



HAL
open science

Avatars de la fée dans l'oeuvre autobiographique de Michel Leiris, de L'Âge d'homme à Fibrilles

Jean Tufféry

► **To cite this version:**

Jean Tufféry. Avatars de la fée dans l'oeuvre autobiographique de Michel Leiris, de L'Âge d'homme à Fibrilles. MuseMedusa, 2022, 10. hal-03995109

HAL Id: hal-03995109

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03995109>

Submitted on 17 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Avatars de la fée dans l'œuvre autobiographique de Michel Leiris, de *L'Âge d'homme* à *Fibrilles*

Jean Tufféry
Sorbonne Université

Résumé

Cette étude s'intéresse à la figure de la fée dans l'œuvre de Michel Leiris, à partir des contes mais surtout des romans de chevalerie. En distinguant deux figures médiévales de la fée (la fée amante et la fée marraine), il est aisé de voir que Leiris, dans *L'Âge d'homme*, fait référence à la première, créature sexuelle ambiguë, à la fois enchanteresse et destructrice. Mais il est possible de trouver des traces de la seconde dans *Fibrilles*, dont un chapitre s'organise autour du récit d'une tentative de suicide. À son réveil, l'écrivain est visité par le souvenir de sa tante Claire Friché, célèbre cantatrice. Redoublée par d'autres figures féminines (infirmières, etc.) qui entourent le convalescent, elle accompagne celui qui semble être redevenu un nouveau-né dans son retour à la vie, en l'encourageant à persévérer dans son œuvre interrompue ; en lui faisant symboliquement don de la parole, elle apparaît ainsi comme une fée bienveillante, marraine de sa renaissance.

Abstract

This study focuses on the figure of the fairy in the work of Michel Leiris, drawing on fairy tales but especially on chivalric romances. By distinguishing two medieval figures of the fairy (the lover and the godmother), it is easy to see that Leiris, in *L'Âge d'homme*, refers to the first one as an ambiguous sexual creature, at once enchanting and destructive. But traces of the latter can be found in *Fibrilles*, in which one chapter is organised around the story of a suicide attempt. When he wakes up, the writer is visited by the memory of his aunt Claire Friché, a famous singer. Redoubled by other female figures (nurses, etc.) who surround the convalescent, she accompanies the man who seems to have become a newborn again in his return to life, encouraging him to continue his interrupted work; by symbolically giving him the gift of speech, she thus appears as a benevolent fairy, a godmother to his rebirth.

Mots-clés : *autobiographie, merveilleux, mythe, conte, fée, amante, marraine, suicide, renaissance, intertextualité.*

Key words: *autobiography, supernatural, myth, tale, fairy, lover, godmother, suicide, rebirth, intertextuality.*

Le merveilleux

S'il paraît réducteur de ramener la multiplicité foisonnante de l'œuvre de Michel Leiris à l'unité d'un thème, on peut cependant s'en remettre à l'autorité de Denis Hollier, selon lequel c'est le goût du *merveilleux* qui l'a constamment aiguillé : « Le thème du merveilleux permet de rassembler tout ce que nous avons mentionné, le secret, la sauvagerie du primitivisme, en gros tout ce en quoi Leiris a besoin de croire. [...] Le thème du 'merveilleux' est sans doute celui qui traverse son œuvre du début à la fin, de la manière la plus continue¹. » Lorsqu'il se remémore ses débuts littéraires au sein du groupe de la rue Blomet, ainsi sur-

¹ Jean Jamin et Denis Hollier, « Un homme du secret discret », *Magazine littéraire*, n° 302, septembre 1992, p. 24.

nommé parce qu'il s'était agrégé autour des peintres André Masson et Joan Miro qui y avaient leurs ateliers, Leiris insiste sur le fait qu'il partageait avec ses compagnons, si différents qu'ils fussent les uns des autres, « une tonalité commune, qui était donnée [...] par un furieux appétit de merveilleux, désir de rompre avec la réalité courante ou, en tout cas, de la transfigurer² » – appétit orienté dans un sens nettement *antirationaliste*, puisqu'ils étaient guidés par le désir de « secouer – fût-ce sur le plan du seul imaginaire – le joug des règles logiques et des restrictions morales que la société [leur] imposait³ ». Rien d'étonnant à ce qu'avec la plupart de ses compagnons de la rue Blomet, il ait ensuite rejoint le groupe surréaliste, dont le merveilleux était un des mots d'ordre⁴. Et c'est tout naturellement qu'il se vit chargé par le Bureau de recherches surréalistes, dirigé par Artaud, d'établir un « Glossaire du Merveilleux », à partir des contributions de ses nouveaux camarades. En réalité, Leiris semble s'être assez vite détourné de ce travail, non sans avoir tenté de monnayer le fruit de ses efforts en proposant au mécène Jacques Doucet de lui livrer un *Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale* – qui resta, là encore, inachevé.

Si l'on compare le manuscrit de Leiris au plan de l'ouvrage, probablement dressé à l'instigation du Bureau de recherches surréalistes, on ne peut qu'être frappé par les différences. D'après le plan, l'introduction devait en premier lieu faire la « distinction du merveilleux proprement dit d'avec ce qui touche : les religions, la mythologie, – l'occultisme, – les anciennes conceptions scientifiques aujourd'hui reconnues fausses, etc., – les romans d'anticipation, – les fables⁵ ». Force est de constater qu'un tel programme n'a guère été suivi par Leiris, puisqu'au début du premier fragment conservé (« Fragments d'un essai sur le merveilleux »), qui semble correspondre à l'introduction projetée, il conteste aussitôt l'opportunité de formuler « une définition objective du Merveilleux » (*EM*, 1061). Selon Leiris, en effet, il est impossible d'assigner des limites au merveilleux, qui ne constitue pas un domaine bien circonscrit, mais caractérise plutôt un certain mode de relation de l'homme au monde, qu'on peut qualifier d'*imaginaire*. Fidèle à l'inspiration antirationaliste qui l'avait conduit à la poésie, Leiris fait donc du merveilleux un recours face au positivisme étriqué de la pensée occidentale moderne. Aussi n'est-il pas surprenant qu'il réunisse sous l'étiquette du

² Michel Leiris, « 45, rue Blomet », *Zébrage*, Paris, Gallimard, 1992, p. 226.

³ *Ibid.*

⁴ Rappelons deux citations bien connues, tirées des deux principaux textes théoriques du surréalisme : « le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau » (André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1962, p. 27) ; « la liberté commence où naît le merveilleux » (Louis Aragon, *Une vague de rêves*, Paris, Seghers, 1990, p. 19). Pour une étude générale de la notion, voir Tania Collani, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann, 2010.

⁵ Michel Leiris, *Essai sur le merveilleux dans la littérature occidentale*, dans *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1059. Désormais abrégé en *EM*, suivi du numéro de page.

merveilleux un ensemble assez hétéroclite de phénomènes, qui correspondent précisément à ceux qu'il aurait dû distinguer : « on aura beau réduire les rites magiques, les fables, les mythes et les légendes à des rudiments de science exacte, [...] tout ce bagage de croyances et de traditions ancestrales n'en cessera pas moins de relever du Merveilleux » (*EM*, 1063). Seule concession à l'objet de son étude, il se résout à prendre le merveilleux « dans son extension minima », en se bornant à en considérer les manifestations écrites – mais il ne se prive pas de remarquer qu'on pourrait aussi l'envisager « dans son extension maxima », et qu'alors « une étude complète du Merveilleux devrait toucher à presque toutes les branches de l'activité humaine et que dans un tel glossaire il faudrait faire figurer comme éléments de premier lieu : l'histoire des religions, le mysticisme, la magie, le satanisme, la mythologie, les traditions populaires, le folklore » (*EM*, 1066), etc.

On pourrait s'attendre à ce que le second fragment conservé (« Le merveilleux moderne »), seul vestige du vaste tableau historique qui devait constituer le cœur de l'ouvrage, propose une définition plus précise du merveilleux littéraire. En fait, Leiris se contente de dresser un catalogue des prédécesseurs du surréalisme, au motif que chacun d'eux incarne une ou plusieurs des variétés du merveilleux : Nerval et Rimbaud en représentent ainsi l'« élément lyrique et prophétique », Rimbaud et Lautréamont l'« élément moral, la révolte », Jarry et Roussel l'« élément de spéculation pure » (*EM*, 1068), etc. Bref, non seulement Leiris se montre réticent à distinguer le merveilleux d'autres phénomènes imaginaires, en particulier de la mythologie et du folklore, mais lorsqu'il restreint son propos au merveilleux littéraire, il s'empresse de lui redonner l'extension d'un phénomène total, puisqu'on y trouve les principales sources d'une certaine littérature moderne, qui est aux yeux de Leiris, comme à ceux de ses camarades surréalistes, la seule qui vaille. Du même coup, il se détourne à peu près complètement de toute réflexion sur la spécificité du merveilleux en tant que registre littéraire, ce que confirme une remarque de Marianne Berissi : « Leiris paraît avoir du mal à différencier le merveilleux des registres voisins comme le surnaturel et le fantastique⁶ » – ou, plus exactement, il paraît ne pas s'en soucier. Et qu'on n'incrimine pas l'immaturité d'une réflexion de jeunesse : la pensée de Leiris est toujours la même près de cinquante ans plus tard, comme on peut s'en assurer à la lecture du dernier volume de *La Règle du jeu, Frêle Bruit*. Il comporte en effet une longue séquence consacrée au merveilleux, au terme de laquelle Leiris prend un certain nombre de résolutions : « ne plus [s]'interroger ainsi sur ce qu'est le merveilleux », se retenir de « prêter à une mythologie », « ne pas chercher à vivre sur un pied de conte de

⁶ Marianne Berissi, *Littérature sans mémoire. Lectures d'enfance de Michel Leiris*, Arras, Artois Presses Université, 2012, p. 78.

fées⁷ », etc. De nouveau, on observe une confusion entre *merveilleux*, *mythologie* et *conte de fées*, qui témoigne de la force d'attraction du premier terme.

Les genres du merveilleux : mythe, conte et roman de chevalerie

La confusion n'est pas anodine, dans la mesure où l'on a souvent relevé la présence d'une veine *mythologique* dans l'œuvre de Leiris. C'est que le mythe est en quelque sorte à l'origine de la vocation littéraire de Leiris, qui a d'abord cherché dans l'écriture poétique une issue à son mal-être intime, s'identifiant aux grands maudits de la mythologie classique au nom de la conviction qu'il était « impossible qu'un poète fût autre chose qu'un *damné* (Icare, Prométhée ou Phaéton)⁸ ». Et de fait, son œuvre poétique regorge de figures mythologiques. Mais c'est bien évidemment en se convertissant à l'écriture autobiographique que Leiris a trouvé l'occasion d'exploiter pleinement ce fonds mythologique ; rappelons que la rédaction de *L'Âge d'homme* fut guidée par le souci d'éclairer d'une « lueur tragique » son récit, en y inscrivant une série de « symboles » (« figures bibliques et de l'antiquité classique, héros de théâtre », etc.) : autant de « mythes psychologiques qui s'imposaient à [lui] en raison de la valeur révélatrice qu'ils avaient eue pour [lui] » (*AH*, 12). Reste qu'il s'agissait essentiellement de parvenir ainsi à liquider une mythologie passivement reçue. C'est précisément ce que souligne Maurice Nadeau dans la première étude d'ampleur sur l'œuvre de Leiris, où il oppose l'entreprise négative de *L'Âge d'homme* à l'entreprise positive de *La Règle du jeu*, qui s'efforce de réapprivoiser (dans le premier tome, *Biffures*) puis de réinvestir (dans le second, *Fourbis*) la mythologie, en vue de *mythifier* sa propre existence :

Il a été libéré de ses mythes dévorants non par la tentative ascétique de *L'Age d'homme*, mais par la fabrication consciente d'une mythologie qu'il crée au lieu de subir, la privant par là-même de son pouvoir 'mythifiant'. Du mythe inconsciemment subi au mythe sciemment créé, il existe toute la différence qui sépare l'aliénation de la liberté, la soumission au monde de la création d'un monde⁹.

⁷ Michel Leiris, *Frêle Bruit*, Paris, Gallimard, 1976, p. 378-379. Désormais abrégé en *FB*, suivi du numéro de page.

⁸ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 190. Désormais abrégé en *AH*, suivi du numéro de page.

⁹ Maurice Nadeau, *Michel Leiris et la Quadrature du Cercle*, Paris, Julliard, 1963, p. 89-90.

Dessein apparemment paradoxal pour un autobiographe, comme ne manque pas de le relever Nadeau¹⁰, qui tient pourtant aux ressorts du processus de remémoration, et par extension de l'écriture autobiographique, si l'on en croit Leiris lui-même : il signale « la tendance naturelle de [s]a mémoire à retenir dans la somme prodigieuse de choses » qui lui « sont arrivées celles seulement qui revêtent une forme telle qu'elles puissent servir de base à une mythologie¹¹ ».

Selon Nadeau, la tentative de créer une mythologie lucide culmine dans l'« admirable histoire de Khadidja, relation mythique d'une aventure vécue¹² », qui occupe le dernier chapitre de *Fourbis* (« 'Vois ! déjà l'ange...' ») ; Leiris y retrace la liaison qu'il a entretenue pendant la 'drôle de guerre' avec une prostituée algérienne nommée Khadidja, en réinterprétant « les amours d'un sous-off d'occasion et d'une fille à soldats » (*Fo*, 212) à la lumière de couples légendaires (Éliézer et Rébecca, Titus et Bérénice, Radamès et Aïda, etc.), empruntés à la Bible, à l'histoire ancienne ou au merveilleux moderne de l'opéra. Mais ce que Nadeau omet de préciser, c'est que le mythe est en réalité un conte : au début du chapitre, Leiris se demande en effet quelle « formule » il pourrait employer pour que son récit rende justice à une « aventure très vulgaire [...] qui – grâce à la complicité de quelques apparences – se hausse pour [lui] jusqu'à la dignité d'un mythe vécu » (*Fo*, 182). Et il choisit d'emprunter une « formule traditionnelle » d'origine créole, « annonciatrice du conte » entendu lors d'une veillée funèbre aux Antilles, qui scande le récit : « 'Et cric ! Et crac !' » (*Fo*, 181). Bien sûr, il s'agit d'un simple 'truc', d'un procédé qui peut sembler artificiel, mais il montre bien que l'autobiographe, dans son désir de mythification, n'hésite pas à s'appuyer sur des modèles folkloriques. Et de fait, dans *Fibrilles*, troisième volume de *La Règle du jeu*, Khadidja est bel et bien qualifiée d'« héroïne de conte de fées¹³ ». Comme dans *l'Essai sur le merveilleux* et dans *Frêle Bruit*, Leiris semble donc n'opérer aucune distinction entre *mythe* et *conte*. D'un point de vue historique, la confusion n'est pas injustifiée, si l'on se réfère à l'une des plus illustres autorités sur le sujet, Propp : « Nous voudrions indiquer encore que toute une série des mythes les plus anciens laissent apparaître une structure semblable [à son schéma], et que certains mythes présentent cette structure dans une forme extraordinairement pure. C'est cer-

¹⁰ Voir *ibid.*, p. 85 : « On peut s'étonner de voir recourir au mythe un homme qui a entrepris de dire 'toute la vérité' sur lui-même. Le mythe n'est-il pas magnification trompeuse de la réalité, mensonge par lequel il s'agit de faire tenir pour vrai ce qui peut être seulement vraisemblable, façon de se déguiser à soi-même la vérité ? »

¹¹ Michel Leiris, *Fourbis*, Paris, Gallimard, 1955, p. 21-22. Désormais abrégé en *Fo*, suivi du numéro de page.

¹² Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 89-90.

¹³ Michel Leiris, *Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1966, p. 227. Désormais abrégé en *Fi*, suivi du numéro de page. De même, Nadeau cite en exemple d'essai de mythification le récit du spectacle donné par une troupe de baladins que Leiris qualifie de « vraie famille de conte de fées » (Michel Leiris, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948, p. 159. Désormais abrégé en *B*, suivi du numéro de page).

tainement à ces récits qu'il faut faire remonter le conte¹⁴. » En tout état de cause, elle invite à ne pas réduire l'entreprise de mythification au mythe proprement dit, mais à prendre au sérieux le genre du conte, qui est après tout une des principales formes d'expression du merveilleux littéraire¹⁵.

La question, très complexe, de l'influence des contes sur l'œuvre de Leiris a été bien posée par Marianne Berissi : « Générateurs de l'entreprise autobiographique [...], ils sont à l'origine du projet autobiographique et, dans le même temps, parce qu'ils sont envisagés comme source de révélations des secrets de la sexualité et surtout garants de l'accès au merveilleux, ils pourraient être considérés comme un des buts de cette entreprise¹⁶. » Elle relève toutefois que Leiris « leur accorde une place relativement restreinte qui paraît limitée à leur inscription dans la mémoire collective¹⁷ », et finit par conclure plus prudemment qu'« il est impossible d'affirmer que le conte est une matrice de l'autobiographie leirisienne » mais qu'« on peut néanmoins souligner qu'il constitue un arrière-plan immuable et qu'il irrigue sans aucun doute le texte¹⁸ ». Du conte, Leiris semble essentiellement retenir les formules rituelles, qui introduisent à l'univers du merveilleux : c'était le cas dans *Fourbis*, avec l'histoire de Khadidja ; c'est aussi le cas dans *Biffures*, dont un chapitre s'intitule « Il était une fois ». Pour le coup, il ne s'agit pas d'une simple cheville narrative, mais du point de départ d'une méditation sur le passé : le narrateur se dit surtout attentif, en effet, à « ces paroles qui, annonciatrices d'un récit rapporté à un passé mythique, [l]e transportent d'emblée dans cet autre passé, mythique lui aussi, qu'est [s]on âge enfantin » (B, 142). De nouveau, on observe une confusion entre *mythe* et *conte*, qui en dit long sur le pouvoir des contes, lié à leur enracinement profond à cet âge mythique qu'est l'enfance : relire un conte, c'est retomber en enfance. Leiris ne dit pas autre chose lorsqu'il évoque « la féerie de [s]on enfance elle-même » : « Ce qui *était une fois*, c'est l'enfant que je fus, à qui l'on contait des histoires commençant par *Il était une fois...* » (B, 143). D'où l'intérêt du conte pour l'autobiographe, puisqu'en fai-

¹⁴ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965, p. 123. Dans le même volume, Evguéni Mélétski souligne qu'il s'agit d'un point de convergence entre Propp et Lévi-Strauss : « Il ne faut pas oublier, en effet, que les deux savants reconnaissent la ressemblance du mythe et du conte. Propp qualifie le conte merveilleux de 'mythique' (dans la mesure où le conte, dans sa genèse, se fonde sur le mythe) ; Lévi-Strauss voit dans le conte un mythe légèrement 'affaibli' » (« L'étude structurale et typologique du conte », dans Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 211-212).

¹⁵ Bien sûr, le conte n'est pas la seule forme d'expression possible du merveilleux littéraire, comme le rappelle Todorov : « On lie généralement le genre du merveilleux à celui du conte de fées ; en fait, le conte de fées n'est qu'une des variétés du merveilleux et les événements surnaturels n'y provoquent aucune surprise : ni le sommeil de cent ans, ni le loup qui parle, ni les dons magiques des fées (pour ne citer que quelques éléments des contes de Perrault). Ce qui distingue le conte de fées est une certaine écriture, non le statut du surnaturel » (Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 59).

¹⁶ Marianne Berissi, *op. cit.*, p. 59.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 98.

sant affluer à sa mémoire des souvenirs par eux-mêmes mythiques, il favorise évidemment l'effort de mythification. Dès lors, on ne s'étonnera pas qu'il symbolise la tendance naturelle de la mémoire à mythifier, comme on peut le constater à la fin du chapitre, où le narrateur relève le prix qu'il attache à certains souvenirs « de choses vécues dans [s]a première jeunesse », que leur ancienneté « pare d'un halo merveilleux, presque *sacré*, de roman de chevalerie ou de conte de fées » (B, 180).

Reste qu'à l'exception de cette fascination ponctuelle pour les formules rituelles, le conte ne trouve guère à se déployer dans l'espace pourtant foisonnant de l'autobiographie leirisienne. Au contraire, Leiris affecte de professer un certain mépris pour le genre. Dès les premières pages de *L'Âge d'homme*, confessant une « crainte de l'accouchement » et « une franche répugnance à l'égard des nouveau-nés », il affirme ainsi : « C'est un sentiment qu'il me semble avoir éprouvé jusque dans ma plus lointaine enfance et je ne suis pas sûr qu'une formule telle que le 'Ils furent très heureux et eurent beaucoup d'enfants' des contes de fées ne m'ait pas, de bonne heure, plutôt porté à sourire » (AH, 26). Bien sûr, on peut soupçonner le regard ironique du narrateur adulte d'exagérer ce dégoût infantin¹⁹ ; commentant ce passage, Berissi souligne que la formule de clause des contes n'était pas si « inopérante » que Leiris le prétend, puisqu'il rapporte ailleurs que ses premiers essais d'écriture – qu'il qualifie d'ailleurs de « mythologie » (B, 219) – « se terminaient sur le mode du conte de fées au mépris de toute bienséance littéraire²⁰ ». Plus tard, Leiris se montrera moins condescendant, admettant franchement le rôle fondateur de la lecture des contes dans l'apprentissage de la sexualité : « À ce stade incertain, je n'étais pas encore bien éloigné du temps où l'un de mes plus chers désirs [...] était de lire le 'texte intégral' des *Contes de Perrault* (mention que j'avais vu figurer dans quelque réclame de librairie) parce que je m'imaginai qu'en cette version non expurgée je trouverais à apprendre quelque chose de la façon dont la maternité vient aux femmes » (Fo, 104). Mais l'essentiel est qu'en délaissant ostensiblement le conte, Leiris invite à chercher ailleurs le merveilleux qui constitue la toile de fond de son imaginaire littéraire.

Pour savoir où, reportons-nous de nouveau au plan de *l'Essai sur le merveilleux*, dont l'introduction devait aussi distinguer plusieurs genres du merveilleux : « Le merveilleux légendaire – Les romans de chevalerie – Les contes de fées – La Bibliothèque Bleue et le Cabi-

¹⁹ En réalité, l'œuvre témoigne d'une fascination très enfantine pour l'« énigme de la naissance » (AH, 33), qui va jusqu'à l'« émerveillement » (AH, 34), mais qui se résout brutalement lorsqu'à l'âge de neuf ans, Leiris rencontre la fille dont vient d'accoucher sa sœur : « je fus littéralement écoeuré lorsque je vis l'enfant, son crâne en pointe, ses langes souillés d'excréments et son cordon ombilical qui me fit m'écrier : 'Elle vomit par le ventre !' » (AH, 26).

²⁰ Marianne Berissi, *op. cit.*, p. 64.

net des Fées » (*EM*, 1059). Là encore, le programme est resté lettre morte, comme le fait remarquer Berissi : « Leiris déclare à plusieurs reprises ne pas opérer de distinction entre les contes merveilleux et les romans de chevalerie qu'il présente souvent dans son évocation comme symétriques²¹. » Dans *Biffures*, nous l'avons vu, il parle en effet d'un « halo merveilleux [...] de roman de chevalerie ou de conte de fées » (*B*, 180). Et lorsqu'il commence à réunir des matériaux pour la grande séquence de *Frêle Bruit*, on retrouve la même indistinction : affirmant qu'il garde, « autant qu'à l'époque où [il] étai[t] surréaliste », « le goût du merveilleux », Leiris note qu'il trouve désormais à l'assouvir plutôt « dans la réalité, dans les choses fort simples », comme « [s]e promener dans un sous-bois, apercevoir une forêt qui, très dense, se détache sur la plaine²² ». Mais il rectifie presque aussitôt : « Ces choses très simples [...] ne le sont, d'ailleurs, qu'en apparence : derrière sous-bois et forêt, il y a les contes de fées (le Petit Poucet et le Petit Chaperon Rouge, par exemple) et les romans de la Table Ronde (Brocéliande) », soit « tout un arrière-plan littéraire, à tout le moins imaginaire...²³ » D'un point de vue historique, la confusion n'est pas non plus injustifiée, si l'on se réfère une nouvelle fois à Propp, selon qui la structure du conte n'apparaît pas seulement dans les mythes : « D'autre part, on retrouve la même structure, par exemple, dans certains romans de chevalerie. Ce genre, lui, prend probablement son origine dans le conte²⁴. » Du mythe au conte, puis du conte au roman de chevalerie, c'est ainsi qu'irait l'évolution historique des genres du merveilleux.

Pourtant, on aurait tort de conclure à une parfaite symétrie entre les deux genres : la préférence de Leiris va indéniablement au roman de chevalerie, qui est pour lui la véritable source du merveilleux. Il est par exemple éloquent qu'il voie la formule 'Il était une fois...' comme un « pont-levis brusquement abaissé pour le passage de cortèges légendaires par-dessus les douves du temps » (*B*, 140) : bien plus qu'au conte, c'est de toute évidence au roman de chevalerie qu'il semble ici penser. Et là encore, c'est par référence au jeune lecteur qu'il fut que l'écrivain adulte établit la hiérarchie de ses valeurs : si le merveilleux des romans de chevalerie l'emporte sur les autres, c'est parce qu'il a laissé en lui les souvenirs les plus profonds. Voici en effet ce que Leiris écrit dans *Frêle Bruit* :

²¹ *Ibid.*, p. 74.

²² Michel Leiris, *Journal (1922-1989)*, Paris, Gallimard, 1992, p. 656.

²³ *Ibid.*, p. 657. Dans l'*Essai sur le merveilleux*, on rencontrait déjà l'image de la forêt, sans que Leiris ne précise si elle lui faisait plutôt penser au conte ou au roman de chevalerie : il évoquait « le Merveilleux qui prend naissance [...] dans une vaste aspiration vers le nouveau, l'inconnaissable, l'énorme forêt pleine d'aventures et de périls » (*EM*, 1061).

²⁴ Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 123.

À mi-distance de l'histoire et de la fiction, et guère plus légendaire que toutes les choses médiévales, les récits de la Table ronde m'ont causé – quand j'eus cessé d'être tout à fait un enfant – un ravissement précis, et d'une autre nature que celui procuré naguère par les *Contes de ma mère l'Oye* ou d'autres contes de ce genre, situés dans un *ailleurs* que laissent intentionnellement nébuleux leurs références à des royaumes imaginaires et leurs formules initiales, évocatrices d'un passé qui échappe aux annales.

À cette époque, je me souciais peu de savoir si Arthur et ses compagnons avaient été des créatures réelles, tels Charlemagne et ses barons. Mais l'indéniable, c'est que leur dessin – pour fabuleux qu'il fût – atteignait à une vigueur que ne possédait pas celui des Marquis de Carabas, Prince Charmant ou Riquet à la Houppe. Ancrés dans une historicité à tout le moins apparente, ces gens qui [...] se mouvaient dans un monde de féerie, infusaient au merveilleux leur consistance, et les prodiges dont leur chronique fourmillait s'imposaient d'autant plus fortement que cette suite d'aventures avait pour pivot des hommes [...] et non des êtres de fantaisie comme les héros des contes et ceux de la mythologie classique (*FB*, 329).

Sur les contes comme sur les mythes, les romans de chevalerie ont l'avantage de mettre en scène des aventures d'*hommes* : on conçoit l'attrait persistant qu'ils ont pu exercer sur l'imagination d'un individu toujours avide de (se) prouver sa virilité. Il n'est donc pas étonnant que Leiris ait constamment privilégié au merveilleux un peu fade des contes le merveilleux plus vigoureux des romans médiévaux.

La fée amante

Si j'ai insisté sur l'importance des romans de chevalerie dans la formation du merveilleux leirisien, c'est parce qu'ils me semblent fournir une part non négligeable des références folkloriques qui soutiennent l'entreprise de mythification. Berissi signalait, sans approfondir, qu'on trouve dans l'œuvre de Leiris des vestiges du « fonds culturel commun des contes merveilleux : les objets magiques comme la baguette, les formules rituelles, mais aussi les attributs du merveilleux que sont les personnages comme la fée-marraine ou l'ogresse²⁵ ». De ce fonds culturel, je me propose d'extraire une figure emblématique, celle de la fée, sans toutefois me limiter, comme le fait ici Berissi, à la marraine des contes, mais en m'attachant surtout aux romans de chevalerie.

Pour bien comprendre le problème, on peut se rapporter aux travaux de Laurence Harf-Lancner, qui distingue trois registres du merveilleux médiéval : le *miraculeux* (surnaturel chrétien), le *magique* (surnaturel satanique), et le *merveilleux* proprement dit (surnaturel païen), dont « les déesses païennes que sont les fées ne sont pas les moindres représentantes²⁶ ». Ces déesses païennes ont deux visages : d'une part « les fées marraines, héritières

²⁵ Marianne Berissi, *op. cit.*, p. 78.

²⁶ Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève, Slatkine, 1984, p. 7-8. Pour sa part, Leiris distingue quatre types de merveilleux : « le merveilleux de l'Histoire

des Parques antiques, décident des destinées humaines » ; d'autre part « les fées amantes, éprises d'un mortel, dominent l'imaginaire érotique du Moyen Âge²⁷ ». Les premières sont donc les héritières des Parques de la mythologie classique, ce dont témoigne l'étymologie (*fée* provient de *Fata*, qui est le nom latin des Parques). Conservée fidèlement dans la culture savante des clercs, la figure de la Parque a évolué dans la culture populaire, en s'amalgamant d'autres divinités, principalement sylvestres, liées au culte de la fertilité et de l'abondance. C'est cette figure syncrétique qu'on a d'abord appelée *fée*, et qu'a très tôt exploitée le thème folklorique des fées marraines conviées à un repas en l'honneur du nouveau-né, en vue de se concilier leurs bonnes grâces de maîtresses du destin, et dont l'une, négligée, se venge en maudissant l'enfant : on reconnaît le point de départ de *La Belle au Bois Dormant*. Harf-Lancner prévient pourtant que « ces fées marraines relèvent d'un merveilleux ornemental, sans rôle dramatique, sans fonction symbolique dans la littérature romanesque, sans écho profond dans l'imaginaire médiéval²⁸ ». Beaucoup plus productive s'est avérée une seconde figure, issue d'un autre groupe de divinités sylvestres, mais liées à un thème érotique, dans la mesure où elles sont censées récompenser de leur amour certains mortels :

On voit donc se dégager, parallèlement à celui des fées marraines, un deuxième type de figure féérique qui, avec la matière de Bretagne, fait son entrée dans la littérature française : divinités sylvestres et aquatiques qui se mêlent sans cesse aux humains, à l'image de leur royaume surnaturel qui n'est jamais bien éloigné du monde des hommes. Mais à l'opposé des fées marraines qui ont hérité des 'Fata' leur nom avec leur fonction, ces dames des sources et des bois ne deviennent des fées que peu à peu, quand s'élabore leur personnage dans la littérature romanesque²⁹.

C'est en effet la vogue du roman de chevalerie qui a précipité la confusion des deux figures : parce qu'elle rappelait la première, comme elle issue de divinités sylvestres³⁰, on a donné à la seconde le nom de *fée* qui était jusqu'alors l'apanage étymologique de la première, et c'est ainsi qu'est née une figure composite, à la fois prophétique et érotique :

sainte », le « merveilleux païen » de la mythologie classique, le merveilleux des contes de fées et le merveilleux de la Table ronde (*FB*, 329-330).

²⁷ *Ibid.*, p. 9.

²⁸ *Ibid.*, p. 34.

²⁹ *Ibid.*, p. 38.

³⁰ Ainsi s'explique la prégnance de l'image de la forêt, dont on a vu qu'un Leiris vieillissant, soucieux d'un merveilleux plus simple, n'arrivait pas tout à fait à la détacher du fonds culturel de son enfance. De fait, Leiris est bien conscient qu'un lien particulier unit les fées au milieu sylvestre, comme on peut s'en assurer à la lecture de *L'Afrique fantôme* : « Les femmes et les fillettes, presque toutes, portent leur charge à l'aide d'un bandeau qui leur passe sur le front. Lorsqu'elles se trouvent en sous-bois, à côté d'une grande termitière et dans la lumière verte, elles ont l'air de religieuses ou de fées » (Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Gallimard, 1981 [1934], p. 241). Dans son étude, Harf-Lancner explique quelle est la fonction de la forêt dans les romans de chevalerie : « Frontière incertaine de deux mondes qui n'existent pas l'un sans l'autre, la forêt devait tout naturellement offrir son décor à une aventure placée aussi nettement sous le signe du surnaturel » (Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 87).

Le Moyen Âge a donc connu deux types de fées : les Parques, dont l'image classique avait été profondément transformée par celle de la tradition populaire, et les dames de la forêt dont le chemin croise souvent celui des mortels. Ces dernières sont devenues des 'fées' à leur entrée dans la culture savante, au XII^e siècle, avec la disjonction progressive du mot 'fée' et du personnage de la Parque. Les deux types folkloristiques primitivement distincts vont d'ailleurs se fondre dès le XIII^e siècle dans une nouvelle figure, proprement littéraire, à la fois déesse amoureuse et maîtresse du destin. Après le Moyen Âge les fées n'auront plus d'autre visage et les fées de nos contes populaires ont souvent subi l'influence de cette création de la littérature romanesque³¹.

Du second type de fée, l'amante, qui s'est donc incorporé les principaux traits de la marraine, Harf-Lancner explique ensuite qu'on le retrouve dans deux schémas folkloriques universels, qui sont toutefois particulièrement bien représentés dans la littérature médiévale, et qu'elle baptise respectivement, d'après deux célèbres fées, *contes mélusiniens* et *contes morganiens* :

Les contes mélusiniens s'intéressent à la venue d'une fée parmi les mortels, à son union avec l'un d'entre eux, union rompue par la transgression d'un interdit, après la naissance d'un ou plusieurs enfants. Dans les contes que j'ai choisi de nommer 'morganiens', le voyage se fait dans l'autre sens : au lieu de venir au devant de l' élu de son cœur, la fée l'entraîne dans son royaume, où elle tente de le retenir³².

Selon les traditions, les variantes sont multiples, mais si l'on se limite au roman de chevalerie, il est aisé d'identifier « deux figures irréconciliables mais inséparables » qui « incarnent deux représentations de la féminité dans l'imaginaire médiéval », deux fées « opposées en un duel farouche³³ » : la Dame du Lac (parfois confondue avec Viviane), vouée au bien, et Morgane, vouée au mal. La première, bien qu'elle soit issue d'un schéma morganiens (elle enlève Lancelot enfant), se rapproche au fil de son évolution de la fée des contes mélusiniens, alors que la seconde est bien évidemment l'archétype des contes morganiens. C'est que la première dispense à son protégé un amour maternel, qui le prépare à réintégrer le monde socialisé de la chevalerie³⁴, tandis que la seconde cherche à garder auprès d'elle son captif au nom d'un amour destructeur, qui fait d'elle une véritable geôlière³⁵. Issues du même schéma folklorique, les deux figures ont donc fini par se distinguer au point de s'opposer : plus qu'à

³¹ *Ibid.*, p. 42.

³² *Ibid.*, p. 203-204.

³³ *Ibid.*, p. 308.

³⁴ Voir *ibid.*, p. 307-308 : « Protectrice et maternelle, la Dame du Lac donne au lieu de prendre. Loin d'attirer un héros dans l'autre monde et de priver ainsi le monde des humains de l'un de ses supports, elle fait don aux hommes d'un héros mortel mais paré, par son enfance féerique, des prestiges du merveilleux et doté lui-même de pouvoirs surhumains. »

³⁵ Voir *ibid.*, p. 269 : « Loin de céder aux charmes de la belle séductrice, le héros, le plus souvent insensible à ses appâts, ne voit en elle qu'une geôlière et ne songe qu'à fuir le séjour paradisiaque qu'il considère comme une prison. »

une amante, la Dame du Lac fait en réalité penser à une marraine protectrice, là où Morgane apparaît comme une séductrice menaçante³⁶. En définitive, on ne peut que constater l'extrême ambivalence de la fée médiévale telle qu'elle se présente dans les romans de chevalerie, à la fois bienveillante et maléfique. Rien d'étonnant à ce qu'elle ait tant plu à Leiris, comme nous allons maintenant l'observer dans *L'Âge d'homme*, dont le champ d'investigation, l'érotisme, est évidemment favorable.

La première apparition de la fée dans l'œuvre de Leiris est furtive mais révélatrice, en raison de sa position stratégique. Le deuxième chapitre de *L'Âge d'homme* s'ouvre sur cette confession : « J'ai toujours été séduit par les *allégories*, leçons par l'image en même temps qu'énigmes à résoudre, et souvent attirantes figures féminines fortes de leur propre beauté et de tout ce qu'un symbole, par définition, a de trouble » (AH, 51-52). De très bonne heure, Leiris aurait été initié à ces « représentations mythologiques », à ces « gracieuses allégories, déesses court vêtues ou richement harnachées, semblables à des nymphes ou à des fées³⁷ » (AH, 52). On peut ne pas prêter attention à la remarque, légère et ironique, qui réduit la fée à un *comparant* : elle semble n'être là que pour illustrer l'attrait érotique des allégories, qui ne sont pas pour rien des *figures féminines*. Et c'est bien là que veut en venir Leiris, puisqu'il rapporte ensuite sa découverte, quelques années plus tôt, du célèbre diptyque de Cranach, *Lucrèce et Judith*, qui a servi de point de départ à l'œuvre : c'est autour des images opposées de Lucrèce (la femme agressée) et de Judith (la femme agressive), symboles d'une polarité sexuelle fondamentale, qu'est structurée sa confession. À l'origine de l'écriture autobiographique, il y aurait donc une prédisposition enfantine (le goût trouble des allégories), qui est seulement réactivée à l'âge adulte, de façon apparemment fortuite, et que le narrateur se fait un malin plaisir d'assimiler à une figure emblématique de la littérature enfantine. Mais la fée n'est-elle, à bien y réfléchir, qu'un comparant ? L'ambivalence érotique, telle qu'elle s'incarne dans le diptyque Judith/Lucrèce, se retrouve aussi dans les romans de chevalerie lus dans l'enfance, sous l'opposition entre la Dame du Lac et Morgane, confondues dans la figure ambiguë de la fée. Dès lors, il faudrait rétablir ainsi le sens du texte : ce n'est pas l'allégorie qui est semblable à la fée, c'est la fée qui est l'allégorie fondatrice. S'il puise abondamment à

³⁶ Voir *ibid.*, p. 288 : « La figure de Morgue est donc inséparable d'un schéma narratif d'origine populaire, l'enlèvement du héros dans l'autre monde par une fée amoureuse, qui a été interprété selon la mythologie romanesque du XII^e et du XIII^e siècles. De la fée radieuse des contes merveilleux, incarnation de l'amour fou, est né le personnage le plus inquiétant de la littérature romanesque, sombre image du désir. »

³⁷ Selon Harf-Lancner, le trait érotique qui s'est combiné avec le trait prophétique des Parques pour créer la figure composite de la fée médiévale provient d'une contamination précoce des premières par d'autres déesses de la mythologie classique, qui sont des « figures imaginaires du désir » : les nymphes (*ibid.*, p. 17).

ses lectures d'enfance, l'imaginaire érotique de Leiris semble donc moins redevable aux contes, comme il le laisse entendre, qu'aux romans de chevalerie.

L'importance décisive de ces derniers est confirmée au début du sixième chapitre, intitulé « Lucrèce et Judith » :

Parmi les récits légendaires que j'ai le mieux aimés étant enfant et qui n'ont jamais cessé de m'émerveiller, figurent les romans de la Table Ronde, que je n'ai pas lus dès l'abord dans les éditions destinées aux adultes, mais dans de petites brochures illustrées à l'usage de la jeunesse, condensations extrêmes peut-être plus frappantes d'avoir été expurgées, parce que tous les détails accessoires en sont rejetés et qu'il ne reste plus que l'essence même du mythe (AH, 136).

Parmi les récits de la Table Ronde, ainsi ramenés à leur pure dimension mythique, Leiris en signale deux qui l'ont particulièrement marqué, et qui font tous deux intervenir des fées :

Un récit qui m'impressionnait entre tous et qui, même à l'heure où je recopie ces lignes, me tient sous son charme d'énigme, c'est celui de la disparition du roi Arthur, dont on ne sait s'il est vraiment mort, puisque des fées l'emmenèrent agonisant, en barque, vers une île, après que son épée, jetée dans l'eau, en eut trois fois ressurgi, brandie par la main d'une créature sous-marine. Il y avait aussi l'épisode de Merlin, perdu dans la forêt de Brocéliande où Viviane son amante le retient prisonnier, mettant en œuvre contre lui les secrets de magie qu'il lui a lui-même enseignés (AH, 137).

Curieusement, Leiris cherche ensuite l'explication de cette fascination durable dans la figure de Merlin : le supplice de l'enchanteur lui fournirait « l'image de [s]a propre vie », celle d'un homme qui « se gava de pessimisme », qui « aima son propre désespoir, jusqu'au jour où il s'aperçut [...] qu'il était ainsi tombé dans le piège de ses propres enchantements » (AH, 137). L'explication, fade et confuse, n'explique pas grand-chose. À l'évidence, c'est du côté de l'imaginaire érotique qu'il faut se tourner, puisqu'on retrouve avec Viviane l'« amante », et plus précisément la fée amante des contes morganien. Si elle a fini par être assimilée à la Dame du Lac, Viviane n'est au départ qu'une simple fée sylvestre qui attire son amant dans le monde surnaturel, conformément au schéma morganien. En ce sens, elle constitue un double maléfique de la Dame du Lac³⁸, c'est-à-dire une autre Morgane. La comparaison n'est pas gratuite, car l'épisode des fées qui emmènent Arthur agonisant vers Avalon appartient au cycle de Morgane. Dès le milieu du XII^e siècle, indique Harf-Lancner dans sa

³⁸ Voir *ibid.*, p. 308 : « Viviane et la Dame du Lac sont liées toutes deux au même schéma folklorique : toutes deux entraînent un mortel dans l'autre monde. Mais là s'arrête leur ressemblance. Viviane attire Merlin dans une captivité amoureuse (selon la *Vulgate*), vers la mort (selon le *Lancelot* et le *Merlin Huth*) et demeure avant tout une figure dangereuse. La Dame du Lac soustrait l'enfant Lancelot à une mort certaine et le fait renaître au monde des hommes dans tout l'éclat de sa jeune prouesse. »

longue étude du personnage, « circulait dans les pays bretons une légende qui faisait séjourner Arthur, l'incarnation de l'espoir breton, dans l'autre monde, près d'une fée guérisseuse³⁹ », du nom de Morgane. À l'origine, il n'y a pas trace d'un lien amoureux entre les deux personnages, ce qui n'est pas sans intérêt dans la mesure où Leiris n'en dit mot, comme s'il se référait plutôt au stade primitif de la légende. C'est seulement dans un second temps, sous l'influence du schéma morganien, de plus en plus populaire, que la coïncidence des situations (Morgane soigne Arthur blessé dans l'autre monde, la fée morganienne retient son amant dans l'autre monde) imposa l'idée que Morgane n'était pas seulement une guérisseuse, mais une amante. Et c'est dans un troisième temps que « la bienfaitrice fée guérisseuse se voit bientôt chargée [...] de tous les péchés du monde⁴⁰ », et qu'est fixée pour la postérité la figure complexe de Morgane, à la fois guérisseuse et amante, bienveillante et maléfique, qui semble résumer en elle toute l'ambivalence de la fée médiévale... En somme, on trouve dans ce bref paragraphe non pas une, mais deux fées (Viviane et Morgane), qui sont en fait deux variantes du même personnage : l'amante séductrice mais destructrice des contes morganiens.

Figure extrêmement complexe, que le jeune lecteur a synthétisée de son mieux : Leiris affirme en effet que c'est de ce fonds culturel qu'« est sorti le concept de la *fée*, ou de la femme telle qu'à la fois [il] la souhaitai[t] et redoutai[t], enchanteresse capable de toutes les douceurs mais recelant aussi tous les dangers » (AH, 137). Impossible d'appréhender le concept sans en connaître l'arrière-plan littéraire, car si l'on comprend sans peine que Viviane l'« enchanteresse », qui retient Merlin prisonnier, recèle « tous les dangers », on ne peut concevoir que la fée soit aussi « capable de toutes les douceurs » qu'en se rapportant à l'image originelle d'une Morgane guérisseuse – qui n'est pas sans rappeler la Dame du Lac, bien sûr... L'essentiel, cependant, me semble être que Leiris fasse de la fée l'incarnation de la femme telle qu'il la rêve, au nom de son ambivalence même : la fée est séduisante parce qu'elle est à la fois douce et dangereuse. Autant dire qu'elle réunit en elle les deux pôles, sadique et masochiste, de son idéal sexuel, comme il l'avoue ensuite, au prix d'un curieux détour, en comparant la fée à « ce personnage féminin en lequel peuvent se fondre symboliquement [s]a Lucrèce et [s]a Judith : Cléopâtre, reine d'Égypte » (AH, 138). À travers les nombreuses figures féminines de *L'Âge d'homme*, qu'elles le protègent ou le torturent, c'est le double visage de la fée (Dame du Lac et Morgane – ou, puisqu'elle-même est double, Mor-

³⁹ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 267.

gane guérisseuse et Morgane geôlière) qui n'aura cessé de hanter de hanter un Leiris décidément trop impressionné par ses lectures d'enfance⁴¹.

Si l'idéal est double, il penche tout de même plutôt d'un côté, car « la pâle et malheureuse Lucrèce, servante ridiculement dévouée de la morale conjugale [...] est pourtant éclipsée par l'image insolente de Judith telle qu'elle dut se présenter sortant de la tente d'Holopherne », et aux pieds de laquelle Leiris s'imagine « couché » (*AH*, 143). C'est dire que Leiris préfère Morgane (ou Viviane) à la Dame du Lac et qu'il se voit plutôt en Arthur (ou en Merlin) qu'en Lancelot, et c'est ce que prouve la dernière apparition de la fée dans *L'Âge d'homme*. À sa première amante, qu'il surnomme « Kay », revient en effet le privilège de réaliser provisoirement, lors du très court moment d'euphorie qui suit la perte de sa virginité, l'idéal de Leiris : « Pendant huit jours je triomphai : le monde n'était plus à sa place, j'avais trouvé la Fée par qui tout était transformé » (*AH*, 174). Érigée (par la majuscule) au rang d'archétype, Kay, plus âgée que Leiris, et de surcroît en instance de divorce, joue logiquement le rôle d'une initiatrice, qui découvre au jeune homme un monde enchanté qu'il ignore, conformément au schéma morganien de la fée qui entraîne son amant dans l'autre monde. Déjà leur rencontre avait revêtu l'allure d'un enchantement : « Pour que ma jonction avec Kay ait pu se produire, il a fallu, certes, bien des circonstances, qui me semblaient proprement *merveilleuses* parce que n'y intervenaient pas ma volonté » (*AH*, 169). Mais Leiris, passant sous silence le bonheur vécu, s'applique à donner de Kay une image négative, qui la rejette du côté des fées maléfiques de la légende arthurienne. Dès le début de leur relation, elle l'isole de son entourage : « Peu à peu je me liai charnellement et sentimentalement. Nous inventâmes une mythologie d'alcôve et, avant que cet amour se fût entièrement effrité, cela dura quatre ans. Dès les premiers jours je m'étais détaché, automatiquement, de mes amis » (*AH*, 174). Avec le temps, Leiris éprouve de plus en plus vivement le sentiment de n'être « plus libre sentimentalement » (*AH*, 180). Mais c'est surtout la perspective du mariage, l'obligeant à « choisir un métier, travailler pour cette femme plus âgée que [lui] qui [lui] serait à jamais liée », qui apparaît à Leiris comme le comble de la servitude : « je ne serais affranchi du service militaire que pour me charger aussitôt de chaînes encore plus lourdes » (*AH*, 180). Bref, Kay est une autre Viviane, qui retient captif son Merlin de jeune amant.

⁴¹ Il m'est difficile de tomber d'accord avec Berissi, qui réduit la fée à son visage bienveillant (sans doute parce qu'elle pense en réalité à la fée marraine des contes) : « La femme, telle qu'il l'envisage sous l'angle des contes de fées, représente un substitut maternel [...]. Sans entrer dans les considérations psychanalytiques, ce qui n'est pas notre propos ici, il est à remarquer que la fée joue chez Leiris le rôle protecteur traditionnellement attribué à ce personnage. Leiris semble avoir trouvé ici une figure féminine protectrice, qui contraste avec les autres images de femmes proposées par ses textes » (Marianne Berissi, *op. cit.*, p. 90).

Avant que la perspective du mariage ne pousse Leiris à rompre, il y aura pourtant quatre années plus ou moins enchantées, dont le narrateur de *L'Âge d'homme*, tout à ses Judith, ne dit presque rien. Pour rendre à la fée son vrai visage, qui est double, il faut se reporter à *Frêle Bruit*, où Leiris revient sur sa liaison avec Kay. S'il n'y est plus question de fée, le texte comprend un motif familier, qui renvoie à l'univers des romans de chevalerie :

Certes, le charme finit par se rompre. Mais pendant un temps [...] la complicité dans laquelle nous tendions à nous enfermer fut l'égal d'une île où, la peuplant à nous seuls [...], nous aurions trouvé tout ce qu'exigeait notre subsistance charnelle et sentimentale. Sans doute est-ce quand l'illusion commença à se dissiper qu'il fallut, pour garder à cette île la verdure qu'elle avait lorsque nous l'habitions sans y penser, nous forger un mythe de l'île (*FB*, 88-89).

Voilà donc en quoi consiste la « mythologie d'alcôve » à laquelle Leiris faisait allusion dans *L'Âge d'homme*. Et s'il précise ensuite que leur « mythe de l'île » est en réalité emprunté à un conte pour enfants (*Macao et Cosmage*), comment ne pas penser à l'île d'Avalon où Morgane, selon les versions, soigne Arthur, puis le retient prisonnier ? Seulement, au lieu d'insister sur ce dernier point, qui ramènerait à la figure négative de *L'Âge d'homme*, Leiris met d'abord en valeur l'aspect positif de cette réclusion imaginaire : « Trouver un paradis dans l'amour d'une femme avec qui, physiquement, l'on s'ébat en pleine nudité sauvage et qui, idéalement, nous mène en un lieu si exotique et si retiré qu'il semblerait que la mort ne puisse venir vous y chercher, c'est à ce désir au double aspect [...] qu'en moi ce mythe répondait » (*FB*, 90). Telle est en effet la signification profonde des contes morganiens, selon Harf-Lancner, qui explique qu'ils mettent en jeu le « thème de la fuite surnaturelle du temps » : « Quand un mortel quitte son univers pour le royaume des fées, il passe du règne de l'éphémère à celui de l'éternité, il échappe au temps⁴². » Retiré du monde des hommes auprès de sa fée, Leiris a pu croire qu'il avait trouvé sur l'île paradisiaque de leur amour un refuge contre le temps et la mort.

Refuge illusoire, bien entendu, parce que l'amour n'a qu'un temps. Leiris souligne d'ailleurs que ce mythe de l'île n'intervient qu'au deuxième stade de leur liaison, alors que l'île de leur « complicité » (*FB*, 89) avait déjà commencé à sombrer ; en ce sens, le recours au mythe est un symptôme de désenchantement. Pour savoir à quoi tient ce désenchantement, il faut revenir à *L'Âge d'homme*, qui passe en revue les diverses causes de « l'émiettement » (*AH*, 174) progressif de la relation. Parmi celles-ci, la principale est « l'idée de la mort », qui s'exprime en particulier par l'« obsession » grandissante du « vieillissement », révélé à Leiris

⁴² Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 210.

par « l'acte érotique » (AH, 175) lui-même⁴³. Ironie du sort, la fée qui devait le soustraire au temps et à la mort lui découvre qu'il est soumis au temps, qu'il est mortel : on comprend pourquoi le triomphe de Leiris n'a duré qu'un temps (selon *Frêle Bruit*), peut-être huit jours (selon *L'Âge d'homme*), en tout cas un moment assez bref au terme duquel, le charme rompu, il se retrouve prisonnier de l'enchanteresse maléfique qui l'avait séduit.

Les quatre années de réclusion sur l'île n'auront cependant pas été infructueuses, si l'on en croit *L'Âge d'homme*. Pour échapper à la surveillance de sa geôlière, pour se soustraire en même temps à l'obsession de la mort qu'elle lui avait révélée, Leiris s'efforce de trouver « un asile inviolable où ni mort ni amante ne pourraient venir [le] chercher » : « De cette époque datent mes premières aspirations à la poésie, qui m'apparaissait à proprement parler comme un refuge, un moyen d'atteindre à l'éternel en échappant à la vieillesse en même temps que de retrouver un domaine clos et bien à moi dans lequel ma partenaire n'aurait pas à s'immiscer » (AH, 176). Lorsqu'il comprend que l'amour n'est qu'un refuge illusoire, qu'il n'y trouvera pas l'île merveilleuse des romans de chevalerie, le jeune homme se tourne vers une autre voie d'accès à l'éternel, la poésie, qui fait dès lors à son tour figure d'île – et même d'île dans l'île, l'Avalon poétique s'inscrivant au cœur de l'Avalon amoureux :

Je n'avais certes pas l'ingénuité de penser que l'art et la poésie m'offriraient un équivalent de l'éden – enclave inviolable de plaisance et de paix – dans lequel [...] j'avais cru pouvoir m'enfermer, mais je sais bien que c'est dans ce monde imaginaire [...] que j'ai cherché un autre asile contre l'idée de la mort et de la fragilité des choses et je sais également que l'activité d'écrivain – activité distincte des manœuvres d'alcôve, mais elle aussi *en chambre* et qui a pour île la table, voire la feuille de papier – est demeurée mon grand recours (FB, 95-96).

C'est ainsi que Leiris combine en quelque sorte les deux dénouements du conte morgannien : soit le héros séduit par la fée regagne le monde humain, retrouvant le temps et la mort, soit il s'enfuit définitivement dans l'autre monde, renonçant à l'existence d'un mortel⁴⁴. En rompant avec Kay, Leiris se résout à quitter l'île enchantée de leur amour pour rejoindre la société des hommes – mais en embrassant la carrière poétique, il fait le choix d'une nouvelle fuite dans l'imaginaire, aussi loin que possible du temps et de la mort. L'identité des deux

⁴³ En réalité, le vieillissement n'est pas révélé à Leiris par son amante, mais par sa sœur, lorsqu'elle donne naissance à une petite fille : « Je saisisais que je ne représentais plus la dernière génération ; j'avais la révélation du *vieillessement* ; je ressentais une grande tristesse et un malaise, – angoisse qui, depuis, n'a fait que s'accroître » (AH, 26). Il s'agit du passage où Leiris justifie son dégoût de l'accouchement, qui renvoie donc au refus de la procréation et, en dernière analyse, à la peur de la mort. Sur ce point, voir *Fourbis*, p. 347-348.

⁴⁴ Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 210.

destins, soulignée par Harf-Lancner⁴⁵, explique que la poésie prenne si souvent un visage féminin dans son œuvre⁴⁶.

La fée marraine

Si, parmi les récits de la Table ronde, celui de la disparition d'Arthur a particulièrement marqué Leiris, c'est donc parce qu'il aurait imprimé en sa mémoire d'enfant le motif de l'île merveilleuse, d'un lieu hors du temps et de la mort, auquel on ne peut accéder que par la grâce d'une fée amante – ou, à défaut, par celle de cette autre fée qu'est la poésie. Il faut néanmoins remarquer qu'il n'est pas fait mention, dans le bref résumé de *L'Âge d'homme*, d'une fée amante : comme je l'ai relevé plus haut, on a l'impression que Leiris se réfère au stade primitif de la légende, où il n'est pas encore question d'un lien amoureux entre Arthur et Morgane. Seul le nom de Viviane, au même paragraphe, oriente l'interprétation vers le développement ultérieur de la légende, qui fait de Morgane une figure d'amante maléfique. Il semblerait donc qu'à un premier niveau de lecture, au moins, le « charme d'énigme » du récit tienne surtout au mystère du sort d'Arthur, « dont on ne sait s'il est vraiment mort » (*AH*, 137), comme le souligne expressément Leiris. Dans *Frêle Bruit*, cherchant à définir son merveilleux, Leiris énumère un certain nombre d'« ingrédients » (*FB*, 335), dont le tout premier n'est autre que la « Mort douteuse d'Arthur » (*FB*, 332). Il revient également à plusieurs reprises sur l'image obsédante de « l'émersion d'une main inconnue élevant hors de l'eau, à trois reprises, l'épée qu'Arthur mourant avait prié ce chevalier de jeter dans un lac » (*FB*, 331), déjà présente dans *L'Âge d'homme*. Il va jusqu'à vérifier dans une édition moderne de *Le Morte d'Arthur*, de Thomas Malory, que le nom du chevalier en question est bien Baedever (*FB*, 369), avant de marquer de quel prix il est à ses yeux : « Confluence, carrefour, comme si dans le mot 'Baedever' s'entrecroisaient plusieurs des routes où il m'est loisible de m'engager pour atteindre à ce que [...] je nomme 'merveilleux' et, tout aussi empiriquement, 'poésie' » (*FB*, 370-371). Si le nom du fidèle chevalier est un si puissant vecteur de merveilleux, c'est bien parce qu'il fait signe vers l'étrange disparition d'Arthur, dont le charme ne tient pas peu à la présence des fées – au premier rang desquelles, dans le récit de Malory, fi-

⁴⁵ Voir *ibid.*, p. 212 : « Le mortel qui a goûté à l'éternité n'a plus sa place parmi les hommes et, sous leur apparente antinomie, les deux dénouements du conte morganien ne sont que deux visages de la mort. »

⁴⁶ De la longue rêverie, qui traverse toute l'œuvre de Leiris, sur le caractère féminin de la poésie, la meilleure illustration est sans doute à chercher à la fin de *Fibrilles* : « Et il me semble aussi que c'est à ce moment-là que, mariant vie et mort, ivresse et acuité de vue, ferveur et négation, j'ai embrassé le plus étroitement cette chose fascinante, et toujours à poursuivre parce que jamais tout à fait saisie, que l'on croirait désignée à dessein par un nom féminin : la poésie » (*Fi*, 292).

gure bien Morgane – qui emmènent Arthur agonisant vers Avalon en une sorte de cortège funèbre. Il convient donc de s’interroger sur le lien que les fées entretiennent avec la mort.

Les fées, nous l’avons vu, sont les héritières des Parques antiques ; plus généralement, elles sont apparentées à de nombreuses « divinités féminines personnifiant le destin » dans diverses mythologies anciennes (gréco-romaine, mais aussi mésopotamienne ou égyptienne), qui peuvent être à ce titre « bienveillantes ou menaçantes⁴⁷ », indiquent Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Véronique Dasen. L’ambivalence des fées, qui avait tant séduit Leiris, ne tient donc pas seulement à l’amalgame médiéval de plusieurs figures (fée marraine/fée amante), mais à ce qu’elles descendent de personnifications du destin, qui sont par conséquent liées à la naissance, mais aussi à la mort : « leur ambivalence se traduit par leur patronage des deux extrêmes du cycle de la vie, la naissance et la mort⁴⁸ ». Si, dans *L’Âge d’homme*, Leiris associait implicitement la naissance aux fées, par l’intermédiaire des contes, c’était pour rejeter ces derniers, au nom de son dégoût de l’accouchement. En revanche, la référence au cortège funèbre d’Arthur exploitait pleinement la fonction de passeuses des fées, qui accompagnent l’agonisant vers l’autre monde. Dans la mesure où l’on ne sait pas si Arthur est vraiment mort, leur rôle reste toutefois équivoque : on ne saurait dire qu’elles procèdent à une mise au tombeau ; et si l’on se rappelle qu’à l’origine Morgane était une guérisseuse, on est plutôt fondé à croire que les fées préparent plutôt le retour du roi qu’attendent fidèlement les Bretons, selon la légende populaire dont le récit de Malory, entre autres, se fait l’écho. Bref, l’indécision qui entoure la mort d’Arthur fait des fées, telles qu’elles apparaissent dans les romans de chevalerie, des figures ambivalentes, qui ne patronnent ni la mort, ni la naissance, mais bien plutôt la *renaissance* du personnage d’Arthur⁴⁹.

⁴⁷ Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Véronique Dasen, « Des *Fata* aux fées : regards croisés de l’Antiquité à nos jours », *Études de lettres*, n^{os} 3-4, 2011, p. 16.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 21. Plusieurs études réunies par Hennard Dutheil de la Rochère et Dasen l’attestent. C’est déjà le cas en Mésopotamie : « L’ambivalence des divinités liées au moment de la naissance est un motif récurrent. Celles-ci peuvent donner ou ôter la vie, infléchir, voire bouleverser son cours normal » (Constance Frank, « ‘Le fuseau et la quenouille’. Personnalités divines et humaines participant à la naissance de l’homme et à sa destinée en Mésopotamie ancienne », *Études de lettres*, n^{os} 3-4, 2011, p. 57). L’autrice fait d’ailleurs le parallèle avec la fée maléfique de *La Belle au bois dormant*. De même, en Égypte ancienne, les déesses Hathor et Meskhenet « fixent le destin du nouveau-né, mais aussi ses limites et même les conditions de sa mort » ; en outre, par-delà sa mort, elles président à sa renaissance (Cathie Spieser, « Meskhenet et les sept Hathors en Égypte ancienne », *Études de lettres*, n^{os} 3-4, 2011, p. 86). À l’inverse, les Moires ne sont pas seulement des déesses de la mort ; au contraire, elles « sont associées dans la tradition grecque non seulement à la fin de la vie, mais aussi à ses débuts », scandant « les étapes essentielles » de la vie humaine : « la naissance, le mariage, l’accouchement et la mort » (Vinciane Pirenne-Delforge et Gabriella Pironti, « Les Moires entre la naissance et la mort : de la représentation au culte », *Études de lettres*, n^{os} 3-4, 2011, p. 96-97).

⁴⁹ À noter que le thème de la renaissance n’est pas absent des contes de fées, loin de là. Dans son manuel d’interprétation psychanalytique des contes, Bruno Bettelheim décrit le thème récurrent de la mort (ou du sommeil prolongé) suivie d’une renaissance (ou d’un réveil) comme un symbole de la période de latence qui suit le début de la puberté, et qui permet à l’adolescent encore immature d’assimiler progressivement ses pulsions sexuelles : « La renaissance qui permet d’accéder à un stade supérieur est l’un des leitmotifs d’une immense

De cette ambivalence fonctionnelle témoigne l'île d'Avalon, qui n'a rien d'un refuge amoureux, au départ : image de l'au-delà dans la mythologie celtique⁵⁰, elle représente en réalité un espace indéfini de limbes où Arthur, suspendu entre la vie et la mort, attend sa renaissance. Il n'est pas difficile d'y voir un symbole psychanalytique, tant le roi endormi sur son île fait penser à un fœtus baignant dans l'élément liquide du milieu utérin. Nous savons en outre que Leiris est fasciné par l'image de la main brandissant Excalibur hors de l'eau : bel exemple de déplacement, qui suggère que la plongée n'est pas destinée à s'éterniser, mais doit s'achever sur une émergence. Il est intéressant de noter qu'on touche ici à l'un des principaux motifs du merveilleux tel que l'a étudié une autre figure du surréalisme, Pierre Mabille, selon qui le « regret de la naissance, de la vie prénatale, se traduit par l'idée qu'au début régnait la perfection. De cet âge d'or, du primitif Éden, le souvenir reste d'une île paradisiaque⁵¹ », à laquelle on ne peut aborder qu'au terme d'une traversée lustrale de la mer. Il semble donc raisonnable de supposer que Leiris a, sinon le récit de Malory, du moins l'ouvrage de Mabille en mémoire lorsqu'il analyse plus précisément le mythe de l'île qu'il s'était forgé avec la fée Kay, avançant qu'un tel mythe exprime ce qu'il n'a « sans doute jamais cessé de rechercher comme une île où [il] serai[t] protégé : le giron maternel que peuvent représenter une femme, un pays qu'on aime ou une idéologie, voire le trou noir où vous plonge – vrai retour au sommeil fœtal – un semi-suicide par les barbituriques ? » (*FB*, 96). À la même page, Leiris relève que leur « *lit* était une île plus que par simple jeu de mots » (*FB*, 96), et de fait le jeu de mots prête à réflexion, tant le lit, comme l'île, semble lié à la figure de la fée, sous quelque visage (amante ou marraine) qu'elle se montre : c'est évidemment, comme le glisse Leiris, le lieu

variété de contes de fées » (Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 303). Si le thème est présent dans de nombreux contes (dont *Blanche-Neige* et *Le Petit Chaperon rouge*), la meilleure illustration en est évidemment donnée par *La Belle au Bois Dormant* : « Le message est semblable à celui de *Blanche-Neige* : cette période de passivité proche de la mort qui se situe à la fin de l'enfance n'est rien d'autre qu'un temps paisible de croissance et de préparation, d'où le garçon, ou la fille, émergera mûr, prêt pour l'union sexuelle » (*ibid.*, p. 385).

⁵⁰ Selon Laurence Harf-Lancner, l'omniprésence de l'île dans les romans bretons témoigne de l'influence de la mythologie celtique, « qui place son au-delà dans des îles merveilleuses peuplées de femmes accueillantes aux héros mortels » (Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 20). Sur ce point, je renvoie à la définition classique de Jean Frappier, qui confirme que, de *L'Âge d'homme* à *Fibrilles*, Leiris exploite successivement les deux versants du même fonds mythologique : « l'Autre Monde des Celtes – îles élyséennes situées dans la mer occidentale, paradis sous-marins, tertres hantés, palais souterrains – étaient à la fois le pays des morts, plus exactement de ceux qu'on croit morts, mais qui sont peut-être encore vivants, et celui des dieux, des déesses et des fées ; régions bienheureuses où l'on ne vieillit pas, où le temps s'abolit, où un jour vaut un siècle. [...] Les deux mondes pouvaient communiquer grâce à des navigations lointaines, ou par des passages périlleux [...]. Cependant si les humains pouvaient entrer dans l'Autre Monde et en revenir moyennant certaines précautions, il ne s'ouvrirait pas à n'importe qui, et il était aussi prompt à s'évanouir aux regards qu'il surgissait soudain : l'aventure de l'Autre Monde était réservée au héros prêt à surmonter des épreuves redoutables et énigmatiques, ou au privilégié de l'amour qu'une fée emmenait dans son royaume » (Jean Frappier, *Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier, 1957, p. 59-60).

⁵¹ Pierre Mabille, *Miroir du merveilleux*, Paris, Minuit, 1962, p. 128.

dévolu à l'amour, mais c'est aussi celui de la naissance et de la mort, et c'est par conséquent celui de la renaissance.

De quoi est-il question, en effet ? D'une figure maternelle, comparée à une île à laquelle on tente désespérément de retourner, que ce soit par l'amour ou par la mort. Que la mère soit assimilée à une île n'est pas pour nous surprendre, et pas davantage qu'y mène l'amour d'une femme ; en revanche, on peut s'étonner que la mort soit présentée comme une autre manière de regagner l'île des origines. L'idée travaille pourtant l'œuvre de Leiris depuis longtemps, comme l'a bien montré Maria Watroba à propos d'un poème consacré à une autre divinité féminine, *La Néréide de la mer Rouge*⁵². Au sortir du « trou noir » (c'est-à-dire du coma) où l'a précipité la tentative de suicide à laquelle il fait allusion dans *Frêle Bruit*, Leiris a bien l'impression d'émerger du ventre maternel, si l'on en croit les notes qu'il prend alors : « La mort, exactement comme un retour au sein maternel⁵³. » Et c'est encore le sens qu'il donne à son geste dans *Fibrilles*, où sa tentative de suicide est longuement relatée. Il rapporte ainsi qu'en retournant chez lui à sa sortie de l'hôpital, il prend la résolution de se rendre aussitôt à son bureau, où il a mis son dessein à exécution, mais qu'en pénétrant dans la pièce il éprouve « un gros choc » qui le force à s'étendre. Parmi les éléments qui attirent alors son regard figure la vasque d'éclairage, qui « englob[e] le point médian du plafond dans cette protubérance en forme de sein bien rond et discrètement bombé qu'[il] [s]e pla[ît] parfois à comparer à une sorte d'*omphalos* ou de nombril du monde » (*Fi*, 175). Si l'épisode, avec son étourdissement bien léger en comparaison de la plongée brutale dans les ténèbres du coma, n'est qu'une réplique dérisoire du suicide, qui en sanctionne l'échec définitif, il en dévoile aussi la signification profonde. La comparaison de la vasque d'éclairage, qui ne prend pas non plus fortuitement la forme d'un « sein », avec l'« *omphalos* » fait de la pièce une salle de travail, où le suicidé assouvit son désir de régression intra-utérine. Que le « nombril du monde » ouvre sur le ventre maternel, on en trouve la preuve dans *L'Âge d'homme*, dont le narrateur évoque le « temps éloigné où [il] [s]'imaginai[t] que les enfants s'engendrent, non par le sexe

⁵² Voir Maria Watroba, « La part de l'ombre », *Écritures de l'absence. Essais sur les frères Goncourt, Zola, Proust, Gide, Valéry et Leiris*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 155-156 : « La marche à rebours où défilent les paysages traversés s'accompagne métaphoriquement d'un *regressus ad uterum*, via une évocation de l'enfance. Conformément à l'association archaïque mer/mère et à l'image traditionnelle de l'espace pour le temps, l'avancée à contre-courant à la rencontre de la mer figure la remontée temporelle jusqu'au sein maternel. Dans l'univers de Leiris, comme dans le rêve, la progression spatiale se réalise en effet à rebours, au sens où elle coïncide avec une régression dans le temps : voyager, c'est rajeunir. Toutefois, reprenant le lien immémorial de la mer et la mère à la mort, *La Néréide de la mer Rouge* présente un exemple à la fois radical et lugubre de cette inversion : voyager y est tendre vers un âge prénatal et, ainsi, chercher à mourir à nouveau, à regagner une mort antérieure, qui se confond avec la vie intra-utérine. »

⁵³ Michel Leiris, *Journal (1922-1989)*, *op. cit.*, p. 498.

de la mère, mais par son ombilic »⁵⁴. Il rapporte en outre quel fut son étonnement d'apprendre que l'ombilic « est, en somme, une cicatrice » (*AH*, 62) : la naissance est donc une blessure, que seule une autre blessure peut annuler ; et Leiris gardera en effet de son aventure une « cicatrice inscrite à [s]on cou » (*Fi*, 291), dont il fait, à la dernière page du livre, « la fibule grâce à quoi tout ce qu[il a] à cœur se résume » (*Fi*, 292). N'ayant pu rallier par l'amour son île natale, c'est donc par la mort que Leiris y aura finalement pris pied : s'il ne fait pas directement référence à la légende arthurienne, il emploie les termes de « plongée » et d'« immersion » (*Fi*, 109) pour décrire sa chute dans le coma, faisant de son suicide raté un bref séjour sur Avalon.

L'essentiel, à mon sens, est cependant qu'en parlant de « semi-suicide », comme il le fait dans *Frêle Bruit*, Leiris se présente en double d'Arthur, ni tout à fait vivant, ni tout à fait mort, mais provisoirement plongé dans un « sommeil foetal » (*FB*, 96) qui prélude à une véritable renaissance. Nouvel Arthur, « cadavre en sursis » (*Fi*, 119), il a en effet connu une « espèce de mort », figurée par « une immersion de trois jours et demi dans l'absolue ténèbre » (*Fi*, 109) du coma – si ce n'est qu'au contraire du roi disparu, qui dort toujours, Leiris n'a pas tardé à revenir à la vie. C'est bien au récit d'une renaissance qu'on a affaire, ce qui est bientôt confirmé par le narrateur : il parle de « l'état quasi-infantile où [il] [s]e trouvai[t] après cette espèce de mort suivie d'une nouvelle naissance⁵⁵ » (*Fi*, 120). Par conséquent, on peut tenter de lire la relation de son aventure à la lumière du récit d'Arthur, en cherchant la fée qui doit

⁵⁴ On trouve deux autres mentions de l'*ombilic* dans *L'Âge d'homme*, qui sont toutes deux liées à la maternité. La première se trouve au début de l'œuvre ; c'est l'épisode de la naissance de sa nièce : « je fus littéralement écœuré lorsque je vis l'enfant, son crâne en pointe, ses langes souillés d'excréments et son cordon ombilical qui me fit m'écrier : 'Elle vomit par le ventre !' » (*AH*, 26). Même confusion entre le nombril et le sexe, à la faveur d'un déplacement : c'est en effet la mère qui vomit (l'enfant) par le ventre. De cette confusion, le *cordon ombilical* est bien sûr le symbole.

La seconde se trouve, elle, à la fin de l'œuvre, dont la dernière section s'intitule « L'ombilic saignant ». Il s'agit d'un récit de rêve, au cours duquel Leiris, couché auprès d'une amie, voit « son ventre qui [lui] paraît comme tendu, enflé », avant de découvrir « à son nombril [...] une petite flaque de sang » : « J'éprouve une déchirante pitié, un immense attendrissement, comme si son secret, sa plaie cachée, m'avaient été révélés. Avec un tampon d'ouate, très tendrement, j'enlève le sang » (*AH*, 206). De nouveau, le nombril se substitue au sexe : s'il est ensanglanté, c'est parce que l'amie au ventre tendu, Léna Gordon, est la mère d'une petite fille, comme le narrateur bouleversé vient de l'apprendre. Il semblerait donc qu'on ait affaire à une répétition de l'espèce de scène originale que constitue l'accouchement de la sœur. Jean-François Louette signale en outre qu'il n'est pas seulement question de Léna Gordon, mais de la femme de Leiris, dont le rêve transposerait un avortement récent. En tout état de cause, c'est bien l'impossibilité d'accepter « la succession des générations (principe de vieillissement) », c'est-à-dire une sexualité procréatrice, qui s'exprime ici (Jean-François Louette, « *Informitas* de l'univers et figures humaines. Bataille entre Queneau et Leiris », *Littérature*, n° 152, 2008/4, p. 130). Observation d'autant plus pénétrante que la scène précédente, on s'en souvient, marquait pour Leiris la « révélation du vieillissement », liée au sentiment qu'il ne représentait plus « la dernière génération » (*AH*, 26).

Dans *Fibrilles*, par ailleurs, Leiris note que « la plus ancienne dans le brouillamini des impressions qu[il a] gardées de [s]a période de retour à la vie » (*Fi*, 109) est celle de l'inconfort causé par une sonde nasale au moyen de laquelle on l'a nourri tant qu'il était dans le coma : comment ne pas penser à un cordon ombilical, là encore ?

⁵⁵ Que l'effort de mythification n'exclue pas le scepticisme, on le constate au fait que Leiris récuse au début du livre l'idée d'une « renaissance » au nom de son matérialisme athée (*Fi*, 32).

s'y trouver, et qui n'est plus la terrible Morgane des stades ultérieurs de la légende, mais la douce guérisseuse des premiers temps, plus proche de la Dame du Lac que de Viviane, plus Lucrèce que Judith, semblable à une fée marraine penchée sur le berceau d'un nouveau-né. Portons donc notre regard sur le deuxième chapitre de *Fibrilles*, marqué par un net effort de mythification d'un épisode au demeurant assez sordide⁵⁶, dans la mesure où il traite essentiellement du long séjour à l'hôpital qu'effectue Leiris, d'abord inconscient (il est plongé dans le coma suite à l'absorption d'une forte quantité de barbiturique), puis semi-conscient (il est ensuite en proie à des hallucinations complexes, péniblement dominées), enfin pleinement conscient tout au long d'une lente convalescence.

L'atmosphère mythologique dans laquelle baigne l'épisode invite à voir dans cette « nouvelle naissance » une forme de résurrection, dans une perspective parfois chrétienne – Leiris s'imagine ainsi en « Lazare remonté du tombeau » (*Fi*, 111) –, plus souvent païenne. Dès la première page du chapitre, il se croit tiré du coma par un « génie psychopompe », qui lui parle « à des fins de résurrection » (*Fi*, 108). Les références s'orientent en particulier vers l'Égypte ancienne, culture associée aux rites de mort et de renaissance. À son réveil, Leiris se découvre couché « sur un lit que les deux planches dont il est bordé transforment en une sorte de boîte oblongue et sans couvercle », autrement dit comme un mort dans un cercueil, et surtout « pieds et mains enserrés dans des boucles formées par des espèces de boudins de toile rembourrée » (*Fi*, 109) : on peut y voir une momie en attente d'une nouvelle vie, qu'elle recevra de l'intervention favorable d'étranges divinités ; et de fait, c'est ainsi qu'apparaissent à Leiris les « médecins oto-rhino » qui lui ont fait subir une trachéotomie pendant qu'il était dans le coma (pour faciliter sa respiration) lorsqu'il retourne les voir pour un examen de sa plaie : « la suite de salles souterraines où ils officiaient, leur front bardé d'une grosse lampe électrique comme d'une visière en forme de museau de chien ne les changeaient-ils pas en juges infernaux devant qui j'aurais comparu, dans une Égypte aux hypogées curieusement modernisés plutôt que dans un hôpital ? » (*Fi*, 163). Reste qu'on aurait peine à trouver dans cette inspiration égyptienne de surface, qui doit beaucoup à Mozart (Leiris fait plusieurs fois

⁵⁶ Notons au passage qu'en envisageant *Fibrilles* au prisme des romans de chevalerie, on s'inscrit en faux contre l'idée que ce grand volume conclusif acte l'échec de l'ambition mythologique. C'est notamment l'opinion de Philippe Lejeune : « Les volumes de *la Règle du jeu* confirment cette impression : on y voit à l'œuvre la même volonté de métamorphose mythologique, merveilleusement pénétrante quand il s'agit, comme dans *Biffures*, de ressusciter les mythologies naturelles de l'enfance et de l'adolescence en organisant le récit autour de l'apprentissage du langage, ou, au contraire, tragiquement laborieuse quand l'écrivain essaie de donner artificiellement un statut mythologique aux péripéties moins inspirantes de sa vie d'adulte (*Fibrilles*) » (Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 100). D'autres commentateurs ont été plus sensibles à la réussite de cette entreprise de « mythification », comme Guy Poitry : « son mal diffus (mal d'amour, mal de vivre, division, voire pulsion suicidaire) prend forme mythique au moment du suicide » (Guy Poitry, *Michel Leiris, dualisme et totalité*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 300).

allusion à *La Flûte enchantée*), le ressort profond du récit de renaissance : plus qu'aux médecins, le blessé doit sa guérison aux figures féminines qui se succèdent à son chevet, et qui peuvent ainsi apparaître comme les fées marraines réunies autour du berceau de l'écrivain revenu à l'état infantile.

Avant toute chose, il convient toutefois de remarquer que la fée amante n'a pas tout à fait disparu de *Fibrilles* : Leiris impute en effet son geste, entre autres raisons, au désarroi sentimental où le plonge une liaison adultère avec une jeune femme qu'il surnomme la Chatte, aussi séduisante, et aussi dangereuse, qu'une Kay ou qu'une Morgane ; s'il loue encore, à sa sortie de l'hôpital, son « pouvoir d'enchantement » (*Fi*, 183-184), Leiris salue cependant avec « moins d'amertume encore que d'allègement » le dénouement d'une « intrigue qui [l]'avait enfiévré jusqu'à [l]e faire presque mourir » (*Fi*, 185). Dans un poème composé sur son lit d'hôpital, Leiris ne résistera pas à la tentation d'en tisser l'évocation de souvenirs de contes et de romans de chevalerie, comme pour exorciser les sortilèges de celle qu'il ravale ainsi au rang de pure création littéraire :

Mon sentier de forêt tout jalonné de cailloux blancs.
Ma fable trop merveilleuse pour comporter le post-scriptum d'une moralité.
Mon château à multiples tourelles, évanoui alors que son pont-levis vient à peine de s'abaisser⁵⁷.

Face à la Chatte, comme autant de Lucrèce à Judith, on rencontre donc un certain nombre de figures bienveillantes qui accompagnent le convalescent dans son retour à la vie. La première d'entre elles est une amie (Jacqueline Roque, la compagne de Picasso) que Leiris reconnaît à son réveil, « debout à [s]on chevet », l'observant « avec une affectueuse vigilance » (*Fi*, 112). D'où le mot d'« ange » qu'il emploie à son sujet, et qui en fait le double de Khadidja (si ce n'est qu'au lieu de rester chastement à son côté, cette dernière a partagé sa couche) : à la fin de l'œuvre, il fait allusion à « l'après-midi où cette fille que son allure sombre [l]e fit plus tard regarder comme un ange de la mort [l]'avait lavé ainsi qu'aurait pu le faire une nurse ou une infirmière » (*Fi*, 282), anecdote qui figurait déjà dans *Fourbis*⁵⁸. Le rappel n'est pas gratuit, car en comparant l'amante à une infirmière, il rappelle que telle était aussi l'amie qui lui était apparue sous les traits d'un ange : Leiris, comprenant qu'il a été victime d'une hallucination, plus exactement d'une « fausse reconnaissance », a tôt fait de réali-

⁵⁷ « Toi », dans *Haut Mal* suivi de *Autres lanciers*, Paris, Gallimard, 1969, p. 225.

⁵⁸ De même que l'expression d'« ange de la mort » (*Fo*, 232). Par ailleurs, on peut rappeler que le titre du chapitre (« Vois ! déjà l'ange... »), emprunté à un opéra de Verdi (*Aida*), plaçait déjà Khadidja sous le patronage implicite (parce que la citation est tronquée) de l'ange de la mort, comme on le constate à la fin du chapitre, qui rétablit la seconde moitié de la citation : « *Vedi ?... di morte l'angelo/Radiante a noi si appressa...* » (*Fo*, 239).

ser que « la silhouette ainsi identifiée était celle d'une infirmière porteuse de la classique tenue blanche » (*Fi*, 112). C'est bien en raison de sa tenue blanche que l'infirmière a pu lui apparaître comme un ange ; plus loin, Leiris assimile l'ensemble du personnel féminin de l'hôpital (infirmières, mais aussi femmes de ménage) à une cohorte d'« anges » et d'« archanges » : « C'est à plusieurs niveaux et dans les branches diverses d'une hiérarchie aussi nuancée qu'une hiérarchie céleste que ces femmes étaient situées, toutes en blanc de la tête aux pieds » (*Fi*, 164). Et, comme Khadidja lavant Leiris, toutes ces entités célestes ont pour fonction principale de subvenir aux besoins élémentaires du blessé « retourné presque à l'état de nouveau-né puisqu'il fallait [l]e faire manger et qu'[il] n'avai[t] pas le droit de [s]e lever tout seul » (*Fi*, 163). On peut prendre l'exemple de « l'infirmière plus robuste et plus mûre » que Leiris change inconsciemment « en une Mère Gigogne » (*Fi*, 163), et qui est pour lui « ce qu'est la nourrice au marmot » (*Fi*, 164), aux premiers temps de sa renaissance : « après [l]'avoir revêtu d'une chemise de nuit de grossier tissu blanc », elle « [l]e fit manger comme un enfant », avant de « renouvel[er] le pansement » (*Fi*, 111) qu'il avait à la gorge. Figure éminemment maternelle, « Mère Gigogne » prend soin du nourrisson fragile qu'est redevenu l'écrivain, en l'aidant à s'acquitter des tâches qu'il est trop faible pour accomplir seul : s'habiller, se nourrir, se soigner. En ce sens, et conformément à sa fonction professionnelle d'infirmière, elle peut rappeler la bienveillante Morgane des premiers temps de la légende, guérisseuse empressée au chevet du roi blessé ; mais Leiris, en assimilant l'ensemble des infirmières à des anges, les renvoie à un univers chrétien qui semble exclure la présence des fées.

Aux côtés des infirmières, on rencontre d'autres auxiliaires du retour à la vie : les kinésithérapeutes, qui se distinguent des premières par une coiffe différente, « une sorte de petite calotte à peu près hémisphérique, toquet bravache accentuant le côté corps de ballet de leur équipe jeune et preste » (*Fi*, 164). En particulier, Leiris garde un souvenir visiblement ému d'une « jolie kinésithérapeute », qui lui enseigne « dès les premières journées de [s]on retour à la conscience » à presser de la main son pansement pour soulager sa blessure. Par la suite, elle lui fait découvrir une petite « cour-jardin », que Leiris décrit comme un « enclos [...] édénique » (*Fi*, 162-163) où il peut s'aérer. La mythification est ici flagrante, comme le reconnaît lucidement le narrateur de *Fibrilles* : « Sciemment, j'ai métamorphosé en génie bienfaisant qui m'eût aidé à franchir certains caps d'un voyage outre-tombe la jeune femme à qui je devais une double initiation : mieux respirer quand je parlais, prendre l'air dans le jardin » (*Fi*, 163). Guy Poitry, qui a minutieusement analysé le passage à la lumière de *La Flûte enchantée*, y voit même le tournant décisif du récit de renaissance : « Un éden : il faut dire

que toute cette période de la vie de notre auteur [...] est placée sous le signe du retour à l'enfance ; le suicide est une sorte de régression à l'état foetal [...] Mort et renaissance propre à toute initiation : en ce cas, l'étape franchie à cette occasion est bien celle de l'âge viril, et l'on peut dire que le canevas de la *Flûte* convient à merveille à l'itinéraire que Leiris veut parcourir⁵⁹. » Et il est indéniable que la kinésithérapeute a grandement facilité le retour à la vie de Leiris, qui lui lance un jour : « 'En vous voyant, j'ai repris goût à la vie' » (*Fi*, 163). Plus largement, l'ensemble du personnel sanitaire – féminin, mais aussi masculin – encourage dans cette voie l'écrivain, qui exprimera sa gratitude à l'égard de ceux qui l'ont fait « revivre » (*Fi*, 169). En ce « génie bienfaisant », expression qui rappelle le « génie psychopompe » (*Fi*, 108) du début du chapitre, et qui la rattache elle aussi aux mythologies païennes (à l'inverse des trop angéliques infirmières), on peut donc voir une sorte de fée, qui guide le convalescent jusqu'au paradis d'un enclos de verdure, presque d'une île, où il finit de recouvrer ses forces.

Il faut enfin mentionner une troisième figure féminine, qui n'a pour le coup rien d'une soignante, mais que Leiris associe à la précédente : « A la figure de la jolie kinésithérapeute s'est donc adjointe celle d'une autre plaisante personne, comme si leurs fraîches apparitions avaient été prévues pour que, malgré son appareil macabre [...], l'hôpital Claude-Bernard s'inscrivît dans mon souvenir sous des couleurs plus roses que noires » (*Fi*, 178). Cette « plaisante personne », c'est une certaine Monique, patiente du même pavillon de l'hôpital que Leiris, et que ce dernier désigne (non sans une pointe de condescendance, peut-être) comme une « petite sainte, petite fée et plus sûrement petite reine à l'échelon cousette ou sténodactylo (qu'elle était) » (*Fi*, 177). Pour le coup, voilà une fée, une vraie ; et si Leiris la pare de ce titre, c'est peut-être parce qu'elle aussi, à sa manière modeste, fait figure d'initiatrice : elle lui explique en effet qu'en raison d'un dérèglement de leurs perceptions visuelles, certains tétaniques traités au curare éprouvent une sensation de vertige, que croit reconnaître Leiris lorsqu'à son retour à son domicile, il revient sur les lieux de son suicide raté, comme nous l'avons vu (*Fi*, 176-177). Simple choc nerveux, en réalité ; mais il n'en reste pas moins qu'en lui communiquant cette information rassurante, la jeune femme l'aura aidé à surmonter son vertige passager pour reprendre pied parmi les vivants.

Pourtant, là n'est pas, à mon sens, la fée de *Fibrilles*, en tout cas pas la fée marraine : la jeune Monique reste une figure de second plan, qui n'a rien de maternel. Plus générale-

⁵⁹ Guy Poitry, *op. cit.*, p. 270.

ment, les différentes figures féminines que Leiris a croisées au cours de son séjour à l'hôpital Claude-Bernard pâlisent en comparaison de celle qu'il décrit à la fin du livre comme la « figure de proue présidant au difficile retour à la vie dont [s]a réanimation n'aurait été que la phase liminaire » (*Fi*, 282) : sa tante, la chanteuse lyrique Claire Friché. Rappelons immédiatement qu'elle apparaissait déjà dans *L'Âge d'homme*, sous le pseudonyme de « Tante Lise » (*AH*, 90), et surtout qu'elle était associée à Judith (sous le patronage symbolique de laquelle est placé le chapitre où elle figure), en raison de ses nombreux rôles dramatiques de femme sanglante (*Carmen*, *Salomé*, *Électre*, etc.), qui font d'elle une « mangeuse d'hommes » (*AH*, 99). Mais elle présentait déjà un double visage, puisqu'en même temps Leiris voyait en elle une « belle et bonne fille si paisible, de caractère si bourgeois et si rangé » : une Lucrèce, en somme, déguisée en Judith... Selon Gérard Cogez, Leiris s'attache manifestement à brouiller les pistes, en favorisant une interprétation psychanalytique qui ne mène à rien : « En somme dans *L'Âge d'homme*, il traite ce personnage en le recouvrant d'un voile d'oubli, il semble l'ensevelir comme un souvenir qui ne cadre pas avec ses représentations de l'époque⁶⁰. » C'est qu'en réalité, il lui aura fallu attendre l'époque de *Fibrilles* pour être prêt à faire de sa tante « une figure allégorique, en l'élevant à la hauteur de Judith et de Lucrèce⁶¹ ». Dans *Fibrilles*, Claire Friché apparaît en point d'orgue de la première moitié du chapitre, consacrée aux hallucinations qui assaillent Leiris dans le délire qui suit sa sortie du coma, telle l'infirmière prise à tort pour une amie ; sauf qu'à la différence de cette dernière, elle-même ne fait pas l'objet d'une hallucination : si elle commence à « hanter » le blessé, c'est « sous le couvert d'autres fantasmes » (*Fi*, 282), dont elle constitue en quelque sorte la clé herméneutique ; par conséquent, elle n'est présente dans le texte qu'à titre d'extrapolation du narrateur, qui choisit d'orienter l'interprétation *a posteriori* qu'il donne de ses hallucinations vers elle, pour en faire la figure centrale du chapitre.

On peut distinguer trois étapes dans la longue analyse de Leiris. Dans un premier temps, au plus fort du délire, il croit se souvenir qu'après avoir absorbé toute sa provision de barbiturique, il a pris le premier train en partance pour Cannes, dans l'intention de rendre visite à son ami Picasso (ainsi qu'à Jacqueline Roque, d'où la fausse reconnaissance subséquente), mais qu'à peine arrivé, il s'est trouvé si mal qu'on a dû le transporter d'urgence à un « hôpital bruxellois » (*Fi*, 110). Or c'est à Bruxelles que Claire Friché, d'origine belge, connu d'abord la gloire, comme le rappelle ensuite le narrateur (*Fi*, 117-118). Le délire hallucinatoire prend donc une tournure nettement régressive, marquant un retour à l'enfance qui pré-

⁶⁰ Gérard Cogez, *Leiris l'indésirable*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 194-195.

⁶¹ *Ibid.*, p. 200.

lude à la renaissance, conclut-il : « attaché à cette ville par des souvenirs enfantins qui me restent très chers, et notamment par celui de ma tante Claire que je vis là dans tout son éclat de cantatrice, j’y étais peut-être revenu comme un taureau blessé retourne à sa *querencia* » (*Fi*, 126). Dans un second, puis dans un troisième temps, Leiris est en proie à deux séries d’hallucinations successives, qui s’articulent autour de deux personnages distincts : une « vieille étoile du boulevard » (*Fi*, 115) à la retraite, dont Leiris juge qu’« elle avait probablement été mandée – dans cet enfer en chambre où [s]a rêverie tenait lit de justice – pour [lui] offrir, en un frappant raccourci, l’image de la condition d’artiste dans sa vérité [...] la plus aiguë » (*Fi*, 125) ; et son cousin, qui n’est autre que le beau-fils de Claire Friché. Sans s’attarder sur le détail de ces deux hallucinations, on retiendra qu’elles convergent évidemment vers le souvenir de sa tante, à laquelle chacun des deux personnages est lié (la première par sa profession, le second par sa parenté), si bien qu’il paraît légitime à Leiris de s’engager dans une longue parenthèse rétrospective, qui l’amène à se remémorer, entre autres souvenirs d’enfance, une visite à la maison bruxelloise de sa tante. Dans le salon se trouvait « un meuble vitré » renfermant divers objets liés à la carrière lyrique de Claire Friché, en particulier une « paire de castagnettes » lui servant pour le rôle de Carmen⁶², dont Leiris, se rappelant encore avec émotion « la joie un peu intimidée » qu’il éprouva quand sa tante la lui « fit voir et toucher », affirme enfin qu’elle lui en imposait à titre d’« accessoire de théâtre et – telle une baguette de fée que j’aurais pu toucher du doigt – emblème d’une magie ainsi brusquement introduite entre les quatre murs d’un salon » (*Fi*, 138-139).

Claire Friché est donc une fée, munie de sa baguette magique. Mais tout en la caractérisant ainsi comme une marraine de conte, le texte fait aussi d’elle une guérisseuse, comme la douce Morgane des premiers temps de la légende. D’après Leiris, en effet, elle préside « au difficile retour à la vie dont [s]a réanimation n’aurait été que la phase liminaire » (*Fi*, 282). C’est qu’il ne peut se contenter, pour émerger des limbes, des soins médicaux administrés par les médecins, les infirmières, les kinésithérapeutes ; il lui faut encore trouver les ressources morales pour s’assurer qu’il ne rechutera pas. Si Leiris a tenté de se suicider, ce n’est pas seulement en raison de ses déboires sentimentaux, c’est pour avoir perdu foi en la littérature, comme il le concluait à la fin du chapitre précédent, au moment où il s’endormait, gavé de barbituriques :

⁶² Dans *L’Âge d’homme*, où il passe en revue les différents personnages qu’a incarnés sa tante au cours de sa carrière lyrique, Leiris compare Carmen à une « fille à soldats » (*AH*, 91), selon l’expression qu’il appliquera plus tard à Khadidja. À l’inverse, on se souvient que le titre du chapitre de *Fourbis* qu’il a consacré à cette dernière provient d’un opéra (*Aïda*). Troublante proximité de la marraine et de l’amante, une fois de plus...

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 (*Fi*, 106-107).

Pour renaître, il lui faut donc trouver de nouvelles « raisons de vivre » (*Fi*, 149), ce qui implique de parvenir à « un renouveau de cela même dont [il] avai[t] désespéré » (*Fi*, 148) : l'art, en l'occurrence l'écriture. Bref, la *renaissance* de l'écrivain dépend d'un *renouveau* de l'écriture, partant de la foi en l'écriture ; et c'est là qu'intervient, de façon décisive, la fée. L'ensemble de la séquence tend à prouver que si, « à peine sorti de [s]on abîme », Leiris a été visité par « celle qui fut [...] la 'grande artiste' de [s]on enfance, [s]a tante, la cantatrice Claire Friché » (*Fi*, 152), c'est parce qu'il ne pouvait revenir à la vie sans retourner à la source de sa vocation artistique. D'où une espèce de généalogie esthétique, qui ramène Leiris, à partir de la figure de sa tante, jusqu'à ceux qu'il considérait enfant comme « 'les grands artistes' qu'on n'évoque pas sans émotion », et qui n'étaient pas des écrivains, mais « les grands interprètes, et particulièrement les acteurs ou chanteurs », à ses yeux déjà « revêtus d'une allure légendaire », en précisant que s'ils lui semblent aujourd'hui encore exemplaires, c'est parce qu'ils ne prennent pas l'art pour lui-même, mais le cultivent « en tant que mode de vie » (*Fi*, 150), réalisant ainsi cette fusion de l'art et de la vie qui est à l'horizon de son entreprise autobiographique.

De la sorte, on peut dire qu'en sa qualité de marraine, la fée fait au nouveau-né don de la parole. Rien n'est plus naturel, dans la mesure où l'écrivain, lorsqu'il renaît, a régressé à l'« état quasi-infantile » (*Fi*, 120) – soit, étymologiquement, au stade qui précède l'acquisition du langage. Il n'est donc pas fortuit que Leiris ait choisi de placer sa renaissance sous l'égide d'une cantatrice, dont il ne manque pas de vanter la voix, si puissante qu'il lui semble encore, à distance, « que c'était cette voix même qu'on respirait » (*Fi*, 140) lorsqu'elle emplissait l'air : en s'inspirant de celle qu'il qualifie justement de « muse » (*Fi*, 282), il espère de toute évidence retrouver sa propre voix⁶³. Il n'est pas indifférent de remarquer qu'en lui rendant symboliquement la parole, Claire Friché se montre fidèle à sa vocation étymologique de *fée* :

⁶³ L'importance du thème de la voix a été relevée par tous les commentateurs, mais nul n'en a mieux parlé que Nathalie Barberger, qui s'appuie sur les pages où Leiris revient sur le rôle de Vita, dans *L'Étranger* de Vincent d'Indy (*Fi*, 145-148) : « ces pages de *Fibrilles* disent la poursuite d'une figure féminine, où Claire [...] relie à l'âge d'or, au paradis perdu de la voix et de la présence, sorte de nouvelle Muse ou de nouvelle Sibylle qui ressusciterait l'écriture poétique. [...] À travers Vita, la voix traverse l'écriture comme un remords, celui nostalgique, d'un signe vivant. Surtout, s'incarnant dans la figure féminine à la voix chantante, elle devient l'objet de la quête. Parvenue à un 'point mort', l'écriture, grâce à ce voyage initiatique vers son origine oubliée, renaît [...] Leiris lie de même la renaissance de l'écriture à l'émission sonore, à la jubilation d'une voix qui revient » (Nathalie Barberger, *Michel Leiris, l'écriture du deuil*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 80).

l'étymon latin *Fata* provient en effet de *fatum*, participe passé du verbe *fari* (*parler*), rappellent Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Véronique Dasen, qui en concluent que les « fées allient à leur fonction tutélaire la force d'une parole créatrice et performative⁶⁴ ». Par ailleurs, on peut noter que le don de la parole n'est pas le fait de la seule tante Claire, mais d'une autre figure féminine qui se dresse au chevet du blessé. Car la régression de Leiris au stade pré-langagier n'est pas qu'une allégorie de sa perte d'inspiration littéraire : il découvre à son réveil qu'à cause de sa trachéotomie, il a « au-dessous de la pomme d'Adam une ouverture dont il [lui] faudrait attendre assez longtemps la cicatrisation », par laquelle s'échappe « une partie de l'air qu'[il] expir[e] », si bien qu'il ne peut « parler qu'au prix de grands efforts, par phrases hachées, d'une voix rauque et avec des pauses fréquentes pour reprendre haleine » (*Fi*, 111). La blessure est d'ailleurs si grave qu'il en garde des séquelles : « Longtemps il me sembla [...] que ma voix n'était plus la même », en particulier qu'elle était « démusicalisée » (*Fi*, 181). Leiris ne se fait pas faute de souligner la signification douloureuse de cette « altération » physiologique pour l'écrivain qu'il est : « Être atteint dans ma voix, c'était me trouver blessé au plus profond, attaqué dans ce qui est le véhicule vivant du langage » (*Fi*, 181). Dès lors, on peut voir dans l'action de la kinésithérapeute qui lui montre comment soulager sa gorge blessée, et l'aide ainsi à « mieux respirer quand [il] parlai[t] » (*Fi*, 163), donc à mieux parler, l'intervention bienveillante d'une autre fée⁶⁵.

Si toutes ces figures féminines ne sont pas d'égale importance, il est cependant révélateur que Leiris les réunisse à la fin du livre, en confessant « [s]on insistance à évoquer [...] les silhouettes de femmes ou de filles qui la plupart n'ont été auprès de [lui] que des figures et qui toutes, dans leur égale impondérabilité de maintenant, [lui] apparaissent comme des nymphes » (*Fi*, 281) – autres déesses païennes, qu'il assimilait aux fées dans *L'Âge d'homme* :

A l'hôpital Claude-Bernard, une amie faussement reconnue – ange apparu soudain et vite disparu – veilla un matin debout à mon chevet, puis une accorte kinésithérapeute [...] m'enseigna le geste propre à pallier certaine gêne causée par ma gorge blessée et, peu après, m'indiqua par où je devais passer si je voulais profiter de la tranquillité aérée du jardin. En ce même hôpital, le souvenir de ma tante Claire commença de me hanter sous le couvert d'autres fantasmes, avant d'apparaître expressément comme une muse dont la présence immatérielle encourage ou [...] comme une figure de proue présidant au difficile retour à la vie dont ma réanimation n'aurait été que la phase liminaire (*Fi*, 281-282).

⁶⁴ Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Véronique Dasen, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁵ Poitry va jusqu'à considérer que la kinésithérapeute, et non la cantatrice, est la véritable muse : il propose de voir « dans la charmante initiatrice, au niveau symbolique où se situe Leiris, une sorte de Muse, une inspiratrice qui, à défaut de remettre un instrument enchanté, enseignerait enfin comment retrouver le langage de la poésie » (Guy Poitry, *op. cit.*, p. 268).

Reprenant en désordre les différentes étapes de son retour à la vie (délire hallucinatoire post-coma, convalescence lucide), Leiris en désigne les figures les plus saillantes, tout en faisant rapidement allusion aux dons qu'en bonnes marraines elles lui ont prodigués. Car il ne fait pas de doute qu'elles soient telles : balayant les « égéries » de papier que sont ces figures féminines, Leiris se reproche juste après son désir d'« être tenu par la main et guidé comme un enfant », avant de s'en prendre à « cet enfant qui persiste en [lui] malgré la chronologie et qui, aujourd'hui comme hier, s'invente des fées marraines en lieu et place des autres fées inexorablement terrestres avec lesquelles un homme doit s'affronter » (*Fi*, 283). Constat extrêmement sévère, et terriblement ironique, dans la mesure où Leiris n'aura cessé de mythifier l'épisode régressif par excellence que constitue sa tentative de suicide : est-il si surprenant qu'il n'arrive pas à grandir, lui qui n'a plus cher vœu que de retourner à l'état fœtal ? En tout état de cause, il n'est pas anodin que cette tendance régressive soit métaphoriquement désignée par le biais du plus enfantin des genres littéraires, le conte : celui que Leiris aimerait rester, c'est le petit enfant qui croyait aux « fées marraines » (et aux autres). On comprend mieux qu'il ait peuplé de fées le récit de sa tentative de suicide, qui manifeste au plus haut degré la nostalgie de l'enfance. S'il en vient pourtant à les répudier, c'est parce qu'il a compris qu'à défaut d'aller au bout de la régression, il faut vivre, c'est-à-dire accepter de vieillir – et par conséquent qu'il faut arrêter de croire aux fées. Que Leiris n'ait jamais tout à fait atteint l'âge d'homme, la preuve lapidaire s'en trouve dans sa dernière œuvre autobiographique, *Images de marque*, qui donne à lire, au milieu d'autres brefs autoportraits à la troisième personne, l'épithète suivante : « Un mécréant inconsolable de la mort des fées⁶⁶ ».

Nerval ou le parrain littéraire

Pour finir, je voudrais brièvement évoquer une autre figure sous le patronage de laquelle Leiris place sa renaissance symbolique à l'écriture. Si la kinésithérapeute rend à Leiris l'usage physiologique de la parole, si la bonne fée marraine Claire Friché l'encourage à retrouver la saveur perdue de sa propre voix, encore faut-il que la parole s'inscrive dans l'espace écrit du texte ; et pour cela, Leiris a besoin du *parrainage* d'un écrivain. Et pourquoi l'écrivain ne pourrait-il être une fée ? Après tout, il a lui aussi sa baguette : Leiris se reproche ainsi d'être trop enclin à « voir dans le mince et approximatif cylindre qui, discrètement phallique, est son grand instrument de travail une baguette magique⁶⁷ ».

⁶⁶ Michel Leiris, *Images de marque*, Paris, Le temps qu'il fait, 2002 [1989], p. 57.

⁶⁷ Michel Leiris, *Langage Tangage*, Paris, Gallimard, 1985, p. 85.

Des écrivains, il y en a beaucoup qui accompagnent Leiris à travers les dédales souterrains de *Fibrilles* : Chateaubriand, Rimbaud, Mallarmé, Proust, etc. Dès les premières pages du livre, l'auteur convoque l'un de ses modèles, Raymond Roussel, qui s'est lui-même suicidé en absorbant « une quantité trop forte de barbiturique » (*Fi*, 41), troublante anticipation du sort qui attend encore Leiris, et dont il évoque la « vie des mieux dotées par les fées » (*Fi*, 9). La référence, parfaitement topique, à l'image des fées penchées sur le berceau des nouveau-nés désigne bien le talent littéraire comme un des dons reçus à la naissance. Mais un autre écrivain, dont l'œuvre est elle aussi peuplée de figures féminines, a partie liée avec les fées : Nerval, que Leiris cite parmi les « égéries » dont il espère être « guidé comme un enfant », juste après ses « fées marraines », en alléguant son besoin de placer ses « grandes prises de parti sous l'égide d'êtres [...] considérés comme des modèles » (*Fi*, 283). De fait, Nerval est tout indiqué pour servir de guide dans un livre dont la péripétie centrale (la tentative de suicide de l'auteur) est qualifiée par son protagoniste de « descente aux enfers » (*Fi*, 85) : pour Leiris, en effet, Nerval est avant tout l'auteur d'*Aurélia*, qui « n'est vraiment pas autre chose qu'une relation d'un voyage vers le centre de soi-même [...], une de ces 'descentes aux enfers', – véritables mythologies de soi-même » (*EM*, 1072), comme il l'écrivait dès 1926 dans son *Essai sur le merveilleux*⁶⁸.

C'est qu'au fond la descente aux enfers (avec son autre versant, la remontée) n'est qu'une autre réalisation possible du schéma fondamental qu'on discerne au fondement de la légende arthurienne (mais qu'on retrouverait aussi bien dans les mythologies païennes, dans la Bible, etc.), à savoir le récit initiatique d'une mort et d'une renaissance, et cette équivalence place Nerval, à l'égard de Leiris, dans la même position que Claire Friché : celle de guide, voire de guérisseur. Déjà, au début du livre, Leiris faisait le récit d'une promenade dans le parc d'Ermenonville, qui le conduisait jusqu'au cénotaphe de Rousseau, dressé sur l'île des Peupliers, dont il évoque ainsi les « emboîtements successifs » :

dans le plein feuillu du parc, le vide d'une étendue d'eau ; dans le vide de ce lac, le plein de la terre d'une île ; dans le plein à peu près rond de cette terre ferme, un cercle plus petit dessiné par des peupliers ; au milieu du vide que crée l'anneau ainsi formé, le plein de la pierre du tombeau et, sous le plein la pierre, le creux où – comme dit Nerval – *manquent les cendres de Rousseau* (*Fi*, 58).

⁶⁸ Pour mémoire, Leiris fait ici référence aux derniers mots du récit du Nerval : « Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers » (Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 750).

Sous l'égide de Nerval, qui le guide de ses mots, Leiris rendait donc visite à une figure tutélaire de l'écriture de soi, sur une île mystérieuse qui peut rappeler Avalon, à la différence qu'on n'y trouve pas trace du mort : alors qu'Arthur est condamné à attendre sur l'île une improbable renaissance, Rousseau a déjà rejoint l'immortalité symbolique du Panthéon, où ont été transférées ses cendres⁶⁹. Par conséquent, si Nerval est une autre Morgane, qui conduit Leiris jusqu'à l'île merveilleuse, il assume également la fonction qui sera celle de Claire Friche au deuxième chapitre du livre, et qui est d'indiquer un au-delà de l'île, pour aider l'écrivain renaissant à retrouver le chemin de la vie, de l'écriture. Aussi est-ce tout naturellement vers lui que de nouveau se tourne Leiris au moment d'aborder le récit de son suicide.

Là encore, c'est en lui prêtant ses mots que le poète romantique, reprenant aux fées le flambeau de guide, aide Leiris à recouvrer l'usage du langage écrit, en collaborant à la structuration de son récit. J'en prendrai deux exemples, qui renvoient tous deux à un texte crucial, dans la mesure où il décrit aussi une descente aux enfers⁷⁰, redoublant de l'intérieur la trame du deuxième chapitre. Il s'agit bien entendu d'« El Desdichado », dont le premier vers, d'abord, est repris presque littéralement au tout début du chapitre : « *J'étais le ténébreux, le veuf, l'inconsolé* qui traite de pair à compagnon avec la mort et la folie » (*Fi*, 111). La deuxième référence, plus ténue, se rapporte à la jeune Monique, que Leiris qualifiait, on s'en souvient, de « petite sainte, petite fée et plus sûrement petite reine à l'échelon cousette ou sténodactylo » (*Fi*, 177). On aura reconnu le dernier tercet du sonnet, qui est précisément celui de la descente aux enfers :

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.⁷¹

Émouvante rencontre, sous l'emblème d'une fée (la prestigieuse Mélusine du poème, devenue la plus triviale Monique du récit autobiographique), entre l'écrivain tout juste réchappé des ténèbres et son parrain littéraire, survenu à point pour l'aider à mettre en mots son aventure : au tour de Leiris, nouveau Nerval, c'est-à-dire nouvel Orphée, de moduler sur sa lyre, en les adaptant à l'épreuve traversée, « les cris de la fée ».

⁶⁹ Poitry fait le lien entre l'épisode d'Ermenonville et le « mythe de l'île », mais il place l'île « du côté du plein » : « elle est la figure de l'écriture par laquelle on lutte contre le blanc de la page, contre le silence définitif, synonyme de mort » (Guy Poitry, *op. cit.*, p. 243).

⁷⁰ Voir Bertrand Marchal, « La descente aux enfers dans *Les Chimères* de Nerval », dans *Les Lieux de l'enfer dans les lettres françaises*, Milan, Cisalpino, 2014, p. 162 : « La descente aux enfers la plus évidente est celle d'« El Desdichado », où le sujet lyrique en deuil se pose explicitement en nouvel Orphée à la recherche de son Eurydice [...] »

⁷¹ Gérard de Nerval, *op. cit.*, p. 645.

De ces deux réminiscences de Nerval⁷², on peut conclure que la mythification de l'existence tient à plusieurs modalités d'intertextualité : à la réécriture de grands récits mythologiques ou folkloriques, bien sûr, mais aussi à la citation textuelle, plus ou moins directe⁷³. En introduisant dans l'œuvre l'ombre d'un autre auteur, qui apparaît comme un nouveau double rêvé de l'autobiographe, l'intertextualité communique au second un peu de l'aura légendaire du premier : Nerval, en allant au bout de sa propre tentative de suicide, est devenu un de ces damnés que sont pour Leiris tous les grands poètes. Mais il est difficile de ne pas percevoir l'ironie qui s'attache à ce procédé de *littérisation* de l'expérience vécue, dans la mesure où c'était précisément le désespoir d'une vie devenue littérature qui avait poussé Leiris au suicide. En fin de compte, à travers l'intervention des fées, révélatrice d'un manque, d'une carence, voire d'une tare, qui est en même temps la justification et la joie de la création artistique, se donne à lire l'impossibilité d'échapper à la littérature.

⁷² Il y en aurait d'autres : Poitry signale au même chapitre de possibles « réminiscences nervaliennes » (Guy Poitry, *op. cit.*, p. 266).

⁷³ Soit, pour reprendre une célèbre distinction de Laurent Jenny, à l'intertextualité proprement dite, qui met en jeu des « rapports de texte à texte en tant qu'ensembles structurés », mais aussi à l'intertextualité faible des allusions ou des réminiscences, qui se réduit à l'« emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel » (Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 262-263).