

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 29 (1996)

Artikel: L'image-vérité dans "L'Âge d'Homme" de Michel Leiris
Autor: Huglo, Marie-Pascale
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-263964>

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: 28.12.2025

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

L'IMAGE-VÉRITÉ DANS *L'ÂGE D'HOMME* DE MICHEL LEIRIS

Vérité, écriture

C'est l'exigence première d'une vérité sans fard qui amène Michel Leiris à choisir, comme principe de composition de *L'Âge d'homme*, le photo-montage. Le photo-montage, écrit-il dans sa préface, est une règle sévère qui va de pair avec le choix d'"un ton aussi objectif que possible" (p. 20)¹. La "règle fondamentale (dire *toute la vérité rien que la vérité*)"² à laquelle s'astreint le faiseur de confession le conduit à rejeter toute "affabulation" romanesque: le vraisemblable qui régit les romans classiques est banni au profit du véridique. La vérité se réfléchit littéralement dans des faits non truqués dont le collage garantit "l'état presque brut" (p. 15). Elle réside dans l'ordre d'une réalité avouée dans toute sa nudité avec laquelle il ne faut pas tricher. L'authenticité de la confession ne se mesure pas seulement en termes d'exactitude (ceux du documentaire), mais aussi de compromission: la vérité ne se vérifie pas, elle *s'éprouve* en exhibant ce qui ne se montre pas (le privé, la sexualité, le médiocre). La vérité passe impérativement par un regard sans complaisance. La lucidité du "je" est l'épreuve du feu à travers laquelle il faut passer pour faire de ses confessions un écrit authentique, un acte véritable.

Cette lucidité revendiquée se heurte au problème lancinant de l'éclairage esthétique: à l'éthique de la vérité qui dicte la règle et fait la loi s'opposent les contours d'une esthétique dont l'artifice et les "fioritures" risquent d'affadir l'authenticité. Dans la préface de *L'Âge d'homme*, le "bien exécuté" et "le bien écrit" apparaissent comme des

¹ Les références renvoient à l'édition de poche, Folio, Gallimard.

² Citation p. 18 (les italiques sont de moi).

lumières trompeuses, de superficielles dorures qui risquent de compromettre l'intime vérité dont l'auteur se veut le porte-parole. La vérité se rêve massive, concrète, "sculpturale"; elle implique le rejet d'une écriture brillante, séduisante et gracieuse. Pour jouer de l'opposition mise en place par Leiris, la "forme" littéraire lamine la vérité de "fond" comme le voilement pudique dissimule la nudité ou le fard, les traits d'un visage.

Car dire la vérité, rien que la vérité, n'est pas tout: encore faut-il l'aborder carrément et la dire sans artifices tels que grands airs destinés à en imposer, trémolos ou sanglots dans la voix, ainsi que fioritures, dorures, qui n'auraient d'autre résultat que de la déguiser plus ou moins, ne fût-ce qu'en atténuant sa crudité, en rendant moins sensible ce qu'elle peut avoir de choquant (p. 19).

Un tel souci d'authenticité amène Leiris non pas à rejeter l'esthétique, mais à composer avec elle, à l'impliquer à son tour, en un sens à la compromettre. La vérité ne saurait être complète si l'auteur ne trouvait la forme capable de rendre son "personnage" sans trahir le risque encouru. Leiris n'est pas le seul "faiseur de confession" à se soumettre à de telles exigences, mais il pousse l'enjeu autobiographique dans ses retranchements en rejetant la possibilité de se "rendre" sans s'engager tout entier. En ce sens, faire de l'autobiographie un acte revient à commettre le récit de vie dans la vie même. Rien ne se médiatise qui ne soit immédiatement en prise avec "soi": faire de l'écriture une "transcription homophone", tel est le vœu de l'autobiographe. Face à l'exigence poétique qui motive l'œuvre de Michel Leiris, on peut s'interroger alors sur le mode de composition du photo-montage qui constitue, dans *L'Âge d'homme*, la forme la plus authentique d'écriture-vérité.

Collage, montage

On retrouve, dans le projet de Michel Leiris, les velléités avant-gardistes d'en finir avec l'art, de bousculer l'esthétique établie. Le

principe du montage et le souci d'une authenticité provocante participent en effet du mouvement des avant-gardes qui rejettent l'autonomie de l'institution esthétique et visent à dépasser l'art dans la praxis³. Ce dépassement "authentique" consiste en premier lieu dans l'option autobiographique: la confession de soi comporte un risque que Leiris se refuse à escamoter en faisant œuvre de mystification. Car, à raconter sa vie, on a vite fait d'en faire un roman, d'où l'importance de trouver une forme capable de transcrire le "je" sans affabuler pour autant:

Du point de vue strictement esthétique, il s'agissait pour moi de condenser, à l'état presque brut, un ensemble de faits et d'images que je me refusais à exploiter en laissant travailler dessus mon imagination; en somme: la négation d'un roman. Rejeter toute affabulation et n'admettre pour matériaux que des faits véridiques (et non pas seulement des faits vraisemblables, comme dans le roman classique) [...] était la règle que je m'étais choisie (p. 15).

Rejeter le roman, c'est rejeter "le sens d'une vie"⁴, c'est rompre avec l'ordre détaché du sens. Dans le roman comme dans le biographique, le sens se lit dans un ordre linéaire dramatisé (chronologique, causal) où chaque partie renvoie à un tout. Le roman repose sur une plénitude dont la trajectoire se satisfait à elle-même. Il triche avec la vérité - affabule - dans la mesure où les péripéties d'une vie totalisable éloignent de sa prise authentique, là où chaque ombre couchée sur le papier renvoie à la personne toute entière. Non plus livrer un sens plausible mais *faire* sens, dire vrai.

L'état "presque brut" de cet ensemble projeté donne à penser que la vérité dépend de la "neutralité du rapport", de son désinvestissement esthétique: ce n'est pas seulement le roman mais toute conven-

³ Je renvoie ici à la thèse de Peter Bürger, in *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980.

⁴ Walter Benjamin, "le Narrateur", in *Essais 2. 1935-1940*, Paris, Denoël, 1971, 1983, pp. 55-85, cit. p. 74.

tion esthétisante qu'il faut rejeter, la sécheresse documentaire du montage mettant en pièces l'affriolant déshabillé du roman. La préface de Leiris véhicule en partie ce désir avant-gardiste de faire table rase, et la conversion de la *vérité* en *faits* laisse supposer la possibilité d'une médiation transparente, objective et fidèle. Quoiqu'ambigu sur ce point, Leiris ne s'en tient pourtant pas là: il "étouffe" et donne le montage dans les plis d'une règle sévère. Il ne s'agit pas pour lui de s'acoquiner avec le phantasme d'une vérité immédiate mais de faire de la médiation artistique l'arène de la vérité. Loin de rejeter l'esthétique purement et simplement, il cherche à la récupérer à son compte, à opérer dans l'autobiographie cette symbiose difficile de l'art et de la praxis.

La composition de *L'Âge d'homme* se distancie des expérimentations surréalistes dont elle s'inspire. Lorsque, dans l'énoncé de sa méthode, Leiris remplace la "sorte de montage surréaliste" par le "photo-montage", c'est bien une appropriation qu'il faut lire, la recherche d'une forme d'écriture de soi (d'une "autographie") qui, toute empreinte qu'elle soit du surréalisme, lui revienne en propre. Ce propre est difficile à localiser puisque, de littérature en tauromachie, c'est dans une image reçue (celle du torero) que se profile l'approche spécifiquement leirissienne. Cette image à la fois facile et déroutante renvoie d'une certaine façon au glissement qui s'opère, dans l'après-coup de la préface, entre "tous ces faits" à révéler et "l'ensemble des faits et des images" à condenser. Il s'agit en l'occurrence de regrouper des éléments relativement hétéroclites, de confronter "souvenirs d'enfance, récits d'événements réels, rêves et impressions effectivement éprouvées" (p. 16), mais la façon dont Leiris rassemble tous ces éléments sous le concept d'image crée un horizon d'attente où le réel se double d'imaginaire.

Images

Dans sa préface, Leiris mentionne indifféremment les faits et les images, celles-là apparaissant toutefois la représentation la plus

englobante lui permettant de rassembler ses unités dans un même *bloc* (ce bloc solide, presque tangible, auquel il aspire). La conception du matériau autobiographique en termes d'images me semble - avant même d'entrer dans le corps du texte - bel et bien notable: "Ces images que je rassemblais, ce ton que je prenais, en même temps qu'ils approfondissaient et avivaient la connaissance que j'avais de moi, devraient être, sauf échec, mon émotion mieux à même de se partager" (p. 21).

D'une part, l'image témoigne d'un souci *référentiel* qui fait de celle-ci un fait à rapporter, à exprimer, à rendre. Le terme de photo traduit bien ce souci d'exactitude relatif au souvenir *contenu*. L'image établit une sorte de "fond" référentiel "brut" dont le documentaire serait le rendu objectif. A la volonté de tout dire sans prendre de "formes" correspond toutefois le désir de faire fusionner l'art et la vie dans un élan poétique fulgurant⁵. De par sa faculté de renvoyer au réel par le chemin le plus court, la photo semble a priori plus proche du document que de la poésie, mais elle a aussi la particularité d'être une image *isomorphe* dans laquelle fond et forme effectivement se fondent. A concevoir l'autobiographie comme un "photo-montage", Leiris projette de "calquer" une réalité visuelle tout en passant sous silence le problème de sa transcription textuelle: comment faire d'un écrit une "prise" photographique du réel?

D'autre part, l'image rejoint le mythe: elle se dédouble et "porte". Sur ce point délicat, Leiris ne manque pas de se contredire car, à l'instar du tableau de Cranach, l'image "pendante" trouble et séduit. Se "dévoiler devant les autres" dans un écrit "riche d'aperçus et émouvant, c'était tenter de les séduire pour qu'ils me soient indulgents, limiter - de toute façon - le scandale en lui donnant une forme esthétique" (p. 14) note-t-il avant d'envisager la possibilité d'une symbiose autobiographique entre l'art et la vie. En fait de forme, il s'agit de cette "lueur tragique" qui aurait éclairé le récit par les

⁵ "[...] mettre son cœur à nu, écrire ce livre sur soi-même où serait poussé à tel point le souci de sincérité que, sous les phrases de l'auteur, «le papier se riderait et flamberait à chaque touche de la plume de feu»" (p. 16).

"symboles mêmes" mis en œuvre: "figures bibliques et de l'antiquité classique, héros de théâtre ou bien le torero" (p. 13) et dont l'auteur se serait dépouillé, écrit-il, non "sans un peu de duplicité" (p. 14). Si Leiris est conscient du "nœud de contradictions" qui ficelle son approche, il ne perçoit pas qu'un des éléments de solution à ses démêlés avec l'art - la prise en considération du rêve - consiste à réintroduire par la porte de l'imaginaire l'éclairage esthétique qu'il a pieusement désavoué:

[...] si j'ouvrais bien ma porte aux rêves (élément psychologiquement justifié mais coloré de romantisme, de même que les jeux de cape du torero, utiles techniquement, sont aussi des envolées lyriques), je m'imposais en somme une règle aussi sévère que si j'avais voulu faire une œuvre classique (p. 20).

Le discours passe analogiquement de l'envolée lyrique à l'esthétique positive du torero via la cape (le voile), et c'est au rebours d'une image que la justification se solde: Leiris reporte (transfère) sur le compte de la psychologie l'esthétique à liquider. La porte s'ouvre sur le rêve, et le tragique au quotidien apparaît: "valeur poétique attachée aux rêves [...]" écrit-il plus haut à propos de ses emprunts au surréalisme, "large créance accordée à la psychologie freudienne (qui met en jeu un *matériel séduisant d'images* et, par ailleurs, offre à chacun un moyen commode de *se hausser jusqu'au plan tragique* en se prenant pour un nouvel Œdipe)..." (p. 16)⁶. Mise entre parenthèse et rongée de l'intérieur par l'adjectif "commode"⁷, c'est bien à la "démessure tragique" que cette "séduisante" panoplie d'imaginaire et de rêve est censée hausser tout un chacun sans renier pour autant le vœu d'authenticité.

⁶ Les italiques sont de moi.

⁷ Le commode traîne avec lui les relents de la satisfaction bourgeoise que Leiris exècre et à laquelle, justement, s'oppose le tragique. Le "moyen commode" est médiocre par définition.

Philippe Lejeune remarque à juste titre l'importante innovation que représente l'inclusion du rêve dans un genre souvent considéré comme limité "par le souci d'exactitude, et la nécessité de se borner à la vie apparente":

Le récit de rêve réconcilie de manière très élégante la sincérité la plus scrupuleuse et la descente la plus profonde qu'on puisse imaginer dans l'imaginaire. Toute cette partie souterraine inaccessible au récit autobiographique traditionnel, le récit de rêve permet de l'intégrer à l'autobiographie sans rompre le pacte de sincérité et d'exactitude, d'unir dans un même texte le fantasme et l'authenticité⁸.

Le rêve permet de concilier l'imaginaire et le réel, il épingle le fantasme sous la forme documentaire de la chose vue. Mais l'imaginaire - dont le champ se distingue en principe du "réel" - coïncide avec des images dont la vérité déborde l'inventaire. *L'Âge d'homme* ne dresse pas un "protocole" de rêves et de souvenirs, mais monte, dans le texte, une sorte de livre d'images⁹.

Le corps du texte

Thèmes

La gestion des éléments qui composent *L'Âge d'homme* se dégage de la chronologie pour suivre les méandres d'une thématique associationniste où les images constituent non seulement le matériau brut mais aussi l'exemple à suivre: le fil d'Ariane. *L'Âge d'homme* se compose en effet de huit chapitres thématiques ("chapitre zéro" non

⁸ Philippe Lejeune, *Lire Leiris*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 92.

⁹ Le terme de protocole est emprunté à l'ouvrage de Heinar Kipparth dans lequel il recueille ses rêves sous forme de comptes rendus dépourvus de commentaires (sinon celui de la préface): *Traumprotokolle*, Hamburg, Rowohlt, 1984.

compris)¹⁰ qui se placent sous le signe emblématique d'un tableau. Les têtes de chapitre rassemblent le texte dans un mythe constructeur, elles participent d'un même corps, celui de Lucrèce et Judith dont Leiris souligne l'importance historique et symbolique. Comme il le signale dans le "chapitre zéro", le tableau de Lucrèce et Judith par Cranach se trouve à l'origine du projet autobiographique et tient lieu, de par sa portée allégorique (et sa charge émotionnelle) de révélateur. L'image mythique des deux femmes offre ce "raccourci de mémoires", cette "vue panoramique de tout un aspect de [s]a vie" capable, comme un rosaire ou des tiges de fougères, de rendre le "moi" tout entier, de faire "bloc". De cette image titulaire (à l'instar d'un patron d'église) découle la possibilité de voir les composantes du montage comme un ensemble. Elle permet de rassembler les faits et les images que Leiris associe ou énumère.

Nous sommes pour ainsi dire prévenus de l'importance capitale de Lucrèce et Judith dans le chapitre inaugural (qui n'a de chapitre ni le chiffre ni le nom): l'image "fortuitement apparue" érige les deux femmes en symbole de toutes les autres. Nous connaissons donc par avance la portée du tableau, mais ce n'est que graduellement que Leiris nous le donne à *voir* dans son extension autobiographique, anticipant en cela ce qu'il reporte dans le corps du texte. La figure hiératique (minérale) qui nous est annoncée se donne petit à petit, morceau par morceau, jusqu'au chapitre VI ("Lucrèce et Judith") qui, comme son titre l'indique, opère la conjonction des éléments du mythe. Introduit graduellement du plus général ("Tragiques", "Antiquités") jusqu'aux parties spécifiques ("Lucrèce", "Judith", "La tête d'Holopherne"), le mythe est synthétisé dans le sixième chapitre et, à partir de là, se replie sur lui-même. Les deux derniers chapitres reprennent l'un et l'autre des éléments déjà vus soit dans l'image principale ("Amours d'Holopherne"), soit dans une image associée ("Le Radeau de la Méduse").

¹⁰ Le terme de "chapitre zéro" est tiré de Philippe Lejeune, *op. cit.*

Le mouvement final qui passe de la figure titulaire à une figure seconde se singularise dans le sens où c'est à passer par le corps du texte que la Méduse fait corps avec le chapelet des titres. Tandis que jusqu'alors les têtes de chapitres s'interpellaient entre elles, c'est en écho du texte que la dernière rappelle les précédentes. "Figure grandiose" de Méduse "en qui chacun croit reconnaître celle qu'il aime" (chap.I, p. 50), Méduse dont la tête coupée renvoie au Faust de Goethe mis en exergue (et, par delà, à Holopherne), femme fatale qui représente toutes les femmes "car une femme pour moi, c'est toujours plus ou moins la Méduse ou le Radeau de la Méduse" (chap VI, p. 149). Méduse est une figure totalisante au même titre que Lucrèce et Judith. Le changement d'image s'avère bel et bien conclusif puisqu'il referme l'écrit sur lui-même, le fige dans sa vérité, mais ce mouvement de repli se fait à partir d'un déplacement qui glisse d'une figure totalisante à une autre, comme si l'allégorie elle-même s'inscrivait dans une ligne de fuite.

Les souvenirs apparaissent sous le signe du spectacle et se présentent comme des séries de "choses vues": pièces de théâtre, scènes, images. Leiris nous convie bel et bien à une "galerie de souvenirs" (p. 41) dans laquelle le passé et le présent, le réel et l'imaginaire se rejoignent sur un même plan, celui de la *visibilité*. Le photo-montage joue de la visibilité des images que le narrateur transpose dans des descriptions aussi objectives que possible. Ainsi, dans le chapitre I, la série des spectacles (série assez imagée du reste puisqu'on y voit des "ballerines en maillot" [p. 44] ou, dans *Parsifal*, Amfortas blessé¹¹) nous fait passer, entre autres, des "affiches horribles" de *Baigne d'enfants* aux héroïnes des contes d'Hoffmann qui nous ramènent à Méduse pour finir sur une cascade de représentations de la femme reliant la Stella d'Hoffmann (encore) à une serveuse de restaurant en passant par Anne Boleyn, Sainte Geneviève, Jeanne d'Arc, Méduse (encore) et, bien entendu, Judith. Chemin

¹¹ "En ce qui concerne *Parsifal*, je ne m'intéressais guère aux «filles-fleur» mais la blessure d'Amfortas - plaie au flanc faite par la lance sacrée après qu'il a rompu son vœu de chasteté - me troublait et ses lamentations me frappaient étrangement" (p. 45).

faisant, les souvenirs s'investissent d'une même portée symbolique dont les grandes figures - Lucrèce et Judith mais aussi la tête de Méduse - sont en quelque sorte la quintessence, le moyen de se hausser jusqu'au plan tragique dont la vie serait (se rêverait) le théâtre ou l'arène. Au-delà du rêve, c'est bien l'image qui donne au fantasme une forme objective, documentaire: séduisante, poétique, elle n'agrémente pas le vécu d'un brillant trompeur mais distribue l'esthétique dans le lot objectif des choses vues.

Le classement de la vie par "thèmes" traduit bien la projection de l'image (celle de l'homme blessé par exemple) dans les strates du vécu, l'image s'avérant aussi bien l'objet de la prise que la prise elle-même, la chose vue étant inextricable de la façon de voir. Le jeu des sous-titres montre assez comment les thèmes prolongent les images de l'intérieur de sorte à "rendre" une épaisseur autobiographique.

D'une part, les sous-titres introduisent des groupes thématiques et construisent des réseaux intratextuels. Ainsi, la série de "l'homme blessé" (chap. V) renvoie à celle des "femmes blessées" (chap. III) et, par delà, aux images disséminées du sacrifice d'Abraham (chap. V), de *Narkiss* (chap. IV) ou d'Amfortas (chap. I), ainsi qu'au diptyque de Cranach. Ou encore, des sous-titres au texte (lui aussi travaillé par l'énumération), les incarnations théâtrales de Judith dans le chapitre III ("CARMEN", "LA GLU", "SALOMÉ" etc.) rappellent les spectacles (*Parsifal*, *Paillasse*, prestidigitation au Musée Grévin, *Le Tour du Monde en 80 jours* au Châtelet, etc.) sous le signe tragique desquels s'inscrit "une grande partie de [s]on enfance" (chap. I, p. 44). D'autre part, la répartition des cartes par "familles" est minée par le démon de l'analogie qui fausse la donne et produit ce texte en "porte-à-faux" que Philippe Lejeune décrypte dans *Lire Leiris*. Ainsi, "MON FRÈRE ENNEMI" et "MON FRÈRE AMI" ont un rapport plutôt lâche avec le thème de l'homme blessé auquel ils se rattachent.

Leiris ne se contente pas de se laisser emporter au fil du texte, il *remarque* la dérive, dénigrant au passage le procédé qu'il ne parvient guère à suivre:

A mesure que j'écris, le plan que je m'étais tracé m'échappe et l'on dirait que plus je regarde en moi-même plus tout ce que je vois devient confus, les thèmes que j'avais cru primitivement distinguer se révélant inconsistants et arbitraires, comme si ce classement n'était en fin de compte qu'une sorte de guide-âne abstrait, voire un simple procédé de composition esthétique (p. 128).

Renier le procédé du montage, le ramener à une "simple" esthétique, revient implicitement à justifier l'égarement qu'il déplore et à faire du ratage le sceau nécessairement douloureux - de l'authenticité. La marque est d'autant plus forte qu'elle joint ici le temps de l'"écriture" au temps des "histoires" dans une même dérive (un même Radeau), le corps du texte minant de l'intérieur l'ordonnance des images en prise directe avec les déboires du "je".

Que ce soit avec les digressions qui empêtrent les images dans la glu de la glose, ou avec la dérive des images à l'intérieur d'un même thème (et même en dehors puisque nombre d'images thématiques échappent aux grilles du classement), les égarements ne nuisent en rien à l'authenticité du montage. Ainsi que le signale Philippe Lejeune, c'est dans le "porte-à-faux" - dans la dérive des images - que le glissement s'installe. Cette dérive quasi-constante tourne autour d'un point aveugle dont les images sont l'écran visible (et, pour qui sait "lire Leiris", révélateur). Quel que soit l'intérêt ponctuel du dérapage, il reste pris dans une forte structure de rappel orientée symboliquement qui, loin de s'ouvrir sur une déroute, circonscrit la dérive sur son propre Radeau et en referme le sens. L'homme de trente-quatre ans qui se confesse par écrit prétend être revenu de tout et s'il n'est pas guéri du mal de vivre, il croit encore que le *bilan*, même négatif, est possible. Portrait lucide de lui-même au propre comme au figuré, l'autobiographe part d'un principe de lucidité pour aboutir à l'objectivité de l'image, dont les vérités sèchement accumulées font du mythe une réalité détachée sur laquelle se retourner reste sans conséquences. L'autobiographe désamorce le mythe, il l'inventorie pour le rendre moins aveuglant en ses évidences, pour en faire un objet regardable. En même temps il ne peut se débarrasser du trouble qui l'agite et l'émeut: "on dirait qu'il ne s'est

point aperçu de ce qui saute aux yeux du lecteur de *L'Âge d'homme* [...]: ce constant dédoublement du sujet et de l'objet, un sujet qui se traite lui-même en objet de connaissance" constate Maurice Nadeau¹².

Quel que soit son degré d'égarement, l'objet soumis aux réflexions du narrateur garde son intégrité du fait d'avoir été vu et vécu avant d'être répertorié et associé. La réalité quasi matérielle de ces images issues de sources le plus souvent citées donne à la vérité du référent une prééminence sur les autres, une sorte d'autorité, comme si la glose se posait à la surface des choses et, loin d'en voiler la "crudité", en remontait le sens. Mais pour être sorties du *Nouveau Larousse Illustré* ou d'un catalogue plus personnel, les images n'en sont pas moins hautement signifiantes: illustrations, symboles, allégories, images d'épinal, figures mythiques, elles sont d'entrée de jeu gorgées d'imaginaire. L'état presque "brut" de la vérité que le narrateur croit transcrire dans de simples descriptions est déjà esthétique, symbolique. Autant l'approche documentaire démystifie ou, plutôt, objective le mythe, autant la fusion des temps présents et révolus trouble la carte du sens. Ce trouble subjectif pourrait être le point d'accès à cette "transcription homophone" dont il est question dans la préface, le passage à l'acte, mais Leiris s'en garde bien: le montage autobiographique réifie le symbole et fait du mythe une entité pour ainsi dire historique. C'est là précisément que la dérive bloque sur elle-même: les "choses vues" s'emboîtent le pas dans des séries de faux-thèmes qui finissent par "échouer" dans une histoire.

Histoire

L'histoire est celle du jeune homme qui, ayant acquis "brin par brin la connaissance théorique de l'amour" n'a plus, comme il l'annonce à la fin du chapitre V, "qu'à en gagner durement la

¹² Michel Leiris et la *Quadrature du Cercle*, Paris, Julliard, «Les Lettres Nouvelles», 1963, pp. 87-88.

connaissance pratique" (p. 135). Cela signifie pour nous, lecteurs, qu'une fois opérée, morceau par morceau, la conjonction du mythe de "Lucrèce et Judith" (chap. VI), le narrateur oriente l'avant-dernier chapitre sur le récit de ses amours de jeunesse et de son mariage pour finir, au chapitre VIII, sur un aperçu des fortunes diverses de l'âge mûr. Ce parcours chronologique doublé de réflexions générales - symboles à l'appui - sur le profond dilemme de son "être" dévoile le photo-montage sous un jour plus conventionnel: l'ensemble des faits et des images rejoint un schéma autobiographique somme toute classique où la combinaison des éléments donne à voir une *essence*. Si la confession s'ouvre de manière plus fragmentaire qu'elle ne se ferme, c'est que "brin par brin", "cahin-caha" de "recherche en recherche" (pp. 134-135) se met en place (se forme) l'être leirissien et le symbole - morcelé puis réuni - de Lucrèce et Judith. La rencontre des éléments du mythe et du passage de l'enfance à l'âge adulte (le chapitre VI divisant l'ouvrage en "avant" et "après" l'initiation sexuelle) donne aux images une assise qui en restreint la portée imaginaire. Elles deviennent une sorte de clef du caractère dont les variantes renvoient les unes aux autres. La prise de conscience du lecteur, sa capacité de voir globalement, accompagne la formation du je, sa capacité de se comprendre lui-même. D'un renvoi à l'autre, la découverte graduelle du couple de Lucrèce et Judith coïncide dans une certaine mesure avec l'ascension de l'échelle des âges de la vie qu'il devient possible, pour l'adulte, de mesurer froidement.

Le repli du symbolique sur le biographique fait de la vérité quelque chose d'essentiel, et c'est précisément dans sa dimension ontologique que *L'Âge d'homme* rejoint les "classiques". Quoi de plus classique en effet que cette surabondance des "toujours" et des "jamais" auxquels le narrateur succombe avec grand sérieux: "Adulte, je n'ai jamais pu supporter l'idée d'avoir un enfant" (p. 28), "je ne conçois guère l'amour autrement que dans le tourment et dans les larmes" (p. 76), "je ne me livre jamais sans une arrière-pensée de me reprendre" (p. 137), "une femme, pour moi, c'est toujours plus ou moins la Méduse" (p.149), "en amour tout me paraît toujours trop

gratuit, trop anodin" (p. 198). La diversité des images et des souvenirs ponctuels s'inscrit dans une structure ressassante pourvoyeuse de mythe tandis que le mythe se pose comme objet du souvenir. Les symboles récurrents tressent ensemble les éléments d'alors et de maintenant, ils créent une continuité qui se sédimente dans les traits du caractère enfin formé. Mais à partir du moment où les images se nouent dans une histoire essentielle, elles perdent en visibilité, en disponibilité, en impact: les choses ne sont plus tant vues et associées que comprises, prises dans un sens, canalisées. La dérive du sens s'arrête dans le sens de la dérive, le ratage dans la valeur du ratage. L'allégorie aux multiples visages se résoud pour finir en un simple complexe de castration: "j'arrive à un peu mieux comprendre ce que signifie pour moi la figure de Judith, image de ce châtiment à la fois craint et désiré: la castration" (p. 202). Pourtant, l'équivoque persiste et l'image signe: deux songes concluent l'ouvrage sans autres commentaires que de longs points de suspension...

Pour en finir, encore

Contrairement aux pages virtuellement infinies de *La Règle du jeu*, *L'Âge d'homme* donne l'impression d'un achèvement; achèvement incertain mais néanmoins posé. Le portrait "finit" par toucher à sa fin, et si les images se surajoutent encore, l'essentiel reste dit. Cet achèvement marque l'échec du projet autobiographique dans la mesure où, à l'instar du roman, il produit le sens d'une fin: le "sens d'une vie". Si, comme l'écrit Walter Benjamin à propos de Lukács, le roman est la seule forme capable de faire du temps un principe constitutif, la formule du photo-montage n'échappe pas à la règle: "Dans le roman seul il y a séparation entre sens et vie, par conséquence entre essence et temporalité [...]. Le sujet ne peut «dépasser» la dualité de l'intérieur et de l'extérieur que s'il saisit [...] l'unité de sa vie entière, dans le courant vital qui condense les souvenirs de son

passé"¹³. On concevra l'intérêt d'une telle réflexion dans le cadre de l'autobiographie où la dualité en question est poussée à bout du fait de l'implication du sujet écrivain, implication que Leiris, loin de chercher à s'en "détacher" esthétiquement, projette de réinvestir poétiquement. Faire de l'autobiographie un acte pourvu de conséquences, c'est alors se jeter dans l'arène du temps, dans le "tempo" de l'écriture. Les images juxtaposent le passé et le présent dans leur double dimension réelle-imaginaire, mais elles ne parviennent pas à en "monter" la duplicité, à en faire un principe créateur nécessairement inachevé. Ancrées dans la réalité objective (détachable) et tournées vers l'essentiel, leur ressassement final marque bien, en l'occurrence, les limites de l'imaginaire: les deux derniers songes transcrits, LA FEMME TURBAN (p. 204) et L'OMBILIC SAIGNANT (p. 206) se donnent comme les "dernières apparitions de Lucrèce et Judith". Ils confirment en cela le sens de l'achèvement mais, de par l'impression flottante sur laquelle ils nous laissent, ils le font dans un geste inachevé.

Ce geste d'inachèvement participe autant du montage que les grandes vérités mais - serait-ce parce qu'il est moins "conclusif"? - on le laisse filer à l'instar d'autres considérations passagères. On pourrait y voir une sorte de sursaut final, la marque d'une duplicité typiquement leirissienne consistant à entrouvrir ce qu'il aurait fermé, à se ménager une porte de sortie. Si tel est le cas, alors l'inachèvement parachève le portrait, il nous engage plus avant sur le plan d'un contenu à décrypter, fait de l'image le tremplin du sens. L'élément en suspens est maintenu en tant que tel, en tant qu'objet finalisable sinon finalisé. Mais on peut également voir, dans l'image suspendue, non la traduction brouillée de quelque réalité mais une forme d'écriture mobilisatrice.

¹³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 74.

Image-vérité

Sans aller jusqu'à exercer en littérature le coup d'œil expert de la ménagère sur le dessus des portes ou les coins de fenêtre, bref, sur tout ce qui révèle (ou trahit) la propreté en marge ou sur les bords de ce qui se donne à voir, la critique devrait être capable de montrer ce qui, dans un texte, échappe à l'horizon de lecture sans sortir du texte pour autant. Pour employer une autre image, chaque texte comporte son talon d'Achille, si ce n'est que le talon d'Achille véhicule l'idée d'une vulnérabilité encore trop polémique. Il ne s'agit pas tant ici de trouver le point faible que de trouver le point aveugle, le point qui, parce qu'il s'ignore, expose une latence au sein de la forme même: montrer en quoi le texte comporte dans sa texture même des principes moteurs qui échappent à l'évidence mise en place. Autrement dit, si ma lecture critique tire l'œuvre de son ornière¹⁴, c'est en vertu intrinsèque de l'œuvre que j'extrapole (et non en vertu d'une grille de "décodage" ou d'un système d'interprétation). Quand le faiseur de confession met sa vie sous le signe de l'image, il importe d'examiner ce qu'il donne à voir et comment, mais il importe aussi de se défaire de l'objet en tant qu'objet, de le prendre à la lettre dans sa pratique. Le coup d'œil s'impose d'autant plus que Leiris conçoit l'autobiographie comme une "transcription homophone" dont l'allégorie serait alors, peut-être, l'épreuve photographique: l'image isomorphe.

L'un des gestes fondamentaux de l'autobiographe consiste à faire de sa vie une réalité en partie saisissable dont les "images" donnent un aperçu des plus directs. Michel Leiris s'engage à cet égard dans

¹⁴ Je m'inspire de l'expression leirissienne "tirer d'entrée de jeu le langage hors de son ornière" dans *Langage Tangage ou ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, 1985, p. 81. Ses jeux phoniques y sont très éloignés du sérieux du photo-montage puisque leurs "tradéridéra déridant" rend perceptible la voix "qui non seulement conte volontiers ma vie mais est intrinsèquement comme ma vie même" (115). Dans la manipulation des rythmes, des sonorités et des vocables (telle qu'on la trouve aussi dans *La Règle du jeu*), Leiris expérimente au plus près cette "transcription homophone" recherchée dans l'autobiographie.

un jeu complexe puisqu'il monte un ensemble éminemment symbolique où les allégories côtoient les songes, *et caetera*. Chemin faisant, le réel et l'imaginaire, l'objet et son interprétation vont de pair, mais parce que les images renvoient à des "choses vues" (dont il peut au besoin dresser l'inventaire), leur force poétique se trouve détachée, maintenue en deça (ou au delà) du processus dont elles participent. A partir du moment où les images forment un ensemble "objectif", le travail de l'interprétation est désamorcé dans la mesure où il se coupe en lui-même du processus de transcription: de l'écriture. C'est parce que Leiris veut montrer la réalité "dans toute sa nudité" et adopte un ton "aussi objectif que possible" que son projet se perd en route. Cependant, l'image est là qui parle, à tort et à travers, jusque dans cette véridicité dont la nudité fait partie de l'attirail théâtral (tragique, antique, allégorique) déballé par ailleurs sous nos yeux. Et parce que les images sont des transcriptions discursives qui débordent le cadre "objectif" de la réalité, elles touchent au plus près à la vérité leirissienne.

Autant la panoplie des images se trouve objectivement et ontologiquement cadrée, autant elle ne cesse de se multiplier dans une succession virtuellement infinie, hors cadre: Lucrèce et Judith renvoient à Méduse, qui renvoie à Cléopâtre, qui renvoie à Messaline, etc. A l'instar des rêves toujours encore cumulables, la permutabilité des grandes figures symboliques révèle la mobilité dans la répétition. La poursuite d'un même objet dans une série d'images équivalentes nous amène à voir l'image comme un instantané dont l'authenticité réside moins dans la saisie d'un thème - le motif - que dans le geste vif de la prise. L'évidence de l'image nous fait perdre de vue la saisie discursive, l'exposition de la chose vue fait écran à l'élan textuel, à l'impulsion, au *drive*.

L'image contenue masque la volubilité de l'image dont la vérité n'est pas totalisable, et la lucidité volontaire semble le point de départ de cet aveuglement dont le texte découle. Que l'on pense seulement à la *vérité nue* que Leiris s'empresse de ramener à l'authenticité des faits. La Vérité aussi est une image ou, plutôt, une "nudité allégorique" (p. 55) qui apparaît dans le texte flanquée de cette autre déesse,

Mensonge, aux voiles séducteurs¹⁵. Comme Leiris le signale aussitôt, l'allégorie procède d'un mouvement qui "transfigure" le "contenu" et l'aspect ("la forme") dans sa matérialité même¹⁶. Le projet autobiographique prend une autre tournure à partir du moment où, à l'instar de la magicienne nue dans les *Contes* de Richépin (p. 63) et des statues antiques à la beauté froide, la vérité apparaît comme une figure (féminine) de désir et de crainte. L'inassouvable vérité s'inscrit elle aussi dans la ronde des images. Parallèlement, son opposition à l'esthétique littéraire ne tient qu'à passer par une autre image - virulente et castratrice -, celle du matador. Le rejet de la littérature en tant que pratique efféminée - "grâces vaines de ballerine" (p. 10) pour une écriture virile, dépourvue de "complaisance" et "sans le moindre travestissement" (p. 17) - le torero -, fait de la quête autobiographique "l'arène de vérité" (terme que Leiris emploie par ailleurs à propos de l'amour). La double image que Leiris nous donne de la littérature (l'une gracieuse, vaine et facile, l'autre lucide, compromettante, "vraie") touche de près aux préoccupations de l'homme, ne fût-ce que dans sa projection "esthétique". La règle du montage apparaît comme une ligne de fuite d'où se profile l'impossibilité de dissocier l'objet de la confiance du procédé d'écriture, le "fond" humain de la "forme" de composition, la "pure vérité" de la "beauté nue". Leiris parle par images jusque dans l'énoncé de son projet.

L'image leirissienne se présente alors dans la double dimension de l'évidence (photographique) et de son négatif. La circulation des

¹⁵ "De très bonne heure, ma sœur m'avait initié à certaines de ces représentations mythologiques, telle la Vérité, sortant nue de son puits, un miroir à la main, et le Mensonge, femme au charmant sourire et somptueusement parée. J'étais si fasciné par cette dernière apparition, qu'il m'arriva une fois de dire, parlant avec ma sœur d'une femme [...]: «Elle est belle comme le Mensonge!»" (p. 54).

¹⁶ "Quoi qu'il en soit, quand je disais «allégorie» c'était assez pour tout transfigurer: quelle que fût la nature du contenu exprimé [...], quel que fût l'aspect même de l'image empruntée, le simple fait qu'il y eût allégorie était là pour tout arranger; je ne voyais jamais qu'une jolie statue [...] portrait d'une déesse aguichante comme le Mensonge ou claire comme la Vérité" (pp. 54-55).

images en-deça ou à côté (le "porte à faux") de leur assignation thématique travaille dans le texte jusque dans la préface. Ce travail latent évoque celui de Pénélope (autre figure) qui défait dans l'obscurité ce qu'elle tisse au grand jour pour obtenir non pas "rien", mais un délai. Principe actif de *La Règle du jeu*¹⁷, le délai participe également de *L'Âge d'homme* mais sous un mode non assumé: il travaille pour ainsi dire au revers des images. Le propre de l'image photographique est de saisir un instant, et tel est bien ce qui lui octroie sa réception comme document: d'un moment du temps, elle saisit tout ce qui tombe sous son regard dans la brutalité de la lumière. D'où la résistance qu'offrent les images photographiques, même mises en série, à tresser un destin. Mais ce sont là encore allégories pour l'écriture du moi: jeter l'image latente (souvenir, thème, mythe, impression) dans le bain chimique de la littérature pour que s'y révèle l'authenticité des ombres d'une existence. Pour Leiris, toréer la vérité, c'est à la fois revêtir les habits de lumière du matador et faire danser dans l'espace un taureau à la peau noire sous laquelle son destin se serait surnoisement glissé, c'est livrer l'image à la force de ses effets, même contraires ou contradictoires, mais avec le désir renouvelé de l'arrêter, de la figer, de l'embrocher enfin dans une mise à mort définitive. Mais toujours les images semblent déborder, dans leurs associations et leurs effets réciproques, le cadre de leur fixation autobiographique: l'impact de l'image-vérité tient moins à sa posture objective (le moment de vérité) qu'aux ramifications signifiantes qu'elle prend au contact des autres images (le flux du discours). Si le recours aux images permet à Leiris d'éviter les pièges

¹⁷ Je renvoie ici à l'analyse de Philippe Lejeune qui voit *La Règle du jeu* comme une "stratégie du délai" qui implique, par rapport à *L'Âge d'homme*, le renversement de "la stratégie du narrateur en face du temps. A l'élimination ou à la concentration maximum du discours succèdent son exhibition et son développement explicite et systématique, comme si, jouant à qui perd gagne, Leiris avait décidé de se mettre à «perdre son temps» pour gagner cette course contre la mort qu'est la construction du texte." ("Michel Leiris, Autobiographie et poésie", in *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, pp. 245-307, cit. pp. 279-280).

esthétiques des vies soigneusement narrativisées, il le voue à chercher en vain l'image englobante sous laquelle se résorberaient enfin les forces qui exposent sa vie à découvert.

Marie-Pascale Huglo
Cambridge