bois sculptés ne doivent pas être considérés comme des figures visant au *paraître* plus qu'à l'*être*, et qui, élaborées surtout en fonction du spectacle qu'elle fourniront, n'auraient guère qu'une existence de simulacres. Proches des hommes, et proches de la nature, créées dans des conditions et selon des impératifs assez stricts pour ne laisser que peu de jeu à l'arbitraire de celui qui les confectionne, de telles statues sont plus aptes que d'autres à se poser comme des réalités (...)» (Idem, p. 220).

### **A travers «Tristes tropiques»<sup>(7)</sup>**

La parution de *Tristes tropiques* fut l'occasion d'une merveilleuse rencontre entre deux hommes de grande rigueur dont les exigences intellectuelles sont d'évidence dissemblables

---

(7) Article publié sous ce titre in *Cahiers de la République*, n° 2, 1956 : 130-135; réédité dans *Cinq études d'ethnologie*, 113-127.

puisque Leiris tente de saisir les autres à travers sa propre subjectivité, alors que Lévi-Strauss a résolument parié sur la possibilité de fonder une science anthropologique objective. Mais Rousseau est en fin de compte leur maître commun.

C'est l'hymne à Rousseau qui retient immédiatement l'attention de Leiris. Il déchiffre dans le livre foisonnant de Lévi-Strauss l'un des témoignages les plus significatifs «du romantisme nouveau que notre XX<sup>e</sup> siècle a vu se développer sous l'égide de spécialistes aux vastes ambitions — tels Marx et Freud — et qu'on peut dire d'ordre super-rationnaliste, en ce qu'il vise à intégrer le sensible et le rationnel» (*Cinq études d'ethnologie*, p. 114).

A ma connaissance, Leiris ne prendra jamais parti pour ou contre les *Mythologiques* de Lévi-Strauss, où ce projet est parfaitement réalisé. Il reconnaît dans *Tristes tropiques* une quête, teintée de mélancolie et d'humour, voisine de la sienne : celle d'un humanisme qui ne soit pas de raison pure.

Mais le Rousseau de Lévi-Strauss n'est peut-être pas tout à fait celui de Leiris. Le Rousseau que salue le premier est l'auteur du *Discours sur l'origine de l'inégalité* et de l'*Essai sur l'origine des langues*, dont il croit vérifier les intuitions au bout du monde, parmi les plus déshérités des hommes : les Nambikwara. Le Rousseau de Leiris, c'est évidemment d'abord l'auteur des *Confessions*, cité en tête de la préface de *L'Afrique fantôme* (1950) : «Moi seul. Je sens mon cœur, et je connais les hommes». En revanche, c'est l'homme dans son être universel authentique que Lévi-Strauss cherche à définir avec opiniâtreté.

Rousseau avait parfaitement esquissé les deux programmes, montré leur complémentarité : «Quand on veut étudier les hommes, il faut regarder près de soi; mais pour étudier l'homme, il faut apprendre à porter sa vue au loin; il faut d'abord observer les différences pour découvrir les propriétés»<sup>(8)</sup>.

P.S. — Adieu, Michel. Nous nous retrouverons au pays des hommes désespérément joyeux, cette tribu qu'il faudra bien un jour inventer.

---

(8) *Essai sur l'origine des langues*, cité par LEVI-STRAUSS in *Anthropologie structurale* deux, Paris, Plon, 1973, p. 47).

Leah D. Hewitt

---

## L'histoire et la *Règle du jeu*

L'Occupation et la Deuxième Guerre mondiale forment une époque privilégiée dans l'autobiographie de Michel Leiris. Elles fournissent le cadre des débuts de la *Règle du jeu*<sup>(1)</sup>, et réapparaissent dans chaque tome, sous forme d'appoint dans un récit de nouvelles expériences ou à propos de circonstances nouvelles, ou encore pour être remises en cause elles-mêmes (et parfois les deux à la fois). Cette interaction forge de nombreux rapports entre l'autobiographie et l'histoire. L'événement s'impose d'abord comme un présent du texte (dans *Biffures*), puis, plus tard, y subsiste en écho, comme une histoire lointaine (dans *Frêle Bruit*, en 1976). Nous voudrions exposer brièvement ici comment la Seconde Guerre mondiale infléchit et module l'écriture leirisienne.

Dès le prière d'insérer de *Biffures*, Leiris avertit ses lecteurs que «l'on n'y trouvera, quant au cadre historique dans lequel le livre s'inscrit (c'est-à-dire l'Occupation) que les plus vagues et rapides allusions»<sup>(2)</sup>. Dans les quatre premiers chapitres de ce premier tome, Leiris tente de se détourner des horreurs se produisant sous sa fenêtre parisienne et sur la scène du monde pour «voir plus clair en lui-même» (*Biffures*, prière d'insérer). Le retour à son enfance lui permet de s'enfermer dans les voiles protecteurs du passé, surtout un passé lointain. Mais cette absence de référence explicite à la guerre est peut-être en fait la marque même de sa force : en parlant dans *Fourbis* de sa recherche des expériences capitales de la vie (celles qui porteraient la trace de la mort) Leiris exprime son inquiétude :

---

(1) Dans ces quatre tomes qui correspondent à une durée de trente-cinq ans — de 1940 à 1975 — les couches successives de l'écriture autobiographique se lisent et se relisent à travers les «grands événements» de l'Histoire : depuis la drôle de guerre de 1939 jusqu'à mai '68, en passant par l'Occupation allemande, les guerres d'Algérie et du Vietnam, les révolutions chinoise et cubaine... La composition de *Biffures* correspond à la période de l'Occupation.

(2) Michel LEIRIS, *Biffures*, tome I de *La Règle du jeu* (Paris, Gallimard, 1948, réimprimé 1968), prière d'insérer.

«Que peuvent valoir [...] les expériences dont je parle s'il est entendu que pour pouvoir en parler, et même m'en souvenir avec assez de lucidité, il faut d'abord qu'elles aient été suffisamment anodines pour que, les vivant, je n'aie pas perdu toute lucidité? Sans doute, suis-je ainsi condamné à m'exprimer sur des vétilles [...]»<sup>(3)</sup>.

La violence de ce que Leiris appelle «une véritable expérience» est si féroce que cette dernière constitue un indicible. L'événement traumatique ne peut pas être raconté parce qu'il n'atteint pas la conscience sous une forme intelligible. Il peut, cependant, parvenir à la surface au moyen de détours, de lapsus, de processus inconscients... Et en effet, dans les quatre premiers chapitres de *Biffures*, tout en parlant de jouets et d'associations linguistiques provenant d'erreurs enfantines de lecture ou de l'ouïe (ses «bifurs»), Leiris fait intervenir à plusieurs reprises l'image du soldat et de la guerre<sup>(4)</sup>.

Ces images apparemment innocentes dans le contexte de l'enfance changent d'allure cependant lorsque Leiris aborde sa propre expérience de soldat en 1939 au chapitre VII, «Il était une fois...». Comme le suggère le titre, le contact avec la «vraie guerre» prend l'apparence d'un conte de fées, ce qui fait que les jeux d'enfance et les actions du soldat Leiris dans le désert nord-africain sont situés sur le même plan.

«Il était une fois...» [...] rappel, comme d'une enfance heureuse, de ma vie civile laissée là-bas en un point de l'espace et du temps; éclosion dans une brume historique, d'idées confuses de chevalerie, comme pour me porter à jouer avec à peine de moi-même à moi-même un soupçon de complicité ironique, le jeu [...] du personnage en uniforme que j'étais [...]» (*Biffures*, 140-141).

Leiris a l'impression que la vraie guerre n'est pas plus réelle ou plus dangereuse (parce qu'il en sort indemne) que celles qu'il a connues dans ses jeux d'enfants. Il se reproche d'avoir joué à être soldat, même si ce simulacre est en même temps source de narration : sans se leurrer sur la nature de sa pose héroïque, Leiris développe à loisir de riches associations quasiment proustiennes entre le nom de l'Histoire «à grand H», son expérience de soldat, et leurs rapports à son enfance.

Leiris s'accuse de ne pas avoir vécu l'événement historique authentiquement : on pourrait néanmoins ajouter que l'événement lui-même est déjà contaminé par le simulacre. «La drôle

---

(3) *Fourbis*, tome II de *La Règle du jeu* (Paris, Gallimard, 1955, réimprimé 1968), p. 52.

(4) Pour une analyse plus détaillée des marques de l'Occupation et de la guerre dans *Biffures*, voir mon article : «Historical Intervention in Leiris' Bif(f)ur(e)s», *French Forum* 7:2 (1982), pp. 132-145.

de guerre» est précisément celle qui ne répond pas bien à la définition. Bien que la France déclare la guerre à l'Allemagne en septembre 1939, les combats ne commencent que plusieurs mois plus tard, lors de l'invasion allemande de mai '40. La «fausse» expérience de «l'imposteur» Leiris est celle de beaucoup de soldats français en '39 et renvoie donc moins à une erreur personnelle qu'à un défaut de situation. Non seulement le vécu de l'autobiographe ne répond pas aux couleurs intenses des images mythiques du héros combattant, mais «la drôle de guerre» elle-même est une pauvre imitation de la guerre. Ce défaut dans l'histoire subvertit les distinctions que fait Leiris entre l'acte de jouer à la guerre et celui de la vivre pleinement.

La guerre sans événements se transforme donc en l'attente de l'Occupation qui est en fait la «vraie guerre», car elle est bien plus terrifiante que ce que Leiris avait connu en tant que soldat. Lorsqu'il mentionne pour la première fois l'époque où il écrit (avril 1942) au chapitre cinq de *Biffures* («Perséphone»), la guerre et l'Occupation ne sont textuellement présentes que par leurs effets : l'angoisse monte dans le texte, les bombes y éclatent (p. 77), mais sans que leur provenance soit déclarée<sup>(5)</sup>.

Si Leiris déprécie à tout moment la valeur de son acte écrit par rapport à l'importance des événements extérieurs — comment oser parler des soucis personnels alors que le monde s'écroule — il n'en reste pas moins que les parallèles entre la crise au dehors et les questions personnelles sont cruciaux pour l'agencement autobiographique. Comme l'avoue Leiris, «il y a une sorte de balance» (p. 80) entre les propos venant au fil de l'écriture et ceux provoqués par le dehors. La nature de l'échange (entre un dedans et un dehors textuels) n'est pas déterminable, mais Leiris souligne néanmoins — ironiquement, bien sûr — le rapport entre l'angoisse sentie lors de son déménagement en '42, et «la condition» (celle-là, tragique) de «sinistré» (p. 79), qui serait, par exemple, celle des victimes des bombardements<sup>(6)</sup>. Le ma-

---

(5) Dans «Perséphone» on ne peut pas déterminer sans équivoque pourquoi Leiris censure les explications ayant trait à la guerre.

(6) Précisons que le déménagement qui reste incompréhensible dans «Perséphone» (pourquoi déménager quand on a tant besoin de stabilité?) trouve son explication plus tard dans *Biffures* (pp. 218-219). On apprend dans le chapitre «Dimanche» que le déménagement a été effectué pour protéger les possessions de quelques parents, «pour... garer [dans le nouvel appartement] leur mobilier menacé par les mesures antijuives». Leiris nous apprend aussi que son nouveau domicile a aussi servi à

laise de l'autobiographe devient métaphore de la désintégration du monde extérieur et vice versa. La désorientation personnelle du déménagement constitue à la fois le signe du drame collectif (on ne se sent plus chez soi dans la ville occupée qui n'est que l'ombre d'elle-même), et son opposé («la fin du monde au petit pied qu'est un déménagement», p. 80, est risible en comparaison avec la catastrophe mondiale). C'est aussi le signe de l'autobiographe qui ne sait pas très bien où son texte va aboutir. Dans ce monde sans boussole, Leiris se sent physiquement et psychiquement coupé des autres : l'acte d'écrire sur l'enfance le protège — il a l'impression de revenir sur un terrain solide, des faits connus — mais la distance entre lui et «le dehors» (lecteurs, événements...) lui donne l'impression d'un trop grand isolement.

Écrit entre 1944 et 1946, le septième chapitre de *Biffures*, «Dimanche», multiplie les différentes façons dont la présence de l'Occupation et puis de la Libération se font sentir dans le texte autobiographique. L'Occupation est une sorte d'attente ou de temps mort, un fond qui semble très bien convenir à l'autobiographie qui, selon une des définitions de Leiris, est une préparation pour mieux vivre. Par ailleurs, cette période tragique continue à colorer le retour au passé. À travers la discussion des connaissances progressives de l'enfant Michel (de la famille, de l'argent, du travail...), se révèle la critique implicite de valeurs prêchées par les occupants : Leiris s'en prend ainsi (indirectement) aux clichés répressifs tels que le fameux «Travail, Famille, Patrie» qui remplaçait «Liberté, Fraternité, Égalité» sur la monnaie de la France occupée. Dans l'évaluation critique du passé, Leiris suggère l'impact (présent) des événements sur les structures sociales. Pour lui, la guerre, en renversant le monde connu, a le potentiel de révéler ce qu'il faut changer dans la société qui la précédait.

La notion d'un «cadre historique» qui serait distinct du texte autobiographique se complique, puisque dans la deuxième moitié de *Biffures* le présent historique intervient directement dans le récit, l'interrompant de façon brutale, mais continuant tout de même à orienter les interprétations du passé. Les interventions les plus frappantes du présent historique dans *Biffures* sont celles que Leiris n'essaie pas d'intégrer de façon

---

cache des gens en danger (p. 219). Comme il arrive souvent dans *La Règle du jeu*, Leiris a censuré dans «Perséphone» ce qui aurait pu mettre en valeur son engagement socio-politique. Et lorsqu'il en parle dans «Dimanche», c'est rapidement entre parenthèses.

harmonieuse. Tout d'abord un incident personnel : Leiris est arrêté au cours d'une rafle dans un café en mai '44; puis les nouvelles mondiales : il annonce le débarquement des Alliés et la capitulation du Japon. Bien que les faits historiques puissent rendre coupable l'activité de l'autobiographe, ces événements extraordinaires servent aussi à légitimer son travail :

«Il y a, certes, quelque chose de risible (voire que d'aucuns n'hésiteraient pas à qualifier d'odieux) dans mon obstination à poursuivre cette recherche sans rapport direct avec la crise pourtant tragique que le monde traverse aujourd'hui. Mais n'est-ce pas dans le moment même que tout est remis en question qu'on éprouve, avec le plus d'urgence, le besoin de faire le point en soi-même? C'est maintenant ou jamais, en effet, qu'il me faut être fixé sur ce à quoi je tiens, ce pour quoi ma vie peut valoir d'être vécue...» (*Biffures*, pp. 200-201).

Non seulement le moment est estimé propice à l'introspection, mais il semble même l'exiger. Par le fait qu'elle renverse les anciennes valeurs ou dévoile leur nocivité (le travail ordinaire devient travaux forcés...), l'Occupation initie la réflexion révolutionnaire. Pour Leiris, l'Occupation transforme son activité coupable d'autobiographe en acte utile : même «l'écrivain du dimanche» dont l'activité avait pu paraître gratuite avant la guerre, se sent plus engagé dans la réalité, moins marginal (comme le genre qu'il pratique) : «en ce temps où des choses si hideuses se passent [...] il est impossible à quiconque de ne pas s'en tenir pour peu ou prou responsable et de ne pas assigner à chacun de ses gestes une portée mesurable» (p. 185). Dès la fin de la guerre entrevue, et la possibilité d'une révolution sociale envisagée, l'autobiographe estime son projet de se connaître justifié. Et à l'éventuel échec de la révolution sociale correspond un retour de l'autobiographie à son statut d'occupation blâmable.

Paradoxalement, les encarts provoqués dans *Biffures* par les événements contemporains se conçoivent comme des obstacles : Leiris sent la nécessité de les noter, mais ils l'empêchent de poursuivre son récit du passé. Même lorsqu'il y est directement concerné, c'est souvent entre parenthèses qu'il mentionne ses activités. Les événements de la Libération — qui signalent que le temps reprend son cours — s'interposent comme des «volets opaques» (p. 219) entre Leiris et son projet, retardant, en particulier, la discussion de son choix de carrière. Bien que la vie présente empêche l'autobiographe d'accomplir sa tâche, c'est pour mieux vivre au présent que le projet autobiographique se poursuit. En même temps, les intrusions de l'actualité fournissent un contour ou une forme à ce qui risquait de se perdre dans un labyrinthe d'épisodes

personnels sans liens. Elles empêchent l'autobiographe de sombrer dans son propre texte. L'Occupation sert donc à critiquer l'entreprise autobiographique, mais cette dernière y trouve aussi sa justification. L'histoire (contemporaine et ancienne) fait partie intégrale des opérations linguistiques des «bif(f)ur(e)s» de Leiris, puisqu'il s'agit à la fois de «glissements de pensée se produisant à l'occasion d'une fêlure» (*Biffures*, p. 280), et d'un mouvement critique qui comporte des «éliminations successives de valeurs illusoires» (*Biffures*, p. 284).

Dans *Frêle Bruit*, le dernier tome de *La Règle du jeu*, Leiris revient à l'Occupation pour soulever certaines questions sur la responsabilité politique et sociale de l'écrivain. Après une brève introduction, Leiris nous plonge tout de suite dans une violente confrontation du passé (épisode daté : 20 août 1944) qui inaugure une révision de cette époque où «Bien et Mal étaient d'une distinction facile» (*Biffures*, p. 241). Le lecteur devient témoin avec l'auteur d'un échange de coups de feu entre les F.F.I. et ce qui semble être un camion sans défense de la Croix-Rouge (occupé en réalité par des soldats allemands). Horrifié par l'apparent scandale, Leiris va à la cuisine et commence «machinalement» à se laver les mains : «Mais, dès que le sens de mon geste m'est apparu (lavage rituel des mains, tel celui de Pilate), je ferme le robinet et retourne à la fenêtre de la salle à manger»<sup>(7)</sup>. Leiris se force à regarder la scène. Cette fois-ci, l'événement historique n'est pas une digression ou une interruption qui détourne l'auteur de son passé personnel et ce n'est pas non plus un discours éthique sur l'engagement politique : quoique passé lointain, l'Occupation revient avec toute la force d'un présent vécu<sup>(8)</sup>. Cela rappelle la puissance dramatique de «... Reusement!», le début de *Biffures*, où Leiris souligne sa propre responsabilité d'écrivain. Dans *Frêle Bruit*, il reconnaît que, tout en étant simple spectateur des événements, il ne peut pas se laver les mains du sang versé dans la lutte pour la liberté.

L'apparition de cet épisode historique au début de *Frêle Bruit* pourrait étonner, puisqu'à la fin du tome précédent, *Fibrilles*, Leiris venait de prononcer sa préférence pour la poésie en reléguant au second plan les questions d'engagement socio-politique. Mais, dans la nouvelle formulation, l'événement de

---

(7) *Frêle Bruit*, tome IV de *La Règle du jeu* (Paris, Gallimard, 1976), pp. 8-9.

(8) L'épisode est raconté au présent.

l'Occupation possède la soudaineté d'une révélation poétique<sup>(9)</sup>. Il fait même penser à une scène primaire où les terreurs réprimées du temps de *Biffures* resurgissent enfin. Et comme fait linguistique, l'épisode de '44 dans *Frêle Bruit* engendre, au moyen de la métaphore des «mains sales», une série de réflexions sur la tache morale de l'écrivain et sert à réévaluer ses attitudes vis-à-vis de l'histoire.

La tache met en question la pureté de tout acte social, depuis l'emploi culturel de la fourchette pour manger jusqu'à la conduite révolutionnaire. Leiris cite Lénine à ce propos («il ne faut pas avoir peur de se salir les mains quand on travaille à la Révolution», *Frêle Bruit*, p. 36), et il souligne que la révolution porte aussi ses taches. Même la Libération et l'insurrection populaire à Paris en '44 — si louées dans *Biffures* — renferment des côtés sombres. Dans *Frêle Bruit*, Leiris rapproche l'acte de raser la tête des Françaises «coupables de s'être compromises avec les occupants» (p. 27) d'autres formes d'humiliation, y compris celle des juifs obligés de porter l'étoile jaune. La libération, qui avait paru sous un jour idéalisé dans *Biffures* est remise en cause<sup>(10)</sup>. Dans ce contexte, c'est l'autobiographie qui fait la critique de l'histoire autant que le contraire.

La tache de l'Occupation circule aussi au-delà des limites de cette époque particulière et devient prétexte général pour une réévaluation, moitié fantaisiste, moitié sérieuse, de nombreux autres moments historiques : par exemple, Leiris appelle le père de Jeanne d'Arc un «collabo avant la lettre» (p. 48), et il imagine la consternation des Gaulois (eux-mêmes «coutumiers des sacrifices humains», p. 27) devant le spectacle des crânes tondus des femmes à la fin de la Deuxième Guerre.

Après les différentes critiques opérées sur l'époque où «Bien et Mal étaient d'une distinction facile», le trajet personnel de l'Occupation et de la Libération semble s'achever pour Leiris. C'est au moment où il se rend compte que la Deuxième Guerre ne peut plus être identifiée comme une épreuve partagée — les nouvelles générations n'en ont aucun souvenir

---

(9) Et les poèmes dans *Frêle Bruit* possèdent une qualité critique qui les rapproche des textes historiques. La poésie et la critique socio-politique seront combinées dans ce dernier tome.

(10) D'autres passages de *Frêle Bruit* soulignent les excès de l'époque : Leiris remarque par exemple que le bombardement de Dresde par les Alliés fut «militairement inutile» (p. 73), et il mentionne l'épithète «Boches» qui «a continué d'empuantir certaines bouches» (p. 24) bien après les guerres.

personnel — que Leiris reconnaît enfin que l'Occupation et surtout la Libération ne sont plus des moments privilégiés. En faisant figure de nouvelle révélation inattendue, cette transformation silencieuse de ces événements adhère à la stratégie poétique de l'autobiographe : alors que Leiris a toujours recherché les expériences de son passé qui lui font perdre pied, le poids mort qu'est devenu la Libération de Paris provoque une réaction analogue : «en se frottant à la réalité présente la vieille idée [fait] sentir son anachronisme [...]. Dessillements brutaux, réveils à perdre pied, vu le déséquilibre créé par l'énorme poids mort dont soudain l'on se découvre encombré sans même l'avoir soupçonné» (*Frêle Bruit*, p. 190).

Interruption, cadre, instrument de critique et de légitimation, présence inconsciente, scène dramatique, travail poétique... telles sont quelques-unes des nombreuses façons dont l'histoire de la Deuxième Guerre intervient dans *La Règle du jeu*. L'œuvre de Leiris nous fait sentir à tout moment — parfois malgré elle — à quel point l'histoire collective est imbriquée dans les méandres de la poétique de l'autobiographie.

## Michel Leiris et l'art de son temps

Les écrits sur l'art de Michel Leiris, qui représentent une part non négligeable de son œuvre, ne semblent pas avoir été rédigés dans la plus grande sérénité : les déviations et les détours, parfois même le recours à la fuite y sont fréquents. Son opinion sur la critique d'art laisse deviner sa manière d'envisager cette tâche : «Se dire, aussi, qu'il serait bien vain de dessiner ou de peindre, si le critique, avec des phrases calquées sur le modèle ou non, pouvait percer l'énigme. Car, s'il est un art qui compte, c'est celui qui — sans que l'artiste l'ait cherché — est par son existence même une critique de la critique d'art et une critique assez vigoureuse pour clore le bec de celle-ci»<sup>(1)</sup>. La peinture de Miró, qui «n'a que faire des commentaires esthétiques et des démonstrations en forme»<sup>(2)</sup> semble lui avoir particulièrement résisté, au point de provoquer la conclusion défaitiste : «Rien à expliquer quant à cette peinture, qui elle-même n'explique rien»<sup>(3)</sup>; l'œuvre de Picasso, qui l'invitera pourtant à davantage de perspicacité et de pertinence, est l'objet du même pessimisme quant à l'efficacité du discours : «Le propre du génie étant de couper court à toute espèce de commentaire, s'il est déjà absurde en général d'écrire sur la peinture, cela *a fortiori* l'est encore plus, et d'une façon beaucoup plus grave, dans le cas particulier de Picasso»<sup>(4)</sup>.

---

(1) «La Ligne sans bride», dans *André Masson, massacres et autres dessins*, Paris, Hermann, 1971, p. 18.

Pour rédiger cet article, nous avons largement utilisé l'indispensable bibliographie de Louis Yvert dans laquelle la presque totalité des écrits cités figurent (YVERT Louis, «Bibliographie des écrits de Michel Leiris, 1924-1974», dans *Bulletin du bibliophile*, n° 1 et 3, 1974, pp. 8-49 et pp. 271-314).

(2) «Autour de Joan Miró», dans *The Prints of Joan Miró*, New York, C. Valentin, 1947, repr. dans MOURLOT Fernand, *Joan Miró lithographe*, t. I, 1930-1952, Paris, A.C. Mazo, 1972, p. 45.

(3) *Ibid.*, p. 39.

(4) «Toiles récentes de Picasso», dans *Documents*, n° 2, 1930, p. 97.

## Art ou images ?

A la lecture d'un certain nombre de ses ouvrages «autobiographiques», il ne semble pas que ce que l'on regroupe sous le terme peu éloquent d'arts plastiques ait tenu dans la vie de l'auteur une place de premier rang — celle que tenait par exemple l'opéra. Les rares œuvres auxquelles il est fait allusion — qui du reste ne sont pas des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art<sup>(5)</sup> — sont citées ou commentées chacune comme le support à partir duquel se développe un récit qui ne concerne plus l'œuvre, quand il ne la banalise pas<sup>(6)</sup>. L'écrivain d'ailleurs ne s'en cachait pas, évoquant son «goût (...)» comme tout un chacun, de l'image d'Epinal, joint au côté esthète en raison duquel je m'attache de préférence à ce qui fait joli et peut fournir la matière d'un récit<sup>(7)</sup>.

L'art, peinture ou sculpture, est regardé comme un réservoir d'images, d'illustrations, qui donnent lieu de temps en temps à une énumération fastidieuse des thèmes repérés par l'auteur : ainsi en est-il de l'article qu'il écrit en 1929 sur l'exposition Hans Arp à la Galerie Goemans, composé pour moitié d'une longue liste d'éléments descriptifs dont l'intérêt réside davantage dans sa performance syntaxique (cette liste constitue une phrase à elle seule) que dans le regard porté sur l'œuvre de l'artiste<sup>(8)</sup>.

Une telle approche ne pouvait convenir à la peinture de Joan Miró, l'un des artistes sur lesquels pourtant Leiris a le plus écrit<sup>(9)</sup>. Les textes qu'il lui a consacrés — dont l'un s'intitule modestement mais justement «Autour de Joan Miró»<sup>(10)</sup> — sont faits d'hésitations et de tâtonnements, de progressions et

---

(5) Il s'agit notamment du diptyque de Cranach l'Ancien, *Lucrèce et Judith*, reproduit en frontispice de *L'Age d'homme, précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, 1946, 4<sup>e</sup> éd.; et de *La Prise de la Smalah* d'Horace Vernet, cité dans *La Règle du jeu. Fourbis*, Paris, Gallimard, 1955, p. 21.

(6) «Les pyramides de Gizeh, pareilles à d'immenses tas de charbon sur un quai», *L'Age d'homme, op. cit.*, p. 150.

(7) *Fourbis, op. cit.* p. 21.

(8) «Hans Arp», dans *Documents*, n° 6, novembre 1929, pp. 340-342.

(9) «Joan Miró», dans *The Little Review*, New York, n° 1, spring-summer 1926, pp. 8-9; «Joan Miró», dans *Documents*, n° 5, octobre 1929, pp. 263-269; «Autour de Joan Miró», *op. cit.*; «Repentirs et ajouts», dans MOURLOT Fernand, *Joan Miró lithographe, op. cit.*, pp. 38-45; Leiris a écrit également deux œuvres poétiques inspirées par Miró : «Marrons sculptés pour Miró», dans *Joan Miró. Œuvre graphique original, céramiques*, cat. d'expos. Genève, Musée de l'Athénée, 1961, repr. dans LEIRIS Michel, *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 135-152; «Miró soir et matin», dans *L'Émerveillé merveilleux*, Paris, Le Vent d'Arles, 1973.

(10) *Op. cit.*

de régressions qui révèlent que la peinture de Miró, peinture de significations et avant tout de signification plastique, peut difficilement être considérée comme une peinture de représentation et qu'un tel commentaire s'avère inopérant : «Caractère profondément réaliste de l'œuvre presque entier de Miró, à l'inverse de ce qui se constate chez son compatriote Dali. Dans les œuvres récentes de Miró, femme, lune (ou autres astres), oiseau sont des thèmes fréquents»<sup>(11)</sup>. Aussi Leiris, conscient sans doute de l'insuffisance d'un tel discours, fait-il des tentatives plus convaincantes : «Le dessin de Miró (...) significatif en lui-même et non pas simplement par les objets qu'il décrit»<sup>(12)</sup>.

Si une telle lecture de la peinture est à replacer dans le contexte historique, littéraire et artistique du surréalisme dont les images ont été en définitive produites en abondance, ce contexte n'explique pas tout. Il semble en effet que cette attitude résulte d'une manière assez simpliste et (trop) communément répandue d'envisager l'acte plastique comme un transfert immédiat de la réalité<sup>(13)</sup>, sinon comme une reproduction de celle-ci. Dans l'un des deux textes sur Marcel Duchamp où il tente de définir le «plaisir esthétique», Leiris différencie le trompe-l'œil, qui consiste dans une «répétition par *identité*», des autres «modes de représentation que le cubisme, par exemple, a mis en œuvre [où] il y aurait répétition par *équivalence*»<sup>(14)</sup>.

Le processus de la création est éludé — chez Giacometti par exemple : «Souci aigu de vitesse, sans laquelle il ne saurait y avoir création. A l'œuvre d'art patiemment élaborée s'oppose la chose qui surgit, d'autant plus évidente qu'elle a l'air d'avoir poussé tout d'un coup, sans histoire ni racine : instan-

---

(11) *Ibid.*, p. 40.

(12) *Ibid.*, p. 39.

(13) En 1963, Leiris définit l'entreprise que mène André Masson depuis une quarantaine d'années : «créer des images dont chacune sera une *saisie*, réponse immédiate à un *saisissement* et saisie de ce *saisissement* pourrait-on dire», «Le Monde imaginaire d'André Masson», dans *Le Monde imaginaire d'André Masson. Eaux-fortes et lithographies 1934-1963*, cat. d'expos. Genève, Galerie Gérald Cramer, 1963, repr. dans LEIRIS Michel, *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 267.

(14) Et Leiris ajoute : «Le jeu du spectateur consisterait alors, comme dans la répétition par identité, à reconnaître, mais à reconnaître seulement après une hésitation, un errement ou, au moins, un détour; de sorte que la chose se passerait, tout compte fait, comme si l'on spéculait sur le principe d'identité, lui faisant subir un certain nombre d'entorses ou de dissonances, et le plaisir reposant sur l'état de suspens lié à ces remplacements, décalages, déviations, proches du rébus et du calembour», «Arts et métiers de Marcel Duchamp», dans *Fontaine*, n° 54, été 1946, repr. dans *Brisées, op. cit.*, pp. 114-115.

tanée et hors du temps»<sup>(15)</sup>. Quand il n'est pas totalement absent, il est évoqué dans des termes qui sont loin de le spécifier, ainsi ceux-là, au sujet de Masson : « (...) c'est toujours un impondérable qu'il tente d'attraper au vol et de clouer sur la toile ou sur le papier»<sup>(16)</sup>. Et plus qu'une simple négligence de la part de Leiris à l'égard de l'acte artistique, il pourrait bien s'agir d'une certaine déconsidération, lisible notamment dans la récurrence de l'«artisan» qui vient se substituer indifféremment à l'«artiste»<sup>(17)</sup> et qui en tout cas n'occupe pas une place de choix dans la hiérarchie leirissienne des catégories artistiques : le goût de Masson pour la musique porterait à «penser qu'il trouve dans la fête pour l'oreille à satisfaire un peu de ce qui le pousse à peindre et qui se situe à un niveau plus viscéral que s'il s'agissait *seulement de transformer* une surface rectangulaire en écran sur lequel s'est inscrite une image»<sup>(18)</sup>.

### Réalités et fictions

Le regard que Michel Leiris porte sur l'art est moins un regard sur l'œuvre qu'un examen de l'image, donnant lieu à une reconnaissance puis à une interprétation de ce qui y est figuré, allant de temps à autre jusqu'au récit privé : au sujet de *La Reine Louise de Prusse* de Miró (1929, New York, collection Pierre Matisse), il écrit : «Si la chambre de la reine de Prusse, cependant, n'est faite que d'un plancher et de quelques murs nus, la cause en est élémentaire : c'est que les meubles se sont fondus en eau, ainsi que ma table le fait quelquefois, quand je suis fatigué et que livres et cigarettes se révèlent incapables de tromper mon ennui. (Alors je sors

---

(15) «Pierres pour un Alberto Giacometti», dans *Derrière le miroir*, n° 39/40, juin-juillet 1951 (cat. d'expos. Paris, Galerie Maeght, 1951), repr. dans *Brisées*, op. cit., p. 155.

(16) «Le Monde imaginaire d'André Masson», op. cit., p. 267.

(17) « (...) plaisir, non pas d'artiste ou d'artisan, mais de créateur ingénieux» («Arts et Métiers de Marcel Duchamp», op. cit., p. 119); «Le thème peintre et modèle se réfère à l'activité proprement picturale : confrontation de l'artisan et du modèle qui est le motif de l'œuvre et en quoi se résume le monde vivant» («Picasso et la comédie humaine ou les Avatars de Gros-Pied», dans *Verve*, vol. 8, n° 29/30, 1954, repr. dans *Brisées*, op. cit., p. 194). Dans le même ordre d'idée, et avec cet esprit démystificateur très particulier qui est le sien, Michel Leiris ne se dénomme-t-il pas à son tour «travailleur des lettres» (*La Règle du jeu. Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1966, p. 90).

(19) «En Fête avec André Masson», dans *André Masson*, cat. d'expos. Galeries Nationales du Grand-Palais, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée d'Art Moderne, 1977, p. IX; nous soulignons.

de chez moi, je marche dans les rues, les yeux écarquillés»...)(19).

Le discours glisse ainsi, depuis le réel représenté par l'œuvre, jusqu'à la même réalité, mais cette fois extérieure et sortie de celle-là, sans transition : «Les statues de Giacometti plus grandes dans la cour de sa maison ou dans la rue que dans son atelier (...). Cette différence, parce qu'un être se déploie toujours quand il n'est plus confiné; plus raisonnablement : parce que c'est à l'air libre qu'on juge de la mesure humaine»(20).

Et si de toute évidence la réalité plastique ne l'intéresse pas, si parfois même elle paraît causer une gêne que l'écriture ne fait qu'amplifier(21), c'est sans doute qu'elle n'est pour l'écrivain que «fiction» en elle-même inutile tant qu'elle n'est pas subordonnée à l'intelligence de la réalité devenue une sorte de finalité supérieure de l'art : ainsi en est-il de celui de Picasso pour qui «il s'agit beaucoup moins, me semble-t-il, de refaire la réalité dans le seul but de la *refaire*, que dans celui, incomparablement plus important, d'en exprimer toutes les possibilités, toutes les ramifications imaginables, de manière à la serrer d'un peu plus près, à vraiment la toucher. Au lieu d'être un rapport vague, un panorama lointain de phénomènes, le réel est alors éclairé par tous ses pores, on le pénètre, il devient alors pour la première fois et *réellement* une REALITE»(22).

A l'inverse de Miró ou de Giacometti, Picasso ne désoriente pas Leiris mais au contraire le conforte dans sa propre quête de la réalité qui, devant être reliée à sa recherche de l'authenticité, s'exprime à travers le peintre catalan : «La véritable liberté, d'autre part, ne consiste en rien à nier le réel ou «s'évader»; bien au contraire elle implique la reconnaissance né-

---

(19) «Joan Miró», *op. cit.*, p. 266. Il n'est pas inintéressant de comparer ce texte avec l'analyse que Gaëtan Picon fait de la même toile, identifiée grâce à sa reproduction dans *Documents* (p. 267) : «Les quatre surfaces des murs, du sol, du rideau — noir, terre, jaune, rouge — s'équilibrent si parfaitement que l'on risque d'y voir une composition abstraite d'où l'on pourrait retirer le personnage. Mais, sans la reine, la toile ne serait-elle pas désertée?», Gaëtan PICON, dans MIRÓ Joan, *Carnets catalans*, t. I, Genève, Editions Albert Skira, 1976, pp. 49-50.

(20) «Pierres pour un Alberto Giacometti», *op. cit.*, p. 150.

(21) «non transcrire une réalité (extraite du réel tel qu'il s'offre à nous communément) ou une fantaisie forgée par l'imagination, mais faire — sur le champ — jaillir quelque chose dont la réalité ne saurait être mise en question», «La Ligne sans bride», *op. cit.*, p. 9.

(22) «Toiles récentes de Picasso», *op. cit.*, p. 64.

cessaire du réel, qu'il faut alors de plus en plus creuser et miner, pousser en quelque sorte jusqu'à ses ultimes retranchements»<sup>(23)</sup>. Cette quête obsédante lui fait priser les courses de taureaux «parce que, plus qu'au théâtre — et même qu'au cirque (...) — j'ai l'impression d'assister à quelque chose de réel»<sup>(24)</sup>; elle le pousse à une lucidité impitoyable, voulant «démystifier afin de [s']en tenir à quelque chose de vraiment éprouvé, de solide»<sup>(25)</sup>. Cette recherche est ce qui conduit Michel Leiris à n'accepter la «fiction» de l'image qu'à partir du moment où elle est le médium à travers lequel la réalité reconquiert les droits qu'elle avait perdus : ainsi la peinture de Francis Bacon est-elle évoquée comme l'ensemble des procédés grâce auxquels les êtres ont «chance de retrouver, même changés en images sans épaisseur perceptible, une réalité d'événement qui survient»<sup>(26)</sup>. Cette recherche enfin est peut-être la cause de ce déséquilibre que l'écrivain avoue dans *Fibrilles* — à propos de l'opéra : «Lustre adamantin de l'art et nudité houleuse de la vie, fiction et réalité, là-bas et ici-même dont la conjugaison — pour de vrai et non en allégorie ou le temps d'un éclair — est peut-être mon grand problème, la seule quadrature sur laquelle me fonder pour me réconcilier...»<sup>(27)</sup>.

Cette «conjugaison» peut aller quelquefois jusqu'à la confusion la plus totale<sup>(28)</sup>, à moins que ce ne soit un jeu pour Leiris que de faire s'imbriquer les domaines du réel et de l'art, comme dans cet article dont le titre «André Masson le peintre-matador» est déjà tout un programme ; dans ce texte sur les peintures de Masson ayant la corrida pour thème, après avoir disserté sur la tauromachie bientôt promue au

---

(23) *Ibidem*.

(24) Leiris poursuit : «une mise à mort, un sacrifice, plus valable que n'importe quel sacrifice proprement religieux, parce que le sacrificateur y est constamment menacé de la mort, et d'un coup matériel», *L'Age d'homme*, *op. cit.*, p. 75.

(25) PRICE Sally et JAMIN Jean, «Entretien avec Michel Leiris», dans *Gradhiva*, n° 4, été 1988, p. 51. On notera le paradoxe de cet autre désir de «Se retrancher. S'abstraire. S'isoler de l'ordre des choses» (*La Règle du jeu. Biffures*, Paris, Gallimard, 1948, p. 218).

(26) «Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon», dans *Derrière le miroir*, n° 162, novembre 1966 (cat. d'expos. Paris, Galerie Maeght, 1966), repr. dans LEIRIS Michel, *Francis Bacon ou la vérité criante*, s.l., Fata Morgana, 1974, p. 24.

(27) *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 148.

(28) Ainsi ce paradoxe sur Giacometti : «Statues, rendues à l'état naturel par suite de quelque accident ou après un usage qui resterait à définir ? ou bien corps naturels, promus au rang de statues moyennant de minimes retouches ou un temps de maturation?», «Pierres pour un Alberto Giacometti», *op. cit.*, p. 154.

(29) Leiris écrivait déjà en 1937 : «La corrida, fête sacrificielle et art majeur», «Espagne 1934-1936 (exposition André Masson à la Galerie Simon)», dans *La Nouvelle Revue française*, n° 280, 1<sup>er</sup> janvier 1937, pp. 135-136.

rang d'«art tauromachique»<sup>(29)</sup>, l'écrivain effectue un parallèle entre ce dernier et la peinture de Masson pour, dans la deuxième partie du texte, transférer certains termes de la tauromachie dans le domaine de la peinture, «sorte de milieu privilégié au sein duquel il s'accomplit effectivement quelque chose de réel», et ceci depuis «l'arène du papier blanc ou de la toile», jusqu'au peintre lui-même «qu'il semble difficile d'imaginer autrement que comme un *matador* qui, armé de l'estoc et de la *muleta*, exécute une «grande *faena*»<sup>(30)</sup>. Le résultat de cette transfusion du réel dans la peinture est une animation dynamique de celle-ci, «toute d'ondoieusement et de mue», un organisme vivant pour ainsi dire, dans la mesure où «il semblerait qu'on assiste au développement d'une chose vivante qui naît, s'accroît, ondule, se propage»<sup>(31)</sup>, animation qui, si elle caractérise l'une des spécificités massonniennes, à savoir «l'énergie créatrice»<sup>(32)</sup>, n'en est pas moins décrite comme une métamorphose de la peinture effectuée par la réalité qui, encore une fois active, prend le pas sur l'œuvre et sur l'acte artistique<sup>(33)</sup>.

## Peinture et langage

La perception de l'art en tant qu'images et la nécessité de recourir à ce qui fait sens du côté du référent de la représentation donnent à penser que le plaisir esthétique pur n'existe pas pour Michel Leiris ; l'œuvre est d'abord et avant tout une énigme que l'écrivain n'a de cesse de déchiffrer<sup>(34)</sup> : lorsqu'en 1935 il rédige un article pour *Les Lettres françaises* en

(30) «André Masson, le peintre-matador», dans *André Masson*, Rouen, Imprimerie Wolf, 1940, pp. 99-100.

(31) *Ibid.*, p. 100. Dans un article plus tardif sur Masson, Leiris maintiendra cette observation : «C'est, en l'occurrence, la biologie qui règne et non la géométrie». «La ligne sans bride», *op. cit.*, p. 2.

(32) «Le vrai «sujet», aurait écrit Masson, devrait être une révélation de l'énergie créatrice qui anime le monde» (*ibid.*, p. 8).

(33) Le thème de la métamorphose nourrissait la pensée et l'art de Masson dès ses premiers dessins surréalistes où «il ne s'agissait pas de confrontations incongrues d'objets, ni de collages ressortissant à l'humour, mais d'apparitions d'êtres «en proie» et de partout aux affres du changement. Métamorphoses à l'état pur, en dehors des *images* venues de la fable, du mythe traditionnel ou du folklore». André MASSON, cité dans MASSON André, *Le Rebelle du surréalisme. Ecrits*, présenté par Françoise Will-Levaillant, Paris, Collection Savoir-Hermann, 1976, p. XXI.

(34) On pense à ce qu'il écrivait à un tout autre sujet dans *L'Afrique fantôme* : «je commence à entrevoir ce qu'il y a de passionnant dans la recherche scientifique : marcher de pièce à conviction à pièce à conviction, d'énigme à énigme, poursuivre la vérité comme à la piste...» *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 51-52.

hommage à Fernand Léger qui venait de mourir, il se souvient de son adolescence : «les tableaux de Fernand Léger étaient les seules œuvres cubistes que je comprenais : la franchise de leurs lignes autant que de leurs couleurs et la volonté arrêtée qui s’y manifestait d’exprimer l’homme contemporain, celui qui vit en symbiose avec les machines, ne me posaient aucun problème; je me sentais à l’aise devant ces toiles d’une netteté si éclatante, dont la logique m’apparaissait avec évidence»<sup>(35)</sup>.

Cette confession indique bien, comme en négatif, le tourment de Leiris devant la création de son temps, et les termes «comprendre», «poser un problème» et «se sentir à l’aise» ne font qu’en révéler la nature — il se lit également dans la distance qui fréquemment sépare les textes des œuvres elles-mêmes, qu’il est d’ailleurs difficile, sinon impossible d’identifier dans le détail.

Aussi n’est-il pas surprenant que, comme pour s’en rapprocher, l’écrivain transforme parfois l’art en un langage devenu ainsi plus familier : «Picasso, peignant, n’oublie jamais qu’il est un manieur de pinceau et que la peinture, loin d’être un sacerdoce, est un jeu qui consiste à se faire entendre du spectateur par l’entremise d’un langage dont la rhétorique, la grammaire et jusqu’au vocabulaire ne sauraient être déterminés une fois pour toutes sans se dévaloriser du même coup»<sup>(36)</sup>. Plus cérébral encore est ce commentaire sur Masson : «agissant en peintre, en dessinateur ou en graveur dont les multiples recours ne sont pas de gratuites démonstrations de virtuosité mais des approches pour donner sa signification la plus profonde au beau mot d’«imagier»»<sup>(37)</sup>.

Outre le recours à l’assimilation de la peinture à un langage, Leiris utilise également le détour par les propres paroles des peintres : il en est ainsi dans la préface au catalogue de l’exposition Picasso ayant eu lieu à la Galerie Louise Leiris au début de 1964. Ce texte est en fait une discussion de la boutade inscrite par Picasso le 27 mars 1963 dans un de ses cahiers : «La peinture est plus forte que moi, elle me fait faire

---

(35) «Le Savoir-vivre du créateur», dans *Les Lettres françaises*, n° 582, 25-31 août, p. 11.

(36) «Picasso», dans *Picasso. Peintures 1962-1963*, cat. d’expos. Paris, Galerie Louise Leiris, 1964, repr. dans *Les Lettres nouvelles*, avril-mai 1964, p. 145. Un peu plus haut dans l’article, on trouve : «voulant décrire en pleine connaissance de cause, il peint surtout ce qui lui est familier» (*ibidem*).

(37) «Le Monde imaginaire d’André Masson», *op. cit.*, p. 268.

ce qu'elle veut». Parvenu à ce degré d'abstraction voulu par son argumentation, et avec le recul pris par rapport aux œuvres du peintre qui sont évoquées dans le cours du texte pour vérifier (illustrer) le raisonnement de son auteur, avant de conclure sur le «*Je est un autre*» de Rimbaud, Leiris communique finalement au lecteur quelque chose du tempérament passionnel de Picasso : «Mais n'est-ce pas comme si c'était la peinture, devenue sa vie même, qui plus que jamais faisait de lui sa chose? Pris au jeu dont il est le meneur, l'artiste de mesure si peu commune que le terme <génie> lui est approprié se trouve en quelque sorte expulsé de lui-même, par l'art qui devient son maître dans le temps même où il en a la maîtrise»<sup>(38)</sup>.

Usant du même procédé dans la préface au catalogue de l'exposition Masson du Musée d'Art Moderne de Paris (1977), qu'il consacre à un nouvel éclairage de cet artiste et de son œuvre dans leur rapport avec la fête, Leiris réserve le premier quart de ce texte à une véritable analyse critique des propos et des écrits du peintre sur ce thème. Et tandis que la peinture est encore une fois transformée en «reflets fidèles d'expériences» du peintre qui «illustrent [sa] vision fondamentalement sombre»<sup>(39)</sup>, alors que l'écrivain ne parvient manifestement pas à rendre compte de certaines qualités picturales, il ressort néanmoins de ce texte, témoignage vécu et savamment documenté, toute la complexité et la richesse de la thématique de la fête chez André Masson, autant au point de vue de ses références philosophiques (Héraclite et Nietzsche) que de ses réalisations iconographiques (notamment les métamorphoses) jusqu'au traitement des formes que le peintre «laisse proliférer (...) — quant à leurs relations de structure et, aussi bien, de sens — par la voie végétale de la greffe plutôt que par la voie mécanique du collage»<sup>(40)</sup>.

Ici il convient de s'arrêter sur la personnalité d'André Masson et sur les rapports que Michel Leiris a entretenus avec lui depuis leur rencontre à l'atelier de la rue Blomet en 1922, rencontre qui, s'il faut en croire l'écrivain, fut «décisive»<sup>(41)</sup>.

---

(38) «Picasso», *op. cit.*, p. 147.

(39) «En fête avec André Masson», *op. cit.*, p. VIII.

(40) *Ibid.*, p. IX.

(41) «Pour que je parvienne à produire quelque chose de lisible, il a fallu que je rencontre le peintre A. M. et qu'il me fasse confiance, ainsi que le petit nombre d'intimes qui se réunissaient dans son atelier», *L'Age d'homme*, *op. cit.*, p. 203.

(42) *Ibid.*, p. 221.

Son aîné de cinq ans, celui qu'il appellera son «mentor» et son «père spirituel»<sup>(42)</sup>, et par l'intermédiaire de qui il adhèrera au mouvement surréaliste, est l'un des artistes sur lesquels la critique de Leiris sera la plus pertinente et la plus convaincante, en raison non seulement d'une affinité et d'une complicité intellectuelles consolidées par des liens étroits d'amitié, mais aussi d'un autre facteur : à l'inverse de Miró et de Giacometti qui s'exprimaient très peu sur leur création, André Masson était ce qu'on pourrait appeler un peintre bavard<sup>(43)</sup> et dont la production écrite n'est pas négligeable, autant par sa quantité que par la qualité des clefs de lecture de son œuvre qu'elle contient<sup>(44)</sup>. Il semble d'ailleurs que l'ascendant qu'il a exercé dès le début sur l'écrivain était moins dû à son œuvre qu'à sa personnalité déjà très affirmée : nulle part, à notre connaissance, il n'est question dans la littérature de Leiris de la révélation de cette peinture, mais bien de celle du peintre et de son «influence décisive sur [sa] formation spirituelle»<sup>(45)</sup>.

Et l'on comprend la relative aisance de son écriture sur l'art de Masson dont l'élaboration se faisait avec l'aide de «mots soutiens» que l'artiste prononçait «pour se stimuler au cours de son travail»<sup>(46)</sup> et au sujet duquel on devine que les commentaires du peintre apportaient quelques éclaircissements. Le texte essentiel de Leiris sur cet artiste, «Eléments pour une biographie», résulte d'un certain nombre d'entretiens entre les deux amis et demeure, en même temps que la première base sérieuse à toute étude sur Masson, le témoignage le plus authentique et le plus intéressant de Leiris sur celui-ci (comme sur tous les artistes sur lesquels il a écrit); c'est sans doute parce que son auteur, plus confiant dans les paroles du peintre que dans sa propre observation des œuvres, s'est fait modestement l'interprète fidèle, scrupuleux et objectif (scientifique) de celui qui, non content d'explicitement sa peinture, désirait aussi qu'elle fût une «explication de l'univers»<sup>(47)</sup>.

---

(43) «ceux qui approchent André Masson n'ont qu'à se mettre à l'écoute pour jouir de la fête à bâtons rompus qu'offre sa conversation». *op. cit.*, p. VIII.

(44) Le catalogue de l'exposition *André Masson* de 1977 répertoriait déjà 11 «ouvrages d'André Masson» ainsi que 74 «articles, entretiens, déclarations» (*op. cit.*, pp. 225-226).

(45) *L'Age d'homme*, *op. cit.*, p. 202.

(46) «Eléments pour une biographie d'André Masson», dans *André Masson*, *op. cit.*, p. 11.

(47) *Ibidem*.

Cette neutralité de l'écrivain est rare, qui le plus souvent se laisse emporter par sa facilité et sa prolixité d'écriture pour s'acquitter de sa tâche de critique d'art.

Ses premiers textes sur Miró, Giacometti et Arp comportent des envolées poétiques où l'on reconnaît davantage le lyrisme et la thématique surréalistes des débuts du poète que les œuvres qui n'en ont guère été que des prétextes<sup>(48)</sup>, puisqu'elles sont en quelque sorte doublées par un langage figuré qui les recouvre et finalement les occulte<sup>(49)</sup>. Si l'habitude de «penser par formules, analogies, images» que l'écrivain rapporte dans *L'Age d'homme*<sup>(50)</sup> a pu être exploitée en littérature, elle a en revanche peu d'intérêt lorsqu'il s'agit notamment de présenter «l'art de Miró, comme une cravate rutilante ou comme un beau complet anglais»<sup>(51)</sup>.

Autre objet de prédilection de Leiris, le jeu de mots n'apporte pas tellement plus de lumière, que ce soit en 1929, sur Hans Arp dont les «reliefs de bois peint et [les] récents reliefs de corde pourraient être les <reliefs> de quelque extravagant festin»...<sup>(52)</sup> ou que ce soit en 1962, sur Giacometti dont l'objectif perpétuel aurait-été, paraît-il, de «faire, par exemple, un portrait ressemblant qui ne soit pas un faux-semblant»<sup>(53)</sup>; et

---

(48) Giacometti : «ces figures engendrées par ses doigts et qui sont si concrètes, si évidentes, absolues comme les créatures que l'on aime, pétrées dans le sel fugitif et sans aigreur de la neige, la poussière qui tombe des ongles quand on les polit — cendre impalpable qu'un amoureux devrait garder comme une relique —, le sel merveilleux que tant de chercheurs anciens pensaient pouvoir extraire du ventre de la terre, la salinité des vagues et des étoiles qui elles aussi ont leurs marées» (...), «Alberto Giacometti», dans *Documents*, n° 4, septembre 1929, p. 210.

(49) Miro : «Ses tableaux sont toujours de passionnants mystères, mais des mystères qui ne craignent pas la lumière de midi, et d'autant plus déconcertants qu'aucun cri de coq ne les mettra en fuite. Les spectres qu'il fait entrer en scène ne s'évanouiront pas quand tinteront les douze coups des horloges hilares. Les yeux, à la suite du regard, ne jailliront plus à tout bout de champ de leurs orbites. Les chapeaux érigeront de solides échafaudages»..., «Joan Miró», *op. cit.*, p. 264.

(50) *Op. cit.*, p. 58.

(51) «Autour de Joan Miró», *op. cit.*, p. 39. On comprend la dissidence du peintre : «C'est pour cela que je n'ai jamais été complètement d'accord avec les Surréalistes, qui jugeaient le tableau selon son contenu poétique, ou sentimental, ou même anecdotique. Moi, j'ai toujours évalué le contenu poétique selon sa possibilité plastique», Joan Miró, dans Miró Joan, *Carnets catalans*, *op. cit.*, p. 11.

(52) «Hans Arp», *op. cit.*, p. 340.

(53) «Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaille», dans *L'Arc*, Aix-en-Provence, n° 20, octobre 1962, repr. dans *Brisées*, *op. cit.*, p. 248. La comparaison avec la critique de Jacques Dupin est à l'honneur de ce dernier, et aide à mieux cerner l'art de Giacometti : «C'est en copiant ce qu'il voit (...) qu'il espère donner consistance à la réalité qui le fuit, qu'il apprend à la voir, à la retenir, donc à s'affirmer lui-même devant elle. Et la copiant il progresse à la fois dans la représentation la plus vraie de ce qu'il voit et dans la conscience de l'impossibilité

pourtant, le texte intitulé «La Ligne sans bride», au sujet du dessin de Masson, se termine par une suite poétique de répétitions et d'effets de langage résultant des associations d'idées à partir de la «ligne» et qui de temps en temps ne manquent pas de pouvoir évocateur :

«Ligne, plus que trait.  
Traçante, plus que tracée.  
Lignée, peut-être encore plus que ligne»<sup>(54)</sup>.

### De l'autobiographie à l'humanisme

Le langage poétique n'est pas seulement l'un des nombreux détours par lesquels l'écrivain rend compte des œuvres, il témoigne de cette obsédante nécessité qui est la sienne de se raconter, de garder (presque) toujours à l'esprit sa propre personne, son histoire intime.

Son premier article sur Giacometti est à ce titre significatif : «Qu'on ne s'attende donc pas à ce que je parle positivement *sculpture*. Je préfère DIVAGUER; puisque ces beaux objets que j'ai pu regarder et palper activent en moi la fermentation de tant de souvenirs...»<sup>(55)</sup>. Et c'est dans l'écrit de 1951 sur le même créateur qu'il livre ses propres rêves faits en Bretagne en 1933 dont le rapport avec Giacometti est douteux mais qui n'occupent pas moins un bon quart du texte<sup>(56)</sup>.

Il semble qu'à chaque artiste soit lié un certain type de réminiscence personnelle, ce que l'écrivain appelle dans *Fibrilles* ses «cordes personnelles qu'il suffit de laisser vibrer une fois qu'elles ont été touchées»<sup>(57)</sup>. La musique, et plus précisément l'opéra, en est une, peut-être celle qui remonte le plus loin dans son enfance «qui s'est déroulée sous le signe de spectacles, opéras ou drames lyriques que m'emmenaient voir mes parents, aussi passionnés de théâtre l'un que l'autre, et particulièrement quand s'y mêlait la musique»<sup>(58)</sup>.

---

absolue de sa tentative», Jacques DUPIN, dans *Alberto Giacometti*, cat. d'expos. Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, 1981, p. 11.

(54) «La Ligne sans bride», *op. cit.*, p. 9.

Quant à la poésie proprement dite, quelque dix poèmes ont été à notre connaissance composés par Leiris à partir de l'art de Giacometti, Wifredo Lam, Henri Laurens, Masson, Miró, Picasso et Josef Sima, ou dédiés à ces artistes sur lesquels ils n'apportent pas suffisamment d'éléments pour être pris en compte dans cette étude.

(55) «Alberto Giacometti», *op. cit.*, p. 210.

(56) «Pierres pour un Alberto Giacometti», *op. cit.*, pp. 146-148.

(57) *Op. cit.*, p. 33.

(58) *L'Age d'homme*, *op. cit.*, p. 46.

Si le dessin de Masson est fait de «lignes mélodieuses, comme il sied, puisqu'elles viennent de la main d'un mélomane»<sup>(59)</sup>, c'est surtout la peinture de Miró qui est sujette à la comparaison de toutes sortes de musiques, depuis celle de la sardane<sup>(60)</sup> jusqu'à la «musique d'ameublement» empruntée à Erik Satie (et qui est valable aussi pour la sculpture d'Henri Laurens)<sup>(61)</sup>, sans oublier bien sûr l'opéra-bouffe<sup>(62)</sup> et l'opéra de Verdi, notamment *Rigoletto* qui, représenté à Rome dans les thermes de Caracalla, avait profondément marqué Leiris au point qu'il ne nous en épargne aucun détail, pour revenir ensuite à Miró : «Qualité unique de cette lumière et fraîcheur d'invention du ballet me paraissent aujourd'hui comparables à ce qu'est, à mes yeux, la peinture de Miró»<sup>(63)</sup>. Bien que l'auteur reconnaisse vingt-trois ans plus tard avoir écrit cela «passablement à la légère»<sup>(64)</sup>, il suffit de confronter ces musiques avec celles que Miró préférait, à savoir Bach, Mozart, Brahms, Wagner et ses contemporains John Cage (avec lequel il était très ami) et Stockhausen<sup>(65)</sup>, pour se faire une idée de la gratuité de ces comparaisons plaquées sur l'artiste et sa peinture<sup>(66)</sup>.

C'est encore cette dernière qui inspire à Leiris de nombreuses considérations sur l'enfance, soit le «caractère enfantin, fol-

---

(59) «La Ligne sans bride», *op. cit.*, p. 8. Avant de nous faire part des goûts de l'artiste, fidèle des festivals d'Aix-en-Provence et de Bayreuth, pour l'opéra et la musique, Leiris écrit quelques années plus tard qu'il s'adonne à la peinture «comme il pourrait s'adonner au *bel canto* : user en grand technicien de toute la gamme des moyens qu'il doit non seulement à ses dons personnels mais à son immense culture picturale, telle semble être pour lui la condition de base comme si (...) le tableau devait (...) se présenter en quelque sorte comme un équivalent optique de ce qu'est pour le dilettante le *bel canto*», «En fête avec André Masson», *op. cit.*, p. IX.

(60) «Couleurs éclatant souvent — sur fond de terre ou de ciel — tel le son de la longue et tonitruante clarinette qu'on appelle la *tenora* et à qui sont confiés les soli dans les orchestres catalans par lesquels sont accompagnées les rondes populaires connues sous le nom de «sardanes», «Autour de Joan Miró», *op. cit.*, pp. 39-40.

(61) *Ibid.*, p. 38. Quant à Laurens, il s'agit de : «Henri Laurens ou la Sculpture en bonnes mains», dans *Henri Laurens*, cat. d'expos. Paris, Galerie Louis Carré, 1945, repr. dans *Brisées*, *op. cit.*, pp. 94-95.

(62) «Sorte d'opéra-bouffe ou de cavatine rurale que chante la peinture de Miró». *Ibid.*, p. 41.

(63) *Idem*, p. 44.

(64) «Repentirs et ajouts», *op. cit.*, pp. 15 et 16.

(65) Miró Joan, *Ceci est la couleur de mes rêves*. Entretien avec Georges Raillard, Paris, Seuil, 1977, pp. 99 et 101.

(66) On songe à ce que le peintre écrivait au sujet d'une série de tableaux en projet : «Que ces toiles soient d'un haut esprit poétique et musical, faites sans aucun effet apparent comme le chant d'un oiseau, le commencement d'un monde nouveau ou le retour à un monde plus pur sans aucun caractère dramatique ni rien de théâtral, pleines d'amour et de magie», Miró Joan, *Carnets catalans*, t. II, textes traduits par Edmond Raillard, Genève, Editions Albert Skira, 1976, pp. 29-30.

kloristique du merveilleux chez Miró» dont il voit même des «rapports avec les dessins animés de Walt Disney» — ce qui lui donne une fois de plus l'occasion de relater un souvenir d'enfance<sup>(67)</sup> —, alors que les qualificatifs d'«innocent» et de «naïf» correspondent bien moins à Miró<sup>(68)</sup> qu'à Michel Leiris dont la littérature ne manque pas de manifestations : «De tout temps, j'ai aimé la pureté, le folklore, ce qui est enfantin, primitif, innocent»<sup>(69)</sup>.

Picasso et Masson plus particulièrement ont permis à l'écrivain d'exprimer sa fascination pour la tauromachie. Et tandis qu'André Masson y voyait plutôt «la danse, cette espèce d'osmose entre l'homme et l'animal» et n'était «nullement scandalisé quand le torero était touché. Aucune espèce d'émotion»<sup>(70)</sup>, Michel Leiris, à travers l'œuvre de ce dernier, se passionne pour le combat à mort de l'homme et de la bête : «Par le truchement des courses de taureaux, André Masson nous mène au point crucial de l'art : guerre inexpiable du créateur avec son œuvre, du créateur avec lui-même et du sujet avec l'objet, dichotomie féconde, joute sanglante dans laquelle l'individu entier est engagé»<sup>(71)</sup>. A la lecture de certains textes de Leiris tels certains recueils de poèmes, «Abanico por los toros», dédié à Pablo Picasso, ou «Toro», édité par la Galerie Louise Leiris en 1951<sup>(72)</sup>, ou bien encore l'essai intitulé *De la littérature considérée comme une tauromachie*<sup>(73)</sup>, il semble que ce thème ait été une «joute sanglante» beaucoup plus significative du créateur et de son œuvre pour

---

(67) «Je songe ici également, à ce petit récit qu'on faisait dire (paraît-il) à mon frère Pierre, quand il n'était encore qu'un très jeune enfant :

Deux petits poulets étaient frères  
Et pourtant ils ne s'aimaient pas...»

«Autour de Joan Miró», *op. cit.*, pp. 40 et 41.

(68) «Oui. Cette réputation me gêne beaucoup. Je vous parlais de paresse intellectuelle, c'est ça. Les gens n'ont pas la force de comprendre ce que sont les autres... Cette image de moi qu'on a faite est facile». MIRÓ Joan, *Ceci est la couleur de mes rêves*, *op. cit.*, p. 189. Ce thème de l'enfance et de l'innocence était aussi très prisé par les surréalistes — Paul Eluard écrivait de Miró en 1937 : «Des mots s'attachent à moi, que je voudrais dehors, au cœur de ce monde innocent qui me parle, qui me voit, qui m'écoute et dont Miró reflète, depuis toujours, les plus transparentes métamorphoses». Paul ELUARD, dans *Joan Miró*, cat. d'expos. Paris, Grand-Palais, Editions des musées nationaux, 1974, p. 48.

(69) *L'Age d'homme*, *op. cit.*, p. 147.

(70) *Mythologie d'André Masson*, conçue, présentée et ordonnée par Jean-Paul Clebert, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1971, p. 47.

(71) «Espagne 1934-1936», *op. cit.*, p. 136.

(72) LEIRIS Michel, *Haut mal, suivi de Autres lanciers*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 140 et 250.

(73) Repr. dans *L'Age d'homme*, *op. cit.* pp. 9-25.

Leiris que pour Masson dont il reconnaîtra d'ailleurs plus tard que «le drame du peintre et de son modèle paraît étranger à Masson»<sup>(74)</sup>.

Cette attitude de l'écrivain centré sur lui-même paraît relativement déplacée par rapport à l'objet de l'écriture. Elle implique cependant une seconde démarche, à l'écoute cette fois des artistes et de leur personnalité. En effet, il n'y a guère de textes qui ne prennent en compte, à un moment ou à un autre, la biographie de l'artiste, celle de Giacometti ou de Masson par exemple<sup>(75)</sup>; parfois il s'agit de l'évocation de leur caractère, tel celui de Miró dont il se plaît à relever l'humour<sup>(76)</sup> ou, plus anecdotiquement, de leurs goûts, comme dans ces nombreuses lignes consacrées à l'énumération des livres qui occupent la bibliothèque d'Elie Lascaux<sup>(77)</sup>. Cela s'explique par le fait que la plupart de ces artistes ont été en relation plus ou moins amicale avec lui, et c'est sans doute à leur demande, sinon en complicité avec eux, que la plupart des écrits ont été rédigés.

L'analyse de l'extraordinaire donation Louise et Michel Leiris au Musée National d'Art Moderne de Paris exposée récemment au Centre Georges Pompidou<sup>(78)</sup> invite à penser que le corpus des textes de Leiris critique d'art est à situer dans la dépendance de la biographie de leur auteur, et résulte plus vraisemblablement de relations humaines que de motivations purement artistiques<sup>(79)</sup>. Les trente-cinq œuvres offertes par Bacon, Gris, Jorn, Lascaux, Masson, Miró, Picasso et Annette Giacometti à l'écrivain, à sa femme<sup>(80)</sup> ou à tous

---

(74) «La Ligne sans bride», *op. cit.* p. 3.

(75) Dans «Alberto Giacometti», *op. cit.*, et «Éléments pour une biographie», *op. cit.*

(76) «Autour de Joan Miró», *op. cit.*, p. 42.

(77) «Elie Lascaux», dans *Elie Lascaux, peintures*, cat. d'expos. Paris, Galerie de la Pléiade, 1945, repr. dans *Brisées*, *op. cit.*, p. 91.

(78) *Donation Louise et Michel Leiris. Collection Kahnweiler-Leiris*, cat. d'expos. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1984.

(79) S'il faut en croire les annotations portées sur le catalogue de la donation Leiris (*op. cit.*), trois œuvres seulement auraient été achetées personnellement par l'écrivain : il s'agit de *La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure* (1919-1920), aquarelle et gouache de Max Ernst (n° 30 du cat.) et du *Livre* (1911), huile sur toile de Juan Gris (n° 35 du cat.), tous les deux achetés lors de la vente de la collection de Paul Eluard à l'hôtel Drouot en juillet 1924 (Leiris n'a, à notre connaissance, pas écrit sur ces artistes); il s'agit pour finir de la *Baigneuse* (1925), huile sur toile de Miró (n° 138 du cat.), acquise en 1935 à l'exposition de la Galerie Pierre, «la Peinture surréaliste».

(80) Michel Leiris a épousé en 1925 Louise, la sœur cadette de l'épouse du célèbre marchand de tableaux Daniel-Henry Kahnweiler, et qui collabora dès 1920 avec

les deux, indiquent assez clairement les liens qui les unissaient. Et s'il fallait encore avancer des arguments pour montrer la profondeur des sentiments d'amitié que Leiris éprouvait et suscitait, Juan Gris et Joan Miró offriront chacun une œuvre au jeune couple pour leur mariage<sup>(81)</sup> et Picasso dessinera en 1932 une petite huile sur un couvercle de boîte en carton à l'écrivain qui, alors en mission en Abyssinie, pouvait ainsi mieux se rendre compte de l'évolution de sa peinture<sup>(82)</sup>.

Picasso est (avec Francis Bacon) le seul sur lequel il ne nous livre rien de concret, dont on ne connaît pas la biographie : si l'anecdote lui est étrangère, c'est peut-être que Leiris n'a pas besoin de détour pour aller au cœur de ce qui plus que tout l'intéresse pour l'avoir vécu et le vivre encore : «Quels que soient les thèmes que Picasso a traités au cours de ses diverses époques, ils ont presque toujours été associés étroitement à ce qu'était sa vie»...<sup>(83)</sup>. Aussi l'écrivain peut-il directement «procéder en quelque sorte à son étude graphologique, au lieu de se borner à gloser sur les thèmes»<sup>(84)</sup>.

Une première conclusion s'impose : davantage que l'œuvre d'art qu'il qualifie de «monde fermé»<sup>(85)</sup> et qui tout compte fait ne le passionne guère en soi, c'est l'artiste qui retient son attention comme si, pour reprendre ses propres mots écrits au sujet du journal intime, il «négligeait ce qui est *création* pour ne plus l'envisager que sous l'angle de l'*expression* et regarder, plutôt que l'objet fabriqué, l'homme qui se cache — ou se montre — derrière»<sup>(86)</sup>.

Enfin, bien plus encore que l'artiste, c'est l'homme qui le captive, au point que la qualité humaine envahit les descriptions de la pratique artistique, elle s'insinue subtilement dans celle de Masson dont le «pinceau (...) devenu presque hu-

---

celui-ci à la galerie de la rue d'Astorg, à Paris (la Galerie Simon, du nom de son associé); elle racheta pendant l'occupation allemande cette galerie considérée alors comme bien juif, qui deviendra la Galerie Louise Leiris (cf. KAHNWEILER Daniel-Henry, *Mes galeries et mes peintres*. Entretiens avec Francis Cremieux, Paris, Galilimard, 1961).

(81) Il s'agit du *Livre ouvert*, huile sur toile de Gris (1925) et d'un dessin sans titre au crayon noir de Miró (1926). *Op. cit.*, n° 46 et 140 du cat.

(82) C'est la *Femme couchée* (1932), n° 149 du cat.

(83) «Picasso et la comédie humaine», *op. cit.*, p. 188.

(84) Ceci était écrit au sujet de Masson, dans «La Ligne sans bride», *op. cit.*, p. 1.

(85) *Fourbis*, cité dans *Michel Leiris*, étude de Pierre Chappuis, Paris, Editions Seghers, 1973, p. 11.

(86) *De la littérature considérée comme une tauromachie*, *op. cit.*, p. 10.

main, pose avec plus ou moins de force ou de délicatesse les touches»<sup>(87)</sup>, et dont «librement les lignes s'en vont et mènent ainsi l'artiste jusqu'au plus intime de lui-même»<sup>(88)</sup>.

C'est cette qualité qu'il découvre chez Picasso dès ses premiers articles : «Des membres humains, des têtes humaines, des paysages humains, des animaux humains, des objets humains situés dans une ambiance humaine, voilà ce qu'en définitive, et en dépit de certaines apparences, on trouve chez Picasso. Jamais jusqu'à lui l'homme n'avait aussi fortement affirmé, dans le domaine artistique, ce qui fait sa nature et son humanité»<sup>(89)</sup>. Ce peintre enfin lui permet de déclarer son mépris de l'art pour l'art puisque la peinture ou la sculpture, comme la poésie et la littérature, doit avant tout être communicable : «pas de plus grand ennemi que lui de l'art pour l'art (...) car il retient de l'art — produit de l'imagination — qu'il est activité spécifiquement humaine»<sup>(90)</sup>. Ceci laisse deviner son insensibilité à l'abstraction, et explique ses hésitations et ses errements autour de la peinture de Miró qui précisément est celle qui est la plus proche de l'abstraction parmi les œuvres, toutes «figuratives», sur lesquelles Leiris s'est penché.

Cette obsession humaniste ne veut pas dire que tout artiste qui traite de l'homme soit nécessairement compris et exposé par Leiris. En effet, la sculpture de Giacometti ne paraît pas avoir particulièrement inspiré l'écrivain, et il se pourrait que sa nature métaphysique et tragique<sup>(91)</sup> l'ait si profondément troublé qu'il soit resté le plus fréquemment à la surface des choses : «Aujourd'hui, Giacometti estimerait avoir partie gagnée s'il parvenait seulement à faire convenablement un nez : ce modeste miracle une fois accompli, nul doute que le reste

---

(87) «En fête avec André Masson», *op. cit.*, p. IX.

(88) «La Ligne sans bride», *op. cit.*, p. 10.

(89) «Toiles récentes de Picasso», *op. cit.*, p. 70.

(90) «Picasso et la comédie humaine»..., *op. cit.*, p. 193. A propos de l'aphorisme de Tzara «La pensée se fait dans la bouche», Leiris écrit que «pour le poète, la pensée est vraiment dans les mots, dans leur saveur, leur résonance, la façon dont ils se forment dans notre bouche, y puisent une chaleur humaine, se moulent dans l'intimité des organes, en surgissent loin de toute géométrie desséchante parce qu'abstraite», «Présentation de *La Fuite*», dans *Brisées*, *op. cit.*, p. 97.

(91) Cette nature que Charles Juliet exprimait ainsi : «Un homme stupéfié. Terrorisé. Saisi juste avant cet instant où il va s'effondrer. Peut-être sombrer dans la démence./ Assujéti au temps. Agressé par la vie. Encerclé par la mort./ Mes yeux dévorant ces yeux où s'exaspèrent des questions auxquelles ils me somment de répondre./ Renvoyé à cette région de moi-même où tout n'est qu'appréhension, peur, effroi devant l'énigme/ L'irrésistible montée de l'angoisse», JULIET Charles, *Giacometti*, Paris, Fernand Hazan, 1985, p. 77.

viendrait par surcroît»<sup>(92)</sup>. C'est la mort de l'artiste, auquel il était fort attaché, qui lui arrachera le texte le plus émouvant : «Il serait beau de pouvoir se dire qu'il demeure présent par ce qui est issu de sa tête et de ses mains. Mais ces présences qu'il a fait surgir sont si fortes qu'elles font ressentir encore plus durement son absence, comme si leur acuité même approfondissait la blessure et en donnait une conscience plus aiguë»<sup>(93)</sup>.

En revanche, la peinture de Francis Bacon, dont la première exposition parisienne remonte à 1957 (Galerie Rive Droite), trouvera en Leiris un défenseur convaincu dès 1966, date à laquelle il rédige le catalogue de sa deuxième exposition française, à la Galerie Maeght<sup>(94)</sup>, ce qui allait bientôt rapprocher les deux hommes qui, on s'en doute, ne manquent pas d'affinités<sup>(95)</sup>.

A la lecture de ce texte, il semble que l'œuvre de Bacon apporte enfin à Leiris ce qu'il recherchait chez d'autres artistes, à savoir : la lutte du créateur avec son œuvre que les tauromachies de Picasso et de Masson lui révélaient; la lisibilité de la peinture qui n'est plus comme la peinture de Miró, une énigme indéchiffrable; la présence du peintre tant évoquée chez Masson; la prise en compte brutale de la personne du spectateur (cette violence était, chez Giacometti, retournée contre lui) et pour finir sa préoccupation de l'homme que l'écrivain appréciait tant chez Picasso. Nous citons longuement : «et présence manifeste (...) des traces d'un combat, celui que l'artiste a mené pour aboutir au tableau (...). Présence, en somme, de l'œuvre et de son sujet, mais aussi présence lancinante du meneur de jeu et, enrobant le tout dans ce qu'elle a d'absolument vivant et immédiat, ma propre pré-

---

(92) «Alberto Giacometti en timbre-poste», *op. cit.*, p. 247. Dans *Fibrilles*, il écrit, au sujet du jardin de son enfance : «et je crois volontiers que mon incapacité d'aller plus loin tient au fait que je touche avec ce thème à quelque chose de si fondamental en moi que cela est proprement indicible. Approcherai-je un peu plus de la vérité ou étendrai-je simplement sur ce qui ne peut pas être dit un voile trompeur de bavardage» (*op. cit.*, p. 61).

(93) «Alberto Giacometti», dans *Le Nouvel observateur*, n° 62, 19-25 janvier 1966, p. 24.

(94) «Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon», *op. cit.*

(95) Francis Bacon : «Mieux que personne Michel Leiris nous a montré que la grandeur humaine est intimement liée à la futilité. Pour moi son œuvre est non seulement un document qui contribue à enrichir notre connaissance de l'homme mais aussi un témoignage personnel qui me touche profondément. Le désespoir côtoie ces moments d'éclaircie dont la chaîne compliquée se déroule tout le long de cette tragique et merveilleuse corde raide tendue de la naissance à la mort». Cité dans *Donation Louise et Michel Leiris*, *op. cit.*, p. 15.

sence comme spectateur, puisque je suis tiré de ma trop habituelle neutralité et amené à une conscience aiguë d'être là — rendu, en quelque sorte, présent à moi-même — par l'appât qui m'est tendu : cette représentation qu'un artiste me présente et qui, faite à sa mesure au lieu de m'être offerte comme du prêt à porter, m'attache en ce qu'elle a de singulier en même temps que de tout proche, puisqu'elle évoque — presque toujours en ce qu'il a de plus familier, nos semblables — le monde où nous vivons tous...<sup>(96)</sup>.

Enfin, lorsqu'il décrit les «figures (...) réduites par quelque catastrophe à l'état de paquet de muscles», et ce «jusqu'aux limites du tolérable»<sup>(97)</sup>, lorsqu'il reconnaît la «réalité humaine» avec ses «grandeurs et misères exhibées comme sur un gril»<sup>(98)</sup>, Michel Leiris revit les émotions fortes que lui causaient bon nombre d'images sanglantes ou d'événements sadomasochistes de son enfance, et qu'il ne nous livre pas parce qu'elles sont sans doute les fondements d'une littérature de la tragédie humaine, «comme si, la réalité de la vie ne pouvant être saisie que sous une forme criante, criante de vérité comme on dit, ce cri devait être, s'il n'est pas issu de la chose même, celui de l'artiste possédé par la rage de saisir»<sup>(99)</sup>.

Finalement, et pour conclure, il apparaît que Michel Leiris, qui n'est peut-être pas ce que l'on pourrait appeler un connaisseur de l'art, a su néanmoins nouer des relations le plus souvent étroites avec les artistes de son entourage parce qu'il comprenait, pour les vivre également, les affres de leur vie intérieure et partageait la même nécessité de créer (de crier). S'il n'aimait probablement pas tout à fait la plupart des œuvres qu'il rencontrait, c'est sans doute qu'elles décevaient une insatiable exigence de transport de tout son être qui préférerait se dévoiler dans sa plus grande nudité, parfois avec

---

(96) «Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon», *op. cit.*, pp. 14-15.

(97) *Ibid.*, pp. 19 et 20.

(98) «Francis Bacon aujourd'hui», dans *Francis Bacon*, cat. d'expos. Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, Centre national d'art contemporain, 1971, repr. dans *Francis Bacon ou la vérité criante*, *op. cit.*, p. 63.

(99) «Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon», *op. cit.*, pp. 20-21. Dans l'article qu'il consacrait en 1929 aux *Massacres d'une proscription romaine* d'Antoine Caron (1566), Leiris écrivait : «Beaucoup plus imprécis pour moi sont les souvenirs qui n'ont pas une base de cruauté. Mon enfance m'apparaît analogue à celle d'une peuple perpétuellement en proie à des terreurs superstitieuses, et placé sous la coupe de mystères sombres et cruels. L'homme est un loup pour l'homme, et les animaux ne sont bons qu'à vous manger ou à être mangés», «Une peinture d'Antoine Caron», dans *Documents*, n° 7, décembre 1929, p. 350.

familiarité ou avec futilité, plutôt que se soumettre à la banalité d'un commentaire stéréotypé et figé qui ne le concerne nullement. Car, dans ses «divagations» les plus fantaisistes, jusqu'à ses confessions les plus intimes, c'est la vie qu'il insuffle à ses écrits, étant en cela cohérent avec sa constante préoccupation de la «réalité» essentielle de l'homme dont malheureusement les œuvres du XX<sup>e</sup> siècle ne sont pas les plus ferventes interprètes.

Jean-Pierre Faye

---

**Le point fulgurant.  
Leiris, société secrète  
du quotidien**

Leiris le vivant : je voudrais décrire la découverte palpable du moment le plus fertile. Celui du Collège de Sociologie et d'*A-céphale*, et de l'énigmatique triangulation reliant Bataille, Leiris, Klossowsky, triangle plus fondamental que toute figure sans doute, en un âge où l'obstruction s'accomplit sous les auspices de lourds magistères. Voici venue la quête avancée vers ce sujet à l'horizon qu'annonçait le coup de dés nietzschéen, et qu'ont démenti les croupiers et les investisseurs.

La vibration qu'il y eut, en fin d'année 1968, à recevoir de la main de Leiris *Une nietzschéenne*, annonçait celle du *Sacré dans la vie quotidienne*, deux ans plus tard : deux signes reliés intimement, pour nous, à cette apparition du mouvement Change par quoi nous fûmes les premiers surpris et saisis.

«Je plains les hommes qui n'ont pas rêvé de se changer» — et dans cette conviction transformable est recelée la puissance de l'éclat qui rougeoie au creuset de la vie quotidienne, sous le nom interrogateur du «sacré».

En faisant don au mouvement Change de l'écrit paru auparavant sous le signe du Collège de Sociologie — «Le sacré dans la vie quotidienne» — Leiris nous ouvrait l'espace d'un sacré ironique et chancelant, «cette mixture de respect, de désir et de terreur qui peut passer pour le signe psychologique du sacré», et qu'il va rechercher dans «quelques idoles» de l'enface, — idoles bientôt marquées par lui de la biffure. Le jeu tâtonnant va être ici, dans la quête de la symbolique, capable, selon la notation de Mitsou Ronat, de permettre à Leiris «de passer d'un code à l'autre — érotisme, tauromachie, littérature»<sup>(1)</sup>.

---

(1) «Une ethnographie particulière», *Change 7, Le Groupe la rupture*, décembre 1970.

«Je plains les hommes qui n'ont pas rêvé de se changer en l'un quelconque des divers objets qui les entourent : table, chaise, animal, tronc d'arbre, feuille de papier...» Le change du sacré «dans la vie quotidienne» est plus modeste encore. Ses «objets» se succèdent au voisinage du familier, du burlesque, du ridicule. Chapeau haut de forme à bords plats, revolver Smith et Wesson à barillet, porte-or, salamandre la «Radiouse», grand lit parental, «abrégé du monde nocturne des cauchemars qui traversent le sommeil et sont comme la réplique noire des pollutions», pendule et portraits des grands-parents, vase de nuit et grand siège : «par rapport au salon, Olympe qui nous était fermé les jours de réception — ces cabinets d'aisance font figure de caverne, d'ancre où l'on vient s'inspirer en se mettant en rapport avec les puissances les plus troubles et les plus souterraines...».

Dans le numéro 2 de la *Révolution Surréaliste*, survenait, au milieu du quatuor des parents et du frère aîné (celui qui trône sur le «grand siège», «comme un initié au grade supérieur», tandis que le cadet se borne à «un vulgaire vase de nuit, qui jouait le rôle d'un tabouret de néophyte»), surgissait une opération que nous appellerions volontiers le change du double. «Entrant un soir dans ma chambre, je m'aperçois assis sur mon lit. D'un coup de poing j'anéantis le fantôme qui m'a volé mon apparence. A ce moment ma mère paraît au seuil d'une porte, tandis que par la porte d'en face entre son double, exactement semblable à elle. Je crie très fort, mais mon frère survient, accompagné lui aussi de son double, qui m'ordonne de me taire.» Les trois transformations du double sont chaque fois les moments d'un vol, d'un cri, ou d'une sommation au silence : agression transformable, mais croissante, menace chaque fois agrandie.

Le double de Nerval, dans *Aurélia*, est son *ferouër*, fantôme oriental qui réfère au sultan fatimide Al Hakim. C'est lui, l'*autre*, qui lui a volé Aurélia, et à cette évidence se superpose une autre certitude : il est le poète malade, l'ami allemand, il est... Heinrich Heine. Ce Heine avec qui se regroupent quelques immigrés allemands de Paris, dans les *Annales franco-allemandes* au «22 de la rue Vaneau» — Arnold Ruge, Karl Marx, Moses Hess, Friedrich Engels... A ce groupe d'une revue qui n'aura qu'un seul numéro paru en 1844 — *Deutschfranzösische Jahrbücher* Nummer 1 —, il est raisonnable de comparer celui d'*Acéphale* en 1937, qui du moins publiera deux numéros accompagnés d'une collection ou «nouvelle

série», dont l'unique parution sera, de Leiris, *L'érotisme, Miroir de la Tauromachie*, en 1938. La réédition qu'en fera son initial éditeur, GLM<sup>(2)</sup>, lui ajoutera une dédicace qui pourtant *manquait*, dans la parution première : «à Colette Peignot» — à Laure.

Laure est la figure, gravitante et centrale à la fois, qui relie Leiris et Bataille. Elle apparaîtra dans l'une des séquences les plus belles de *La Règle du jeu II*, dans *Fourbis*. «Comme en témoigne tels des feuillets qu'elle avait rédigés, cette amie avait choisi pour se dépeindre le prénom émouvant de <Laure>, émeraude médiévale alliant à son incandescence un peu chatte une suavité vaguement paroissiale de bâton d'angélique.»

La nausée de Laure dans un bar de Montmartre, se transforme dans le jet liquide de Khadidja à l'Hôtel du Sahara de Béni-Ounif : moment précédé, dans le récit, par celui de l'émotion de Khadidja — «quelque chose comme les pulsations ou contractions légères qu'on pourrait percevoir au fond d'une galerie de mine si la terre était vivante». Mais «l'amour... que... je fis avec Khadidja», trouve à son tour son symétrique et son contraste dans la relation chaste qui semble relier Leiris à Laure. La brève séquence où Leiris est comparé à Aliocha Karamazov par un «compagnon de jeunesse» qui lui-même s'identifie à Dimitri, et dont il devait «prendre un beau soir l'amie pour confidente» — nous ne pouvons éviter d'y lire la parabole du triptyque Leiris, Bataille et Laure. Quant à l'assignation du personnage d'Ivan, elle va à «celui d'entre nous que nous estimions le plus» et, «dans l'atelier de ce dernier», elle conduit à l'entendre raconter «un voyage effectué... à travers des océans légendaires»... Certes, pareille description mènerait à l'atelier d'André Masson, peintre et graveur du Minotaure, du taureau de Numance, de l'homme *acéphale* et du *Miroir de la Tauromachie* lui-même. Mais une connivence supplémentaire nous ferait souhaiter que l'atelier de cet Ivan Karamazov familier de l'entretien à la limite avec l'interlocuteur «satanique» (ou «sadien»), soit le futur laboratoire du «passage au dessin», chez Klossowski.

\*

\* \*

---

(2) Le poète Guy Lévis Mano, éditeur d'*Acéphale* où Bataille est accompagné par Klossowski, mais non par Leiris, dans la revue.

Suite de substitutions, la tauromachie : remplacement de la cible humaine «par un leurre d'étoffe», déplacement de la cible, tour à tour cape et *muleta*, puis substitution du taureau, victime animale, à l'homme... Or «cette série de déplacements, changements d'axe, retournements de situation», passe soudain de la tauromachie à l'érotisme, de «la possibilité matérielle d'une blessure à l'érotisme, où tout se passe au cœur même d'une semblable blessure»... Car «nulle part avec autant d'éclat que dans l'acte d'amour ne se manifeste le rôle capital d'une certaine plénitude déchirante». Mais ici l'irruption et la précipitation des contrastes conduit, par leur ambiguïté même, «à l'idée du sacré... expression par excellence de ce point fulgurant où le droit coïncide avec le gauche». *Point ouvert*, dirait Schelling dans le roman philosophique de *Clara*, qui dessine en Caroline Michaelis une figure de femme que j'aimerais confronter, par le tumulte extatique de sa vie, de sa passion politique et de ses passions d'amour, au visage de Laure.

\*  
\*   \*   \*

L'héritage biologique, écrit Leiris citant Ruth Benedict, n'est pas le mariage de l'encre et de l'eau, mais «comme un assortiment de perles», arrangées pour chaque individu d'une manière nouvelle. La culture, précise-t-il, est ce «système temporaire» de traits, transmis par la voie du langage, à travers institutions, objets ou idées («narrations mentales», dirait Spinoza) qui orientent la conduite. Et il apparaît comme «doué d'une grande plasticité»<sup>(3)</sup>. Témoins en sont les anciens qui partout critiquent les façons des jeunes, ce qui revient à dire, note Leiris, «qu'il y a quelque chose de changé».

La fantasmagorique pulsation de la vie quotidienne, c'est cela, Leiris — dans *Biffures*, *Fourbis*, *Fibrilles*, *Frêle Bruit*, ou dans *La Possession et ses aspects théâtraux*<sup>(4)</sup> qu'il observe chez les Ethiopiens de Gondar, tout comme il regarde Khadidja au bord du désert saharien, ou de la façon dont il examine son propre suicide dans *La Règle du jeu*.

Comment les *zâr*, ces génies manifestés par les rites de possession chez les Amhara d'Ethiopie, interviennent dans la vie

---

(3) *Race et civilisation*, Unesco, 1951.

(4) Ed. Plon, 1958.

quotidienne et apparaissent à l'origine de certains événements humains ? A certains *zâr* sont attribués les changements qui peuvent survenir dans la conduite d'une personne. Ainsi son informatrice gondarienne, Malkâm Ayyahu, raconte comment tel *zâr* aurait été envoyé au consul italien de Gondar pour le châtier d'avoir allégué une occupation urgente, afin de ne pas recevoir un autre possédé, Abbâ Quawsqwes, venu lui offrir des corbeilles faites de sa main. Telle autre possédée raconte comment elle peut à la fois blâmer la danse *dankarâ* en tant que femme, et pourtant l'avoir dansée en tant que *zâr*. Ces narratrices décrivent des actes qui sont mis «sur le compte de l'état d'inconscience». Ce changement de compte, dans la vie quotidienne attribué à l'irruption du sacré, relève bien de ces moments de la virulence dont le Collège de Sociologie entendait explorer le «sombre noyau» — même si Leiris, participant à ses débats, se tenait à l'écart de ses manifestations, ou des «instructions pour la promenade en forêt» dont nous avons retrouvé le manuscrit, de la main de Laure, dans l'archive de Bataille.

Il est permis de relever, écrit Leiris, que le culte de Dionysos dans la Grèce ancienne est à base de possession, et que l'apparition des formes de théâtre est liée à ses modalités, dithyrambe, drame silénique, ou *cômos*. En le comparant également au chamanisme sibérien, Leiris y observe la «forte dose d'artifice» qui entre dans chaque cas de possession. Le chaman, ou l'*alaqâ* possédé du *zâr*, «en face de son patient... se trouve... dans la position d'un initié instruisant un néophyte», et il existe «un enseignement de ces formes» d'une initiation. De façon comparable encore, «les acteurs romains des antiques Atellanes ou... leurs successeurs italiens de la *commedia dell'arte*» sont tout à la fois «modelés par la tradition» et introduits dans des registres improvisés, «à travers les intrigues diverses dans lesquelles ils sont insérés».

Ce n'est point hasard si à Rome, Naevius le comique est bâtonné pour ses Atellanes, accusé d'avoir ironisé sur les Scipions. Et si la cible du théâtre de Plaute est le marchand d'esclaves. La société esclavagiste laisse silencieuse la philosophie antique, — à l'exception d'Alcidamas, qui oppose la parole vive à l'écriture inerte —, mais c'est la verve théâtrale qui la met en joue dans la virulence. Lorsque Leiris évoque la «royauté invisible en qualité de *zâr*», exercée par les trois «fils de la nuit» dans l'empire éthiopien de l'empereur Kaleb, au VI<sup>e</sup> siècle, selon une version que lui rapporte un *alaqâ*, il

semble nous transporter dans une fiction d'histoire comparable à *La Flûte enchantée* et à sa Reine de la Nuit.

Dans l'année même de l'opéra mozartien, l'année 1791, prend son essor une singulière figure, qui sera portée par près de cent quatre-vingt journaux, mais atteint sa culmination en l'An II dans l'un d'entre eux : véritable gouvernement par une feuille de papier, durant l'été et l'automne de '93. Or la figure anthropologique du «Père Duchesne» est tout à la fois bachique — elle l'affirme expressément elle-même — et chamanique — mais les traits chamaniques du dionysiaque se perçoivent dans ses relations archaïques avec le roi mutilé, aux membres coupés. Les traits de l'ivresse, de la beuverie, de la danse, du masque sont soulignés sans cesse dans les «Père Duchesne», qui par bien des aspects le relie aux figures du Gargantua «Tord Chêne» ou «Brise Chêne» des dîres populaires, relevés par Paul Sébillot<sup>(5)</sup>. Ce n'est point hasard non plus si le plus virulent de ces journaux proprement fabuleux est le seul à décrire le «véritable Te Deum» déployé le 30 pluviôse an II (18 février 1794) à Notre-Dame «en réjouissance de l'abolition de l'esclavage des nègres» et pour fêter «la liberté des noirs». Ce que Leiris nomme la *terrible condition d'esclave* est le soubassement qui affleure, dans la virulence de ce «rôle de forcené» qu'il marque chez le chaman, et qui surgit dans l'instant d'un néo-chamanisme soudain en acte, dans une Révolution où il revêt les simulacres des temples de la raison et du culte de «la déesse liberté». La place Tian Anmen a vu apparaître la figure visible de cette étrange déesse, dans l'année '89 du siècle vingt.

\*  
\*   \*   \*

L'hommage à Michel Leiris (comme à l'un de ses fondateurs) d'une *recherche culturelle comparative* situe son investigation aux jointures de ces «systèmes temporaires» à «grande plasticité», qu'il a définis comme des cultures. Différente de la méthode propre à Claude Lévi-Strauss et qui s'attache à des «états stationnaires» — des mythologiques ou des relations de parenté —, la démarche qu'il faudra nommer leirienne explore ces *changements de conduite* dont elle suit les

---

(5) *Gargantua dans les traditions populaires*, 1883. (On s'étonnera de ne pas voir réédité ce livre, fondamental pour la mythologique, dans sa relation avec l'histoire culturelle comparative.)

fluctuations chez sa narratrice de Gondar, Malkam Ayyahu. Celle-ci, à travers ses «techniques extatiques», prend les figures de différents *zâr*, tantôt Abbâ Qwasqwes (bombant le torse, un poing sur la hanche), tantôt Abbâ Yosêf (plein de dignité et d'onction ecclésiastique), ou Sângit (la petite négresse, servante qui s'inquiète de laisser partir les hôtes sans qu'ils aient mangé); ou encore Sayfu Cangar en personne (entrant dans l'eau du torrent avec le patient pour le laver dans le sang d'un cabri noir égorgé sur la rive); ou Abbâ Koso Sat, le *zâr* identifié à la branche de la plante kosso (mâchant l'écorce des branches et les crachant au visage de la parturiente en accouchement ou sur ses parties sexuelles). Bien des exemples leirisiens font voir de quelles façons multiples le *zâr*, pourra être utilisé par le possédé comme moyen de dégager sa responsabilité «en portant sur le compte» de tel génie une action qu'il entend ne pas assumer. Ce *report sur le compte* fait entrevoir les nappes narratives qui entrent en jeu dans ce change des conduites : rarement le «compte» n'a été d'aussi près l'équivalent du «conte», ainsi que l'indiquent les variations orthographiques du terme dans la langue française de la Renaissance et de la Réforme<sup>(6)</sup>, et l'identité des deux formes en langue italienne, dans le vocable *conto*.

Si quelque chose comme une recherche culturelle comparative commence avec Hérodote, il serait possible de hasarder qu'elle découvre un degré de complexité susceptible de se mesurer aux choses mêmes avec la «Souple mantique» leirienne. L'ouverture à la virulence et la conquête de la souveraineté comme opposée à la vie servile, acquises aux côtés de Bataille, jointes à l'intelligence des systèmes temporaires et à la flexibilité de l'investigation narrative, — voilà qui fait du moment Leiris, à l'intérieur de la «figure Karamazov» où le rejoignent Bataille lui-même et Klossowski, avec Laure, une instance de pensée sans pareille, comparable pourtant à celle de Diderot autour de Sophie Volland, ou de l'*Athenaeum* autour de Clara. Le charme, l'incantation de la liberté alliée à la force exploratoire — voici un mouvement vivace et vérace, contrastant avec la futilité des littérateurs et la lourdeur du postmétaphysicien, par une précision de cristal. Et aussi l'agilité de l'apesanteur. Le danger des enjeux est soudain saisi, avec une salutaire discrétion.

---

(6) *Le racomptable* chez Rabelais, l'*entrée en conte* chez Calvin.

«Races mêlées, hautes cultures», — notait Nietzsche dans ce *Nachlass* qui pour nous est à l'Europe des années 1880 (ou 1980) ce que l'*Afrique fantôme* de Leiris est pour un autre continent : un journal de bord tenu durant une navigation en terres, un labour sur terrain le long de ce Tropique du Cancer que dessine la ligne Dakar-Djibouti. Le combat engagé solitairement par le Nietzsche dès 1884 contre «la fumisterie éhontée des races» et sa forme singulière, «le maudit antisémitisme», cette lutte confiée seulement à Overbeck et à «l'exquise mademoiselle Resa» en vue d'en libérer d'avance le «bon Européen», tout en formant celui-ci à «penser de façon extra-européenne», qui d'autre y a pris part? Pas plus les combattants de la Révolution que les idéologues académiques : pas plus chez Marx que chez Taine ne survient le soupçon de ce qui sera le vertige redoutable. Avec Bataille et le groupe d'*Acéphale* viennent enfin des alliés au secours du solitaire de Sils Maria et de Turin. Ceux-là ont souligné dès 1937 que le nom de Zarathoustra, lorsqu'il sort de la bouche des antisémites, donne à Nietzsche l'envie de vomir.

S'agissant de la «fumisterie des races», Leiris souligne, «pour ce qui concerne l'Europe», que son creuset se détermine lorsque, «au mésolithique on constate l'existence d'un mélange de races, d'où émergent au néolithique les nordiques, les méditerranéens et les alpins, qui ont constitué jusqu'à ce jour les éléments essentiels du peuplement». A l'autre bout de la chaîne des temps, «la fortune culturelle des peuples européens», Leiris la voit «liée au fait que ces populations se sont trouvées en mesure d'avoir de nombreuses relations, entre elles comme avec des populations différentes». Dans cette *structure complexe*, les variations des situations suscitent les innovations de conduite, ajustant aux expériences multiples l'aptitude à faire que la réponse traditionnelle change.

La diversité culturelle est une *histoire*, souligne Leiris. L'Asie tropicale invente la pratique de la rizière inondée, et se donne ainsi des peuplements denses. L'Afrique tropicale a pratiqué les cultures sèches sur brûlis, et l'instabilité des sols a pour conséquence les populations clairsemées. Quelle «fortune culturelle» est la meilleure, lorsque la densité démographique devient difficulté et danger? Ajoutons que la diversité culturelle est *langage* : les enfants blancs n'apprennent pas à se considérer comme «supérieurs» aux enfants noirs, «tant qu'on ne leur a pas dit» cette prétention. Je voudrais noter ici avec Senghor que pour Hérodote les Egyptiens sont des Noirs

— *melanoï* — et, avec Sumer, fondateurs de la civilisation fluviale. Quand donc survient une hiérarchie (fictive) des couleurs? Avec Leiris, les variables imaginaires entrent dans la *structure complexe*. Tandis que l'idéologie qui s'est nommée abusivement «structuraliste»<sup>(7)</sup> a voulu privilégier le langage comme produit de remplacement de l'histoire, — et, de Claude Lévi-Strauss à Foucault, tend même à souligner un dédain de l'histoire. Mais c'est oublier que «l'état stationnaire» n'est connaissable que par le saut quantique : la rupture dans les niveaux d'énergie et l'émission du grain de lumière (ou électro-magnétique). Une mythologique est connaissable, là où commence une histoire. Elle est le corollaire de l'*epos* homérique, avec Hésiode; de l'*istoriè*, avec Hérodote. Elle change de niveau de récit dans ce mouvement de flux et de reflux qui relie les rives d'Europe et d'Asie, — c'est dans le mythologique elle-même qu'elle invente, par les deux sœurs océanides, les *mots de l'histoire* : Europe, Asie... S'il y a recherche culturelle, par elle s'explore ce qui peut devenir plus redoutable dans le réel que les armes de la matière. L'implosion de la langue mythologique d'un Reich *völkisch* produit plus de morts que la fission nucléaire elle-même.

«REVOLUTION — solution de tout rêve? TERREUR — peur errante, sous terre...» Avec le *Glossaire* de Leiris, dans *La Révolution Surréaliste* n° 3 de 1925, et l'admirable *Langage tangage* de 1985, celle du «fou de connaissance» qu'il s'exerce à devenir. Aux *Alaqa* éthiopiens de Gondar, possédés par le *Zâr* qui en fait leur «cheval» — quand le *zâr* «fait sa femme du cheval» —, ce qui advient est «la satisfaction sans frein des désirs» mise en récit et en acte. «Faire sortir le *siqâ*», c'est cela. Mais qu'est-ce alors que l'énigmatique *Nietzschéenne* offerte par Leiris à *Change* en 1968? «... cette nietzschéenne dont j'ignore où, quand, comment, pourquoi je l'ai pêchée, mais qui prend corps dès que j'ai prononcé le mot...» La voici qui surgit, dans le temps même où Klossowski écrit, à partir des inédits du *Gai Savoir*, l'essai du *Cercle Vicieux*, la plus pénétrante investigation sur Nietzsche. «Jeune femme onduleuse... (son cas à elle, bien que franchement tournée vers l'Europe et habituée des grands express... plutôt que du Transsibérien...)... *Une nietzschéenne*... Bien distincte de l'étudiante nourrie de thé noir et de sa foi terro-

---

(7) Le terme «structural», marqué par Roman Jakobson, n'implique pas cette idéologie.

riste, cette affranchie serait-elle aujourd'hui une mince fille à ample chevelure, aux jambes et aux hanches gâinées dans des blue-jeans de cuir, avec une grosse ceinture placée très bas, sous le ventre plat dont on voit le nombril, parèdre d'une cavité plus profonde?»<sup>(8)</sup>

L'investigation de Leiris est cette sortie vers

«Quelque chose de l'ordre d'un feu frais  
ou d'un désert surpeuplé.»<sup>(9)</sup>

---

(8) *Change 2, La destruction*, 1969.

(9) *Mots sans mémoire*, Gallimard, 1969.

Jean-Luc Nancy

---

## Les Iris

*pour Irizarry, Manhattan.*

*(ne faites pas la liaison, ne faites pas le rapport non plus : ni la liaison des sonorités, telle que la langue française l'exige ici, ni le rapport des sujets, tel que la pensée, française ou pas, l'exige partout. Mais ne prenez pas non plus ce double interdit pour une introduction. Ni d'un côté, ni de l'autre, ne cherchez la clef, même s'il est clair que «les iris» est un pluriel de «l'iris», où l'apostrophe élide un «e» pour éviter un hiatus. Sans ce dernier, nous aurions ici «le iris», à quoi ne manquerait plus que la majuscule du nom propre pour être enfin l'auteur au programme d'aujourd'hui : «Leiris».)*

*Dites-vous plutôt que c'est parti : voilà, il fallait commencer, et c'est ainsi que cela s'est fait. On ne sait pas pourquoi, ou bien, il serait ennuyeux de le savoir. Ce qui précède est déjà ennuyeux à bâiller. C'est qu'un hiatus n'est pas autre chose qu'un «bâillement» : la bouche béante dans la vocalisation des voyelles amassées. La langue ne veut pas bâiller. La langue est sans cesse occupée, affairée, empressée, inquiète ou réjouie : elle ne lâche pas celui qu'elle tient. Leiris est tenu par la langue, jour après jour et pas à pas, infimement, intimement, minutieusement et précieusement tenu.*

*A pareille tenue, il n'y a pas d'accès. Nul ne touche à la langue de l'autre. Les idiomes ne se rencontrent jamais. Ils sont des parallèles, des parataxes, des particules dures. Chacun procède, dans son idiotie, d'une pression minime et irratrapable exercée sur la langue par une élocution. Chacun surgit d'une impression produite sur la langue et par la langue, une impression inimitable dans l'immense travail d'imitation de la langue. Fugace autant que durable, vague autant que précise. On part, on parle sous cette impression, jusqu'à l'âge d'homme et au-delà. On est déjà parti, et ce qui peut s'en suivre, on verra bien.*

*«On verra bien» : l'iris entoure la pupille. C'est par là qu'on voit, à ce qu'on dit. On voit par le trou dans lequel se laisse voir une petite poupée (soi-même, vous-même penché sur un œil), et ce trou, cet opercule est entouré d'une iridescence, miroitement ou moirure d'arc-en-ciel, déesse pour tout dire, déesse du partage et de l'intimité des teintes. Arc teinté de la paix, d'une inaccessible paix autour de l'agitation des poupées. Déesse enserrant la poupée, moirures encerclant l'image.*

*(Iris est la messagère des dieux. Mais il s'agit ici de ce qui se passe lorsque les dieux n'ont plus de message à faire passer. Rien de violent, rien de spectaculaire, pas de «mort des dieux». Plus légère, plus sournoise aussi peut-être, une simple allée-et-venue quotidienne de signes, pulvérisée d'insignifiance — et pourtant, c'est comme une palabre jamais achevée avec un petit sphinx tête. Il ne fait pas d'histoires, mais enfin, il s'obstine à marchander des énigmes de quatre sous. Il n'est pas question de jouer Œdipe. Il n'est pas question de se crever les yeux. Mais enfin, «l'homme» reste une devinette, jusqu'à son âge et au-delà. C'est comme une vieille habitude, dont on ne peut pas se défaire. Les Iris volètent un peu partout, porteuses de pas-de-messages, mais au sol il y a encore ce petit sphinx tête.)*

*On verra bien — c'est-à-dire qu'il est possible qu'on ne voie rien, ou qu'il n'y ait rien à voir (comment distinguer?).*

*Mais c'est ainsi que c'est parti, et que ça part toujours. Comme lorsque deux regards s'effleurent. Lorsqu'une moirure miroite un instant. L'instant est toujours trop bref pour être saisi. Ou plutôt : il n'est là que pour rendre sensible ce qui ne peut pas être saisi, ce qui n'est pas à saisir : une impression. La vocation de l'instant, ce pour quoi on l'appelle — «ô temps, suspend ton vol!» —, c'est le dessaisissement.*

*Celui-ci se démontre parfaitement identique au saisissement. Ce qui m'a saisi, m'a dessaisi de soi. Ce qui m'a saisi s'est dessaisi de moi, me laissant plus seul qu'il est pensable d'être seul. Seul à ne savoir de «soi» que le soubresaut solaire d'un miroitement qui ne s'est même pas illuminé, même pas éclairé. Iris pris sur le vide, pris sur le fait d'envelopper une pupille qui bée (hiatus) sur rien, sur la solitude de son «sujet». Car lui ne s'y voit jamais, comme on sait bien. Lui ne*

*voit pas sa vision. Le sphinx a les yeux pleins de sable, d'éclats de mica et de vieilles poussières d'os.*

*Pupille emmaillotée d'iris : minuscule momie d'Egypte au cœur de l'œil. Bandelettes diaprées et serrées sur ce secret de rien : voir.*

*Il faut aller y voir soi-même. Cela se nomme «autopsie», opsis de l'auto, voir par soi-même, voir de ses propres yeux, ce qui s'appelle voir. Autopsie continue de l'existence ténue, anatomie de détails menus. Toutes ces choses qui nous saisissent, qui nous désaisissent, toutes ces impressions.*

*Voir est le sujet capté, ravi, ni vu ni connu.*

*Ni vu ni connu, je t'embrouille. Saisi : pris, captivé. Dessaisi : dépris, délivré. Les deux en un, mais pas «un» pour dire ou pour imaginer ce «deux en un», ce «un en deux». (Les deux yeux de quelqu'un, et les iris de Leiris.)*

\*  
\*   \*   \*

*Il n'y aurait là (où donc ?) rien d'exceptionnel. Au contraire, la mesure intacte de la banalité même. Voilà comment ça part : on ne sait pas, et pourtant c'est à ce non-savoir qu'on reste accolé, accoté, accordé d'une manière inébranlable. Et c'est ainsi qu'on part : sûre aventure brouillonne, et désir vague que déjà son départ rend parfait, effilé comme une lame, comme l'âme de la momie, l'âme elle-même emmaillotée, bandelettée, bandée, à qui plus rien ne parvient, ni du monde, ni de la pensée, rien d'autre que la pression de la main, du désert ou de l'œil qui la tient...*

*On sait seulement qu'il y eut impression, un instant, à l'instant. (Mais «il y eut» est faux : l'impression est toujours là, ou bien, on l'attend encore, on n'a d'elle que le pressentiment; le temps marche ici dans tous les sens à la fois, ou bien, il ne marche pas, temps seulement spatial, spacieux, et spasmodique. Ce temps n'est pas l'écoulement de la poudre dans le sablier, il est l'opercule de ce dernier, avec son double évasement.) Impression : quelque chose s'est pressé, quelque chose a pressé, imprimé une pression, un mouvement. Mais pas une image, ni une idée. Nous serions très loin de Proust : point de «madeleine», point de «pavés inégaux», point de reconstitution et point d'appropriation de la chose*

*fugitive. (Et par conséquent, pas d'œuvre d'art?) Mais tout à l'envers : typographie sans type, imprimerie sans caractère, le Fugace à l'état pur. Impur, par conséquent, puisque ni posé dans la stabilité, ni échappé dans la fuite. Une impression qui ne se fait qu'à peine reconnaître comme impression. Qui déjà roule et coule dans cette autre chose, presque rien, le cours de ce qui n'a même pas de cours, de ce qui n'a pas d'histoire ni de mémoire. Un murmure évasif à travers d'innombrables interstices. Pas de date, pas de repère, encore moins de monument. Mais la chose, là, saisie en tant qu'elle est dessaisie.*

*La momie sans pyramide, simplement sèche au sable et au soleil spacieux. Les yeux et leurs iris sous les bandelettes, sous des bandes d'arc-en-ciel, comme le cou sous le ruban d'Olympia.*

*Olympe : plus de messages n'en parviennent. Cela ne manque pas. Les choses sont simplement à notre portée. Nous ramassons tranquillement les morceaux des dieux, avec des larmes claires qui nous lavent les yeux, qui nous cristallisent le regard pour l'autopsie fraternelle et conjugale. Ainsi faisait Isis des membres d'Osiris, et pour finir l'iris osé posé sur le dernier membre bandé.*

*La chose, là, saisie en tant que dessaisie — c'est-à-dire : en tant qu'on est dessaisi d'elle.*

*Que veut dire cet «en tant que»? C'est une question dont pas une philosophie ne s'acquitte. (La philosophie ne s'acquitte de rien : c'est sa grande misère, et c'est sa ressource irremplaçable.)*

*Il y a impression, et c'est parti. L'impression n'imprime rien (pas de type, pas de monogramme, pas d'empreinte, pas de caractère), mais l'impression presse quelque chose à même cette surface irisée, ce papier ou cet écran vaguement prêt à se mettre en œuvre.*

*Mais si vaguement prêt... Il n'en reste déjà que l'écume — encore est-ce trop dire, il n'y a pas d'écume, pas de mousse. «Sillage» en dirait trop, lui aussi (de même que toute «trace»). Il n'y a que ce saisissement à l'instant dessaisi de soi, de toute possibilité de se saisir de soi. Une noce incestueuse, l'attouchement de la distance.*

*Un arc-en-ciel bandé à travers une pluie de larmes fines, presque finie.*

*C'est ainsi qu'on saisit le sable, qu'on est saisi et dessaisi de lui. La pupille, la petite poupée bandée, la momie ne contient que sable et sable, et grains de mica de l'iris. Le trou de l'œil est le trou d'un sablier, que le temps retourne, de temps en temps, pour faire couler le sujet dans l'objet, ou le monde dans la conscience, puis les pensées dans les choses, et ainsi de suite, sans que cela même se remarque.*

*Banalité : l'impression qui soulève l'attention, un instant, une infime fraction d'attention n'a aucun intérêt. Rien à y attacher, rien à en retirer. On la passerait bien au compte incalculable et plat du «quotidien». Mais ce mot en dit beaucoup trop : il place des mesures et des évaluations, il réserve les belles, les grandes exceptions. Or voici ce dont il s'agit : tout est si quotidien que la catégorie de «quotidien» est vaine. Le quotidien passe toute mesure, toute raison du quotidien et de l'exceptionnel. Le quotidien détient et retient jalousement le dessaisissement de la saisie, il n'est fait que de ça, retournant le sablier.*

*On est touché pourtant, quelque chose a touché quelque point sensible.*

*(On joue, on ne joue pas, ici : c'est la règle du jeu. Tout cela est incroyablement, inestimablement sérieux. On se plaît au sérieux. Où l'on serre les yeux. Iris froncés, fleurs et vulves, vertus vulnérables, attouchements vulnérables.)*

*Le quotidien, voici : il y a de très graves nouvelles dans l'air. La polituque peut-être est au bord du gouffre ; les plus proches sont atteints d'affections incurables ; on est dans la dérélition. Mais une minute suit l'autre, et si l'on ne se tue pas, c'est qu'à quelque chose d'infime on demeure obstinément, non pas «attaché», comme on dit, mais exposé. Cela ne peut se dire, et pourtant cela ne cesse d'être murmuré, et ce murmure fait l'idiome.*

*Un murmure comme du sable. Si on n'y prenait pas garde, le sable peu à peu ensevelirait tous les Sphinx et toutes les Pyramides. Ici, personne n'est commis à cette garde : aussi les énigmes, et les tombeaux, et les secrets, y sont-ils doucement effacés.*

*Effacés. Aux faces affaissées. Défaits. Décomposés. Délités. Dépecés. Pièce par pièce. Pulvérisés. Une particule après l'autre. Partes extra partes. Espacés. Extravasés. Déconstruits. Emiettés. Disséminés. Eparpillés. Emulsionnés.*

*Emoussés. Dépliés. Repliés. Dépareillés. Encalminés. Calme-  
ment. Posément. Continûment. Obstinément.*

\*  
\*   \*   \*

*Obstinément. Obstination. Ostinato rigore. On y reste, cela  
passe, cela franchit les exceptions. Cela fait voir la règle, et  
la renforce, et la conforte. Obstinément l'infime infirme les  
magnitudes tonitruantes. Qu'est-ce que cela prouve, va-t-on  
demander? Mais qui parle de prouver, et de prouver quoi?  
Les preuves, quand elles réussissent, ne montrent rien de plus  
que ceci : que la chose prouvée était donc là, hors de la  
preuve, et qu'on n'avait pas besoin de preuve pour y toucher.  
Iris voudrait dire ici : cette moirure à peine perceptible du  
n'avoir-pas-besoin-de-preuve.*

*Une évidence qui évide les yeux. Celle du sable.*

*Ces choses-là, dont on ne rend pas raison, n'offrent peut-être  
pas plus d'intérêt qu'elles n'autorisent de preuve. Mais quel  
intérêt y a-t-il à ce que cela ait «de l'intérêt»? Le même iris,  
à fleur d'œil, insignifiant et superbe, rêve tout en surface de  
la momie sans rêve.*

*(La momie ne rêve pas : mais elle se déguise en rêve. Môme-  
rie de la momie, enfantillage, carnaval.)*

*Celui qui regarde et qui raconte ses rêves (lui, il aime le  
faire, ou plutôt, il y tient, il y est tenu), sans intention et sans  
remplissement de signification, seulement pour l'impression,  
celui-là sait qu'il laisse filer entre ses doigts la poudre de  
l'improbable et de l'improuvable. Alors, sa pupille est l'oper-  
cule intérieur d'un sablier qu'on peut retourner pour que le  
désert s'écoule dans l'intimité, ou l'intimité dans le désert,  
mesurant le quotidien.*

\*  
\*   \*   \*

*Ce qui impressionne, et qui n'a pas d'intérêt : s'il était pos-  
sible de trouver là une règle cardinale pour la «littérature»?  
Alors, en effet, elle renoncerait aux Célébrations, aux Représen-  
tations, aux Inscriptions-et-Belles-Lettres et aux Pyra-  
mides-et-Sphinx-des-Textes. Elle se ferait sable, elle-même.*

*En réalité, elle ne cesse pas de le faire. Mais cela se voit mal, cela se discerne à peine.*

*«Les Iris» pourrait être le nom d'une villa en bord de mer. Ce serait du banal un peu vulgaire. Il y aurait un vol, un crime, une disparition, tout un roman policier. On imagine, à côté, le voisin peu bienveillant, mais peut-être simplement aimant rire, qui baptise la sienne : «Osiris». Autre roman policier. Le voisin a quelque instruction supplémentaire. Mais cela même est vulgaire. On peut faire un peu plus, et prendre «Les Iris» pour nom d'une petite résidence en copropriété. A côté des Tulipes et des Pervenches. Quartier des Fleurs, nature et culture, police du roman.*

*Dès que la «culture» est détachée comme une peau, comme une pellicule, et montrée pour elle-même, miroitant sous quelques projecteurs, sous quelques chandelles de souper fin pour magazine, sa vulgarité est insupportable. Ainsi de la littérature, lorsqu'elle se propose «intéressante», ainsi de la philosophie, lorsqu'elle fait valoir l'importance, la profondeur et l'angoisse de ses pensées. Ainsi de l'art qui garantit qu'il est de l'art, et non pas rien.*

*Mais le «quotidien» n'est pas cultivé, même le «quotidien» du voisin cultivé qui a entendu parler des dieux égyptiens, et qui sait? qui a lu Plutarque. Le «quotidien» n'est donc pas non plus vulgaire. Mais sans doute, je l'ai dit, est-il déjà vulgaire de parler de «quotidien». Sans doute est-il vulgaire de vouloir catégoriser ce qui se passe, et que ça se passe. Aussi bien en énonçant «l'Histoire» qu'en disant «le quotidien». Mais par exemple, on dit «les iris», sans y penser, parce qu'il faut un titre et parce que, sans doute, on a reçu une impression — une espèce d'impression fugitive et futile : un sable de syllabe en «ris». Cela aurait pu venir de Ris-Orangis. La banlieue est le lieu du banal. Le banal est le lieu d'abandon. On s'abandonne aux impressions, au sablier des impressions.*

*C'est toujours singulier, c'est à chaque fois si singulier que chaque fois est l'exception, et que l'exception est la règle, et que la règle est en effet très régulière : l'existence est exceptionnelle.*

*L'existence est exceptionnelle, mais ça ne se voit pas. Et c'est ça qui est exceptionnel. Car tout se voit, tout est phainome-*

non, sauf ça. Ça s'écrit, mais même écrit, ça ne se voit pas, et ce n'est pas pour ça que c'est écrit.

*Roman policier : pour quoi a-t-il écrit ? à qui profite le crime d'écrire ?*

*Si j'écris que l'existence — celle-ci, celle-là — est exceptionnelle, et banalement exceptionnelle, je ne l'écris pas pour en proposer la théorie, la considération ni la contemplation.*

*C'est écrit pour le temps perdu passé à écrire, quelques grammes d'existence, quelques instants d'insistance...*

*C'est écrit pour les impressions qui ne laissent pas de trace, sinon qu'on s'est abandonné aux impressions. C'est écrit pour le sablier, sa chute minuscule et son retournement autour de l'axe.*

*Axe des iris, florilège axiologique : Augustin, Dante, Montaigne, Blake, Rousseau, Et Coetera.*

*Augustin :*

*«Ce que nous cherchons maintenant, c'est comment tu aimes la sagesse. Tu désires la voir, la posséder sans aucun voile, toute nue, si j'ose dire, avec des regards, des embrassements d'une parfaite chasteté.»*

*Dante :*

*«Tel est celui qui voit en rêvant  
et, le rêve fini, la passion imprimée,  
reste, et il n'a plus souvenir d'autre chose,  
tel je suis à présent, car presque tout cesse  
ma vision, et dans mon cœur  
coule encore la douceur qui naquit d'elle.»*

*Montaigne :*

*«J'ouvre les choses plus que je ne les découvre.»*

*Blake :*

*«Les Filles des Séraphins conduisaient leurs clairs troupeaux,  
Hors la plus jeune qui, dans sa pâleur, cherchait la secrète solitude,  
Pour s'évanouir, telle la beauté matinale de son jour mortel.»*

*Rousseau :*

*«Dominé par mes sens, quoi que je puisse faire, je n'ai jamais su résister à leurs impressions, et tant que l'objet agit sur eux, je ne cesse d'en être affecté.»*

*Et Coetera :*

*Mais au fond, personne, au fond personne en particulier. L'inassouvi et inapaisable désir d'anonymat, la littérature de provenance immense, infime, infirme, infinitésimale. Et coetera, et les membres pulvérisés des dieux qui glissent entre les doigts d'Isis.*

*C'est-à-dire aussi bien : rien, nulle littérature. Au contraire, une chasse incessante, une traque acharnée de toutes les littératures. C'est-à-dire : de toutes les façons de croire qu'en mettant un panonceau «Les Iris» on a transfiguré sa médiocre villa. Et de ces façons, il y a des milliers. Des milliers de façons de représenter ou de figurer comment en embarquant d'un très modeste port de pêche on trouvera la route des épices, de l'or et de la soie, la route des Indes. Mais il n'existe pas beaucoup de manières de retourner le sablier.*

*Il n'y a pas de route des Indes, même à partir des quais des plus puissants Empires. Il y a le lent miroitement de la mer irisée, interminable, il y a du sel plein les yeux, des maladies, et on arrive ailleurs, ou on n'arrive pas. Il n'y a pas de chemin vers l'or, la soie, ni vers le Soi, vers soi, mais il y a ce long regard impressionnable que touchent chaque jour des millions d'oiseaux d'or, ou quelques aiguilles de pluie.*

*mars 1990*

Adriano Marchetti

---

## Le temps de l'écriture, l'écriture du temps

«L'écriture est la seule forme parfaite du temps»

J.M.G. Le Clézio, *L'extase matérielle*

«Le temps nous mène — toujours — où nous ne voulons pas aller. Aimer le temps»

S. Weil, *Cahiers I*

L'œuvre de Leiris nous apparaît comme un archipel sans limites autour d'un vide. Jaillie de rien, elle semble échapper à toute conclusion, à toute forme définitive, elle se perpétue en d'innombrables éclats. L'œuvre ébrèche le passé; elle ne peut représenter la vie réelle, mais se refuse d'inventer une histoire; plongée dans la crise introspective, elle résiste toutefois aux grandes structures rhétoriques du vécu et de l'intériorité qui caractérisent la fiction romanesque de la biographie.

L'instant défunt du passé n'est pas à présent embaumé dans un livre : tout s'agite, vibre, scintille, émane un rayonnement continu et douloureux. Les livres de Leiris sont une forme du temps : le temps qui passe, glisse sur quelque chose qui semble clignoter, immobile, fixe. Le temps est co-créateur du texte. Et non la distance chronologique. Le langage, en changeant le sens, marque la temporalité dont l'écriture n'est que la scansion rythmique.

L'œuvre naît d'une contradiction insoluble et inéluctable : la nécessité pour celui qui, fidèle à la difficulté plus qu'aux solutions faciles et peu disposé à céder aux illusions esthétiques ou idéologiques, doit tout de même en tenir compte, car il sait que l'on ne peut échapper aux mots, en aucune façon, même si l'on est tenté de se condamner au silence. Alors, cela vaut la peine de risquer, d'avoir confiance en eux. De plus, ce ne seront pas les mots qui nous trahiront, ce seront nos préjugés, nos passions. Car — et Paulhan l'avait déjà fait

remarquer — tout sujet se reflète dans le langage et l'on est tenté de considérer à chaque fois les mots comme une simple apparence et un effet de la pensée ou la pensée comme un résultat des mots.

Pour Leiris, l'écriture parsemée de fureurs froides est un exercice patient de convalescence, l'antidote contre le rêve métaphysique du sujet de s'approprier de l'être, c'est-à-dire de le penser subjectivement dans son être objet. Folie du sujet auquel il essaie d'opposer la règle, «la règle du jeu». Mais ces défenses mêmes tiennent du sujet de l'expérience. Il aura fallu une bonne dose d'attention pour subir, sans se jeter à corps perdu sur les mots, les vertiges et les éclairs qu'ils peuvent provoquer.

La question préliminaire est liée à une illusion fatale du sujet qui cherche et trouve dans la subjectivité (le je et l'autre je) le fondement, le sens et la valeur de l'appartenance, du lien et de l'échange (réel ou symbolique). Notre participation à l'autre suppose que nous nous appartenions, nous appropriant l'autre et le rapport avec l'autre, même dans le sens d'une parfaite réciprocité. C'est la logique de l'immanence humaniste. Nous ne pensons l'autre que comme identité, même dans son altérité. L'autre est vraiment autre parce qu'il joue le jeu; il y entre pourtant avec des données qui transforment le jeu en un combat avec lui. Ce qui est troublant, c'est que cet autre, en nous cherchant, entre dans le jeu, y fait irruption et le bouleverse. Mais, écrit Leiris, «étant entré sans doute dans quelque chose d'équivalent à ce que les anciens alchimistes ou philosophes hermétiques appelaient «la voie d'où l'on ne revient jamais», il ne m'est plus possible de trouver d'issue qu'en allant de l'avant»<sup>(1)</sup>.

Seule la mort annule la présomption de l'appropriation. «Je ne puis dire à proprement parler que je meurs, puisque — mourant de mort violente ou non — je n'assiste qu'à une partie de l'événement. Et une grande partie de l'effroi que j'éprouve à l'idée de la mort tient peut-être à ceci : vertige de rester suspendu en plein milieu d'une crise dont ma disparition m'empêchera au grand jamais de connaître le dénouement. Cette espèce d'irréalité, d'*absurdité* de la mort est (abstraction faite de la souffrance physique dont on peut craindre qu'elle s'accompagne) son élément radicalement ter-

---

(1) *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948, p. 272.

rible et non, comme d'aucuns peuvent le penser (...) ce qui peut la faire accepter»<sup>(2)</sup>. Nous existons sans fondement en vue d'une vérité nomade qui nous appelle de son être manquant. Le mot de Leiris n'est ni fondé ni fondant : c'est un mot, non de l'origine, mais du début, avant toute signification. Allégorisation d'un défi ou d'une défaite, il ouvre, à travers l'échec dont il a conscience, une brèche entre la lettre et le sens. Le sens s'éloigne en un différé in-fini; la lettre module, dans sa métamorphose, dans sa dissémination, la possibilité d'une écoute et d'une réception de l'appel. Ce caractère allégorique se pose, donc, dans la multiplicité des sens ou dans le vide de sens à travers les sillons de mots tracés par leurs liens associatifs, par leur jeu réciproque. «En disséquant les mots que nous aimons, sans se soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sons, de formes et d'idées»<sup>(3)</sup>; mais aussi à travers la langue du vide dont l'être pour la mort est la tension et le rythme. «J'estime (...) que mon incapacité persistante à dominer la hantise de la mort m'empêche d'être tout à fait un homme et même, en quelque sorte, d'exister : rien à mes yeux ne peut valoir que je meure puisque tout, pour moi, est dévalorisé par le fait qu'il y ait, au bout de tout, ma mort : or, si rien ne peut me faire oublier que je dois mourir et s'il n'existe rien pour l'amour — ou le goût — de quoi je me sente prêt à affronter la mort, je ne brasse que du vide et tout s'annule du même coup, sans que je n'en sois excepté»<sup>(4)</sup>.

C'est cette tension de la page au-delà d'elle-même, cette résistance des mots au vide qui la corrode, qui font que l'écriture de Leiris se soustrait à une interprétation voulant disposer ses thèmes dans un cadre bien ordonné, dans une théorisation systématique. La limite de tout sens est l'annonce d'un «plus» : un ailleurs qui est toutefois enfermé dans l'ici et maintenant, condamné à se regarder dans l'étang du présent. Pas de renvoi au sublime métaphysique, pas de nostalgie reposante et réconfortante d'absolu.

Chacun de ses livres contient l'expérience du mot sacrifié et se termine sur les cendres du sens; il est à la fois voué au

---

(2) *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard, «Folio», 1984, pp. 86-87.

(3) *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 11.

(4) *Fourbis*, Paris, Gallimard, 1968, p. 62.

déchiffrage inépuisable, pluriel, qui laisse l'énigme intacte et incontournable où vie et écriture, chacune dans sa propre et réciproque appartenance, sont clouées l'une à l'autre. De sorte qu'«un peu de lumière s'en trouve apportée sur l'être que je suis en vérité et sur ce qu'il est en droit de retenir comme devant être le fondement de son activité. Autrement dit : que je sois éclairé — à la fin de ces bifurs (ou prospections tentées un peu dans tous les sens) et après de multiples biffures (ou éliminations successives de valeurs illusives) — sur ma nature et mon but, sur ce que le plus profondément je veux et sur ce que je pourrais réaliser dans ma vie de plus valable et de plus ressemblant»<sup>(5)</sup>.

De *l'Age d'homme*, lointain désormais, au tournant de la *Règle du jeu*, l'activité créatrice de Leiris s'est poursuivie en trajectoires inexplorées dans la composition d'une œuvre parmi les plus originales et profondes de notre siècle. Cette composition concordant sur plusieurs plans est cachée et ne vaut que pour l'ensemble. Avant de se placer à l'endroit d'où elle est sensible à la partie qui en nous aspire au maximum d'authenticité, Leiris doit bien avoir senti à quel point elle n'existe pas et que, si par le mensonge on en fabriquait une fausse, on n'aurait pas accès à la vraie.

Nous sommes en présence d'un maître du style, d'un innovateur de la prose française qui, à sa façon, exprime une haute conscience des limites de la littérature. Mais c'est justement en vertu de la conscience de ces limites et devant la menace extrême d'aphasie et de honte qui pèsent sur la poésie (effets de ce phénomène que Paulhan appelait la terreur dans les lettres) que Leiris exprime un acte de confiance et d'amour envers la littérature.

Le rapport sujet-objet est repensé dans les trames du visible dans lequel se dénoue l'écriture avec une optique sans cesse renouvelée et il constitue le noyau d'où germent de nombreux parcours, de nombreux livres ou pourquoi pas le même livre : *Biffures*, *Fourbis*, *Fibrilles*, *Frêle bruit*. Ce sont tous des anagrammes du même «objet» et toujours le mélange d'une théorie de fantômes homonymiques manqués. Il y a toutefois dans chacun d'eux, un résidu, un reste que l'on ne peut «anagrammer» — barrière et passage à d'éventuelles nouvelles écritures. Dire qu'un écrivain écrit toujours le même livre (non

---

(5) *Biffures*, p. 262.

pas un livre identique), cela peut sembler réducteur, mais un écrivain «classique» est vraiment l'auteur d'un seul livre qui naît chaque fois d'une *manie* inépuisable, perpétuellement en *akmè* et donc inaccomplie. Ou mieux, la manie produit un seul livre dans le sens où le livre même, loin d'être une expérimentation métalittéraire, est une recherche du sens dans l'acte d'écrire : la mise en question, avec l'auteur, du lecteur en tant que langage.

Après le passage d'une connaissance de soi qui se cherche ou s'effiloche, il reste la nervure effilée dans laquelle sont inscrits le faire et le défaire d'un «récit», son parcours, son mouvement. Il s'agit pourtant d'une heureuse fatalité. L'œuvre nous apparaît comme une corde tendue, mais celui qui marche dessus — lancé sur un nœud quelconque de la corde — a l'impression d'avancer vertigineusement sur le vide, sans toutefois comprendre pourquoi il ne perd pas son équilibre. Ce vide qui semble faire précipiter le mot en l'engloutissant en est la matrice productrice de sens. Philippe Lejeune écrit «*La Règle du jeu* est-elle un texte inclassable et fascinant, autobiographie, mais aussi poème, immense machinerie langagière tissant et tressant un discours qui s'efforce de remplir ce vide d'où sort le langage, et sans autre fin que la mort»<sup>(6)</sup>. Du naufrage de chacun de ses essais, s'ouvre sans cesse un nouveau parcours, un nouveau défi. Au fur et à mesure que Leiris construit son œuvre, il s'approche d'une certaine frontière dont le franchissement attire plus d'un péril.

Il se tient dans un équilibre acrobatique sur la polarité fondamentale de l'échec et de la reprise. Ce ne sont pas deux moments alternés mais simultanés, comme deux pôles opposés, inhérents l'un à l'autre : un apparaître et un disparaître appartenant tous les deux à la même aventure. Ils tiennent ensemble non pas en vertu d'une loi compensatoire, mais en vertu du dialogue interne qui rend leur relation inséparable et irréductible. Comme dans une fugue, les deux mouvements s'annoncent en mode mineur (nudité impossible, angoisse raréfiée) et majeur (lucidité et rigueur de la construction, jubilation du langage). Mais la géométrie de la dissonance qui en résulte n'éloigne pas pour autant les effets multiples de la dissolution.

---

(6) Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 247.

Le risque, que Leiris ne se cache pas, par lequel toute certitude, toute bouée de sauvetage, seront désintégrées, est l'élément propulseur et décisif de l'œuvre elle-même. Son assumption ne serait pas tout à fait libre si à un moment de l'errance l'on devait trouver le point *oméga*, si l'on oblitérait le reste. L'inaccompli est le trait ontologique de l'impensable — ce qui doit encore être pensé — de l'improvisation. La «règle du jeu», puisque la mise en jeu est la perte, ne prétend trouver qu'en elle-même ses emblèmes vivifiants qui sont aussi les barrières anticipatrices de l'in-définition.

Comme pour la ligne de l'horizon, il y a dans cette aventure du mot une simultanéité perpétuelle du plein et du vide, la partie concave et la partie convexe d'une même loupe; le défi se joue des contradictions et des paradoxes, il effectue avec eux de surprenantes torsions comme il advient dans la lutte biblique avec l'ange : «l'Ange — écrit Blanchot — la puissance sombre dont la grande approche contrariante est ce qui force Michel Leiris à écrire, et à écrire en accord avec la vérité dont elle ne lui promet, pourtant, que la ruine»<sup>(7)</sup>. Ce défi s'impose dans toute l'évidence et la force de son étroite implication avec la modernité. L'accentuation à la vie *hic et nunc* est une idée de sacralité du quotidien<sup>(8)</sup>, elle ne fait pas allusion à certaines grandes vérités, ni ne recourt aux grandes rhétoriques idéologiques ou intimistes du vécu; elle est le refus de toute auto-tromperie et alimente une exigence critique plutôt que de se laisser prendre à l'attente facile de célestes compensations éthiques et esthétiques. L'appareil rhétorique est un filet artisanal, un *perpetuum mobile* du langage que Leiris maîtrise, mais dans la rigueur de l'obéissance. De la «règle» nécessaire, il extrait le sens et la mesure de sa propre liberté.

Le langage accroche ses signes aux événements et aux choses. Aucun événement n'impose une parousie nécessaire et Leiris ne possède pas la totalité des clés de son œuvre. Comme dans un théâtre, il faut assumer sérieusement et avec une témérité presque ironique ce qui est un jeu. L'entreprise

---

(7) Maurice BLANCHOT, «Combat avec l'ange», in *Amitié*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 160-161.

(8) «Le Sacré dans la vie quotidienne», *Nouvelle Revue Française*, XXVI, n° 298, 1938, pp. 26-38. Ce texte qui correspond à la conférence que Leiris a tenue au Collège de Sociologie le 8 janvier 1938, occupe une place centrale dans l'ensemble articulé de l'œuvre.

est simultanément mémoire et rituel, évocation d'un événement avec l'ambition de susciter un effet maximum de réalité.

C'est donc pour cela que Leiris attend du langage, premier par rapport à la pensée, qu'il le mette en présence de ce qui ne lui est pas encore connu. L'aventure du langage se conjugue avec l'aventure événementielle, le subjectif avec l'objectif. Il y a une dualité constitutive (le délire du langage et la discipline nécessaire) qui se charge de fixer un réalisme presque mythique dans une langue claire jusqu'à ses expressions les plus rationnellement contrôlées. L'écriture établit une sorte de coexistence animée de l'appareil logique et des rapports imaginaires; dans ce mouvement toujours recommencé s'instaurent la convergence des sens et l'équilibre ou la coïncidence des contraires.

Le langage devient l'équivalent d'un acte dans la mesure où il ne se réduit pas à transmettre une réalité mais à engendrer cette réalité où le mot, une fois l'enveloppe conceptuelle cassée, se retrouve à la première prononciation, tissant plus qu'un discours logique, un cri de cette espèce qui selon le vers de Sophocle est «la plus inquiétante» (*pollà tá deimà koudèn ànthrōpoydeinōteron pélei*). Le proférer, par delà l'émotion, la révélation de l'inconnu qui nous habite, c'est laisser parler le langage : son écoute lui révèle que les mots sont des événements en même temps que des signes. Il est le milieu invisible en quoi la réalité essaie de se recomposer à travers une réalité polysémique. Il n'a d'authenticité que lorsqu'il est à lui-même son propre référent et qu'il donne plutôt à voir qu'à comprendre.

Toute l'entreprise de Leiris peut être vue comme une joute théorétique contre les droits du silence. Lucrèce et Judith sont les voix de la peinture, voix du silence qui parlent dans le recueillement de celui qui écoute leur langage silencieux. Mais avant le déchiffrement, il y a le silence quotidien (le pré-langage de l'enfance ou celui des cultures primitives) qui mixe dans un chiasme indissoluble les mots et le langage. Il y a le mot qui se détache d'un fond silencieux et qui appelle, paraphrasant le titre d'une œuvre de Joë Bousquet, à la nécessité de «traduire du silence»<sup>(9)</sup>. Ici, le silence assume, en plus de sa signification ontologique, la fonction d'un milieu intérieur indispensable pour parler avec ce nul de l'être que

---

(9) Joë BOUSQUET, *Traduit du Silence*, Paris, Gallimard, 1941.

le mot ne pourra jamais définitivement combler, mais d'où jaillit le mot même pour y être destiné à nouveau. C'est «le silence de l'autre de la sybille : siège déserté d'un oracle amputé de sa voix»<sup>(10)</sup>. C'est du reste ce à quoi se risque Leiris avec une lucidité extrême, puisque chaque mot, toujours en proie à la perte de lui-même, est voué à son propre échec.

Il y a là un aspect profondément analytique et aussi la conscience que c'est dans l'obscurité de la part silencieuse et secrète que plonge l'enracinement de l'écriture. Il ne faut pas arrêter notre raison devant les choses et les faits même si l'on sait que la réalité est objectivement inconnaissable. Les mots nous révèlent sur nous — sous la forme d'un manque — ce que nous en ignorons. Mais c'est ce manque qu'on ne peut pas réaliser ou représenter comme tel, qui permet la prolifération de la phrase éclatée. Cette lacune ne révèle pas le mystère; elle accueille dans l'espace vide la présence de son être mystérieux. De ce vide résonne l'appel de quelque chose de glissant et de fugitif qu'on ne laisse pas saisir ni comprendre dans une forme. Si cet appel est tourné vers l'enfance, ce n'est qu'à cause de la «remémoration» de certains mots, de certains segments vides qu'un «frêle bruit» suscite : trace d'un mot à travers laquelle quelque chose s'annonce en se déroband.

Le réel ne se laisse pas contourner, mais le langage peut faire signe à ce qui est resté impensé en se disposant à l'écoute de ce qui est dans le non-dit de la parole. Il ne s'agit pas de se souvenir de tel ou tel événement, ni de dévoiler les secrets de son destin, mais de traduire l'oubli de l'oubli.

Au centre de la narration de Leiris, si nous pouvons parler de centre, nous ne trouvons pas l'explication d'un fait mais plutôt l'ordre que ce fait développe en lui et autour de lui, le dessin, la symétrie, le réseau d'images qui se déposent autour de lui comme dans la formation d'un cristal voué à l'implosion. Leiris sait que la partie est perdue dès le départ; il reste le charme de l'Unité absente : «Et sans doute est-ce par là que mon but se révèle un mouvement perpétuel, pierre philosophale ou quadrature du cercle»<sup>(11)</sup>, un des grands symboles de l'intériorité idéale que la littérature avait dû construire et

---

(10) *Frêle Bruit*, Paris, Gallimard, 1976, p. 348.

(11) *Biffures*, p. 293.

déconstruire. La première zone d'ombre fut comblée par le mythe : un mythe appelé à exorciser le vide et la *hybris* laissés par le remords afin de redessiner chaque fois la fable de son identité. Nous savons également que cet investissement littéraire du mythe comme recomposition de l'inconscient et des archéologies du monde dans le langage de la veille, parcouru par Leiris avec une rigueur entêtée (*l'Age d'homme*), débouchera à la fin sur l'impossibilité de sortir de l'aporie métaphysique de la relation sujet-objet, à travers cette voie du moins.

*La Règle du jeu* tracera de nouveaux parcours afin d'explorer cette zone d'ombre. La contestation du *cogito*, à travers l'ironie mélancolique, dans les souffrances de la raison, fait allusion au possible, au merveilleux. «Et n'est-ce pas à un mouvement du même ordre que répond la poésie qu'on écrit : fixer les incommensurables par quoi l'on s'est laissé subjugué ou à l'inverse, tenter de fabriquer, par l'écriture, des incommensurables qui — un temps au moins — pourront nous subjugué? Merveilleux, poésie, amour, n'existent que si je m'ouvre, sans marchandage, à quelque chose — événement, être vivant, objet, image, idée — que mon désir d'illimité coiffe d'une auréole durable ou momentanée»<sup>(12)</sup>. Et pourtant la difficulté à renfermer le monde dans un cristal est aussi celle de le garder indéfiniment ouvert à sa réalisation. La dénonciation de cette impossibilité ne permet pas de se débarrasser d'une *ratio* informant l'écriture, d'une matrice géométrique en mesure d'inclure ou de prévoir les stratégies ou les combinaisons d'espaces narratifs, les intrigues déductives. Toutefois, au fur et à mesure que s'affine la conscience narratologique, la fascination de l'infinie combinaison des solutions possibles se réduit d'autant. L'écriture poétique ne croît pas en même temps que son tissage, il la fait précipiter. L'élément le plus profond de l'intertextualité ne se trouve pas dans le réseau exhaustif des intrigues — où toutes les parties se conjuguent, s'équilibrent — mais bien dans la convergence de chaque signe au centre d'un horizon vide. C'est là que demeure le principe de ce qui fait bouger l'univers : l'espace du rien. Autour du vide s'annonce ce qui est donné.

Leiris ne peut être lu qu'à l'intérieur de la question de la modernité. La métaphysique occidentale a pensé l'être comme

---

(12) *Frêle Bruit*, p. 341.

être suprême à l'intérieur du schéma sujet-objet, donnant selon les époques, la primauté à l'un ou à l'autre des deux termes. Dans la modernité, la métaphysique est en voie de déclin comme une statue terminée qui s'effrite, l'objet est en face du sujet comme une forteresse à assaillir mais qui résiste : c'est une séduction, une «tauromachie». Le sujet (du latin *subiectum*, ce qui est en dessous) avait été pensé comme fondement. Mais l'homme n'est pas sujet; Heidegger dirait *dasein* : ce qu'il y a d'inhumain dans l'homme. Il habite déjà dans ce qui se donne à voir et à comprendre. Platon aussi avait dit que la connaissance est anamnèse : mémoire de quelque chose qui a été oublié. Cette réminiscence — chose déjà très profonde en soi — Platon la fondait sur le dualisme : sensible-intelligible. Chez Leiris, il faut reconnaître la vérité de l'affirmation platonicienne mais privée de l'essentialité métaphysique. Le voile est tombé désormais, et l'on assiste à l'inobjectivité de l'objet et à l'insubjectivité du sujet. La formule indique leur disponibilité réciproque, la double essence de l'accomplissement et de la fin de la métaphysique. Leiris assume dialogiquement et dramatiquement cette ambivalence. Le sujet, comme une souveraineté détrônée, dans un va-et-vient névrotique, n'est plus l'un des pôles de la relation, mais il appartient à la relation première, c'est-à-dire au fondement sans fondement. L'on ne peut fuir à la relation en tant que relation, mais on ne sait plus où l'accrocher (ni à l'objet selon la métaphysique ancienne, ni au sujet selon la métaphysique moderne) dans la mesure où elle n'est accrochée qu'à elle-même et en tant que telle, elle apparaît comme l'*a priori* sous forme d'un abîme.

De l'épiphanie de ce vide, la mort se révèle la possibilité de l'impossibilité de toute possibilité. L'homme est le pouvoir être, mais il ne peut pas ne pas mourir. Etre mortel : expérimenter le propre de soi : «Puisque cette mort dont j'essaie de me détourner — mais que je n'en sais pas moins là — décompose ma vie avant même que celle-ci ait pris fin, porterai-je l'absurde à son paroxysme si j'espère pouvoir faire quelque chose de cette vie, étant remplie d'une condition première : juguler mon horreur et regarder venir, l'œil grand ouvert, l'esprit lucide, de manière à jouer ma partie sans m'égarer ni tenter de biaiser avec le destin qui m'attend?»<sup>(13)</sup>.

---

(13) *Fourbis*, p. 71.

C'est la capacité de mourir qui illumine d'authenticité la vie : Leiris se laisse être ce qu'il est, évitant la transformation révolutionnaire ou la consommation hédoniste. L'auteur de *Fourbis* s'éloigne là des aspects les plus marquants du surréalisme qui a été producteur de modèles de culture esthétique, de modèles de sublimation de la vie, c'est-à-dire d'utilisation sociale et politique de l'avant-garde, de ses techniques et de ses idéologies. Comment peut-on être authentiquement le plus soi-même, voilà la question d'où l'œuvre de Leiris se diffuse en mille ruisseaux, apportant au langage la vague vers la source. Le «plus soi» passe par l'épreuve de l'autre. On ne peut identifier «l'autre» à soi, mais on ne peut non plus s'aliéner dans l'autre : aliéner son «plus soi» qui est ce qui fait l'expérience de l'autre. La preuve de l'altérité de l'autre est le vide de soi. Mais cela ne suffit pas. Il faut faire l'épreuve de soi, de l'indigène. Voilà le double risque : penser que l'on s'appartient et faire de l'autre son soi ; penser de ne pas s'appartenir et s'aliéner dans l'autre. Nous n'avons été placés ni par l'autre ni par nous-mêmes mais par l'événement. Ce là où nous sommes déjà, c'est le lieu que l'on ne reconnaît que par son inviolabilité : le merveilleux, le merveilleux du quotidien qui est l'unité irréductible du soi et de l'«autre», chacun dans son espace propre : le logos commun et différentiel. «Utopiquement : trouver des sources de merveilleux, non dans ce qui me dépayse, mais dans la réalité «réalité nue» de la vie la plus ordinaire (pas même celle de la campagne, encore trop exotique, mais celle qui a pour cadre ma ville, mon quartier, ma maison, voire la chambre où ma femme et moi nous sommes deux, jusqu'à quand? à entendre le galop du temps) car cela voudrait dire que, ne biaisant plus avec les réalités, j'admets sans la farder ou la passer au tamis l'idée de cette atterrante réalité, la mort»<sup>(14)</sup>.

Seulement si la source peut être pensée comme une impossible remontée, l'embouchure peut être pensée comme un impossible accomplissement. Voilà pourquoi, dans un certain sens, la seule façon de justifier le mourir est de le penser comme la source qui remonte. C'est la question du *poiein*, et c'est la question de Michel Leiris.

---

(14) *Frêle Bruit*, p. 379.

---

## Le ruban de Michel Leiris

L'aptitude à mettre le monde en question date au moins d'Hérodote, mais «la question que la mort pose à la signification du monde» est pour Leiris, comme pour Malraux, la question fondamentale<sup>(1)</sup>. L'importance de Leiris n'est pas tant dans les «vérités» qu'il nous apporte que dans l'effort réussi de se raconter avec quelque vérité, même si le mystère du sujet évoqué reste entier<sup>(2)</sup>.

«Je est un autre, tant pis pour le bois qui se trouve violon...», avait écrit Rimbaud en 1871<sup>(3)</sup> et, au XX<sup>e</sup> siècle, Valéry lui fait longuement écho dans ses *Cahiers*<sup>(4)</sup>. L'époque où les nations affirment contradictoirement et désastreusement leurs identités jalouses est aussi celle où l'homme se révèle plus que jamais le jouet du hasard prisonnier de son langage et incertain de son être<sup>(5)</sup>.

Si au crépuscule des dieux répond l'*Aurore* de Nietzsche, sa conviction que les actions morales sont «quelque chose d'autre» dénonce aussi l'ignorance séculaire du «monde inconnu du sujet»<sup>(6)</sup>, sur lequel Freud va bientôt construire des théories révolutionnaires, alors même que certains en reviennent à la cabale et à l'alchimie<sup>(7)</sup> parallèlement au triomphe de la technologie et des sciences qui au XX<sup>e</sup> siècle imposent pour la première fois au monde entier un modèle de développement standard<sup>(8)</sup>.

---

(1) A. MALRAUX, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1967, p. 17.

(2) La bibliographie du sujet est vaste. Rappelons Lacan qui le définit «bric à brac» d'un magasin d'accessoires (*Le séminaire II*, Paris, Seuil, 1978), les travaux de Ph. Lejeune et de M. Beaujour, d'A. Pizzorusso, de beaucoup d'autres.

(3) A. RIMBAUD, *O.C.*, Pléiade, 1963, p. 268.

(4) Bonne vue d'ensemble dans N. CALEYRETTE-PIETRI, *Valéry et le moi*, Thèse, Lille, 1978.

(5) «L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots.», MALLARMÉ, *O.C.*, Pléiade, 1945, p. 366 et *ibid.*, p. 453 sq : «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard».

(6) NIETZSCHE, *Aurore*, chap. 116, Gallimard, Coll. Idées, 1970.

(7) Les lectures de Leiris dans ce domaine lui font évoquer l'*aurea catena* dans *Aurora*, 1946 et dans *Le ruban au cou d'Olympia*, 1981 (il s'agit bien entendu du tableau de Manet).

(8) A. MALRAUX, *op. cit.*, p. 11.

Que ce ne fût pas le triomphe de la Raison, la première guerre mondiale aussi l'avait montré et, après la révolte de Dada, le surréalisme pensa pouvoir proclamer une nouvelle aurore, comme si «la médiocrité de notre univers» dépendait «essentiellement de notre pouvoir d'énonciation»<sup>(9)</sup>.

Les premiers pas de Leiris écrivain ont pour décor «ce que les occultistes appellent des paysages dangereux (...) l'homme est soluble dans sa pensée», disait Breton<sup>(10)</sup>, qui par l'écriture automatique croyait pouvoir photographier la pensée<sup>(11)</sup> et changer la vie dans la confusion du rêve et de la réalité.

La libération de l'image, Leiris l'avait déjà pratiquée spontanément dès l'enfance<sup>(12)</sup> et son «amour ancien pour les allégories» prépare son habitude «de penser par formules, analogies, images», comme l'amour-terreur la rencontre avec Bataille<sup>(13)</sup>.

«On se perd toujours dans l'enfance», constate Sartre après Rousseau<sup>(14)</sup>.

La «constitution» de la personne de Leiris prépare la manière surréaliste, présente, comme l'a souligné M. Nadeau<sup>(15)</sup>, aussi bien dans l'autobiographie que dans sa poésie. Poète, Leiris commence par «laisser l'initiative aux mots», comme Max Jacob, Desnos ou Raymond Roussel. De ce dernier, en janvier 36, Leiris évoquait «la formation des mythes à partir des mots», «création imprévue due à des combinaisons phoniques»<sup>(16)</sup>. Cette tentation de l'art combinatoire, qui, au seuil de *Simulacre* (1925), premier livre de l'auteur, se réclame de Raymond Lulle, continue à hanter Leiris, alors même qu'il s'est dépris de l'illusion de l'écriture automatique et de celle d'un signifié isolé des mots comme voie d'accès «à la vie intérieure même». «Que le langage me parle au lieu que je le parle»<sup>(17)</sup> reste cependant jusqu'à *A cor et à cri* (1988), qui

---

(9) A. BRETON, «Introduction au discours sur le peu de réalité», dans *Point du jour*, Gallimard, 1970, p. 22.

(10) *Manifeste du Surréalisme*, Editions du Sagittaire, 1924.

(11) A. BRETON, *Les pas perdus*, Gallimard, 1979, p. 86.

(12) M. LEIRIS, *L'Age d'homme*, Gallimard, 1946, p. 57.

(13) *Ibid.*, pp. 58 et 182.

(14) J.P. SARTRE, *Situations X*, Gallimard, p. 99.

(15) M. NADEAU, *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Julliard, 1963, p. 124.

(16) NRF, janvier Julliard, 1936 (repris dans *L'esprit NRF, 1908-1940*, Gallimard, 1990, p. 1061 sq.).

(17) M. LEIRIS, *Frêle bruit*, tome IV de *La Règle du jeu*, Gallimard, 1976, p. 382.

en est comme la démonstration de l'urschrei au chant, un moyen d'investigation qui fait bon ménage avec son «bricolage» et son «tissage» empruntés à sa culture ethnographique comme procédé de fabrication de son autobiographie, qui tente de concilier le souci scientifique d'un corpus de faits avec la quête mythique du langage vrai originel.

Poésie et anthropologie convergeaient alors vers une archéologie de l'homme qui trouvait aussi ses racines dans la constitution de Leiris : «De tout temps, j'ai aimé la pureté, le folklore, ce qui est enfantin, primitif, innocent»<sup>(18)</sup>.

Un mythologue impénitent relèvera sans doute que si l'on décompose le mythe originel de Lucrèce en ses mythèmes, on ne les retrouve guère dans la lecture que Leiris fait<sup>(19)</sup> en 1930 du tableau de Cranach qui accouple le suicide de Lucrèce et le triomphe sanglant de Judith, mais nous en retiendrons surtout la tendance dominante de Leiris de penser par images, qui explique à la fois sa poétique et sa carrière d'ethnologue, toutes deux enracinées dans l'érotisme qui lui est propre : «Il passait dans le jazz assez de relents de civilisation finie, d'humanité se soumettant aveuglément à la machine, pour exprimer aussi totalement qu'il est possible l'état d'esprit d'au moins quelques-uns d'entre nous (...) Première manifestation des *nègres*, mythe des édens de couleur qui devait me mener jusqu'en Afrique, jusqu'à l'ethnographie»<sup>(20)</sup>.

Si la sociologie de Durkheim avait surtout pour objet la pensée collective, M. Mauss renvoyait aussi au «signe irrécusable» de l'empreinte du doigt pour justifier l'étude de l'individu singulier<sup>(21)</sup>.

Elève de Mauss et influencé par Bataille, Leiris définit en 1938 «une connaissance de soi aussi précise et intense que possible» comme «l'un des buts les plus sacrés» qu'un homme puisse se proposer»<sup>(22)</sup>.

Si son désir d'évasion le conduit en Afrique, d'abord avec M. Griaule, où il découvre le non-dit du discours<sup>(23)</sup>, l'indi-

---

(18) M. LEIRIS, *L'Age d'homme*, 1946, p. 147.

(19) *Ibid.*, p. 153.

(20) *Ibid.*, p. 175.

(21) *3<sup>e</sup> Séminaire de Synthèse : l'individualité*, Paris, 1933, p. 53.

(22) *Pour un collège de sociologie*, NRF, 1938. *Glossaire* (1939) : «SACRE (à décrocher)».

(23) M. LEIRIS, *L'Afrique fantôme*, Gallimard, Coll. Tel, 1988, p. 73.

visibilité du mot et de la phrase<sup>(24)</sup>, ses propres tendances à être «un homme religieux»<sup>(25)</sup>, le lien du tissage et du langage et la justification de son «bricolage» dans la collecte des objets du corpus ethnographique, il n'en reste pas moins fidèle, comme Nerval, à la pente du rêve.

Dans *A cor et à cri*, à la fin de sa vie, il décrit même l'ensemble de ses écrits comme «un récit de rêve d'une ampleur démesurée»<sup>(26)</sup>.

À l'enquête sur *Les rêves du Disque vert*, de Franz Hellens et Henri Michaux, en 1925, Leiris répond : «La poursuite d'une pensée (...) je ne puis guère l'effectuer que dans mes rêves, quand je ne suis plus qu'un point mathématique se déplaçant le long d'une ligne, dans le désert de la cité pavée de mots (...) combien de mots, dont le sens intime ne m'était jamais clairement apparu, me furent ainsi traduits en rêve (...) Seule me semble importante cette merveilleuse libération de l'esprit, qui permet d'aborder les spéculations les plus graves au moyen de l'analyse des mots, cette logique spéciale moins rigoureuse que la logique habituelle, mais combien plus suggestive dans ses révélations d'oracle»<sup>(27)</sup>.

Leiris est par la suite quelque peu revenu de cet enthousiasme, mais l'importance du «travail nocturne», comme disait Freud, est indéniable dans ses œuvres et préside en particulier à la rédaction, à partir de 1925, de ses glossaires dont on a déjà relevé le caractère essentiellement métaphorique<sup>(28)</sup>.

Le *Glossaire* très personnel commencé en 1925 est aussi jubilation ludique, mais récemment encore Leiris comparait l'émergence d'un sens nouveau, seule vraie poésie pour lui, au passage imperceptible de la veille au sommeil<sup>(29)</sup>.

En 1929, quand il prend ses distances avec le surréalisme<sup>(30)</sup> et entame une psychanalyse, il écrit dans *Documents* : «Non

---

(24) *Ibid.*, p. 144.

(25) *Ibid.*, p. 109.

(26) M. LEIRIS, *A cor et à cri*, Gallimard, 1988, p. 96.

(27) *Le Disque vert*, III, 2, 1925, p. 34. Dans une interview du *Monde*, un quart de siècle après, Leiris dira : «Après avoir fait des rêves surréalistes quand j'étais surréaliste, je faisais étant psychanalysé des rêves psychanalytiques (...) l'écriture automatique rend compte moins fidèlement de la pensée que l'écriture très élaborée.»

(28) Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975 et J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme et le roman*, L'Age d'Homme, 1983.

(29) M. LEIRIS, *A cor et à cri*, p. 113.

(30) M. LEIRIS, *Fibrilles*, Gallimard, 1966, p. 253.

seulement le langage, mais toute la vie intellectuelle, repose sur le jeu de transpositions, de symboles, qu'on peut qualifier de métaphorique»<sup>(31)</sup>. On sait que Caillois rompt avec Breton sur le contenu d'un mot. Avec Leiris et Bataille, il fonde le Collège de Sociologie autour des notions d'homme, de pouvoir, de sacré et de mythes. La notion de jeu fascine aussi alors. L'ethnologue Frobenius, l'auteur de la *Kulturgeschichte Afrikas* (1933), ramenait toutes les activités réglées au jeu. *Homo Ludens* de Huizinga est de 1939 et l'ami Marcel Duchamp, l'homme des *Ready made*, s'était consacré aux échecs. Leiris, comme Caillois, y font allusion dans la N.R.F.<sup>(32)</sup>. Enquête et jeu se conjuguent pour échapper à la prison du langage et «cerner l'absolu»<sup>(33)</sup>. On se rappellera que le savant linguiste F. de Saussure avait imaginé que le texte poétique pouvait naître plutôt du mot inducteur, du prétexte, que de la subjectivité de l'artiste<sup>(34)</sup>. Starobinski évoque à ce propos le Rorschach, ce test psychiatrique qui cherche la maladie où Leonardo da Vinci trouvait l'inspiration. Et ce critique, qui fut aussi psychiatre, se demande si «tout discours ayant provisoirement le statut d'ensemble ne peut pas être regardé comme le sous-ensemble d'une «totalité» encore non reconnue. Tout texte englobe et est englobé. Tout texte est un produit productif»<sup>(35)</sup>.

Dans *Glossaire, j'y serre mes gloses* (1925) Leiris écrivait : «En disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie, ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus les plus cachées et les ramifications secrètes qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sens, de formes et d'idées.» En citant ce texte de Leiris, *L'Histoire littéraire de la France* concluait qu'il «préfigure l'orientation de toute son œuvre»<sup>(36)</sup>.

C'est vrai, mais il faudrait peut-être ajouter que le travail de Leiris sur l'hypogramme et l'hypoécho réinvente l'impasse

---

(31) *Documents*, (la revue de Bataille) n° 3, 1929.

(32) NRF décembre 1936, à propos du *Grand Verre* (qu'on ne verra à Paris qu'en 1977), Leiris disait : «véritable boîte de Pandore», «négation acérée (...) unique mesure de notre liberté (...) l'élément passionnant du jeu n'est d'ailleurs pas le résultat (...) mais le jeu lui-même (...) circulation de cartes». Caillois parle du jeu tout autrement, NRF, août 1937.

(33) M. LEIRIS, *L'Age d'homme*, 1946, p. 199.

(34) J. STAROBINSKI, *Les mots sous les mots, les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, 1971.

(35) *Ibid.*, p. 153.

(36) «Autour du surréalisme», dans *Histoire Littéraire de la France*, M. Décaudin et D. Leuwers, Editions Sociales, vol. 12, p. 99b.

des anagrammes de Ferdinand de Saussure et que c'est plus un autoportrait qu'une révélation linguistique.

«JE = mon jeu» (*Glossaire*, 1939), plus que de l'homophonie, est un écho du grand débat sur le jeu de cette époque.

De même que Leiris admirait la relation affective de Métraux avec ses objets d'observation<sup>(37)</sup>, les glossaires renseignent surtout sur les ramifications de la pensée de leur auteur et la mécanique du bricolage restitue souvent un contexte facile à rétablir, comme si l'hypogramme et l'hypoécho avaient leurs souterrains et leurs superstructures.

M'en tenant aux lexèmes en double dans *Glossaire et Souple mantique et simples tics de glotte* (disponibles aujourd'hui dans *Mots sans mémoire*, Gallimard, 1969 et *Langage Tangage ou Ce que les mots me disent*, Gallimard, 1985), 76 mots récurrents d'autant plus intéressants que Leiris affirme ne pas se relire, il me semble que le sens vient moins des manipulations du signifiant que de l'expérience vécue et des hantises de l'auteur. Pour parler comme Freud, le gardien qui veille aux portes de la raison est toujours là, même quand les portes sont grandes ouvertes.

Autre observation générale, près des deux tiers des mots présents dans les deux glossaires concernent la morale, la philosophie, la religion, l'art, les mythes. La science est vilipendée et l'anthropologie guère mieux traitée. L'érotisme n'a que quatre entrées, autant que la mort, dans la logique de l'Eros-Thanatos.

Dernière observation générale : la genèse du rébus va de l'idée à l'image<sup>(38)</sup>, ici c'est l'inverse.

Prenons «HASARD - bazar bizarre», devenu ensuite «vaste bazar». Il est difficile de ne pas remonter au «hasard objectif» des surréalistes et aux flâneries de Breton à la recherche de l'objet insolite<sup>(39)</sup>.

«MORT - minotaure amateur d'hommes...» renvoie clairement à la revue dont Leiris fut collaborateur, où la mort est fort sadiquement représentée, entre autres par l'ami Masson et en marge du divin marquis ou de la biologie comparée et

---

(37) M. LEIRIS, *Cinq études d'ethnologie*, Gallimard, 1988, p. 135.

(38) J. CÉARD et J.-C. MARGOLIN, *Rébus de la Renaissance : des images qui parlent*, 2 vol., Maisonneuve et Larose, 1986.

(39) A. BRETON, *L'Amour fou*, Gallimard, 1983, p. 38 sq.

de l'ethnographie. «AMOUR - armure» renvoie sans doute à l'éros leirissien mais aussi peut-être aux images de *Minotaure*<sup>(40)</sup> comme «CENTAURE»<sup>(41)</sup>.

Si «LANGAGE» est «langes de l'esprit» et s'il «engage au jeu», c'est que «JE» est «mon jeu» et «INDIVIDU - résidu du vide divin» et, dans la deuxième version, «nid divin de l'unique».

Si «METAPHYSIQUE» amène «fatigue de Thésée», proche comme on sait des travaux d'Hercule, c'est que notre collaborateur de Minotaure, encore fasciné par les corridas, est lui aussi en quête de Perséphone<sup>(42)</sup> ou l'Ariane. Dans une de ses ultimes *Images de marque* (1989), il se définit : «Thésée au fil d'Ariane perpétuellement coupé».

Pour parler comme Freud, le travail nocturne de déplacement et de transformation se fixe dans le travail diurne du jugement qui se fait mythe, la vie même de Leiris, quoi qu'il en dise<sup>(43)</sup>, mais il le dit aussi, si «MERVEILLEUX» est «le meilleur à mes yeux».

L'affleurement de l'inconscient se nourrit de réminiscences vécues et la combinaison sonore s'informe de choses vues. «ANTHROPOLOGIE» : «jauge des antres...» rappelle un épisode de *l'Afrique fantôme* (1934), où Leiris «ausculte» une «possédée», d'où peut-être : «DEMON = mon dé».

L'encyclopédie de la langue fournit naturellement aussi sa contribution. «SALOME» rappelle Schwob et Laforgue.

«BAISER = braise», devenu : «(évidemment de braise)» fait penser à une ironisation de Pétrarque bien dans la ligne d'une tendance générale à la négation.

Partant du principe du plaisir comme constitutif de la raison dans la dialectique de l'inclusion et de l'exclusion, Freud situait la négation au seuil de la raison, mais il ajoutait : «L'affirmation qui accueille appartient à Eros, la négation qui exclut à l'instinct de destruction»<sup>(44)</sup>.

Les glossaires sont la mise en train de toute l'autobiographie de Leiris, du «miroir d'encre» de son autoportrait (comme

---

(40) *Minotaure* III n° 11, 1938.

(41) *Ibid.* les illustrations de Masson.

(42) L'épisode de Khadidja, passim dans *Fourbis*; voir *Frêle bruit*, p. 367.

(43) *R.J.* III, 1966, p. 90.

(44) FREUD, *Die Verneinung*, «Imago», vol. 11, 1925.

préfère dire M. Beaujour), parce qu'ils annoncent déjà la couleur, qui est le noir, «comme le non qu'il s'obstine à dire à son destin», «comme la colère dont nulle espèce autre que celle qui inventa le feu n'est capable de faire une pierre angulaire»<sup>(45)</sup>.

La négation, refus de la mort, délègue la vie à l'«ART — tare, retard, ou — hasard terrassé — très rare Ararat? «(*Langage Tangage*, p. 11), «hasard terrassé» qui nie le chaos et file ce fil dont parle Freud à propos des *Affinités électives*<sup>(46)</sup>, tissage qui est image de marque de l'homme, inlassable bricoleur de ses «occasions» (au sens de Whitehead dans *Adventures of Ideas*, 1933).

Le jeu du monde aboutit dans *la Règle du jeu* à la constatation que «la vie n'est pas un jeu»<sup>(47)</sup>, que «Je n'est pas un autre»<sup>(48)</sup>, que l'art exige son «maître d'œuvre»<sup>(49)</sup> car «à la différence des jeux et des sports, l'art est un langage qui dit plus et va plus loin que ce qui objectivement est dit»<sup>(50)</sup>. La parole jouée aux dés<sup>(51)</sup> est ainsi niée et c'est l'image qui tend à se faire langage, c'est-à-dire humaine, du souvenir d'un mot d'enfant investi par la règle, à l'érotisation de Lucrèce et de Judith dans *l'Age d'homme* et à travers le «puzzle de faits» de *Biffures, Fourbis, Fibrilles et Frêle bruit*, au *Ruban noir*, lourd de sens, *au cou d'Olympia*<sup>(52)</sup>, à l'urschrei qui se fait parole et chant d'*A cor et à cri*, jusqu'aux dernières *Images de marque* qui condensent en brèves formules l'ambiguïté essentielle d'un athée «religieux» et de l'être-néant<sup>(53)</sup>, «question métaphysique».

L'autobiographie de Michel Leiris confirme en somme l'intuition de Cassirer sur la nature de l'histoire, plus proche de la linguistique que des sciences naturelles, parce qu'elle met

---

(45) *Frêle bruit*, p. 318.

(46) S. FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, 1988, p. 68 et n. 1.

(47) *Frêle bruit*, p. 312.

(48) M. LEIRIS, *Le ruban au cou d'Olympia*, p. 258.

(49) *Ibid.*, p. 116.

(50) *Ibid.*, p. 205.

(51) M. LEIRIS, *Biffures*, Gallimard, 1948, p. 253.

(52) *Etant donné...* de Marcel Duchamp en est peut-être à l'origine, cf. p. 198 du *Ruban*.

(53) C'est dans *Bifur*, où parurent aussi les «Pythonisses» de Leiris, que la prose de Sartre voisine pour la première fois avec l'*Introduction à la métaphysique* de Heidegger, dans le n° 8, juin 1931 de cette revue. «La question du néant nous met nous-même en cause, nous, qui la posons : c'est une question métaphysique» disait ce premier texte français de Heidegger.

en évidence le «changement de signification» des symboles humains, non réductibles à la permanence idéale des formules de la chimie<sup>(54)</sup>.

---

(54) Cf. Ernst CASSIRER, *An essay on Man*, New Haven, Yale University Press, 1944 et les inédits récemment traduits : Ernst CASSIRER, *L'idée de l'histoire*, Paris, Ed. du Cerf, 1989.

---

## Le roman impossible

Dans *Le ruban au cou d'Olympia* (1981), j'aime entre autres un fragment de quatre pages où Michel Leiris nous fait ce double aveu : pas plus qu'il n'aura eu d'enfants, jamais il n'aura écrit de romans. Deux paternités possibles, donc, auxquelles il aura toujours renoncé — mais pour des raisons qu'il serait intéressant d'examiner, surtout dans le cas de la deuxième. La première, je l'expédierais volontiers en rappelant que Leiris n'envisage pas spécialement la naissance de quelque progéniture comme un cadeau tombé du ciel. Qu'on lise à ce sujet dans *Langage tangage* (1985) une déclaration, qui chez Leiris se retrouve encore ailleurs : «*Tutto nel mondo è burla*», «Tout est blague dans le monde!». Blague peut-être, mais blague à faire rire jaune... Que de mauvais tours nous joue le monde et le premier n'est-il pas cette sale farce, y avoir été introduit!»<sup>(1)</sup>.

Pour le roman, toutefois, le problème est plus complexe<sup>(2)</sup>. D'ailleurs, eût-il été en mesure d'en écrire un, Leiris n'aurait sûrement pas vécu cette expérience comme une «sale farce». Ah!... «si j'étais doué pour écrire un roman»<sup>(3)</sup>, dit-il dans un de ses derniers ouvrages. Et l'on se doute de la proposition qui pourrait suivre cette hypothèse. S'exprimerait-il de cette manière s'il n'entrevoit pas l'un ou l'autre profit susceptible de découler de ce don qu'il prétend ne pas posséder? Quoique diffus au point de ne jamais lui avoir «dicté le moindre embryon sérieux de plan»<sup>(4)</sup>, le désir d'écrire un roman a plus d'une fois travaillé Michel Leiris.

En tout cas, il est un livre qu'il acheva avant d'avoir trente ans (en 1927-1928) et qu'il publia sous le titre *Aurora* en faisant bel et bien figurer la mention «roman» sur la couverture. Mais il est vrai que cette œuvre irrésumable demeure

---

(1) *Langage tangage*, Paris, Gallimard, 1985, p. 147.

(2) On peut trouver dans les travaux de Béatrice Didier et de Philippe Lejeune des développements intéressants sur l'incompatibilité du diariste et du romancier.

(3) *Langage tangage*, p. 157.

(4) *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1981, p. 48.

avant tout celle d'un poète, en ce sens que la superbe langue qui s'y déploie, sonore et profuse, renvoie davantage à elle-même qu'à une quelconque réalité extérieure. *Aurora* reste donc un édifice de mots et je n'imagine pas un instant que son auteur ait dû le préparer en traçant le moindre plan à proprement parler «romanesque».

Or, dans la suite, il est probable que ce soit pourtant de ce genre de création-là qu'il ait eu envie à plusieurs reprises : bâtir un roman «tout à fait de notre temps»<sup>(5)</sup> et dévidant une histoire où se mêleraient «naturellement des hommes et des femmes»<sup>(6)</sup>. Mais dans quel but ? Pour en retirer quels avantages ? Dans une époque où les poètes-bateleurs et les romanciers-camelots sont légion, il doit être décourageant parfois de poursuivre un travail en profondeur à destination d'un public confidentiel. Au demeurant, on ne niera pas que bon nombre ont lâché prise au cours d'une telle escalade, exigeante et solitaire. Alors, pour la plupart, verser dans le roman représente une indiscutable ouverture. Certes, voilà un scénario pour le moins classique. Seulement, de là à soupçonner Michel Leiris d'avoir quelquefois songé à s'y rallier, lui aussi, il y a un pas qu'il serait inconvenant de franchir. J'admire trop chez lui qu'il soit un écrivain «doué d'une conscience professionnelle tatillonne, répugnant à ce qui officialise comme à ce qui commercialise, et enclin à regarder le succès comme dangereux (la satisfaction de soi qu'il procure émoussant l'esprit critique et portant à se relâcher, avide que l'on est de goûter encore une fois la saveur des éloges et disposé plutôt à s'accrocher à la formule qui vous a réussi qu'à prendre le risque d'un renouvellement)»<sup>(7)</sup>.

Se renouveler, oui. Muer, sans cesse se remettre à nu, délayer sa cuirasse et avancer vers l'ennemi, sans armes ni bouclier. Michel Leiris, de fait, a toujours placé l'écriture sous le signe d'un constant péril à affronter. Dans ses écrits autobiographiques, il entend ne pas une seule fois déroger à cette règle : se regarder sans complaisance, exposer jusqu'aux aspects les plus nocturnes de sa personne. On le sait, rien chez lui ne relève du triomphalisme narcissique. Il ne se couvre plaisamment d'aucun masque. Au contraire, par l'écriture, il donne un corps à ses démons intérieurs. Il devient dès lors chiméri-

---

(5) *Idem.*

(6) *Idem.*

(7) *Langage tangage*, p. 87.

que d'attendre un soulagement d'une telle démarche créatrice. Laissons là d'ailleurs cette idée de l'écriture considérée comme un remède. Ce serait ne pas voir en face ce qu'ont produit Rimbaud, Nerval, Artaud... qui, dit Leiris, «ont prouvé que la poésie n'est pas une panacée et qu'il n'y a pas à compter sur elle comme, pour atténuer l'anxiété, on compterait sur un tranquillisant»<sup>(8)</sup>.

Quant à l'autobiographie telle que la conçoit l'auteur de *La règle du jeu*, elle présente bien des points communs avec cette poésie inapte à tranquilliser. Lisons ces quelques lignes qu'Hector Bianciotti consacre à Stig Dagerman dans sa préface à *L'enfant brûlé* : «tout ce que l'écrivain dévoile de lui-même et fixe en le mettant noir sur blanc — alors que le mouvement des jours, le temps qui passe auraient des chances de l'en distraire, reléguant ses fantômes dans l'oubli — prend une consistance, un poids irréfutables, qu'il ne peut plus esquiver. Il est obligé de vivre avec, et plus grande sera sa lucidité, plus elle lui sera terrible; plus sera inquiétant ce qu'il arrachera de l'ombre, et plus il mettra son existence en péril»<sup>(9)</sup>. Ce propos me paraît convenir pour rendre compte de l'entreprise de Michel Leiris. Pour lui, écrire et prendre des risques, voilà qui n'aura jamais cessé de participer d'une seule et même intention.

Mais c'est ici qu'il faut ajouter un maillon au raisonnement. Le péril est à l'écrivain ce que la corne du taureau est au torero. On sait ce que Leiris écrivait au sortir de la deuxième guerre : «Le matador qui tire du danger couru occasion d'être plus brillant que jamais et montre toute la qualité de son style à l'instant qu'il est le plus menacé : voilà ce qui m'émerveillait, voilà ce que je voulais être»<sup>(10)</sup>. S'engageant dans l'autobiographie avec la résolution d'y risquer le tout pour le tout, Leiris a tôt choisi de ne jamais se départir de ce qu'il appelle «un soin rigoureux apporté à l'écriture»<sup>(11)</sup>. Bref, écrivain ou torero, on est prié de soigner sa ligne<sup>(12)</sup>.

Evidemment, tout cela peut se retourner comme un gant. En bordure de mer, une digue robustement architecturée signale

---

(8) *Ibid.*, p. 155.

(9) Hector BIANCIOTTI, préface à *L'enfant brûlé* de Stig Dagerman, Paris, Gallimard, 1984, coll. L'Imaginaire, pp. 3-4.

(10) «De la littérature considérée comme une tauromachie», in *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1973, coll. Folio, p. 12.

(11) *Ibid.*, p. 13.

(12) Le jeu de mot est de Leiris, *ibid.*, p. 14.

que les vagues déferlantes sont à cet endroit des plus dévastatrices. Et quelle vigilance ne faut-il pas pour toujours reconstruire une telle digue ! On œuvre en état de tension permanente. On est aux abois, dressé, nerveux. La plus petite étourderie serait fatale. On ne peut guère s'offrir du répit, céder à la tentation du laisser-aller. Tel est le prix à payer pour mener à bien cette périlleuse mission autobiographique. Alors, n'est-il pas humain de vouloir en être *déchargé* de temps à autre ? Sans aucun doute. Et c'est ici que l'édification d'un roman apparaît comme un moyen possible d'enfin se délester de soi, d'enfin s'oxygéner en sortant de ce que Michaux appelait « l'espace du dedans ». Qu'aurait dû être pour Michel Leiris le roman qu'il aurait aimé écrire ? Ceci : un « discours (c'était là mon espoir) plus libre et plus alerte, plus proche de la vie telle qu'elle se déroule à l'extérieur et donc plus aéré, plus conforme à cette pure ivresse d'exister à quoi j'aimerais atteindre si pareille conversion m'était possible, discours d'une teneur moins crispée et, par cela seul, plus apte que ceux que depuis si longtemps je tire du vase clos de l'exacte considération de soi à me faire frôler ce but simple comme bonjour mais presque hors de ma portée »<sup>(13)</sup>.

Reste à présent cette question : tenter de savoir pourquoi le roman sera resté en dehors des possibilités de ce prosateur incomparable. Comme hypothèse d'explication, j'avancerais plusieurs réponses. Et, avant tout, je me permettrais de rappeler que Michel Leiris appartient à cette catégorie d'écrivains qui estime que si l'on n'a pas toujours *quelque chose* à dire, on peut très bien se sentir talonné par un irrépressible besoin de *dire* — sans plus. Par un besoin de laisser la langue nous conduire en des lieux où se font des découvertes qui, sans elle comme guide, nous seraient à jamais restées cachées. A quoi bon rechercher l'invention de rebondissements romanesques puisque déjà naviguer dans la langue (tout au moins détournée sur papier de son usage habituel) est une aventure en soi, avec ses hasards, ses surprises ? Faute de cela, d'ailleurs « l'écriture est plus proche du pensum que de la quête d'une joie »<sup>(14)</sup>. Or, de l'allégresse, Leiris entend s'en offrir dès qu'il décapuchonne son stylo. De quelle manière ? En commençant par refuser la certitude d'un message à communiquer qu'on aurait depuis longtemps sur le bout de la langue. « Pas de plaisir d'écrire si, sachant d'avance ce que

---

(13) *Le ruban au cou d'Olympia*, p. 51.

(14) *Langage tangage*, p. 96.

l'on a à dire et n'ayant pas à inventer la manière de la dire, on procède à coup sûr»<sup>(15)</sup>. Mais dans ce cas, si la facture expressive importe autant, on devine que l'écrivain n'a que faire de cette «écriture grise digne (...) du dépotoir»<sup>(16)</sup>. Il lui faut une écriture polychrome, musicale, propagatrice de vibrations capables d'émouvoir au-delà du sens. Résultat : cette écriture-là peut être qualifiée de poétique et sans doute est-elle «par rapport à l'écriture ordinaire, un peu ce qu'était dans l'opéra traditionnel l'*aria* opposé au récitatif (d'une part le chant ailé, d'autre part celui qui ne s'élève pas au-dessus du documentaire»<sup>(17)</sup>. Problème : dans un opéra, le récitatif est la forme fréquemment utilisée pour exposer les parties narratives — de sorte que la prose telle que Leiris l'envisage n'est pas vraiment celle à choisir si l'on veut raconter.

Ensuite, je dirais que son amour des mots est à ce point passionné que s'en remettre à eux lui suffit généralement pour vivre d'éblouissantes odyssées sans mettre un pied sur une quelconque embarcation réelle. J'adore cette phrase tout illustrative de sa démarche créatrice : «En quête d'un butin de savoir, courir les dictionnaires comme d'autres ont couru les mers»<sup>(18)</sup>. Eh oui, aimer les mots nous éloigne insensiblement des choses. Et Michel Leiris repère cela en lui comme un défaut : «me dérober, dit-il, à maintes actions humainement utiles sous prétexte — car il n'y a peut-être là qu'un alibi — de ne pas être détourné de l'activité claquemurée à quoi m'entraîne mon attachement au monde imaginaire des mots...»<sup>(19)</sup>. On le sait, quand il ne l'interdit pas, cet engouement-là freine le travail romanesque. Pour raconter, dit Umberto Eco, «il faut avant tout se construire un monde»<sup>(20)</sup>. Et de poursuivre en déclarant qu'après avoir accompli cette préparation cosmologique, les mots viennent presque tout seuls. *Rem tene, verba sequentur*. Le contraire de ce qui, je crois, se passe avec la poésie : *verba tene, res sequentur*»<sup>(21)</sup>.

Enfin, j'ajouterais que l'élaboration d'un roman, requérant pour bon nombre la faculté d'aller vers l'altérité des person-

---

(15) *Ibid.*, p. 141.

(16) *Ibid.*, p. 84.

(17) *Ibid.*, p. 112.

(18) *Ibid.*, p. 117.

(19) *Ibid.*, p. 103.

(20) Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Le Livre de Poche, 1987, coll. Biblio, p. 26.

(21) *Ibid.*, p. 28.

nages qui doivent un tant soit peu exister par eux-mêmes, voilà qui nécessite un détachement par rapport à soi, dans la mesure où, si ces personnages, dit Michel Leiris, «n'étaient que des calques ou des pantins dirigés dont les actes ne m'apprendraient rien, à quoi bon écrire un roman?»<sup>(22)</sup>. Or c'est précisément à cette opération de divorce obligatoire d'avec soi que notre autobiographie n'a jamais pu vraiment se résoudre. Toute ma vie, confesse-t-il, j'aurai dû assumer «ma tendance avare à rester rivé à ma personne sentie quasi viscéralement comme centre et mesure de tout»<sup>(23)</sup>.

Et c'est là une vieille histoire. Qu'on se souvienne de ce que déclarait Leiris dans *L'âge d'homme* (1939), avouant son embarras devant les femmes intimidantes : «Quand je suis seul avec un être que son sexe suffit à rendre si différent de moi, mon sentiment d'isolement et de misère devient tel que, désespérant de trouver à dire à mon interlocutrice quelque chose qui puisse être le support d'une conversation, incapable aussi de la courtiser s'il se trouve que je la désire, je me mets, faute d'un autre sujet, à parler de moi-même ; au fur et à mesure que s'écoulent mes phrases la tension monte, et il advient que j'en arrive à instaurer entre ma partenaire et moi un surprenant courant de drame, car, plus mon trouble présent m'angoisse, plus je parle de moi d'une manière angoissée, appuyant longuement sur cette sensation de solitude, de séparation d'avec le monde extérieur, et finissant par ignorer si cette tragédie par moi décrite correspond à la réalité permanente de ce que je suis ou n'est qu'expression imagée de cette angoisse momentanée que je subis sitôt entré en contact avec un être humain et mis, en quelque manière, en demeure de parler»<sup>(24)</sup>. Ce passage, un peu long certes, me paraissait néanmoins lumineux à citer. On le voit, le rien-à-dire, de l'ordre de l'anecdote par exemple, la médusante inaptitude à enfanter ne fût-ce qu'un début d'histoire accrocheuse — de sorte que le sentiment d'inexistence de soi pour l'autre ne peut faire que grossir —, tel est donc l'écueil provoquant alors l'adoption d'une stratégie compensatoire : le repli dans ces coulisses d'où l'on ne peut au moins déloger le moi pour que, bientôt tiré sur scène, il attire l'attention non sans pathos.

---

(22) *Le ruban au cou d'Olympia*, p. 20.

(23) *Ibid.*, p. 51.

(24) *L'âge d'homme*, pp. 157-158.

Evidemment, seul en piste et sommé d'avoir le plus de présence possible, son rôle est décisif, sa croix lourde à porter. L'on imagine la concentration que réclame une telle charge. C'est à ce moment-là que la faculté de communiquer sous la forme allégée d'un simple récit commence à être perçue comme une convoitable ressource de libération, comme un soulageant recours à une parole «d'une teneur moins crispée»<sup>(25)</sup>. Cependant, de cette échappatoire, je voulais montrer que Michel Leiris n'a jamais pu faire usage en raison de son indépassable enchaînement à sa propre personne.

Et il n'est autre que lui-même pour le reconnaître avant quiconque : «je me demande, dit-il, si ce n'est pas mon égoïsme — mon incapacité sempiternelle de m'oublier — qui m'a toujours barré ce domaine : inventer des personnages assez vivants pour se détacher de moi, vivre de leur vie propre et substituer en quelque sorte leur présence à la mienne était sans doute au-dessus de mes forces»<sup>(26)</sup>. Cela dit, un écrivain de cette trempe pourrait toujours se forcer — et parvenir à un résultat convaincant. Mais l'acte serait inauthentique, donc contraire à l'exigence même de laquelle Michel Leiris ne se serait jamais pardonné de dévier. Et n'est-elle pas remarquable, à l'heure où tant de graphomanes se croient obligés de conquérir le public en s'improvisant faiseurs de romans, cette attitude consistant à montrer que, dans certains cas, l'envie de création romanesque se doit ne ne pas être artificiellement satisfaite ?

---

(25) Voir note 13.

(26) *Le ruban au cou d'Olympia*, pp. 50-51.

Eric Van der Schueren

---

## *Aurora*. Les palingénésies de l'aura

Pour Manuel et Paul, en signe de gratitude  
et d'espoir.

Pour L. D., avec toute ma joie continuée.

«... il n'y a pas de progrès. Hélas ! non, ce  
sont des rééditions vulgaires, des redites.  
Tels les exemplaires des mondes passés,  
tels ceux des mondes futurs. Seul, le cha-  
pitre des bifurcations reste ouvert à l'espé-  
rance. N'oublions pas que *tout ce qu'on  
aurait pu être ici-bas, on l'est quelque part  
ailleurs*».

L.A. Blanqui, *L'Eternité par les astres*.

Le roman *Aurora* n'a que très rarement fait l'objet d'une  
étude qui lui soit consacrée en propre<sup>(1)</sup>. Les critiques succes-  
sifs de l'œuvre de Leiris l'ont généralement convoqué pour  
corroborer leur analyse portant sur un autre texte, où ce ro-  
man devenait de ce fait *secondaire*. Il en est de même en ce  
qui concerne les études qui ont intégré à leur approche le  
passage de Damoclès Siriél, par ailleurs commenté à de mul-  
tiples reprises et souvent en tant que première tentative d'un  
discours autobiographique chez Leiris<sup>(2)</sup>. Au moins deux rai-  
sons peuvent être avancées pour expliquer cette minorisation  
d'*Aurora* par la critique leirisienne. Sans doute le fait que  
Leiris a différé de plus de dix années la parution du roman  
qui, achevé en 1928, paraît finalement en 1946, bien après la  
rupture avec Breton, n'est pas sans éclairer cette situation,

---

(1) A notre connaissance, il n'y a guère que l'analyse de John H. MATTHEWS,  
«Aurora», dans *Surrealism and The Novel*, Ann Arbor, 1966, pp. 107-123, et Su-  
zanne JAY, «Aurora lecture», dans *Sud*, hiver 1978/1979, n° 28-29, pp. 27-30.

(2) Entre autres exemples, Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris,  
Editions du Seuil, Coll. Poétique, 1974.

alors que publié dès la fin de sa rédaction, il aurait pu légitimement prendre place à côté des grands romans surréalistes, tels *Le Paysan de Paris* ou *Nadja*. La résistance de l'œuvre à l'analyse peut être tenue pour la seconde raison; Leiris semble avoir construit son roman sur une ambiguïté permanente qui détruit les possibilités d'une référence stable du sens et des choses, voire sur le culte de l'équivalence verbale.

«Je vous répondrai seulement que mon langage, comme tout langage, est figuré, et que libre à vous de remplacer le mot «whisky» par un quelconque vocable : absolu, meurtre, amour, sinistre ou mandragore»<sup>(3)</sup>.

Face à cette libération de la lecture, notamment par la métaphorisation, la contrainte de la référencialisation du texte agit sans cesse : les citations d'Apollinaire ou l'invocation de Nerval sont d'autant plus *nécessaires* qu'Aurora, comme personnage ou comme titre du roman, n'a aucune référence en tant que prénom; elle acquiert néanmoins une connotation littéraire en ceci que «les deux figures nervaliennes Aurélia et Pandora port(ent) chacune une moitié du nom d'«Aurora»», ainsi que le note Leiris dans sa lettre à Adrienne Monnier<sup>(4)</sup>. Au-delà du personnage, l'imaginaire nervalien contamine l'ensemble de la matière du roman, à l'exemple de celui d'Apollinaire. La citation des vers d'Apollinaire, liminaire au texte,

«Et j'espérais la fin du monde.  
Mais la mienne arrive en sifflant comme un ouragan»<sup>(5)</sup>,

induit pour le moins la reconnaissance, commune aux surréalistes, du poète comme *ancêtre*, et, en même temps, la rencontre de deux imaginaires, — celui d'Apollinaire et celui (en gestation) de Leiris —, où concordent l'esprit d'inversion et de destruction en vue d'une vie tout autre, le sentiment de l'échec et une esthétique d'apothéose par les étoiles.

Dans sa lettre à Adrienne Monnier, Leiris circonscrit, pour son roman, un faisceau de sources littéraires, picturales, musicales et cinématographiques. Nous ne pouvons qu'y pointer après l'auteur lui-même ce que doit la volonté de pureté af-

---

(3) Michel LEIRIS, *Aurora*, Paris, Gallimard, Coll. N.R.F., 1946 (1939), p. 41; le roman a été réédité par Gallimard dans la collection Imaginaire en 1977, en conservant la même pagination que celle de la première édition. La référence des passages du roman cités par nous sera désormais indiquée directement dans le texte de notre étude.

(4) «A propos d'*Aurora* : une lettre de Michel Leiris», dans Adrienne MONNIER, *Souvenirs de Londres. Petite suite anglaise*, Paris, Mercure de France, 1957, p. 101.

(5) Il s'agit des deux derniers vers de «Je n'ai même plus pitié de moi», dans *Alcools*.

firmée dans sa préface d'*Aurora*, à la «recherche d'une pureté qui ne pouvait se saisir qu'à la limite d'une suite de négations»<sup>(6)</sup> dans le *Livre de Monelle*, de Marcel Schwob. Si l'épisode central de Damoclès Siriel est directement référentiel à «Cyril Tourneur, poète et tragique»<sup>(7)</sup>, l'«Histoire du roi bolide» dans *Aurora* (p. 108), l'est sans nul doute également, puisque ce roi est ravi de la terre, comme Tourneur, par une comète. A la suite des indications données dans la lettre de Leiris, il serait tentant d'explorer ce que *Aurora* doit autant à Aragon, pour *Anicet ou le panorama*, qu'à Hellens, pour *Mélusine*, paru en 1920, dont les rares lecteurs ne furent pas des moindres, Leiris et Michaux en tête<sup>(8)</sup>. Ces rapprochements aboutiraient à une meilleure intelligence du roman. Mais cette attente ne doit pas, nous semble-t-il, justifier que, ne trouvant pas le sens d'*Aurora* dans son immédiateté, nous puissions prétendre l'avoir saisi par l'analyse de ses sources dont les finalités ont, ou auraient, sur celles du roman de Leiris, l'avantage d'apparaître plus immédiatement à l'analyse.

Avec Aurélia et Pandora, Monelle et ses «sœurs», Mélisande et Mirabelle, *Aurora* entretient certes un lien de parenté; celui-ci, toutefois, n'est pas seulement d'ordre esthétique et historique. En effet, il place l'héroïne sous le statut de la fée. Comme les héroïnes du surréalisme<sup>(9)</sup>, *Aurora* est pensée dans l'imaginaire de la fée, en l'occurrence la légende de Mélusine, dont Leiris a exploité plusieurs motifs parmi lesquels la chevelure : «une touffe de cheveux d'un blond féminin filait droit dans les airs, se confondant bientôt avec la couleur de la nuit que jaunissaient les astres» (p. 33). Déjà, dans *Aurélia*, Nerval avait lié la femme convoitée au séjour astral, à l'étoile, et son apparition disparaissante, au saut de la fée<sup>(10)</sup>. Si *Aurora* se définit comme une fée au vu des remarques faites par Leiris à Adrienne Monnier, c'est en poursuivant la rupture moderne, commencée par *Pelléas et Mélisande*, avec la légende médiévale de Mélusine. «Ni le

(6) «A propos d'*Aurora* : une lettre de Michel Leiris», p. 103.

(7) Dans Marcel SCHWOB, *Les Vies imaginaires, Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, François Bernouard, 1927, pp. 145-149.

(8) Voir pour le premier accueil du roman de Franz Hellens, Paul ARON, «*Mélusine* : lecture d'une légende surréaliste», dans *Franz Hellens. Entre Mythe et réalité*, édité par Vic Nachtergaele, Louvain, Leuven University Press, 1990, p. 145.

(9) Par exemple, au début de *Nadja*, Breton indique que le Manoir d'Ango où il évoqua par écrit *Nadja*, se trouvait en lisière d'un bois, lieu de la fée par excellence : «Etait-il possible qu'il en fût autrement, dès lors que je voulais écrire *Nadja*?», Paris, Gallimard, Coll. N.R.F., 1928, p. 26.

(10) Voir Gérard DE NERVAL, *Aurélia*, I, 2 et II, 6.

choix du héros, ni la formulation de l'interdit, ni le don de la fée n'obéissent plus à la logique médiévale»<sup>(11)</sup>. Dans *Aurora*, il ne reste rien de ces éléments. Quant au lieu de la légende moderne jusqu'à Hellens, il demeurait un lieu non-urbain : la forêt médiévale en étroite relation avec l'élément aquatique, le topos de la *genèse* de la fée. Leiris radicalise le déplacement du lieu qu'induit l'évolution moderne de la légende. La forêt disparaît devant un univers de pierres cependant encore non-urbain ou pétrifié : la rencontre entre le désert de l'Afrique et le désert-forêt de la fée médiévale<sup>(12)</sup> dont la médiation était impensable sans l'«art moderne» de cette époque des débuts du surréalisme»<sup>(13)</sup>, sans cet art qui a pétrifié la forêt dans la ville.

Ces métamorphoses, appliquées par Leiris à la légende de la fée, indiquent qu'elle s'est grevée historiquement d'un soupçon d'inadéquation à la réalité historique et, plus particulièrement, à la réalité idéologique, celle de l'avant-garde politique à laquelle Leiris appartenait, ainsi que nous le verrons en fin de cette étude. La légende est devenue le médium de plusieurs fantasmagories<sup>(14)</sup>. Il ne sera dès lors pas étonnant de voir Aurora naître au roman de Leiris non des ondes, mais «toute nue dans une baignoire pleine à ras bord d'un mélange de gin et de whisky» (p. 20), au sommet d'un gratte-ciel. D'abord «une Américaine très star des années '20», Aurora déplace les composantes de la légende, ici celles du bain de Mélusine et de sa tour, sous le signe de la fantasmagorie moderniste et actualisante. Aurora ne devient la fée qu'en fin de parcours lorsque l'auteur «songeai(t) au prénom d'Aurora, attaché au destin de cette étonnante fille que les derniers lambeaux de nuages emportaient maintenant vers un gratte-ciel construit, avec quel inaltérable ciment?, au bord d'un continent extraordinairement stable et clair» (p. 178).

C'est peut-être à Pandora que Leiris reprend le deuxième aspect dialectique d'Aurora, l'aura, retenant d'Aurélia, celui

---

(11) Paul ARON, *art. cit.*, p. 146.

(12) Jacques LE GOFF, «Le désert-forêt», dans *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque des Histoires, 1985.

(13) «A propos d'*Aurora* : une lettre de Michel Leiris», p. 105; la pétrification du végétal est l'un des acquis du premier récit surréaliste de Leiris, *Le Point cardinal* (1925).

(14) Est fantasmagorique, au sens que lui a donné Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, s.d. (trad. et préface de J. Lacoste), «tout produit culturel qui hésite encore un peu avant de devenir pur et simple marchandise», p. 259.

de la trace<sup>(15)</sup>, à savoir le buste statufié d'Aurélia que heurte le narrateur après avoir vainement cherché à suivre la fée qui fuit. Pandora est nimbée du mystère auratique<sup>(16)</sup>, dès sa première apparition dans le récit de Nerval, par ces «je ne sais quels arpegges mystérieux qu'elle tirait par instant des cordes de sa harpe». Avec Pandora, comme avec Mélusine, l'ambivalence d'Aurora est acquise et l'esthétique leirisienne de la fée trouve son point d'orgue : auratique et allégorique, mystérieuse et énigmatique, fée et courtisane<sup>(17)</sup>, fascinante et redoutée, grâce à cette rencontre des grands mythes féminins de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Duellement et relationnellement maléfique et bénéfique, Aurora intègre de manière superposée et mêlée en même temps l'anti-humanisme de l'une et l'autre légende, celle de Pandora et celle de Mélusine<sup>(18)</sup>, et la positivité de la femme qui ouvre le progrès et de la fée bâtisseuse et protectrice. Selon cette structure, s'organisent les thèmes du roman de Leiris : le sadisme ou le fétichisme (comme érotisation de la trace et subversion du mercantilisme) et l'appel à l'amour neuf ; la souillure et la pureté par la revalorisation, paradoxale, de la courtisane ou de la prostituée, à la suite de Schwob ; le spleen et le mystère que les deux créatures féminines instillent. Cette dualité est exposée dès le début du roman, ne serait-ce que du point de vue du motif mélusien de la chevelure (et crypto-

---

(15) Nous suivons pour cette distinction Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des Passages*, Paris, Les Editions du Cerf, 1989 (trad. J. Lacoste), p. 464 : «La trace est l'apparition d'une proximité quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous».

(16) Le mystère est lié à l'aura, l'énigme à l'allégorie qui, interrompant la dialectique du proche et du lointain, détruit tout possible de l'aura. «L'énigme est un fragment qui, joint à un autre fragment qui lui convient, forme un tout. Le mystère, au contraire, a toujours été évoqué par l'image du voile, ce vieux complice du lointain. Le lointain apparaît voilé», Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 381.

(17) Voir notamment Michel LEIRIS, *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1973, p. 138 : «le concept de la fée, ou de la femme telle qu'à la fois je la souhaitais et redoutais, enchanteresse capable de toutes les douceurs mais recélant aussi tous les dangers, comme la courtisane (...)».

(18) Sur ce point, se référer aux études de Dora et Erwin PANOFKY, *Pandora' Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York, Hasper & Row, 1965, et de Jacques LE GOFF, «Mélusine maternelle et défricheuse», dans *Pour un autre Moyen Age*, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque des Histoires, 1977, p. 328, note 38, où l'historien met en évidence cet anti-humanisme dans la discontinuité qu'opère la fée, par ses métamorphoses, dans les règnes humain, animal et végétal. Déjà Baudelaire avait ramassé l'expression de cet anti-humanisme de la fée dans «Les Dons des fées», dans *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, Ed. Claude Pichois, vol. I, Paris, Gallimard, Coll. de la Pléiade, 1973, pp. 305-307.

érotique chez Nerval) entre la mûlatresse sauvage au crâne rasé, captant les énergies électriques de l'orage, manifestation à laquelle Leiris a lié la puissance de terreur d'Aurora, et la jeune femme américaine, à la chevelure blonde, prenant son bain au sommet d'un gratte-ciel; cette dualité sera dépassée par la rencontre progressive de l'une et l'autre en la figure d'Aurora, faisant de chaque séquence du roman une expression progressivement plus complète de *tout* le roman.

Si elle est perçue comme négative par Nerval, Pandora, dans son mythe, restera positive jusqu'à la Renaissance et de façon constante dans l'alchimie<sup>(19)</sup>. Or, dans le roman de Leiris, la rencontre de Pandora avec Aurora est aménagée dans un imaginaire alchimique. L'héroïne de Leiris, dans un des passages les plus exprès du texte, est décisivement identifiée à la Pierre philosophale (pp. 109-124).

L'intégration de cet imaginaire alchimique dans un roman surréaliste se comprend dans la vogue générale de l'occultisme amorcée avant la Première Guerre mondiale. L'alchimie permet de rechercher «la vérité dans l'immanence»<sup>(20)</sup> au même titre que la plongée dans l'inconscient ou que l'écriture automatique. Les surréalistes reprennent la voie précédemment ouverte et balisée, et l'enrichissent. Plus que satisfaire un «appétit de nouveauté insolite»<sup>(21)</sup>, par l'alchimie, ils font converger une volonté politique et esthétique (nous y reviendrons) :

«la construction d'un absolu palpable, l'élaboration d'une substance concrète recélant tous les secrets et susceptible de leur livrer les forces cachées de l'univers, admirable revendication de liberté»<sup>(22)</sup>.

Par *Aurora*, Leiris participe, ici sur le mode romanesque, du dessein surréaliste de la *revalorisation* des éléments de la vie, telle que l'auteur l'a essayée dans le langage, par *Glossaire j'y serre mes gloses*, ou dans la poésie, par le premier recueil de *Haut mal* dont la préface affirme :

«A la valeur courante des mots, à la valeur d'échange que possèdent les divers éléments du discours en tant que pièces de monnaie pour le commerce avec

---

(19) Pour ce point, on se référera à l'ouvrage de Dora et Erwin Panofsky, cité ci-dessus.

(20) LÉON SOMVILLE, *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925*, Genève, Librairie Droz, 1971, p. 179. Récemment encore, Leiris confirmait, par la figure de Paracelse, «péripatéticien et pataphysicien par excellence», la prétention moderne de l'alchimie à la «table rase», *La Règle du jeu. Frêle bruit*, vol. 4, Paris, Gallimard, Coll. N.R.F., 1976, p. 76.

(21) LÉON SOMVILLE, *op. cit.*, p. 174.

(22) Michel LEIRIS, «La Monade hiéroglyphique», dans *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 16.

autrui s'ajoute la valeur personnelle qui leur est assignée dans l'usage que chacun de nous peut en faire pour les fins les plus intérieures, les moins publiques, quand il s'agit de prospecter et de transmuier en poésie nos sédiments les plus secrets»<sup>(23)</sup>.

Les métaphores sur la mercantilisation ne sont pas fortuites. De même que la fée, dès le symbolisme, à qui échoit paradoxalement la revalorisation de la femme devenue par la massification industrielle une marchandise, — d'abord par la prostitution puis de façon plus insidieuse et plus générale par la publicité —, collabore à l'œuvre de *transmutation du monde*<sup>(24)</sup>; de même, par une reconstruction (prétendument cratylique)<sup>(25)</sup> du langage et par leur pouvoir de transmutation, la poésie et les procédés de dérèglement du langage dans *Glossaire* périssent les schémas de la valeur marchande en hypostasiant le signifiant au détriment du signifié, ils réussissent la désaliénation du langage, sa revalorisation, en créant un éloignement du mot de son usage et une remise en présence soudaine du lecteur avec la part mythique du mot jusque-là enfouie; en d'autres termes, ils produisent un par-delà de la marchandisation qui a rongé le langage, en recouvrant pour chaque mot choisi son aura oubliée.

Les procédés romanesques dans *Aurora* ne sont pas sans continuer les premières expériences poétiques de Leiris :

«La poésie avait remplacé pour moi le mysticisme proprement dit (...) je parlais volontiers d'Absolu, d'Éternel, et je pensais que par l'usage lyrique des mots l'homme a le pouvoir de tout transmuier. (...) j'espérais vaguement que le miracle poétique interviendrait pour tout changer et que j'entrerais vivant dans l'Éternel ayant vaincu mon destin à l'aide des mots»<sup>(26)</sup>.

La nature du roman *Aurora* en est changée. Il n'y a plus d'épreuve comme cela était encore le cas pour le héros de Hellens dans *Mélusine*, l'épreuve consistant à *suivre* Mélusine<sup>(27)</sup>. Parce qu'il n'y a pas de héros dans *Aurora*, comme nous le montrerons, le roman devient une quête *tautologique* et *égotique* de l'absolu<sup>(28)</sup>, «d'un <autre monde> (au sens so-

---

(23) *Ibid.*, p. 70.

(24) Michel LEIRIS, *L'Age d'homme*, p. 175.

(25) Par «le fait d'imaginer une ressemblance entre le signifiant et le signifié», Gérard GENETTE, «Signe : singe», *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Poétique, 1976, p. 359.

(26) Michel LEIRIS, *op. cit.*, pp. 183-184.

(27) Voir Paul ARON, *art. cit.*, p. 147.

(28) C'est sans nul doute Maurice NADEAU, *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Paris, Julliard, Dossiers des Lettres Nouvelles, 1963, pp. 48-49, qui a le mieux saisi le sens de l'absolu et les variations que Leiris a conférés à ce mot tout au long de son œuvre : «Il est le nom qu'on donne à la vérité, à la conscience libre

cial comme au sens mystique de l'expression)»<sup>(29)</sup>. Par Aurora, fascinante et terrifiante, *aura et horra*, toujours inaccessible, Leiris confirme, à côté d'autres exemples littéraires, la permanence du spirituel : fût-il laïc dans l'expérience de l'aura d'une «femme imaginaire qui représentera toujours un *au-delà* par rapport à celles qu'il est possible d'atteindre, et devient de ce fait l'image de tout ce que nous convoitons en vain»<sup>(30)</sup>; serait-il exprimé sur le mode de l'ivresse (sadique) et de la transgression (érotique) comme il le sera dans l'épisode de Damoclès Siriel et bien plus tard, en 1938, dans ses desseins et son atmosphère lors de la collaboration de Leiris au projet de Bataille et de Caillois, réunis dans la fondation du Collège de Sociologie. Créature alchimique, Aurora renoue avec le destin de ces femmes qui sauvent, qui font bifurquer pour sortir de toutes les dispositions préconstruites de penser et de vivre. Mais, au *xx<sup>e</sup>* siècle, elle ne peut plus être, par nécessité historique et par le fait du rétrécissement des possibles de l'idéalisme, que le souvenir de la femme rédemptrice : il y a loin de Monelle et de Mélisande à Marie-Madeleine et Béatrice, de la *Rettung* à l'*Erlösung*, comme il y a loin de «l'illumination surréaliste à l'extase du saint»; puisqu'est survenue l'occultation des «choses fines et spirituelles»<sup>(31)</sup>, depuis, entre autres choses, la mise à mort du platonisme par Baudelaire, qui, usant de l'allégorie, a tracé la voie de l'entérinement de la perte générale de l'aura. Comme l'œuvre de Baudelaire, *Aurora* est l'un des signaux — à un stade historiquement plus avancé que celui de Baudelaire — de l'expérimentation des parades pour faire pièce au déclin de l'aura. La massification de la (re)production économique comme celle de la lutte politique pensée et réalisée alors sur le modèle de la lutte des classes, détermine ce déclin (au même titre, quoique plus particulier, que l'*empathie de l'âme avec la marchandise*). Il s'ensuit qu'apparaîtra dans l'imaginaire leirisien, le contraire de l'aura, l'allégorie, avec ses mythes féminins comme l'Ange et la prostituée<sup>(32)</sup>, dès Au-

---

et souveraine qui se connaît comme telle, à l'amour et à la fraternité, aux découvertes de la poésie, à la révolution pour peu qu'elle veuille changer, outre les conditions sociales, la condition de l'homme, à toutes les forces de renouvellement et de vie qui s'opposent à la décrépitude et à la mort».

(29) «A propos d'*Aurora* : une lettre de Michel Leiris», p. 102.

(30) *Ibid.*, pp. 101-102.

(31) Pierre MISSAC, *Passage de Walter Benjamin*, Paris, Editions du Seuil, Coll. Esprit, 1987, p. 195. Voir également Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, p. 207 et Christine BUCI-GLUCKSMANN, *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Editions Galilée, 1984, p. 121.

(32) Sur ces mythes, voir Christine BUCI-GLUCKSMANN, *op. cit.*, p. 75.

*rora* et plus explicitement dans le premier essai autobiographique de Leiris, *L'Age d'homme*. Une grande partie des contradictions du roman et de ses finalités explicites se comprendront au sein de la dualité de l'aura et de l'allégorisation.

Le resserrement des possibles de l'ancien idéalisme se marque également dans le tope de la légende mélusienne : la cathédrale. Conçu comme intermédiaire, ce lieu dialectique, dont le *Purgatoire* de Dante est la caractérisation esthétique et idéologique la plus dense, n'est plus pensé comme médium de l'ascension purificatrice et comme chemin de la rédemption, répétant l'ascension christique du Mont Thabor. Si les héros de Hellens gravissent les murs de la cathédrale du désert à l'exemple des âmes du *Purgatoire*, c'est en dehors de toute eschatologie. Chez Leiris, la cathédrale, comme nous le verrons, est devenue l'un des motifs négatifs dans la démonstration idéologique qui traverse le roman. La rédemption, *die Erlösung*, a perdu son iconologie traditionnelle. Elle passe, réduite dans sa portée spirituelle, par d'autres lieux : pour exemple, la cheminée (emblème de l'industrialisation et version laïque du topos de la tour de la fée et de la cathédrale).

«If Diana were a cloud, so I should be a log  
Burning with a great smoke up to this nice cloud.  
Weep, chimney, weep for Aurora» (p. 154).

Comme Hellens pour *Mélu*sine<sup>(33)</sup>, Leiris conçoit et rédige *Aurora* dans une période de désarroi et de *tourment* psychologique portant l'auteur vers l'expérience réparatrice de la Méditerranée : Hellens à Nice, en 1917, Leiris, partant, par bateau, de Marseille pour un voyage en Egypte puis en Grèce, en 1927. Pour Hellens, le spectacle de la guerre le porte «à formuler le vœu d'une prospérité fondée sur d'autres valeurs»<sup>(34)</sup>; dix ans plus tard, la situation ne permet plus d'exprimer de façon aussi simple sous le coup de l'urgence et de la lassitude devant une catastrophe continuée depuis trois ans ; la paix et ses contradictions, — l'espoir de la Révolution bolchévique et la résurgence de l'ordre ancien en Occident —, conduisent une partie des intellectuels français vers le Parti Communiste et son programme révolutionnaire. Plus spécifiquement aux surréalistes, l'«hostilité de la bourgeoisie à toute déclaration de liberté spirituelle radicale a joué un rôle

---

(33) Voir Paul ARON, *art. cit.*, p. 151.

(34) *Ibid.*, p. 152.

essentiel dans ce passage d'une position parfaitement contemplative à l'opposition révolutionnaire»<sup>(35)</sup>. Quoi qu'il en soit, Leiris répercute *en lui* les contradictions entre la conscience suraiguë de son éthos bourgeois et le nécessaire engagement dont les expressions et l'ascétisme coupable pourront se rapporter dès les années '30 à ce que l'on a appelé la mauvaise conscience des intellectuels et des artistes de gauche<sup>(36)</sup>. Scrutant les raisons qui l'ont porté à son *lâchez tout* de 1927, Leiris fait apparaître les ambiguïtés de son éthos d'«esthète bourgeois».

«Aider les prolétaires à rejeter le joug bourgeois, cela se présentait — logiquement — comme une solution à nombre de mes problèmes : n'était-ce pas quitter ma position funambulesque d'éternel inadapté pour me joindre à ceux dont les efforts s'orientent vers une plus saine adaptation des choses, passer d'une dénonciation toute verbale à une lutte positive et, sur le plan de ma vie privée, réagir contre l'embourgeoisement que le mariage signifiait pour le romantique que j'étais resté? Mais encore aurait-il fallu que je fusse un peu plus que l'ombre d'un militant pour que ce bel édifice de raison ait des chances de tenir. Or, sur ce tableau-là aussi, je m'avérais perdant. Vint donc le jour où échapper d'une manière ou d'une autre à cet imbroglio s'imposa comme une nécessité vitale»<sup>(37)</sup>.

*Aurora* correspondra au projet esthétique voire politique du premier groupe surréaliste parisien, mais certainement pas aux orientations et à la pratique engagée que Breton avait proposée au sein du Parti Communiste et qu'il forcerait, oubliant lui-même que sa production propre n'est pas sans comporter à la même date des apories identiques, à lire pour le moins *Nadja*. Aussi Leiris n'aura guère de scrupules à rompre avec un leader inconséquent et manœuvrier sans devoir renoncer à l'esthétique du surréalisme.

## OR AURA, OR HORA.

### Les expériences de l'aura et le temps de l'ennui

Le texte d'*Aurora* est travaillé par des thématiques duelles où se réussit ou non la réappropriation de l'aura : pureté et souillure; destruction volontariste et purifiante, et maintien indéfectible de ce que la tradition historique a construit et que le présent perpétue et souvent amplifie. *Toute chose rapportée à l'expérience du temps!* Qu'il passe par la destruction puri-

---

(35) Voir Walter BENJAMIN, «Le Surréalisme», dans *Mythe et violence, Œuvres*, vol. I, Paris, Denoël, Dossiers des Lettres Nouvelles, 1971 (préface et trad. de M. de Gandillac), pp. 306 et 308.

(36) Voir Anna BOSCHETTI, *Sartre et «Les Temps Modernes»*, Paris, Editions de Minuit, Coll. Le Sens Commun, 1985, p. 236.

(37) Michel LEIRIS, *La Règle du jeu. Fibrilles*, vol. 3, Paris, Gallimard, 1966, p. 67.

ficatrice ou par la dialectique paradoxale de la revalorisation<sup>(38)</sup> qui se joue au travers de l'image de la prostituée, premier emblème soumis à la régression de toute humanité au stade de la marchandisation et de l'uniformisation, l'appel itératif à la pureté s'installe d'emblée dans le supra-historique. Soit en plaçant le roman dans un temps féerique et immémorial : il s'agit du temps sans chronologie où la succession des séquences romanesques ne parvient qu'à donner au texte une durée plane dépourvue des traumas narratifs de la modification des êtres et des choses évoqués ; c'est un temps sans référence possible, à l'image de l'espace qui demeure sans possibilité de situation. Soit en propulsant le temps, par l'invocation de la pureté dans l'«entrevision prophétique»<sup>(39)</sup>, à laquelle ont collaboré, avec leurs divergences, autant les théories marxistes que les utopies, surtout féministes, du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>(40)</sup>. Dans l'un et l'autre cas, le temps reste sans *référence*.

Par la mise en scène de la pureté selon la dialectique du proche et du lointain dévolue au temps comme à l'espace, entre le supra-historique atopique et le prophétisme utopique, la pureté appelle l'expérience de l'aura, son surgissement puis sa perte. Dans les pages où la nature d'Aurora est rapportée de façon péremptoire à celle de la Pierre philosophaie, se retrouvent l'affirmation de l'aura et sa négation dès que le temps se mue en éternité empêchant la dialectique du proche et du lointain.

«La Pierre philosophaie naquit donc en même temps que le monde, mais elle n'est pas soumise comme lui au joug de l'espace et du temps» (p. 111).

Le caractère alchimique de la constitution d'Aurora amplifie la dualité contradictoire de la fée : vecteur d'aura par ses métamorphoses qui renouvellent la convergence du proche et du lointain, des emblèmes de différents lieux et époques qui la situent ailleurs et nulle part, et sa qualité de transparence (p. 113) qui, opposition type au voile et à son mystère aura-

---

(38) Pierre MISSAC, *op. cit.*, p. 55 : pour la femme souillée, la prostituée, «une métamorphose s'est produite, celle d'une souillure devenant signe d'élection, en somme une rédemption qui, chacun le sait, s'opère par le choc». Voir également Walter BENJAMIN, *Correspondance*, tome II, Paris, Aubier-Montaigne, 1978-1979 (trad. de G. Petitdemange), pp. 239 et suivantes. Le choc étant, pour le moins dans le cas de Leiris, son expérience de la Méditerranée.

(39) Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Le Pur et l'impur*, Paris, Flammarion, Champ Philosophique, 1978 (1960), p. 76.

(40) Voir dans Christine BUCI-GLUCKSMANN, *op. cit.*, le chapitre «L'Utopie du féminin».

tique, tue toute aura. L'alternance de ces motifs fait qu'en dernier ressort, Aurora, la Pierre philosophale, ne peut être qu'une femme. Enfin, cette alternance que, de «(p)utrifiante et putréfiée», à «(p)urifiante et purifiée» (p. 114), Aurora porte en elle à l'état de possible et qu'elle réalise, en introduisant, en cohérence avec le texte, un discours de la revalorisation et de l'*Erlösung*.

Si ce roman alchimique et symbolique amoncelle un fatras de figures plus ou moins cryptiques, il maintient sa cohérence dès lors que chaque élément, qui peut apparaître gratuit ou hétérogène, est rapporté à un registre ou une tradition, par exemple l'alchimie, dont se réclame ouvertement le roman. Ainsi la transformation d'Aurora en un sablier, appelant un décorum alchimique de la sphère et des polyèdres (p. 135), renvoie à la relation qui unit historiquement le motif du sablier autant que ceux de la sphère et des tétraèdres à la mélancolie<sup>(41)</sup>. Plus spécifiquement ici, il s'agit de la mélancolie dans sa *forme* moderne, le *spleen* ou cet ennui qui se cherche un nom à défaut de sa motivation précise, pour le moins autre que la permanence d'un ordre (social) ancien et triste de grisaille.

Par la métamorphose d'Aurora, le temps ne s'est fait femme que pour se muer en un sablier soudain dément. Ce passage, comme bien d'autres dans le roman, indique la cohérence serrée du texte dans son ensemble, qui n'en devient pas moins difficile d'approche par le resserrement des thèmes que par une apparence, toute première, de disparate. En effet, la monstration du temps par le sablier, empruntant le registre alchimique, est historiquement liée à l'expérience du temps par le mélancolique ; de même, à un degré plus général dans le roman, le par-delà à toute histoire, la destruction de toute référence, par exemple historique dans l'appel à la pureté, se manifeste également dans l'expérience du temps par le mélancolique<sup>(42)</sup>.

Le mélancolique est celui qui ne peut souffrir la médiation des événements, il n'y croit même plus. Il veut «sauter à pieds joints par-dessus les moments intermédiaires»<sup>(43)</sup>. Il en résulte, pour notre propos, que la structure du roman, dont les

---

(41) Voir Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFSKY et Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des Histoires, 1989 (trad. F. Durand-Bogaert et L. Evrard), p. 505.

(42) Voir Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, p. 194.

séquences ne sont pas liées par des transitions, intègre l'impossibilité de la médiation. Le discours idéologique sur l'avenir ne pourra être qu'un discours sur le futur lointain, un discours montrant l'incapacité de penser le lendemain autrement que comme perpétuant le présent et générant l'ennui.

Leiris aura pourtant tenté de forcer le temps des mutations, ne serait-ce que sur le plan purement narratif, d'installer la durée en sectionnant le temps de la narration par des phrases du type : «Un beau soir pourtant je m'étais décidé à quitter ce grenier (...)» (p. 13). Avant de ramper sur le plancher d'un grenier puis de s'ankyloser dans un escalier tellement lent à descendre ! Chaque séquence du roman s'épuise dans cet effort répété de se mouvoir par rapport auquel la facilité du saut de la fée ne fait qu'accentuer, par contraste, le soporifique écrasement du temps sur lui-même. Il n'y a pas d'opposition dialectique à l'ennui, il n'y a que des instants éphémères de paradis :

«(...) l'amour lutte éternellement contre l'ennui de même que la couleur rouge contre le gris dans les ciels d'hiver quand il fait du brouillard (...) et l'on put voir soudain, sous un ciel dur et absolument bleu, l'homme blanc et la femme blonde, dégagés du bourbier neigeux dans lequel ils se perdaient depuis des siècles, galoper près des terres labourées, franchir ruisseaux et haies, et s'avancer vers un point mystérieux de l'horizon qui les attirait indéfectiblement, comme le lieu futur d'une caresse neuve» (p. 62).

Face à l'ennui, il n'y aurait à opposer que cet autre immotivé qu'*était* l'amour. Mais, bien que Leiris ait cherché à inventer une désignation plus que verbale de l'être d'amour apte à toutes les variations du désir dans la figure d'Aurora, cette tentative butte sur les acquis de la découverte de la psychologie freudienne et des modifications qu'elle a introduites dans l'intelligence : l'amour ne peut plus être considéré comme immotivé. Premièrement il est devenu dans sa genèse une affection solitaire et égoïste<sup>(44)</sup>, qui désigne plus encore les candidats à l'ennui, cette absence d'amour à deux. Secondement, objet de connaissance, l'amour perd sa magie et son pouvoir de subversion, même et surtout dans ses formes les plus déviantes et perverses, les formes les plus mobilisatrices pour l'investigation médicale qui collabore à l'intérêt de la société et à sa bonne régulation. La rencontre de la transgression sexuelle et celle plus spécifiquement sociale deviendra de plus en plus aléatoire au fur et à mesure des pro-

---

(43) Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier-Montaigne, Coll. Présence et Pensée, 1963, p. 156.

(44) Paul ZUMTHOR, *Miroirs de l'amour*, Paris, Plon, 1952, pp. 230-231.

grès de la psychologie puis de la sociologie. Il n'est plus surprenant que, devant cet amenuisement d'un imaginaire, Leiris, comme son ami Bataille, ait cherché à susciter un en-deçà à l'analyse scientifique ou à ouvrir de nouvelles zones de transgression (ou plus exactement de régression, notamment par l'actualisation du sadisme), voire de détourner la psychanalyse comme il le réalisera dans *L'Age d'homme*, et la sociologie par ses activités déviantes à l'exemple de celles du Collège de Sociologie.

Le propre des discours sur l'ennui depuis le XIX<sup>e</sup> siècle est de se/le sourcer à la prédominance de la société bourgeoise. Ce constat semble justifier la réactivation, sinon la modification des oppositions, déjà anciennes au début du XX<sup>e</sup> siècle, qui mettent aux prises la société et ses marginaux. D'où les saluts plus ou moins appuyés aux grands précurseurs inadaptés, tels De Quincey, Sade, Baudelaire ou Rimbaud. D'où, dans le roman, l'affirmation performative du malthusianisme et du sadisme. L'un comme l'autre doivent se comprendre comme les seules stratégies possibles, selon l'auteur, pour recouvrer l'expérience d'une spiritualité dès lors que, comme Bataille, Leiris la pense «dans une perspective strictement athée» : il «doit aller à la recherche de l'excès propre à la subjectivité se transgressant elle-même, dans l'expérience érotique»<sup>(45)</sup>.

### Régression sadique et fétichiste

L'épisode de Damoclès Sirel noue plusieurs expériences idéologiques : pétrification, malthusianisme et fétichisme, sadisme et chosification, activant le déclin manifeste de l'aura et l'émergence d'un imaginaire érotique de l'allégorie. Toutes cependant se ramènent à la question particularisée du sujet. Damoclès Sirel, hiérarque du Temple de la Féminité, acquiert progressivement les marques de l'absolue souveraineté du sujet. Il oriente, dans un premier temps, son désir sur la pétrification des femmes.

«Lorsque je les voyais nues, pour que mon désir fût excité, il me fallait imaginer qu'elles étaient des statues, des êtres froids et rigides, sans viscères et sans peau, et non la variété femelle de ces petites outres sinueuses pleines de sensations mal définies et de sanglots qui s'intitulent les *hommes*» (p. 81).

---

(45) Jürgen HABERMAS, «Entre érotisme et économie générale : Bataille», dans *Le Discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de Philosophie, 1988 (trad. de C. Bouchindhomme et R. Rochlitz), p. 253.

Damoclès Sirel s'applique à lui-même cette pétrification afin de *devenir* une statue, — la statue qui est le vecteur du prométhéanisme dialectique de Leiris, par le rapport de la délitescence et de la quête d'une parade à la décrépitude et à la mort (p. 84)<sup>(46)</sup>. Ce renoncement au naturel rencontre le malthusianisme selon un lien exploité déjà par Baudelaire. Franchissant une nouvelle étape après la mutilation des femmes sur lesquelles il se satisfait, Damoclès finit par évacuer la femme de son univers, en se cantonnant dans l'onanisme ou plus exactement en s'y livrant sur les dalles du Temple. La transformation qu'il a appliquée à son imaginaire érotique et à lui-même, est comme redite par le *sacrilège* des modifications, mêlant l'intrusion sadique des symboles alchimiques et l'occultation de l'aura en tuant le regard, qu'il apporte au Temple de la féminité, aménagé selon l'image-allégorie gigantesque du corps de la femme.

«Au lieu du vase de fruits et de fleurs qui figurait sottement les hanches, je mis un grand bocal de verre rempli d'équerres et de compas. Je pêchai sans scrupule les poissons qui nageaient dans les yeux et les remplaçai par d'immobiles flotteurs. (...) dans la cavité de la matrice, à la place de l'objet secret [...] c'était, en dimensions réduites, une reproduction exacte de l'ensemble du temple, avec une matrice recélant elle-même une reproduction plus petite, et cela à l'infini, je mis un piège à loups, quelques culs de bouteilles et un doigt de pendu, tuant ainsi dans l'œuf la série des reproductions sans limite» (pp. 92-93).

C'est sur les suites de ce *sacrilège* et la destruction du peuple stupéfait puis révolté à ce spectacle (lorsque Damoclès fait rompre la digue entre le Temple et la mer et qu'il détruit son chef-d'œuvre qui, par la dialectique de la minéralisation et de la délitescence, ne l'est qu'à ce prix), que le récit de Damoclès Sirel s'arrête, figé à l'exemple du continuum des générations qu'il a voulu symboliquement brisé par l'ultime modification, la plus taboue, du Temple, et que l'on peut lier métaphoriquement à la cassure de la reproduction économique des êtres comme des biens.

Leiris ou Sirel (anagramme inversif de Leiris), en libérant sa subjectivité extirpe l'homme du rang de la marchandise pour aboutir, comme chez Bataille, au narcissisme du sujet qui s'abîme dans «la consommation de soi-même». La souveraineté est voulue sciemment comme un sacrilège puisqu'elle «est vouée à être condamnée par un processus de désenchantement et de chosification, à l'échelle de l'histoire univer-

---

(46) Sur la description de cette dialectique de la fixité et de la délitescence, voir Maurice NADEAU, *op. cit.*, pp. 68-69.

selle. Dans les sociétés modernes, l'être souverain est spiritualisé et exclu d'un univers qui subsume tout sous la forme objectale de ce qui est exploitable et disponible, et donc sous la forme de la propriété privée qui n'est plus composée que de choses (...)»<sup>(47)</sup>.

Ce dispositif du sacrilège réapparaît dans les poèmes de *Haut mal*, ou, plus tard dans l'œuvre de Leiris, le chapitre de «Vois! Déjà l'ange», dans *Fourbis*, où la prostituée Khadidja paie la mise en crise du sujet par sa propre réification<sup>(48)</sup>. L'univers phantasmatique de Leiris, pour faire court, n'est que très rarement autre chose qu'un lieu où les personnes ne sont plus que des fantômes qui s'échangent des signes vides comme par simulacre d'une situation d'échange qui n'existe de toute façon plus à ce niveau, en dehors de toute socialité. Damoclès Sirel s'est servi sans scrupule de son «titre de hiérarque (lui) conférant une pleine immunité» (p. 85); il pensait échapper de la sorte aux lois de la société.

Damoclès atteint son idéal de pureté, mais une pureté à soi-même qui culmine par l'évacuation de l'Autre et dans le plaisir circulaire égocentré. Ainsi bloque-t-il toutes les figures de l'altérité : l'aliénation ou la pensée du futur<sup>(49)</sup>. Il institue un hiver permanent fait de «Pureté, Froideur et Cruauté» (p. 90) qui fige le temps sur l'étang de la mélancolie ou, autrement dit, abolit toute possibilité de remémoration<sup>(50)</sup>. Il n'y a plus de possibilité de rappeler le lointain, de créer l'aura. Cependant si Damoclès Sirel a exclu toute médiation, ce n'est qu'à dessein de parvenir à l'immédiateté (éternelle) avec l'absolu.

---

(47) Jürgen HABERMAS, *op. cit.*, pp. 264-265.

(48) Plus ambiguë, ne serait-ce que par le fait de la présence de la souillure qui, gommée de manière forcenée par Damoclès Sirel, p. 82, ne peut produire dans ce passage d'*Aurora*, comme elle le fera dans *Fourbis*, Paris, Gallimard, Coll. N.R.F., 1957, le mouvement dialectique de l'élection et par là-même le sauvetage du sujet qui rencontre la prostituée Khadidja sacralisée, déjà par son prénom, celui de la femme du Prophète.

(49) Par les modifications qu'il apporte au Temple en y instituant l'immuable, Damoclès Sirel a pour dessein de détruire l'évidence féminine de l'*éternel retour du même*, en ceci que «tout ce qui est féminin est à peine séparé des attractions célestes, des révolutions de la nature et du cours des saisons», p. 91; ainsi que l'*autre* évidence féminine, la mort, p. 84.

(50) Sur le lien entre mélancolie et remémoration dans la modernité du xx<sup>e</sup> siècle, voir Roland RECHT, «Mélancolie moderne», dans Roland RECHT et Françoise DUCROS, *Saturne en Europe*, Strasbourg, Editions Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1988.

## L'aura et le rêve

Que l'épisode de Damoclès Siriél fasse converger de façon spécifique diverses influences, celles de Sade, de Baudelaire, de Schwob ou d'Apollinaire, il ne faudrait pas y oublier la modification des champs d'actions érotiques. Dans *Aurora*, Leiris appuie sur au moins deux points de rupture tout en les subvertissant : premièrement, la confiance dans les sciences utilitaires, auxquelles Leiris oppose l'alchimie ; secondement, le mercantilisme.

Dans le premier point, les diverses influences plus ou moins explicitées par Leiris se concentrent sur le motif de la minéralisation. La valorisation de l'inorganique ébauche un rapport au positivisme et au technicisme sous le mode de la régression : en même temps qu'il en nourrit son imaginaire, Leiris les ravale, par la sexualisation maximaliste du texte, en-deçà de la situation de domestication de la nature que le positivisme et le technicisme prétendaient atteindre. Il vise à accorder la nature non à une domestication appropriative (par la machine), mais à ce que Walter Benjamin a appelé «la volonté fanatique, obsessionnelle de plaisir»<sup>(51)</sup>. Ainsi dans un des rares passages où est évoqué un espace de travail, la machine en est absente ; à sa place, un planteur des Tropiques et sa femme, dont l'exaltation particulière, érotique, utilise les puissances énergétiques de la nature, lors d'un orage, que le positivisme vient d'asservir, les libère et communique dans un état de sauvagerie retrouvé (pp. 18-19). Aussi, plus loin dans le texte, ce n'est pas sans humour que, jouant sur l'émulation sauvage d'Aurora par l'orage, Leiris fait de son héroïne une sorte d'archétype de la *fée électricité*.

Aurora «se dressa brusquement dans sa majesté dure d'éclair et, ayant franchi, d'un seul bond de ses jambes électriques la plus haute crête qui couronne le massif humain de la raison, alla se nicher frileusement dans un nuage, qui d'un seul coup devint couleur de sang, comme la merveilleuse lame de fer d'où naîtraient les pires supplices» (p. 138).

La cohérence du dessein de Leiris et de l'esthétique du discours, se retrouve une fois encore : le traitement régressif ou la perversion des acquis du positivisme font écho à l'introduction d'un imaginaire alchimique dans le roman ; l'alchimie induit la rupture de la *causalité mécanique* dont le positivisme a pu historiquement se réclamer. Globalement, le recours à une pensée ou un imaginaire alchimiques procède d'un contexte qui, pour certaines avant-gardes, a entériné la

---

(51) Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 512.

faillite, sinon des sciences, pour le moins de l'esprit scientifique. Pour les surréalistes qui ont, pour bon nombre d'entre eux dont Leiris, acquis une formation scientifique, l'alchimie, plus qu'une attitude épistémique, rejoint le registre du refus péremptoire de leurs origines sociales, qui les ont contraints à un type de formation n'afférant pas au domaine culturel. Il s'agit de nier le nouveau modèle de l'excellence sociale et professionnelle. C'est dans ce contexte que, en toute cohérence, l'imaginaire alchimique rencontre la figure du personnage marginal dans la société — soit le flâneur, soit le dandy —, et qu'il participe à l'exaltation de ce dernier.

Avec le collectionneur, le flâneur<sup>(52)</sup> participe de la mise en scène de l'objet tout en lui assignant une place qui le soustrait (pour un temps au moins) au flux de la marchandisation soit par la collection dont les objets ne sont pas ou plus à vendre, soit par le regard revalorisant du flâneur en quête de l'aura. C'est dans la fusion de ces deux éthoi subversifs pour une ère de la marchandisation conquérante, que fait irruption, chez Leiris, la mauvaise conscience de l'artiste sous le sceau de cette forme hybride qu'est l'esthète bourgeois.

«Cet amour qu'on a des objets, cette manie, plutôt, qu'en ont les dilettantes et les artistes, je ne l'avoue jamais qu'avec beaucoup de honte, et la plupart du temps je me contente d'essayer de la colorer à l'aide de justifications magiques ou d'histoires comme celle-ci», «moi qui ne suis qu'un détestable esthète habitué, plus qu'au vent du large, à l'atmosphère morte et empuantie des soupentes et des greniers» (p. 21)<sup>(53)</sup>.

Il faudrait noter que l'évacuation de la valeur d'usage, que ce soit dans le langage à l'instar de *Glossaire* ou de *Haut mal*, ou dans l'imaginaire des objets, dans ce roman plus qu'ailleurs dans la production surréaliste de Leiris, procède de l'aliénation due aux agents du capitalisme, en premier lieu la marchandisation : «à mesure qu'elles perdent leur valeur d'usage, les choses, dans leur aliénation, s'évident et deviennent des chiffres qui attirent les significations. La subjectivité s'empare d'elles en y introduisant des intentions où se mêlent désir et crainte. (...) S'agissant de ses remarques, il faut prendre garde au fait qu'au XIX<sup>e</sup> siècle le nombre des choses «évidées» s'accroît à un rythme et sur une échelle jusqu'ici inconnus, car le progrès technique retire de la circulation un

---

(52) Sur le collectionneur et le flâneur, voir Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 224.

(53) Ce n'est pas par hasard si nous empruntons pour cette partie de notre analyse les citations au premier chapitre d'*Aurora*. Celui-ci fut rédigé après les autres, lorsque, pour achever le roman, il s'est imposé comme nécessité pour pouvoir l'introduire sur le marché, opération que Leiris a finalement différée.

nombre croissant d'objets d'usage courant»<sup>(54)</sup>. C'est précisément après la description subjective des objets amassés dans l'ancre du *shipchandler* que le roman *commence* sur leur préemption et par la libération complète de la subjectivité de l'auteur retrouvant et dépassant la dialectique nervalienne entre le rêve et la réalité. L'objet vidé de sa valeur marchande appelle la recherche onirique d'une femme nouvelle et hors du temps, la fée.

Descendant de son grenier, marche après marche, le narrateur s'arrête au niveau du débarras, lieu de désordre et d'abandon comme le grenier et la cave, et lieu intermédiaire, «pareil à une de ces boutiques de *shipchandler*» où le temps s'amortit en «générations d'objets hétéroclites» (p. 17). Ce lieu devient un nouvel espace de relations entre ces objets qui trouvent une homogénéité inattendue dans et par leur relation. L'ancre du *shipchandler*, c'est aussi, par son désordre, la mémoire concrète du nouveau flâneur : le voyageur pour qui la mer est devenue ce «vaste boulevard le long duquel s'opère éternellement la circulation ardente des événements et des rencontres» (p. 104). Le voyage se voit ramené à une expérience discontinuée (par le choc) qui dépose dans ce lieu de mémoire

«(d)e vieux corsets mêlés à des piles d'anciens carnets de bal, des fleurs séchées, des robes de soie usées jusqu'à la corde (...) avec des lambeaux de fourrure mangés aux mites, des éventails rongés ressemblant à des pattes de canard dépouillées de leur palme, des souliers d'argent admirablement fins et délicats mais sans semelles ni talons (...)» (p. 17).

Le fétichisme leirissien dénie tout rapport à la marchandisation. Les objets ont cet aspect vieillot qui les déprécie mais en même temps qui confère une aura mélancolique à ces sédiments dont la contemplation impose l'inlassable refus de l'altérité au narrateur acteur dans sa descente solitaire de l'escalier. La boutique perd sa fonction de commercialisation, elle n'intéresse que les initiés, elle est signe d'un roman qui, à son exemple<sup>(55)</sup>, se vide de sa portée marchande, et purifie l'auteur en proie au sentiment de la prostitution<sup>(56)</sup>.

---

(54) Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 483.

(55) De même, la seule ville du roman, Aigues-Mortes, — à l'exception de Paris, réduit à Notre-Dame —, est «sans boutiques ni maisons», débarrassée des lieux de la valeur d'échange.

(56) Pour un historique de la question du refus de la marchandisation artistique et de ses conséquences les plus récentes, on se rapportera à Adalgisa LUGLI, «Mélancolie et collections», dans Roland RECHT et Françoise DUCROS, *op. cit.*, p. 69.

## Une idéologie de l'aurore

Le fétichisme comme autre exemple de la revalorisation dialectique dans *Aurora*, déplace l'objet de la marchandisation par les opérations de la subjectivité vers l'espace du rêve et de la légende. «Ce n'est qu'au prix d'une telle revalorisation culturelle que l'artiste peut justifier son goût pour l'objet (...) en lui reconnaissant une *aura*, une dimension qui dépasse sa pure apparence physique»<sup>(57)</sup>. Mais le fétichisme, bien que subversif, n'est pas intégré au roman sans entretenir une sorte d'ambiguïtés avec le procès idéologique que l'auteur fait de la société; le discours idéologique sera d'autant plus péremptoire, univoque et sans nuance que précisément l'insertion des objets étrangers à l'art dans une œuvre, par le montage entre autres<sup>(58)</sup>, ne parvient, par elle-même et sur le plan strictement littéraire, à signifier l'opposition irréductible de l'auteur à la société. Autrement dit, la part de dénonciation sociale que Leiris cherche à introduire dans *Aurora*, ne peut s'exprimer par l'art romanesque, elle prend la voie du discours idéologique pur et simple. Chacune de ces énonciations idéologiques se devra à la virulence comme pour faire oublier combien elle est, par instant, hétérogène au dessein et à la cohérence littéraires du roman.

Le roman de Leiris oppose au «réseau des métiers», au «vil filet professionnel, qui constitue d'ordinaire la trame de toute vie» (p. 47)<sup>(59)</sup>, non pas un agent du travail, mais le dandy, le seul personnage qui se voit nimbé du prestige de l'oisiveté, cette expression de l'anti-taylorisme, avatar de l'ennui, qui est le gage de sa valorisation.

«(...) l'écume de l'oisiveté se résolvant en gouttelettes blanches qui ne sont toutes que des moments perdus, mais plus précieux en raison de cette perte même que n'importe quel outil qui tente vainement d'instrumenter sur le thème de l'horloge l'abjecte symphonie utilitaire du temps» (p. 136).

A la suite de Baudelaire ou à l'exemple de Bataille, Leiris trouve ses sujets héroïques, dans un roman qui par ailleurs en est presque dépourvu, dans «l'ensemble des éléments qui vont à l'encontre de l'assimilation aux formes de vie bour-

---

(57) Roland RECHT, *op. cit.*, p. 44.

(58) Voir Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1982 (trad. M. Jimenez), p. 181.

(59) Ce type de déclaration n'est pas sans rappeler celles de *Protestation* ou de *Légitime défense*, dans lesquelles les surréalistes, à la même époque, se refusaient à tenir le salariat «pour la cause efficiente de l'état de chose que nous supportons», p. 239, dans Maurice NADEAU, *Histoire du surréalisme suivie de Documents surréalistes*, Paris, Editions du Seuil, 1964.

geoise et aux routines de la vie quotidienne»<sup>(60)</sup> : peut-être dans l'espoir d'un autre ordre *économique* qui substituera à la «ligne droite» temporelle de la rentabilité les «méandres superflus» du temps morne, l'espoir que la «médiation des longues heures immobiles nous aura rendu un jour la propriété de toutes nos richesses»; l'ennui n'est pas de l'ordre du monnayage des soucis qui constellent la petite histoire du petit bourgeois pour qui «le social se dépose comme une couche isolante autour du temps nu»<sup>(61)</sup>.

L'héroïsation individuante de l'inadapté n'a rien de surajouté ou de contingent à l'esthétique du roman, elle en accroît le spectre, au même titre que le sadisme et le fétichisme. Ainsi l'introduction du motif de la montagne dans *Aurora*, n'est pas dégluée de sa symbolique traditionnelle qui relie l'ascension à la purification, ni de son idéologie (romantique voire pré-fascisante) qui naît par l'opposition de la montagne à la plaine/ville, lieu des «préjugés» (p. 147). Au contraire de la plaine, le motif de la montagne fonctionne comme un tropisme de valeurs (prométhéennes) plus ou moins différentes selon les époques et les lieux. Il n'en reste que, chez Leiris, ce motif opère comme contestation des valeurs citadines et comme affirmation de l'héroïsme : la montagne n'est vaincue que par celui qui se dépouille entièrement, qui, à ce prix, parvient à l'«absolument nu», c'est-à-dire lorsqu'il s'est débarrassé des oripeaux de la socialité et de toute usualité, celle du langage entre autres. A cet instant de tangence entre le néant et l'absolu, tout destin collectif demeure impensé ou contradictoire, — nous y reviendrons quand nous envisagerons pourquoi l'imaginaire alchimique du roman interdit de penser un destin collectif. Ce n'est pas par hasard si tous les lieux collectifs d'*Aurora*, la cathédrale de Notre-Dame, le Temple de la Féminité, sont des lieux vides ou en proie à la pétrification fétichiste; quant au bar «Au rendez-vous des parties du corps», tout en évoquant peut-être la salle du Café des Princes que les surréalistes aimaient à fréquenter et qu'ils ont appelée «l'Anatomie», il relève du précédent constat.

Prétendant «agir sur le monde par le discours performatif, par la lourdeur idéologique»<sup>(62)</sup>, de nombreux passages d'*Aurora*

---

(60) Jürgen HABERMAS, *op. cit.*, p. 250.

(61) Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, pp. 165 et 139.

(62) Pierre BOURDIEU, *Questions de Sociologie*, Paris, Editions de Minuit, Coll. «Documents», 1988, éd. augmentée, p. 46. Notons à ce propos que si, dans son roman *Mélusine*, Hellens faisait passer une part importante de l'idéologie du texte par le didactisme de Nilrem (Merlin), l'absence d'un tel personnage qui traverse le

ne sont pas exempts des marques d'utopisme. Déjà s'installe la croyance du *lendemain* et de ses promesses, par le sous-entendu de l'*aube* dans le titre du roman, plus ou moins explicité avec le tranchant de l'exclamation incantatoire et sans espoir (p. 38).

C'était déjà dans ce caractère de médiation dévolu à la fée courtisane que Hellens avait induit la portée idéologique de son roman.

«Entre le récit de rêve et le nouveau regard sur le monde que s'efforcent d'acquiescer ses admirateurs, Mélusine incarne donc une médiation privilégiée puisque, comme l'écrivait Walter Benjamin, «chaque époque ne rêve pas seulement de la prochaine, mais en rêvant elle s'efforce de s'éveiller»<sup>(63)</sup>.

Sans en être le précurseur, le surréalisme aura été le plus constant à faire échoir à la femme-fée cette aptitude à l'éveil, à faire retrouver aux hommes l'expérience éthique (pour ne pas dire plus) du seuil dans le regard de *cette* femme, où, à chaque aube, se joue l'appel de notre regard, l'expérience de l'aura.

«J'ai vu ses yeux de fougère *s'ouvrir* le matin sur un monde où les battements d'ailes de l'espoir immense se distinguent à peine des autres bruits qui sont ceux de la terre et, sur ce monde, je n'avais vu encore que des yeux se refermer»<sup>(64)</sup>.

### **Alchimie et matérialisme historique. Les contradictions circonstancielles**

Si *Aurora* exploite le registre rhétorique de l'utopie, par exemple la vision géométrique ou le regard panoptique, c'est précisément dans ces pages, celles où Leiris décrit la croix formée par quatre lions sur un lieu où se produit «la transmutation, panoramique» d'*Aurora* et du site, que l'alchimie dispute au matérialisme historique l'utopie ou, du point de vue du matérialisme, l'idéologie du progrès. A l'instar de ses articles, *Civilisation* ou *Débâcle*, Leiris intègre le discours révolutionnaire souvent comme discours surajouté, quasiment hétérogène à la cohérence du propos ou de la démonstration et des postulats esthétiques dans leur ensemble; comme si

---

récit de bout en bout aux côtés de la fée, explique sans doute, dans *Aurora*, non seulement l'immédiateté de l'idéologie, passant de ce fait au rang de discours spécifique; mais aussi l'absence de la thématique de l'initiation, qui était assumée par le personnage de Merlin et la fée; enfin, la structure chaotique d'*Aurora*, et la discontinuité du schéma des épreuves héroïques, pour ne pas dire son absence.

(63) Paul ARON, *art. cit.*, p. 152; la citation finale est de Walter BENJAMIN, «Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle», dans *Essais*, Paris, Denoël-Gonthier, Coll. Médiations, 1983 (trad. de M. de Gandillac), p. 53.

(64) André BRETON, *op. cit.*, p. 149.

l'auteur ne pouvait se satisfaire de l'espérance diachronique, il mobilise toute sa volonté de changement dans la synchronicité. Il s'ensuit l'exposition virulente d'une idéologie de la table rase à l'échelle de la société, qui vient amplifier l'imaginaire de destruction d'*Aurora*, et qui cherche à référer, par l'artifice de quelques phrases *surajoutées*, le texte à une avant-garde politique dont il ne partage pas, pour le moins, l'esthétique (pp. 122-123). Ainsi, si l'un des buts de l'alchimie consiste en la réalisation de l'homme universel, il ne s'agit nullement d'une pensée collective, la contradiction majeure du roman tient en la tentative de faire correspondre l'esthétique et l'imaginaire alchimiques avec un projet idéologique révolutionnaire.

*Aurora* ordonne sa matière en cohérence avec son esthétique sur les principes alchimiques passés au rang de procédés narratifs. Dès lors, dans le roman, «tous ces phénomènes d'allure si disparate sont étroitement liés entre eux, comme tout phénomène l'est d'ailleurs à n'importe quel autre phénomène» (p. 127). *Aurora*, sous le sceau de la déstructuration des codes narratifs traditionnels, porte à sa pleine réalisation cette mise à l'épreuve de l'écriture romanesque. Déjà *Le Point Cardinal* (1925) et *La Grande Fuite de neige* (1926), utilisaient abondamment les procédés communs au surréalisme pour rompre la continuité logique autant discursive que narrative, par l'introduction de calligrammes, d'encarts, en vue d'une déréalisation du réel. Les changements brusques de décor sont un procédé connu des surréalistes qui l'intègrent avec d'autant plus de facilité à leur production que, suivant en cela les symbolistes, la métaphorisation appelle cette succession hallucinante d'espaces brisés.

L'esquisse d'un enchaînement d'images dans des espaces successifs ne permet pas à Leiris de déboucher, à l'instar d'Aragon ou de Naville, sur une utilisation de l'image comme vecteur d'une idéologie progressiste, sur un discours politique de gauche intégré à l'esthétique du roman : les images y sont investies par l'imaginaire alchimique, seules quelques-unes y échappent, conférant ainsi au discours idéologique de Leiris cet aspect que nous avons qualifié de *surajouté*. Mais, par ailleurs, l'image concourt au déclin de l'aura au même titre que la conception du temps arrêté dans le roman; elle crée l'onirisme par l'ambivalence brouillée entre «le visible et l'invisible, la vie et le songe»<sup>(65)</sup>.

---

(65) Christine BUCI-GLUCKSMANN, *op. cit.*, p. 125.

C'est en sacrifiant l'aura que Leiris réalise, en la radicalisant, l'option nervalienne, à savoir «le rêve et la vie», pour reprendre à dessein le sous-titre d'*Aurélia*. Le temps du roman est confiné dans un en-deçà de toute chronologie et de référence à une époque précise; comme nous pensons l'avoir montré au début de cette étude, le temps patine en dehors de l'histoire et l'aura disparaît, ne serait-ce que par sa connection avec l'éternité, dont l'immutabilité périmé la dialectique du proche et du lointain, et son répondant métaphorique : la ruine ou ses correspondants qui, assimilant *l'origine et la fin*, détruit toute possibilité d'aura<sup>(66)</sup>.

«Une éternité palpable donnait à l'atmosphère une dureté métallique et les tronçons de corps épars devenaient de plus en plus nombreux, transformant le désert en un large champ fantômatique, plein de fleurs de poussière et de statue brisées» (p. 73).

Ailleurs dans le roman, le temps est ravalé à la description d'une montre gigantesque, sans aiguille et au boîtier ouvert, tel un cirque de pierre. Le temps s'est pétrifié comme dans *La Grande Fuite de neige* où «les événements passés ou futurs se présentaient ensemble, embrochés sur le flou de l'histoire». Comme dans *Mélusine*, il n'y a plus d'eschatologie possible. Il n'y a même plus d'histoire, seulement un constat implicite d'échec et de lassitude, après que l'auteur semble avoir acquiescé à la disparition définitive d'Aurora.

«L'univers inlassable persistait à dormir les poings fermés dans sa médiocrité. (...) D'innombrables saisons passèrent. J'eus le temps d'assister à près de mille tempêtes, toutes fausses, et dont les pires éclairs n'étaient pas plus gênants que des moustiques» (pp. 180 et 190).

Il n'est plus étonnant que l'idéologie de l'éveil se ponctue sur ce constat désabusé de *sans avenir possible* comme le roman où, sans illusion, le narrateur quitte l'imaginaire féerique d'Aurora pour revenir à Paris et à sa cathédrale, assimilée à une guillotine et liée à la somnolence du monde dans sa médiocrité. Il réintègre le temps du *spleen* (p. 180).

L'attitude spleenitique évacue «l'histoire en tant qu'instance nécessaire à partir de laquelle l'avenir devrait se construire»<sup>(67)</sup>. Si l'ennui, comme attente, n'est pas sans pré-supposer un projet, il n'en demeure pas moins que s'il y a ennui, c'est précisément de ne pas avoir un programme pour le moins cohérent et établi<sup>(68)</sup>. C'est presque toute la culture

---

(66) Pierre MISSAC, *op. cit.*, p. 178.

(67) Roland RECHT, *op. cit.*, p. 28.

(68) «Nous éprouvons de l'ennui lorsque nous ne savons pas ce que nous attendons. Si nous le savons ou croyons le savoir, ce n'est presque toujours rien d'aure

du militant qui fait défaut à Leiris. Dans l'imaginaire alchimique d'*Aurora*, il n'y a aucune mise en scène possible et cohérente à la fois d'un destin collectif. Au même titre que l'énigmatique des «principaux secrets de Nicolas Flamel» (p. 193) gravés sur les pierres de Notre-Dame réévaluée dans les dernières lignes du roman la cathédrale, emblème du monde et rappelant en même temps la tour de Mélusine, c'est à la fée que Leiris a dévolu la fonction de *transmuier* le monde, dans une sorte d'occultisme élitiste et individualiste : la fée ne se rencontre que dans les lieux déserts, loin des villes. Pour rendre compatibles des intentions politiques telles celles que Leiris recevait à l'époque, et la légende de Mélusine, il aurait été nécessaire de transformer cette dernière dans ses motifs jusqu'à lui faire perdre toute sa spécificité et, en premier lieu, le féérique. Se ponctuait sur les énigmes de Nicolas Flamel, elle a *pour cette fois-ci* perdu le mystère de l'aura. Il reste à faire la chronique de la concurrence de l'aura et de l'allégorie dans les œuvres ultérieures de Leiris, et de leur entremêlement.

J'ai toujours été séduit par les *allégories*, leçons par l'*image* en même temps qu'*énigmes* à résoudre, et souvent *attirantes* figures féminines fortes de leur propre beauté et de tout ce qu'un symbole, par définition, a de *trouble*»<sup>(69)</sup>.

C'est par la recherche d'une définition personnelle du sacré que Leiris retrouvera l'expérience de l'aura dans le fait qu'elle investit les lieux et les objets domestiques de son enfance évoqués dans *Le Sacré dans la vie quotidienne* (1938).

Par le recours au sacré et au merveilleux, Leiris assure plus que l'autonomie esthétique de son œuvre dont la légitimité ne cessera d'être interrogée dans les textes à venir, il entretient la spécificité d'un discours qui s'essaie à renoncer à la brutalité de l'immédiateté des idées et à affirmer, dans *Aurora*, «le déni, enfin qu'oppose presque chaque page à cette condition d'homme devant laquelle — si raisonnablement que la vie collective puisse être un jour aménagée — certains ne cesseront de se cabrer» (p. 7).

---

que l'expression de notre médiocrité ou de la confusion de notre esprit», Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 130.

(69) Michel LEIRIS, *L'Age d'homme*, pp. 53-54, nous soulignons.

Christian Vereecken

---

## Rides = Leiris, Lacan et les mots

Un peu de Bottin pour commencer : Leiris et Lacan appartiennent au même monde, socialement s'entend.

La seconde femme de Jacques Lacan, ex-épouse de Georges Bataille, est restée en relation avec les amis de son premier époux. Elle était apparentée en outre à André Masson et Jean Piel, ses beaux-frères. Conseillons à ceux qui voudraient en savoir plus sur ce chapitre de s'adresser à madame Roudinesco.

Mais pas de Lacan chez Leiris, sauf erreur, et peu de Leiris chez Lacan. Au moins le nom du poète se trouve-t-il cité, en une occurrence, cruciale il est vrai, dans un des *Ecrits* de Jacques Lacan. Nous commencerons notre parcours par une longue citation (on ne peut sans lésion découper une tirade) :

«Le mot n'est pas signe, mais nœud de signification. Et que je dise le mot «rideau» par exemple, ce n'est pas seulement par convention désigner l'usage d'un objet que peuvent diversifier de mille manières les intentions sous lesquelles il est perçu par l'ouvrier, par le marchand, par le peintre ou par le psychologue gestaltiste, comme travail, valeur d'échange, physionomie colorée ou structure spatiale. C'est par métaphore un rideau d'arbres; par calembour les rides et les ris de l'eau, et *mon ami Leiris* dominant mieux que moi ces jeux glossolaliques. C'est par décret la limite de mon domaine ou par occasion l'écran de ma méditation dans la chambre que je partage. C'est par miracle l'espace ouvert sur l'infini, l'inconnu sur le seuil ou le départ dans le matin du solitaire. C'est par hantise le mouvement d'Agrippine au conseil de l'Empire ou le regard de Mme de Chasteller sur le passage de Lucien Leuwen. C'est par méprise Polonius que je frappe : «Un rat! Un rat! Un gros rat!» C'est par interjection, à l'entracte du drame, le cri de mon impatience ou le mot de ma lassitude. Rideau! C'est une image enfin du sens en tant que sens, qui pour se découvrir doit être dévoilé.»

Voilà Leiris convoqué, joliment, par le biais d'une mise en abyme en forme de Witz, comme témoin d'une thèse «Le mot n'est pas signe mais nœud de significations».

C'est la thèse lacanienne sur le mot, et elle n'a pas varié depuis la date, ancienne, de ce texte (1945 : *Propos sur la causalité psychique*) même si l'expression un peu maladroite

«sens en tant que sens» demande à être reformulée, nous dirons comment.

Il convient de noter que c'est une thèse non-saussurienne, malgré la rencontre, antérieure, de Jakobson.

Remarquons que l'expression «jeux glossolaliques» ne désigne pas tout Leiris, mais bien, sans équivoque possible à cette date *Glossaire j'y serre mes gloses*. Quoi d'étonnant, dira-t-on, puisque c'est là que le poète s'explique avec les mots?

Nous prendrons au sérieux ce choix de Lacan : à démontrer que si l'œuvre de Leiris converge avec la psychanalyse, c'est de l'usage qu'il fait des mots. Pour le rêve ou le souvenir d'enfance, c'est secondaire, logiquement s'entend. Les mots, le psychanalyste s'y fie, non pas qu'il en attende qu'ils lui livrent la clef du monde. Il s'y fie pour leur pouvoir d'évocation, qui n'existerait pas, justement, s'ils étaient des signes. Du reste, songeons-y, l'association dite libre serait-elle aussi impossible si c'était le cas.

Nous allons, dans le texte de Lacan, isoler un mot, un mot associé à Leiris. Un mot qui paraît un peu superfétatoire : car si le calembour LES RIS D(E L')EAU suffit à introduire le patronyme du poète, que viennent faire là les rides? Redondance? Voire. Voyons où ces rides nous mènent.

*Les mots sans rides* est le titre d'un article d'André Breton, de 1922, crucial pour notre propos. Il nous faut pour établir si Lacan cite bien Leiris à bon droit, dire quelques mots des mots surréalistes. Comme on sait, ils font l'amour, et justement c'est dans cet article que Breton en produit l'assertion pour la première fois, en guise de conclusion, sous la forme un peu particulière : «Les mots ne jouent pas, ils font l'amour». C'est que le texte a été écrit pour accompagner une série de «jeux de mots» de Robert Desnos. Ces jeux de mots appartiennent à ce qu'il faut appeler un genre, créé par Marcel Duchamp, le genre Prose Sélavy. Rappelons qu'il est démarqué d'un plus ancien, la contrepèterie, ou antistrophe comme disait le seigneur des Accords. Construire une phrase qui contienne la strophe et son antistrophe et en attribuer l'énoncé à Rose Sélavy, telle est la loi de ce genre. Genre qui est un des antécédents de Leiris, comme il l'atteste explicitement dans *Bagatelles végétales*. On trouve même chez Desnos quelque chose qui annonce le *glossaire* et, bien en-

tendu, à propos du mot «Mots» : «Mots, êtes-vous des mythes et pareils aux myrtes des morts?» (C'est le numéro 107 de la série Rose Sélavy de *Corps et bien*). L'intérêt que Breton trouve à ces jeux tient essentiellement en ceci, dont il relève curieusement la première occurrence dans le sonnet des *Voyelles* : c'est que le mot se trouverait délivré de son «devoir de signifier». L'éloge de Desnos se voit dès lors doublé d'une répudiation du dictionnaire, et tout spécialement de l'étymologie. Voilà qui ouvre la question du sens, mais qui n'y répond guère; car si les mots n'ont plus de devoir de signifier, que font-ils donc? Répondre : l'amour ne dit rien sur ce que cet amour produit. La thèse lacanienne que les mots sont des nœuds de signification s'appuie plutôt au dictionnaire qu'elle ne le conteste, puisque c'est bien du dictionnaire que s'atteste que les mots n'ont pas un seul sens, voire que leurs significations multiples ne sont pas dérivables par un procédé unique.

L'article de Breton, repris dans *Les pas perdus* a été publié initialement dans *Littérature*. Il faut souligner que dans les mêmes années la même revue publiait une piquante prose de Jean Paulhan intitulée *JACOB COW le pirate ou si les mots sont des signes*. La thèse de Paulhan, annoncée de façon un peu sinueuse, s'énonce «nous ne supporterions plus de parler, faut-il croire, si les mots cessaient pour nous d'être signes, et signes si parfaits qu'il faut les confondre avec les choses même». Etrange affirmation qui laisse ouverte la question de ce que sont les mots en dehors de la croyance du locuteur naïf. L'anecdote ironique, due à Pierre Mac Orlan, qui illustre cette thèse, c'est que «JACOB COW le pirate» signifie «Fuyons» pour tout le monde, y compris pour le pirate nommé Jacob Cow. C'est que Paulhan confond à cette époque le signe et le signal.

C'est un précurseur méconnu de la sémiotique. On pourra constater que Lacan n'est d'accord ni avec les surréalistes, ni avec Paulhan. Et Leiris? Une de ses premières publications apparaît en 1925, au numéro 3 de *La révolution surréaliste* sous le titre *Glossaire : j'y serre mes gloses* (les deux points disparaîtront du titre final). On y lit soixante-cinq «gloses» et un petit texte théorique qui n'a pas été reproduit dans la publication finale. Comme il s'agit sans doute de la première assertion du poète sur les mots, il convient de s'y arrêter un peu. Partant de la constatation qu'«Une monstrueuse aberration fait croire aux hommes que le langage est né pour faci-

liter leurs relations mutuelles», Leiris s'en prend, comme Breton, au dictionnaire et à l'étymologie. Mais, fidèle à son intuition première que le langage n'est pas fait pour la communication, il remarque que le dictionnaire ne livre que le sens collectif, et qu'il existe aussi un sens privé.

Dès lors, «en disséquant les mots que nous aimons, sans nous soucier de suivre ni l'étymologie ni la signification admise, nous découvrons leurs vertus qui se propagent à travers tout le langage, canalisées par les associations de sens, de formes et d'idées. Alors le langage se transforme en oracle et nous avons là (si ténu qu'il soit) un fil pour nous guider, dans la Babel de notre esprit».

On remarquera que pour Leiris les mots ne sont pas délivrés du devoir de signifier : ils trouvent un autre sens, grâce aux «associations de sons, de formes et d'idées». C'est bien pourquoi le *glossaire* adopte la forme même du dictionnaire qu'il décrie, celle d'un répertoire alphabétique.

Démarche incompatible avec celle d'un autre ennemi du dictionnaire dont une notule voisine celle de Leiris dans les colonnes de la revue surréaliste, Antonin Artaud, qui affirme qu'une des seules utilités du langage est de servir à détruire la pensée, belle illustration de la relation toute de souffrance que le psychotique entretient avec la langue.

Continuons à nous fier au mot qui nous a servi de guide. Nous lisons dans *Glossaire j'y serre mes gloses* :

Ride = hydre.

Et dans *Souple mantique et simples tics de glotte* en supplément :

Désir = «rides» inversé?

Voilà sans nul doute des exemples d'association par le son et la forme (c'est-à-dire en l'occurrence par la lettre). La démarche de Leiris vise simplement à prendre au sérieux, à faire sens de ce que produisent les associations par le son, la lettre ou l'idée, qui de prime abord peuvent paraître insensées. Cet exercice demande certes une certaine capacité de détachement vis-à-vis de l'usage commun des mots, de l'intention (sinon du devoir) de signifier.

Introduisons ici un petit ex cursus sur le sens du sens, du mot «sens» en tous les cas. Le sens de «sens» tend à se cristalliser en deux pôles opposés selon qu'on se focalise sur le sens

comme produit ou sur les mécanismes de la production de ce sens (que Lacan appelle en 1945, «sens en tant que sens», qu'il vaut mieux qualifier de signifiante)).

Une des choses qu'apprend la psychanalyse c'est que les mécanismes de la création du sens sont insensés. L'un des pôles de «sens», va dans la direction de l'usage reçu, consacré par la tradition, du «bon sens», qui tend à devenir sens unique de par l'opération des cuistres. L'autre vise le renouvellement du sens, voire son occultation et met en jeu toutes les techniques, très variées, de l'énigme, du chiffage et du déchiffage. On peut opposer ces deux pôles appelant l'un sens et l'autre signification, quoique notre langue ne décide pas de l'orientation de la polarisation. Mais ce qui est certain, c'est qu'à se décoller du sens 1, on ne sort pas de l'empire des sens, on ne réduit pas la signification, au contraire on la fait proliférer. Et c'est une caractéristique de celui qui aime les mots de jour de cette prolifération même.

Autrement dit, il n'est pas de proposition d'apparence si insensée qui ne puisse trouver sens si on lui trouve un contexte approprié. Les incolores idées vertes de monsieur Chomsky peuvent trouver leur sens si on veut bien se rappeler par exemple que «vert» peut désigner l'écologiste (qu'il ne s'en formalise pas!). Ce qui était l'exemple du non-sens pour notre maître Perelman, «La lune est en fromage», peut fort bien n'évoquer de ce qu'en son plein elle ressemble si bien à une boîte de camembert. Il y suffit d'un peu d'imagination, d'un peu de souplesse de glotte, c'est-à-dire d'esprit. Inversément, il n'y a pas de proposition si banale à laquelle on ne puisse donner un sens occulte si l'envie nous en prend. Fait remarquable ceci n'a jamais si bien été démontré que par les techniques d'exégèses des textes sacrés, et notamment par la plus sensationnelle de toutes, le Midrach rabbinique.

Revenons à Leiris. Il est indéniable que son talent à trouver des équivalences phoniques, à les faire sonner (ce qui est proprement la glossolalie) et à leur trouver un sens est tout spécialement remarquable.

### **Ride = Hyde**

Observons tout d'abord que cette équivalence est orientée. *Hydre* = *ride* ne fonctionne pas aussi bien.

Pourquoi, l'équivalence phonique étant elle, bien sûr réversible? C'est que «hydre» est mot plus marqué, plus fort que «ride». L'inversion fait baisser la tension. Par ailleurs, si *ride* = *hydre* n'est pas sans évoquer les craintes de la vieillesse et de la mort, ce sens s'avère banal, alors que la façon de le signifier ne l'est pas.

Tout simplement parce que la connexion *ride* = *hydre* est surprenante, et qu'il y a dans cette surprise, un plaisir voisin de celui du mot d'esprit (voisin et pas identique). Il est temps de dire sans doute ce que ces jeux subvertissent : l'affirmation saussurienne de l'arbitraire du signe. Dérignons-nous un peu aux dépens du bon maître de Genève. Le signe «ride» est donc composé du signifiant «Ris d'eux» et du signifié, sillon de faible profondeur, connexion arbitraire en ce sens que le sillon de faible profondeur porte un autre nom dans d'autres langues, par exemple en allemand *Runzel*. Langue dans laquelle la ride de l'eau ne nous est d'aucun secours parce qu'elle se dit *Wellengekräusel* (friselis de vagues).

Le même lien arbitraire régit les rapports du signifiant «hydreux» avec le signifié «monstre aquatique» (mais aussi sympathique petit animal se reproduisant par scissiparité), monstre trop hideux sans doute pour être représenté par un petit dessin. Dès lors l'équivalence *ride* = *hydre* est elle aussi parfaitement arbitraire. D'où vient alors qu'elle nous plaise? Enfantillage?

Le prétendre serait soulever l'immense question du rapport enfantin au langage. Alors que la production de «glosses» supporte une relation avertie à la langue, une longue cohabitation heureuse avec elle, une connaissance parfaite de ses sonorités...

Mais justement n'est-ce pas là la vertu de ces jeux, de renouveler, de rajeunir notre rapport à une langue, la nôtre, de rendre non plus purs, mais plus riches, les mots de la tribu? En les détachant du sens obvie dont un long usage les a alourdis. Leiris ne s'est pas trompé en mettant en premier les associations de sons. Il rejoint par là la thèse lacanienne de la primauté du signifiant, qui est à entendre comme la primauté du son dans les effets de sens, particulièrement ceux qui sont à imputer à l'inconscient.

### Désir = «rides» inversé?

Vient à point pour illustrer cette convergence. Il ne s'agit à tout prendre que d'un anagramme et l'on peut rappeler que c'est par là que Saussure a commencé.

Mais l'anagramme nous introduit à une autre dimension, celle de la lettre, qui est distincte du signifiant; même quand elle se phonétise, restent les distances de l'orthographe qui ne se résolvent jamais tout à fait, quelles qu'en soient les réformes.

De ce point de vue on peut remarquer que la parenté phonique de ride et hydre est rehaussée par la différence orthographique. Que le désir soit ce qui vient rider les eaux les plus calmes, celles du bonheur sans mélange, par exemple, qui ne le sait?

Ceci n'empêche que, par inversion, les mots, et les mots même du désir, puissent être, eux, sans rides. La formule de Breton, *Les mots sans rides*, ne convient pas mal en définitive à ce que produit Leiris. On sait qu'il a choisi, lui, pour titre générique de ses essais glossolaliques, *Mots sans mémoire* (ce qui peut se prendre au sens du refus de l'étymologie et du sens commun).

Et certes les mots sont sans mémoire, puisqu'ils constituent la matière de la mémoire. C'est de savoir cela mieux que beaucoup que Leiris a pu renouveler si radicalement le genre dit de l'autobiographie notamment en ce qui concerne les souvenirs d'enfance. Reportons-nous au célèbre «... Reusement!» qui ouvre la série de *La règle du jeu*. Le rapport de l'enfant à la langue s'y trouve cerné d'une façon absolument magistrale. Ce texte s'oppose à celui de *La révolution surréaliste* en ce sens que l'accent y est mis sur le passage du sens privé au sens collectif, alors que le premier texte prône l'inverse.

Le moment d'illumination, de franchissement que représente pour l'enfant la révélation que «... Reusement!» interjection qui sanctionne la chute de quelque objet chéri survenue sans trop de casse, signifie en fait «heureusement», un mot qui peut s'utiliser dans toutes sortes d'autres occasions, est ce qui constitue proprement le souvenir. Tout le reste, cadre de l'événement, nature même de l'objet chéri, est connoté du flou, de l'incertitude la plus radicale, dont la longue description ne met que mieux en valeur le passage de l'interjection au mot.

Les pages les plus lumineuses peuvent donner lieu aux malentendus les plus épais. Certes la tentation est grande, si on oppose les deux textes, de voir dans la démarche du poète une tentative de retrouver le sens privé propre à l'enfance. C'est le panneau dans lequel tombe Gérard Genette dans ses *Mimologiques* ce qui le mène à classer Leiris parmi les descendants indirects de Cratyle. Qui ne voit pourtant que le sens privé ne vaut que par opposition au sens collectif, et donc pour qui connaît ce sens, que de naître à ce sens est donc tout autre chose; qu'il n'y a pas de sens privé pour l'enfant, mais un sens restreint, de quoi il tente d'ailleurs de s'évader, non sans succès, par divers jeux phoniques, par quoi il s'initie à l'autonomie, non point du sujet parlant, mais du signifiant. Il est difficile, il me semble, d'être moins Cratylien que Leiris; les équivalences imaginaires ne sont pas ce qui caractérise sa démarche, nulle connivence chez lui entre la forme du mot et celle de la chose.

Car même l'équivalence *signe = singe* dont se prévaut Genette est une équivalence phonique, qui ne nous dit pas de quoi le signe est le singe. (Si c'était du grammairien?)

Bref, si Leiris, dans sa conception de la relation de l'enfant à la langue, converge encore avec la psychanalyse, c'est du fait de son rapport au mot.

Prétendre que *La règle du jeu* relève de l'analyse, fût-elle interminable, est évidemment un malentendu, dans quoi un analyste peut donner (Pontalis en l'occurrence). Quant à la promotion du rêve à quoi se livre un Sarane Alexandrian, elle est également de l'ordre du malentendu, même en ce qui concerne Breton. Car le père du surréalisme même n'a jamais vu dans le rêve, voire la rêverie, qu'une condition, qu'une circonstance favorable à l'apparition de cet «automatisme psychique» qu'il a appelé surréalisme. Et il faut lui rendre cette justice qu'il a tout de suite perçu la nature de langage de l'inconscient, puisqu'il s'est montré d'entrée de jeu intéressé plus par les associations libres que par la production onirique, ainsi que l'a souligné Madame Marguerite Bonnet.

Les récits de rêve de *Nuits sans nuit* sont inutilisables pour un psychanalyste, puisqu'y manquent les associations qui permettraient de les interpréter. Où se vérifie, cette fois *a contrario*, que la convergence de Leiris avec la psychanalyse ne résulte pas d'objets communs mais de démarches parallèles.

Il serait passionnant de relever toutes les occurrences où Leiris parle des mots, où il en attrape un, tel un papillon, mais pour lui faire dire autre chose que ce qu'il signifie pour le commun des mortels.

Nous ne pouvons évidemment nous livrer à cette recherche dans le cadre d'un article. Alors picorons au hasard.

Voici par exemple la page 158 de *Frêle bruit* :

«Gondremark, baronnie d'un grotesque dont Offenbach manœuvrait les ficelles.

Gondal, île inventée dès l'enfance par Emily et Ann Brontë.

Gondar, où plusieurs mois j'ai fréquenté des Ethiopiennes qui se convulsaient et rugissaient quand les chevauchaient leurs esprits maîtres.

Venise, qui prête ses eaux mortes à l'entreprise Gondran et à ses pinasses de transport, moins acérées que des gondoles.

Quelque part en Bavière, l'église la Wiese, cette merveille rococo.

*Grund* : selon Schelling, le fond originel, distinct de l'essence ou *Wesen*.

Gondrevise? Grondevise? Gruendewiese? Petite cité hors géographie dont j'ai rêvé cette nuit, peut-être à l'approche de l'aube et déjà presque hors sommeil...

Gisant dans mon underground depuis longtemps mais revenu à la surface il y a peu, ce modèle possible du nom de la petite ville : «Wiesengrund» vocable dont, en le réduisant à l'initiale, le philosophe et musicologue Theodor W. Adorno faisait précéder son patronyme et qui était le nom de sa mère, une cantatrice, je crois.»

On pourrait lire ce texte comme un discours d'analysant, un rêve accouche d'un signifiant incertain où il y a du «Gond» et du «Vise». «Gond» amène les associations «Gondremark», «Gondal» et «Gondar», et «Vise» l'église de la Wies (dite erronément Wiese) qui d'évoquer la langue allemande, et par le biais de l'opposition schellingienne du *Wesen* au *Grund* ramène la mémoire du mot inducteur «Wiesengrund», lequel mène au chant d'opéra et à un souvenir de l'auteur (que nous n'avons pas reproduit). Seulement ce n'est pas un discours d'analysant (il ne s'adresse à nul analyste), c'est une œuvre poétique comme en témoigne la disposition des matériaux.

Les trois noms propres en «Gond» nous introduisent à la magie des noms exotiques, avec tout ce qu'ils peuvent véhiculer de fantaisie et de rêve (ajoutons-y si ça nous plaît «Gondwana», continent perdu). Venise introduit une rupture sonore, si pas logique (il s'agit toujours d'une ville) qui annonce, malgré «Gondran» et les «gondoles», le «Wiese» qui apparaît comme une dissonance qui ne se résoudra qu'avec l'apparition de «Wiesengrund».

Il se passe ici un petit miracle : le poète a su restituer le caractère de tension, de suspens et d'heureuse résolution qui est propre au discours de l'association libre effectivement tenu, caractère qui disparaît précisément des compte-rendus de séance des psychanalystes. Il ne s'agit nullement d'une auto-analyse, mais d'un moyen d'exploration poétique qui exploite les mêmes filons que l'analyse pour tendre enfin vers la musique où le sens s'abolit, mais non le discours.

## Pulsion et paronomase : sur la poétique de Michel Leiris

Le formalisme de l'écriture poétique dans l'œuvre de Leiris est d'autant mieux connu que l'écrivain lui-même ne s'est jamais lassé d'en définir les buts et analyser les procédés. Il l'a fait avec précision et la rigueur de l'ethnologue qu'il était, et surtout avec l'insistance que demandait sa conception de l'autobiographie, moins l'histoire d'une vie que celle d'une prise de conscience de soi par le langage. La démarche de l'analyse (au sens freudien du terme) est, en effet, inséparable chez lui de la réflexion sur la motivation des signes. De *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939) à *Langage tangage* (1985), le poète ne s'est jamais départi des principes appliqués d'abord dans *Glossaire* et dont la pratique en autobiographie est illustrée, la même année, dans *L'Age d'homme*, et en 1948 dans *Biffures* :

M'attaquant d'abord à des mots qui me séduisaient — fine fleur à quoi, piqué au jeu, j'ai vite mêlé d'autres mots — et les prenant pour bases de gloses que leur teneur me dictait, ne voulais-je pas les rendre plus véridiques, découvrir ce que véritablement ils me disaient avec leurs particularités sonores et parfois orthographiques, au lieu de ne retenir que le sens académique qu'ils ont par convention? Travail au but triple : (...) formuler de la manière la plus directe (sans passer par aucune explication rationnelle) la signification intime que mon ouïe intérieure — ou ma vision — accordait à ces mots et, de la sorte, livrer à l'attention du lecteur un miroir aux multiples facettes dans lequel je me reflétais; visée moins narcissique mais à coup sûr plus présomptueuse, restituer à ces mots poétiquement (en langue de l'autre bord) glosés mais non commentés dans le style prosaïque du renseignement (...) leur pureté native, trop aisément adultérée par les usages courants que l'on fait d'eux; enfin, au niveau le plus élémentaire ou le plus diffus, satisfaire le désir enfantin de m'afficher assez maître de mon vocabulaire pour qu'on ne puisse plus m'humilier (...)<sup>(1)</sup>.

Cette quête d'un discours véritablement lyrique calqué sur l'image de *je* qui le parle, ce dessein d'annuler l'arbitraire du langage, a donné naissance à plusieurs types de motivation lexicale sur lesquels je n'ai pas à revenir après les travaux de

---

(1) *Langage tangage ou ce que les mots me disent* (Paris, Gallimard, 1985), pp. 121-122.

Gérard Genette et de Philippe Lejeune<sup>(2)</sup>. Les mécanismes qu'ils ont décrits ont pour but «d'accorder le signifié flottant aux ressources homophoniques du signifiant, comme on chercherait la définition d'un mot dans un dictionnaire de rimes» selon l'heureuse formule de Genette<sup>(3)</sup>. Ils y parviennent en appliquant de diverses façons un même principe : la justesse d'un mot est démontrée en le faisant suivre d'une glose. Celle-ci crée un effet d'explication (comme on parle depuis Barthes d'effet de réel), alors qu'elle ne crée en réalité qu'une coïncidence entre l'analogie phonique constatée et une équivalence sémantique suggérée par un texte explicatif, celui-ci étant d'ailleurs dérivé, engendré à partir du mot-entrée<sup>(4)</sup>. Cette dérivation sous sa forme la plus simple est un paradigme de mots phonétiquement liés au mot-entrée (que j'appellerai le générateur). Sous sa forme complexe, elle est déguisée en récit ou en description dont le principe organisateur n'est pas la diégèse ou la mimésis, mais un code permettant, sous prétexte de raconter ou de donner à voir, de donner une apparence naturelle, une justesse aux membres du paradigme lesquels, maintenant dispersés, cachés dans les replis du texte, ont séparément le sens que leur donne le contexte mais n'en gardent pas moins tous ensemble leur signification paradigmatique. Contextuellement, ils sont discursifs. Paradigmatiquement, ils répètent et par conséquent semblent vérifier la donnée du générateur.

La structure que je viens de décrire (n'ajoutant aux définitions de mes prédécesseurs que la restriction d'une condition supplémentaire, le concept du paradigme) me semble toutefois insuffisante à rendre compte des caractères de l'écriture leirissienne. Elle souligne, certes, le rôle essentiel, voire unique, du jeu de mots (j'emploierai paronomase pour éviter toute connotation médiocrement ludique : dans le jeu de Leiris, il y va de la poésie même)<sup>(5)</sup>. Mais elle n'explique pas

---

(2) GENETTE Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (Paris, Seuil, 1976), pp. 351-375; LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975), pp. 245-307. Voir aussi MEHLMAN Jeffrey, *A Structural Study of Autobiography* (Ithaca, Cornell University Press, 1974), pp. 65-150.

(3) *Mimologiques*, pp. 364-365.

(4) En parlant de coïncidence de l'analogie et de l'équivalence, je reprends les termes de Genette (p. 371). Toutefois en ajoutant les adjectifs *constatée/suggérée* et en proposant le modèle paradigmatique, je ne prétends pas me conformer à sa pensée.

(5) Sur le jeu de mots en littérature, voir, sous l'invocation de Freud, la collection d'essais publiée sous la direction de Jonathan CULLER, *On Puns. The Foundation of letters* (Oxford, Basil Blackwell, 1988).

pourquoi Leiris fonde tout sur ce jeu. En fait personne ne semble se poser la question. Je me propose d'en chercher la réponse dans les rapports entre la paronomase et les pulsions psychiques.

D'autre part les critiques me semblent négliger un indice important quand ils acceptent sans trop d'hésitation la validité des gloses paronomastiques. Ils sont pourtant sensibles au véritable scandale linguistique qu'elles représentent : la preuve en est l'expérience de Lejeune, aggravant le fortuit *ad absurdum* pour mieux mettre en lumière la valeur de choc de ces procédés ; ou encore la rationalisation de Genette affirmant que le rapprochement le plus fortuit fait toujours sens (ce serait le modèle du *cadavre exquis*) et que « même le refus contient déjà ou encore une part d'acquiescement ». Je crois au contraire que beaucoup des gloses de Leiris sont faites pour paraître dérisoires, voire ridicules, et que la révolte que leur gratuité inspire au lecteur est un mécanisme de leur efficacité et, paradoxalement, de leur force motivante.

Quelques exemples suffiront, arrangés selon les catégories définies par Genette. Epellation lexicalisée, qui transforme en mots la prononciation des lettres du mot générateur : *cheval*, C (c'est) HEV (achevé) AL (à ailes), galimatias qui se veut définition de Pégase. Analyse, où un mot correspond à une ou plusieurs syllabes du générateur, l'ensemble formant une définition ou une paraphrase ou même une métaphore de celui-ci : *liqueur*, lie-cœur, ce qui ne va pas plus loin qu'une devinette (mon premier est le résidu d'une boisson, etc., mon tout enivre). Permutation, que Genette nomme déformation par métaplasme ou métathèse : *avenir*, navire ; *baiser*, braise ; *signe*, il singe, dont on voit la relative réussite, bien limitée par le petit nombre de mots où ces échanges ne laissent pas de bavure ; dans la majorité des cas, malheureusement, les approximations ne sont que trop nécessaires, d'où des pauvretés comme « *Jésus-Christ*, gésier creux ». Et enfin, seule catégorie qui soit relativement féconde, la combinaison de l'analyse et de la permutation : d'un générateur lexical est dérivée une séquence verbale, souvent même un syntagme, qui est l'amplification ou paraphrase de ce mot-entrée, mais avec cette restriction que chaque terme de la séquence doit approcher du calque phonétique.

Par exemple « *Judith* juive judicieuse, tire la tige justicière du gîte putassier de ses jupes ». On ne peut nier l'exactitude de

la paraphrase, ni l'énergie célinienne avec laquelle elle fait surgir une sexualité crapuleuse que voilait la tradition édifiancée. Un naturalisme véridique, digne d'un vulgaire roman d'intrigue internationale, décape la convention héroïque. Si une impression de gratuité surnage néanmoins, elle est du moins plus proche d'un acte gratuit, équivalent littéraire du sadisme, que de gratuit au sens de fortuit. L'épée de Judith reste le glaive de la justice divine, mais les moyens mis au service d'une si belle cause n'en sont pas moins sordides.

On entrevoit ici la possibilité que la critique ait fait fausse route quand, à la fonction motivante de la glose, elle a ajouté une fonction seconde : la glose servirait à excuser le caractère artificiel de la dérivation verbale, à la justifier sur le plan esthétique aussi. Tout au contraire, motiver, faire du générateur un mot juste me paraît une fonction très compatible avec le scandale. En lançant un défi au goût du lecteur, la glose l'amène à surmonter ses préventions, à faire un effort de participation plutôt que de lire passivement. Aussi la glose choquante présente-t-elle un caractère essentiel à toute définition de la littérarité : le texte exerce une contrainte, c'est une discipline de lecture.

Reste la gratuité simple, l'artifice des dérivations peu naturelles. Voilà qui devrait diminuer l'efficacité du scandale verbal et rabaisser ces proses au niveau des vers de mirliton. C'est bien ce qui se passe pour les deux premières catégories examinées plus haut. Dans la troisième, par contre, la permutation, si mécanique soit-elle, reste poétique. La raison en est, je crois, qu'un autre facteur se combine à l'échange des signes : cet échange se fait sous condition de se conformer à un modèle établi déjà dans l'usage. Ainsi *avenir* produit *navire* dans le cadre d'une thématique du voyage qu'est la vie; *baiser* engendre *braise* sur le modèle des clichés *baiser de feu*, *lèvres brûlantes*, *étreinte ardente* et autres variantes du désir comme phlogistique. L'autorité du sociolecte, la grammaticalité de la permutation garantie par des analogues stéréotypés, serait ainsi le corollaire du scandale verbal, et en compenserait les effets destructifs.

Mon hypothèse de travail sera donc que le caractère dérisoire des dérivations verbales, loin de diminuer leur justesse, indique au lecteur où trouver une motivation, une autorité qui puisse valider cette anomalie, dans quel modèle intertextuel ou dans quel garant offert par l'usage, par ce même sociolecte

dont la dérivation semble violer les normes. Je proposerai en conséquence trois règles de ce jeu que joue Leiris, trois règles auxquelles l'engendrement de ses dérivations paronomastiques se conforment nécessairement : arbitraire, autorité, textualisation.

La première est que la grammaire de la paronomase doit paraître arbitraire. La seconde, corollaire de la précédente, est que cet arbitraire est une référence à une autorité extérieure au texte, intertextuelle ou hypogrammatique ou sociolectique. La troisième, c'est que la paronomase doit se transformer en texte, cette transformation ayant pour effet de contraindre le lecteur à prendre conscience de l'action des deux règles précédentes, à le sensibiliser aux forces qui déterminent cette hypertrophie du paradigme, et finalement à lui faire sentir explicitement ou implicitement que ces forces ne sont pas étrangères à sa propre vie psychique.

L'ostension d'arbitraire se passe de démonstration. Il suffit de préciser que le scandale affecte les dérivations verbales au plan sémantique et au plan syntaxique : le plan phonétique reste grammatical puisqu'il se conforme à la seule règle qui confère aux sons un sens qui leur est propre — la répétition absolue ou analogique. Les formes conventionnelles de la littérature ne tolèrent cette répétition que dans le cadre du vers (rime) ou du symbolisme (allitération, par exemple). En dehors de ces formes dont c'est le propre que de prévoir et d'organiser des correspondances d'un plan à l'autre, la répétition phonétique ne peut que paraître menacer le sens et la grammaire. Elle suggère que la grammaire est dictée par le son plutôt que par le sens, que tout ceci n'est qu'un jeu : or du ludique au gratuit ou au non sens, il n'y a qu'un pas.

Corollaire d'autorité : la difficulté même que le lecteur éprouve à rationaliser les non-sens ou les agrammaticalités du texte le guide dans sa recherche d'intertextes qui puissent l'aider à comprendre, ou du moins à valider les écarts de la dérivation de surface. L'intertexte est défini et identifié par le sentiment de ce qui nous manque pour bien comprendre ou pour accepter le scandale formel : c'est un texte autre qui offre soit la version complète d'éléments incomplets dans le texte que nous lisons, soit la contrepartie grammaticale, ou simplement compréhensible, des aberrances de ce texte.

Le connecteur par quoi se réalise l'intertextualité peut paraître insignifiant dans le texte, la signifiante s'étant déplacée

dans l'entre-deux qui sépare (ou relie) les énoncés complémentaires. On dirait même que plus la dérivation est choquante, plus la compensation devient explicite. Dans ses réflexions sur le mot *mine*, Leiris, à l'écoute des bruits montant des profondeurs — voix des mineurs, coups de pic, ferraillements etc. — croit entendre des *borborygmes de gnomes*. Depuis les rêveries du romantisme allemand sur le monde d'en-bas, les gnomes sont sans doute des figurants attendus sur la scène du théâtre souterrain. Il est évident par contre que *borborygmes* est peu convaincant pour évoquer les bruits de cette fourmilière humaine. Le mot ne semble légitime que parce que *gm* est proche de *gn*, graphie prononcée avec un *g* et un *n* séparée dans le cas de quelques mots rares comme *gnose* et, justement, *gnome*, exception d'ailleurs soulignée comme l'une des découvertes de l'enfant à la conquête de l'écriture (*gue-nôme*, p. 110). Le lien resterait ténu, en raison surtout de l'in vraisemblance descriptive. Mais la compensation a lieu en fonction du lexique associé à *mine* : partant de *boyau* dans la phrase «creux boyau se faufilant... parmi la réalité de la croûte tellurique», où *boyau* est un mot technique, mais aussi, par syllepse, un synonyme vulgaire d'*intestins*, le texte convoque le cliché *entrailles de la terre*. Or si le labyrinthe de la mine peut être intestinal, *borborygmes*, bruits de digestion, rumeur viscérale, est dès lors le mot propre<sup>(6)</sup>.

La superposition intertextuelle peut aussi bien se décrire comme une transparence du signe qui nous impose d'apercevoir au travers de son orthographe ou de sa prononciation, une signifiante autre que le sens contextuel. C'est même cette transparence qui rend le mieux compte du caractère impératif de la paronomase, de ce que la seconde lecture qu'elle nous impose a d'irrésistible, de ce qu'elle est une tentation, la violation d'un interdit, désirable et tabou. Et ce n'est pas au hasard, bien sûr, que j'emploie ici des termes qui conviennent aussi aux pulsions et à leur refoulement. Mais j'ai une autre raison à parler de transparence : la possibilité quand le lecteur applique au texte la grille de décryptage qu'est l'intertexte, il découpe la séquence verbale en segments que ne tolère pas la grammaire de surface. De nouvelles unités de sens deviennent alors manifestes, par un processus qui derechef conviendrait aussi bien à définir l'écoute psychanalytique.

---

(6) *Biffures* (1948), «Perséphone», p. 109.

C'est ainsi que Leiris enfant avait inventé un néologisme privé pour «mettre l'accent sur l'acte même de bifurquer, de dévier, comme le fait le train qui modifie sa direction, selon ce que lui commande l'aiguille»<sup>(7)</sup>. C'est ainsi qu'il autorise plus tard dans son écriture d'auteur mûr des déraillements du sens,

les traitant à la manière de formules liturgiques, dont l'esprit peut bien changer du tout au tout sans qu'on se résolve pour autant à les modifier dans leur lettre ou bien à la manière de ces édifices archaïques aux façades restées les mêmes à travers de multiples destinations (couvent, hôpital, prison et peut-être, pour finir musée)<sup>(8)</sup>.

Remplaçons *liturgie* par *grammaire*, *formules* par clichés ou par lieux communs : le *bifur* (sous *biffure*) indique, à travers la surface du texte grammatical, une série d'intertextes, chacun représentant la possibilité d'autres récits, d'autres images, d'une autre grammaire, présupposant un monde de pensées et d'émotions qui forment le moi de l'œuvre, la partie qui en serait autrement incommunicable (mais à quoi maintenant le texte fait allusion), qui resterait immergée (mais que le texte balise pour une plongée exploratrice). Le lecteur devient l'archéologue de ce naufrage momentané de l'inconscient du texte.

La nature révolutionnaire de cette lecture est maintenant démontrée sur le plan de l'autorité qui semblait défier ou ignorer le néologisme lorsque le lecteur s'aperçoit que *bifur* est l'homophone du titre du premier volume de la *Règle du jeu* : *Biffures*, mot de pédagogue d'autrefois, mot de scribe, mais ici le mot clef pour désigner la méthode traditionnelle de l'écrivain qui écrit en se corrigeant. C'est, aggravé de connotations de tâcherons archaïques, le synonyme de rature, à quoi évidemment se ramène aux yeux de Leiris la *littérature de calcul* (je reprends l'étiquette péjorative dont André Breton l'a affublée). On ne saurait mieux symboliser, grâce à la tentation à laquelle aussitôt on cède, que *bifur*, discours de l'intertexte, remplace la rature, remplace une écriture stérile du fait qu'elle ne voit pas plus loin que le bout du texte.

Tel est donc le mécanisme de la paronomase : en se substituant à la rature, elle transfère au lecteur la responsabilité de l'écrivain. En présence d'un choix là où la littérature traditionnelle aurait biffé l'alternative, le lecteur qui doit déchif-

---

(7) *Biffures*, p. 279.

(8) *Biffures*, pp. 284-285.

frer simultanément deux segmentations du même texte, percevoir à la fois un sens permis et un sens interdit, et saisir ce qu'autorise la surface du texte en fonction de ce qu'elle cache. Leiris assimile cette nouvelle segmentation au chant (ce qui revient à la dire poétique), car la mélodie impose au texte une syntaxe seconde :

ce jeu, proche parent du calembour (...) qui se produit entre l'air et les paroles et tel que celui-là s'immisçant dans celles-ci, tantôt leur paraît adéquat (...) tantôt même sa propre partie (...) pour amalgamer en énigmes insolubles, rythme, contenu sonore, valeur significative des mots et mélodie. Ainsi entre phrase proprement musicale et musique purement verbale s'opèrent des échanges (...) et, dans le texte lui-même, s'instaure un irréfutable *découpage*, qui ne coïncide que partiellement avec le sens et injecte aux parcelles ou groupes cristallins de mots affleurant à la surface (...) une combinaison imprévue de miroirs, de lentilles et de prismes dissociant la lumière pour la faire ressurgir de la cime négative de ses bas-fonds les plus noirs<sup>(9)</sup>.

Reprenons tout ceci en termes terre-à-terre mais plus précis : la paranomase substituée à la lecture linéaire une lecture verticale fondée sur un échange constant entre le texte, à mesure qu'on le déchiffre, et l'intertexte, à mesure qu'on le découvre.

J'en viens à la règle de textualisation. Le scandale de la surface du texte invitant à la quête d'une solution, celle-ci, découverte, prend la forme d'une explication. De deux choses l'une : ou bien l'explication est donnée par une phrase qui traduit le terme qui fait problème en proposition, en définition, ou bien elle se présente sous la forme du paradigme de synonymes ou d'homonymes qui peu à peu cerne et clarifie l'énigme de la donnée. Tant que la justification n'est pas évidente, le texte continuera à se répéter, et comme chaque composante du paradigme n'est qu'une approximation, et par là fait elle-même difficulté, la postulation d'autorité n'en est que plus intense. De plus, chacune de ces composantes demeure un corps étranger dans le texte, car son importance tient à son appartenance au paradigme : motivée ailleurs, elle transcende le contexte. Plus le paradigme explique, plus il répète la difficulté.

Dans le cas de l'explication, c'est-à-dire de la traduction du mot générateur en syntagme, la superposition du mot et de la glose syntaxique commence un paradigme. S'il se développe, nous revenons au cas précédent. S'il se limite à une phrase, celle-ci étant restreinte dans son déroulement par la contrainte d'homophonie, l'artifice prévaut sur l'explication et engage

---

(9) *Biffures*, p. 18. Je souligne *découpage*.

le lecteur à poursuivre : c'est à lui qu'il revient d'essayer une *amplificatio*<sup>(10)</sup> rhétorique, d'analyser les sèmes du sémème générateur en les transformant en mots, et ces mots en les développant périphrastiquement sous forme de propositions descriptives ou narratives.

Il saute aux yeux que ces processus sont semblables à ceux qui manifestent la présence des pulsions dans le langage. Par sa transparence, la paronomase nous force à une double lecture, en même temps que par son sens de surface elle cache un instant la seconde interprétation. Qui plus est, le sens de surface étant inacceptable, il se comporte comme l'écran du refoulement : l'acte de cacher, de refouler, est aussi celui de montrer où quelque chose est caché. Il n'est pas exagéré de dire que la paronomase non seulement se comporte comme une pulsion, mais qu'elle est en soi une métaphore de la pulsion.

Je prendrai pour exemple le cas du mot composite, parce qu'il réunit les deux possibilités que j'ai définies. Il explique en traduisant le mot en syntagme, et dans la mesure où la traduction choque, il déclenche un paradigme. Par mot composite, j'entends ce que l'on a longtemps appelé *mot-valise*, traduction peu claire des *portmanteau words* de Lewis Carroll.

Il y a très peu de vrais mots composites chez Leiris. Ceux qui répondent strictement à la définition du procédé (par exemple, *fictionnaire*, délicieux programme de lexicographe imaginaire) paraissent toujours en marge d'amplifications ou de mots éclatés en gloses comme pour souligner que le poète n'a voulu en fabriquer qu'afin d'éclairer par des cas simples les hybrides plus compliqués du type paradigmatique<sup>(11)</sup>. Certains ne sont donnés que parce qu'ils retracent une étape de

---

(10) Terminologie rhétorique familière. J'ai essayé d'en donner une description plus précise sous le nom d'expansion en 1978 dans *Semiotics of Poetry* (voir la traduction française, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, pp. 67-86, 99-106). La phrase matricielle est une hypothèse de l'analyste dégageant du mot-entrée, de la donnée lexicale, une prédication qui elle-même est dérivée des sèmes de ce mot. Cette prédication est le modèle sur lequel se fait l'engendrement du texte. La fécondité du modèle tient à son caractère paradoxal ou contradictoire : il ne faut pas moins de tout un texte pour compenser cette anomalie, ou pour y accoutumer le lecteur.

(11) *Fictionnaire* dans «Souple mantique», *Langage tangage*, p. 22. Voir en particulier «Au plus offrant», dans *Frêle bruit* (Paris, Gallimard, 1976), p. 172, et un peu au hasard des *Bagatelles végétales (Mots sans mémoire)*, pp. 126, 127, 128, 130, 131.

l'enfance de l'auteur, de l'époque où il rationalisait des mots nouveaux pour lui en faisant une mélecture syntagmatique. La convention du souvenir d'enfance, des réminiscences à la première personne, colore l'autobiographie d'un effet de réel : c'est l'épopée intime de la découverte du langage, de l'effort pour percer le mystère des mots incompréhensibles, dont une majorité est soupçonnée de cacher les secrets de la sexualité. Tel est le cas du mot *bordel* dont Leiris enfant interprétant de travers les révélations de son frère aîné croit d'abord qu'il s'appelle *portel* :

Le mot «portel», que j'avais dû forger moi-même en déformant le terme originel, évoquait en moi l'idée de porte et celle d'hôtel, dont il est comme la contraction; et, de fait, ce qui me paraît encore aujourd'hui le plus émouvant quand on va au bordel, c'est l'acte de franchir le seuil, comme on lancerait les dés ou passerait le Rubicon<sup>(12)</sup>.

Cette théorie du mot composite est, comme on voit, entièrement conforme au modèle que j'ai proposé. Les trois règles sont vérifiées. Scandale, sous sa forme autobiographique : erreur de perception, enfances du sujet parlant. Autorité représentée non seulement par les mots originels et la perfection de leur point de fusion qui ne demande aucun ajustement. Enfin motivation, explicitement pulsionnelle. La prononciation du mot telle que l'enregistre la faute d'orthographe signale l'annexion du sociolecte par l'idiolecte.

Infiniment plus instructif est le cas du mot composite imaginaire. Le mot composite est alors une lecture hypothétique, l'analyse, le commentaire métalinguistique scindant un mot normal. Tel est le cas de *courtisane*, dont l'écrivain extrait deux termes nécessaires au syntagme narratif qui en fera un mot juste. Ces deux termes représentent l'*avant* et l'*après* d'une situation de fatalité inéluctable. Ils symbolisent le début (les rideaux du lit dont la fermeture est une image du désir, promesse des épisodes à suivre) et la fin (l'arme est la variante perforante de la *vagina dentata*) d'un récit des rapports du sujet avec un objet attirant mais mortel :

la femme telle qu'à la fois je la souhaitais et redoutais, enchantresse capable de toutes les douceurs mais recélant aussi tous les dangers, comme la courtisane (mot qui débute avec «courtine» pour finir avec «pertuisane»... j'attachais une valeur d'oracle à ce genre de jeux de mots (...)<sup>(13)</sup>.

---

(12) *L'Age d'homme*, chap. II «Antiquités: Lupanars et musées» (p. 66), cf. la version de *Glossaire* (p. 76) donnée telle quelle, sans rationalisation du type anecdote autobiographique: «*Bordel* - la robe des corps déborde, broderie délicate».

(13) *L'Age d'homme*, chap. VI (p. 149). *Courtine* et *pertuisane* étant tous deux des archaïsmes, leur fusion en paraît plus naturelle, d'autant plus que *courtisane* aussi

Le mot est en train de devenir texte sous nos yeux. Il n'est compréhensible que par ce qu'il équivaut à une explication narrative ou répétitive, que si la phrase qu'il résume se développe en histoire ou en paradigme, les deux modalités de ce dépassement de la phrase sans quitter son objet qu'est le texte. Passage exemplaire du mot à l'histoire, selon la formule d'Umberto Eco : un mot, germe de paraphrase, est un texte en devenir<sup>(14)</sup>. L'autorité du connecteur imaginaire établissant la prédication qui fait semblant de faire du mot une phrase est soit le cliché soit des groupes stéréotypes déjà fondés sur des instincts dont l'expression figée prouve combien ils laissent une empreinte durable sur le langage. Une trace qui ne s'efface pas révèle le travail souterrain de la libido. Sa stéréotypie même sert à apprivoiser les usagers du langage, à faire passer une représentation qui serait intolérable si on la prenait au pied de la lettre, ou si on se la replaçait dans le contexte de sa motivation latente. Il en est ainsi pour «*Fraîcheur* - frère et sœur de la chair»<sup>(15)</sup> où l'autorité du sociolecte est représentée par le connecteur *fraîche*, mais où le mot final, véritable télos de la phrase, est à la fois le lien naturel d'enfants du même lit (avec *sang*), un symbole de parenté (*chair de ma chair*). D'autre part *chair*, vocable doublement féminin, renforce le choix de *fraîche* comme si le féminin, même réduit à une désinence, l'emportait sur *frais* pour générer le sens du mot. Finalement le dédoublement ressuscite en l'inversant une expression sortie de la nuit des âges : *chair fraîche* qui dévoile des appétits presque tabous dont on ne sait plus s'ils sont un vestige de l'homme primitif ou encore présents dans l'inconscient moderne. Dans la première hypothèse, libido carnivore qui s'incarne dans l'ogre ; dans la seconde hypothèse, libido sexuelle qui transparait en dépit de la sublimation dans un vers troublant de *Correspondances* : «Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant».

Le procédé n'est pas un vain tour de passe-passe. Il explique comment Leiris a pu, dans le texte de *Langage tangage* que je citais au début, insister sur le but narcissique qu'il se pro-

---

est un terme daté. Sur le rôle joué par la désinence féminine, voir *Langage tangage*, p. 127.

(14) Eco Umberto, *The Role of the Reader. Exploration in the Semiotics of Texts* (Bloomington, Indiana University Press, 1979), p. 175. Cf. ZUMTHOR Paul, *Langue, Texte, Enigme* (Paris, Seuil, 1975), p. 51.

(15) *Glossaire*, p. 90.

posait, sur son dessein de donner une motivation personnelle aux mots de la tribu :

Et sans doute faut-il pour cela que dans les mots bientôt figés que j'écris passe la vie de ma voix, exactement ma présence<sup>(16)</sup>.

Sa solution est d'une admirable simplicité : elle consiste à remotiver les mots de tout le monde d'une manière qui n'est qu'à lui. Elle consiste à les traiter comme s'ils étaient des mots composites dans son monologue intérieur à en faire des formes d'arbitraires, les néologismes quasi incommunicables de son idiolecte le plus intime. Mais l'autorité qui les rachète est double. D'une part, elle est l'explication phrasale de l'arbitraire même, c'est-à-dire le syntagme que présuppose tout mot composite. D'autre part, cette démarche tortueuse du poète produit un mot existant. Paradoxe irrésistiblement séduisant : ce mot du sociolecte, ce mot normal soudain diagnostiqué symptomatique, nous devons maintenant y voir l'écran d'un refoulement.

Cette manipulation du sociolecte peut d'ailleurs s'explicitier sous forme de syntagmes incompréhensibles à moins de supposer un mot composite à leur origine. Tel est le cas de la phrase *le dernier souffle du miroir*<sup>(17)</sup> qui semble être tirée des pseudo-définitions de dictionnaire contenues dans *Glossaire*. Comme les gloses de ce recueil, le groupe, grammaticalement impeccable, fait néanmoins fi de l'usage et du bon sens : un miroir ne rend pas le souffle. Pourtant le lecteur sera sensible à la vérité d'une phrase qui n'étant pas logique lui paraîtra, par là même, défendable en tant qu'image poétique. La raison en est que ces quelques mots se comportent comme s'ils avaient d'abord été soudés ensemble en un mot unique, puis rendus à une indépendance sémantique relative qui garderait gauchement les traces de leur éphémère symbiose graphique. Sans doute n'y a-t-il ici que l'ombre d'un mot composite qui n'a jamais existé, mais *souffle*, qui aurait paru

---

(16) *Langage tangage*, p. 124.

(17) *Le Point cardinal*, chap. IV (*Mots sans mémoire*, p. 67). [Une page entière énumère une longue série de détails relevant à la fois du réalisme descriptif et de la signification qu'on leur attache en vertu d'une symbolique conventionnelle éparse dans le sociolecte (par ex. *un brin de paille, la collision d'un train et d'un troupeau, une hostie, une fleur à la boutonnière d'un voyou, une vieille reliure craquelée*) ou faite de souvenirs liés à la libido (*le genou rose d'une prostituée, l'éclat d'une peau merveilleuse*). La combinaison de ces facteurs est explicitée par la clause : c'est à la fois une collection d'idéologèmes, mythologie personnelle faite d'emprunts au corpus collectif des lieux communs, et le résumé sentimental d'une vie : «tout cela je l'étais à la fois, plongé dans un chaos dont seul pouvait me sortir une voix».]

poétique dans n'importe quel contexte, fait partie de deux groupes de mots bien établis, tous les deux présents ou reconnaissables ici, et qui fusionnent par l'intermédiaire de leur composante commune : *dernier souffle/souffle sur le miroir*.

Pour que la fusion ait lieu, il suffit que cette composante ne soit dite qu'une fois, qu'elle serve à former deux syntagmes, quitte à ajuster le second (*souffle sur le miroir* : miroir embué d'une haleine) pour rationaliser la fusion des deux termes sous le signe de l'humain, puisque *dernier souffle* ne se dit que d'une vie qui s'éteint.

La faute syntaxique qui est le prix à payer pour cet ajustement ne gêne pas l'interprétation. En fait elle attire assez l'attention pour s'assurer le contrôle du lecteur, et pour contraindre celui-ci à reconnaître dans les deux premiers mots un cliché, euphémisme ou équivalent littéraire de *mourir*, le comparatif, pour ainsi dire, dans un paradigme qui, parti d'*expirer*, aboutirait à *rendre l'âme*, son superlatif stylistique. Du même coup, le lecteur se rappellera tôt ou tard qu'à quelques décennies de nous, avant que ne se répande dans les hôpitaux et dans les ambulances d'aujourd'hui l'équipement électronique de surveillance des signes de vie, au temps où il était encore permis de mourir dans son lit, les médecins au chevet d'un mourant ou appelés à faire un constat de décès, avaient dans leur trousse un petit miroir de poche. Ce miroir vérifiait par la présence ou l'absence d'une buée si le patient respirait encore.

Le mot composite normal est structuré par une syntaxe larvée, implicite, dans laquelle au lieu de signes grammaticaux de l'équivalence, la prédication est exprimée par une syllabe partagée entre deux mots (elle est simultanément la dernière du premier et la première du second) comme pour *Circéto*, à la fois Circé la magicienne et Céto, la déesse marine, ou pour *Etherératorérotomane*<sup>(18)</sup>. Dans ce mot composite exemplaire *éthéromane* engendre une série d'équivalences ou d'identités que tire Erato d'éthéré, toréro d'Erato, érotomane de toréro. Toute la démarche tropologique, tout le style figuré y doit son autorité, ou sa grammaticalité, à la clause de ce texte intériorisé au mot : le lecteur reconnaît enfin *éthéromane* au terme d'une lecture rendue attentive par le caractère imprononçable et quasi illisible d'un composé trop long. C'est

---

(18) Le premier est de RIMBAUD, *Illuminations*, «Dévotion»; le second de LEIRIS, *Bagatelles végétales* (1956). Dans *Mots sans mémoire*, p. 127.

alors, et seulement alors, que l'éther devient une métaphore de la muse de ce toréro qu'est le poète. Ici intervient tout l'intertexte des poèmes où, récrivant le symbolisme de la tauromanie, Leiris en a tiré une grammaire de signes précis et chargés de sens : la moindre faute de lecture, ou de diction, y devient mortelle. C'est alors, et seulement alors, qu'*érotomane* généralise et élève au lyrisme du Je absorbant l'Autre une image tirée du discours de la drogue, lequel n'est qu'un cas particulier du mystique «dérèglement de tous les sens».

Dans les gloses de Leiris, le mot composite est remplacé par une séquence faite mots ou de groupes de mots, mais aussi et surtout de propositions interrompues, bloquées dans leur développement avant qu'elles ne mûrissent en phrases entières. La glose est donc l'inverse du mot composite, ce qui ne veut pas dire qu'il soit réduit à ses constituants lexicaux originels, mais qu'il s'agit d'un mot composite éclaté, dont les syllabes seraient des propositions, des syntagmes plutôt que des lexèmes. Il tombe sous le sens que si ces propositions ou groupes de mots n'étaient pas reconnaissables, ils ne pourraient pas jouer le rôle de signes d'équivalence comme le font les syllabes communes, les syllabes de liaison dans un mot composite, syllabes que nous reconnaissons pour les avoir vues dans leur lexèmes d'origines. Ce qui rend reconnaissables les propositions en dépit du fait qu'elles sont mutilées la première de sa fin, la seconde de son début (et que le mot commun aux deux et qui les unit accroît la confusion puisqu'il n'est pas répété alors qu'il devrait paraître deux fois, dans chacun de ses deux contextes), c'est leur appartenance première à des clichés, à des lieux communs dont l'expression est figée sur le plan syntaxique comme l'est la syllabe sur le plan orthographique. Le cliché a au niveau syntaxique l'autorité du déjà-vu qui est au niveau lexical le privilège de l'orthographe. Il s'ensuit que le cliché est arraché à ses contextes habituels, aux conditions normales de sa grammaticalité. Cette grammaticalité qui le rend acceptable à notre compétence linguistique est donc déplacée, réduite à ne plus servir que de signe d'équation dans un discours inédit, à n'être plus qu'une forme imagée de la conjonction (au sens grammatical du terme) ou du verbe copule. Il faut un palliatif à ce déplacement : ce sera une autre représentation, celle qui est au centre du système descriptif du cliché, celle de l'objet qui sert d'exemple ou d'illustration à ce système.

Voici donc notre miroir soudain investi du rôle d'attribut d'un Narcisse (au sens où l'on parle des attributs d'une personification allégorique, lesquels en dégagent le sens), et subordonnant celui-ci à la pulsion de mort. Objet témoin, figure de l'âme, *anima*, que le souffle, *animus*, inscrit une dernière fois sur le texte spéculaire qu'est la glace. Ce sera donc tout un décor d'intérieur que ce miroir présuppose, décor qui implique les drames de la condition humaine dans des objets quasi insignifiants sur le plan de leur utilité quotidienne. Le détail réaliste fonctionne alors comme présupposition du symbolique. La démarche poétique de Leiris, en pareil cas, consiste à grammaticaliser un mot comme signe de l'équivalence, à faire fonctionner le terme comme s'il était un syntagme de prédication, et à illustrer ou annoter cette grammaire à l'aide d'objets qui, dans la vie du lecteur, sont les témoins familiers de scènes intimes, et dans son imagination les accessoires du décor d'un certain type de récit. Enfin sur un plan abstrait, ces objets réfèrent à des modèles narratifs, eux-mêmes chargés d'émotion.

Mobilisé, valorisé, ou simplement marqué au sens linguistique du terme, l'objet est donc rendu au lyrisme par le surplus, le supplément signifiant qui déborde du double emploi de *souffle*. S'y ajoute un signe de plus, indice d'un vestige d'animisme : la tentation d'attribuer le souffle au miroir, d'animer sa catoptrique, de faire du reflet un mythe qui l'incarne. Leiris a commenté cette poétique :

chez Mallarmé, j'admire qu'un métaphysique jaillisse d'un bibelot ou de quelques bouffées de tabac et, chez Proust, qu'il fasse voir aussi bien que Freud quoique sous un autre angle quel monde de révélations peuvent contenir des riens<sup>(19)</sup>.

Une variation importante sur le miroir de mort sera ma preuve par neuf : *Glossaire* se termine sur un calligramme<sup>(20)</sup> dont la position finale ne peut être une coïncidence. Ce calligramme, qui pourrait être aussi bien un cul-de-lampe, est formé du nom de Leiris répété. Imprimé la deuxième fois à l'envers de la première, il suggère un plan d'eau entre la

---

(19) *Fibrilles* (1966), p. 233. Cf. p. 176 : «ces merveilles en chambre que crée le commerce amoureux et dont miroirs, consoles, flambeaux, crédences ou autre ingrédients des sonnets mallarméens sont, pour moi, la plus pure expression» (ceci pour Eros; pour Tharatos, ces mêmes objets sont «les témoins de notre effondrement biologique», p. 234).

(20) Sur les mécanismes du calligramme (*emblematic poem*) analysés chez Mallarmé et Leiris, ANIS Jacques, «Vilisibilité (sic) du texte poétique», *Langue française* 59 (1983), 88-102.

première ligne et la seconde qui la refléterait. Mais le titre, «Le plongeur de Narcisse», corrige cette eau en miroir du dernier souffle : Narcisse à la recherche de son image, de son moi, va sauter<sup>(21)</sup>, et, nous le savons déjà, se noyer. Le calligramme représente donc simultanément la signature et le suicide de l'auteur, deux manières de clore le livre. La clause signifie à la fois la fin du texte et la fin de l'écrivain. Elle signale le moment où l'écriture autobiographique se changera en écriture biographique avec un chapitre sur la mort de l'auteur que d'autres devront écrire pour le disparu. Cet auteur, nous le comprenons à la lecture du calligramme, c'est l'image du moi dans le texte, Narcisse sur le point de se fondre en elle, buée s'évaporant.

C'est précisément parce que la paronomase a cette affinité avec la pulsion, et parce que cette affinité peut en faire indifféremment une métaphore ou une représentation de la pulsion, qu'il arrive un moment où le point maximum de l'arbitraire a des conséquences qui vont au-delà des mécanismes compensatoires que j'ai analysés. Il ne s'agit de rien moins que de réintégrer le domaine du symbolisme, et d'un retour d'une poétique toute formelle à la grande tradition lyrique. Cette évolution qui se fait dans le sens d'un artifice envahissant, et d'un scandale de plus en plus visible, aboutit paradoxalement à une motivation dont les sources ne sont plus formelles, mais psychiques. Le jeu reflète la vie intérieure, le verbalisme exprime ce qu'elle a de plus authentique : «déjouer l'angoisse qui me tient en joue, tel est l'enjeu de ce jeu»<sup>(22)</sup>. La raison en est que la paronomase en arrive au point où les fonctions dont j'ai tiré mes trois règles changent d'objet : un chassé-croisé se produit dans les rapports entre la fonction d'arbitraire et la fonction d'autorité restituée. Au lieu que l'autorité compense l'arbitraire et lui fasse équilibre, c'est l'arbitraire même qui devient la source de l'autorité, car l'histoire qu'esquisse le petit texte qui suit est dite si mécaniquement et si abstraitement qu'elle semble n'avoir pour objet que de rendre visible et tangible la structure même.

---

(21) Cette imminence n'a pas été vue par un critique qui a accordé plus d'importance au visuel qu'au textuel. Jean-Gérard Lapacherie oublie simplement le titre et ce qu'annonce ce titre : le but atteint, la conclusion, se jeter dans une eau dont l'emblème seul ne montrerait que le reflet (p. 40 dans «Ecriture et mise en page dans le *Glossaire* de Leiris», *Littérature* 50, 1983, 28-40).

(22) Il faut lire les pages qui suivent cette formule et l'illustrent d'exemples sélectionnés phonétiquement : «preuve par le son, comme il existe une preuve par 9». *Langage tangage*, pp. 169-174.

Mon exemple, tiré une dernière fois du *Glossaire* (p. 88), semblerait ne relever que du procédé :

*Flanc* - blanc, une lance blesse, s'élançant comme une flèche.

Ce qui frappe de prime abord, c'est que le jeu de mots semble plus simpliste que de coutume et qu'il est répété. La comparaison de la lance à la flèche est pure tautologie : en fait, contrairement à ce que nous attendons d'une comparaison, elle ne nous apprend rien. Ce piétinement de la pensée dirait-on, compromet la quête du mot juste, puisque le maniement de la lance n'a rien à voir avec le lancer d'une arme de jet.

Ce qui surnage de ces gaucheries apparentes, c'est qu'elles mettent en lumière par contraste la logique et la surdétermination des dérivations phonétiques : le couple *flanc blanc* en donne la règle *ad hoc* puisque ces deux mots sont les seuls à rimer si parfaitement sur le plan graphémique et sur celui de la phonétique. Ils ne diffèrent que par l'initiale et, cette différence ôtée, ils ont tout en commun avec *lance*. Or *flanc* est le synonyme érotique de *côté*, et dans le discours poétique conventionnel, *blanc* est l'épithète de nature d'une peau ou d'un beau teint ou des métonymes de la femme désirable depuis les blasons du corps féminin dans la littérature de la Renaissance (tradition qui, dans le cas du sein, remonte à la littérature médiévale). Les trois premiers mots donc soulignent l'étroite relation du corps désiré et de la blessure qui lui est infligée. *Lance* est répété et amplifié par *s'élançant* : le verbe devient la variante dynamique de l'agressivité dont le nom *lance* serait la version statique. Cette agressivité potentielle s'accomplit en agression réelle avec *blesse*. Or *blesse* a maintenant l'air d'être un mot composite fusionnant *blanc* et *lance*. A ce point de son décodage, le lecteur saisit de quoi il retourne. Ce n'est qu'un truc après tout. Au fond le paradigme entier se réduit à des variations vocaliques *an-è-an* sur une équivalence consonnantique entre *fl* et *bl*. Il ne reste plus, pour épuiser les options permises par cette double donnée, que d'essayer un second mot composite en fusionnant deux vocables sur un modèle combinant *fl* et *è* comme le premier composite avait combiné *bl* et *an* : *flanc* et *blesse* donnent alors *flèche*.

Voici le paradigme revenu au *flanc* d'où il était sorti. Voici que la flèche qui devait son nom à ce *flanc* maintenant le transperce. Voici que la mécanique d'une alternance vocalique dans le cadre étroit de l'opposition *fl/bl* (mais une oppo-

sition équivalant elle-même à une unité, puisqu'elle décrit le corps blessé) aura démontré non seulement que l'arme qui perfore et la chair qu'elle pénètre sont inconcevables l'une sans l'autre (ceci ne relèverait que de la logique des présuppositions d'un récit très «normal»), mais que l'agresseur et sa victime sont consubstantiels.

Or il se trouve que ce scandale d'un arbitraire moral autant que langagier coïncide avec la plus haute autorité que puisse conférer la culture. Il organise un thème répandu depuis l'Antiquité dans d'innombrables textes littéraires, un thème dont le succès prouve combien son infrastructure psychique doit être puissante, un thème qui, par delà la libido dont il est chargé, combine deux composantes fondamentales de la vie pulsionnelle. Il s'agit de l'image de la proie d'un chasseur réel ou métaphorique qui, frappé au flanc par un javelot ou une flèche, a encore la force de s'échapper. Mais c'est en vain qu'elle fuit, parce que l'arme reste plantée dans la blessure. Le plus illustre exemple, source première d'innombrables imitations dans la littérature occidentale, en est, au onzième livre de l'*Enéide*, le dramatique épisode de la mort de Camille, reine des Volsques, frappée au sein alors qu'elle mène une charge contre l'armée d'Enée. Ces circonstances guerrières restreignant les possibilités d'imitation à l'épopée (par exemple la mort de Clorinde au chant III de la *Jérusalem délivrée*), le thème prend un tour animalier : les versions qu'on retrouve chez Pétrarque et ses disciples européens, en particulier dans la Pléiade, mettent en scène un chevreuil blessé, ou une biche courant encore, la lance au flanc. Mais c'est toujours de métaphore qu'il s'agit, et la plaie que rien ne peut fermer est une blessure d'amour. La raison de cette spécialisation est évidemment un symbolisme dicté par la pulsion, doublement — pulsion sexuelle, pulsion de mort.

Ce symbolisme repose d'abord sur l'évidente analogie entre la pénétration sexuelle et le trait dans la plaie. C'est même une des obsessions de Leiris, du moins quand il écrit comme tout le monde :

Lucrèce, appuyant au centre de sa blanche poitrine, entre deux seins merveilleusement durs et ronds (...) la lame effilée d'un poignard au bout duquel perlent déjà, comme le don le plus intime pointe à l'extrémité d'un sexe, quelques gouttes de sang, et s'appêtant à annuler l'effet de viol qu'elle a subi, par un geste pareil<sup>(23)</sup>.

---

(23) *L'Age d'homme*, chap. VI (p. 153). Cf. le parallèle entre la blessure de Clorinde et la flèche de Cupidon, *Frêle bruit* (Paris, Gallimard, 1976), p. 253, et une

Mais c'est encore à Virgile qu'il faut revenir parce que c'est lui qui le premier fait de la lance une image du désir, et de l'hémorragie finale le triomphe de la libido et une promesse de recommencement plutôt que l'annihilation de l'objet : «le javelot s'enfonce profondément dans son sein découvert et s'y attachant boit son sang de vierge». Ce n'est pas une exagération que de voir ici, affleurant à la surface du discours pathétique, un code vampirique à peine refoulé. La sexualité et sa parenté avec l'aggression sont plus explicites encore : «il t'a violée avec cette blessure»<sup>(24)</sup>.

Deux fautes dans la description, deux non-grammaticalités sont révélatrices : chez Leiris, le sang versé qui vient de la femme est assimilé au sperme qui est de l'homme, de même chez Virgile déjà, le viol, acte masculin, est attribué non à l'arme mais à la blessure, métonyme de la femme. Ces hypallages ne peuvent être dues au hasard : agresseur et victime mêlent leurs vocabulaires et en particulier leurs attributs. Plus révélatrice encore est la constante du détail pathétique : partout les variantes du thème mettent en relief le fait que l'arme reste *attachée* à la blessure, à tel point qu'en latin *haesit in vulnere* devient un cliché<sup>(25)</sup>, qu'en français les clichés de la *plaie au flanc* et du *fer resté dans la plaie* sont employés à la représentation littéraire du mal précisément parce que le vice n'est pas facile à extirper. L'habitude aidant, la référence devient implicite et il en résulte des non-grammaticalités où *attacher au flanc une blessure* remplace la séquence événementielle et la différenciation spatiale (percer le flanc d'une blessure) par une identité symbolique ; témoin Mallarmé : «sa vue d'une droiture introublée se jette au loin... *attachant au flanc la blessure d'un regard affirmatif et pur*»<sup>(26)</sup>.

Quand Leiris revient au discours paronomastique, extrayant *lance de flanc*, ou ébauchant une déclinaison *blanc-blessure-flèche* comme s'il s'agissait de trois désinences casuelles sur

divagation érotico-comparatiste sur «les seins dénudés par la rupture de la cuirasse» chez Brunehilde et chez Clorinde.

(24) *Énéide*, XI, 803-804 : «hasta sub exsertam donec perlata papillam/haesit virgineumque alte bibit acta cruorem», et XI, 848 : «tuom violauit volnere corpus».

(25) Voir les ex. du *Thesaurus linguae latinae* (Leipzig, Teubner, 1936-1942), s.v. *haereo*, col. 2493.

(26) MALLARMÉ, *Richard Wagner*, Pléiade, p. 541. Autres exemples de non-grammaticalités : BERNANOS, *Le Journal d'un curé de campagne*, Pléiade, p. 1126 : «la luxure est une plaie mystérieuse au flanc de l'espèce»; BALZAC, *Le Curé de village*, Pléiade, vol. 8, p. 726 : «arrachez de votre... cœur les restes de javelot qu'y a planté l'esprit du mal».

le même radical, il offre l'équivalent phonétique de la transformation de *blessant/blessé*, opposition et succession causale, en synonymie et simultanéité. *Haerere* attache l'arme à la plaie, comme ailleurs une fausse étymologie transforme l'homophonie en explication. Sur le plan psychanalytique, les deux anomalies verbales et leur identité fonctionnelle maintenue en dépit des différences de représentation imposent la conclusion qu'il ne s'agit plus ici d'une réponse univoque à une pulsion sexuelle, trop simple et trop répandue pour définir l'écriture leirisienne. Il s'agit d'une réponse, moins équivoque dans sa dualité que combinatoire, qui unit indissolublement le sujet et l'objet, d'abord sous les espèces de sadisme, puis sous les espèces du masochisme. Ce renversement de l'activité en passivité et l'alternance qui suit, d'un pôle à l'autre, ont été exemplairement formulés par Baudelaire dans des termes qui annoncent Leiris :

Je suis la plaie et le couteau!  
Je suis le soufflet et la joue!  
Je suis les membres et la roue,  
Et la victime et le bourreau!

Chez Baudelaire toutefois, le rythme continue de séparer, d'opposer l'actif et le passif d'un hémistiche à l'autre, tandis que le paradigme paronomastique de Leiris permet la lecture dans les deux sens. Si l'on préfère, Leiris substitue à cette alternance des voix active et passive la voix qui exprime l'action au mode réfléchi. Baudelaire a esquissé cette transformation finale mais en la déguisant sous le fantastique : c'est l'ultime circularité de *Je suis de mon cœur le vampire*. Il la redit plus exactement, mais cette fois cachée sous le grec, avec son titre : *L'Héautontimorouménos*. Nous pouvons à notre tour tirer de cet exemple sa définition grammaticale : il s'agit de la *voix moyenne*, qui unit le prédicat et le sujet dans la même forme verbale, consacrant ainsi l'absorption de l'objet dans le sujet. Cette absorption, cette annulation des différences, c'est en psychanalyse la pulsion par excellence, c'est le sado-masochisme ; et c'est, en littérature, le lyrisme.

A cet égard, une méditation de Leiris sur le suicide, dans *L'Age d'homme*, résume admirablement le processus de production du texte que j'ai essayé d'analyser dans ces pages. Leiris y parle plutôt du mot que de l'acte, et le commentaire qu'il en fait s'applique aussi bien à la voix moyenne qu'au suicide. A la fois dissertation morale et fragment d'une théorie de l'énonciation, le texte nous invite à deux lectures si-

multanées ou parallèles : lecture d'un langage de l'autobiographie, lecture d'un métalangage sur l'emploi du mot juste dans le récit des tournants décisifs d'une vie. A chaque étape du raisonnement correspond l'interprétation du symbolisme d'un tableau, métalangage d'un métalangage. Le coup de départ est une glose de *suicide*, plus détaillée que celles qu'on trouve dans *Glossaire*, à propos d'une illustration de journal représentant un suicide collectif en Orient, et que je me figure comme une parodie involontaire de *La mort de Sardanapale* de Delacroix. L'exotisme de l'arme avec laquelle le protagoniste se poignarde sert de prétexte à une variation de plus sur la consubstantialité du bourreau et de la victime :

je ne puis écrire le mot SUICIDE sans revoir le radjah dans son décor de flammes : il y a l'S dont la forme autant que le sifflement me rappelle, non seulement la torsion du corps près de tomber, mais la sinusoidalité de la lame<sup>(27)</sup>.

Cent vingt pages plus loin, à propos de deux tableaux de Cranach, ces brèves notations sont reprises et amplifiées, passant du mot *suicide* à une périphrase qui l'analyse et dont le sujet et l'objet sont identiques (*se suicider* étant un verbe doublement réfléchi, par sa morphologie et par son étymologie). Finalement cette périphrase s'amplifie à son tour en texte, concluant, ou plutôt couronnant le paradigme avec un morceau de bravoure que j'intitulerais volontiers «Eloge de la pulsion de mort» :

Examinant les conditions dans lesquelles Cléopâtre, reine d'Égypte, a mis fin à ses jours, je suis frappé par le contact de ces deux éléments : d'une part le serpent meurtrier, symbole mâle par excellence, — d'autre part les figues sous lesquelles il est dissimulé, image courante de l'organe féminin. Sans chercher à y voir autre chose qu'une coïncidence, je ne puis m'empêcher de noter avec quelle exactitude cette rencontre de symboles répond à ce qui est pour moi le sens profond du suicide : devenir à la fois *soi* et *l'autre*, mâle et femelle, sujet et objet, ce qui est tué et ce qui tue, seule possibilité de communion avec soi-même. Si je pense à l'amour absolu — cette conjonction, non de deux êtres (ou d'un être et du monde) mais bien plutôt de deux grands mots — il me semble qu'il ne saurait s'acquiescer que moyennant une expiation, pareille à celle de Prométhée puni d'avoir volé le feu. Châtiment qu'on s'inflige afin d'avoir le droit de s'aimer trop soi-même, telle apparaît donc, en dernière analyse, la signification du suicide<sup>(28)</sup>.

Texte exemplaire qui permet de mesurer d'un coup d'œil l'ascension du paradigme, issu des syllabes, bourgeonnant avec le mot dont le poète remet en ordre les *membra disjecta*, croissant d'une glose à l'autre, s'épanouissant en une périphrase qui redit la glose d'origine, mais transposée cette fois

---

(27) *L'Age d'homme*, «Vieillesse et mort», p. 33.

(28) *L'Age d'homme*, chap. VI, p. 152.

dans deux discours marqués au sceau du temps, discours de l'expérience vécue et méditée, et discours programmatique d'une préparation à la mort. Cette pratique herméneutique que le lecteur apprend à imiter à force de repasser ses paradigmes, avec à chaque étape l'invite à l'analyse, tentation offerte par la transparence de la paronomase révélant ce que refoule le langage quotidien, dévoilant les rouages en mouvement de la dynamique pulsionnelle, et, pour finir, le passage d'un genre à l'autre, lorsque la glose du sémanticien est réécrite en paraphrase de moraliste — tels sont les stages de la poétique transformationnelle par lesquels Leiris réalise son projet : la traduction d'une *ars grammatica* en art de vivre.

# Signatures

---

**Anna Boschetti.** Professeur de Littérature française à l'Université de Venise. Elle a publié *Sartre et «Les Temps Modernes»* (Paris, 1985), et des articles concernant la littérature et la vie intellectuelle en France à l'époque contemporaine.

**Jacques Cels.** Ecrivain et professeur à Bruxelles. Outre de la poésie et de la fiction, il a écrit des articles et des ouvrages sur la littérature belge et française. Il a récemment publié *L'Exigence poétique de Georges Bataille* (Bruxelles, 1989) et un essai sur *Henri Michaux* (Bruxelles, 1990).

**Jean-Pierre Faye.** Poète, romancier, dramaturge et essayiste, il développe autant une pensée qu'une œuvre originale qui peut se rattacher à la «littérature expérimentale». Il fut l'un des initiateurs de *Tel Quel*. De Michel Leiris, il a republié, dans *Change, Le Sacré dans la vie quotidienne*. Il est le fondateur du Collège international de Philosophie.

**Luc de Heusch.** Ancien directeur associé de la V<sup>e</sup> section de l'École pratique des Hautes Etudes (Paris), professeur d'anthropologie sociale et culturelle à l'Université libre de Bruxelles où il dirige le Centre d'Anthropologie culturelle de l'Institut de Sociologie. Il est l'auteur de nombreux ouvrages scientifiques dont *Le Roi ivre ou l'origine de l'Etat* (Paris, 1972) et *Ecrits sur la royauté sacrée* (Bruxelles, 1987). Il a également réalisé plusieurs courts et longs métrages consacrés autant à des artistes, comme ses anciens amis de Cobra, qu'à l'Afrique noire.

**Leah D. Hewitt.** Professeur de français à Amherst College (U.S.A., Massachusetts). Elle est l'auteur de plusieurs articles consacrés à Michel Leiris et à Nathalie Sarraute. Elle vient de publier un livre sur l'autobiographie féminine en France, *Autobiographical Tightropes : Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig and Maryse Condé* (1990).

**Adriano Marchetti.** Professeur de littérature moderne étrangère à l'Université de Bologne. Il est l'auteur de plusieurs études de philosophie esthétique dont «L'estetica dell'autenticità di Leiris» (*Francofonia*, Printemps 1982).

**Maurice Nadeau.** Par son ouvrage *Histoire du surréalisme* (Garis, 1945), il est devenu le premier et le principal historien du surréalisme. Critique littéraire dans de nombreux journaux et revues, il est, depuis 1966, le directeur de *La Quinzaine Littéraire*, après avoir été le co-fondateur des *Lettres Nouvelles*. Il a consacré à Leiris une série d'études qui demeurent la meilleure introduction à l'œuvre de cet écrivain, rassemblées dans *Michel Leiris et la Quadrature du cercle*. Il vient de faire paraître *Grâces leur soient rendues* (Paris, 1990), livre de souvenirs sur ses amitiés (et inimitiés) littéraires, où il a consacré un chapitre à son ami Michel Leiris.

**Jean-Luc Nancy.** Professeur de philosophie à l'Université de Yale (U.S.A., Connecticut). Figure importante de l'analyse et du discours philosophiques actuels, il a collaboré, avec Philippe Lacoue-Labarthe, à plusieurs entreprises qui portent autant sur la philosophie et l'esthétique du xix<sup>e</sup> siècle que sur la psychanalyse lacanienne et la philosophie politique. Il est l'auteur d'une série d'ouvrages dont *Ego sum* (Paris, 1980) et *L'Expérience de la liberté* (Paris, 1988). Il dirige la revue *Le Temps de la réflexion* chez Gallimard.

**Monique Renault.** Ancienne directrice du Fonds régional d'Art contemporain (Poitou-Charente), chargé de cours en muséologie à l'Université libre de Bruxelles et

spécialiste de la peinture du xx<sup>e</sup> siècle, elle est l'auteur d'une thèse d'Etat sur *Le Mythe de Cézanne entre les deux guerres* (Paris I).

**Michael Riffaterre.** Professeur à l'Université de Columbia (U.S.A., New York). Il est l'auteur de plusieurs études critiques, qui, de *Criteria for Style analysis* en passant par *Semiotics of Poetry*, en ont fait l'un des plus éminents spécialistes de la stylistique. Auteur de la «Syllepse intertextuelle» (*Poétique*, n° 40), il a porté, fort de ses expériences en sémiotique littéraire, un regard neuf sur la poésie de Michel Leiris.

**Pierre Van Bever.** Professeur émérite des Facultés de Philosophie et Lettres de Bruxelles et d'Anvers, comparatiste et spécialiste des cultures et littératures romanes. Il n'a cessé d'allier le point de vue le plus moderne à la pertinence du propos notamment dans ses analyses sur Dante, Rousseau et Eugenio Montale dont il est le traducteur en français.

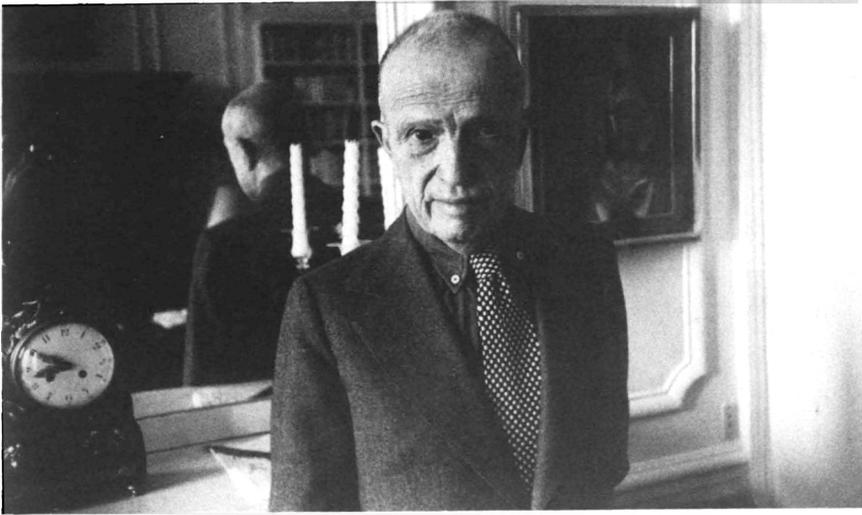
**Eric Van der Schueren.** Aspirant au F.N.R.S., il est l'auteur de plusieurs articles (*Les Lettres Romanes*, n° 3 et 4, 1990) consacrés à la trajectoire institutionnelle et à l'œuvre littéraire de Michel Leiris.

**Christian Vereecken.** Psychanalyste. Membre de l'Ecole de la Cause freudienne. S'intéressant à la mélancolie, il a publié plusieurs articles, notamment sur ce sujet, dans *L'Arc*, *Ornicar* et *Quarto* entre autres. Il a obtenu un D.E.A. à l'Université de Paris VIII sur les réactions psychanalytiques à la Commune de Paris.

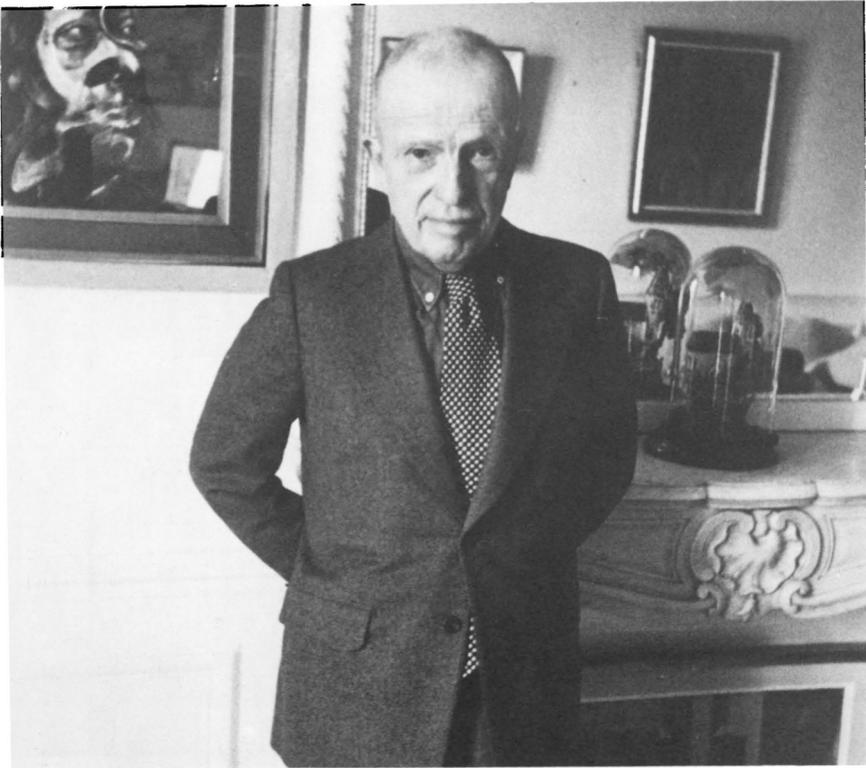
Les clichés du Musée royal de l'Afrique Centrale (Tervuren) nous ont été aimablement communiqués par M<sup>lle</sup> **Huguette Van Geluwe**, chef de la Section d'Ethnographie.

# Iconographie

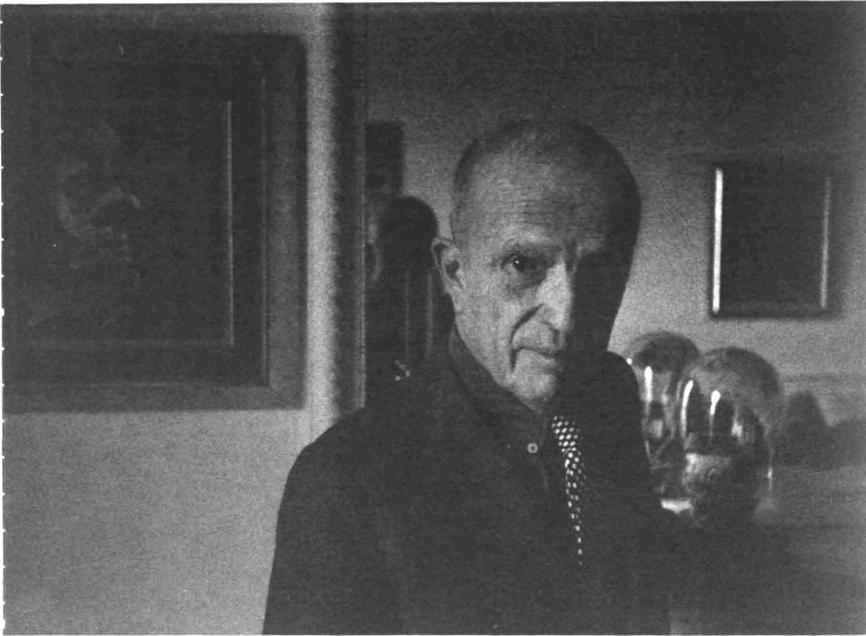
---



1



2



3a



3b



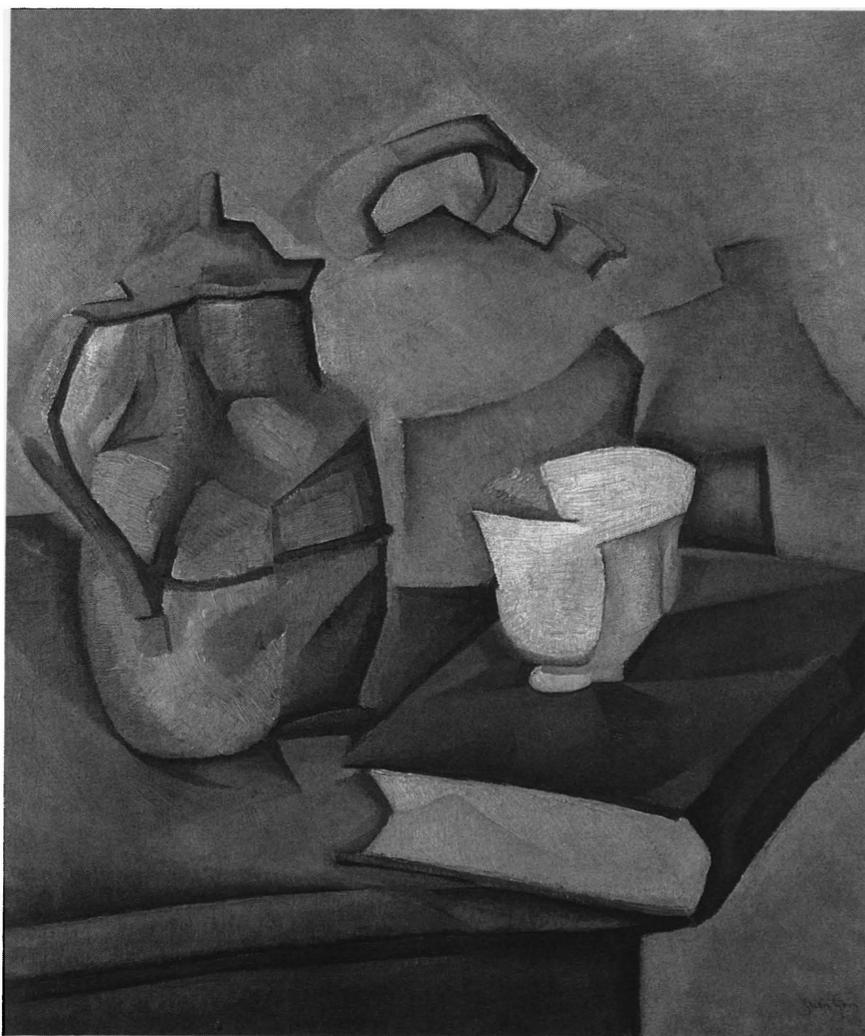
4a



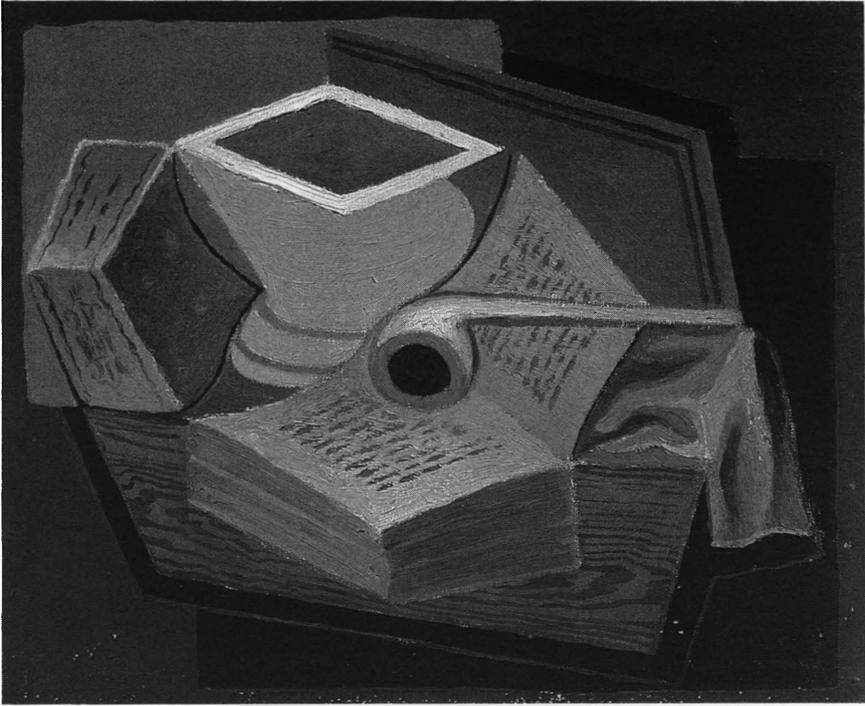
4b



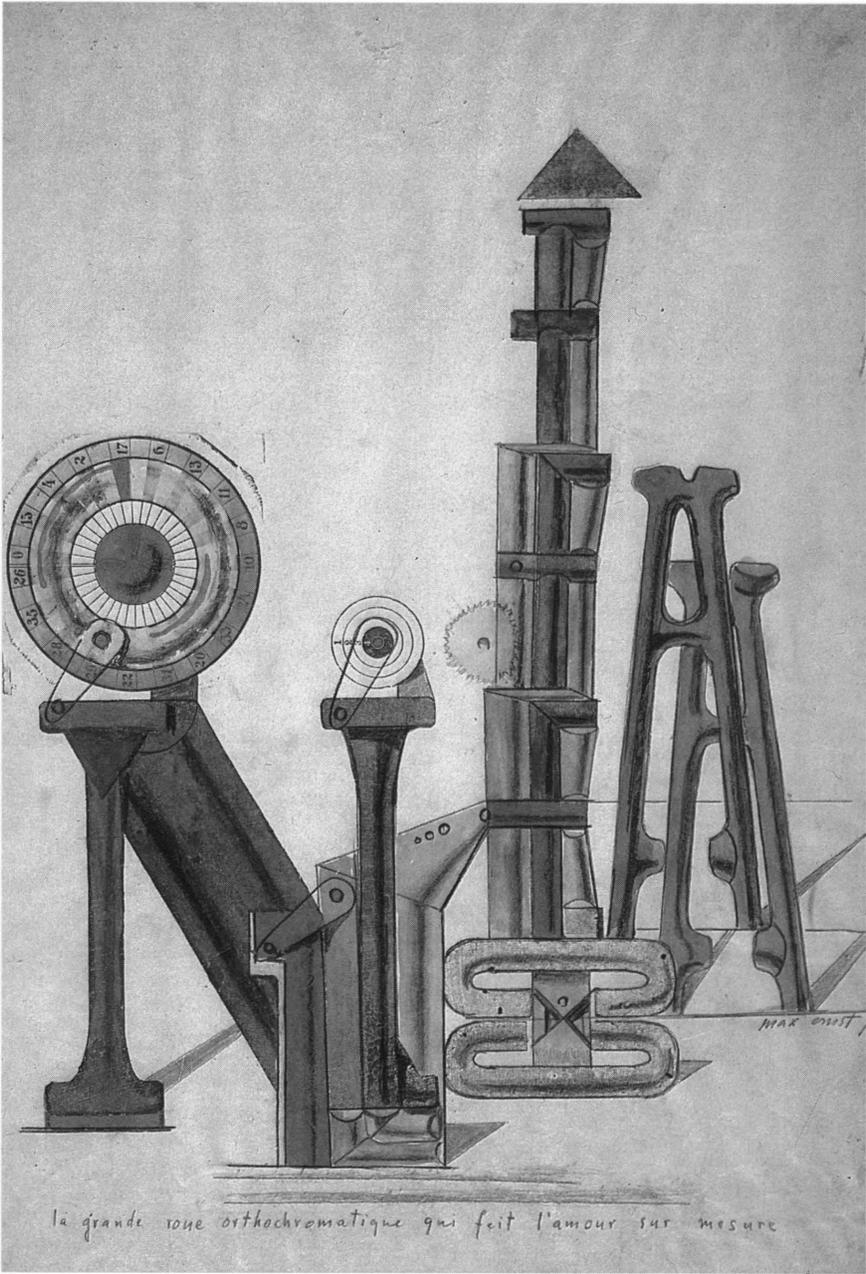
5



6a



6b



7



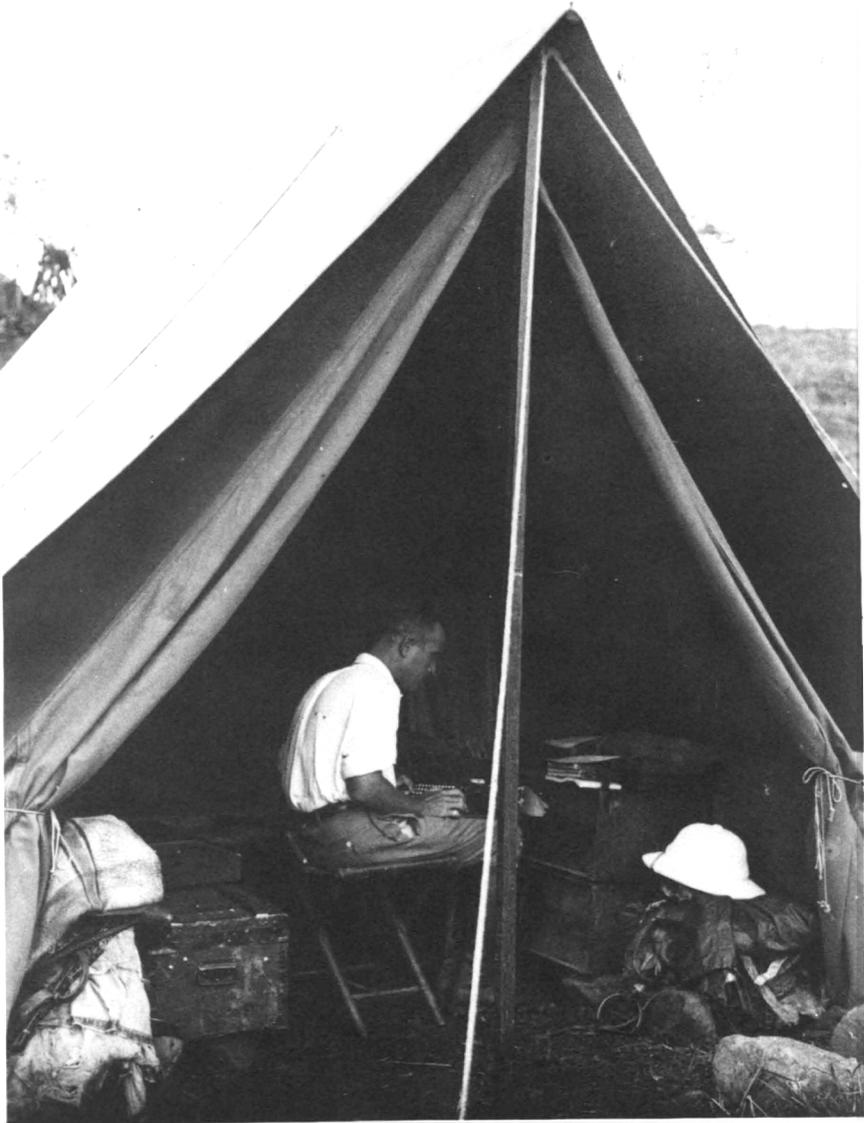
8a



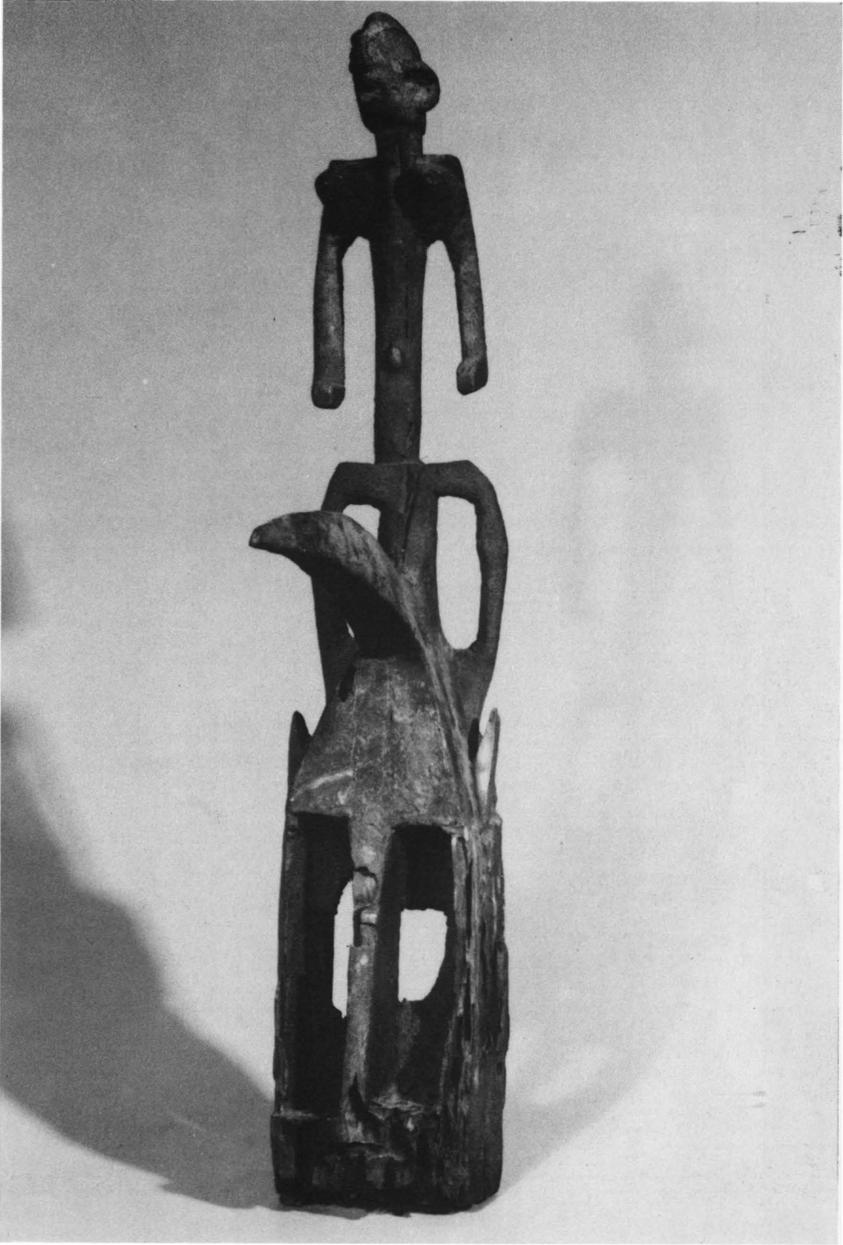
8b



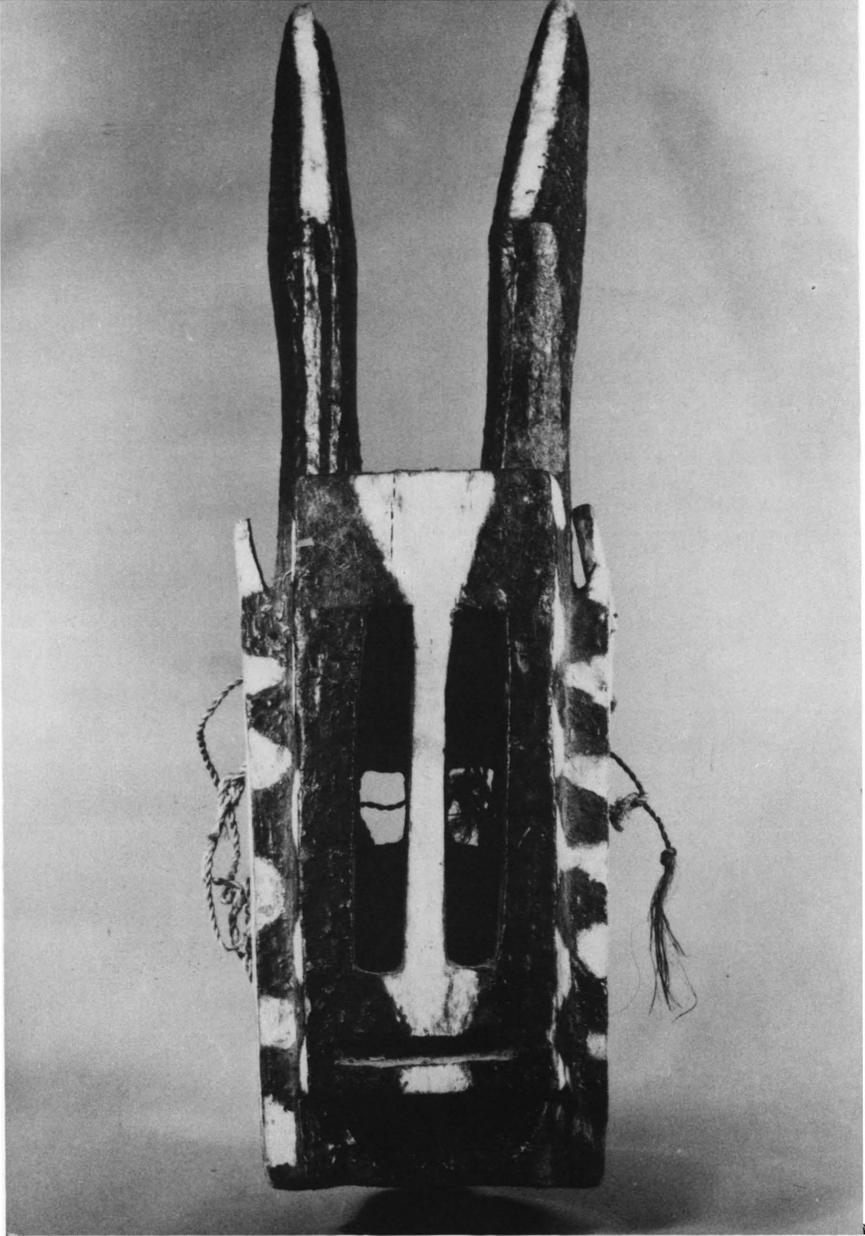
9



10



11



12



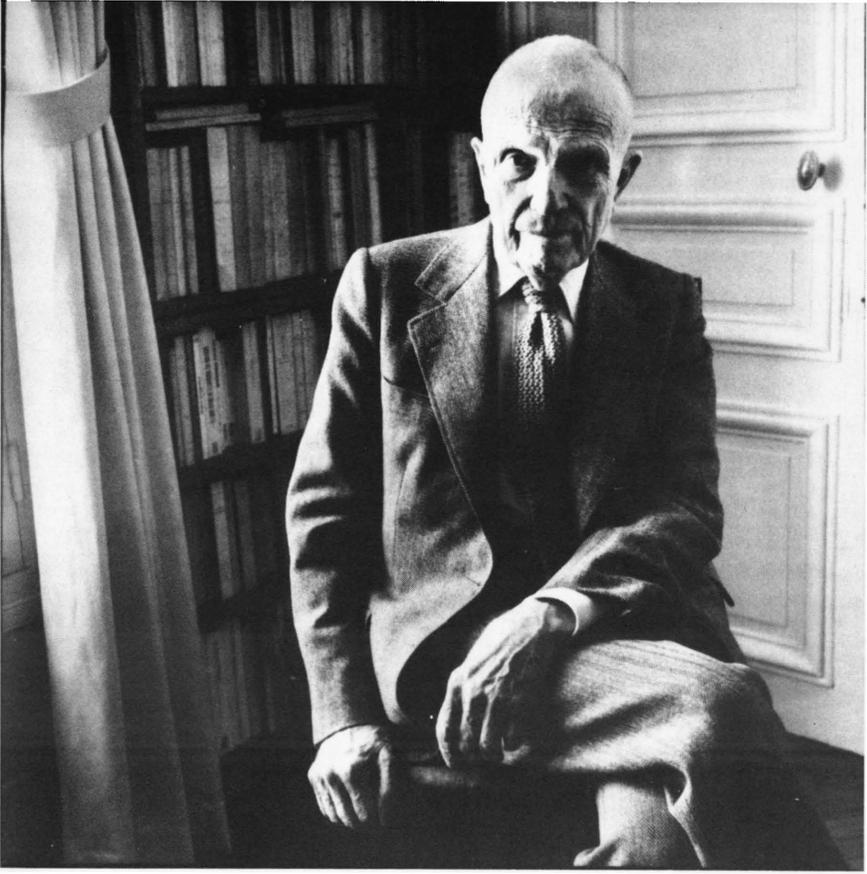
13



14a



14b



15

# Légendes des illustrations

---

- 1, 2, 3a** Michel Leiris dans son appartement à Paris (photo E. Quinn, Nice, France).
- 3b** Madame Weill, Michel Leiris, Pablo Picasso, Louise Leiris, M. Weill, éditeur d'art. Villa La Californie (Cannes) (photo E. Quinn, Nice, France).
- 4a** A la corrida de Nîmes : Paul Picasso, Michel Leiris, Jacqueline Picasso, Pablo Picasso (photo E. Quinn, Nice, France).
- 4b** A la corrida d'Arles : Madame Gili, Pablo Picasso, Jacqueline Picasso, Michel Leiris (photo E. Quinn, Nice, France).
- 5** Pablo Picasso. *Portrait de M. Leiris*, 28 IV 1963 (cl. Musée royal d'Afrique centrale, Tervuren, Belgique).
- 6a** Juan Gris, *Le livre*, 1911. Huile sur toile, 55 × 46 cm (cl. Musée national d'Art Moderne, Paris, France, © SABAM).
- 6b** Juan Gris, *Le livre ouvert*, 1925. Huile sur toile, 33 × 40,5 cm (cl. Musée national d'Art Moderne, Paris, France, © SABAM).
- 7** Marx Ernst, *La grande roue orthochromatique qui fait l'amour sur mesure, 1919-1920*. Aquarelle et gouache, 39,5 × 22,5 cm (cl. Musée national d'Art Moderne, Paris, France, © SABAM).
- 8a** Chez Malkam Ayyahou, sacrifice de taureau à Seyfou Tchenguen, au cours d'une cérémonie rituelle, 8 octobre 1932 (cliché de Marcel Griaule, Mission Dakar-Djibouti, publié par Leiris dans «Le taureau de Seyfou Tchenguen», *Minotaure*, 2, 1933 (coll. Musée de l'Homme, Paris, France).
- 8b** Gondar (Ethiopie), 1932 : la mission Dakar-Djibouti offre le portrait du ras Haylou à la prêtresse ges génies zâr. A droite, Michel Leiris (cl. Mission Dakar-Djibouti, coll. Musée de l'Homme, Paris, France).
- 9** Marcel Griaule et Michel Leiris s'appêtant à sacrifier un poulet devant le sanctuaire du Kono, en pays banbara, au Mali, mission Dakar-Djibouti, 1931 (cl. Musée de l'Homme, Paris, France).
- 10** Michel Leiris à Gallabat, rédigeant le rapport général de la Mission, 13 mai 1932 (cl. Marcel Griaule, coll. Musée de l'Homme, Paris, France).
- 11** Masque-picoreur en bois (haut. 849 mm, larg. 144 mm), Dogon, Mali (photo Musée royal d'Afrique centrale, Tervuren, Belgique).
- 12** Masque en bois sculpté (haut. 735 mm, larg. 212 mm), Dogon, Mali (photo Musée royal d'Afrique centrale, Tervuren, Belgique).
- 13** Coupe en bois (haut. 120 mm, larg. 84 mm), tribu : Mbunn, Ridiofa (Zaire) (photo Musée royal d'Afrique centrale, Tervuren, Belgique).
- 14a** Cuba, 1967 (photo Luc de Heusch).
- 14b** Michel Leiris (à gauche), Denise Paulme (au centre) et Luc de Heusch au colloque de Bouaké (Côte d'Ivoire), 1962.
- 15** Michel Leiris, 1982 (photo Marc Trivier, AML, Bruxelles).

---

# Michel Leiris

---

---

Lire Michel Leiris

---

Positions de Michel Leiris

---

Entretien avec **Maurice Nadeau**

---

**Anna Boschetti** La création du créateur

---

**Luc de Heusch** La transe, la corrida, la poésie

---

**Leah D. Hewitt** L'histoire et la *Règle du jeu*

---

**Monique Renault** Michel Leiris et l'art de son temps

---

**Jean-Pierre Faye** Le point fulgurant. Leiris, société secrète du quotidien

---

**Jean-Luc Nancy** Les Iris

---

**Adriano Marchetti** Le temps de l'écriture, l'écriture du temps

---

**Pierre Van Bever** Le ruban de Michel Leiris

---

**Jacques Cels** Le roman impossible

---

**Eric Van der Schueren** *Aurora*. Les palingénésies de l'aura

---

**Christian Vereecken** Rides = Leiris, Lacan et les mots

---

**Michael Riffaterre** Pulsion et paronomase : sur la poétique de Michel Leiris

---

ISBN 2-8004-1011-6



9 782800 410111

ISSN 0770-0962

## **Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'Université libre de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB**

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par l'Université Libre de Bruxelles, ci-après ULB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

### **Protection**

#### **1. Droits d'auteur**

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

#### **2. Responsabilité**

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

#### **3. Localisation**

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <[http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom\\_du\\_fichier.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf)> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

### **Utilisation**

#### **4. Gratuité**

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

#### **5. Buts poursuivis**

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles.  
Courriel : [bibdir@ulb.ac.be](mailto:bibdir@ulb.ac.be).

#### **6. Citation**

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

#### **7. Liens profonds**

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

### **Reproduction**

#### **8. Sous format électronique**

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

#### **9. Sur support papier**

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

#### **10. Références**

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.