

Groupe d'études « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

19/01/2005

Le réenchantement du quotidien chez Breton et Leiris

“Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue. C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en ont point l'expérience. C'est une science vivante qui s'engendre et se fait suicide. M'appartient-il encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle ? Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien ? Je le vois qui se perd dans chaque homme qui avance dans sa vie comme dans un chemin de mieux en mieux pavé, qui avance dans l'habitude du monde avec une aisance croissante, qui se défait progressivement du goût et de la perception de l'insolite. C'est ce que désespérément je ne pourrai jamais savoir.”

(L. Aragon, *Le paysan de Paris*, 1926, dernières lignes de la “Préface à une mythologie moderne”)

Auerbach montre comment le réalisme du roman moderne et le monde formel que celui-ci a mis en place sont parvenus à prendre à fond au sérieux la vie quotidienne ramenée à ses aspects strictement profanes, donc sous des formes totalement désacralisées, sans que cela correspondît à une rechute des modalités de sa représentation dans le genre bas, qui, selon la logique propre à l'antique théorie des genres et de leur séparation, doit automatiquement coïncider avec une disqualification ou une dévalorisation de ses contenus, ce qui interdit précisément que ceux-ci puissent être pris au sérieux. Prendre au sérieux la vie quotidienne, cela veut dire alors lui consacrer un discours en style élevé, qui, par son organisation stylistique très élaborée, révèle les problèmes sous-jacents à son déroulement, et du même coup la dote d'une dimension tragique, et d'une profondeur, dans la perspective propre à un humanisme athée, donc en évitant de faire peser sur elle le jugement d'un Dieu transcendant, dont les desseins se soustrairaient à son ordre. A ce point de vue, le réalisme sérieux des auteurs français du XIXe siècle se situe complètement en rupture par rapport à un réalisme figuratif, du type de celui promu par Dante, qui avait effectué un équilibre fusionnel entre le profane et le sacré, de manière grandiose, et en même temps précaire, puisqu'avait été par là même ouverte la question de savoir si c'était le profane qui était ramené à la mesure du sacré ou inversement le sacré à celle du profane. Le tour de force du réalisme sérieux est d'avoir évacué ce dilemme, plutôt que l'avoir tranché, ce à quoi il est arrivé en procédant à un désenchantement radical du monde de l'existence ordinaire, sans que cette opération de désenchantement ne s'opérât au détriment du tragique de la vie : bien au contraire, dans la présentation qu'il en propose, celui-ci, ayant cessé d'être plombé par le regard divin, apparaît à nu, avec ses contradictions et les tensions que celles-ci génèrent, ce qui suffit pour doter la réalité quotidienne et ses aléas d'une épaisseur propre, sur un plan de parfaite immanence, ce que, c'est la thèse principale défendue dans son livre par Auerbach, la littérature occidentale n'avait jamais su faire auparavant, du moins sous une forme aussi élaborée.

On peut tenir cette démonstration pour acquise sur le plan propre à une conception “mimétique” de la littérature, qui lui assigne pour objectif de représenter à distance ou de refléter des contenus de réalité, en les traduisant dans son langage, et en essayant autant que possible d'en restituer la teneur effective, sans rien laisser perdre d'essentiel de ce qui les constitue en propre, donc en leur rendant justice au maximum. Mais cette conception, qui assigne à la littérature une fonction bien précise, dont la notion de représentation mimétique rend adéquatement compte, n'est pas la seule possible. On peut envisager, dans un tout autre ordre d'idées, de fixer pour but à la littérature, non pas de simuler la vie avec des mots, mais de se mêler à elle, voire de se fondre en elle, en participant en pratique à ses élans et à ses aventures, et en se mettant activement à l'épreuve du monde, avec l'espoir, et en tout cas le désir, de parvenir à le transformer. C'est de cette manière

que le surréalisme, après Rimbaud, a défini la poésie, comme une entreprise “convulsive”, qui ne se satisfait pas de reproduire ou de raconter la réalité en la transposant dans l’ordre du verbe, démarche à ses yeux insignifiante et vaine, dont l’intérêt est tout au plus décoratif, et comme tel superfétatoire, mais se propose de la subvertir, donc véritablement de “changer la vie”, ce qui implique qu’elle se fasse elle-même à part entière mode de vie : dans ces conditions, le problème principal devient d’élaborer une culture permettant d’habiter poétiquement le monde, et non seulement d’écrire ou de composer, plus ou moins dans les règles, des textes à caractère poétique prenant place dans un monde qui, lui, n’a rien de poétique et est même complètement indifférent à la poésie.

Quel rapport la littérature entretient-elle alors avec la réalité quotidienne ? Se situe-t-elle par rapport à elle dans un rapport de rupture primordiale qui lui permette d’emblée de s’installer dans un autre monde, monde enchanté, monde rêvé, subsistant complètement à part de celui de la vie commune et de ses médiocres épisodes diurnes ? Or il est clair que, si elle adoptait cette attitude, elle se mettrait en contradiction avec l’objectif fondamental dont elle se réclame qui est, à l’inverse, de participer à la réalité, ou plutôt de l’investir en vue de lui imposer sa marque, donc non seulement d’en être affectée mais aussi de l’affecter, et, à terme, d’en opérer la transfiguration révolutionnaire, non seulement en amenant à la voir autrement mais en suscitant l’avènement d’un autre monde. C’est pourquoi la nouvelle démarche poétique, définie comme une expérience pratique à part entière, se trouve de par sa nature même contrainte de s’occuper du monde, et, en tout premier lieu, de l’occuper activement, ce que Breton et ses amis ont entrepris de faire en arpentant fiévreusement les rues de la ville, et en faisant de cette déambulation un élément décisif de leur travail de poètes qui font du monde, à tous les sens de l’expression, leur terrain de jeux, ce qui n’exclut nullement sa prise au sérieux, tout au contraire. Dans la logique propre à cette recherche de contact, il a donc fallu se lancer à la rencontre de la réalité quotidienne et en affronter les nécessités, en s’obligeant à vivre la poésie au jour le jour, sur le plan propre à ce que les philosophes et les sociologues appellent l’*Alltäglichkeit*, mais dans un but qui ne soit pas seulement d’en donner la philosophie ou la sociologie, c’est-à-dire d’en effectuer la mise savante en textes qui en fournissent l’explication ou l’interprétation. Cette expérience, à l’opposé de la désacralisation du monde effectuée par le réalisme sérieux, a abouti, nous allons le voir, à son réenchantement, et très précisément à une recherche du “sacré dans la vie quotidienne”, pour reprendre le titre d’une conférence donnée par Leiris au Collège de Sociologie en 1938 qui, tout en lui donnant un tour assez particulier, se situe dans le sillage de cette entreprise.

Que veut dire au juste cet effort de resacralisation du monde de la réalité quotidienne qui, c’est bien clair, ne correspond pas à un retour en arrière vers un réalisme figuratif du type de celui de Dante, puisque le sacré de la poésie nouvelle se veut un sacré sans transcendance, sinon au sens de ce qu’elle appelle le merveilleux, ou l’insolite, notions cruciales sur lesquelles il nous faudra revenir pour parvenir à bien saisir les enjeux de cette démarche d’un type si particulier à laquelle, bien sûr, l’appellation de réalisme a cessé totalement de convenir, sans que cela signifie pour autant un désintérêt à l’égard de la réalité ? Les écrivains réalistes n’étant donc pas les seuls à se préoccuper de la vie quotidienne, dont la poésie, ou du moins une certaine poésie, tente la transfiguration ou la transmutation, à quoi correspond cette opération de transformation qui, pour aboutir, doit la pénétrer en profondeur, et non seulement se contenter de la décrire ou de la célébrer, que ce soit du bout des lèvres ou du fond du cœur, et nourrit la conviction on ne peut plus forte que, à même le cours journalier de cette réalité, se joue quelque chose d’important, voire de décisif, dont la gravité, dans un sens qui n’est pas sans rappeler l’antique *gravitas*, s’impose ?

Le prologue de *Nadja*, l’anti-roman publié par Breton en 1928, définit on ne plus plus clairement ce projet :

“Je n’ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l’idée commune que je m’en fais, elle m’introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s’ils n’étaient encore plus rapides que les autres. Il s’agit de faits de valeur intrinsèque sans doute peu contrôlable mais qui, par leur caractère

absolument inattendu, violemment incident, et le genre d'associations d'idées suspectes qu'ils éveillent, une façon de vous faire passer du fil de la Vierge à la toile d'araignée, c'est-à-dire à la chose qui serait au monde la plus scintillante et la plus gracieuse, n'était au coin, ou dans les parages, l'araignée ; il s'agit de faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal, qui font qu'en pleine solitude, je me découvre d'in vraisemblables complicités, qui me convainquent de mon illusion toutes les fois que je me crois seul à la barre du navire. Il y aurait à hiérarchiser ces faits, du plus simple au plus complexe, depuis le mouvement spécial, indéfinissable, que provoque de notre part la vue de très rares objets ou notre arrivée dans tel et tel lieu, accompagnés de la sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel, en dépend, jusqu'à l'absence complète de paix avec nous-mêmes que nous valent certains enchaînements, certains concours de circonstances qui passent de loin notre entendement, et n'admettent notre retour à une activité raisonnée que si, dans la plupart des cas, nous en appelons à l'instinct de conservation. On pourrait établir quantité d'intermédiaires entre ces faits-glissades et ces faits-précipices. De ces faits, dont je n'arrive à être pour moi-même que le témoin hagard, aux autres faits, dont je me flatte de discerner les tenants et, dans une certaine mesure, de présumer les aboutissements, il y a peut-être la même distance que d'une de ces affirmations ou d'un de ces ensembles d'affirmations qui constitue la phrase ou le texte "automatique" à l'affirmation ou l'ensemble d'affirmations que, pour le même observateur, constitue la phrase ou le texte dont tous les termes ont été par lui mûrement réfléchis et pesés. Sa responsabilité ne lui semble pour ainsi dire pas engagée dans le premier cas, elle est engagée dans le second. Il est, en revanche, infiniment plus surpris, plus fasciné par ce qui passe là que par ce qui passe ici. Il en est aussi plus fier, ce qui ne laisse pas d'être singulier, il s'en trouve plus libre. Ainsi en va-t-il de ces sensations électives dont j'ai parlé et dont la part d'incommunicabilité même est une source de plaisirs inégalables." (André Breton, *Oeuvres Complètes*, t. I, éd. Gallimard/Pléiade, 1988, p. 651-652)

Et encore, en conclusion de ce même prologue précédant la relation des aventures vécues en compagnie de la si mystérieuse et si banale Nadja, qui était directement émanée du monde de la vie quotidienne, - elle était originaire de Lille, et, dans la réalité, s'appelait Léona -, cet appel pressant adressé à ceux qui n'auraient pas encore compris de quoi il s'agit :

"J'espère, en tout cas, que la présentation d'une série d'observations de cet ordre et de celle qui va suivre sera de nature à précipiter quelques hommes dans la rue, après leur avoir fait prendre conscience, sinon du néant, du moins de la grave insuffisance de tout calcul soi-disant rigoureux sur eux-mêmes, de toute action qui exige une application suivie, et qui a pu être préméditée. Autant en emporte le vent du moindre fait qui se produit, s'il est vraiment imprévu." (id. p. 681)

Suit une diatribe contre le travail et sa fonction utilitaire, diatribe vraisemblablement inspirée, comme le suggère l'éditrice de Breton Marguerite Bonnet, par le pamphlet de Paul Lafargue sur *Le droit à la paresse*, et qui fait saisir que passe avant tout la nécessité de se précipiter dans la rue, pour s'y offrir en proie consentante, au cours d'une errance sans but défini, aux initiatives entre toutes poétiques du hasard et de ses rencontres, dont le caractère inopiné fait tout le prix, pour autant que les événements, le plus souvent de menus faits de la vie courante, en soient convertis en "signaux", c'est-à-dire en autant d'appels à adopter une attitude différente devant les phénomènes de la vie, y compris les plus ordinaires d'entre eux, qui, comme réactivés, sont alors éprouvés sur le mode de l'insolite, ce qui conduit, comme nous l'avons dit, à réenchanter le monde que sa pratique utilitaire, en sens inverse, désenchante.

À propos du premier de ces passages du prologue de *Nadja*, qu'il cite en partie dans son livre de 1948 *André Breton - Quelques aspects de l'écrivain*, Julien Gracq propose le commentaire suivant :

"À la lumière de ce texte, la tentative de Breton s'éclaire parfaitement. Il s'agit - sous la forme stricte d'un procès-verbal qui ne laisse aucune place à la transposition romanesque, où l'on n'ait jamais besoin de "réclamer des noms", - d'une oeuvre qui serait au journal ce qu'à la plaque sensible aveuglément impressionnée est un cliché plongé dans le "révélateur". Il s'agit d'appliquer au chaos brouillé des données mentales et des petits accidents de la vie *qu'on mène*, un procédé de lecture, une grille qui permette de lire le sens de la vie "en tant qu'elle échappe à notre influence", en tant non plus qu'on la mène, mais qu'inexplicablement elle apparaît *menée* d'ailleurs ("mon illusion, lorsqu'il m'est arrivé quelque temps de me croire seul à la barre du navire") : en d'autres termes il s'agit de la tentative insolite de superposer vive à l'enregistrement de la vie quotidienne l'écriture progressive d'un destin." (J. Gracq, *Oeuvres Complètes*, t. I, éd. Gallimard/Pléiade, 1989, p. 451-452)

“Superposer vive à l’enregistrement de la vie quotidienne l’écriture progressive d’un destin”, en faisant apparaître, comme sous la forme d’un négatif photographique, l’image que recèle la pellicule imprimée ou le journal où sont consignés les simples incidents de la vie courante, qui, l’un et l’autre, requièrent une opération supplémentaire de déchiffrement pour devenir visibles ou lisibles, ceci représente exactement le type d’attention alors consacrée à la vie quotidienne, qui tend, à même les impressions spontanées, le film qui en capte directement les images, à en révéler un sens caché : et c’est cette révélation qui procure la clé d’entrée pour un autre monde, ou pour une autre façon d’habiter le monde, ce qui devient l’affaire propre de la poésie.

À première vue, cela signifie apprendre à se déplacer dans le monde en se tenant aux aguets du réseau de signes que secrètement il trame et que, non sans parcimonie, il donne fugitivement à voir, ou à entrevoir, tantôt à travers l’apaisante suggestion de ce que Breton appelle lui-même des “faits-glissades”, tantôt à travers les quelques percées vertigineuses de “faits-précipices”, dans lesquels on met sa vie en jeu, sans garantie aucune de récupérer sa mise, du moins tout entière, comme dans le pari de Pascal. Toutefois, est-il judicieux de superposer, comme on vient de le faire, les notions de signe et de signal ? Pierre Albouy, cité en note par Marguerite Bonnet, soutient que non :

“Le signe demande à être traduit, le signal à être obéi. C’est pourquoi le vocabulaire de *Nadja* appartient plus au domaine de la morale qu’à celui de la contemplation, de la science, de la connaissance... Ce qui est en cause ici, ce n’est pas une connaissance *ontologique*, mais une décision *pratique*, vitale.” (“Signe et signal dans *Nadja*“, *Europe*, juillet-août 1969)

Dans le texte que nous avons cité, Breton parle en effet “ de faits qui ... présentent chaque fois toutes les apparences d’un signal, sans qu’on puisse dire au juste de quel signal”, ce qui veut dire que, si on entreprend de les traiter comme des signes, ceux-ci s’avèrent impossibles à décrypter, moins en raison du fait que leur sens serait tellement caché qu’il doive rester pour toujours inconnu, que parce qu’ils ne se rapportent à aucune signification assignable, leur unique fonction, fonction pratique et non théorique, comme le souligne justement Albouy, étant de maintenir en alerte celui à qui il importe de se placer en position de guetteur, et non de percer le secret de l’événement auquel il lui est ainsi donné d’assister ou de participer.

Aussi bien, la relation de l’aventure très particulière vécue par le narrateur de *Nadja*, qui l’a plongé dans un trouble profond, s’achève dans l’incertitude et le malaise, sur fond plus ou moins voilé de mauvaise conscience et de non-dit. À qui a-t-il eu affaire ? A une messagère venue d’ailleurs ou à une femme aux abois dont l’esprit dérangé était sur le point de sombrer dans la démence ? Il ne le saura jamais, et il cessera même très vite, et fort égoïstement, de s’intéresser à cette question, qui est à son point de vue hors de propos, l’essentiel se trouvant ailleurs, dans le vacillement provoqué par le choc de la rencontre, que la grave déception et le sentiment de malentendu sur lesquels elle débouche pour finir ne font qu’attiser davantage. C’est pourquoi il faut prendre au sérieux la formule “toutes les apparences d’un signal, sans qu’on puisse dire au juste de quel signal”, donc sans qu’on puisse dire de quoi le signal est le signal : c’est le cas de dire qu’ici mieux que la prise vaut la chasse, c’est-à-dire l’élan mental provoqué par une crise dont celui qui en a vécu l’ébranlement dit qu’il en a été le “témoin hagar”.

Ferdinand Alquié a donc raison d’écrire :

“La déréalisation du monde quotidien fut toujours, chez les surréalistes, au service d’un espoir de possession et de découverte. Le surréalisme n’est pas fuite dans l’irréel ou dans le rêve, mais tentative pour pénétrer dans ce qui a plus de réalité que l’univers logique et objectif. Il est donc aisé de rapprocher le besoin qui l’anime et l’attente de l’au-delà, de confondre la conscience surréaliste avec la conscience religieuse : toutes deux sont recherches de l’Être, et laissent grande place à l’adoration. Mais, à la différence de l’au-delà religieux, l’au-delà surréaliste ne peut se situer ni en dehors de ce monde, ni après le temps de notre vie. Il est, paradoxalement, un au-delà immanent, intérieur aux êtres mêmes dont l’expérience nous livre l’apparence, dont la perception nous signifie la présence. On ne saurait en découvrir la manifestation qu’en des états que, dès ce monde, tous les hommes peuvent éprouver, et où l’objet, semblant se dépasser lui-même, se révèle à la fois comme quotidien et quasi-sacré, naturel et bouleversant. Breton déclare que “la surprise”, qui, selon lui, “doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement”, “n’existe que dans l’intrication en un seul objet du naturel et surnaturel” (*L’amour fou*, p. 122-123).” (F. Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, 1955, chap. 3, “L’attente et l’interprétation des signes”, p. 116-117)

Si cela est vrai, il ne devrait même plus y avoir lieu de parler, comme le fait encore Alquié, de “déréalisation du monde quotidien”, qu’il s’agit plutôt, et littéralement, de surréaliser, en en accroissant la charge de présence : c’est ce qui, ici-bas, ici-même, à présent, doit faire naître le sentiment de “quasi-sacré”, avec toute l’ambiguïté qui marque cette référence à un sacré qui ne l’est pas, du moins pas tout à fait au sens d’un sacré qui, lui, se manifesterait sans ambages, hors de la caverne dirait Platon, et serait susceptible d’être uniment dévoilé ou démasqué, en vue d’être mieux adoré. Dans une lettre à Lise Deharme, la dame au gant, du 27 septembre 1927 citée par Marguerite Bonnet (A. Breton, *Oeuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 1557), Breton parle dans ce sens de “l’autre monde qui est inclus dans celui-ci” : il n’est donc pas question de quitter le monde, mais au contraire de conquérir à son égard une fulgurante et aveuglante faculté d’emprise, de manière à lui faire exprimer toutes les promesses d’inattendu et d’insolite dont il est porteur, et qui généralement passent inaperçues, et ainsi à le libérer des pesanteurs communes qui, littéralement, l’aveuglent. Le merveilleux dont le poète surréaliste traque partout les traces coïncide avec une expérience du mythe qui fait voir celui-ci affleurant à travers les pores de la réalité de tous les jours, à partir de laquelle il prend son essor sans jamais la quitter tout à fait : c’est pourquoi il est un mixte de naturel et de surnaturel dont les composantes sont impossibles à démêler, et qui entoure tout ce qu’il touche d’un halo, voire d’une auréole, de mystère, sans du tout lui ôter son poids de réalité. Il ne faut pas chercher à sortir de la caverne, même si on doit s’exercer à y entendre résonner l’écho de voix paraissant venues d’ailleurs, en raison d’un effet acoustique provoqué par les étranges mouvements qui en travaillent en profondeur les passages et les méandres, comme dans l’antre de la Sibylle. Se tenir en alerte, c’est donc préserver jusqu’au bout intacte la tension de l’extraordinaire et du banal, sans chercher à la résoudre, ce qui est la condition indispensable pour garder la capacité à réagir à la soudaineté de l’événement et à en capter la magie éphémère.

Pour décrire cette tentative, Benjamin, que délectait la lecture du *Paysan de Paris* d’Aragon, parle, dans l’article qu’il a consacré en 1929 au surréalisme, d’“illumination profane” (W. Benjamin, *Oeuvres*, t. II, éd. Gallimard, coll. Folio Essais, 2000, p.116), qu’il crédite d’une “inspiration matérialiste, anthropologique” (id.). Cette illumination profane consiste en une certaine manière de voir les choses qui, loin de faire sortir du monde pour échapper à ses contraintes conformément à une illusion romantique dans son principe, y ramène au contraire et fait rentrer dans ses profondeurs, dans la forme de ce qu’on peut appeler un retour aux choses mêmes, retour qui coïncide avec une opération de dynamitage d’où elles sortent dépouillées de leur évidence commune sans pour autant s’extraire de leur environnement ni se défaire de leur réalité, si décevants et tristes soient l’un et l’autre :

“Breton et Nadja sont le couple d’amoureux qui convertit, sinon en action révolutionnaire, du moins en expérience révolutionnaire tout ce que nous avons appris au cours de tristes voyages en train (les chemins de fer commencent à vieillir), par de désespérants dimanches après-midi dans les quartiers ouvriers des grandes villes, dès le premier regard lancé à travers la fenêtre mouillée de pluie d’un appartement neuf. Ils font exploser la puissante charge d’ “atmosphère” que recèlent ces objets.” (id. p. 120)

On sait d’ailleurs que, dans la période où *Nadja* a été écrit, Breton a cherché à supprimer la distance qui sépare expérience révolutionnaire et action révolutionnaire, révolte et révolution. La poésie, ainsi conçue, ne consiste pas à rêver à propos du monde, en s’en tenant précautionneusement à distance, mais elle se traduit par l’effort en vue de le pénétrer, y compris dans ses aspects les moins poétiques en apparence, en faisant subir à ceux-ci ce que Benjamin appelle un renversement dialectique :

“Il ne nous avance à rien en effet de souligner, avec des accents pathétiques ou fanatiques, le côté énigmatique des énigmes ; au contraire nous ne pénétrons le mystère que pour autant que nous le retrouvons dans le quotidien, grâce à une optique dialectique qui reconnaît le quotidien comme impénétrable et l’impénétrable comme quotidien.” (id., p. 131)

Restituer à l’énigme la plénitude de son poids en l’installant dans l’ordre de la proximité, au lieu de la rejeter dans celui, commode, de l’éloignement : tel serait donc le programme de la dialectique surréaliste.

En quoi consiste alors la tâche d’écrire le quotidien ? Est-elle de chercher à en collecter le détail de manière à le faire rentrer dans le réseau de phrases astucieusement construites qui en restituent la riche complexité, tout en produisant un effet d’art plaisant au goût ? Non, mais c’est

préserver à tout prix ce qui en lui, et venu de lui, fait irruption, dans la forme d'une décharge d'énergie dont la déflagration cloue littéralement au sol celui qui la reçoit. Dans l'économie très étudiée du livre *Nadja* tel que Breton l'a conçu, ceci se traduit en particulier par l'interposition, dans le cours du texte imprimé, de la cinquantaine de clichés photographiques légendés qui n'en sont pas à proprement parler des illustrations, mais en constituent une sorte de contre-point ; ils doublent le déroulement du discours par leurs interventions savamment décalées, dont les éclats le traversent ou le transpercent au nom d'une logique différente, celle, non des mots, mais des images-documents importées de la réalité sur laquelle elles l'ouvrent directement, par une autre voie que celle de l'écrit. Dans l'"Avant-dire" ajouté à son livre à l'occasion de la nouvelle édition qu'il en a donné en 1962, Breton déclare que "l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description - celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du surréalisme*" (éd. cit., p. 645). On peut avancer que les photographies dont le texte de *Nadja* est littéralement farci, selon un procédé que Breton reprendra ensuite dans *Les vases communicants* et *L'amour fou*, jouent un rôle analogue à celui des fragments de réalité, bouts de journaux, lambeaux de papier peint ou d'emballage, etc., à l'aide desquels les peintres cubistes avaient réalisé leurs collages, en vue de faire implorer de l'intérieur le système représentationnel : ce à quoi ils étaient parvenus en plaquant directement à la surface de la feuille de papier sur laquelle ils dessinaient des morceaux de référent ne faisant signe qu'à eux-mêmes et jouant, pour reprendre le terme utilisé par Breton, le rôle de signaux, c'est-à-dire d'avertissements destinés à maintenir le spectateur en état d'alerte, au lieu de se reposer dans le fallacieux confort que procure l'illusion mimétique, du type de celle qui découle en littérature de l'art de la description.

L'image photographique, telle qu'elle est exploitée par Breton, dispose donc d'une valeur indicielle qui fait d'elle, plutôt qu'une représentation évocatrice de la réalité, son représentant véritable, à travers lequel elle figure en quelque sorte en personne, avec la charge incroyable de mystère dont elle est porteuse, si on sait la regarder. C'est pourquoi les quarante-huit clichés de l'édition définitive de *Nadja*, à l'exception peut-être des portraits dont certains ont été réalisés par Man Ray, et surtout à l'exception du montage des yeux de Nadja légendé "Les yeux de fougère" (p. 715) qui présente véritablement les qualités d'une image surréaliste (et a été ajoutée à la réédition de l'ouvrage en 1962), ont été soigneusement choisis de manière à écarter tout effet artistique : ce sont, soit des reproductions de documents, du type de celles qui pourraient figurer dans un dossier d'instruction, soit des images dénudées de lieux rappelant de mauvaises cartes postales, dont la platitude et le vide, l'absence totale d'animation et de vie, le caractère même quelque peu crasseux, accentuent encore un peu plus la ténébreuse étrangeté, d'où sourd un inquiétant sentiment de malaise. La muette devanture de la boutique de Bois-Charbons, avec ses bûchettes dont l'empilement évoque une sorte de cénotaphe païen (p. 658), la terrasse de la brasserie des Grands Boulevards "A la nouvelle France", vierge de tout consommateur (p. 692), la façade du château de Saint-Germain dont la vision sinistre semble annoncer le fiasco de la nuit du 13 octobre passée dans un hôtel du voisinage qui mettra fin à l'aventure avec Nadja (p. 717), et surtout l'ironique présence, sur l'image de la librairie de l'*Humanité* (p. 684), du panonceau géant où figure la mention "On signe ici", portant indirectement témoignage de l'adhésion de Breton au parti communiste qui venait d'avoir lieu en 1927, tournant capital dans l'histoire du groupe surréaliste auquel il n'est fait par ailleurs aucune allusion dans le cours du récit : ces exemples, entre autres, confirment le rôle de signal assigné à ces images brutes qui, encartées dans le texte, font plus que l'accompagner ou le commenter, mais y injectent la présence de quelque chose qu'il ne peut lui-même énoncer, et qui apparaît en lui, entre les pages sinon entre les lignes, sous la forme de l'indicible, c'est-à-dire de ce qui, tout en étant le même, est cependant autre, voire même de l'ordre du tout autre, parfait représentant de "l'autre monde qui est inclus dans celui-ci". Le quotidien, c'est alors l'ici en tant qu'il est hanté par un ailleurs qui échappe à la perception normale et dont l'expérience vécue de la poésie fournit, dans ce monde même, l'émotionnante révélation.

Ce sentiment du merveilleux quotidien, qui est l'une des composantes essentielles de l'esprit surréaliste, on le retrouve, quoique sous une forme modifiée, chez Michel Leiris, transfuge du groupe qu'il n'a fait que traverser et dont il est sorti définitivement en 1929, mais dont il s'est approprié certains usages en les réinterprétant à sa façon très personnelle. La quête du merveilleux,

doublée d'une enquête à son propos, traverse toute l'oeuvre de Leiris, - y compris son travail scientifique d'ethnologue africaniste qui lui a permis d'aller voir sur le terrain, dans d'autres cultures, fonctionner le sens du merveilleux en symbiose avec le déroulement des actes de la vie quotidienne -, et elle en constitue une sorte fil conducteur. Leiris a consacré au thème du merveilleux une réflexion à caractère théorique à deux reprises au moins, dans des textes écrits à une cinquantaine d'années d'intervalle, qui balisent l'évolution de sa démarche à cet égard et permettent de mesurer le chemin parcouru : le premier, "Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale", resté inédit (il a été publié pour la première fois en 2000, et est repris dans le volume consacré à *La règle du jeu*, éd. Gallimard/Pléiade, 2003, p. 1059-1084), a été composé en 1926 à l'intention du collectionneur Jacques Doucet, et il est le principal témoignage subsistant de la mission qui avait été confiée en 1925 à Leiris par le Bureau d'études surréalistes, mission restée sans autre suite, de constituer un "Glossaire du merveilleux" ; le second se trouve à la fin de *Frêle bruit* (1976), quatrième et dernier volume de *La règle du jeu*, dont il constitue le quasi épilogue (id., p. 993-1041).

L'"Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale" de 1926, demeuré à l'état d'ébauche, baigne dans une ambiance surréaliste. Il commence par ces lignes que Breton aurait pu signer :

"C'est aux dernières limites du possible, sur les confins les plus lointains des apparences, à l'extrême pointe vers laquelle convergent toutes les directions confondues, voire même au-delà, dans cette région où ne peut plus se rencontrer que la conjecture audacieuse ou bien plutôt l'étonnement sans mesure, que s'effectue la plus profonde et la plus énigmatique peut-être des démarches que tente l'esprit de l'homme, celle par qui s'élabore secrètement le Merveilleux." (id., p. 1060)

À première vue, le fait d'écrire le mot "merveilleux" avec une majuscule, comme le fait ici Leiris, renvoie à une tentative de sacralisation ou d'absolutisation du contenu évoqué par celui-ci, tentative qui a pour résultat de donner congé à l'ordre du monde :

"Les hommes (en dépit des nécessités matérielles qui les forcent à regarder le monde comme recélant un minimum d'ordre) placeront une plus ou moins grande dose de Merveilleux au coeur de toutes les choses, dans leur vie quotidienne même, dès qu'un hasard, une circonstance fortuite viendra, d'une manière, même momentanée, mettre en défaut leur esprit critique, les jetant de ce fait au pied du mur de l'absolu, de l'indéterminé, de l'incertain plus évident que toutes les certitudes, c'est-à-dire en face du seul terme qui puisse être véritablement surhumain, celui que l'esprit a su atteindre d'un seul coup, sans s'attarder aux méandres logiques dans lesquels il se serait bientôt souillé, ou bien perdu comme dans un labyrinthe." (id., p. 1061)

Cependant, ce surgissement, qui rompt la continuité apparente de la vie ordinaire, ne rejette pas le "Merveilleux" au-delà du monde, mais, et sur ce point Leiris est en complet accord avec Breton, il le maintient en cette marge indécise et louche où surnaturel et naturel sont impossibles à démêler, ce qui assure dans ce monde même la présence de l'autre monde, qui n'en est en réalité que l'autre face, celle que dissimulent les protocoles d'une rationalité utilitaire soumise au modèle uniforme de la causalité :

"Un esprit rebelle au Merveilleux ne verra dans le surnaturel qu'un ensemble de faits soumis à des lois naturelles encore inconnues ; mais on peut dire qu'inversement, si la notion du Merveilleux était assez puissante dans l'esprit des hommes (ou simplement s'ils étaient bien persuadés qu'en dernière analyse aucune explication logique quelle qu'elle soit ne peut avoir la moindre valeur absolue), tous les faits deviendraient des miracles, même les plus habituels." (id., p. 1061-1062)

Est ici à l'oeuvre le même renversement dialectique dont parle Benjamin, qui, à la fois, convertit l'inhabituel en habituel et l'habituel en inhabituel, sans laisser à l'un ou à l'autre le dernier mot. Et Leiris poursuit son analyse en expliquant que la distinction du naturel et du surnaturel n'a de sens que dans le cadre propre à une culture donnée, qui, en vue de les opposer, définit le contenu de ces termes à l'aide de critères qui ne sont pas mécaniquement transposables dans un autre ordre, au contraire de ce qu'affirme un universalisme abstrait qui pose l'existence d'un naturel et d'un surnaturel en soi, uniformément valables pour tous les systèmes culturels. Autrement dit, il s'avère impossible à son point de vue d'attribuer au merveilleux, avec ou sans majuscule, un fondement ontologique, et il ne reste plus qu'à reconnaître en conséquence sa dimension anthropologique :

"Je ne crois pas qu'il soit possible d'attribuer au Merveilleux une réalité extérieure générale, en quelque sorte indépendante de l'homme. Le merveilleux n'existe

qu'intérieurement à l'homme... Le merveilleux est l'Inconnu dans l'homme, la lueur d'absolu qu'il tire de son essence et projette sur les ternes relations qui se font jour jusqu'à son esprit, par les pores de son corps." (id., p. 1062-1063)

C'est donc quelque chose qui vient du fond de l'homme même, et répond à son désir le plus intime, qui projette sur le monde l'éclat du merveilleux, en rapport avec une certaine façon de vivre le monde, en le voyant sous cet angle, ce qui suffit pour éveiller l'impression qu'il est animé par des forces cachées, ce au sujet de quoi, de toutes façons, nous ne parviendrons jamais à une certitude objective. En conséquence, le sentiment du merveilleux échappe aux initiatives de la raison en ce double sens que son mystère ne peut être élucidé, en étant ramené sur un strict plan causal, et qu'il ne peut non plus être éradiqué, nulle explication ou interprétation rationnelle n'ayant la puissance suffisante pour évacuer le besoin irrésistible de merveilleux qui est une composante de l'esprit humain dont celui-ci ne peut être définitivement amputé. C'est pourquoi

"tout peut être miracle et le plus banal fait divers est capable lui-même de devenir un jour Merveilleux, pour peu que notre esprit en soit hanté." (id., p. 1064)

Nous voyons donc Leiris se diriger, selon une orientation qui lui est cette fois toute personnelle, vers l'idée que le merveilleux possède une dimension essentiellement subjective, idée que Breton, très marqué, lui, par les philosophies de la nature de l'idéalisme allemand, qui sont par ailleurs à l'arrière-plan de sa conception du hasard objectif et lui ont inspiré le choix de la méthode de l'écriture automatique, n'accepterait sans doute pas sous une forme aussi accusée, car il est clair qu'à son point de vue, la référence au merveilleux, si elle permet de résoudre l'opposition de l'objectif et du subjectif, ne peut en aucun cas être ramené sur le plan d'une subjectivité pure excluant toute référence à l'objectivité.

Leiris tire de son analyse la conséquence suivante :

"Et puisque pour nous le Merveilleux est bien plus une direction dans l'esprit de l'homme qu'un groupe de faits ou de perceptions à caractère nettement déterminé, nous sommes naturellement amenés à l'envisager de préférence dans ses manifestations écrites. C'est là en effet qu'il est susceptible de se montrer, sinon avec le plus d'intensité, du moins à l'état de plus grande pureté, car c'est dans l'écriture qu'on a le plus de chance de le rencontrer dégagé des circonstances extérieures et réduit pour ainsi dire à l'état de *merveilleux* en soi, c'est-à-dire pris simplement en tant que produit du libre jeu de l'imagination ou invention et conçu comme merveilleux en tant que tel, sans qu'il soit question de déterminer à quel degré de vérité objective, ou de fausseté, il correspond." (id., p. 1064)

C'est-à-dire que le merveilleux, étant un produit de l'invention humaine, et non une composante de la nature des choses, se présente sous une forme quintessenciée à travers le travail, véritable opération magique, de l'écriture littéraire qui permet de le constituer, c'est-à-dire de le fabriquer de toutes pièces, sans recherche de garanties extérieures : suivant la logique de cette affirmation, écrire le quotidien, en donnant au verbe écrire sa valeur pleinement transitive, serait la condition primordiale pour l'aborder sous l'angle du merveilleux et parvenir à cette transfiguration du banal qui est l'oeuvre propre de l'art, et n'a besoin d'aucune autre justification.

Une telle manière de voir le merveilleux soulève immédiatement l'objection suivante, que ne manquerait pas de faire Breton, au point de vue duquel le merveilleux n'est certainement pas en dernière instance un fait d'écriture, ni *a fortiori* d'écriture concertée : si le merveilleux résulte d'une libre invention dans laquelle l'esprit humain est seul engagé, ne risque-t-il pas de se ramener à un arrangement formel, dont la valeur serait purement esthétique, voire même décorative, ce qui ôte à la poésie toute chance d'entretenir un rapport actif au monde, et donc de participer à sa transformation révolutionnaire qui nécessite une prise effective sur sa réalité objective ? Or il est clair que, pour Leiris, ce qu'il appelle ici écriture littéraire ne se ramène pas, comme c'est le cas par exemple pour un Valéry, à une création artificielle, et pour une part gratuite, de formes : sa légitimité, elle doit la tirer de son enracinement dans un vécu existentiel dont elle tire sa motivation principale. Or ce vécu existentiel, tout en étant indissociable des aléas des rencontres qui en jalonnent le cours et le plient à la loi de l'extériorité, coïncide avec une recherche d'identité personnelle, qui donne à l'écriture telle que Leiris la conçoit et la pratique sa dimension intimement autobiographique, et en fait, au plein sens de l'expression une écriture de soi, dont *La règle du jeu*, entreprise une dizaine d'années plus tard, fournira la réalisation exemplaire.

La règle du jeu s'achève précisément, plus d'un demi-siècle après que Leiris ait écrit son "Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale", par un retour sur la question du merveilleux à laquelle est consacrée l'épilogue de *Frêle bruit*, qui avait failli s'intituler *Fariboles*,

ouvrage composé d'une succession disparate de textes brefs, à l'intérieur de laquelle l'essai suivi d'une cinquantaine de pages sur le merveilleux qui lui sert de quasi conclusion apparaît comme une sorte de pièce rapportée, qui aurait très bien pu être publiée à part, comme le *Miroir de la tauromachie* de 1937 auquel il offre une sorte de pendant, et que pourtant Leiris a tenu à intégrer, comme une ultime partie du "jeu", à sa somme autobiographique. Il n'est pas possible de proposer ici une analyse détaillée de ce texte complexe, composé par un homme âgé de soixante-huit ans qui, hanté par la crainte de voir lui échapper ce sentiment du merveilleux qui a été l'axe principal de son existence poétique, développe à l'égard de ce sentiment une exigence accrue de lucidité, ce qui le porte "à décortiquer le merveilleux, à en démonter les mécanismes afin de le mieux saisir" (id., p. 1036). C'est ce qui lui fait récuser, ce thème est récurrent tout au long de l'essai, la tentation de réduire le merveilleux à un bricolage d'images éculées, tentation à laquelle, à son grand regret, il constate qu'il n'échappe pas lui-même autant qu'il le faudrait. A la fin de sa vie, Leiris est donc loin d'avoir mis un point final à sa recherche du merveilleux, dont il a cessé d'écrire le nom avec une majuscule, et qu'il voit en quelque sorte s'éloigner à mesure qu'il tente de s'en rapprocher : et c'est ce qui donne à ce texte son ton si particulier, fait de tension et d'ambiguïté, à mi-chemin entre enthousiasme et amertume, entre espoir et nostalgie, ton exempt de tout triomphalisme, ce qui tranche avec les certitudes tranquillement affichées cinquante ans plus tôt dans l'"Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale".

Dans cet essai tardif, Leiris avance à nouveau l'exigence d'un merveilleux "mêlé à la vie et non parqué dans un domaine abstrait" (id., p. 1004). Mêlé à la vie ne veut cependant pas dire entraîné dans son cours au point de se confondre avec lui : car, poursuit-il, le merveilleux "ayant pour axe la transe, où la lucidité s'évanouit, il représente la déchirure de la vie courante par où l'illimité fait irruption" (id., p. 1007). Ces formules paraissent à première vue d'esprit surréaliste orthodoxe, ce qui amène à postuler que, pour finir, Leiris, qui ne fait d'ailleurs plus référence ici à la thèse selon laquelle le merveilleux serait avant tout un fait d'écriture, s'est rapproché de Breton. Toutefois, ce ralliement reste très relatif, et est marqué par une réserve essentielle : s'il admet que "coup de foudre, le merveilleux jaillit entre deux pôles dont je dois être l'un et dont le sort me propose l'autre" (id., p. 1010), et cette image de l'étincelle est bien dans la manière de Breton, Leiris interprète aussitôt cette relation à tous les sens du mot électrique de manière à en privilégier le pôle subjectif : "A chacun donc la merveille qu'il peut et qu'il veut accueillir" (id.), ce qui suggère un mouvement de personnalisation du merveilleux et en fait, suivant l'orientation qui lui est propre, une réalité profondément intime, et à la limite impartageable, celle, comme il le dit plus loin, d'un "merveilleux à ma mesure" (id., p. 1013) :

" Sous quelque forme qu'elle se présente, pas de merveille pour moi qui ne soit une merveille *mienne*, comme est mien ce que, conscient ou non, je souhaite profondément. Une merveille à mon image, à mon échelle, ou du moins à celle de ce que je voudrais être" (id., p. 1010)

Celui qui est en proie au sentiment du merveilleux doit donc, non pas s'abandonner passivement à lui, mais assumer à son égard une entière responsabilité, ce qui amène Leiris à écrire vers la fin de son texte :

" De l'ordre du réel ou de la pure image, le terrain propice au jaillissement du merveilleux n'est donc jamais qu'un terrain, et c'est à nous qu'il appartient de l'exploiter sur l'heure, prenant la fortune aux cheveux sans que jamais la partie soit jouée d'avance, et toujours dans l'étonnement que pareille chose arrive (cet émerveillement que peut provoquer même un donné très quelconque, dont nous faisons soudain infiniment plus qu'il n'est, tout en l'acceptant pour ce qu'il est et, bien que dociles à son pouvoir allusif, ne le réduisant pas à n'être que le signe de quelque vérité ésotérique)." (id., p. 1034)

C'est pourquoi Leiris, sur ce point parfaitement fidèle à son inspiration primitive, oppose à la considération d'un merveilleux surnaturel, et absolu en raison de son caractère séparé, celle d'un merveilleux humain, définitivement irrécupérable d'un point de vue religieux, et impossible à faire rentrer dans un bric-à-brac culturel quel qu'il soit, du type des boules de cristal dont Breton, client assidu des voyantes, attendait, non sans une certaine dose de naïveté, qu'elles aient son sentiment du merveilleux. D'où cette conséquence :

" Ce qui - sans gifler nécessaire à nos poids et mesures - dépasse le quotidien mais ne se réduit pas à l'insolite, ce qui - ni pièce pour cabinet mental de curiosités, ni mouton à cinq pattes - exalte totalement ou met l'imagination en branle, porte à rêver, "laisse rêveur",

sans doute est-ce sur ces deux terrains-là (EFFUSION et REVERIE dans un cadastre symbolique) que pousse, multiforme, le merveilleux.” (id., p. 1013)

Autrement dit, le merveilleux représente un état d'exaltation diurne qui, sans doute, “dépasse le quotidien”, mais sans pour autant accrédi-ter la croyance ou l'illusion mystique que quelque chose de réellement merveilleux existe indépendamment de l'expérience qu'on en fait à titre personnel consciemment, en suivant sa propre ligne de vie et en appliquant une règle du jeu qu'il revient à chacun de déterminer pour soi-même.

En maintenant ainsi le merveilleux dans le règne de l'intime, Leiris abjure-t-il l'adhésion à l'action révolutionnaire collective, et renonce-t-il à la décision de “changer la vie” qui était à la base de la position surréaliste au tournant des années trente ? Il n'en est pas question, et c'est sans doute pourquoi il fait aussitôt après référence à une formule de Che Guevara qui figure également dans le cahier de citations reproduit à la fin de son *Journal* (éd. Gallimard, 1992, p. 817) :

“Quand l'extraordinaire devient quotidien, c'est qu'il y a la Révolution.” (id. p. 1013)

Mais c'est pour reconnaître aussitôt que

“la tête sans brume et les pieds bien collés à la terre, aspirant l'air du temps à pleins poumons malgré son asthme, Che Guevara ne songeait sûrement pas au merveilleux quand il parlait de cet extraordinaire qui un beau jour se transforme en chose de tous les jours.” (id., p.1013)

Révolutionner le monde, c'est en effet, en répudiation de tout folklore, accomplir le mouvement qui ramène du ciel sur la terre, et non celui qui élève la terre vers le ciel. Lucidement, Leiris admet que, sans entrer en opposition avec cette opération de redescente, l'expérience poétique du merveilleux, en raison de son caractère intrinsèquement personnel, se situe dans ses marges, et représente un décolllement par rapport à la réalité qui rend extrêmement difficile à envisager un retour en arrière en direction du sol commun, ou du moins n'inclut pas un tel retour dans sa logique propre. Ceci ramène à nouveau au premier plan la question suivante : le merveilleux est-il affaire de pure imagination, libre invention que ne grève l'intervention d'aucun critère de réussite la ramenant sur un plan utilitaire ? Suivant la logique de cette interrogation, Leiris se trouve, pour finir, amené à faire intervenir une conception déficiente, et non gratifiante, du merveilleux, celle propre à

“un merveilleux *par défaut*, où tout irait comme si une lacune, un écart ou un mauvais joint, trahissant un flottement dans ces limites moins frontières que confins du réel et de l'imaginaire, s'offrait comme un appât à notre folle du logis” (id., p. 1014)

La représentation vers laquelle il se dirige d'un merveilleux humain trop humain comporte donc, en dépit de l'exaltation qui continue à la nourrir, une dimension fondamentalement déceptive, qui renvoie au pressentiment, hors de toute assignation possible dans l'au-delà, d'une absence, et non d'une présence. C'est comme si la recherche d'une identité personnelle intime, à laquelle participe la culture du merveilleux, culminait, conformément à la formule bien connue de Bataille selon laquelle “l'homme est ce qui lui manque”, dans l'épreuve d'une désappropriation, d'une déperdition, et non dans une enivrante prise de possession. La démarche de Leiris se singularise par cette extraordinaire alliance qu'elle opère ainsi entre l'expérience du merveilleux et la profonde amertume associée à la détresse et à l'angoisse que provoque le fait nu d'exister, et d'être par là même voué à disparaître, sur fond donc de négativité et non de positivité.

Leiris éprouve d'autant plus durement ce sentiment de déperdition qu'il prend conscience alors que le merveilleux, ou plutôt son merveilleux, puisqu'il sait n'avoir accès qu'à un merveilleux à sa mesure, a évolué avec l'âge, et n'est plus celui qu'il avait éprouvé dans sa jeunesse, dont l'impression était incomparablement plus intense ; le déclic qui en signale l'apparition ne se produit plus avec la même fréquence, l'effet de surprise qui l'accompagne s'est pour une part émoussé, ce qui l'amène à soupçonner que, peut-être, là n'est pas, comme il le croyait, l'essentiel. Ayant renoncé, par la force des choses, au fétichisme de la rupture avec les élans de la vie ordinaire et aux éphémères enchantements nés de cette rupture, il se dit que l'élan du merveilleux n'est pas, dans sa forme véritable, celui qui entraîne vers ailleurs, avec le risque de faire naître et d'alimenter l'illusion qu'une réalité autre se tient en arrière du décor, mais, plus subtilement, celui qui nourrit le fait de séjourner ici, seul en repos dans une chambre, dirait Pascal. Alors, plutôt que faire franchir des limites, le merveilleux serait ce qui aide à se tenir à la limite, en une position d'équilibre précaire qui, lorsqu'elle a cessé d'être viable, fait basculer dans le néant. C'est donc lorsqu'il paraît le plus affaibli que le merveilleux se présente comme devant être saisi à bras le corps, à feu et à

sang, dans le vacillement d'un risque sans recours, puisqu'il ne dispose, quant à son issue, d'aucune promesse ou garantie de succès.

Or ce vacillement a un nom : il s'appelle la mort. Ce qui conduit Leiris dans les toutes dernières lignes de son essai à prescrire "utopiquement", car il a bien conscience que cette démarche est la plus difficile de toutes, l'attitude suivante :

"Trouver des sources de merveilleux, non dans ce qui me dépayse, mais dans la "réalité nue" de la vie la plus ordinaire (pas même celle de la campagne, encore trop exotique, mais celle qui a pour cadre ma ville, mon quartier, ma maison, voire la chambre où ma femme et moi nous sommes deux, jusqu'à quand ? à entendre le galop du temps), car cela voudrait dire que, ne biaisant plus avec les réalités, j'admets sans la farder ou la passer au tamis l'idée de cette atterrante réalité, la mort." (id., p. 1041)

Le mort qui saisit le vif : ceci est l'ultime avatar, totalement inattendu, du merveilleux, sous la forme d'un merveilleux réconcilié avec les nécessités ordinaires de la vie, dont la plus prégnante est celle qui fait de la vie un chemin conduisant vers la mort. Alors sont dégonflées les séduisantes et fallacieuses effusions liées à la surprise de ce qui fait rupture, nous serions tentés de dire à présent : de ce qui fait diversion, au sens du divertissement pascalien, et c'est sur la révélation d'un merveilleux désenchanté, dépouillé des rutilances dont l'avait chargé la démarche surréaliste, que s'achève cette quête marquée avant tout par une irrémédiable exigence de lucidité.

C'est cette exigence qui, déjà, marquait l'exposé donné en 1938 par Leiris sur "Le sacré dans la vie quotidienne" (id., p. 1110-1118) dans le cadre des activités du Collège de Sociologie, exposé dans lequel les spécialistes de Leiris s'accordent à voir le point de départ de la vaste entreprise menée ensuite, sur quarante années, de la composition de *La règle du jeu*. La lecture de cet exposé requiert d'emblée une précaution, qui est de ne pas confondre la notion du merveilleux, issue de la démarche surréaliste, avec celle de sacré, à laquelle les animateurs du Collège de sociologie, Bataille et Caillois, faisaient jouer un rôle central, et que ceux-ci avaient posée en alternative au projet de Breton et de ceux qui avaient continué à le suivre. Lorsque Leiris s'est séparé de Breton, en 1929, leur point de désaccord ayant été la question de l'écriture automatique dont il ne pouvait prendre au sérieux la démarche, il l'a fait pour suivre la voie qui était personnelle, dont on vient de donner une idée et dont une présentation plus complète est fournie dans la troisième partie du livre de Philippe Sabot, *Pratiques d'écriture, Pratiques de pensée* (éd. Septentrion, 2001), et certainement pas pour se rallier à un autre courant organique de pensée, comme celui qui animait le Collège de Sociologie, aux activités duquel il n'a participé qu'en pointillés dans le sillage de sa collaboration à la revue *Documents*, et dont d'ailleurs il a fini, en 1939, par se séparer.

Il ne faudrait donc pas considérer qu'en présentant son exposé il avait pour son propre compte substitué à la perspective du merveilleux, que de fait, comme nous venons de le voir, il n'a jamais abandonnée, celle du sacré, avec ses morbides flamboyances sacrificielles, même si ses écrits sur la tauromachie semblaient aller dans ce sens. Tout se passe comme si la notion de sacré lui avait été fournie par le contexte ambiant dans lequel se situait son intervention, contexte par rapport auquel il allait bientôt prendre distance, et non par sa propre initiative, qui le conduisait dans un autre sens. Or sur quoi débouche cette intervention ? Le titre de l'exposé l'indique clairement : sur une entreprise de banalisation, voire de profanation, du sacré, ramené à la mesure de la vie quotidienne, et, Leiris s'empresse de le préciser, non d'une vie quotidienne considérée en soi, qui tout simplement n'existe pas, mais de sa propre vie quotidienne à lui, saisie sur le vif de ses expériences privées, telles qu'elles lui viennent des premières années de sa vie. Le déclencheur de la réflexion de Leiris, ce n'est alors ni Breton ni Bataille, mais Freud, le Freud de la *Psychopathologie de la vie quotidienne*, qui, sans même qu'il prenne la peine de le citer, lui fournit la trame de sa réflexion : le sacré dans la vie quotidienne, ce sont les actes manqués et les lapsus, dont les minuscules coups d'épingle lacèrent le cours ordinaire de l'existence, et le chargent d'une dimension d'énigmaticité et de mystère dont la clé se trouve dans certains émois de l'enfance, thème que ni Breton ni Bataille n'ont particulièrement cultivé, et qui est propre à la démarche originale de Leiris. Le sacré dans la vie quotidienne, à l'opposé d'une échappée vers un monde autre, se présente donc dans la forme d'un retour à soi, et d'un retour sur les conditions dans lesquelles le sentiment de soi a commencé à se former, conditions qui allient, sans parvenir à les unifier, étrangeté et intimité. Dans le cahier de notes intitulé "L'homme sans honneur" qui a servi à

la préparation de l'exposé du Collège de Sociologie, et dont Leiris a poursuivi ensuite la rédaction en vue d'en amplifier le propos, on peut lire ceci :

“Être en même temps parfaitement “soi” et parfaitement “hors de soi” ; tel est, par excellence, l'état sacré ! Résolution de cette contradiction apparente par l'idée du sacré en tant que communication : projeter au dehors, donner en partage ce que l'on a de plus intime ; le “soi” le plus secret, le projeter “hors de soi”.” (id., p. 1145)

Écrire le quotidien, selon une démarche qui peut rappeler celle de Montaigne, c'est donc tourner autour de l'insoluble mystère que l'on porte tout au fond de soi, en tant que détenteur provisoire d'une identité injustifiée et précaire, mystère quotidien qui est renfermé entre les deux moments où, dans l'enfance, on a commencé à être, et où, pour finir, s'offre pour unique perspective de disparaître.

Copyright Pierre Macherey