ASAKO TANIGUCHI

Michel Leiris: sur le mal-entendu[1]

« Le soldat vient de tomber »

Je voudrais ici aborder essentiellement deux questions: pourquoi l'expérience du malentendu sur les mots attirait-elle à ce point Michel Leiris? Et, en quoi cette expérience était-elle un problème actuel pour lui, et non une chose du passé sur laquelle il prenait plaisir à revenir?

Une des difficultés particulières auxquelles nous confronte le problème du malentendu consiste en ce qu'il exige impérativement des exemples concrets: pour parler de cette expérience, même pour présenter rapidement de quoi il s'agit, on s'aperçoit tôt ou tard que des exemples s'imposent; or, chaque exemple s'obstine à rester singulier et concret, sans se laisser facilement asservir à un raisonnement plus abstrait. Pour donner une idée de cette expérience du malentendu, voici un exemple tiré de « Chansons », un des chapitres de *Biffures*, premier tome de *La Règle du jeu*. Leiris, enfant, entend chanter un air de *Manon*: « Adieu, notre petite table! » Comme il s'agit d'un air d'opéra, le *e* muet à la fin du mot « petit*e* » est prononcé nettement. D'où l'accident qui se produit dans la compréhension de l'enfant. Il entend: « Adieu, notre petit *tetable*! » Croyant que l'adjectif « petit » qualifie le nom masculin « tetable » ou « totable », il s'applique à imaginer à quoi ressemble cet objet encore inouï et indéfinissable. Puisqu'il s'appelle *totable*, cela peut quand même ressembler à une table, mais comme il porte un petit « to- » au début, peut-être possède-t-il une espèce de rallonge, ou bien le son initial, « *to-ta* », n'imite-t-il pas justement le bruit des pieds du *totable* qui butent contre le sol quand on le déplace?

Dans les premiers chapitres de *Biffures*, « Chansons », « Habillé-en-cour », « Alphabet », Leiris nous rapporte beaucoup d'histoires du même type, non seulement des malentendus, mais aussi des fantasmagories langagières qui se sont forgées à partir de la dimension sonore ou visuelle des mots. « Rapporte », avons-nous dit, mais dans le cas de Leiris ce n'est pas le mot juste: pour Leiris, il ne s'agit pas vraiment de décrire une image déjà existante, l'image du « totable » dans notre exemple, en lui donnant une certaine réalité convaincante, mais plutôt de se mettre en position d'écouter

1. Cet article, qui reprend une communication donnée en mars 2003 à Tokyo, dans le cadre d'un cycle de conférences organisé par la Société de langue et littérature françaises du Kantô, est paru initialement dans la revue qu'elle édite, *Bulletin d'études de langue et littérature françaises*, nº 13, 2004.

attentivement un mot en cherchant à revoir ce qu'il a dû y voir autrefois. Ce n'est qu'en écrivant que l'image de l'objet commence à lui apparaître. Pourtant, aussi bien que l'image en question, c'est sa propre incapacité à lui donner une forme que Leiris enregistre: il a beau faire, l'image du *totable* lui échappe de justesse. Tous ces passages sur le *totable* ou sur d'autres objets que Leiris appelle « monstres oraux[2] » nous procurent un vrai plaisir à partager la subtilité de son oreille, mais son écriture n'est pas de celles qui se complaisent dans leur propre finesse ou leur crédibilité apparente. La plus grande qualité de ces textes, la plus saisissante, consiste en ce que Leiris s'impatiente malgré tout et toujours de son écriture.

Comment les études sur Michel Leiris ont-elles jusqu'à présent traité ce problème du mal-entendu? S'il est unanimement admis que ces expériences contenaient pour Leiris quelque chose de radical et d'essentiel, il n'y a pourtant pas d'étude creusant ce problème. En revanche, on s'y réfère très fréquemment en parlant d'autre chose comme à un point de repère largement connu ou à un problème déjà résolu.

Je résume ici les deux types de mentions qu'on en fait. Il y a d'un côté une tendance à considérer ces expériences langagières comme un paradis perdu, objet de nostalgie[3]. Parler de nostalgie au sujet de l'expérience du mal-entendu, qui se rattache, après tout, bel et bien à l'enfance, n'est pas forcément faux. Ceci étant, la facilité avec laquelle on l'étiquette par le mot de « nostalgie » ou de « relique » semble traduire une inattention à certains points essentiels, que je voudrais examiner aujourd'hui.

Il y a, d'autre part, des discours critiques qui remarquent l'impatience dont nous avons parlé: l'acte d'écrire étant toujours une chasse menée au présent, quand Leiris cherche à raconter ses expériences du passé, il éprouve une irritation dans le présent. Cette dernière opinion, à laquelle nous voudrions bien adhérer, risque pourtant de déplacer le problème qui nous occupe: si on rapporte l'irritation de Leiris à la spécificité de l'acte d'écriture, on pourrait dire la même chose de n'importe quel objet et non seulement des expériences du malentendu[4]. Mais l'impatience de Leiris ne relève-t-elle pas plutôt de la spécificité même de cette matière? C'est ici que ce que Jacques Lacan disait du « stade du miroir » me semble nous mettre

2. Michel Leiris, *Biffures* (1948), *La Règle du jeu*, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2003, p. 7.

3. La préface de l'édition de La Pléiade illustre bien ce type d'interprétation: pour Denis Hollier, les écrits de Leiris sur ces expériences sont « autant de tentatives pour sauvegarder par écrit les quelques reliques d'une enfance sans écriture » *(ibid.*, p. XXV*)*. Cette phrase de Jeffrey Mehlman est non moins représentative: « The writer is metaphorically assimilated to a phonograph nostalgically reproducing a cherished song (compared to a lost record of Negro-American music) » (Jeffrey Mehlman, *A Structural Study of Autobiography*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1974, p. 107).

4. Voir le chapitre « Rêver » de l'étude de Catherine Maubon *(Michel Leiris, en marge de l'autobiographie*, José Corti, 1994, p. 25-81*)*, qui insiste sur ce point: « […] peu importe la nature de cet objet dont l'intérêt est avant tout fonctionnel: moteur de la quête » (p. 25).

sur la voie. Selon Lacan, l'enfant vit d'abord dans le fantasme du « corps morcelé » et, à un moment donné, en se voyant dans le miroir, il acquiert la notion de la totalité de son corps. Ce qui nous intéresse ici est juste le point suivant: Lacan souligne que le fantasme du « corps morcelé », qui devrait précéder l'expérience du miroir, ne se forme pourtant que *rétroactivement* à partir du moment où l'enfant se voit dans le miroir[5]. De la même manière, l'image évoquée par le mot mutilé, qui devait pourtant déjà exister, ne nous apparaît-elle pas justement à partir du moment où l'on découvre le mot correct?

Cette question concerne également une autre pratique qui n'a pas moins attiré Michel Leiris sa vie durant, celle du récit de rêve. Leiris lui-même parle d'une égale sensation d'irritation quand il essaye de « faire reprendre vie[6] » à ses anciens souvenirs de malentendu et quand il lui arrive de faire un rêve dont il ne parvient pas à se rappeler le détail. Mais il y aurait intérêt à pousser ce parallèle encore plus loin, par exemple, en ce qui concerne la rétroactivité: c'est également au moment de la fin du rêve que nous pouvons enfin savoir que c'était un rêve; tous les récits de rêves sont reconstitués après le réveil: personne ne peut raconter son rêve en rêvant. De même, tant qu'on est sous l'emprise du malentendu, on est dans l'incapacité de le verbaliser; et quand on s'en rend compte, devenu enfin capable de le raconter, on est déjà expulsé de ce monde qui échappe à nos lois. De plus, il n'y a personne auprès de qui on puisse s'en enquérir: comme le rêve, qu'on ne peut jamais rêver à deux, le malentendu est condamné à rester chose strictement personnelle. Dans les deux cas, il n'y a d'autre témoin que soi-même, d'où, paradoxalement, l'exigence d'un maximum de sincérité. Ainsi ces deux expériences partagent-elles bien des traits communs du point de vue structurel. Elles supposent toutes deux un moment tournant, moment qui semble enfin nous livrer l'objet en question et qui, simultanément, nous le fait perdre. L'impatience de Leiris relève sans doute de cette nature intrinsèque à la matière du malentendu. Et si elle est si vive et si aiguë, n'est-ce pas parce qu'il se place toujours *juste après* le moment du réveil?

Si ce moment a une intensité particulière, c'est qu'il est vécu comme une traversée qui mène, non d'un fantasme à la réalité, mais, pour celui qui le vit, d'une réalité à une autre. Par exemple, quand Leiris ne savait pas encore respecter le tréma qui se trouve dans le nom du prophète Moïse, il le prononçait « Moisse ». Comme cela se produit souvent, il voit se ramifier et s'enchaîner toute une série d'images à partir du nom « Moisse », et quand il apprend que cette prononciation est erronée, ce qu'il voyait dans « Moisse » est absorbé dans le nom de Moïse:

5. « […] pour Lacan, ce serait le stade du miroir qui ferait rétroactivement surgir le fantasme du corps morcelé » (J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Puf, coll. « Quadrige », 1967, p. 453).

6. Michel Leiris, *Biffures*, *op. cit.*, p. 17.

Échangeant « Moisse » pour « Moïse » j'éprouvais un vertige, parce que ce n'était pas seulement un mot qui se défaisait, mais une partie de la nature des choses qui se métamorphosait, un changement subit d'identité qui, dans la personne même du prophète, s'opérait[7].

Ce passage témoigne évidemment combien insécable est le lien entre l'aspect matériel des mots et les choses, mais le vertige que Leiris a éprouvé vient peut-être encore d'autre chose: au moment de la révélation, la conscience du sujet est mise en état d'accepter à la fois une réalité qui devrait s'exprimer par un signe d'égalité (Moisse = Moïse: « Moisse *était* en fait Moïse ») et une autre réalité qui s'exprime par une inégalité (Moïse ≠ Moisse: « Moïse *n'était* en fait *pas* Moisse »). Leiris n'efface pas « Moisse », mais il ne nie pas non plus la nouvelle réalité « Moïse » pour conserver son « Moisse ». Il tient à maintenir Moisse tout en essayant d'accepter Moïse. C'est dans cette oscillation tendue que Leiris prend position. C'est également pour cette raison que j'aimerais éviter le mot de « nostalgie », qui attribue souvent à l'objet perdu une qualité positive, mais en fait l'éloigne du même coup (« c'était le bon temps »). L'irritation de Leiris, en revanche, résulte non pas de la distance avec l'objet, mais plutôt d'une proximité: alors que l'objet est encore à côté de lui, tout près de lui, il n'arrive quand même pas à le toucher[8]. Leiris continue à se placer volontairement dans la tension entre une égalité et une inégalité, et s'il ne lâche pas son « Moisse », ce n'est pas parce que c'était beau ou bon, mais parce qu'il refuse de faire comme si le temps qu'il a vécu avec une image aussi vive n'avait jamais existé.

Résumons-nous: l'expérience du malentendu contient toujours un point charnière qui exerce une certaine force sur le contenu même du malentendu; Leiris se situe juste après ce point.

Ce point de vue éclaire l'importance particulière du chapitre inaugural de *La Règle du jeu*, « …Reusement! »: il y a bien des cas où Leiris détaille le contenu de ce qu'il avait vu ou entendu dans un mot, qu'il soit mutilé ou intact, mais très peu d'exemples où il évoque le moment de la révélation, comme c'est le cas ici.

Le récit se déroule sur quatre pages, mais peut en réalité se résumer à un événement qui ne prend que quelques secondes. Leiris avait déjà raconté la même histoire dans une communication prononcée au Collège de Sociologie:

7. *Ibid.*, p. 62.

8. À propos du « disque perdu » dont parle Jeffrey Mehlman (voir *supra*, note 3), on remarquera en relisant le texte qu'il ne s'agit pas d'un disque définitivement perdu, mais d'un disque *momentanément égaré*. Sans arriver à le retrouver parmi des milliers d'autres disques, Leiris précise qu'il *sait* qu'il existe à coup sûr chez lui (cf. *Biffures*, *op. cit.*, p. 17-18 et p. 240).

Je me rappelle qu'un jour, jouant avec des soldats de plomb, j'en laissai tomber un, le ramassai et, voyant qu'il n'était pas cassé, m'écriai: « …Reusement! » Sur quoi, quelqu'un qui se trouvait là – mère, sœur ou frère aîné – me fit observer qu'on ne dit pas « reusement » mais « heureusement », ce qui me fit l'effet d'une stupéfiante découverte[9].

Leiris reprend et développe considérablement cet épisode au début de *Biffures*, et lui donne le sens d'une première véritable découverte de la langue articulée, de la langue des adultes: un mot, qui était jusque-là corporel comme un cri ou un simple rire, se lie à un autre mot qui a le sens d'« heureux », et se métamorphose en un élément qui appartient à un système de sens. Leiris a frôlé alors, par hasard, l'existence d'une langue qui s'étend indéfiniment et s'est rendu compte du fait qu'elle existe en dehors et indépendamment de lui-même. Or, si on considère cette histoire seulement comme un récit d'initiation, on en conclut, comme c'est le cas de l'interprétation de l'édition de La Pléiade, que, dans les chapitres suivants, Leiris effectue une régression vers l'enfance en abandonnant, aussitôt après l'avoir esquissé, le programme d'apprentissage de la langue[10]. Mais dans ce chapitre qui raconte le passage de la langue personnelle à la langue sociale, le centre de gravité est justement dans la tension de cette « stupéfiante découverte » qui vacille entre « reusement » et « heureusement ». De même, dans les chapitres suivants, il est vrai que Leiris parle de son « totable » ou de son « Moisse », mais l'enjeu de son écriture est toujours dans la question conflictuelle de savoir comment et jusqu'où on peut parler de ces choses si singulièrement personnelles dans un langage social et ouvert. Ce qui est vraiment remarquable chez Leiris c'est que, quel que soit le sujet qu'il aborde, y compris les fantasmes langagiers qui ne peuvent être que strictement personnels, le discours garde une parfaite clarté et précision. On retrouverait le même enjeu dans la quête autobiographique de Leiris et, comme on l'a vu, dans ses récits de rêve. Il ne s'agit pas de retourner vers « reusement », mais de chercher le moyen d'en parler avec le langage d'« heureusement ». Si ces textes n'étaient pas à tout instant soutenus par la lucidité déchirante de Leiris et sa conscience qu'il est maintenant condamné au côté d'« heureusement », ils seraient devenus totalement illisibles.

Lisons maintenant de plus près ce premier chapitre, en portant notre attention sur les changements dans le temps et l'aspect des verbes, change-

9. Michel Leiris, « Le sacré dans la vie quotidienne » (1938), in *Collège de sociologie*, Gallimard, « folio », 1995, p. 115; repris dans *La Règle du jeu*, *op. cit.*, p. 1117.

10. Ainsi, Denis Hollier considère l'ouverture de « …Reusement! » comme « sans lendemain »: « À peine Leiris a-t-il ouvert la piste de la socialisation linguistique, qu'il l'abandonne pour ressusciter le temps où les mots pouvaient lui dire ce qu'il lui chantait […]. Dès le deuxième chapitre de *Biffures*, "Chansons", la recherche bifurque; délaissant l'exploration de ce qu'il avait appelé "le tissu arachnéen de mes rapports avec les autres", au lieu de suivre le cours de la maturation orthophonique qui avait fait progresser le petit Michel de "…reusement" à "heureusement", elle régresse, à contre-courant » (Michel Leiris, *La Règle du jeu*, *op. cit.*, p. XXIV-XXV).

ments qui s'effectuent tout au long du chapitre et me semblent confirmer ce que nous avons vu jusqu'à présent. Le chapitre commence au passé, essentiellement à l'imparfait, mais à la fin du chapitre, on se trouve au présent. Quand et comment le passé s'est-il changé en présent? Exactement *juste après* la correction de « reusement » en « heureusement ». Autrement dit, le tournant dans l'écriture correspond rigoureusement à un changement brusque de la conscience de l'enfant.

« Sur le sol impitoyable de la pièce », ainsi commence la longue phrase inaugurale de *Biffures* qui, à elle toute seule, constitue finalement le premier et grand paragraphe:

> Sur le sol impitoyable de la pièce (salon? salle à manger? tapis cloué aux ramages fanés ou bien tapis mobile au quelconque décor dans lequel j'inscrivais des palais, des sites, des continents, vrai kaléidoscope dont mon enfance jouait, y agençant des constructions féeriques, tel un canevas pour des mille et une nuits que ne m'ouvraient alors les feuillets d'aucun livre? plancher nu, bois ciré aux linéaments plus foncés, coupés net par la noirceur rigide des rainures d'où je m'amusais, parfois, à tirer des flocons de poussière, quand j'avais eu l'aubaine de quelque épingle chue des mains de la couturière à la journée?) sur le sol irrécusable – et sans âme – de la pièce (velouté ou ligneux, endimanché ou dépouillé, propice aux courses de l'imagination ou à des jeux plus mécaniques), dans le salon ou la salle à manger, dans la pénombre ou la lumière (suivant qu'il s'agissait ou non de cette portion de la maison dont les meubles sont normalement protégés par des housses et toutes les modestes richesses soustraites souvent, par le barrage des volets, aux attaques du soleil), dans cet enclos privilégié guère accessible qu'aux adultes – et grotte tranquille pour la somnolence du piano – ou dans ce local plus commun qui renfermait la grosse table à rallonges autour de laquelle toute ou partie de la famille s'assemblait pour le rite des repas quotidiens, le soldat était tombé[11].

Salon ou salle à manger, pénombre ou lumière – on n'arrive toujours pas à le savoir précisément –, la description de la scène semble se dérouler sans fin. Mais même une lecture rapide nous permet de remarquer que la phrase est constamment ponctuée de nombreux « ou » et de points d'interrogation: l'alternative et l'ambiguïté sont ici recherchées et annoncent déjà un procédé propre à l'écriture de Leiris, suggéré aussi par le titre du livre – biffure, bifurcation, rature. Les mots ne sont pas réellement biffés, mais le point d'interrogation fonctionne un peu de la même manière que le trait de rature, trace qui annule le propos tout en nous le laissant voir: comme le « ou », il nous apporte l'information, mais toujours tout en l'ébranlant.

En tout cas, malgré ce foisonnement qui brouille à chaque pas la perspective, le squelette de la phrase reste « le soldat était tombé »: le bref constat mis au plus-que-parfait, en fort contraste avec la lenteur de la partie précédente, nous place d'emblée après une action antérieure déjà

11. Michel Leiris, *Biffures*, *op. cit.*, p. 1. (Les citations qui suivent proviennent toutes des quatre pages de ce chapitre.)

achevée. En suspens, le lecteur adopte une attitude d'attente. Suivent des explications relatives au soldat. Trois paragraphes commencent de la même manière: « Un soldat. De plomb ou de carton-pâte », « Un soldat neuf ou ancien », « Un soldat vraisemblablement français »; plusieurs images s'enchevêtrent et on ne voit toujours pas clairement comment était fait le soldat qui était tombé. Mais après avoir pris tout son temps pour parler de ce soldat en multipliant toujours les hypothèses alternatives, Leiris écrit: « L'important n'était pas qu'un *soldat* fût tombé […]. » Dans le paragraphe suivant, en reprenant presque la même expression, il explique: « L'essentiel n'était pas qu'un soldat fût tombé […]. L'essentiel, c'était qu'il y eût quelque chose m'appartenant qui fût tombé. » Et comme ce jouet (« l'un de mes jouets » est répété quatre fois en deux paragraphes) était tombé, il s'est inquiété. De la première phrase jusqu'ici, le temps ne s'écoule pas. Et enfin, au milieu de la troisième page, se produit la première action de ce chapitre, racontée dans une trépidante succession de passés simples: « Rapidement je me baissai, ramassai le soldat gisant, le palpai et le regardai. » Voyant qu'il n'était pas cassé, il s'écrie: « …Reusement! » Et il est repris par quelqu'un de plus âgé, par quelqu'un qui n'est toujours pas précisément identifié. Et voici enfin le paragraphe clef du chapitre:

> L'observation coupa court à ma joie ou plutôt – me laissant un bref instant interloqué – eut tôt fait de remplacer la joie, dont ma pensée avait été d'abord tout entière occupée, par un sentiment curieux dont c'est à peine si je parviens, aujourd'hui, à percer l'étrangeté.

Au début, le passé simple est conservé (« L'observation *coupa* court à ma joie »), mais ensuite (« par un sentiment curieux dont c'est à peine si *je parviens, aujourd'hui,* à percer l'étrangeté ») apparaît une intrusion distincte du présent. La phrase commence au passé et glisse vers le présent, le pronom relatif *dont* jouant le rôle de seuil[12]. Après ce paragraphe, le texte reste au présent. On pourrait encore dire de la phrase suivante (« on ne dit pas "…reusement", mais "heureusement" ») qu'elle est au présent des vérités générales, mais ensuite ce n'est plus le cas. Dans ces phrases rapportant directement l'événement (« Ce mot […] *se rattache à* "heureux" et […] il *se trouve inséré* soudain dans toute une séquence de significations précises »; « Appréhender d'un coup dans son intégrité ce mot qu'auparavant j'avais toujours écorché *prend* une allure de découverte[13] »), Leiris aurait pu employer le passé. Au fil du texte, l'impression d'immédiateté gagne en force:

12. Chez Leiris, c'est souvent le pronom relatif qui joue un rôle clef: il produit une trajectoire inattendue, une chute ou plutôt une montée de la phrase qui, comme ici, glisse du passé au présent, ou se déplace de l'objectivité vers la subjectivité, de la description vers le contact, etc.

13. C'est moi qui souligne.

Voici que ce vague vocable – qui jusqu'à présent m'avait été tout à fait personnel et restait comme fermé – est, par un hasard, promu au rôle de chaînon de tout un cycle sémantique. *Il n'est plus maintenant* une chose à moi: il participe de cette réalité qu'est le langage de mes frères, de ma sœur, et celui de mes parents. De chose propre à moi, il *devient* chose commune et ouverte. *Le voilà*, en un éclair, devenu chose partagée ou – si l'on veut – *socialisée*[14].

Ce « maintenant » n'est plus un maintenant seulement pour l'enfant, mais aussi pour Leiris qui, en écrivant, vient de prononcer « …reusement »; passé et présent commencent ici à se superposer:

Il n'est plus maintenant l'exclamation confuse qui s'échappe de mes lèvres – encore toute proche de mes viscères, comme le rire ou le cri – il est, entre des milliers d'autres, l'un des éléments constituants du langage, de ce vaste instrument de communication dont une observation fortuite, émanée d'un enfant plus âgé ou d'une personne adulte, à propos de mon exclamation consécutive à la chute du soldat sur le plancher de la salle à manger ou le tapis du salon, m'a permis d'entrevoir l'existence extérieure à moi-même et remplie d'étrangeté.

Après le pronom relatif *dont*, la phrase, commencée au présent, finit de nouveau avec un passé (« une observation fortuite […] m'*a permis* »); mais elle ne va pas jusqu'au passé simple: l'énoncé maintient le passé composé, qui n'est que la forme composée du présent.

Dans le paragraphe suivant, le dernier du chapitre, on a presque l'impression d'être revenu à la première phrase, mais avec un temps et un aspect très curieux:

Sur le sol de la salle à manger ou du salon, le soldat, de plomb ou de carton-pâte, vient de tomber. Je me suis écrié: « …Reusement! » L'on m'a repris. Et, un instant, je demeure interdit, en proie à une sorte de vertige.

Le soldat *vient de* tomber: ce « venir de » nous semble résumer la signification la plus essentielle pour Michel Leiris de l'expérience du malentendu. Leiris se trouve *juste après* avoir vu le miroir, découvert la vérité. Ici, « vient de tomber » a également un rôle de vérification, comme lorsqu'en reprenant un récit interrompu on s'assure auprès de l'auditeur du point où l'on s'était arrêté: « le soldat vient de tomber » non plus seulement pour Leiris, enfant ou écrivain, mais également pour nous, lecteurs, qui venons juste d'apprendre sa chute et ce qui s'en est suivi; « venir de… » crée une situation où nous sommes tous sur le même plan. Telle une chose scintillante, le soldat qui était tombé au plus profond du puits de la mémoire – rappelons-nous la lenteur vertigineuse du commencement – est enfin recueilli, il s'élève à travers tout le chapitre jusqu'au niveau du présent où nous nous situons et, en même temps que le soldat, Leiris parvient lui aussi à nous rejoindre dans ce présent.

Une fois crié « …reusement! », on ne peut plus retourner en arrière. Cette réalité, admise et assumée par Leiris, est avant tout traduite par le

14. Seul le dernier mot est souligné par Leiris.

changement dans l'expression, au ras même des mots qui relatent cet épisode[15]. La fin du texte reprend partiellement la description de la scène au premier paragraphe, mais le soldat, qui au début « était tombé », « vient de tomber » maintenant; l'expression « venir de » tient toute sa spécificité du fait que, même révolu, l'événement n'a pas encore perdu son lien direct avec le sujet. Il n'est pas totalement erroné de parler de « paradis perdu », mais il ne faut pas oublier, à cause de cette expression, l'acuité actuelle de cette perte: ce n'est pas un paradis lointainement perdu, mais qui, encore et toujours, *vient d'*être perdu. Dans la nostalgie, la douleur naît de la distance qui sépare de l'objet, mais, chez Michel Leiris, l'impatience provient de sa proximité affolante: l'objet existe tout à côté de nous et nous le savons exister tout près de nous, mais nous n'arrivons pas à le saisir, à le rattraper.

Je voudrais ici parler très cursivement d'une autre thèse: « venir de » serait un auxiliaire privilégié pour Michel Leiris, non seulement au sujet du malentendu, mais d'une manière plus générale et notamment pour ce qui concerne le déclenchement de son écriture. Regardons tout d'abord la phrase inaugurale de *L'Âge d'homme*: « Je viens d'avoir trente-quatre ans, la moitié de la vie. » Phrase très célèbre, diversement commentée, mais jamais, à ma connaissance, examinée du point de vue de l'originalité de son aspect temporel[16]. L'indication de l'âge au commencement d'une autobiographie n'a rien de rare, mais ici il ne s'agit pas d'une date de naissance ni d'un simple fait (« j'ai trente-quatre ans »), ni encore d'un passé séparé du présent (« j'ai eu trente-quatre ans »). « Je viens d'avoir trente-quatre ans »: le narrateur désigne son âge non comme un simple fait mais comme une expérience passée, en se retournant pourtant vers nous, vers le présent, et en s'adressant à nous directement. « Je viens de » exprime l'élan d'un narrateur qui cherche à partager avec nous le temps de l'énonciation.

Sans pousser plus loin la réflexion, je voudrais signaler un autre exemple non moins mémorable et également situé en position initiale: « Je viens de déménager[17] », phrase cette fois-ci très courte, qui lance le chapitre « Perséphone ». C'est surtout au moment de la prise de parole que Leiris semble avoir besoin de ressentir pleinement sa propre présence

15. La temporalité du verbe n'est qu'un exemple parmi d'autres; on peut également repérer une évolution dans le type des verbes: ce n'est qu'après le cri de l'enfant que des verbes dynamiques (tels « se rattacher », « prendre », « devenir », « promouvoir », etc.), et non plus statiques, commencent à ponctuer le texte.

16. Il est possible que J.-B. Pontalis ait été sensible à ce point; en citant cette phrase de Leiris, il fait allusion à Henry Brulard: « je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître » (J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, Gallimard, coll. « folio », p. 352). « Je vais » est effectivement une formule qui peut être considérée comme le pendant de « je viens de ». Précisons toutefois qu'à l'usage, « aller », en tant qu'auxiliaire, a pratiquement perdu sa spécificité en ne se distinguant plus guère du futur simple, tandis que « venir de » garde toute sa valeur aspectuelle par rapport aux temps du passé comme le passé simple ou le passé composé.

17. Michel Leiris, *Biffures*, *op. cit.*, p. 69.

auprès du lecteur, et c'est alors qu'il recourt à « venir de ». Ou bien encore, parmi toutes les intrusions du temps de l'écriture qui caractérisent et problématisent l'autobiographie de Leiris, l'une des plus marquées, des plus troublantes, est sans doute la dernière phrase du chapitre « Dimanche » où, après un fragment de son journal intime que Leiris recopie, comme il l'avait fait également au début du chapitre, on trouve un interligne double, puis brusquement: « Dernière nouvelle à consigner ici: c'est la fin de la guerre car le Japon vient de capituler[18]. » Plutôt que le présent lui-même qui acquiert facilement un caractère d'intemporalité, le passé proche (un des aspects du présent) cristallise *un* présent concret, justement par le lien qu'il entretient avec le moment de l'énonciation. « Venir de » est une expression qui tire le passé jusqu'au présent et se lie ainsi à la fois au passé et au présent.

La posture qui tente de se reporter à la fois au passé et au présent, qui s'efforce d'accepter et l'égalité et l'inégalité, peut également être rapprochée du choix de la conjonction *ou*, comme on l'a vu, fréquemment répétée: en disant l'un *ou* l'autre, Leiris n'exclut ni l'un ni l'autre et, en définitive, présente les deux. « Reusement » *ou* « heureusement », mais le chemin vers « reusement » lui est déjà coupé sans qu'il puisse non plus appartenir totalement au côté d'« heureusement » en oubliant son « reusement ». Incapable d'exclure ni l'un ni l'autre, comment réagit-il? « Et, un instant, je *demeure interdit* en proie à une sorte de vertige. »

Il faut bien remarquer que le verbe « demeurer », qui est pratiquement le dernier de ce chapitre[19], est mis au présent. Dans cette histoire de passage, Leiris demeure interdit, il ne *passe* pas. Sans chercher à résoudre la contradiction entre la langue individuelle et la langue sociale, il reste interloqué, privé de toute parole. Et c'est là que Michel Leiris se met à parler, à faire entendre sa voix. Ainsi la position inaugurale de ce chapitre sur le malentendu en tête des quatre volumes de *La Règle du jeu* acquiert-elle une sorte de nécessité; c'est grâce au talent de rester interdit, de demeurer là, sans aller ni en arrière ni en avant, que tout le reste de *La Règle du jeu* pouvait, paradoxalement, se poursuivre.

18. *Ibid.*, p. 237.

19. Il faut préciser que, malgré quelques formes de passé qui apparaissent dans la phrase suivante, la fin de ce chapitre est clairement dominée par le présent: « Et, un instant, je demeure interdit, en proie à une sorte de vertige. Car ce mot mal prononcé, et dont je viens de découvrir qu'il n'est pas en réalité ce que j'avais cru jusque-là, m'a mis en état d'obscurément sentir – grâce à l'espèce de déviation, de décalage qui s'est trouvé de ce fait imprimé à ma pensée – en quoi le langage articulé, tissu arachnéen de mes rapports avec les autres, me dépasse, poussant de tous côtés ses antennes mystérieuses. » Comme l'exprime clairement la conjonction *car*, la deuxième phrase a une fonction explicative par rapport à la première; l'état du sujet ne change pas. Ce qui est intéressant d'ailleurs, c'est le présent « me dépasse », suivi du participe présent *« poussant* de tous côtés ses antennes mystérieuses ». *Biffures* s'ouvre sur cette inquiétude qui s'étend indéfiniment, exactement de la même manière que se propagent les ramifications du langage articulé.

Ce que je viens d'essayer de démontrer fait partie d'une approche que je voudrais proposer comme une nouvelle lecture de l'œuvre de Leiris. S'il n'y avait pas jusqu'à présent d'étude ayant remarqué la modification stylistique qui traverse ce premier chapitre et qui semble établir une correspondance rigoureuse avec le déroulement de l'événement raconté, et surtout avec la complexité de la relation que Leiris possède avec cette expérience, c'est que les recherches sur Michel Leiris ont une forte tendance à se concentrer sur le contenu du texte. En se consacrant à savoir *qui* était Michel Leiris (approche biographique) ou *ce qu*'il pensait (approche thématique), on néglige trop facilement la question de savoir *comment* Leiris raconte, alors que la richesse et la saveur de l'écriture leirisienne consistent essentiellement en la liaison fusionnante des trois. Et cette réunion est à chercher, me semble-t-il, dans le *mouvement* des mots – la métamorphose graduelle de la phrase, le processus par lequel l'écriture s'infléchit jusqu'à ce que, par exemple, survienne un « venir de ». Car faire attention aux lents déploiements des mots nous permet d'envisager le mystère le plus insaisissable des écrits de Michel Leiris, qui est pourtant une évidence quand on le lit ligne à ligne: comment ses textes en prose deviennent-ils, à un moment donné, de la poésie? Le texte de Michel Leiris se présente non comme *poésie*, mais comme ce qui tend à chaque instant à le *devenir*, en prouvant que la poésie est elle-même métamorphose, transmutation – un processus qui ne mûrit que dans l'attention continue du lecteur.

Asako Taniguchi