Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1995)

Heft: 4

Artikel: De la littérature considérée comme une anamorphose

Autor: Jacot, Jean-Paul

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870475

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DE LA LITTÉRATURE CONSIDÉRÉE COMME UNE ANAMORPHOSE

Sur la base d'une lecture analogique du texte de Leiris intitulé «De la littérature considérée comme une tauromachie» il est soutenu que toute poétique déterminée uniquement par le principe de vérité est insatisfaisante, si elle ne prend pas en compte certains effets de sens, qui fragilisent la cohérence textuelle. Le souci descriptif et l'attention portée aux paradoxes définissent deux points de vue à partir desquels la littérature apparaît comme une anamorphose : son dire excède et modifie son dit.

Fidèle à mon titre, je ne me situerai pas en face des problèmes évoqués ces deux jours. J'aimerais introduire un biais : souvent on traite de la littérature en faisant de la théorie ; aujourd'hui je désire faire l'inverse, parler de la théorie par le biais de la littérature. A travers la lecture qui va suivre, et comme en filigrane, il est question de la cohérence du projet théorique et de ce qu'il implique. Ce texte a par conséquent un double statut : il se veut analogie et exemple.

A la fin de la deuxième guerre mondiale, en contemplant ce qu'il reste du Havre, Leiris rédige le texte qui servira de préface à *L'Age d'homme*[1] achevé dix ans plus tôt. C'est donc face aux ruines d'une ville dévastée que se pose la question de la valeur d'une œuvre littéraire et de sa force. On imagine bien que le contraste entre les effets susceptibles d'être provoqués par un livre et ceux, si visibles, dont témoignent les décombres d'une cité ne joue guère en faveur de l'activité créatrice. De là peut-être l'approfondissement de la comparaison, déjà évoquée dans la prière d'insérer datant de 1939, entre la littérature et la tauromachie. Il s'agit en effet de rendre à celle-là une gravité certaine de

---

1. Michel LEIRIS, *L'Age d'homme*, Paris : Gallimard, 1939. 1946 pour la préface «De la littérature considérée comme une tauromachie». Dans les citations suivantes je n'indiquerai que l'abréviation (AH) et la page de l'édition Folio.

manière à ne pas encourir un malheureux enlisement dans les sables labiles de l'esthétique. Ce souci se manifeste chez Leiris par la loi qu'il s'impose : ne dire que la vérité, dire toute la vérité. C'est à ce prix, semble-t-il, que l'écriture perd sa gratuité, à ce prix qu'elle acquiert l'étoffe d'un acte à l'aune duquel se mesure son authenticité. Considérer la littérature comme une tauromachie, autrement dit lui attribuer une importance et une efficacité telles qu'elle ne puisse plus être envisagée comme une activité sans conséquence, voilà qui doit être expliqué si l'on ne veut pas que le propos tenu abolisse immédiatement la cause qu'il s'efforce de servir.

Sensible au caractère tragique de la corrida, qui confère au matador un rôle solennel par le danger encouru, Leiris éclaire au-delà de son désir d'identification le sens d'une analogie qui a de prime abord tout l'air de n'être que littérature sans poids. Tout indique en effet que si le torero expose réellement sa vie dans l'arène, l'écrivain en revanche ne peut craindre que son activité cause sa perte. L'analogie ne tient donc pas à la présence glorifiante d'une fin héroïque. Et de même que les dangers menaçant le matador et l'écrivain diffèrent les uns des autres, de même le type d'agressivité développé dans chacun de ces arts ne saurait soutenir la comparaison. La mort possible de l'officiant et celle programmée de la victime, apparemment du moins, n'ont aucune part dans le travail littéraire. En fait ce qui fonde l'analogie ce n'est pas la nature du danger, mais sa source : le risque provient de l'observation d'une règle à laquelle Leiris et le matador, chacun à sa manière, consentent. Faire de la littérature une activité qui s'apparente à la tauromachie impose donc à celui qui s'est fixé cet objectif une soumission sans réserve à une loi qui l'affaiblit, car c'est de cette manière que la corrida se distingue de la boucherie vers quoi la conduirait irrémédiablement une logique où le torero pourrait user de tous les moyens dont il dispose. Ainsi en littérature le risque tient à la vérité lorsque celle-ci est instituée en loi générale qui règle la composition. Enoncer uniquement le vrai engage l'image de l'écrivain et ses rapports avec autrui aussi bien qu'avec lui-même. Comme Leiris le dit, il s'agit d'une «[...] confession dont la publication me serait périlleuse dans la mesure où elle serait pour moi compromettante et susceptible de rendre plus difficile, en la faisant plus claire, ma vie privée —», et il ajoute : «je visais à me débarrasser décidément de certaines représentations gênantes en même temps qu'à dégager avec le maximum de pureté mes traits, aussi bien à mon usage

propre qu'afin de dissiper toute vue erronée de moi que pourrait prendre autrui» (AH, p. 12).

Souci cathartique, souci heuristique et souci de transparence, telles sont les raisons d'une écriture tauromachique. Toutefois pour pur que soit le désir d'une ligne de conduite stricte, Leiris, dans un premier temps, ne craint pas de montrer l'ambiguïté qu'a engendrée la mise en pratique du principe de vérité. Si le projet autobiographique ne se conçoit pas hors de la loi fixée, le travail de l'écrivain se caractérise par des exigences qui ne sont pas toujours conciliables avec une logique imposée de l'extérieur. Autrement dit la forme littéraire risque d'infléchir l'application exacte de la règle : «Je comptais pour cela sur un soin rigoureux apporté à l'écriture, sur la lueur tragique également dont serait éclairé l'ensemble de mon récit par les symboles mêmes que je mettais en œuvre : figures bibliques et de l'antiquité classique, héros de théâtre, — mythes psychologiques qui s'imposaient à moi en raison de la valeur révélatrice qu'ils avaient eue pour moi et constituaient, quant à la face littéraire de l'opération, en même temps que des thèmes directeurs les truchements par quoi s'immiscerait quelque grandeur *apparente* là où *je ne savais que trop qu'il n'y en avait pas*» (AH, p. 13, je souligne).

Cependant Leiris n'abdique pas devant ces arguments qui sont néanmoins de taille à faire vaciller son projet et la «pointe de duplicité» qu'il décèle dans *L'Age d'homme,* loin de briser l'analogie, renforce le rapprochement. Plutôt que de considérer le souci stylistique et ses impératifs comme des manquements à la loi — rappelons que logiquement la vérité n'est pas susceptible d'être modalisée : elle est ou elle n'est pas — il les interprète comme «la sagacité technique» du torero. Toutefois l'action stylée de ce dernier, au moment du plus grand danger, se rapporte difficilement au «truchement» littéraire qui fait voir de la grandeur où il n'y a rien.

Passé cet escamotage, vérité et esthétique, qui sont, dans un premier temps, en opposition, apparaissent ensuite dans une relation de complémentarité : le réalisme positif dont se réclame Leiris ne se conçoit pas sans une esthétique, et cette esthétique qui vise l'authenticité n'est autre que la puissance émouvante d'une rhétorique véhiculant le vrai. L'écrivain devient un matador non pas parce qu'il soumet la composition de son œuvre aux impératifs d'une loi, mais parce qu'il élève ce principe contraignant au rang d'une esthétique plus efficace. C'est là, à ce croisement, que se rencontrent l'idée morale d'un engagement de soi-même

dans la littérature et l'exigence stratégique d'une œuvre aux contours artistiques. Cette complémentarité de deux notions logiquement contraires est évoquée une nouvelle fois mais en d'autres termes et démontre encore le caractère paradoxal de la démarche entreprise : «[...] dire tout et le dire en faisant fi de toute emphase, sans rien laisser au bon plaisir et comme obéissant à une nécessité, tels étaient et le hasard que j'acceptais et la loi que je m'étais fixée, l'étiquette avec laquelle je ne pouvais pas transiger» (AH, p. 21). Ainsi prendre pour loi ce que le hasard de la vie apporte comme matériaux, c'est faire de la contingence nécessité et décrire l'obéissance à cette dernière comme un effet de la volonté au moment même où l'auteur en énonce la soumission. Esthétique et vérité, nécessité et consentement sont les pôles entre lesquels oscille une écriture close dans l'arène de la vie. L'autobiographe, bien qu'il se sache mener un jeu, fait dépendre l'efficacité de celui-ci de la nécessité dont il procède, de sorte que son action est ainsi liée à deux principes opposés. Mais celle-ci s'apparente par un biais supplémentaire à la corrida : c'est que la lutte de l'homme et du taureau relève d'un monde profane mais touché par le sacré : «De même, l'ordonnance de la corrida [...] est technique de combat et, en même temps, cérémonial» (AH, p. 21). Cette concordance observée entre les deux faces d'une même action, relevant à la fois de la maîtrise d'une situation et de l'abandon de soi au hasard que la loi favorise, éclaire le travail de l'écriture. C'est en raison même de son degré d'habileté que le matador s'expose au danger, le plus grand art entraînant l'observation la plus stricte d'un code pour lequel la possibilité d'une mort imminente confère à l'action tout son prix. En ce sens la menace comme la vérité créent le style : «Identité si l'on y tient, de la forme et du fond, mais, plus exactement, démarche unique me révélant le fond à mesure que je lui donnais forme, forme capable d'être fascinante pour autrui et [...] de lui faire découvrir en lui-même quelque chose d'homophone à ce fond qui m'était découvert» (AH, p. 21).

Ainsi la comparaison établie entre la tauromachie et l'écriture s'avère être fondée, tout au moins en ce qui concerne la méthode. La corrida offre le modèle où apparaît la coïncidence de l'esthétique et de la vérité. Reste pourtant que l'analogie demeure obscure, car s'il est possible d'établir un système permettant de faire correspondre littérature et tauromachie, écrivain et matador, respect absolu de la vérité et sévère loi de la corrida, on voit mal ce qui, du côté de l'écriture, répond au taureau, on voit mal avec

quoi l'autobiographe engage le combat ; en somme, dans le travail d'écriture, il manque une victime. Un premier indice semble nous être fourni lorsque Leiris évoque, pour les différencier, l'agressivité du torero et celle de l'écrivain. Il écrit : «De même, ce qu'il peut entrer d'agressif dans le dessein de proclamer sur soi la vérité (dussent ceux qu'on aime en souffrir) reste très différent d'une tuerie, quels que soient les dégâts qu'on puisse ainsi provoquer» (AH, p. 18). On pourrait dès lors penser que la vérité est ce principe qui régit, dans le projet autobiographique, le rapport aux autres, comme la règle de la corrida ordonne la relation du matador et du taureau. Des confessions indifférentes à l'égard d'autrui entraîneraient, il est vrai, des conséquences réelles et permettraient en cela d'échapper à la gratuité d'un texte de fiction. Toutefois deux objections paraissent contredire cette conception. La première s'oppose à l'identification exclusive d'autrui avec la victime pour la simple raison que si tel était le cas les livres de Leiris contiendraient quelque peu des propos blessants. La seconde raison nous vient de Philippe Lejeune, qui dans le *Pacte autobiographique*[2] observe chez Leiris l'étrange absence des autres. Au sein de la vérité un voile semble donc tendu, ce que confirme le passage d'un entretien du poète avec Raymond Bellour et que Lejeune rapporte : «D'autre part, je me suis imposé une règle : parler de moi (ce qui est mon plein droit) mais le moins possible des autres. Ma femme même, dont je parle beaucoup, je ne parle jamais d'elle en elle-même. Et ainsi de chacun de mes proches[3]». D'ailleurs *L'Age d'homme* n'ayant jamais provoqué la moindre réaction chez ces derniers, il serait étonnant que dix ans après son achèvement et six ans après sa parution Leiris évoque encore le rapport à autrui comme identique à celui qui lie matador et taureau. C'est donc ailleurs que la réponse, ou disons, une réponse plus satisfaisante, doit être recherchée.

Décrivant la fin de la corrida et les moyens utilisés pour y répondre, Leiris distingue, bien qu'ils soient inséparables, deux aspects dans l'art tauromachique : d'une part une stratégie visant à rendre possible l'action, d'autre part une esthétique qui confère au spectacle sa dimension tragique. C'est bien à ce niveau que se

---

2. Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Le Seuil, 1975.

3. Raymond BELLOUR, «Entretiens avec Michel Leiris», *Les Lettres françaises*, (29 septembre-5 octobre 1966), cité dans *Le Pacte autobiographique*, p. 277.

situe le sens du combat, c'est dans l'intensité de la chorégraphie qu'apparaissent la valeur et la fonction des rôles. La technique du matador, si elle conduit au terme de la lutte à la mise à mort du taureau par le coup d'estoc, ne sert pas que cette unique fin : elle est aussi une manière de tisser spatialement des liens entre le bourreau et sa victime. Plus l'espace qui relie l'officiant et la bête est restreint, plus le tableau ainsi créé gagne en densité. La technique donc, avant d'être le fil qui tranche la destinée du taureau et scelle la différence de deux trajectoires, convie sur une scène resserrée les deux acteurs. La manière dont Leiris décrit ce ballet nous offre les premiers éléments d'une réponse : «[...] c'est dans la mesure également où ses pieds resteront immobiles au cours d'une série de passes bien serrées et bien liées, la cape se mouvant avec lenteur, qu'il formera avec la bête ce composé prestigieux où homme, étoffe et lourde masse cornue paraissent unis les uns aux autres par tout un jeu d'influences réciproques ; tout concourt, en un mot, à empreindre l'affrontement du taureau et du torero d'un caractère *sculptural*» (AH, p. 20). La corrida est en ce sens une sorte de mécanique souple qui oppose l'homme et la bête en les assemblant. Elle place le matador dans une relation qui fait du taureau le négatif de l'art et par là même elle présente leur dépendance mutuelle au moment du combat. Aussi peut-on comprendre la corrida comme la chorégraphie stylée où se représente le désir d'éliminer, en s'y confrontant d'une manière qui rehausse et comme double la victoire, non pas seulement le négatif de l'homme, en l'occurrence la bestialité, mais plus essentiellement la négativité, c'est-à-dire la mort. Mais surtout cette lutte précise et envoûtante qui possède la solennité d'une sculpture nous indique en face de qui se situe l'écrivain : «Si cette peur de me faner est finalement ce qui m'oriente, quoi d'étonnant à ce que l'édification de ma propre statue soit devenue le but conscient (et ici même avoué) de mes tentatives littéraires ? A mesure qu'on se flétrit la défense devient plus urgente ; et la plus immédiate est, sans doute, de se couvrir d'un beau vêtement[4].» Voilà qui paraît compléter l'analogie : la flétrissure du corps appelle le beau vêtement comme l'évidence de la mort suscite la représentation de son effacement. Le travail de l'écrivain est engagé tout entier contre le destin qui le mène à disparaître. Tel est le taureau dont la

4. Michel LEIRIS, *Biffures*, Paris : Gallimard, 1948, p. 239 (1975, pour la présente édition).

noire présence éveille aussi bien la fascination que l'effroi. On aperçoit mieux dès lors la raison d'une esthétique efficace établie sur le principe de vérité. C'est qu'elle se dresse contre la mort comme une trace empêchant l'oubli définitif. Cette conclusion qui fait de l'écriture tauromachique un moyen efficace non pas pour abolir la mort, mais pour substituer, une fois celle-ci advenue, au corps défunt un être verbal, est toutefois incomplète. Outre que considérer le travail de l'écrivain comme une simple façon de biaiser avec sa propre fin est somme toute une banalité, cette interprétation univoque du taureau cadre mal avec la poétique de Leiris. De fait, à la figure du taureau va s'ajouter un double de nature ambiguë.

Expliquant en quoi certaines œuvres participent de ce qu'il considère comme une catégorie plus essentielle de la littérature, Leiris, qui à cette occasion se met dans la peau d'un lecteur, énonce ce qui définit un livre authentique. On le reconnaît «dans la mesure exacte où l'on ne peut y déceler d'autre règle de composition que celle-là même qui a servi de fil d'Ariane à son auteur au cours de l'explication abrupte qu'il opérait [...] avec lui-même [...]» (AH, p. 22). Dans cette étrange définition de l'authenticité on retiendra bien sûr l'assimilation de la règle de composition au fil d'Ariane qui, comme on s'en souvient, conduit Thésée au cœur du labyrinthe où se tient le Minotaure que le jeune homme de Trézène vient tuer. Cette figure, qui n'est évoquée que par une allusion ténue, concentre pourtant en sa monstruosité plusieurs thèmes qui attachent Leiris à la tauromachie. Sa conception d'abord qui signale cette correspondance de l'érotisme et de la transgression avec le motif du taureau, puis son apparence terrifiante qui réunit en une unité des éléments inconciliables, son inscription dans la sphère du sacré, ensuite, par son rôle de sacrificateur cérémonial et par sa mort qui consacre le héros. Enfin le lieu si spécifique, qui l'abrite et le cache, le rapproche encore de ces zones troubles où la psychanalyse suppose toujours quelque secret qu'une loi soustrait au jour et condamne au retrait : par exemple la trace d'amours interdites.

La nouvelle lumière que jette la définition de Leiris sur d'une part la règle comme élection du principe de vérité et d'autre part la mort, affine l'analogie entre la littérature et la tauromachie et relance la question de l'esthétique. On remarquera ceci : de même que la loi choisie dans la corrida telle qu'elle a été décrite contraint le torero à exercer son art en s'exposant au danger et par là même le place dans une situation où sa valeur se révèle, de

même dans l'œuvre authentique ainsi qu'elle est définie par Leiris le fil d'Ariane parce qu'il conduit Thésée au Minotaure confirme le jeune héros dans sa glorieuse identité. On observe donc une parenté de fonction entre la loi tauromachique et le fil d'Ariane en ce qu'ils provoquent l'épreuve. Toutefois si ce biais permet de mettre en parallèle les deux confrontations qui se jouent l'une dans l'arène, l'autre au cœur du labyrinthe, il convient de noter que l'allusion au mythe de Thésée n'est pas uniquement, selon le procédé de la mise en abyme, le redoublement discret dans le domaine de la mythologie de ce qui se passe dans la corrida. Mais Leiris le dit, le fil d'Ariane qu'il veut pouvoir déceler c'est celui que l'auteur utilise lorsqu'il s'explique avec lui-même.

De sorte que le combat auquel conduit, dans une œuvre authentique, la règle fixée met en présence l'auteur, et c'est la première interprétation, avec ce second soi qui est à l'image du Minotaure, monstre conjuguant un corps humain et une tête de taureau. L'écriture vraie passe donc par la nécessité d'éliminer cette part de soi qu'on est surpris de voir comme porteuse de mort. Porteuse de mort pour une double raison : d'une part parce que la tête de taureau représente le principe négatif, cette force brutale et comme concentrée dans la volonté d'éventrer, et d'autre part parce que dans ce composé effroyable que l'auteur découvre en lui, ce qui manque c'est son visage. En ce sens, le fil d'Ariane, cette loi qui impose la vérité comme principe directeur, permet le recouvrement de soi, en conduisant l'écrivain à se faire le héros de lui-même. On aurait donc au terme de cette explication la répétition, mais interne cette fois, du principe de vérité conçu comme moyen d'édifier, selon l'expression même de Leiris, sa propre statue de manière à tromper la mort. Toutefois il reste à voir le paradoxe auquel inévitablement mène l'application du principe de vérité dans ce qu'on pourrait appeler la juridiction que représente la littérature authentique.

Comme Denis Hollier l'a remarqué[5] à la suite de Maurice Blanchot, le projet autobiographique porte en soi sa propre impossibilité d'une part parce qu'il est nécessairement incomplet, l'événement crucial que représente la mort ne pouvant être évoqué, ni même vécu d'ailleurs qu'à moitié et d'autre part parce que l'acte même de se représenter se fonde sur une mise à distance de soi-même qui transforme le «je» en «il», ce que suggère d'ailleurs

---

5. Denis HOLLIER, *Les Dépossédés*, Paris : Minuit, 1993.

la métaphore récurrente chez Leiris de la statue édifiée par ses écrits, image qui n'est pas sans évoquer l'idée d'une pétrification de soi et par conséquent le gisant : «Le regard lucide par lequel le je pénétrant son obscurité intérieure, découvre que ce qui en lui regarde, ce n'est pas le je structure du monde, mais déjà la statue monumentale sans regard, sans figure, sans nom : le il de la mort souveraine[6]». Cette distanciation de soi à soi nécessaire à l'aventure autobiographique telle qu'elle apparaît dans *L'Age d'homme,* Hollier la lit dans la figure d'Holopherne qui, comme on s'en souvient, est décapité en tant que général assyrien par Judith au terme, selon Leiris, d'une unique nuit où se concentrent l'amour, le meurtre et la libération d'un pays. L'aventure fascinante de l'héroïne biblique, qui met en déroute à elle seule les armées de Nabuchodonosor, figure la faiblesse masculine dans laquelle Leiris s'est toujours reconnu. En ce sens, c'est à la tête d'Holopherne que Leiris s'identifie et c'est elle qui exemplairement représente le destin manqué de l'autobiographe soucieux de vérité. Hollier, se basant sur un commentaire de Louis Marin à propos de l'autoportrait en peinture, souligne la parenté structurelle qui lie cet art à l'autobiographie et cite à propos de *L'Age d'homme* ces phrases du sémiologue : «[...] le miroir et son effet de surface non seulement passe entre le peintre et son modèle (lui-même), non seulement il scinde le sujet de l'acte de peinture entre un "je" et un "tu", mais il passe entre la tête et le corps, entre le lieu du regard et le lieu du geste, entre la représentation à peindre (l'idée, le dessein, le sujet) et l'acte de peindre (le corps et la main qui inscrivent sur la toile le reflet dans le miroir). Le miroir pose le problème [...] d'une dé-capitation et d'une re-capitation[7]». Aussi pourrait-on interpréter le combat de Leiris contre le Minotaure comme cette lutte d'avance perdue où l'auteur considérant son propos s'aperçoit toujours qu'une autre tête que la sienne se dresse sur son corps. Quelque précis que soit le soin dont l'auteur témoigne pour conférer à sa prose l'accent de la vérité, il ne peut faire en sorte que son portrait, fût-il porté par une rhétorique du vrai, possède l'exactitude qui a déterminé l'intention à laquelle il obéit. L'autobiographie comme miroir du sujet implique toujours

---

6. Maurice BLANCHOT, «Regard d'outre-tombe», *La Part du feu*, Paris : Gallimard, 1949, p. 258.

7. Louis MARIN, *Détruire la peinture*, Paris : Galilée, 1977, p. 158. Cité dans *Les Dépossédés*, p. 148-49.

un fil d'Ariane conduisant au Minotaure et invite de cette manière à un combat incessant contre cette part de soi-même que l'écriture métamorphose, alors même qu'elle se devait fidèle. En somme le Minotaure, fruit d'amours monstrueuses entre l'écriture et la vérité, suscite la nécessité sans cesse renouvelée de sa mise à mort puisqu'il offre l'image délétère d'un vol capital, la syncope élocutoire de qui croyait se déposer dans les signes.

Toutefois cette interprétation du Minotaure comme représentation symbolique de l'écrivain porteur de sa propre disparition n'est pas la seule qui satisfasse à l'imaginaire de Leiris. En 1938 paraît *Miroir de la tauromachie*[8], texte dont la conception relève des recherches du Collège de Sociologie. Il s'agit en effet de présenter la tauromachie comme une sorte de fait sacré total, pour paraphraser Mauss, qui tout en étant une cérémonie collective conduit le spectateur au plus près d'un état de conscience où se conjuguent savoir et effroi. Pourtant ce texte mérite la plus grande attention en ce qu'il expose, au gré d'une description des enjeux qui sous-tendent l'activité tauromachique, une définition du beau. S'inspirant particulièrement de Baudelaire, Leiris souligne la nécessaire complexité qui caractérise une composition échappant à la fois aux déterminations des esthétiques classique et romantique. Si la première vise uniment la représentation d'une pureté trop proche des dieux en leur éternité et si la seconde se fonde presque mécaniquement sur la force émouvante du contraste, la beauté, selon Leiris, se doit de contenir à la fois l'immuabilité de l'absolu et le principe même de sa négation. Non pas donc l'opposition en quelque sorte équilibrée des éléments contrastifs, mais la perfection en ce qu'on y perçoit une lézarde. Ce principe rapporté à la tauromachie apparaît avec le plus d'éclat dans l'art de la passe. Leiris dans un premier temps décrit ce qui dans la corrida relève d'une esthétique romantique, notamment la rencontre de deux principes fondamentalement antithétiques telles la droite maîtrise du matador, opposée à la puissance aveugle et instinctive du taureau. Toutefois la passe ne se résume pas à l'affrontement de ces deux principes. Comme Leiris le montre par la suite, elle est le théâtre et l'occasion d'un certain infléchissement au gré duquel et par un retournement logique de dernière minute le mal se donne comme son propre adversaire, et c'est là que la tauroma-

---

8. Michel LEIRIS, *Miroir de la tauromachie*, Paris : G.L.M., 1938 (Fata Morgana, 1981).

chie apparaît comme une esthétique sacrée, en ce sens que, en elle, se donne à voir la dangereuse et fascinante proximité du savoir et de la mort. L'infléchissement en question c'est la feinte par laquelle, à l'ultime moment, le matador rompt avec son intransigeance altière et évite d'être éventré, le contretemps qui relance le mouvement musical, plus essentiellement c'est la transgression à la rigueur géométrique qui pourtant le définit. La beauté tient donc à cette faille minime qui altère la tenue et en même temps permet cette contiguïté extrême avec la mort, elle tient à une incomplétude inéluctable mais qui s'exténue à force de s'exposer. La tauromachie comme esthétique repose en fin de compte sur cette rétraction dernière, passage au point qui précède l'intersection meurtrière.

Sexualité transgressive, rencontre de contraires, hétérogénéité monstrueuse, gauchissement radical, détournement de la règle, toutes ces expressions qui définissent la corrida s'appliquent semblablement au Minotaure. Celui-ci représente ce point de tangence mythique qui, bien qu'inaccessible dans l'arène, confère à l'art de la tauromachie sa force et sa beauté. Aussi peut-on considérer différemment ce qu'implique dans la perspective d'une littérature authentique la suite du fil d'Ariane : il ne s'agirait pas de lutter contre ce fait que le passage à l'écriture trahit toujours celui qui a élu ce moyen pour dresser son évidence textuelle contre la mort, mais plutôt d'éliminer une esthétique fondée sur l'action singulière du gauchissement, de la faille, de ce qui déroge précisément à la règle. Le modèle de la vérité en effet ne peut contenir sans disparaître ne serait-ce qu'une fissure. En ce sens le fil d'Ariane serait bien cette loi absolue qui interdit dans l'élaboration d'un texte tout écart esthétique et qui, même, veut bannir la tentation du beau, lorsque celui-ci prend chair dans la transgression. Si bien que la littérature authentique, qui se fonde sur une esthétique efficace, conduit à ce paradoxe dont le meurtre du Minotaure est l'expression. En excluant la faille, élément indispensable à la naissance du beau, ce n'est pas la gratuité, la valeur inessentielle de l'acte d'écrire que Leiris évacue, mais ce qui en fait le prix, cet écart substantiel où apparaît au plus près d'elle-même la subjectivité. D'ailleurs dresser son propre monument contre la mort reviendrait, si ce geste était efficace, à abolir ce qui justement motive l'écriture et mènerait logiquement à cette conclusion que l'autobiographe heureux dans son entreprise serait celui qui l'abandonnerait. Mais outre ce fait Leiris lui-même dans son journal de 1962 critique cette perspective : «[...] dans "De la

littérature considérée comme une tauromachie" [...], j'ai [...] laissé tomber l'idée (bataillienne) de la nécessité transgressive à laquelle je donnais pour pendant celle de la nécessité inverse d'ordonner ce qui ne l'est pas, [...]; j'en suis venu à l'idée d'une règle technique (ou d'efficacité) qui serait en même temps une règle esthétique (ou de style), ce qui non seulement était une utopie, mais tendait à éliminer la contradiction motrice[9]». Ce qui nous conduit à cette première conclusion : lorsque le principe de vérité supplée à l'esthétique, il porte en lui-même sa réfutation.

Le principe de vérité dont il est question et que Leiris ne définit pas précisément repose en fait sur le mécanisme de l'identité tel qu'il joue à plusieurs reprises et entre divers éléments. Ainsi on observe ce mode identitaire de fonctionnement entre faits réels et faits narrés d'abord ; puis, dans la mesure où ce premier principe d'identité détermine la règle de composition, on assiste à la deuxième étape où se fondent vérité et esthétique ; pour enfin arriver au bout de la chaîne où par le biais de cette efficacité retrouvée le lecteur éprouve ce qu'a occasionné le texte et subit à l'instar du narrateur un égal «affranchissement», comme le dit Leiris dans la dernière phrase de sa préface. En ce sens la rhétorique du vrai, idéalement, susciterait une œuvre qui de sa création à sa réception exclurait toute faille, tout tremblé élocutoire comme interprétatif et érigerait ainsi une manière de monolithe pur et tranchant. Toutefois, on l'a vu, il y a loin de l'idéal à la réalisation et pour programmatif que soit ce texte, bien qu'écrit a posteriori, il échoue dans sa visée totalitaire à la fois comme projet théorique et comme application pratique.

Pour terminer et en réintégrant une position frontale face aux thèmes dont il est ici question, si je tente de définir en un mot ce qui a guidé ma lecture, c'est dans l'énonciation la mise en relief de ce qui déjoue toute détermination univoque qui figerait le texte dans une logique prédicative assignant mécaniquement aux mêmes causes les mêmes effets. Pour le dire autrement, il s'agit non pas d'ignorer selon quelle manière se constitue la valeur représentative d'un texte, mais plutôt de jouer le paradoxe pour que toujours l'œuvre parle. C'est je crois dans ce hiatus que reposent et sa chance et la nôtre.

Jean-Paul JACOT
Université de Saint-Gall

---

9. Michel LEIRIS, *Journal 1922 - 1989*, Paris : Gallimard, 1992, p. 586.