



Francis Bacon.
Portrait of Michel Leiris (détail).
1976, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris.

Leiris, l'admirable

PAR PASCAL BONAFoux

Leiris & Co. Picasso, Masson, Miró, Giacometti, Lam, Bacon...

CENTRE POMPIDOU-METZ, METZ. DU 3 AVRIL AU 14 SEPTEMBRE 2015

Commissariat : Agnès de la Beaumelle, Marie-Laure Bernadac, Denis Hollier

Les choses sont claires : pour aborder Leiris, l'acuité et la générosité de son regard, pour prendre conscience de la lucidité absolue qui est la sienne, il n'y a guère qu'une seule et unique solution, le lire ou le relire.

Les commentaires qu'entraîne une exposition comme celle que consacre le Musée national d'art moderne au legs de leur collection qu'ont pu faire Louise et Michel Leiris en 1983 risquent de provoquer certains à élaborer et à asséner je ne sais trop quel concept aussi sûr de lui qu'impérieux. Si un tel concept apparaît, il faudra rappeler à l'auteur cette définition donnée par Leiris dans « Souple mantique et simples tics de glotte *en supplément* » par laquelle s'ouvre *Langage tangage ou Ce que les mots me disent* : « concept – tresseur de pont ou sceptre de con ? » Il y aura quelque chance qu'il s'agisse du sceptre... Il faudra de même inviter l'auteur à lire ces phrases : « Parler d'Alberto Giacometti comme il l'a fait lui-même pour Henri Laurens : par allusion, analogie, évocation d'image sans rapport analysable avec le trait à déceler, plutôt que par thèse et description. » Cette phrase est la première de *Pierres pour un Alberto Giacometti*. Il faudra encore lui recommander la lecture de ce dialogue qui est l'une des premières pages du *Ruban au cou d'Olympia* : « Dites-vous bien, lecteur ou lectrice, ou dis-toi bien (car à me lire tu deviendras de mes proches) que si je dis ici, c'est plus pour dire que pour dire quelque chose. – Comment, tu parles pour ne rien dire ? – Façon de parler, quand je dis que je dis pour dire : si je dis, c'est bien pour dire quelque chose, mais quelque chose qui (à parler franc) sera je ne sais quoi. » Ces mots « allusion, analogie, évocation



Marcel Griaule. Michel Leiris sous la tente, Soudan, Gallabat. 13 mai 1932.



Wifredo Lam. *Le Bruit*. 1943, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, localisation : Marseille, musée Cantini.

d'image», tout comme ce «je ne sais quoi», suffisent à laisser entendre que l'autorité n'est pas le fort de Michel Leiris. Ce qui lui a valu d'être abandonné à un oubli qui n'ose pas dire son nom, à la manière dont la Postérité, garce arbitraire et injuste, a relégué parmi les seconds rôles de l'impressionnisme Camille Pissarro, dont on s'obstine à oublier que Cézanne le qualifia d'« humble et colossal ». Or, de la même manière, Michel Leiris aura été et demeure « humble et colossal ». La lucidité et l'humour auront été qui plus est les complices attentifs de son humilité. Lorsque paraît en 1981 *Le Ruban au cou d'Olympia* et qu'alors est rééditée *L'Afrique fantôme*, l'accueil de ces livres le provoque à recopier dans son *Journal* un aphorisme de Picabia : « On n'a pas idée à quel point le succès rend les gens bêtes et tranquilles. » Il n'admet d'être ni l'un ni l'autre. Les rapports qu'il entretient avec les peintres, avec leurs œuvres, ne lui permettent pas de l'être.

Le 26 avril 1982, il note dans son *Journal* : « Justesse de vue d'Apollinaire quand – dans la conférence *L'Esprit nouveau* – il fait de la "surprise" le ressort principal de l'art et de la poésie moderne. » Lorsqu'il note cette remarque, cela fait une soixantaine d'années que Leiris aura été surpris par Masson, par Giacometti, par Picasso, par Miró, par Gris, par Lam, par Bacon, par... Le 23 août 1924, il avait noté dans ce même *Journal* : « Une œuvre d'art est avant tout un parcours à effectuer : partir des moyens propres à l'art choisi comme mode d'expression, pour aboutir au lyrisme. J'aime Picasso et Masson, parce qu'ils partent de moyens proprement picturaux et parviennent au lyrisme. Je n'aime ni Braque, ni même Chirico, le premier parce qu'il part de la peinture et n'aboutit qu'à la peinture, le second parce qu'il prend déjà le lyrisme comme point de départ. » À lire ces phrases, on peut croire que Leiris sait à quoi s'en tenir, que les critères qui sont les siens ne sauraient être remis en cause et qu'il est alors, comme on n'hésite pas à l'être à 22, 23 ans – il est né à Paris en 1901 –, intraitable et intransigeant. Mais c'est ne pas tenir compte de ces amendements en marge... Le premier : « Je dis cela pour ne pas renverser ma théorie, mais au fond ce n'est pas vrai du tout. Cette théorie est aussi mauvaise que n'importe qui, car il faudrait d'abord définir le lyrisme. » Le second : « Chirico emploie un moyen essentiellement pictural, la perspective italienne – et c'est précisément de ce moyen qu'il tire ses effets les plus prodigieux. Il n'y a donc pas lieu de dire qu'il n'est pas un "peintre". » Comment, à lire Leiris, ne pas se demander si, pour lui, ce qui définit la puissance d'une œuvre, la pertinence de sa présence, ce n'est pas le pouvoir qu'elle a de provoquer des remises en cause ? D'où la nécessité de devoir, très humblement, accepter le désarroi qu'elle provoque. Ainsi, à la note du 26 janvier 1947 de son *Journal*, « La sculpture pour Giacometti : un moyen de se fabriquer des choses à démolir », semble répondre cette phrase de *Pierres pour un Alberto Giacometti* : « Plus que tout, une femme debout, les bras pendants, immobile comme un point d'interrogation. » Un point d'interrogation...

À l'évidence, la même répugnance l'accompagne pendant des années. À la suite d'une tournée d'expositions faite dans les jours qui ont précédé, il note dans son *Journal* le 11 août 1937 : « Pédantisme envahissant,

qu'on trouve partout. À toute force on veut tout expliquer. Nous sommes submergés par le pédagogique, le rationnel. Cela redonne sans doute quelque courage à travailler – ne serait-ce que pour rejeter ces tonnes de pseudo-science, parvenir à quelque chose d'à peu près direct et frais. » Ce désir est la conséquence de ce qu'aura été son initiation à la peinture dans laquelle Max Jacob a joué un rôle décisif. Note du 13 mai 1929 : « Je me rappelle, à l'époque où j'ai connu Max Jacob, alors que je ne connaissais absolument rien à la peinture, lui avoir parlé dans une lettre, avec émerveillement, d'un tableau de Fougita [...]. Max Jacob m'ayant engueulé, j'avais pris la défense de Fougita en déclarant que ce peintre réalisait la synthèse entre l'esprit oriental et l'esprit occidental. Cela montre bien à quel point ces grandes et pompeuses généralités peuvent nous aider à nous duper. Rien ne parviendra jamais à remplacer le goût, pour celui qui ne le possède pas. » Le goût... Le sien le porte sans cesse vers des œuvres qui le conduisent à s'interroger. Avoir revu à Colmar la *Crucifixion* de Grünewald l'amène à cette interrogation : « Relativisme aussi de la notion de "réalisme" : des œuvres, qui furent réalistes en leur temps, nous paraissent maintenant des plus conventionnelles. Remarquer également que nombre d'artistes de notre époque se réclament du réalisme (Giacometti et Bacon, par exemple). S'ils étaient *objectivement* réalistes, ne devraient-ils pas aboutir à des résultats similaires ? [...] il n'y a pas en vérité un problème du réalisme, mais au moins deux problèmes : de quel réalité s'agit-il ? Quels sont les moyens d'atteindre à cette réalité ? » Autre question encore lors d'un voyage à Bâle où il regarde « une amazone à haut-de-forme et veste noirs. Devant ce Manet j'éprouve, une fois de plus, le sentiment de la parfaite "modernité" de cet artiste du siècle dernier. En l'occurrence, est-ce le haut-de-forme qui introduit la modernité, comme le ruban de cou fait celle de l'Olympia ? En réalité, il se peut que pour être "moderne" Manet n'ait aucun besoin de pareils accessoires. »

Quel texte de Michel Leiris n'est pas interrogation ? Et si l'ethnologue qu'il a été écrit sur ces arts dits alors primitifs (que l'on n'a pas encore qualifiés de premiers), si le voyageur qu'il n'a pas cessé d'être rapporte une tête humaine en terre façonnée, au nord d'Haïti, par les Indiens Arawaks de



André Masson. *Homme dans un intérieur [Homme attablé]*. 1923-1924, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

l'île de la Tortue, comme des papiers colorés et découpés découverts en Chine, c'est à l'évidence parce que ces œuvres que sa curiosité ne se lasse pas de découvrir sont les mêmes énigmes toujours. Et parce que la charge érotique autant que mystique de toutes les œuvres qu'il aborde et avec lesquelles il entretient ce dialogue privilégié et inquiet est du même ordre.

À l'évidence, pour visiter cette exposition comme il sied, pour aborder ces œuvres avec lesquelles Leiris vécut, il convient de le lire – non, il *faut* le lire. Pour aller à la rencontre de ces œuvres – autant qu'il est possible – avec une humilité pareille à celle dont il donne le nécessaire exemple. ■