

MICHEL LEIRIS

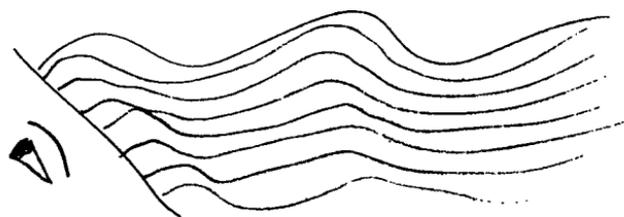
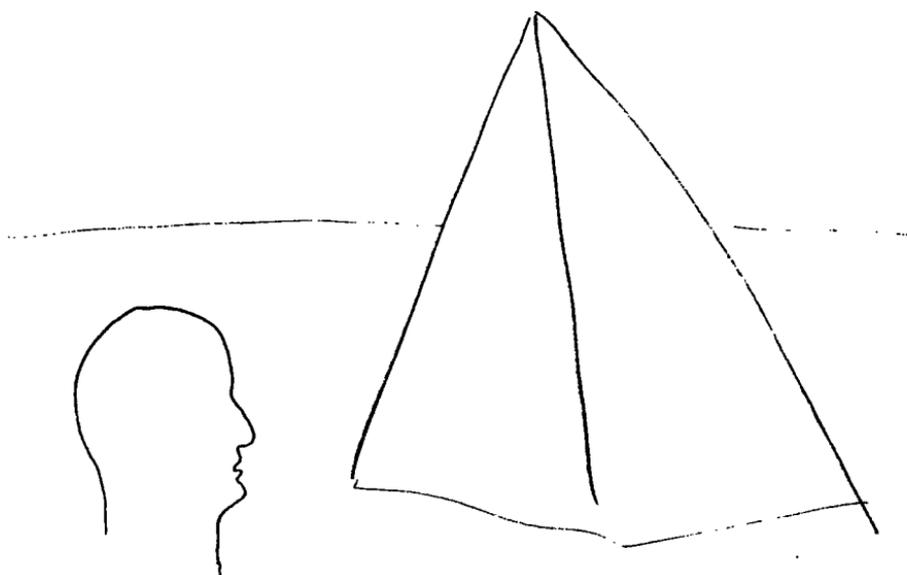
JOURNAL
1922-1989

ÉDITION ÉTABLIE,
PRÉSENTÉE ET ANNOTÉE
PAR JEAN JAMIN

nrf

GALLIMARD





Ma vie par moi-même.

(1928)

PRÉSENTATION

Tout au long des années où nous nous sommes vus presque quotidiennement, que ce soit au département d'Afrique Noire du Musée de l'Homme ou, dans les derniers temps, chez lui quai des Grands-Augustins, Michel Leiris ne m'a guère parlé de son œuvre faite, à faire ou se faisant, ni d'ailleurs des commentaires ou analyses qui en ont été produits. Ce n'était là ni indifférence, ni déroboade, ni même coquetterie de sa part : son abonnement à l'Argus de la Presse et les coupures qu'il en recevait et lisait chaque mois, toutes conservées depuis 1934 comme j'ai pu m'en rendre compte en classant ses papiers après sa mort, suffiraient à prouver qu'il se préoccupait bel et bien de la réception de ses écrits. Mais ce souci, ce rapport avec son œuvre, semblait devoir rester du domaine du privé, de l'ordre de l'intimité, pour ainsi dire de la sphère du foyer que matérialise, d'ailleurs, l'endroit où, dans son appartement, étaient rangés ses manuscrits et ses propres livres ainsi que les correspondances et dossiers de presse s'y rapportant : précisément dans une pièce appelée la « lingerie », pièce qui, communément, est réservée à l'entretien du linge de maison ou qui, sous un vocable plus familier, le « débarras » — sorte de grenier latéral —, contient tous ces objets (sacs, valises, escabeau, outils, etc.) dont on ne se sert qu'à l'occasion¹.

Choses, donc, que l'on n'étale ni n'expose : non point bouteille à la mer mais jouets comme le dernier paragraphe de Langage tangage incline à le penser². Choses qui, sitôt utilisées ou imprimées, étaient

1. Quant aux manuscrits que d'autres auteurs lui avaient donnés ou adressés ils étaient, pour la majeure partie d'entre eux, empilés dans le chauffe-plat, bien sûr depuis longtemps inutilisé, de la salle à manger.

2. « Je tiens – le fait est – à mes livres, écrit-il dans *Langage tangage* (Paris, Gallimard, 1985, p. 189), autant qu'un enfant peut tenir à de vieux jouets,

rangées dans cette sorte de « pressing » domestique, prêtes à être repassées ou recousues en vue d'une autre mise, qui deviendrait ou non un autre livre. Tout rassembler de soi et près de soi, telle pouvait apparaître la destination de ce « musée de chambre », comme on dit d'une musique qu'elle est de chambre. L'auteur ne se trouvait pas dans la bibliothèque.

Lors de la récente édition du commentaire que Leiris écrit en 1951 pour le film de Pierre Braunberger consacré à la corrida — dont on sait, depuis *Miroir de la tauromachie*, qu'elle fut une des grandes passions esthétiques de sa vie —, l'on a pu se rendre compte, par exemple, à quel point cette afición comme celle qu'il reconnaissait avoir eue pour l'opéra s'assortissait et se nourrissait à la fois de cette sorte de muséographie privée. Dans un des placards de la lingerie était entassé tout un bric-à-brac d'objets et de papiers qu'on peut qualifier de taurins : liasses de revues, encyclopédies, calendriers, éventails, billets d'entrée aux plazas, gravures naïves, mâchoire de taureau même... Tout ce qui, note Francis Marmande¹, peut constituer le trésor de l'aficionado de base. Or, pour qui connaissait Leiris et pour qui l'a connu parfois intimement, rien dans ses évocations de la tauromachie ne pouvait laisser penser qu'elles s'appuyaient ou se doublaient d'un tel amas de papiers, de souvenirs et de bibelots qu'il avait réunis au cours des années et que, sur le tard devenu aficionado repentí, il n'osa pas détruire.

En somme, toutes ces choses qui s'inscrivaient aux fondements de son œuvre et qui, en même temps, devenaient traces de ses aboutissements, semblaient devoir être soustraites aux regards et aux paroles dont Leiris savait bien qu'elles risquaient de blesser plus que les écrits et qu'en dépit de l'adage qui les prédestine à s'envoler elles pouvaient s'imprimer plus que ceux-ci. Était-ce cette crainte qui le rendit si réticent à l'égard des interviews, qu'elles fussent journalistiques, radiophoniques ou télévisuelles, au point de décliner la plupart du temps les demandes d'entretien qui lui étaient faites et de refuser catégoriquement toute intervention dans les émissions littéraires de la télé-

point forcément rares ou d'un spécial attrait, sans valeur autre que celle qu'il leur accorde, mais objets singulièrement proches de lui et que, les regardant jalousement comme les siens (naguère intimes compagnons et presque annexes ou appendices), il cote très haut sans qu'ils aient besoin de provenir de l'un de ces magasins dont les noms qui donnent à rêver pourraient être les titres des pantomimes de Noël comme il s'en monte traditionnellement à Londres pour la joie des grands et des petits, *Le Nain Bleu* et *L'Oiseau de Paradis*. »

1. Francis Marmande, « Donc, le taureau... », présentation de son édition de *La Course de taureaux* par Michel Leiris (Paris, Éditions Fourbis, 1991, pp. 9-23).

vision ? Toujours est-il que, là encore, ses seuls confidents furent des dispositifs d'écriture. En premier lieu ses fiches dont l'établissement et le classement lui furent inspirés par son métier d'ethnologue, et qui apparaissent comme autant de cartes de cette « règle du jeu » qu'il s'était fixée, sans cesse battues et redistribuées, et dont on peut imaginer qu'il s'en servait comme un joueur solitaire le fait pour tenter une « réussite » qu'on appelle aussi une « patience ». En second lieu son journal que, par intermittence, il a tenu d'octobre 1922 à novembre 1989 et sur lequel, à la différence du fichier, il ne lui était pas possible d'agir par combinaison, juxtaposition ou association, soumis cette fois aux contraintes du calendrier, c'est-à-dire du temps, et à l'enchaînement plus ou moins réguliers des pensées et des événements. Mais journal qui, plutôt qu'intime, pourrait être dit « à bâtons rompus » comme cela se dit d'une conversation, — tout à la fois bloc-notes, pense-bête, album, « choses vues », feuilles de route, cahier d'essai, livre de bord, voire carnet de laboratoire. En somme, journal atypique : ni mémoires, ni témoignage, ni chronique.

Ce journal, il le conservait sous la main, dans le tiroir central de sa table-bureau¹, à la place où il écrivait, qui se trouvait au milieu de la chambre à coucher, c'est-à-dire dans un endroit on ne peut plus intime. A quelques mètres de distance, en apparence soumis à la destination fonctionnelle des pièces qui composent ordinairement un intérieur bourgeois, l'écrivain se voyait ainsi, physiquement, matériellement, séparé de l'auteur : à l'un était réservée la chambre, à l'autre la lingerie, cette dernière pièce se situant donc dans la chaîne opératoire domestique comme le lieu où sont généralement rangés, après avoir été blanchis et amidonnés, les effets que, dans la première, on a laissés, salis et chiffonnés. Tels, peut-être, devaient lui apparaître ses livres qu'il rangeait dans cette pièce : blanchis, amidonnés, issus de pages raturées, biffées, froissées, écrites dans sa chambre. Là, dans cette chambre, peut-être plus qu'ailleurs, par le fait qu'on y dort, rêve et rumine, par le fait qu'on s'y babille et déshabille, en un mot : qu'on s'y change, pouvait se penser le rapport de soi à soi et de soi au monde qui est la préoccupation constante de l'autobiographe, aussi celle du poète.

L'organisation de cet espace de travail n'a sans doute pas été l'effet du hasard, pas plus qu'elle n'a été la simple résultante de contraintes ménagères. L'appartement de Michel Leiris était suffisamment grand

1. Désormais installée dans le « Cabinet Michel Leiris » de la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet à qui, avec d'autres objets composant son espace de travail, elle a été léguée.

pour qu'une installation différente pût être envisagée. Elle ne saurait non plus se réduire à l'une de ces petites manies et autres routines de mise en plume que tout écrivain s'invente. Leiris avait d'ailleurs pris conscience de la singularité de cette situation qu'il jugea même extravagante, d'écrire son autobiographie entre les quatre murs de la chambre conjugale. Le 15 juin 1957, dès son retour de l'hôpital Claude-Bernard où il vient d'être soigné pour les séquelles d'une tentative de suicide, il exprime la volonté d'en sortir et prend la résolution de s'installer dans « son bureau¹ », pièce attenante à sa chambre mais qu'en dépit de cette appellation il n'utilisait guère. Cette résolution, cependant, ne fut suivie d'aucun accomplissement durable... Tout se passe comme si cette organisation lui était devenue nécessaire, pour ainsi dire vitale. Peut-être traduit-elle alors un rapport hautement symbolique avec ses écrits et, au fond, logique. Le fait est que l'œuvre de Leiris, dans son ensemble, n'est pas détachable des lieux où elle se produit, toute activité littéraire paraissant exiger, chez lui peut-être plus que chez quiconque, littéralement une mise en scène de l'écriture et une imprégnation par le « génie du lieu ». Son déménagement puis son emménagement en avril 1942 dans l'appartement du 53 bis, quai des Grands-Augustins, ne sont-ils pas devenus, comme lui-même le confesse dans *Biffures*, l'occasion d'une reprise en main de son entreprise autobiographique qui annonce *La Règle du jeu* ? Entre *L'Age d'homme* et *La Règle du jeu* où, dès le premier tome, Leiris évoque ses espaces de vie et les objets qui les ont remplis, s'attachant en quelque sorte à camper un décor, à « théâtraliser » ses souvenirs d'enfance², il y a eu, en même temps qu'un changement de ton et de perspective comme l'ont remarqué certains commentateurs³, le franchissement de la Seine : passage de la rive droite à la rive gauche et cohabitation avec ceux qui étaient dits être son beau-frère, Daniel-

1. Voir *infra* dans le *Journal* au mois de juin 1957 : « Première résolution (avec début immédiat d'accomplissement) : faire de ce bureau mon effectif bureau, car il est au fond extravagant que mon autobiographie soit quelque chose que j'écris, littéralement, entre les quatre murs de la chambre conjugale. »

2. Voir à ce propos le premier chapitre de *Biffures*, « ... Reusement », où sa découverte du langage est expressément mise en scène, devient spectacle au sens le plus complet du terme, avec décor, accessoires et personnages. L'écriture de *La Règle du jeu* ne procède plus par séquences mythiques, comme c'était le cas dans *L'Age d'homme*, mais par séquences qu'on pourrait appeler topographiques.

3. Cf. Roland H. Simon, *Orphée médusé. Autobiographies de Michel Leiris* (Lausanne, *L'Age d'homme*, 1984) ; récemment Guy Poitry, dans une thèse inédite soutenue à l'Université de Genève, *Le Tombeau de Michel Leiris. Essai sur le jeu de la totalité et de la dualité dans l'œuvre de Leiris* (Genève, Faculté des Lettres, 1991).

Henry Kabnweiler, et ses belles-sœurs, Lucie, la femme de Kabnweiler, et la sœur de celle-ci, Jeanne Godon. N'a-t-il pas, d'une manière pourrait-on dire superstitieuse, tenu à disjoindre ses activités d'écriture en gardant l'une — l'écriture ethnographique — pour son bureau du Musée de l'Homme, en réservant l'autre — l'écriture autobiographique et poétique — pour son domicile ? En outre, Michel Leiris était assez fin connaisseur et analyste de la possession et de la transe¹ à quoi il ramenait volontiers l'acte d'écrire pour qu'il ait été toujours sensible et attentif aux circonstances, lieux et objets qui sans suffire à la provoquer permettent au moins de la canaliser. Ce n'est certes point le geste qui fait la parole, mais il l'accompagne, parfois la porte, et permet, cela va sans dire, l'écriture.

Rétrospectivement, on ne peut qu'être surpris par cette retenue et cette géographie des refuges dont Leiris a entouré la fabrication de son œuvre, renvoyée donc au plus intime de lui-même comme à une sorte de maison natale où l'enfant découvre le monde et se découvre, et où l'homme mûr vient parfois se ressourcer. Lui, devenu l'écrivain et le poète de la confession, apparaissait en fin de compte avare de confidences, discret, si ce n'est secret. Cet ethnographe qui eut pour mission d'enquêter sur les autres, cet écrivain qui n'eut de cesse d'enquêter sur lui-même, était demeuré réticent à toute enquête d'un autre sur lui-même, sinon brouillant les pistes du moins dispersant ses abris : des sous-sols du Musée de l'Homme à la lingerie du quai des Grands-Augustins en passant par le grenier de sa maison de Saint-Hilaire où, au fond d'un placard, furent retrouvés ses carnets de voyage, c'est à tout un jeu de cache-tampon que, si l'on ose dire, Leiris se livre.

Cette attitude, qui a pu surprendre bon nombre de ceux qui l'ont approché, n'est toutefois paradoxale qu'en apparence. Sans faire intervenir une interprétation en termes psychologiques qui ferait du refuge, du repli sur soi, le contrepois en quelque sorte cathartique ou, mieux, thérapeutique de l'aveu public et la condition même de la confession, on peut noter qu'écrire son autobiographie dans sa chambre à coucher, par conséquent dans la plus stricte intimité, est, tout compte fait, d'une impeccable rigueur, comme peut l'être l'idée de remiser les moments matérialisés de celle-ci dans une lingerie où ils sont destinés à être repassés... et réutilisés.

1. Voir *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* (Montpellier, Fata Morgana, 1989) ainsi que la préface qu'il a rédigée pour l'ouvrage de Gilbert Rouget, *La Musique et la transe* (Paris, Gallimard, 1990, pp. 9-17).

Il reste cependant que cette attitude devient paradoxale lorsque le « tout dire », dont Leiris avait fait profession de foi dès L' Afrique fantôme et qui inaugure son projet autobiographique, se heurte à la barrière d'un « non-dire », c'est-à-dire d'un secret, et d'un secret de famille que Leiris, malgré son peu de goût pour la famille, a su garder jusqu'à sa mort, n'hésitant pas, y compris dans les passages les plus intimes de ses ouvrages, à masquer tous les repères qui eussent permis d'en découvrir le contenu. Le plus remarquable est que nulle part dans ses écrits inédits, que ce soit dans son journal, dans ses fiches ou dans sa correspondance avec sa femme, ce secret ne sera jamais effleuré ni, bien entendu, dévoilé. Tout se passe comme si cette dissimulation, dès lors endossée et intériorisée, avait forgé une seconde nature au point de se présenter comme la seule véritable.

Lors de l'enquête généalogique qui fut menée après sa mort et qui, motivée par l'édition même de ce journal dont il m'avait chargé, me conduisit à consulter des pièces d'état civil, il est apparu que Zette, la femme de Michel Leiris, n'était pas la sœur de l'épouse de Kabnweiler, mais la fille naturelle de celle-ci, c'est-à-dire la belle-fille de Kabnweiler, — non point sa belle-sœur comme cela fut maintes fois dit et écrit. Si bien que les personnes qui, en certains endroits de La Règle du jeu ou dans les livres postérieurs, sont identifiées par les termes de beau-frère, de belle-sœur ou de sœur de Zette sont en réalité les beau-père, belle-mère de Leiris, ou mère et tante de sa femme, — Leiris n'étant plus le beau-frère mais le gendre des uns ou le neveu par alliance des autres. On peut légitimement s'interroger sur la fonction d'un tel secret et sur la signification de ce qui apparaît bien, en dépit de la recherche de la vérité à laquelle Leiris s'est livré opiniâtrement, comme une « cacbotterie » de sa part.

Bien sûr, ce secret ne lui appartenait pas en propre, et l'on peut tout à fait admettre qu'en le gardant pour lui il se soit plié à une loi du silence nullement surprenante lorsqu'il s'agit d'« affaire de famille ». Au reste, son contenu n'a que peu d'importance et, révélé, ne devrait en somme servir qu'à alimenter les gazettes, non point à nourrir la réflexion non plus qu'à fournir une des clefs d'interprétation de l'œuvre de Leiris. En revanche, ce qui me paraît mériter l'attention, c'est, d'une part, le tassement des positions généalogiques auquel le respect de ce secret oblige Leiris, et, d'autre part, les effets structureaux qu'il induit. Car, faire d'un beau-père un beau-frère, d'une belle-mère une belle-sœur, des tantes de sa femme des sœurs de celle-ci, enfin de la mère de cette dernière une sœur, cela revient à raccourcir la distance généalogique, expressément à « latéraliser » celle-ci, et à faire

prévaloir la relation de collatéralité, ou de quasi-germanité, sur la relation de filiation. Le parcours généalogique ne se représente plus dès lors en ligne verticale ou oblique comme cela devrait être le cas, mais en ligne rigoureusement horizontale. Ce qui est une façon de le nier.

Leiris était prêt non seulement à composer avec ce schéma qui lui fut révélé et imposé au moment de son mariage¹, c'est-à-dire en 1926, mais à le faire sien, lui-même ayant opéré un resserrement généalogique analogue en faisant de sa cousine germaine, fille posthume du frère puîné de son père, celle que jusqu'à sa mort il appellera sa sœur Juliette. De tout ceci, il résulte que pour Leiris la famille ou ce qui en tient lieu n'est plus vécue et représentée comme une « communauté d'origine » — ou comme ce que son ami Georges Bataille appelait une « communauté de fait » — mais comme une « communauté élective », à l'intérieur de laquelle les relations de parenté sont représentées, nommées et sans doute vécues autrement que ce qu'elles sont en réalité.

Que cette transformation des positions familiales ait pu servir à masquer une « faute originelle » de sa belle-mère n'ôte rien à la positivité que Leiris était, plus que quiconque, disposé à lui reconnaître. Disons qu'elle s'accordait parfaitement avec sa propre recherche de nouveaux espaces verbaux dont, comme surréaliste mais aussi comme passionné de l'alchimie, il attendait qu'ils définissent de nouveaux espaces de vie. La chimie de la parenté se changeait ici en alchimie de l'alliance. Cette transformation s'appuyait en effet sur un choix lexical (« sa mère est sa sœur » ; « mon beau-père est mon beau-frère » ; « ma belle-mère est ma belle-sœur ») dont on ne peut manquer d'observer que sa découverte et son adoption par Leiris, au moment donc de son mariage, précédèrent de tout juste un an cette autre mutation qu'il fit subir à son nom, bouleversant alors l'ordre des lettres pour créer le Damoclès Siriél de Aurora, ce quasi-roman qu'il commença à écrire lors de son voyage de 1927 en Egypte puis en Grèce et dans lequel, peut-être, s'enracine son entreprise autobiographique : au retour de ce voyage, Leiris note dans son journal un « projet d'autobiographie de Damoclès Siriél » où sont consignés des faits dits marquants que L'Age d'homme reprendra et développera. Dans une étude très suggestive, Denis Hollier a montré que le projet autobiographique de Leiris était pour ainsi dire contemporain de son mariage, voire y prenait sa source : « Il n'est pas un des événements vécus par l'auteur de *La Règle du jeu*, mais le lieu de naissance de

1. Picasso, à qui il fit part de son projet de mariage en 1925, ne lui dit-il pas : « Eh bien Leiris !, vous allez aussi épouser un secret ! »

cet auteur¹. » Serait-ce donc le partage du secret sur la naissance de sa femme qui l'aurait conduit à aller voir derrière les masques de sa propre vie et, pourquoi pas, derrière ceux de sa propre naissance ?

Des esprits chagrins pourraient certainement considérer que le projet autobiographique de Leiris, ainsi pris, si l'on peut dire, la main dans le sac, accusé dès lors non point de mensonge mais de camouflage de données généalogiques dont le poids symbolique est loin d'être mince si l'on se rappelle que toute La Règle du jeu est dédiée à sa femme — en réalité sœur de personne et pôle de cette dissimulation —, que ce projet donc serait sinon falsifié dès l'origine du moins biaisé et, de ce fait, sujet au doute quant à sa cohérence, son authenticité et sa vérité.

Mais ce serait, me semble-t-il, oublier trois choses.

La première renvoie aux contraintes mêmes de l'entreprise autobiographique. Michel Leiris ne se contente pas en effet de se taire — de ne pas, comme on dit, manger le morceau — mais, habité par le souci de dire et de dire le plus possible, il ne peut que reprendre à son compte ces éléments modifiés d'une réalité familiale qui par surcroît n'est pas la sienne et à laquelle, au propre comme au figuré, il s'était allié. La dissimulation, dans ce cas, devient complicité et obéit à des impératifs moraux. En ce sens également, l'exigence du « tout dire » ne peut être prise en défaut puisqu'au fond Leiris ne dit, en la circonstance, rien d'autre que ce qui se dit dans et de son entourage immédiat.

La deuxième chose est le corollaire de la précédente. On peut se demander en effet si au-delà de ces impératifs moraux, ce n'est pas la logique même de la démarche autobiographique — du moins telle qu'il la conçoit — qui conduit Leiris à entrer de plain-pied, sans que cela ne devienne pour lui un cas de conscience ni n'altère en somme la rigueur de son projet, dans ce jeu de déplacement et de remplacement généalogiques de ses partenaires les plus proches.

Toute entreprise autobiographique repose, me semble-t-il, sur une sorte de « bovarysme », sur une injonction de ce type : ne pas se contenter d'être ce que l'on est. Les rapports de soi à soi et de soi aux autres, dont l'élucidation est au fondement même de l'entreprise autobiographique, ne sauraient être dès lors considérés comme de simples données de nature, fussent-elles de sang. La recherche du sens de ces rapports nécessite, par l'effet de distanciation qu'introduit l'écriture ou par la résistance qu'opposent les souvenirs, ou encore par les

1. Voir Denis Hollier, « La poésie jusqu'à Z », *L'Ire des vents* (n° 3-4, 1981, pp. 141-154).

défaillances de la mémoire, qu'on touche à la réalité même de ces rapports, voire qu'on la retouche, qu'on la corrige, qu'on la redéfinisse. Ce qui importe donc pour l'autobiographe, ce n'est pas tant leur réalité — réalité qu'il n'est jamais sûr d'atteindre ou de retrouver ou qu'il lui pèse de restituer, préoccupé qu'il est de trouver une écriture qui ne se contente pas de relater mais de produire¹ — que leur authenticité, leur vérité pour soi. L'autobiographe, et Leiris en particulier, n'est pas tenu je dirai épistémologiquement à la soumission ou à l'adéquation aux faits. Il ne s'agit pas seulement de raconter sa vie, de faire un récit de vie à la première personne, mais plus subtilement de penser à travers l'écriture, qui est elle-même ajustement de sens et de mots, ce qui ne peut être qu'un ajustement de cette vie ou, parfois, son réajustement. De sorte que l'autobiographe est tout naturellement conduit à prendre ses aises avec la réalité et la chronologie : le recours aux rêves, aux jeux de mots, aux associations libres, au bric-à-brac des souvenirs, etc., en témoignent. Dans cette mesure, l'autobiographie n'est pas une ethnographie ; elle ne laisse pas son objet intact ; elle ne lui reste pas étrangère, en dépit du désir qu'avait Leiris de se faire, comme il l'écrivit en 1967 dans ses « Titres et travaux² », « le témoin extérieur [...] de ce qui se déroulait en lui », mais dont il savait au fond que ce n'était là qu'un vœu pieux ou qu'une clause de style en quelque sorte préparée pour les destinataires tout administratifs de ce texte. Le sujet de l'autobiographie ne peut être, par définition, ce sujet abstrait auquel, vaille que vaille, doit accéder l'ethnographe sous peine que son discours ne soit académiquement invalidé par un trop-plein de subjectivité. La séparation stricte des lieux auxquels, comme on l'a vu, Leiris vouait ses deux activités d'écriture et où il exerçait ses deux métiers n'est pas sans symboliser cette différence de statut de l'énonciation et ce clivage du sujet écrivant : les sous-sols d'un bâtiment officiel sis rive droite, la chambre d'un appartement privé sis rive gauche, opposition qui n'est pas sans évoquer, non plus,

1. A la date du 21 octobre 1942 il écrit : « Caractère anachronique [...] de mon activité littéraire : je me replie toujours sur le passé, je suis hypnotisé par mes souvenirs d'enfance ou de jeunesse — plus généralement, par tout ce qui est souvenir. Il s'agit toujours pour moi de retracer, fixer des expériences anciennes, que je m'efforce de revivre avec le maximum d'acuité. Jamais il n'y a expérience présente. Ou plutôt, ma seule expérience présente réside dans l'acte de me souvenir. Me voilà devenu chroniqueur, au lieu d'être poète. Hérésie analogue à celle que je notais il y a dix jours : écriture d'après coup ; écriture qui relate, transcrit, et non écriture qui produit. »

2. Rédigés pour sa candidature au poste de directeur de recherche du Centre national de la recherche scientifique, ils ont été publiés récemment dans *Gradhiva* (n° 9, 1991, pp. 3-13).

celle qu'avait découverte le sociologue Robert Hertz et à laquelle Leiris attachait tant de prix, entre le sacré droit et le sacré gauche... Dans cette mesure également, l'autobiographie pose avec une acuité particulière la question de la relation entre ce qui est nommé, écrit, et ce qui est vécu, — question qu'à leur manière se posent les ethnographes lorsqu'ils analysent des systèmes de parenté et qu'ils cherchent à comprendre l'articulation entre ce que, dans leur jargon, ils nomment le système des appellations et le système des attitudes. Leiris n'a pu manquer de s'interroger sur une telle articulation compte tenu des positions de parenté retouchées, reformulées, réorientées au sein desquelles il avait choisi de vivre. Bien plus, il trouvait en face de lui et à domicile, pour ainsi dire incarné, l'un des problèmes théoriques majeurs que pose toute entreprise autobiographique : la distance entre le vécu et sa représentation par l'écriture, laquelle est une manière de jouer avec ce vécu ou, en tout cas, de se rejouer avec.

La troisième chose enfin, que les ethnographes connaissent bien, est que le partage d'un secret, quel qu'en soit le contenu et tel qu'on peut l'observer notamment dans les rites d'initiation, constitue moins un raté de la communication sociale qu'une reprise en main de celle-ci d'une façon cette fois volontaire et dont la négativité apparente — « se taire » — permet en fait l'émergence d'une autre forme de sociabilité et d'un autre type de solidarité que celles imposées par les relations généalogiques. Ce qu'en ethnologie on appelle les classes et associations d'âge, la plupart du temps formées lors de rituels au cours desquels se transmettent et se partagent donc les « secrets tribaux », se définissent contre les lignages. En ce sens, Leiris aurait fait prévaloir la fratrie — mais une fratrie retouchée, recomposée, en somme métaphorique — sur le clan.

A l'issue d'une conversation technique que nous eûmes voici quelques années sur cette question des secrets prétendument révélés dans les bois sacrés au moment des rituels d'initiation, Leiris m'avait fait remarquer qu'il pourrait s'agir en ce cas de la révélation de secrets dont la seule raison d'être, le seul contenu en quelque sorte, est leur nature de « secrets », tant leur substance paraît mince, quelquefois dérisoire, ne justifiant guère la plupart du temps l'énergie sociale et symbolique qui est déployée pour la dissimuler. Sans doute en allant-il de même avec le secret de la naissance de sa femme, dont j'ai pu me rendre compte depuis que le contenu proprement dit était connu d'un certain nombre de personnes, proches ou moins proches des Leiris, mais qui toutes insistèrent sur cette « nature de secret » plutôt que sur son contenu. Le « par qui l'avez-vous su ? » l'emportait presque tou-

jours sur le « comment l'avez-vous su ? », comme si, au-delà de la mort de ceux qui l'avait institué, ce secret avait encore le pouvoir d'agir sur les liens et d'en serrer le nœud...

Il est, en tout cas, troublant d'observer qu'un des premiers grands textes ethnologiques de Michel Leiris prend comme objet d'étude une langue secrète, le sigi so — langue initiatique de la société des hommes chez les Dogon de Sanga (Mali actuel¹) en partie faite de calembours — et que le nom même de Dogon, comme l'a remarqué Francis Marmande², est l'anagramme autant dire parfaite du nom de sa femme : Godon. Tout aussi troublante que ce jeu « objectif », comme le hasard peut l'être, sur l'image verbale d'un nom — fait à son insu, imposé en quelque sorte par les circonstances de son métier, mais auquel, par ailleurs, Leiris se livrait volontiers depuis Glos-saire j'y serre mes gloses — me semble être la révélation qu'il eut le 13 septembre 1958 de Turandot, et qui devait le conduire, dans une célèbre note de L'Age d'homme³, à s'amender par rapport à Puccini injustement traité dans ce livre d'« ordure ».

Toute la force dramatique de cet opéra repose en effet sur une opposition entre la parole donnée et la parole retenue, sur une tension, pourrait-on dire, entre le serment et le secret. Triomphant des énigmes mortelles auxquelles la sanguinaire et « décapiteuse » Turandot soumet ses prétendants, le prince Calaf accepte de relever celle-ci du serment qu'elle a fait d'en épouser le vainqueur (c'est-à-dire lui, Calaf) si, avant l'aube, elle parvient à découvrir le secret de sa naissance et de son nom. Seule à le connaître, l'esclave Liù se poignarde pour ne point le livrer, épargnant ainsi par le sacrifice de sa vie celle de Calaf qui venait de remettre en jeu la sienne⁴.

Aux yeux de Leiris, Turandot ne pouvait manquer d'apparaître comme une transfiguration lyrique des sombres figures emblématiques autour desquelles s'organisait L'Age d'homme⁵ : Liù (Lucrece) se

1. Rédigé en 1937-1938 à partir des matériaux recueillis au cours de la mission Dakar-Djibouti, *La Langue secrète des Dogons de Sanga* ne sera publié, profondément remanié, qu'en 1948 (Paris, Institut d'ethnologie).

2. Voir son article « La lettre à Louise », *Littérature* (n° 79, 1990, pp. 103-107).

3. Note rédigée en 1964 lors d'une réimpression de *L'Age d'homme*.

4. Voir le fragment assez long que Michel Leiris consacre à l'analyse de cet opéra dans *Opérratiques* (Paris, P.O.L., 1992) et, ici même, aux dates du 27, 28 et 29 mars 1960 sous le titre « Turandot ou le triomphe d'Holopherne ».

5. Voir *Opérratiques* (Paris, P.O.L., 1992) : « ... en dehors de Turandot, je ne vois pas d'œuvre lyrique où les personnages de Judith (Turandot) et de Lucrece (Liù) soient simultanément mis en scène. »

suicide, pure dans son corps et dans sa parole ; Calaf (Holopherne), bien que se mettant de nouveau au pouvoir de Turandot (Judith) en lui révélant lui-même le secret de son nom qu'elle n'a pas su découvrir, triomphe d'elle et gagne son amour. De même que le « miroir d'encre » de l'autobiographie révèle cet autre qui gît en soi, de même le secret que Turandot apprend de Calaf devient sur ses lèvres autre chose que son contenu : elle déclare à son père, l'empereur de Chine, que le nom de Calaf est « Amour »... Si, comme l'a avancé Denis Hollier¹, l'autobiographie peut être comprise chez Leiris comme une « décapitation » (« l'autobiographie produit le même effet que Judith : elle détache la tête du corps, éloigne de lui-même celui qui entreprend de se représenter »), l'opéra de Puccini offre à Leiris, métaphoriquement, l'occasion de redresser cette vertigineuse « perte de la face » à quoi conduit l'autobiographie et que, s'étant placé sous l'emblème d'Holopherne, il avait amorcée dans L'Age d'homme. Elle devait se conclure en même temps que se concrétiser par son suicide manqué de la nuit du 29 mai 1957. Du plan littéraire, la perte s'est déplacée sur celui de la vie. Par une étrange accélération, la biographie a rattrapé l'autobiographie. La fin de l'une a pu être touchée du doigt par l'autre, de sorte que ce qui, au départ de l'entreprise autobiographique, s'annonçait être un seuil infranchissable, un impossible à dire : sa propre fin, est traversé. Il se peut donc que la tête d'Holopherne soit recousue... Et c'est justement au moment où Leiris reprend pied, relève littéralement la tête, qu'il découvre Turandot en quoi il voit expressément le « triomphe d'Holopherne ». L'angoisse de la castration et la peur de l'engagement dont parle L'Age d'homme ont été, entre-temps, surmontées par « le seul risque majeur » que Leiris aura su, selon lui, prendre dans sa vie : une tentative de suicide, dont sa gorge gardera la trace sous la forme d'une cicatrice causée par la trachéotomie qu'il a dû subir. Il se trouve « recousu ». Sa gorge est couturée.

La « découverte » du secret de Calaf qui, liant les lèvres de Liù et déliant celles de Turandot, fait toujours courir à celui-ci le risque de perdre la tête, marque pour Leiris le temps d'une récapitulation, d'une reprise en main. Fibrilles dans la rédaction duquel Leiris s'est engagé depuis 1955 apparaît à la fois comme l'aboutissement, tant au niveau de l'inspiration que du style, d'une certaine « règle du je » et comme l'institution d'une autre, — un je non plus en mal d'« acé-

1. Denis Hollier, « A l'en-tête d'Holopherne. Notes sur Judith », Littérature (n° 79, 1990, p. 25).

phalisation », mais un je orchestré, devenu comme « un opéra fabuleux » et qui, dans cette sorte de jeu à qui-perd-gagne à la Calaf, en vient à faire œuvre de l'œuvre qui précède¹.

Tel Puccini s'éteignant d'un cancer de la gorge (elle, toujours !) après avoir écrit la scène du suicide de Liù et confié à son ami Franco Alfano le soin de composer le duo d'amour entre Calaf et Turandot — « le triomphe d'Holopberne » —, Leiris s'est « suicidé » au mitan de son livre. Rescapé, il se désigne lui-même comme son propre Alfano mis devant la tâche d'achever la partition, de mettre en scène le dévoilement du secret qui, pas plus que pour Calaf, n'est celui d'une naissance mais sa transposition, laquelle prend toutes les apparences d'une renaissance ou — vision alors désabusée — d'un « ce qu'on était allé chercher si loin... », et qui a pour nom : la poésie. Jusqu'à son mariage, elle fut pour Leiris son premier mot. Désormais, après Fibrilles, il lui réservera le dernier ; ce que viendra confirmer le dernier tome de *La Règle du jeu*, Frêle bruit, ne serait-ce que par son écriture en fragments : sorte de poèmes en prose. Dans l'intervalle il y eut l'épreuve de l'autobiographie où Leiris, à l'image du prince Calaf remettant en jeu sa vie, s'est efforcé de faire dire à une Turandot qui serait alors l'écriture qui il est, mais tout en connaissant bien entendu la réponse et en sachant trop bien que « "je" n'est pas un autre² ».

*

Dans son journal, Michel Leiris ne notait pas seulement au jour le jour impressions, pensées, images, rêves, détails de la vie quotidienne, titres d'ouvrage, mais également son work in progress. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il le tenait lui aussi caché, qu'il en parlait peu et qu'il n'en admit la publication de tout ou partie qu'à titre posthume³. Selon lui, il s'agissait moins d'un journal que d'un album de souvenirs, sorte de pendant au bric-à-brac taurin qui gisait dans un

1. Roland H. Simon (op. cit., 1984, pp. 195 sq.) a bien souligné l'aspect « bilan », « journal de bord » de *Fibrilles*, « œuvre qui vit de l'œuvre, s'y oppose, s'y regarde », et dans laquelle Michel Leiris « partage enfin avec ses lecteurs le privilège de se voir ».

2. *Le Ruban au cou d'Olympia* (Paris, Gallimard, 1981, p. 258).

3. C'est au retour des vacances, en septembre 1979, très exactement le 21 de ce mois, que Michel Leiris m'a montré pour la première et seule fois son journal, m'indiquant son emplacement et me demandant de le lire après sa mort afin de juger s'il valait la peine d'être publié, sans toutefois manquer d'ajouter, non sans malice : « J'aimerais qu'il le soit. » Ses dispositions testamentaires, prises cette année-là, précisées lors d'une reformulation de leur ensemble en décembre 1988 après la mort de sa femme, confirment ce souhait.



MICHEL LEIRIS

Journal 1922-1989

Tenu d'octobre 1922 à novembre 1989, le journal de Michel Leiris n'est intime qu'en raison d'une classification commode. Tout au long de ces pages, c'est sur le sens autant que sur la fonction d'une telle entreprise que Leiris s'interroge, s'attachant à y « projeter son propre reflet d'une manière absolument concrète », c'est-à-dire sans retouches ni ornements. Notées au jour le jour, avec des interruptions allant parfois jusqu'à des mois, voire des années – périodes où il se trouve en voyage ou en mission ethnographique, mais qu'il a retracées dans des carnets jusqu'à présent inédits –, les observations et réflexions sont plutôt celles d'un journal d'enquête dont soi-même serait devenu à la fois l'objet, l'informateur et l'interlocuteur. Ni Mémoires, ni chroniques, ni « confessions » donc, mais journal à bâtons rompus comme cela peut se dire d'une conversation, qui confère de la présence, donne de la voix à ce *document* publié ici dans son intégralité. En même temps qu'il éclaire sous divers angles, à différents moments d'élaboration, une œuvre qui s'est voulue essentiellement autobiographique, ce journal réfléchit les mouvements de pensée et de création qui, de notre modernité, ont cherché à se porter à la pointe non sans parfois la contester, et auxquels Michel Leiris a adhéré : du surréalisme à l'existentialisme, en passant par la psychanalyse et l'ethnologie.

nrf



9 782070 726103



92-IX A 72 610 ISBN 2-07-072610-X