

# Le théâtre des fièvres dans "Fibrilles" de Leiris

Autor(en): **Geinoz, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **59 (2012)**

Heft 1: **Fascicule français. La fièvre à l'œuvre : du corps à la métaphore**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-323590>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Le théâtre des fièvres dans *Fibrilles* de Leiris

I was made to look at the convention that lurks in all truth  
and on the essential sincerity of falsehood.

Joseph Conrad, *Lord Jim*

Dans une lettre adressée d'Afrique à sa femme, le 30 mai 1932, Michel Leiris conseille à celle-ci de relire *Lord Jim*, le roman de Conrad, et de penser à lui ; puis il ajoute en guise d'explication : « La seule chose dont je serai toujours reconnaissant au Docteur Borel, ce n'est nullement d'une cure psychanalytique – pauvre chose, comme toutes les choses médicales et toutes les choses pratiques –, mais d'avoir compris que c'était ce livre qu'il me fallait, ce personnage qu'il me fallait jouer »<sup>1</sup>. À ce moment-là, préférence est ainsi donnée, pour surmonter une crise existentielle, à la médiation par un rôle écrit, un rôle de fiction, disponible, permettant de s'envisager ailleurs et autrement, plutôt qu'à un repli sur soi visant à explorer des profondeurs individuelles supposées.

Qu'en est-il cependant d'une telle médiation lorsqu'elle paraît davantage aggraver la crise ou même la provoquer ? Jusqu'où choisit-on, en définitive, d'endosser de la sorte un rôle – qu'il ait ou non une origine littéraire attestée –, et peut-on espérer y échapper ? L'œuvre de Leiris, qui à cet égard participe d'une interrogation plus large – celle qui oriente en partie la sociologie et l'anthropologie à la suite des travaux de Marcel Mauss<sup>2</sup> – sur l'emprise du social dans les manifestations psychologiques en apparence les plus singulières, montre en tout cas que le constat de cette part de jeu, cette part d'emprunt, rend nécessaire la recherche de modes d'appropriation, ce qui pour l'auteur lui-même, dans le va-et-vient souhaité entre la vie et l'œuvre, passe par l'invention sans cesse relancée du projet autobiographique.

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, « Lettre du 30 mai 1932 », *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1996, p. 469.

<sup>2</sup> Pour comprendre l'importance de cette question, voir Claude Lévy-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » [1950], dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 2010, pp. IX-LII. En guise d'éclairage pour les pages qui suivent, on retiendra du propos de Lévy-Strauss ce retournement : « [...] c'est, à proprement parler, celui que nous appelons sain d'esprit qui s'aliène, puisqu'il consent à exister dans un monde définissable seulement par la relation de moi et d'autrui » (p. XX).

Ce n'est pourtant que dans *Fibrilles*, soit plus de vingt-cinq ans après l'expédition d'Afrique, que Leiris affronte véritablement cette question du rôle, ou de la construction socialement réglée des conduites que nous adoptons; et à travers une thématization de la fièvre et de ses effets, il l'aborde en quelque sorte par la négative, par un cas-limite où la médiation semble être dépassée, pour le pire – une perte de soi dans le délire ou l'inconscience – ou le meilleur – une expansion de soi que l'imaginaire romantique a pu associer à la création et constituer ainsi en espace privilégié de la singularité. Mais ce conditionnement historique n'implique-t-il pas déjà la mise en scène?

La fièvre dans *Fibrilles* apparaît dès lors avant tout comme le symptôme d'un doute. Et comme ce doute finit par toucher la possibilité même de l'appropriation, on comprend mieux, en suivant dans le texte la courbe de la fièvre, la nécessité de remettre en cause les modalités de cette appropriation par l'écriture, c'est-à-dire l'évolution formelle qu'on observe, dans *La Règle du jeu*, de *Fibrilles* à *Frêle bruit*.

## Fierté perdue

Dès le seuil du texte on doit en fait constater que la fièvre plane sur l'ensemble de *Fibrilles* un peu comme une menace latente, ou plus simplement comme une idée fixe. En effet, on remarque avec surprise en feuilletant l'ouvrage que les quatre chapitres qui le composent n'ont plus reçu, comme dans *Biffures* ou dans *Fourbis*, un titre qui les identifie et les différencie, mais qu'ils se suivent comme les parties numérotées d'un tout qui pourtant porte un autre titre que celui figurant en couverture et lui fait ainsi concurrence, en regard, au sommet de chaque double page. Le lecteur perçoit de la sorte, en un constant rappel, une exclamation qui reste longtemps inexpliquée, « la fière, la fière... », avant de comprendre que cette expression est le résultat d'une de ces mécompréhensions enfantines, un de ces glissements interprétatifs dont *Biffures* avait montré qu'il pouvait, par le court-circuit qu'il opère, servir d'embrayeur au déploiement d'un réseau plus ou moins personnel de significations, le glissement, dans ce cas, de « fièvre » à « fière ».

Sous l'adjectif répété qui, davantage que dénoncer ou revendiquer une fierté, paraît devoir la conjurer ou l'éveiller, c'est donc la fièvre qui

s'inscrit à l'horizon de l'œuvre entière. Et d'ailleurs le titre lui-même – qu'on le considère ou non dans son rapport avec l'énigmatique citation qui s'impose pratiquement comme un sous-titre – semble jouer, comme déjà dans la définition du *Glossaire* en 1925 (« elle sévit, fibre, ou filière, vers les rêveries déviées »<sup>3</sup>), sur la plausible mais fausse parenté étymologique entre « fièvre » et « fibre » et, par le biais de cette approximation suggestive, annoncer pour thème principal de ce troisième volume de *La Règle du jeu* de « petites fièvres ».

En l'occurrence il s'agirait d'un euphémisme, dans la mesure où, au cœur de *Fibrilles*, est racontée la tentative de suicide du 30 mai 1957, expérience cruciale et sombre que l'auteur pourra, vers la fin de son livre, qualifier avec un sourire de « romanesque à souhait »<sup>4</sup>, mais qu'il fait d'abord mine d'hésiter à exposer au grand jour, se demandant s'il n'est pas trop tôt et s'il ne vaudrait pas mieux la « laisser en sommeil, attendant que la plaie qui lui a donné naissance comme à une mauvaise fièvre ait fini de se refermer »<sup>5</sup>. Dans les mêmes termes est évoquée plus loin la liaison que le récit présente comme l'une des causes du sentiment d'impasse ayant conduit à cet acte désespéré, Leiris parlant alors de « l'intrigue qui [l]'a [...] enfiévré jusqu'à [le] faire presque mourir »<sup>6</sup>. Et l'on comprend ainsi – d'autant mieux que le triste héros de ces heures qui mènent à l'anéantissement momentané se voit éclairé d'un jour peu flatteur – que dans le glissement de « fièvre » à « fière » se joue pour l'autobiographe la possibilité de donner un sens, par l'écriture, à cette tentative d'échapper à soi-même et de recouvrer par là quelque chose de la fierté perdue.

La conclusion du livre présentera d'ailleurs cette entreprise comme aboutissant avec lui. Dans une théâtralité amusée, l'auteur choisit en effet d'exposer, à la manière des « anciens combattants qui ressassent leur guerre parce qu'ils n'ont connu aucune autre grande aventure et qui aiment éventuellement à exhiber les traces de leurs blessures »<sup>7</sup>, la cicatrice résultant de la trachéotomie qui avait été nécessaire pour le sauver. Il s'agit, au

<sup>3</sup> Michel Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses*, dans *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1969, p. 88.

<sup>4</sup> Michel Leiris, *Fibrilles*, dans *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 774. Toutes les références à *Fibrilles* seront désormais abrégées *Fi*.

<sup>5</sup> *Fi*, p. 598.

<sup>6</sup> *Fi*, p. 694.

<sup>7</sup> *Fi*, p. 797.



terme du parcours, d'en faire le fier témoin de ce qui, malgré tout, a constitué un « moment total », c'est-à-dire l'un de ces très rares moments qui tiennent en tension vie et mort pour une impression émouvante de présence absolue au monde et à soi-même, soit l'expérience – fiévreuse, si l'on suit les associations du texte – que Leiris rapporte à la poésie<sup>8</sup>.

## Tentatives d'appropriation

Pourtant si la fièvre vient ponctuellement désigner de façon métaphorique ces quelques heures où, « l'ivresse ayant exalté [s]a peine au lieu de l'atténuer », l'auteur dit avoir laissé « sa vieille et triste furie se porter contre [lui] »<sup>9</sup>, c'est à d'autres moments qu'elle est véritablement thématifiée dans *Fibrilles*. On peut ainsi isoler deux séquences : une première – où le thème est central – qui précède immédiatement le récit des événements menant à la tentative de suicide ; une seconde – où le thème n'est en lui-même que brièvement abordé mais se donne comme une clé – qui conduit, à la fin de la troisième partie du livre, vers une réévaluation de l'épisode nodal après qu'il a été d'une certaine façon ressaisi par la réflexion esthétique<sup>10</sup>. Par rapport à l'objet qui fédère les interrogations de *Fibrilles*, « les fièvres », liées par ce pluriel au mystère et à la tentation du « là-bas »<sup>11</sup>, apparaissent donc comme un problème latéral mais connexe, qui permet en réalité d'élargir le propos en empruntant une voie moins dramatique et moins intime.

## Les ambivalences d'un mal

Parce qu'elle témoigne d'une réaction, la fièvre est nécessairement le corollaire d'une crise. Dans *Fibrilles* elle survient ainsi, à partir d'un rêve suscitant une réflexion sur l'omniprésence du remords, avec le rappel d'un

<sup>8</sup> « [...] l'impression de présence absolue et de saisie totale que seule peut donner la poésie, dans son surgissement apparemment sans racines [...] » (*Fi*, p. 731).

<sup>9</sup> *Fi*, p. 769.

<sup>10</sup> Les deux séquences correspondent pour l'une aux pp. 582-597 et pour l'autre aux pp. 764-771.

<sup>11</sup> « Ce mal que le vague pluriel les fièvres tend à situer dans un lointain mystérieux et indéterminé [...] » (*Fi*, p. 586). Plus loin, Leiris opposera « le là-bas » à « l'ici même », pour tenter par la suite de les réconcilier (*Fi*, pp. 742-743).

« malaise » déjà ancien relatif à la mauvaise conscience ressentie par celui qui se voulait avant tout poète, selon un modèle rimbaldien, devant sa nouvelle situation d'homme à la fois salarié et marié (« je vivais la honte d'avoir ainsi montré que j'en avais rabattu de ma furieuse intransigeance »)<sup>12</sup>. Le voyage qui s'ensuit, en Égypte puis en Grèce, équivaut dès lors à une fuite indispensable, à une sortie subie autant que désirée, à une manière en tout cas, pour le poète, de sauver la face :

Bref, lorsque je m'embarquai (non point comme émigrant mais comme passager de deuxième) sur le paquebot *Lamartine* à destination d'Alexandrie, l'excès même de mon désarroi prêtait à l'exaltation, la chose se passant à mes yeux comme si un destin tragique entre tous – signe brûlant de l'attention des dieux – m'avait amené à entreprendre un fabuleux périple. C'est, en somme, dans la mesure où le petit-bourgeois casanier que j'ai toujours été avait du mal à se séparer qu'il se pensait grand voyageur et ornait de couleurs fantastiques un déplacement dépourvu par lui-même de tout élément aventureux<sup>13</sup>.

D'emblée, Leiris avait d'ailleurs dévoilé le filtre interprétatif qui colorait cette traversée, en précisant que, bien avant qu'elle se concrétisât, « l'idée de départ » avait été pour lui « un thème *romantique* de rêverie »<sup>14</sup>. Et c'est selon ce filtre que, sur un paquebot heureusement nommé *Lamartine*, l'« état de détresse » initial peut rapidement se transformer en un « lyrique enivrement »<sup>15</sup>, dont l'évocation conduit ensuite le texte à anticiper et à pointer de manière synthétique les épisodes à venir, pour finir par annoncer, comme une forme de couronnement, le fait que le poète va être amené au terme de son voyage à rencontrer, « sans la reconnaître au premier abord mais comme si c'était avec elle qu'[il] avait [s]on véritable rendez-vous, cette espèce de fièvre des fièvres qu'est la malaria »<sup>16</sup>, laquelle fait vraiment figure pour le coup de « signe brûlant de l'attention des dieux. »

Pourtant, entre ces deux moments du texte, entre le rappel des circonstances du départ et le survol des étapes du parcours jusqu'à la

---

<sup>12</sup> *Fi*, p. 579. Le moment pointé là est important, puisqu'il est celui que Denis Hollier considère comme un « tournant » dans la vie et l'œuvre de Leiris, « le tournant réaliste qui programme [l]a conversion à l'écriture autobiographique » (Denis Hollier, « La poésie jusqu'à Z », *Les Dépossédés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre), Paris, Minuit, 1993, p. 31).

<sup>13</sup> *Fi*, p. 582.

<sup>14</sup> *Fi*, p. 582. C'est moi qui souligne.

<sup>15</sup> *Fi*, p. 583.

<sup>16</sup> *Fi*, p. 584.

promesse de la fièvre, qui s'apparente à la promesse d'une grâce, s'insère, à la façon d'une longue parenthèse, le récit du souvenir d'enfance où se confondent fièvre et fierté, ce « débris d'époque presque immémoriale »<sup>17</sup>, dont on apprend qu'il provient de la lecture ou de l'écoute des aventures tropicales de *Morgan le pirate*, lorsque :

[...] les compagnons du capitaine Morgan cherchaient péniblement leur voie à travers la région inhumaine où ils s'étaient égarés, remuant comme des masses de plomb leurs pieds de somnambules à moitié morts de faim, de soif et de fatigue, maux auxquels se joignait le harcèlement de la fièvre dont, peut-être, ils se plaignaient dans leur demi-délire en une sorte de litanie bornée à la morne répétition du terme désignant ce feu qui les accablait<sup>18</sup>.

Le petit Michel, quant à lui, comprend et répète : « la fière, la fière... », enrichissant encore cet amalgame de la représentation des gorges, « arides et escarpé[e]s », du Fier, visitées et décrites sans doute à la même époque par sa sœur, de telle sorte que, durablement, « en cette unique syllabe », où la référence géographique permet d'introduire le masculin, « se résume pour [l'autobiographe] tout ce qu'on peut trouver d'amer et de magique quand on aborde des lieux retirés et difficiles »<sup>19</sup>.

Avant que soit racontée la découverte d'un pays, la Grèce, finalement plus « âpre » que ce qu'en a transmis le classicisme académique<sup>20</sup>, avant même que soit annoncée la maladie que l'auteur veut faire procéder de cette découverte<sup>21</sup>, le détour par le souvenir d'enfance vient ainsi à la fois éclairer le processus de stratification d'un imaginaire personnel de la fièvre, en dévoilant un filtre plus ancien, et rabaisser à l'état d'enfantillages les prétentions du jeune voyageur, du jeune poète, en révélant comme source première de la fierté tirée de ses souffrances la littérature populaire des Éditions Eischler, et non les modèles prestigieux légués par l'époque romantique, à l'image de celui, légendaire, de Byron, « terrassé par la fièvre », à qui Leiris ne manque pas de rendre hommage durant son périple, en allant à Missolonghi pour « respirer l'air auquel devait rester mêlé un peu

<sup>17</sup> *Fi*, p. 582.

<sup>18</sup> *Fi*, p. 583.

<sup>19</sup> *Fi*, p. 583.

<sup>20</sup> « [...] la Grèce, pays dont les académiques ont omis de marquer l'âpreté de même qu'ils ont négligé ce qu'il a de baroque et de composite » (*Fi*, p. 586).

<sup>21</sup> « [...] j'ai toujours pensé (à tort ou à raison) que ce n'est pas en Egypte mais en Grèce que je l'ai contracté[e] » (*Fi*, p. 586).

du dernier soupir» du poète mort en «héros de la liberté»<sup>22</sup> ... et en ressentant sitôt revenu les atteintes de la malaria.

Cependant en dépit du ton qui, tout au long de cette séquence, désigne et dénonce ces filtres interprétatifs en doublant bien souvent la distance temporelle d'une distance ironique, la fièvre qui accompagne effectivement le jeune marié en exil au fil des étapes qui le ramènent en France finit par être soigneusement analysée dans ses effets. Le premier moment significatif est ainsi celui de Patras, qui correspond à la prise de conscience du mal au retour du «pèlerinage à Missolonghi». Révélé par «l'effroyable amertume» ressentie par le voyageur en buvant d'abord «un verre d'eau» puis «une autre boisson», on apprend alors que la fièvre a un goût, «détestable», qui dénature la saveur de toute chose<sup>23</sup>.

Le deuxième moment a pour cadre général Milan et se scinde en deux temps et deux expériences bien distinctes : d'abord celle, rapprochée par Leiris de certains de ses rêves, d'une étrange et très fastidieuse attention portée à l'ensemble des conversations environnantes, curieusement perçues comme se tenant en français, une expérience de construction laborieuse et inventive du donné que l'auteur en vient à comparer finalement à son activité d'écriture autobiographique ; ensuite celle, liée à une certaine ivresse résultant de la consommation solitaire d'un Lambrusco «un peu âpre», d'un étourdissement ou d'un éblouissement, durant lequel le monde visible disparaît derrière «un informe brouillard intensément lumineux», «comme une bizarre extase» perçue pourtant «de plein sang-froid»<sup>24</sup>.

Quant au troisième moment, il recouvre la fin du voyage, marquée par la nécessité de s'aliter enfin pour se soigner :

Dès le lendemain de mon retour, je fus réduit à m'aliter. J'avais plus de 40° de fièvre et le médecin qu'on appela pour m'examiner conclut à un accès de paludisme. Il me soigna énergiquement et quelques jours suffirent pour que ma température tombât. Moi qui, d'ordinaire, ne lis que très lentement et au prix de grands efforts d'attention, j'occupai ma période de réclusion en lisant, à raison d'un volume environ par jour, une partie du romancero parisien où sont narrées les aventures de *Fantômas*, le bandit aux multiples avatars. Je n'ai pas oublié l'orgueilleuse impression d'extrême acuité d'esprit que j'éprouvai durant toute cette période<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> *Fi*, p. 588.

<sup>23</sup> *Fi*, p. 589.

<sup>24</sup> *Fi*, pp. 590-591.

<sup>25</sup> *Fi*, p. 592.

Ce dernier stade de la « fièvre des fièvres » permet donc un dépassement des deux expériences milanaises. Car s'il y a dans ce cas quelque chose qui tient aussi de l'extase, celle-ci n'aveugle pas ; au contraire, on y retrouve cette extrême attention perceptive qui rendait présentes toutes les conversations du café, mais sans rien de trompeur ni surtout de pénible. La fièvre conduit ici à une forme d'expansion de soi, qui justifie en fin de compte la fierté qu'induisait l'amalgame de l'enfant.

Mais comme celui du « grand voyageur » au début de la séquence, l'orgueil de ce lecteur fiévreux prête à sourire, dans la mesure où son acuité d'esprit ne vient tout de même à bout que de *Fantômas*. Avec le recul de trente ans, Leiris ne parvient plus à évoquer sans ironie le sacre, par ce mal « qui a [...] fondu sur [lui] comme une sanction céleste », du « grand-pourchassé-par-un-sort-qui-jamais-ne-lui-concèdera-le-repos »<sup>26</sup>. Et cependant – parce qu'il faut bien, une fois encore, user du connecteur adversatif et relancer le balancement interprétatif que réclame le texte – on doit reconnaître que l'expansion de soi liée à la fièvre a été pleinement vécue et qu'elle conserve sa valeur personnelle quand bien même elle résulte de l'adoption de rôles identifiables. Un constat qui vaut également pour les expériences liées, quelques années plus tard, à l'expédition d'Afrique, rappelée en conclusion de cette séquence de *Fibrilles*, nonobstant la médiation alors recherchée des héros de Conrad : « le marin déchu puis régénéré de *Lord Jim*, le parfait gentleman en complet tropical d'*Une victoire*, la tête brûlée que dans le *Cœur des ténèbres* le narrateur découvre nigrifiée aux avant-postes de la civilisation »<sup>27</sup>.

### *L'insaisissable noyau*

Une référence à l'œuvre de Conrad se retrouve d'ailleurs au début de la deuxième séquence où est thématifiée la fièvre – par le biais d'une évocation fugitive de l'actrice incarnant « la grande insulaire basanée »

---

<sup>26</sup> *Fi*, p. 593.

<sup>27</sup> *Fi*, p. 597. En regard des modèles convoqués à l'occasion du voyage en Grèce, on pourrait sans doute considérer les œuvres de Conrad comme une synthèse du roman d'aventures, dont s'était imprégnée l'imagination de l'enfant, et d'une littérature plus ambitieuse puisant à la source romantique.



d'*Un paria des îles* dans le film tiré du roman<sup>28</sup> –, tissant ainsi un lien discret entre les deux passages distants de près de deux cents pages. De l'un à l'autre, on aura passé d'une position très ambivalente à l'égard de la fièvre – c'est-à-dire en fait à l'égard des rôles plus ou moins consciemment endossés et joués jusque dans ces zones troubles qui apparemment échappent au contrôle – à une tentative d'acceptation de la tension entre mise en scène et sincérité, entre participation inévitable et vécu pleinement singulier, en même temps qu'auront disparu la distance ironique et l'écart temporel entre le moment raconté et le moment de l'écriture. Car dans cette deuxième séquence on aura plutôt affaire à une réflexion qui s'expose en train de progresser, une pensée en direct où le rêve de la nuit apporte aux interrogations du jour une forme de représentation nodale autour de laquelle pourra se cristalliser la synthèse recherchée.

En l'occurrence, le problème posé consiste à réveiller, contre le « pessimisme boudeur » et désabusé de l'âge, quelque chose du pessimisme plus « âpre » de la jeunesse, « dont les sombres mais riches couleurs se prêtaient à la composition de toute une imagerie »<sup>29</sup>. Le rêve répondra en offrant le tableau d'un couple dansant, dont seule compte en réalité la femme, « figure mi-tragique mi-voluptueuse de martyre ou d'amante », enveloppée surtout d'un « long vêtement d'un rouge éteint » dont il s'agira, dans le texte, de ressaisir « la note » en lui associant toute une série d'images-souvenirs<sup>30</sup>. La liste, variée, commence avec la couleur de ce Lambrusco que le récit de l'expérience milanaise avait déjà convoqué ; mais l'important, ici, réside sans doute dans le fait que ce vin est décrit comme « pétillant » avec un « goût de feuilles mortes », ce qui associe à la « note » envisagée des connotations opposées, une tension entre vie et mort qui se retrouve ensuite dans la plupart des éléments, que ce soit les maisons de « la vieille et vivante Bologne », le « rubis aux feux morts », les « cuivres très graves et légèrement râpeux qui [...] semblent exprimer une lourde menace » ou encore, dernier interprétant de toute cette série, « les régions volcaniques et la chaleur torride des pays d'où l'on rapporte les fièvres », cette « fièvre plurielle des tropiques »,

<sup>28</sup> *Fi*, p. 765 (voir, pour la référence au film en question, la note 68, p. 1548).

<sup>29</sup> *Fi* p. 764. On retrouve donc, comme un marquage discret, ce même adjectif « âpre » qui, plus haut, qualifiait déjà la Grèce puis le Lambrusco consommé sur une terrasse de Milan.

<sup>30</sup> *Fi*, pp. 765-767.



suggérée dès l'abord par l'image de « la grande insulaire basanée » du *Paria des îles* de Conrad, que Leiris désigne encore, plus tard, comme « cette fille des Îles en qui se résumaient des lointains chargés de sensualité, de chaleur et de fièvre »<sup>31</sup>.

En tout cas la liste se referme sur elle-même en revenant finalement aux tropiques. Le texte tourne en rond et l'auteur le souligne, en se plaignant de son échec et, de manière un peu retorse, en faisant mine de négliger, au profit du « message », l'intérêt poétique du parcours, l'intérêt des rapports créés entre des éléments divers tirés de sa mémoire, selon un principe explicite consistant à « recomposer après [...] avoir éparpillé », qui s'apparente à une méthode en dépit de la désaffection affichée<sup>32</sup>. Avec cette frustration apparaît ainsi la nécessité d'une rupture ; et Leiris en inscrit le geste (« Si, pourtant, je coupe court... »), pour essayer un approche plus directe qui l'amène à reprendre la notion de *fureur* qu'il avait lui-même proposée, en 1925, au comité idéologique du Bureau de recherches surréalistes parce qu'en ce mot lui semblaient « confluer colère d'être né s'emmêlant à une rage (ou furieux désir) de vivre, révolte contre la société (responsable de [s]a mise au monde et unique cercle de ce monde à pouvoir s'entendre juger), délire poétique (ou fureur comparable à celle d'Oreste aux mains de ses Furies) »<sup>33</sup>.

La *fureur* relaie donc la *fièvre*, plus romantique, plus métaphorique surtout, et d'ailleurs toujours employée de façon indirecte pour désigner quelque chose comme l'inspiration, l'expansion de soi menant à la création. Mais, dans ce contexte où il s'agirait de réactiver un état, cette tentative de réhabiliter pour s'y appuyer une notion ancienne – et même doublement ancienne puisque le jeune surréaliste s'était somme toute

---

<sup>31</sup> *Fi*, p. 768.

<sup>32</sup> *Fi*, p. 768. La manière de procéder rappelle ici plus qu'ailleurs la définition d'une « poésie pure » que Leiris proposait en 1936 à l'occasion d'un compte rendu de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Raymond Roussel : « création de rapports entre des éléments concrets en dehors de toute préoccupation sentimentale ou didactique » (Michel Leiris, « Comment j'ai écrit certains de mes livres », *Brisées*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 71). Et à ce propos il est intéressant de citer ce qu'écrit Denis Hollier au sujet du rapport qu'entretient l'écriture autobiographique de Leiris avec la poésie : « La poésie, littéralement, est portée disparue par la prose autobiographique. Mais, comme Hölderlin dans l'absence des dieux, la prose de Leiris va trouver dans ce deuil qu'elle porte de la poésie la ressource surprenante d'une surenchère poétique » (Hollier, *Les Dépossédés*, *op. cit.*, p. 33).

<sup>33</sup> *Fi*, p. 769 (à propos de la « motion » surréaliste signée par Antonin Artaud, Jacques-André Boiffard, Michel Leiris, André Masson et Pierre Naville, voir la note 5, pp. 1538-1539).

contenté de réactualiser la *furor*, idéaliste, du Moyen Âge tardif et de la Renaissance<sup>34</sup> – ne parvient qu'à fermer un autre cercle, du moment qu'elle revient à désigner finalement par son nom ce « pessimisme » dynamique qui servait de point de départ.

Le centre supposé, ce que le texte appelle le « noyau » ou « noyau central », reste inaccessible à l'approche explicative, à partir de la notion de fureur, comme elle l'était à l'approche analogique suggérée par les images du rêve et cristallisée autour de ce « rouge éteint » qui semblait la couleur des fièvres<sup>35</sup>. La nouvelle rupture, nécessaire pour s'arracher à cette impasse, se fera dès lors sous la forme d'une affirmation qui s'apparente à un acte de foi : « le fait est là : il y a des moments qui me semblent totaux »<sup>36</sup>. Par ce geste consistant à briser ostensiblement le cercle, que le soupçon relatif à la valeur de ces expériences « totales » contraint à refermer sans cesse, Leiris paraît choisir de renoncer à saisir et à justifier ce qui lui appartient en propre, pour assumer simplement la tension, vue comme inévitable, entre l'emprunt d'un rôle et son dépassement. Car il s'agit toujours de ça, ainsi que le confirme la reprise abrupte, après cette mise au point, de l'évaluation de la tentative de suicide – morceau pitoyable de « littérature », comme l'avait qualifiée juste avant de sombrer son unique héros<sup>37</sup> –, qui

<sup>34</sup> Sur cette notion platonicienne qui, telle qu'elle est reprise notamment par Ficin, fait du poète un inspiré (au risque de négliger à la fois son savoir et son savoir-faire), voir Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn, Jean Lecoq, « L'inspiration poétique au quattrocento et au XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2001, pp. 109-147. Il est clair que la reprise de cette notion par le jeune Leiris et ses camarades, en vue d'en faire la source de l'illumination surréaliste, insiste sur une dimension de révolte, de colère contre la société, qui est absente de la pensée néo-platonicienne. C'est pourquoi Leiris lui-même admet avoir joué « un peu truqueusement sur l'élasticité sémantique [du mot] » (*Fi*, p. 769).

<sup>35</sup> Ce « rouge éteint » n'est pas très éloigné du « pourpre » que Leiris associe au remords, dans les pages qui précèdent immédiatement le récit du voyage en Grèce (*Fi*, p. 577). Il s'en démarque en fait juste assez pour figurer la manière dont fièvre ou fureur procèdent du remords.

<sup>36</sup> *Fi*, p. 769.

<sup>37</sup> Leiris raconte qu'après avoir avalé tout son stock de phénobarbital, il est revenu dans sa chambre et n'a pu s'empêcher de dire à son épouse ce qu'il venait de faire. Il termine ensuite son récit, et avec lui la première partie de *Fibrilles*, en expliquant : « J'avais avoué, mon geste était sorti de l'irréparable et tout semblait promis – maintenant que j'avais lâché pied – à s'effondrer dans une lugubre comédie. [...] *Tout ça, c'est de la littérature...* assurai-je enfin, voulant dire non seulement que la littérature m'avait vicié jusqu'au cœur et que je n'étais plus que cela, mais que rien ne pouvait désormais m'arriver qui pesât plus lourd que ce qui s'accomplit par l'encre et le papier dans un monde privé d'une au moins des trois dimensions réglementaires. / C'est (suivant le récit de mon témoin) après cela que je m'enfonçai décidément dans le noir » (*Fi*, p. 619).

désormais peut être envisagée sans honte comme l'un de ces « moments totaux » :

J'aimais (puisque j'étais capable d'en mourir) ; je me rebellais (rejetant avec mon existence un système aux trop nombreuses entraves) ; je faisais la nique aux diverses dégradations causées par le vieillissement ; décidant de mon destin et prenant ainsi de la hauteur, je montais d'un bond jusqu'à ce plan d'où toutes choses apparaissent rassemblées en un vaste panorama, émouvant comme l'est toujours – dans le livre d'images de la réalité commune – un grand décor urbain ou portuaire réduit par la distance à un format de ruche ou de fourmilière<sup>38</sup>.

Le texte s'attarde ensuite sur différents panoramas urbains qui ont en commun de ne plus appartenir, comme la plupart des lieux évoqués dans *Fibrilles*, à ces « lointains mystérieux » auxquels s'associent « les fièvres »<sup>39</sup>. À travers le rappel des physionomies un jour embrassées de New York – dont Leiris avait souligné la « beauté extraordinaire » dès les toutes premières pages du livre –, Barcelone, Copenhague ou même Tokyo, il s'agit au contraire de montrer une attention et un goût retrouvés pour la ville – c'est-à-dire pour la société – occidentale ou tout au moins capitaliste ; il s'agit de figurer une relation restaurée parce que libérée du remords, de cette mauvaise conscience qui marque jusqu'ici l'ensemble de l'ouvrage, que ce soit, au regard des manifestations de soi, pour défaut supposé de sincérité (c'est le fait d'emprunter des rôles) ou, au regard des sollicitations du monde, des appels de la politique, pour un défaut de participation (c'est le fait de ne pas jouer son rôle), une mauvaise conscience de l'homme, de l'écrivain, du bourgeois et de l'Européen qui s'exprime tout entière dans la tentative de suicide, vue ainsi rétrospectivement, une fois que l'écriture en a déployé les effets, comme un essai de dépassement.

Ainsi, ce que manifeste cette longue parenthèse consacrée aux panoramas urbains, c'est que l'acceptation de la médiation, de la part commune avec laquelle se construisent les expériences en apparence les plus personnelles, correspond à une réconciliation avec l'humanité qui partage son espace et son temps. Mieux même, on comprend par là que la conscience accrue de soi et du monde qui caractérise le « moment total »

---

<sup>38</sup> *Fi*, p. 769.

<sup>39</sup> Voir *supra* note 11.

n'est possible que parce qu'elle advient à partir de modèles, nécessairement communs. D'ailleurs il faut noter qu'en dépit de la distance ironique la séquence relative au voyage en Grèce et à son retour illustre déjà, à sa manière, ce constat. Car lire *Fantômas* avec la plus grande pénétration n'apparaît pas si différent de tenir une ville entière sous son regard, lorsqu'on se souvient que la série d'Allain et Souvestre avait été élevée, notamment par R. Caillois à l'époque du Collège de Sociologie, au rang de véhicule emblématique du mythe moderne de Paris et de la grande ville<sup>40</sup>. S'imprégner ainsi dans la fièvre, préparée en amont par la lecture de *Morgan le pirate*, de cette littérature populaire, c'était dès lors prendre sa part – sans y ajouter dans ce cas par l'écriture – d'une pensée collective qui tient de la pensée mythique et partant rassemble la société, même si ce n'est pas dans une ferveur comparable à celle que Leiris avait observée avec envie tant en Chine qu'en Afrique<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Ce mythe de Paris « que le roman-feuilleton [...] répand [...] et qui impose [...] la vision d'une immense ville endormie sur qui un gigantesque Fantômas masqué, rasé de frais, en habit et haut-de-forme, le pied posé sur quelque édifice, étend une main toute-puissante », Caillois le fait remonter aux œuvres de Balzac et de Baudelaire, des œuvres qui, parce qu'elles sont créatrices de mythes, proposent un contrepoint puissant à la passivité de l'inspiration romantique : « Le Romantisme, en effet, marque la prise de conscience par l'homme d'un faisceau d'instincts à la répression desquels la société est fortement intéressée, mais, pour une large part, il manifeste l'abandon de la lutte, le refus même du combat. Aussi, l'écrivain romantique a-t-il volontiers devant la société une attitude défaitiste. Il se tourne vers les diverses formes du rêve, vers une poésie du refuge et de l'évasion. La tentative de Balzac et de Baudelaire est exactement inverse et tend à intégrer dans la vie les postulations que les Romantiques se résignaient à satisfaire sur le seul plan de l'art et dont ils nourrissaient leurs poésies. Par là, cette entreprise est bien apparentée au mythe, qui signifie toujours un accroissement du rôle de l'imagination dans la vie, en tant que, par nature, il est susceptible de provoquer à l'acte » (Roger Caillois, « Paris, mythe moderne », *Le Mythe et l'Homme* [1938], Paris, Gallimard, « Folio », 1987, pp. 172-173). En regard d'un texte comme celui-là, on mesure mieux encore l'ambivalence de la fièvre dans *Fibrilles*. Marque d'un abandon tout « romantique », la fièvre doit être également ce qui permet un retour vers « l'ici même » et un début de participation à l'effort collectif d'appropriation, par l'imagination, des poussées de la société contemporaine

<sup>41</sup> Parce que le séjour en Chine (dont le récit occupe tout le début de *Fibrilles*) et les Pâques au Ghana constituent les deux moments de l'émerveillement devant un élan populaire, Leiris s'y réfère comme au « côté de Pékin » et au « côté de Kumasi » (*Fi*, p. 773), en un clin d'œil à Proust qui est à la fois un hommage et une façon de se démarquer en mettant l'accent sur la volonté ultime de sortir de l'œuvre égocentrée et de prendre part à l'expérience collective. Au-delà d'une certaine part d'autodérision, on pourrait y voir une envie de croire au jugement de Maurice Nadeau qui, dans une suite d'articles publiés en 1955-1956 et réunis ensuite en un petit volume, faisait de l'œuvre de Leiris « l'apport le plus original à la littérature contemporaine depuis Proust », avant de proposer cette distinction : « si Michel Leiris, comme Proust, aboutit à un produit artistique, Proust se résume dans ce produit dévorant qui constitue sa tombe, alors que l'œuvre en cours (*The Work in progress*) de Michel Leiris se pose sous ses pas comme un perpétuel tremplin d'où il saute à pieds joints dans la vie » (Maurice Nadeau, *Michel Leiris et la Quadrature du Cercle*, Paris, Maurice Nadeau, 2002, pp. 109-110).

Attestation d'une telle participation, les panoramas urbains qui suivent le geste d'acceptation sont également, à ce moment du texte, la figure d'un horizon qui finalement se dégage, après que l'avait obscurci, entre autres, la perte de foi dans le communisme après les événements de Hongrie. Cet horizon, c'est le projet lui-même de *La règle du jeu*, dont la réalisation tient à la possibilité, fortement mise en doute au cœur de *Fibrilles*, de « croire à une communication »<sup>42</sup> et de conjuguer ainsi l'effort poétique et une forme d'engagement. Or il semble qu'au terme de cette troisième partie du livre Leiris a fini par repousser le soupçon. La décision d'assumer, sans l'expliquer, la tension entre mise en scène et sincérité paraît avoir sauvé ce que l'auteur appelle son *cogito*, à savoir l'expérience fondatrice du « ...reusement » qui ouvre *Biffures* sur la prise de conscience de la dimension nécessairement collective du langage<sup>43</sup>, et par là même avoir relégitimé l'écriture, qu'elle prenne son élan dans la fièvre ou la fureur, en lui donnant « le sens d'un dépassement et d'un recours à la présence invisible de ces autres faute de qui je ne saurais parler et n'aurais pas même à parler »<sup>44</sup>.

## Remise en jeu

Il n'échappe cependant pas à Leiris qu'en revenant à la découverte du « ...reusement » il vient de refermer un nouveau cercle :

Donc, me voilà revenu sensiblement à mon point de départ. Le cercle étant symbole de perfection, je pourrais être fier d'avoir ainsi bouclé la boucle. Mais je constate avec dépit, lassitude et nausée qu'après beaucoup d'années passées à chercher une issue, je ne parviens qu'à déduire les conséquences, purement logiques et presque sans portée, de ce que j'ai su dès le commencement<sup>45</sup>.

Malgré l'amère ironie dont l'auteur s'accable, il est certain toutefois que celui-ci n'a pas publié *Fibrilles* en estimant que c'en est là le seul bilan. D'ailleurs Leiris laisse affleurer dans ce constat (« presque », « sensiblement »),

---

<sup>42</sup> *Fi*, p. 608.

<sup>43</sup> Michel Leiris, *Biffures*, dans *La Règle du jeu*, *op. cit.*, pp. 3-6.

<sup>44</sup> *Fi*, p. 771.

<sup>45</sup> *Fi*, p. 772.



la conscience qu'il a du fait que sa réflexion relative à la médiation sociale s'est élargie depuis *Biffures*. Il sait qu'elle s'est aventurée au-delà du seul cas des signes et de la conviction, gagnée de sa propre expérience, de la nature conventionnelle et donc socialement régie du langage. Car ce que touche l'entreprise de *Fibrilles*, c'est plutôt la croyance – à laquelle se raccrochent, de manières très diverses, la plupart des grands projets littéraires et artistiques modernes – en ce qu'on peut appeler une *réserve*, un fonds qui échappe à l'emprise du collectif et qu'il s'agirait de faire ressurgir en écartant, par des moyens toujours à inventer, les couches conventionnellement tissées de sa personnalité, comme pour vérifier son individualité avant de pouvoir éventuellement apporter sa contribution.

Et à ce titre la tentative de suicide apparaît comme l'« aventure » indépassable ayant rendu nécessaire le réexamen d'une question qui, pour Leiris, avait déjà une histoire. C'est pourquoi le premier livre que celui-ci publie après avoir « joué le grand jeu »<sup>46</sup> est l'aboutissement d'un projet ethnographique datant de l'époque de la « Mission Dakar-Djibouti » : *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*. On y observe, avec J. Mercier, que la réflexion « progresse [...], au fil de l'ouvrage, d'une pétition de principe sur l'authenticité et l'irruption du sacré vers une généralisation de l'ambiguïté et une esthétisation de toutes les formes du vécu »<sup>47</sup>, une progression, pas clairement assumée, qui contraint finalement Leiris à proposer une distinction – dont la fonction semble être de sauver *in extremis*, un peu comme dans *Fibrilles*, la sincérité des acteurs – entre un « théâtre joué » et un « théâtre vécu », ce dernier désignant cette « part de jeu qui peut intervenir dans des cas sincères de possession »<sup>48</sup>.

Or, sans la reprendre explicitement, c'est cette notion de « théâtre vécu » que Leiris, dans *Fibrilles*, paraît mettre à l'épreuve de l'Occident, c'est-à-dire en l'occurrence du sujet occidental qui lui est le plus intimement accessible. Se développe ainsi, en divers avatars, l'image de « l'artiste comme figure théâtrale »<sup>49</sup> – présentée comme poursuivant le convalescent

---

<sup>46</sup> *Fi*, p. 623.

<sup>47</sup> Jacques Mercier, « Présentation de *La Possession et ses Aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* », dans Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, *op. cit.*, p. 907.

<sup>48</sup> Michel Leiris, *La Possession et ses Aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, dans *Miroir de l'Afrique*, *op. cit.*, p. 952.

<sup>49</sup> *Fi*, p. 626.



tandis qu'il s'efforce encore de stabiliser la conscience qu'il a de lui-même et de sa personnalité –, soit l'image qui progressivement, sans doute parce que l'artiste en recherchant le dépassement révèle la portée de la médiation sociale et aussi la rachète, va permettre d'appivoiser l'idée de la légitimité et surtout de la nécessité du passage à travers des rôles établis, jusque dans ses fièvres.

Mais quoi qu'il en soit, dès lors que l'acceptation qui clôt le processus après une dernière résistance est, dans *Fibrilles* aussi, celle d'une « esthétisation de toutes les formes du vécu », il ne reste guère de réserve. Avec la fièvre et la fureur, on peut considérer qu'ont été interrogées puis écartées les deux possibilités généralement envisagées – pour autant qu'on élimine l'hypothèse d'une transcendance – comme lieux d'un tel dépôt: le corps et l'inconscient; si bien qu'en fin de compte, dans la réconciliation avec soi-même et avec le monde, n'est revalorisée que la croyance elle-même (et non la réserve qui en est l'objet), parce que c'est en elle que la sincérité trouve une caution. Mais la croyance ne meurt-elle pas des atteintes de l'analyse?

Pris comme tant d'autres écrivains modernes dans la tension entre l'élan souhaité et l'ironie, Leiris finit en tout cas par considérer tout essai de dépassement de soi comme une forme de « bovarysme ». Revenant sur la question des transes et des possessions, à l'occasion de la préface qu'il écrit pour un ouvrage traitant des effets de la musique dans ce contexte, il note ainsi :

Apte à galvaniser en quelque sorte la personne, à la tirer de son ornière d'une façon ou d'une autre, la musique serait en somme l'un des moyens par excellence d'engager temporairement dans une espèce de rêve éveillé tant soit peu comparable à ce qu'est le bovarysme au sens strict (les états d'âme d'une Emma Bovary avide de s'élever au-dessus de la médiocrité de sa vie provinciale et, telle une possédée incarnant l'un de ses dieux en une sorte de théâtre vécu, se fabriquant un personnage avec tant de bonne foi qu'elle assumera ce rôle jusqu'à en mourir, s'étant « monté la tête » comme d'autres s'abandonnent à un esprit qui, selon une représentation très répandue, leur monte sur la tête)<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Michel Leiris, « Ne pas se contenter d'être ce que l'on est... » (1980), *Zébrages*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 206. Si Leiris parle d'un « bovarysme au sens strict » en revenant à l'œuvre de Flaubert, c'est parce qu'il s'était appuyé au début de l'article sur la définition plus large du « bovarysme » proposée par Jules de Gaultier pour en faire une notion psychologique: « le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il est. »

Quand il rappelle qu'Emma Bovary est ce personnage qui assume son rôle « jusqu'à en mourir », Leiris ne manque sûrement pas de s'y reconnaître, comme il pouvait se reconnaître dans ces possédés éthiopiens pour lesquels il a forgé l'expression de « théâtre vécu ». Cela revient à dire que ce « bovarysme au sens strict » est le sujet même de *Fibrilles* ou du moins qu'il résume la loi, la *règle*, qui s'en dégage, le problème étant ici que cette règle empêche le jeu. Car un bovarysme conscient ne saurait constituer un projet, ni d'écriture, ni de vie, ni de cette intrication de l'une et de l'autre que semble rechercher Leiris.

Ainsi, avec l'affirmation de la réalité et de la valeur des « moments totaux » – à comprendre comme la revendication du caractère « vécu » de son propre « théâtre » – c'est avant tout un passé, une histoire, que le texte permet à l'auteur d'assumer et de véritablement s'approprier, au nom de la « bonne foi »<sup>51</sup>. Mais pour la suite, il semble que c'en soit fini de l'artiste, lequel, dans la brève quatrième partie du livre, n'a plus qu'à venir saluer, « lunettes sur le nez et son Parker à la main »<sup>52</sup>, puis à poser pour l'objectif en « ancien combattant » qui exhibe sa cicatrice. Ce qui fait après tout, pour l'autobiographie, un excellent emblème de fin : le sujet ne s'ouvrira plus.

Néanmoins, si Leiris va effectivement renoncer à entreprendre ce volume conclusif qu'il prévoyait d'intituler *Fibules*, comme il l'annonce dans la dernière page de *Fibrilles* en expliquant que la cicatrice lui tient déjà lieu de cette « fibule grâce à quoi tout ce que j'ai à cœur se résume », il ne va pas pour autant, on le sait, abandonner l'écriture autobiographique ni même tirer un trait sur *La Règle du jeu*. La nécessité reste d'examiner le théâtre de son existence et de lui chercher une forme. Mais le changement de titre manifeste une orientation nouvelle dans la manière d'envisager cette invention et donc la forme du texte qui la prend en charge. Le renoncement auquel conduisent les constats de *Fibrilles* concerne en effet la volonté de « rattacher solidement et dominer enfin [l]es aperçus éparpillés »<sup>53</sup>, soit ce désir de totalisation qu'exprimaient, à l'occasion de la poursuite de cette « note rouge » suggérée par le

---

<sup>51</sup> Cette « bonne foi » ne s'oppose pas à la « mauvaise foi » sartrienne, qui avait offert à Leiris un point d'appui important pour sa réflexion durant les années qui sont celles du début de *La Règle du jeu*. C'en est plutôt une version réhabilitée.

<sup>52</sup> *Fi*, p. 774.

<sup>53</sup> *Fi*, p. 797.

rêve, d'une part l'insistance finale sur le goût pour les panoramas, et d'autre part, au cœur de l'interrogation, l'explicitation du processus – qu'on lisait comme l'exposé de la méthode – consistant à « recomposer après [...] avoir éparpillé ». Dès lors, quand il écarte le projet de fermer l'ensemble par *Fibules*, en concluant à son insignifiance en regard du fier mémorial que dessine sur sa gorge la cicatrice, il prend acte de l'impossibilité de parvenir à une synthèse en renouant les fils épars afin d'en faire un tissu homogène, de la contradiction que recouvre l'aspiration à « être saisi au présent » dans le déroulement d'un texte dont on constate qu'il est en effet de moins en moins fréquemment interrompu de *Biffures* à *Fibrilles*.

Pour le dernier volume de *La Règle du jeu*, intitulé finalement *Frêle bruit*, Leiris va donc prendre un parti formel bien différent. Sans cesser d'explorer les résonnances de certaines expériences privilégiées<sup>54</sup>, il opte pour un mode plus ouvert, plus fragmentaire et plus varié, qu'il développe encore par la suite dans *Le Ruban au cou d'Olympia* et dans *À cor et à cri*, mais, logiquement, de manière autonome puisque, à partir de là, il n'y a plus lieu de réunir les volumes successifs dans un ensemble qui les subsume. *Frêle bruit* s'ouvre d'ailleurs sur l'exposé de la méthode, c'est-à-dire sur l'explication de l'usage qu'on a fait – ou comme en train de se faire, voire à faire – des pages qui vont suivre :

Les poser, les déplacer, les grouper, comme des cartes l'on se fait une réussite. Ajouter tantôt pour continuer la mosaïque, tantôt pour boucher un interstice. Supprimer, dans les cas où (de mauvais gré) je reconnaîtrais que l'unique remède est d'amputer. À l'inverse, laisser jouer l'intrusion et accepter des choses qui, le temps venant à me manquer pour découvrir et expliquer comment elles se rattachent au reste, auront l'air de ne rimer à rien<sup>55</sup>.

Plutôt que « dominer », laisser ainsi jouer – pour ce lecteur dont la première actualisation semble être l'auteur lui-même – suppose qu'on ne cherche plus à expliquer en remontant, à totaliser au nom d'une « règle »

---

<sup>54</sup> « En vérité, tout était clair au début mais, à mesure que j'ai avancé, le but initial s'est éclipié : mon propos premier n'était-il pas de rassembler des faits qui m'avaient frappé de façon singulière et dont l'examen devait me montrer ce à quoi j'attache – poétiquement du moins – la plus haute valeur ? » (Michel Leiris, *Frêle Bruit*, dans *La Règle du jeu*, op. cit., p. 987).

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 801.

originelle ou d'un principe ; cela suppose aussi, pour ce qui est de l'invention littéraire et plus largement de ce dépassement que Leiris associe à la création artistique, qu'on ne s'en remet plus, au point de s'y accrocher jusqu'au ressassement, à un moment de « fièvre », c'est-à-dire à une expansion de soi qui précéderait l'écriture.

Parce que la réflexion de *Fibrilles*, nourrie par le questionnement ethnologique, l'a conduit à admettre le caractère inévitable de l'emprunt, du « bovarysme », Leiris choisit ensuite de s'engager dans une démarche plus prospective où il s'agit, en renonçant au contrôle que donne la vision « panoramique », de se mettre en jeu dans et par le texte, dans la mesure où c'est ce jeu-là qui est le plus personnel et permet d'« être saisi au présent – un présent vrai et non de convention »<sup>56</sup>. Ce faisant il transfère à la lente rumination autobiographique quelque chose du *modus operandi* et, partant, de l'immédiateté de cette poésie qui reste constamment à l'horizon de son travail<sup>57</sup>, dans l'espoir non de réveiller la fièvre ou la fureur mais, dans le jeu des déplacements relatifs, de percevoir ce « frêle bruit », de donner à éprouver un frémissement, un frisson<sup>58</sup>.

PHILIPPE GEINOZ

Universités de Genève et de Fribourg  
philippe.geinoz@unifr.ch

---

<sup>56</sup> *Fi*, p. 730.

<sup>57</sup> Leiris parle souvent de *la* poésie, de manière générique et presque absolue. On peut néanmoins se demander quelle poésie sert de modèle à tel moment de la réflexion. Dans *Frêle bruit* on observe ainsi qu'il est fait plusieurs fois référence à Apollinaire (sur des questions qui, de plus, ont trait d'une manière ou d'une autre à la poétique). Or Apollinaire, s'il est « l'enchanteur » ou « le dernier des grands buveurs d'alcools stellaires » (Leiris, *Frêle bruit*, *op. cit.*, p. 994), est surtout celui qui a su mieux que tout autre mettre en jeu sa mémoire en « laissant jouer l'intrusion », comme Leiris l'écrit en ouverture de *Frêle bruit*, au sein de textes résolument discontinus.

<sup>58</sup> En suivant, à travers la thématization de la fièvre et les questions qu'elle permet de soulever, l'évolution de la façon dont Leiris envisage la relation entre l'œuvre et la possibilité d'une expansion de soi, on en vient ainsi à tracer un mouvement qui rappelle celui qu'expose Jean-Philippe Rimann dans le premier article de ce volume, à l'échelle des quelque cent cinquante ans qui séparent les fièvres du romantisme du frisson barthésien.

