

Du Merveilleux surréaliste au Merveilleux réaliste : L'évolution de la notion du Merveilleux chez Michel Leiris

Sachiko Natsume-Dubé

Introduction

Dans *Frêle bruit*, le quatrième et dernier volume de *La règle du jeu*, Michel Leiris consacre 57 pages — soit un septième du livre — aux réflexions sur le Merveilleux, notion qu'il a essayé de définir en 1926, en réponse à une enquête de Jacques Doucet. Bien qu'il ait consacré plus de temps qu'il n'avait prévu à ce travail, il a fini par y renoncer, insatisfait du résultat. Reste cependant à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet le manuscrit intitulé *Fragments d'un Essai sur le Merveilleux*, dernier inédit de l'époque surréaliste après la publication de *L'évasion souterraine* (Fata Morgana, 1992).

Grâce à Monsieur Jean Jamin, exécuteur testamentaire de l'œuvre de Michel Leiris, qui nous a autorisé la consultation de cet inédit¹, nous pouvons entreprendre une étude sur l'évolution de la notion du Merveilleux, évolution qui s'étend en effet sur un demi-siècle. Confronter ces deux textes nous permettra d'observer la « variabilité verticale du merveilleux (ses changements d'âge en âge pour une même personne) » (*Frêle bruit*, p. 349) : nous essaierons de faire ressortir des caractéristiques propres à constituer ce que nous appelons ici le "Merveilleux surréaliste" et le "Merveilleux réaliste". Ceci nous amènera naturellement à nous demander ce que Leiris entend par le « cartes sur table du réalisme ». Le Merveilleux étant surtout envisagé sous sa manifestation littéraire, ces deux textes mettent en cause la position de l'écrivain vis-à-vis du monde extérieur.

La référence des citations de l'œuvre de Leiris sera désormais indiquée par le système d'abréviations suivant :

- | | | |
|----|-----------------------------|---|
| B | <i>Biffures</i> | (Gallimard, 1948) |
| FB | <i>Frêle bruit</i> | (Gallimard, 1976) |
| J | <i>Journal</i> | (publication posthume, Gallimard, 1992) |
| H | <i>L'homme sans honneur</i> | (publication posthume, Jean-Michel Place, 1994.
La pagination renvoie à celle des manuscrits.) |

I. Le Merveilleux surréaliste

Le manuscrit *Fragments d'un Essai sur le Merveilleux*, constitué de 35 feuilles volantes, contient deux textes principaux ; le premier, intitulé précisément « Fragments d'un Essai sur le Merveilleux », est un exposé général qui compte 10 feuillets y compris les notes, tandis que le deuxième, « Le Merveilleux "moderne" », est une étude littéraire de 12 feuillets où l'on voit défiler les auteurs chers aux surréalistes.

1. Impossibilité de définir le Merveilleux

« Le Merveilleux n'est pas définissable, car il est partout. Il est partout parce qu'il est en nous. »

Nous pourrions résumer cet essai par cette phrase que nous avons forgée, en remplaçant « la poésie » par « le Merveilleux », à partir d'un aphorisme datant de l'époque pré-surréaliste²⁾.

Le schéma qui domine l'essai est un syllogisme : le Merveilleux est à l'opposé de la logique. Ce qui n'est pas logique ne peut pas être défini objectivement. Le Merveilleux, antithèse de la logique, n'est donc pas définissable. Il s'ensuit qu'est Merveilleux tout ce qui perturbe la causalité logique ; hasard, imagination, absolu... etc.

Nous pourrions cependant essayer d'analyser quelques aspects du Merveilleux surréaliste. Il déclenche dans l'esprit des hommes des phénomènes tels que la curiosité, la surprise, l'obsession. La curiosité, désir d'avoir une connaissance plus grande, soustrait l'homme au marasme intellectuel et l'oriente vers l'inconnu. Dans des tentatives comme l'alchimie ou la recherche de la pierre philosophale, c'est l'imagination qui fait passer du connu à l'inconnu les explorateurs, qui préfèrent se fier à l'absolu — cause ultime —, plutôt que de se baser sur les explications scientifiques.

La surprise rapproche le Merveilleux du "surnaturel". A vrai dire, une des raisons pour lesquelles Leiris se défend de définir objectivement le Merveilleux est précisément ce danger de le confondre avec le surnaturel. Son argument se résume en deux points : 1) la distinction entre le naturel et le surnaturel n'est que relative, tout jugement dépendant du point de vue de chacun. (La comparaison entre des peuples dits primitifs et des occidentaux risque d'être un stéréotype, les connaissances de l'auteur — qui n'avait pas encore de formation ethnographique — ne dépassant guère le sens commun.) ; 2) le surnaturel, qu'on trouve encore chez ces peuples (guérison par la magie, etc.), pour pouvoir être réduit à la cause scientifique, n'en touche pas moins notre imagination.

L'accent est donc mis sur la capacité d'imagination, qui peut trouver le Merveilleux en n'importe quoi : c'est pourquoi le Merveilleux n'est pas extérieur mais intérieur à l'homme. En revanche, Leiris ne se réfère pas du tout à l'imagination, en parlant de l'obsession qui peut faire d'un fait-divers banal un mythe. Or, si à l'inverse, un personnage fictif hante l'esprit au point

d'y acquérir une certaine réalité, c'est précisément parce qu'il stimule l'imagination. Cet argument ne sera développé que 50 ans plus tard.

D'autre part, Leiris fait une distinction nette — et ce n'est peut-être pas sans rapport avec le point que nous venons de relever — entre le monde des faits et le monde de la fiction, celui-ci se prêtant mieux par nature à l'activité d'imagination. Ce Merveilleux en forme écrite occupe en effet une place privilégiée dans l'*Essai* surréaliste et fera l'objet de notre second paragraphe.

Quant au Merveilleux des faits, Leiris mène son argumentation sans citer ses propres expériences, ce qui différencie nettement cet *Essai* du fragment de *Frêle bruit* où il part des exemples concrets, puisés dans sa vie intime. Ici, il se contente de citer des aspects de la vie où le Merveilleux intervient sous forme de paroxysme ; l'aventure, le crime, l'amour, la révolution. Dans ces conditions, l'homme parvient à « l'état de désordre où momentanément les relations viendraient à disparaître, cédant la place au Merveilleux — la grande foudre de l'absolu — jailli comme une étincelle de cette espèce de catastrophe logique³⁾ ». L'absolu est donc l'agent du Merveilleux, qui, venant d'un autre monde, nous arrache à ce que nous sommes d'ordinaire : c'est pour cela que dans les circonstances ci-dessus décrites, l'homme est capable d'un acte où il ne se reconnaît pas.

L'aventure, le crime, l'amour, la révolution. Leiris les gardera (à l'exception du crime) dans *Frêle bruit* et développera ses réflexions à leur sujet, en remplaçant toutefois l'absolu — terme trop idéal — par la mort. Il nous paraît d'ailleurs clair — même si l'auteur ne s'en apercevait pas — que le paroxysme en question ne se produit que lorsque l'homme est effectivement ou virtuellement exposé à la mort.

2. Le « merveilleux en soi »

Renonçant à une définition globale du Merveilleux, Leiris l'envisage par ailleurs en sa manifestation littéraire, à savoir, ce qu'il appelle le « merveilleux en soi ». A vrai dire, ce terme est repris 50 ans plus tard (sans tenir compte de la mise en italique, « merveilleux *en soi* »), après avoir subi un changement considérable de sens : en 1976, il est considéré comme « non humain, transcendant », puisque, s'imposant « de son propre mouvement et par sa seule teneur », il est « inhérent à des faits qui [...] ne peuvent être que des miracles » (FB 344), alors que le « merveilleux en soi » de 1926 appartient au domaine de l'écriture, moyen idéal de bouleverser les relations logiques. Ce n'est qu'à la lecture du second texte « Le Merveilleux "moderne" » que l'on comprend ce que Leiris entendait par le « merveilleux en soi » : pour le jeune surréaliste, la forme idéale du Merveilleux était indiscutablement celle que prenait le mouvement surréaliste à son apogée, et l'adjectif « moderne » n'est ici employé que pour souligner l'actualité du mouvement par rapport à ceux du siècle dernier.

C'est pour cela que, quand Leiris relève plusieurs éléments du « merveilleux en soi », on y trouve en vérité ceux de la littérature surréaliste : 1) lyrisme prophétique chez Nerval et

Rimbaud ; 2) révolte chez Rimbaud et Lautréamont ; 3) absurdité chez Jarry et Roussel ; 4) comique chez Jarry et Cami ; 5) aventure dans des romans d'aventure et des romans policiers ; 6) Erotisme.

Il analyse ensuite en détail cet inventaire (sauf les deux derniers éléments) qu'il vient d'établir, puisque cela lui permet, selon lui, de faire un tour d'horizon du Merveilleux moderne. Malgré la profusion des noms cités, il semble que « Le Merveilleux "moderne" » soit pour lui représenté par trois auteurs ; Nerval, Rimbaud et Jarry. Le premier s'impose par son lyrisme et les deux autres par le nominalisme qui leur est propre.

Ce qui fascine Leiris chez Nerval n'est pas seulement ce lyrisme d'où toute causalité est bannie mais aussi la fusion du rêve et de la vie, dont *Aurélia* offre le meilleur exemple. Or, selon Leiris, Nerval effectue dans *Aurélia* une "descente aux enfers" ("enfes" signifiant le tréfonds de soi-même), ce qui nous incite à faire le rapprochement avec celle de notre auteur, évoquée dans *Frêle bruit*⁴⁾.

Par ailleurs, Leiris distingue deux types de nominalisme : celui de Rimbaud consiste à débarrasser sa poésie de la raison, en séparant la pensée et le langage. Celui-ci n'est plus un moyen servile d'expression et obtient une autonomie, voire même de la consistance. Indubitablement, c'est cette "alchimie du verbe" rimbaldienne qui est la plus proche du « merveilleux proprement poétique des constructions à quoi mots et formes se prêtent comme des corps chimiques en réaction dans un laboratoire » (FB 368). S'il est vrai que ce merveilleux nominaliste est écarté par l'auteur de *Frêle bruit*, alors à la recherche de celui qu'il appelle « rien dans les mains rien dans les poches » (FB 371), il est tout aussi vrai que l'auteur surréaliste y recourait lui-même dans *Simulacre* (1925). Leiris évoque son procédé de jadis dans *Biffures* :

[...] substantifs, adjectifs ou verbes qui étaient ceux que j'aimais le mieux, les plus riches pour moi de saveur ou de résonance et qu'il me suffisait de réunir en phrases — [...] — qu'il me suffisait [...] de mettre au bout les uns des autres en me fiant aux seuls courants qui semblaient se former d'eux-mêmes et faire communiquer entre eux les différents ilots jetés sur le blanc du papier [...] pour que chaque feuille hasardeusement semée de ces grains de langage donnât naissance à un poème. (B 274)

D'autre part, le nominalisme de Jarry consiste à discréditer la raison, en mettant en jeu le malentendu inéluctable entre la pensée et le langage. La pataphysique étant une science du particulier, elle relativise, sinon dévalorise, notre univers, en le réduisant à des corrélations d'exceptions. Ainsi, le merveilleux pataphysique, forme la plus moderne de toutes, parvient à bouleverser les relations de l'univers traditionnel, en faisant intervenir ce que Jarry appelle un "univers supplémentaire".

On retrouve le côté nominaliste, quoique plus exagéré, du merveilleux pataphysique dans des drames burlesques de Cami, où le langage, pris "à la lettre", parvient à modifier les

situations réelles. Rien d'étonnant à ce que Leiris traite d'exemple typique du Merveilleux surréaliste ces pièces de Cami, puisque celui-ci met en scène, d'une manière caricaturale, l'idée que se faisait Leiris du nominalisme à cette époque :

« Nominalisme » à la façon dont je l'entendais lorsque j'étais surréaliste : pas d'autre réalité que dans les mots ; le monde est ordonné par le discours. (H 11)

En fin de compte, c'est ce nominalisme qui caractérise le Merveilleux surréaliste à deux niveaux : d'abord, Leiris opte pour le domaine littéraire, qui, exempt d'entraves extérieurs, se prête le mieux à l'imagination, productrice du Merveilleux. Quant à l'étude littéraire, l'écriture n'atteint au Merveilleux que dans la mesure où le langage se libère de la pensée. La dichotomie entre le monde des faits et le monde de la fiction étant pour lui inébranlable, Leiris semble loin de songer — bien que son concept de l'obsession le lui suggère — que certains événements vécus peuvent, pour peu qu'il leur donne une expression écrite, acquérir une seconde vie.

II. Le Merveilleux réaliste

Des trois premiers volumes de *La règle du jeu*, *Frêle Bruit* se distingue de prime abord par sa structure fragmentaire, structure à laquelle Leiris continuera de recourir dans ses deux livres suivants, *Le ruban au cou d'Olympia* (1981) et *A cor et à cri* (1988). Parmi les 145 fragments qui constituent ce dernier volet de *La règle du jeu*, il y en a cependant un, le plus long de tous, où l'écrivain semble retrouver sa méthode discursive selon laquelle le discours suit un parcours dont la sinuosité même mérite d'être analysée. Leiris y reprend donc la notion du Merveilleux, mais cette fois avec certains points d'appui, exemples littéraires ou expériences vécues⁵⁾.

1. La Table ronde à trois dimensions

Constituant pour ainsi dire la toile de fond, le thème de la Table ronde est omniprésent dans ce fragment en tant que confluence de diverses sortes de Merveilleux. Il nous semble toutefois possible de délimiter son champ d'action, en la douant de trois dimensions.

1) le Merveilleux diégétique

Pour bien comprendre ce Merveilleux, il nous faudrait discerner la spécificité que Leiris reconnaît à la Table ronde quand il l'oppose aux contes de fées ou à l'Histoire sainte. Il commence d'abord par la situer « à mi-distance de l'histoire et de la fiction » (FB 329). Histoire et fiction sont donc deux "camps", dans l'un et l'autre desquels se situent ces écrits. Mais n'oublions pas qu'en deça de cette distinction, il y a les fables : « Une fable, ça n'est pas de l'Histoire et ça n'est pas non plus de la féerie » (B 151) :

Dans la fable, il n'y a pas de place pour la rêvasserie, aucune brume pareille à celle dont s'entoure le passé, pas de quoi rester bouche bée devant un surnaturel. Les animaux, quoi qu'ils y fassent, y sont des êtres de convention, desquels il est entendu que l'on peut tout attendre et qui ne deviennent jamais source d'émerveillement puisque tout, dans la fable, est minutieusement calculé et prévu [...]. (B 151,152)

Telle doit être la raison, dans l'*Essai* surréaliste, pour laquelle les fables et les allégories sont les premières à être exclues du Merveilleux. Cette raison explique du même coup ce qu'ont de commun les contes de fées et l'Histoire : les personnages ou les événements nous émerveillent par leur côté surnaturel et nous permettent de donner libre champ à notre imagination. La distinction entre le réel et l'irréel n'intervient pas ici, les personnages historiques étant eux-mêmes « perdus dans un fuligineux passé » (B 152) : qu'il s'agisse des contes ou de l'Histoire, tous les personnages existent en tant qu'« êtres qui ne sont rien en dehors de la relation qu'on nous en fournit » (B 152), et il en va de même pour ceux de l'Histoire sainte et de la mythologie classique. D'ailleurs l'enfant Leiris se « souciait peu de savoir si Arthur et ses compagnons avaient été des créatures réelles » (FB 329).

D'un côté, la Table ronde se place du côté de l'histoire de par la « consistance » (FB 329) même des chevaliers, consistance dont sont également doués les hommes de l'Histoire sainte. Pour devenir le Merveilleux qui captive réellement l'enfant, le surnaturel doit arriver non aux « êtres de fantaisie » (FB 329) mais aux hommes « de chair et de sang » dont il se sentirait proche.

De l'autre, les récits de la Table ronde n'étaient admis dans l'entourage croyant de l'enfant qu'en tant que fiction, tandis que l'Histoire sainte lui était « donnée pour de l'*histoire*, dont la véracité n'avait pas à être mise en question » (FB 329). Autrement dit, le surnaturel biblique est d'emblée récupéré par la religion et n'est donc que l'expression du pouvoir divin. D'ailleurs, l'Histoire sainte de même que la mythologie classique est écartée du Merveilleux dès l'époque surréaliste à cause de sa nature conventionnelle. Et si, comme l'avoue l'auteur à plus de soixante-dix ans, les récits de la Table ronde ont fini par le lasser (FB 374), c'est précisément parce qu'ils ont rejoint, de par leur idéalisme et leur esthétisme, ces deux genres conventionnels dont le surnaturel n'émerveille plus personne de notre temps.

Mettant au premier plan ce Merveilleux diégétique d'antan, Leiris semble vouloir en faire son deuil. Nous verrons en effet que la Table ronde ne peut plus avoir pour lui d'actualité que lorsqu'elle est associée à son activité d'écrivain.

2) la quête du Graal

Dès la première phrase, Leiris résume les récits de la Table Ronde par deux sujets : le roi Arthur et la quête du Graal (FB 323). Cette dernière prend une nouvelle dimension à partir du moment où Leiris entend établir un parallèle entre elle et sa propre quête :

Car ce serait [...] revenir simplement à ce sur quoi j'ai déjà dit tout ce que j'en peux dire, au cours de cette espèce de Longue Marche qui, depuis longtemps, ne prétend plus être l'équivalent d'une quête du Graal. (FB 335)

Entre les deux termes (la quête autobiographique et la quête du Graal) est introduit le terme intermédiaire « Longue Marche », qui permet, par métaphore, au premier d'être absent au niveau textuel. Quant à la comparaison entre la Longue Marche et la quête du Graal, elle n'est apparemment que négative (encore y a-t-il de l'ambiguïté à "ne plus prétendre"). Ainsi, le parallèle est établi d'une manière euphémique, mais cela suffit pour que le lecteur le rétablisse lui-même quand Leiris parle ouvertement de sa propre quête :

Allant droit au but et excluant toutes sinuosités, ma propre quête, qui au cours de cette *Règle du jeu* peut paraître se dérouter comme à plaisir, aurait-elle la moindre chance de déboucher sur la vérité poétique capable de m'aider à vivre [...] ? (FB 355)

De même que le Graal motive toutes les aventures (tissées rien que de digressions, dirait-on) par le fait même qu'il est absent, de même sa quête sans fin de la « vérité poétique » porte comme fruit *La règle du jeu*, dont les sinuosités même constituent la substance.

3) Wagner et *Parsifal*

Après avoir durement critiqué Wagner sur le plan idéologique⁶, Leiris reconnaît toutefois que celui-ci mena « une quête pareille à celle de quelque Graal » (FB 327) visant à un théâtre *absolu*. Cette comparaison avec la quête du Graal nous fait naturellement établir un parallèle entre l'auteur de *Parsifal* et celui de *La règle du jeu*, parallèle d'autant plus justifié que l'un et l'autre sont « passé[s] à côté de [leur] Montsalvat » (FB 327).

Or, si Wagner, après avoir été tant dénigré au début, entre de nouveau en scène dans la dernière séquence, les lumières sont cette fois focalisées non sur son œuvre à proprement parler mais sur le « mythe » qu'il a vécu dans sa vie. Nous reviendrons sur ce point à la fin du chapitre.

2. Exemples calqués sur *L'Art de la fugue*

Commençant l'examen proprement dit du Merveilleux au début de la troisième séquence, Leiris introduit une sub-structure, ensemble d'exemples concrets plusieurs fois repris, et chaque fois d'une manière différente, à l'instar de *L'Art de la fugue*.

Il nous semble que cette sub-structure confère deux avantages au présent écrit, par rapport à l'*Essai* surréaliste. Le premier tient au choix des exemples : après avoir énuméré ceux-ci et mentionné leurs natures diverses, Leiris s'explique :

je les [= les exemples] ai retenus parce qu'ils me semblent illustrer ce qu'est pour moi le MERVEILLEUX. A travers leur diversité, je leur reconnais un trait commun : tous, ils me donnent le sentiment du merveilleux. (FB 335)

Contrairement à l'*Essai* qui visait une définition objective pour ne pas dire scientifique du Merveilleux, le champ de réflexions de cet écrit est bien délimité : il s'agit cette fois du Merveilleux "pour lui". Précisons que ce passage de l'objectivité à la subjectivité n'a rien de régressif — l'auteur de *L'Afrique fantôme* le sait — mais il a fallu qu'il passe par l'ethnographie pour s'en convaincre. Quant à la nature intime du Merveilleux, l'expression "donner le sentiment" laisse entendre qu'il s'agit bien de l'effet émotif produit par le fait plutôt que du fait lui-même, avant même que cette question de réceptivité soit développée dans la sixième séquence (FB 363).

Le second avantage est que ces exemples donnent corps à l'argumentation qui, sans ce support, tournerait facilement au raisonnement abscons. D'ailleurs, tout de suite après leur énumération, Leiris se propose de « les comparer » (FB 335) entre eux, afin de discerner la notion du Merveilleux. Ainsi commence-t-il sa « poursuite » (FB 374), jusqu'au moment où il se découvre, à la fin de la sixième séquence, dans un « cercle vicieux » (FB 364), duquel il se tirera par une espèce de saut argumentatif. Au cours de cette « poursuite », Leiris prend et reprend les uns et les autres de ces exemples, en commentant l'analogie de chaque combinaison. Néanmoins, pour occuper plus de la moitié du fragment (de 332 à 364), cette « poursuite » n'en est pas moins une version abrégée de ses réflexions pré-textuelles⁷⁾. Au moment de coucher ces dernières par écrit, il les a sans doute canalisées dans un parcours artificiel, dont le méandre nous donne une idée de leur complexité.

3. Le « merveilleux par défaut »

Ainsi, Leiris relève tour à tour des facteurs analogiques entre certains des exemples, tels que « EFFUSION et REVERIE » (FB 346), « rôle joué par le vide, l'absence, le manque » (FB 347), « surprise » (FB 350) et « choc brusquement éprouvé devant une chose insolite » (FB 354). La surprise (facteur déjà présent dans l'*Essai* surréaliste) est écartée puisqu'équivalente au lever du rideau, elle n'engendre pas le Merveilleux mais provient de lui, tandis que les trois autres facteurs sont retenus comme conditions possibles du Merveilleux, dans la mesure où ils « met[tent] l'imagination en branle » (FB 346).

Le plus significatif des trois est à notre avis celui de la négativité, qui donne naissance à l'idée de « merveilleux par défaut ». (FB 348). En effet, les exemples qui ont ce facteur en commun sont d'abord décrits comme succédanés. Citons en un :

[...] ; à Neuschwanstein, le vertige est créé par l'inexistence d'un *vrai* burg comme par

celle d'un *vrai* trésor royal ; [...]. (FB 347)

A côté du « merveilleux *par excès* », « trop-plein » (FB 348) qui se satisfait, le « merveilleux *par défaut* » déclenche le mouvement d'« un *moins* appelant le *plus* qui le complète » (FB 347) — dont résulte le « vertige » en question — et ceci « tout comme un vide crée un appel d'air » (FB 347). Cet « air » n'est autre que l'imagination, participation requise de la part du spectateur :

Parfois encore [...] c'est le moins qui conduit au plus : [...]; bâtard, le faux burg de Louis II de Bavière est d'autant plus empreint de majesté féodale qu'il n'est qu'une caricature aiguillant vers le burg inexistant qui les résumerait tous ; [...]. (FB356)

Cet « ersatz » de burg est doué d'une « puissance évocatrice » (FB 356) d'autant plus grande qu'il n'existe pas « un *vrai* burg ». C'est en raison de sa « puissance évocatrice » que le négatif non seulement « appelle » le positif ou y « conduit », mais parvient à l'« engendrer » (FB 356). Si ce faux burg se trouve aux « confins du réel et de l'imaginaire » (FB 348), c'est parce qu'il fait surgir devant nous « l'inexistence d'un *vrai* burg » et par là même met notre imagination en quête de ce burg idéal, quête *a priori* sans fin.

Bien que Leiris ne le mentionne pas dans le présent texte, ce mécanisme de « merveilleux *par défaut* » évoque inmanquablement chez les lecteurs leirisiens la description du tombeau vide de Rousseau dans *Fibrilles* (1966), troisième volume de *La règle du jeu*⁸). Quoique proprement vertigineux, ces emboîtements successifs n'auraient pas tant fasciné Leiris si seulement ils ne s'étaient pas terminés en vide. Le tombeau de Rousseau prend un sens singulier *par le fait même que ce pour quoi il est fait y manque*.

Ne peut-on pas établir un parallèle entre ce tombeau vide et *La règle du jeu*, œuvre auquel l'objet de la quête manque? Conformément au mécanisme de « merveilleux *par défaut* », le vide creusé par la « vérité poétique » absente nous porte à croire qu'elle existe.

4. « L'instant de vérité qui n'en était pas un »

A la fin de son argumentation, il arrive souvent à Leiris de faire le bilan de tout ce qui précède, pour enfin avouer qu'il n'en est pas pour autant avancé dans sa quête. Les lecteurs leirisiens n'ignorent cependant pas qu'il s'agit plutôt d'un « faux semblant », malgré le ton sincère sur lequel l'écrivain porte ce jugement négatif. Car s'il nous livre sa recherche, même « tâtonnante » (FB 364), en forme écrite, il le fait en connaissance de cause, et le fait est que cet aveu d'échec a comme fonction majeure de lui permettre d'effectuer un saut.

C'est précisément le cas de notre texte. A la page 364, il met fin aux réflexions nourries d'expériences intellectuelles pour en venir au fond du problème. Ne sachant si le Merveilleux est inhérent à certains événements « vécus en une immédiate et complète adhésion » (FB 365) ou n'est qu'une étiquette qu'il leur appose par besoin de classement, Leiris part de

l'examen de ce qu'ils ont d'analogue :

Le seul trait de famille que partagent ces expériences [...], c'est en définitive que, moments aussi intenses que le fameux *temps retrouvé*, elles effacent comme lui d'un coup de gomme les ombres accumulées (inquiétude, mauvaise conscience, ennui) et font croire que l'on a atteint — dans l'oubli momentané de tout problème — quelque chose qui pourrait être la *vraie vie*. (FB 365)

Rien d'étonnant, toutefois, à ce qu'après ce changement de cap, il retourne aux ressources littéraires ; Roussel et Proust. Tandis qu'aux yeux du jeune surréaliste, Roussel incarnait l'esprit le plus riche en inventions, il s'impose auprès de l'auteur de *Frêle bruit* par son expérience de *gloire* (moment qui, lui révélant la vocation d'écrivain, détermina le reste de sa vie), remplacée plus tard par l'*euphorie*, son « ultime succédané », provoquée par l'usage de barbituriques. C'est sur ce plan précis que Proust trouve place parmi d'autres auteurs de prédilection de Leiris : le *temps retrouvé*, moment crucial vers lequel toute l'écriture d'*A la recherche du temps perdu* est tendue, en même temps que point de départ qui inspire au héros le projet de cette œuvre.

En examinant les expériences qui lui sont arrivées, Leiris relève, faute de mieux dirait-on, 5 événements qui lui « apparurent proches du miracle » (FB 367) :

1. la révélation qu'à dix-huit ans il eut physiquement de l'amour avec celle nommée "Kay" dans *L'âge d'homme*
2. l'aberrante scène funèbre de Laure
3. la Libération de Paris, le 24 août 1944
4. la relation avec Khadidja à Béni-Ounif⁽⁹⁾
5. lors d'un hommage rendu à Max Jacob, l'espèce de descente aux enfers qu'il accomplit en imagination¹⁰⁾ (FB 366, 367)

Quelque soit l'intensité avec laquelle ils furent vécus, aucun de ces événements ne peut être assimilé ni à la *gloire* rousseliennne ni au *temps retrouvé* proustien, du moment qu'ils « restèrent ce qu'ils étaient, et rien de ce qui leur fit suite n'indique que l'un ou l'autre ait eu valeur d'expérience cruciale influant durablement sur [sa] conduite » (FB 367). Et ce constat désabusé rejoint celui du 25 mai 1971 dans le *Journal* :

L'instant de vérité qui n'en était pas un s'il ne vous a pas marqué pour toute la vie.

(J 651)

Moments fulgurants tels que des « flashes photographiques » (FB 367), ces événements « trop merveilleusement merveilleux » (FB 368) ont manqué tous d'être « un événement majeur dont serait issu ce qui, pour le reste de [son] existence, aurait eu force de loi » (FB 366). Or,

n'est-ce pas précisément cette « absence d'un événement majeur » (FB 366) qui est à l'origine de sa quête autobiographique? De même que ces 5 événements, par rapport à cet « événement majeur » recherché mais absent, font figure du « merveilleux *par défaut* » et ne s'en offrent pas moins « comme un appât à notre folle du logis » (FB 348), de même *La règle du jeu*, pour ne jamais atteindre son objet de recherche, ne nous en donne pas moins à nous imaginer ce qu'est cette « vérité poétique » (FB 355).

5. Le merveilleux « rien dans les mains rien dans les poches »

« Aujourd'hui » — ce mot qui, mis en tête d'un paragraphe, annonce souvent chez Leiris un virement de bord, est effectivement suivi ici de la déclaration de « l'orientation progressive de [ses] goûts vers les cartes sur table du réalisme » (FB 368). Pour mieux comprendre cette nouvelle orientation, référons-nous à la notation suivante du *Journal* datée du 13 août 1972, année où Leiris a vraisemblablement conçu ce second écrit sur le Merveilleux :

Acheminement :

[1] — le merveilleux comme impression produite par une chose *extraordinaire*, que l'on admet sans critique ;

[2] — le merveilleux comme impression de cet ordre, mais ressentie avec la certitude qu'elle ne repose pas sur une illusion (ou plutôt : dont on se souviendra en étant sûr de ne pas avoir été dupé) ;

[3] — le merveilleux comme impression produite par une chose *ordinaire*, avec cet autre émerveillement : qu'un effet aussi extraordinaire puisse résulter de quelque chose de si ordinaire ;

[4] — l'ordinaire tout simplement goûté dans sa réalité nue (goûter sans penser à rien).

(J 657, 658)

Ces 4 stades sont articulés selon deux registres, l'impression elle-même et sa cause. En ce qui concerne l'impression, les deux premiers stades se définissent l'un et l'autre comme émerveillement *stricto sensu*, mais le deuxième se démarque du premier par ce que Leiris appelle la « défiance de plus en plus grande envers tout ce qui, trop merveilleusement merveilleux, est suspect de briller d'un éclat usurpé » (FB 368). S'il reprend son « acheminement » (quoique dans un ordre différent) après avoir évoqué les 5 événements, c'est pour passer enfin des deux premiers stades (auxquels ces derniers appartiennent sans aucun doute) au troisième stade, qui nous semble constituer le fond du Merveilleux réaliste et où est en jeu un tout autre émerveillement, pour ainsi dire réflexif.

Alors que dans le *Journal*, il pousse son acheminement à l'extrême, le quatrième stade ne figure plus dans *Frêle bruit*. Nous pourrions sans doute trouver dans la suite du *Journal* la raison pour laquelle l'auteur exclut ce stade trop peu merveilleux :

Au terme de l'acheminement, il n'y a pas à parler de « merveilleux » ni même d'« émotion poétique ». Si cela vient à l'esprit, c'est une régression, car c'est ajouter quelque chose à la « réalité nue », se montrer incapable de l'accepter comme telle, diluer (au lieu de la préserver) la sensation dans la réflexion. (J 658)

Il persiste à faire face à la « réalité nue », attitude résolue qu'il retrouve et exalte en guise de conclusion. C'est donc à la toute fin du fragment que le vrai sens de la « réalité nue » nous est révélé :

Utopiquement :

trouver des sources de merveilleux, non dans ce qui me dépayse, mais dans la « réalité nue » de la vie la plus ordinaire [...], 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. (FB 379)

Est-il capable, comme il le souhaite dans le *Journal*, d'« accepter comme telle » la « réalité nue », à savoir la mort, sans y ajouter quoi que ce soit? Venant d'un écrivain qui a passé sa vie à se battre avec l'idée de la mort, la résolution nous paraît trop simple, et elle n'est du reste envisagée qu'« utopiquement ». Or, s'il s'en est tenu dans *Frêle bruit* au troisième stade, c'est sans doute qu'il s'est aperçu entre-temps qu'« ajouter quelque chose à la « réalité nue » » n'est pas forcément « une régression » et qu'il importe pour lui de savoir quoi y ajouter pour la rendre acceptable.

Voilà pourquoi, selon nous, ses réflexions sont centrées sur le troisième stade, à savoir le merveilleux du type « rien dans les mains rien dans les poches » (FB 371). « Enraciné dans la réalité banale » (FB 369), ce merveilleux « peut, [il] le constate finalement, avoir pour véhicule presque n'importe quoi » (FB 371). Nous constatons à notre tour qu'avec cette conclusion, Leiris boucle la boucle : ce qu'il vient (ou feint) de constater, il le savait en vérité avant même de commencer sa poursuite :

« Merveilleux », en vérité brillant mais vague comme l'image sans contours — applicable un peu à n'importe quoi si l'on n'y prend pas garde — d'une nappe de brouillard voilant, [...]. (FB 335)

Toutefois, ce « n'importe quoi » ne suffit pas pour véhiculer le Merveilleux, s'il est « tout simplement goûté dans sa réalité nue » (J 658), le troisième stade tournant alors au quatrième. Il n'est au fond qu'un point d'appui et, le reste dépendant des « dispositions » (FB 371) de chacun, on doit effectuer « le saut » (FB 371) avec les moyens (mais lesquels?) du bord.

D'ailleurs, les exemples donnés par Leiris de ce « n'importe quoi » — le fond d'un ruisseau, la pénombre d'un sous-bois et une parcelle de forêt (FB 368) — sont tout de suite associés à l'idée de mort, de par la paix même qu'ils lui inspirent. Bien qu'elle constitue l'élément essentiel du Merveilleux¹¹⁾, l'idée de mort peut « le tuer dans l'œuf » (FB 373), à moins que quelque chose ne fasse contrepoids à son emprise.

Rappelons-nous que dans l'*Essai* surréaliste, Leiris attribuait la nature protéiforme du Merveilleux à l'imagination. Ultime moyen du bord, l'imagination lui permet encore une fois de rendre acceptable la « réalité nue », en lui ajoutant un « univers supplémentaire » pour ainsi dire sur mesure :

Ces choses très simples dont je parle ne le sont, d'ailleurs, qu'en apparence : derrière sous-bois et forêt, il y a les contes de fées (le Petit Poucet et le Petit Chaperon Rouge, par exemple) et les romans de la Table Ronde (Brocéliande) ; [...], — donc tout un arrière-plan littéraire, à tout le moins imaginaire... (J 657, 12 août 1972)

Même quand il a affaire à la « réalité nue », celle-ci ne se présente à ses yeux qu'en sollicitant « [son] intime mythologie » (FB 360), et cela sans qu'il le cherche délibérément. Chez Leiris, l'imagination est mise en marche au maximum par l'énigmatique personnage BAEDEVER.

Ce nom résume en effet à lui seul trois merveilleux ; « celui qui nimbe l'histoire dont ce personnage est le protagoniste », « celui de son nom auquel suffirait l'étrangeté de ses syllabes » et « celui du chapelet d'associations que l'on peut dévider à partir de ces syllabes » (FB 370). D'un côté, il y a donc le merveilleux proprement diégétique, mais de quelle histoire s'agit-il au juste ? Rappelons-nous que dès le début, Leiris avait résumé les romans de la Table ronde par deux sujets ; la quête du Graal et le roi Arthur. Si ce dernier réapparaît comme exemple du Merveilleux, ce n'est plus en tant que « roi Arthur » mais « Mort douteuse d'Arthur » (FB 332). Ceci nous laisse à supposer que ce qui rend ce personnage merveilleux est sa fin équivoque qui lui confère, en suspendant la mise à mort définitive, une certaine immortalité¹²⁾. Si cet épisode est introduit dans notre texte sous l'effigie de BAEDEVER (FB 331), c'est sans doute parce que — l'intérêt de Leiris se déplaçant peu à peu du roi disparu à sa mort merveilleuse — ce chevalier a fini par prendre à ses yeux figure de l'agent du Merveilleux, capable d'octroyer une étrange forme de survie, « ni vivant ni mort¹³⁾ ».

De l'autre côté, le nom de BAEDEVER se prête mieux que les autres aux associations langagières et imaginaires, et cela pour deux raisons. La première est, bien entendu, l'attrait puissant de son histoire qui oriente et enrichit les associations. La seconde, aussi déterminante que la première, tient au mécanisme de « merveilleux *par défaut* ». Ce nom ouvre à Leiris un champ d'imagination d'autant plus grand qu'il est *vide* : Leiris pouvait se figurer le personnage librement tant qu'il ne le retrouvait dans aucun de ses livres. Qui plus est, le chevalier BAEDEVER s'avère définitivement inexistant, puisqu'il n'est retrouvé finalement que sous le

nom de « Sir Bedevere » (FB 369). Cette découverte n'entame du reste en rien la figure de BAEDEVER, propre désormais à l'« intime mythologie » de Leiris.

Au bout des réflexions sur le Merveilleux réaliste, nous voilà donc revenus à l'imagination, à cette différence qu'elle est cette fois sollicitée de « trouver des sources de merveilleux [...] dans la « réalité nue » de la vie la plus ordinaire » (FB 379). Tandis que le Merveilleux surréaliste vise la création purement langagière et imaginaire où tout élément extérieur est une contrainte à lever, le Merveilleux réaliste trouve sa matière première dans la « réalité nue », à laquelle le créateur sait donner autant de formes qu'il veut. La définition que donne Leiris de l'art réaliste nous confirme dans cette idée :

Pour moi l'art réaliste, seul à parler du réel, est le seul qui permette de se réconcilier avec lui ou, en d'autres termes, de le réhabiliter (*i.e.* de l'empêcher de par trop nous peser). Pour que la vie au sein du monde soit acceptable, il faut quelque chose qui vous montre que ce monde, malgré toutes ses horreurs, peut avoir aussi ses beautés et qu'une beauté peut être tirée du thème même le plus ingrat. [...] Ce qu'il faut, ce n'est pas une fuite devant le réel ou un maquillage du réel ou encore un tri qui n'en retiendrait que les beaux éléments [...], mais une reprise qui, sans s'écarter de lui, donne au réel une beauté. Si l'on veut : essayer d'aboutir à quelque chose d'analogue à la sublime beauté d'un bœuf écorché peint par Rembrandt. (J 732, 28 août 1980)

Le dernier but de Leiris n'est autre que cette « reprise », manière propre au créateur de réaliser de ses mains le Merveilleux, à savoir le vivre. Nous allons voir que dans *Frêle bruit*, dont la structure nous semble répondre à cette exigence, Leiris y parvient à merveille :

6. Du vécu au mythe

« Vivre le merveilleux » (FB 375), tel est donc le but ultime de Leiris, et il lui importe de savoir « comment » le vivre, alors qu'il constate que le merveilleux « a presque déserté [sa] vie depuis déjà longtemps » (FB 374). C'est à ce moment-là qu'il retourne à Wagner pour exalter son exemple de « merveilleux vécu » (FB 375), en se fiant volontairement à un « raconter », selon lequel « le pur chantre du pur Parsifal » (FB 375) est mort au comble de l'orgasme provoqué par une fellation ancillaire. On se demande comment, à propos de cette fin qu'il qualifie d'abord de coupable, Leiris peut parler d'une « parfaite innocence » (FB 376), requise selon lui pour accéder au merveilleux. Pour comprendre ce qu'il entend par « innocence », nous pourrions nous aider de la notation suivante, qui date de la fin des années 30 :

Le dernier mot, la dernière révélation, ce peut être une énigme qui prendra d'autant plus de sens qu'elle n'en avait aucun pour celui qui l'a énoncée. (Consciemment, il ne

révélaient rien de lui-même ; il se bornait à énoncer.) (H 47)

La fin de Wagner n'est-elle pas à sa manière cette "énigme", puisqu'au moment où il s'y apprêtait, il n'avait aucune autre intention que celle d'avoir une jouissance des sens, et était par conséquent "innocent" sur le plan du Merveilleux? Libre, donc, à « ceux qui sont ou seront à même de s'émerveiller que pareille chose se soit produite » (FB 375), d'interpréter cette "énigme" dans le sens du Merveilleux, voire d'en bâtir une légende. Toutefois, s'il est vrai que cette mort anecdotique parachève la "légende" de Wagner, elle n'y parvient que dans la mesure où sa création l'avait déjà doté « d'un format presque mythologique » (FB 377), et pas l'inverse. « Œuvre et personne fondues » (FB 378), c'est ainsi qu'un créateur peut rencontrer une "connivence" chez ses *aficionados*, et, aux yeux de Leiris, Wagner en donne le meilleur exemple.

Cette question de connivence amène naturellement Leiris à se poser des questions sur la communicabilité du Merveilleux, la dernière condition nécessaire pour sa pleine réalisation étant qu'il soit partagé au point de sortir du cadre individuel. Les 4 modalités de cette communication sont, selon lui, les suivantes :

- [1] Qu'un autre vive l'expérience avec moi (comme dans les temps forts de l'amour).
- [2] Que je fasse partie d'une collectivité qui la vit (comme dans tels grands moments historiques).
- [3] Qu'à défaut de cet absolu partage je communique à qui le voudra mon expérience par l'entremise de ce qu'elle m'aura inspiré (comme Proust et son *temps retrouvé*).
- [4] Que, sans même que je doive l'avoir senti comme merveilleux, le fait en question devienne aux yeux des quelques qui sont un peu mes *aficionados* [...] une chose qu'ils s'étonneront de voir si singulièrement appropriée à ma personne (*cela ne pouvait arriver qu'à lui*) ou — si j'étais de ceux qui auront leur légende et, exclus désormais comme sujets, seront en permanence objets d'un merveilleux — que ce fait vrai (et non enjolivure) occupe une place privilégiée dans cette légende. (FB 377, 378)

Nous pourrions les classer en deux catégories ; les deux premières constituent le "Merveilleux brut", vécu en un « absolu partage » alors que les deux autres sont pour ainsi dire le "Merveilleux façonné", transmis d'une manière quelconque.

Quant aux 5 événements (FB 366, 367), ils appartiennent tous à la catégorie du "Merveilleux brut", à l'exception de la « descente aux enfers » qui ne fut partagée avec personne : seule l'expérience de la Libération de Paris fut vécue en une collectivité historique tandis que les autres le furent à une échelle beaucoup plus personnelle. Mais, comme le déplore l'auteur, si ces événements de l'ordre du "Merveilleux brut" n'ont en rien déterminé le reste de sa vie, et s'il lui en arrive d'ailleurs de moins en moins de pareils, il est normal qu'il s'oriente vers le "Merveilleux façonné", dont les meilleurs exemples des deux modalités sont

respectivement donnés par Proust et Wagner.

D'autre part, l'épisode de la Libération de Paris fait manifestement écho au fragment-matrice de l'œuvre. Eclaircir leur lien reviendrait à discerner la place qu'occupe la notion du Merveilleux au sein du livre. Référons-nous pour cela au projet pour le dernier volume de *La règle du jeu*, dont le titre n'était pas encore choisi :

Prendre (peut-être?) pour fil conducteur [...] mon lavage quasi automatique de mains après avoir vu des Allemands brûlés vifs dans une voiture lors de l'insurrection parisienne de 44 [...]. Cette anecdote [...] deviendrait thème ou mythe directeur. Celle-ci, toutefois, est privilégiée, du fait qu'elle représente une vraie « crise » où le monde intérieur subit le choc soudain d'un événement extérieur et se coagule en un geste dénué de toute valeur pratique, qui l'exprime en un étonnant raccourci.

Pour qu'il ne puisse y avoir inachèvement (coupure empêchant de se faire une idée de ce qui aurait été l'ensemble), commencer par exposer le « thème » — *i.e.* narration pure et simple de l'anecdote — puis, en guise de « variations » [...], élaborer une suite de commentaires et digressions [...]. (J 614, 26 septembre 1966)

Suivant ce projet, *Frêle bruit* place tout de suite après le fragment qui sert de préface, le « thème » qui relate effectivement cet événement du 20 août 1944. Ce texte est en vérité une transcription assez fidèle d'une partie des « Notes sur la libération de Paris [...] », sorte de reportage des événements du 15 au 26 août, que Leiris a consignés dans son *Journal* à la date du 19 septembre (J 389- 416). Il en va d'ailleurs de même pour l'épisode de la Libération.

Quel est donc le commentaire qui se donne à déchiffrer dans le fragment sur le Merveilleux? Autrement dit, quelle interprétation l'auteur attend-il de ses lecteurs sur ce sujet? Peut-on classer, de par leur seule contemporanéité, ce lavage de mains parmi les grands moments historiques, au même titre que l'épisode de la Libération? La question ne nous paraît pas simple, puisque le sel de l'anecdote est précisément le refus, inconscient dirait-on, de l'auteur de prendre part à cet événement :

Bien que le côté tauromachique de la scène [...] me semble plein de grandeur et de beauté, je quitte, horrifié, la fenêtre et m'en vais dans la cuisine où, machinalement, je me lave les mains au robinet de l'évier. 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. (FB 8, 9)

Or, si cet épisode occupe une place « privilégiée » dans *Frêle bruit*, il la doit non à son historicité — c'est-à-dire non en tant que « Merveilleux brut » — mais au fait que ce geste met au jour ce qu'il y a au fond de son auteur. Cette nature révélatrice du geste nous incite à le

rapprocher de la quatrième modalité du "Merveilleux façonné", puisqu'il est bel et bien cette chose que Leiris s'étonne de voir « si singulièrement appropriée à [sa] personne », encore y manque-t-il ses *aficionados* comme témoins.

Le projet de *Frêle bruit* nous paraît en effet plus clair quand on l'examine à la lumière du "Merveilleux façonné" : il nous semble que Leiris vise à réaliser, avec *Frêle bruit*, les deux modalités qu'il lui restait à exploiter. A partir de ce lavage de mains, geste qu'il a accompli sans l'avoir senti comme merveilleux, il doit, pour que les autres s'étonnent de le voir si singulièrement approprié à sa personne, bâtir sa propre légende — puisqu'il n'en a pas encore — où ce « mythe directeur » occupe une place privilégiée. Cette légende n'est autre que son livre, *Frêle bruit*, par l'entremise duquel il communique son expérience, afin de rencontrer une connivence chez ses lecteurs, exactement « œuvre et personne fondues ». C'est en cela que consiste sa façon de « vivre le Merveilleux » :

La dernière goutte de merveilleux qui peut encore être versée, je pense que c'est seulement de ma plume qu'elle peut couler. (J 656, 11 août 1972)

Tandis que Wagner, à son insu, parachève avec sa mort sa légende, Leiris survécut de 14 ans à la sienne, à savoir *Frêle bruit*. Mais au moment où il l'a conçu, il se souciait de l'éventuel inachèvement dû à sa mort, d'où son choix de la structure particulière du livre qui exclut tout acheminement vers une conclusion. En prévenant ainsi la mort, il parvient en effet à la neutraliser, ce qui ne lui épargne cependant pas cette impression d'épuisement qui suit la publication de *Frêle bruit* :

Si l'on admet que *Frêle bruit* est une réussite, je crains d'avoir été — avec ce livre — le coureur gagnant qui s'effondre sur la ligne d'arrivée. (J 674, 28 octobre 1976)

Faisant de son livre une légende où il vit entouré « d'un halo mythique » (FB 378), Leiris semble y inhumer une partie de sa personne. Or, si *Fibrilles* est un cénotaphe auquel les cendres de l'auteur manquent¹⁴), *Frêle bruit* est une légende dont le héros continue de vivre réellement, de telle sorte que ce dernier connaît cette étrange survie du roi Arthur. Ce livre est bel et bien « ce lieu poétique qui n'est ni vie ni mort » dans lequel l'auteur réalise la « reprise de [son] être tout entier » (J 727, 18 mars 1980).

Conclusion

Le Merveilleux surréaliste et le Merveilleux réaliste ont ceci de commun : l'imagination comme condition *sine qua non*. Dans l'une et l'autre tentative de définition, après avoir renoncé au Merveilleux fortuit qu'une concordance des circonstances autant mentales

qu'environnementales peut seule provoquer, Leiris s'oriente vers la création littéraire, à travers laquelle l'écrivain peut engendrer son propre Merveilleux à l'aide de l'imagination. Néanmoins, le Merveilleux subit entre les deux époques un changement fondamental quant à ce sur quoi agit l'imagination. Par conséquent, ce qui naît de cette transmutation évolue de pair avec le Merveilleux.

L'évolution de la notion du Merveilleux est en vérité celle des rapports entre le monde réel et le monde imaginaire. Il nous semble que pour le jeune surréaliste, la position problématique de ce dernier par rapport à l'autre soit résumé par le mot « erreur » dans le passage suivant, précédant d'un an l'*Essai* surréaliste :

Il n'y a de beauté que dans l'erreur, l'erreur à qui l'on sait donner autant d'évidence qu'à la vérité. Tous nos écrits ne doivent donc être que des tissus de mensonges, pour les autres comme pour nous-mêmes, mais présentés assez habilement pour que nous puissions être les premiers à nous prendre à leur piège. Les religions, la magie, les sciences occultes, le merveilleux, la poésie, la pataphysique, toutes les formes de protestation contre la vie terrestre et de refus (ou impossibilité) de s'adapter à elle, autant de magnifiques *erreurs*. (J 99, 18 avril 1925)

Est *erreur* toute activité que l'homme entreprend pour se délivrer de la servilité des conditions humaines, et la création esthétique en premier. Dans l'esprit surréaliste, le travail du poète consiste à inventer un monde imaginaire exempt de causalité logique au point d'acquérir une autonomie. Si Leiris a recours au nominalisme, c'est qu'il attend que de la collision de mots naisse un oracle, susceptible de passer pour la vérité auprès du manipulateur lui-même.

Mais cette pseudo-vérité, une fois sortie de l'espace textuel, cesse de « briller d'un éclat » d'ailleurs « usurpé » (FB 368). C'est par suite de cette désillusion que Leiris part en quête de la « vérité poétique », quête dont l'acheminement est concrétisé dans *La règle du jeu*. Si son exigence du « cartes sur table du réalisme » le conduit à vouloir trouver la façon de vivre le Merveilleux à son gré, ce « réalisme » ne doit naturellement pas être compris dans son sens habituel. Comme nous le signale sa définition de l'art réaliste, le créateur doit savoir faire agir son imagination sur les faits les plus quelconques de la vie, s'il veut que sa création soit capable de « réhabiliter » la « réalité nue », grâce aux « merveilleux chatoyements » (FB 379) qu'elle y apporte.

Après la publication de *Frêle bruit*, Leiris médite de nouveau sur la part d'*erreur* dans l'acte poétique :

L'un des rôles de la poésie n'est-il pas de donner, sans qu'on s'y méprenne, une espèce de vérité à ce qui n'est que rêve ou illusion? En ce sens, atteindre à la vérité poétique, c'est peut-être substituer à l'erreur involontaire une *erreur délibérée*. »

(J 681, 29 juillet 1977)

Nous constatons un changement capital depuis 1925 : le créateur doit forger à partir d'éléments hétéroclites une nouvelle « vérité », *mais sans s'y méprendre*. Il ne s'agit plus pour Leiris d'être volontairement dupe de la pseudo-vérité issue de la manipulation purement langagière. Il vise à créer par l'écriture un espace hybride — à mi-distance de la réalité et de l'irréalité — où sa vie puisse prendre figure mythique, dont la nature illusoire ne lui échappe cependant pas.

Notes

- 1) Nous nous retenons toutefois de citer le texte, eu égard à son statut actuel.
- 2) « La poésie n'est pas définissable, car elle est partout. Elle est partout parce qu'elle est en nous. » (J 28, 14 décembre 1922) Ce remplacement est d'ailleurs plus ou moins fondé, puisque l'on trouve, à 3 jours d'intervalle, la phrase suivante : « La poésie est essentiellement le merveilleux. » (J 29, 17 décembre 1922)
- 3) *Fragments d'un Essai sur le Merveilleux*, feuillet 6. La phrase est citée par Catherine Maubon dans « Un archipel désesparé », présentation de *L'évasion souterraine* (p. 14).
- 4) Il s'agit de la « descente aux enfers » accomplie en imagination lors d'un hommage rendu à Max Jacob (FB 367). Nous en parlerons dans notre second chapitre.
- 5) Afin de faciliter l'analyse, nous divisons ce texte en 8 séquences ; I) 323-328, II) 329-332, III) 332-338, IV) 338-343, V) 343-346, VI) 346-364, VII) 364-375, VIII) 375-379.
- 6) On retrouve les reproches adressés au « demi-dieu de Bayreuth » (FB 377) dans *Operratiques* (P.O.L, 1992), publication posthume des notes sur l'Opéra. Voir notamment à ce sujet les pages 38, 47, 51, 54, 95, 96.
- 7) Leiris dit que sa poursuite est « beaucoup plus longue que sa transcription écrite n'en donne idée » (FB 374).
- 8) « [...] je pense aux emboîtements successifs qui m'ont laissé tellement songeur après ma promenade d'Ermenonville : dans le plein feuillu du parc, le vide d'une étendue d'eau ; dans le vide de ce lac, le plein de la terre d'une île ; dans le plein à peu près rond de cette terre ferme, un cercle plus petit dessiné par des peupliers ; au milieu du vide que crée l'anneau ainsi formé, le plein de la pierre du tombeau et, sous le plein de la pierre, le creux où — comme dit Nerval — *manquent les cendres de Rousseau*. » (*Fibrilles*, p. 58)
- 9) Cette expérience fait l'objet du chapitre « Vois! Déjà l'Ange... » dans *Fourbis* (1955).
- 10) Cet épisode est raconté dans le chapitre « Mors » dans *Fourbis* (pp. 40-44). Signalons que Leiris se sentit, pendant quelques « minutes de glorieuse euphorie », investi de la « gloire » du poète défunt.
- 11) C'est à ce propos que Leiris aborde encore une fois le paroxysme dont il était question dans l'*Essai* surréaliste. Cependant, ce n'est plus « la grande foudre de l'absolu » mais le contact avec la mort qui le provoque :

En effet, peut-être faut-il qu'une goutte de mort (tantôt par le jeu de la mélancolie ou celui d'une ambiance de violence ou de tragédie, tantôt métaphoriquement comme dans l'acte amoureux ou dans quoi que ce soit qui donne l'impression d'aborder un

autre monde) entre dans tout ce qui [...] procure la sensation du merveilleux, non point message reçu d'un ailleurs hypothétique mais [...] atteinte de quelque chose qui [...] pourrait être comparé [...] à un cap ou finistère représentant une avancée extrême dans une immensité [...] ? (FB 372,373)

- 12) Dans *L'âge d'homme*, l'attrait de cette « mort douteuse » est plus qu'allusif :
Un récit qui m'impressionnait entre tous et qui, même à l'heure où je recopie ces lignes, me tient sous son charme d'énigme, c'est celui de la *disparition du roi Arthur*, dont on ne sait s'il est vraiment mort, puisque des fées l'emmenèrent agonisant, en barque, vers une île, après que son épée, jetée dans l'eau, en eut trois fois resurgi, brandie par la main d'une créature sous-marine. » (*L'âge d'homme*, p. 138. C'est nous qui soulignons.)
- 13) On sait que dans *L'Enchanteur pourrisant* d'Apollinaire, Merlin bénéficie également, quoique malgré lui, de cette étrange survie. Il est particulièrement significatif dans ce contexte que Leiris reconnaisse en ce personnage « la figure ambiguë du poète » (FB 323).
- 14) Voir Denis Hollier, « La poésie jusqu'à Z » dans *L'Ire des vents*, numéro 3-4, 1981, p. 143.