

# L'opéra en tant qu'art total inracontable :

## essai sur *Operratiques* de Michel Leiris

Norihisa OHARA

### 0. Avant-propos

Édité par Jean Jamin<sup>1</sup>, à qui Michel Leiris a confié son manuscrit inédit, *Operratiques* a paru en 1992, deux ans après la mort de l'auteur. Ce livre a été traduit en anglais par Guy Bennett en 2001, et la version japonaise va bientôt paraître (en 2014)<sup>2</sup>. Cette œuvre met en question la façon de parler (ou ne pas parler) d'opéra et de musique, et la façon que peut avoir un homme de lettres de les critiquer. En profitant de cette occasion, nous réfléchissons sur *Operratiques* et ses caractéristiques, sa problématique.

### 1. Des fragments abandonnés : formation d'*Operratiques*

Malgré le fait qu'*Operratiques* n'a paru qu'après la mort de Michel Leiris, cet écrivain l'avait rédigé longtemps auparavant. C'est en 1959, à la même période que la rédaction de *Fibrilles* (qui paraîtra en 1966) – tome III de *La Règle du jeu* –, que Leiris a commencé à écrire des discours sur l'opéra qu'il adorait depuis son enfance. Intitulé postérieurement *Operratiques* – mot-valise formé d'opéra et erratique –, ce livre est constitué de 92 brefs chapitres (mieux vaut que l'on les qualifie de « fragments ») : comme « *La Traviata* », « *Parsifal* », « *Turandot* » où il parle d'une œuvre, « Une soirée d'opéra à San Gimignano » où il parle d'une représentation, « Monstres sacrés » où il admire Renata Tebaldi, Maria Callas etc., « Opéra chinois », « Vodou » correspondant à ses intérêts ethnographiques. Selon Jean Jamin, *Operratiques* n'est « ni traité, ni essai, ni chronique, ni petite encyclopédie » (en fait, il nous semble contenir ces caractéristiques) mais plutôt « un ouvrage de réflexions et de souvenirs personnels sur l'opéra<sup>3</sup> ».

Dans le premier chapitre, en donnant les « Grandes lignes d'une préface » qui ne verra pas le jour, Leiris définit bien ce livre ; c'est qu'il y aura « Outrecuidance – ou naïveté – qu'il y a pour un simple amateur (ni musicien ni homme de théâtre) d'émettre des vues sur l'opéra », « cas particulier, toutefois, de cet amateur, qui est un écrivain et se pose donc des problèmes esthétiques [...] », « utilité que peuvent

<sup>1</sup> Ami et collègue de Michel Leiris, Jean Jamin (1945-) est ethnologue et anthropologue.

<sup>2</sup> Traduction par l'auteur du présent article. (Michel Leiris, *Operratiques*, traduit par Norihisa Ohara et Hironobu Saigusa, Suiseisha, 2014. [ ミシェル・レリス 『オペラティック』、大原宣久・三枝大修訳、水声社、2014年刊行予定 ])

<sup>3</sup> Jean Jamin, « Note sur la présente édition » (d'*Operratiques*), in Michel Leiris, *Operratiques*, POL, 1992, p. 5.

avoir, pour les spécialistes, des réflexions émanant de quelqu'un qui justement n'est pas des leurs mais fait partie du "bon public" » [*OP* (=Michel Leiris, *Operratiques*, POL, 1992), p. 11]. Il vise donc aux problèmes esthétiques de l'opéra en excluant les termes techniques.

Certes, on pourrait supposer que la plupart ont été rédigés dans les années 60, mais ces textes ont continué à être écrits jusqu'en 1978<sup>4</sup>. Pourtant, Leiris les a laissés inachevés ; il n'a pas réussi à les terminer. Et il est mort en 1990, ayant chargé Jean Jamin de « [s]'occuper pour une publication éventuelle<sup>5</sup> ».

Le style, qui utilise la forme de « note(s) » proviendrait de cet abandon. Alors que chaque chapitre peut être attachant ou surprenant, il n'est souvent qu'un bref commentaire ou une simple description de la mise en scène de telle représentation. C'est-à-dire qu'*Operratiques* est dépourvu d'une réflexion minutieuse. Et puis, même la cohérence manque de temps en temps aux arguments de ce livre<sup>6</sup>. De plus, ce qui est le plus important, c'est que la disposition des chapitres est privée d'intention précise : ils se suivent sans doute chronologiquement et on trouve, au début du recueil, des chapitres théoriques comme « Qu'est-ce qu'un opéra », dans le milieu, des chapitres consacrés à des œuvres, et vers la fin, des chapitres traitant de telle ou telle représentation. Il est ainsi difficile de trouver un rapport entre des chapitres comme « *Ariane auf Naxos* » (Richard Strauss), « *La Femme sans ombre* » (le même), « *Pelléas et Mélisande* » (Debussy), puis « *Louise* » (Charpentier)··· qui pourtant se suivent.

Ce qui est attirant chez *Operratiques*, c'est, outre des témoignages contemporains<sup>7</sup>, la narration. Par exemple, à des discours sur une œuvre d'opéra ou un(e) interprète se mêlent souvent des expériences personnelles de l'auteur, voire des souvenirs d'enfance. Après la sévère critique d'*Ariane auf Naxos*, il raconte un souvenir de l'Île de Naxos (il parle du patron d'un hôtel où avait logé Leiris, surnommé « Nionios », diminutif de « Dionysos », et de son service extravagant : *OP*, p. 107-108). À propos du *Faust* de Gounod, Leiris commente comme suit :

---

<sup>4</sup> Catherine Maubon, « La passion de Leiris pour l'opéra et pour Picasso », *Critique*, n° 547, décembre. 1992, p. 963.

<sup>5</sup> Jamin, « Note sur la présente édition » (d'*Operratiques*), *op.cit.*, p. 5.

<sup>6</sup> Lévi-Strauss, dont nous examinerons les pensées sur l'opéra, reproche à Leiris ses contradictions : d'un côté celui-ci donne son accord aux préconisations d'Hoffmann pour le librettiste, disant qu'« Il faut que, presque sans comprendre un mot du texte, le spectateur puisse, d'après ce qu'il voit se passer, se faire une idée de l'intrigue » (*OP*, p. 52), et de l'autre côté il approuve la version française de *Mahagonny* de Kurt Weil : « il est tout à fait évident que je n'aurais pas écouté ces chœurs avec autant d'émotion si je n'en avais pas compris les paroles » (*OP*, p. 131). (Cf. Claude Lévi-Strauss, *Regarder écouter lire, Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 1568.)

<sup>7</sup> Par exemple, à propos de Maria Callas en déclin, Leiris se montre froid avec sa claque, fait des critiques ; « que de trous dans sa voix, de notes criées et pour le moins approximatives ! », en même temps qu'il l'admire « Allure vipérine qui [...] convient au rôle ; souvent, un sourire ironique ; attitudes nobles, coupées de mouvements fougueux » (*OP*, p. 171). Chronique bien digne de cet écrivain qui s'attache plus au détail, à la mise en scène, au physique des chanteurs, qu'à la musique.

Quoi qu'on puisse dire en faveur de Gounod, la bassesse de son esprit est exprimée par ce qu'il a fait de Faust : petite histoire d'amour doublée d'une diablerie [...].

La « scène de l'église » que je chantais étant petit en m'efforçant de prendre une voix de basse [OP, p. 100].

Ayant critiqué la « bassesse » de Gounod qui se trouve dans l'intrigue, Leiris se rappelle qu'il a chanté la « scène de l'église » dans son enfance (scène 2 de l'acte IV, où Marguerite, enceinte de Faust, fait sa prière), et s'est efforcé de prendre une voix de « basse » (de Méphistophélès). Saut humoristique propre à Leiris à l'aide d'un jeu de mots ; ici la ressemblance « bassesse-basse » sert à la jointure de deux niveaux – l'esprit de Gounod et le souvenir de Leiris.

Il faut pourtant remarquer que cette évocation n'en provoque pas une autre, ni ne relie plusieurs chapitres. Les évocations dans *Operratiques* n'ont pas la possibilité de se développer largement, elles restent à l'intérieur d'un chapitre. On sait bien que Leiris a écrit ses œuvres autobiographiques en appliquant la méthode ethnographique, en prenant des notes sous forme de fiches et il a joint plusieurs épisodes ou réflexions écrits sur des fiches, après avoir cherché un point commun (comme une évocation ou un jeu de mots), et son style unique s'est ainsi établi.

Sans parler de *Fibrilles*, où l'auteur raconte d'une seule traite, comme une chaîne interminable, l'expérience d'un suicide manqué, ses rêveries dans un lit d'hôpital, des essais sur l'opéra etc., et conclut ce livre par le mot « poésie », des autobiographies fragmentaires des dernières années – à partir de *Frêle Bruit* (1976) – sont pleines d'attentions pour la composition, c'est-à-dire la disposition, l'ordre des fragments. Mais ce n'est pas le cas d'*Operratiques* où tandis que « bassesse » lie l'esprit de Gounod à la voix de « basse », cette connexion n'influence jamais d'autres chapitres. Ainsi, bien qu'*Operratiques* ressemble en apparence aux autobiographies fragmentaires, en réalité il s'en différencie radicalement. Il est possible que Leiris ait abandonné la rédaction à cause du manque de cohérence logique et de connexions convenables<sup>8</sup>.

En citant une phrase de Leiris dans « Musique en texte et musique antitexte », – « [...] j'ai commencé de rédiger ce mémoire sur la base de notes sans aucun plan [...] »<sup>9</sup> –, Catherine Maubon, chercheuse leirisienne, remarque :

Sans plan, c'est-à-dire sans que le narrateur sache préalablement dans quelle direction il se serait dirigé ni surtout à quelle destination il serait arrivé. Ignorance féconde qui manqua sans aucun doute au projet d'*Operratiques* dont la définition apparaissait chose faite dès janvier 1959.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Pourtant, il faut remarquer que trois petits chapitres d'*Operratiques*, « L'espace sonore », « *Il Trovatore* », « Ce qu'on cherchait si loin », composeront une partie d'un autre article, « L'opéra, musique en action » (repris dans *Brisées*, Gallimard, « Folio essais », 1992, p. 315-322). Quelques chapitres sont donc reliés en tant qu'ingrédients et servent à d'autres œuvres, comme des fiches pour ses autobiographies.

<sup>9</sup> Michel Leiris, « Musique en texte et musique antitexte », *Langage, tangage ou ce que les mots me disent*, Gallimard, 1995, p. 76.

<sup>10</sup> Maubon, *op.cit.*, p. 964.

D'après elle, le but d'*Operratiques* est bien fixé dès le début, si bien qu'un développement imprévu s'est effacé et même l'auteur n'a pas pu conclure ce livre (il est resté un simple « collecteur » de faits sur l'opéra) : effet ironique et paradoxal. Il faudrait examiner encore la vraie raison pour laquelle il n'a pas réussi à conclure ce projet, mais en tout cas, nous pouvons penser que Leiris n'a pas trouvé de solution au problème que lui posait la composition d'*Operratiques*.

## 2. Parler de musique : critique par Lévi-Strauss

On ne doit pas négliger la sévère critique d'*Operratiques* faite par Claude Lévi-Strauss, ethnologue célèbre et ami de Leiris. Tandis que Lévi-Strauss apprécie l'originalité de Leiris, par exemple, la définition originale de « vérisme » – « naturalisme qui ne retient de la réalité que certains éléments paroxystiques<sup>11</sup> » –, ou le wagnérisme de *Pelléas et Mélisande*, il critique l'auteur ; « C'est un grand sujet d'étonnement que, dans ces textes qui tiennent constamment sous le charme, quelque cinquante opéras fassent l'objet de commentaires pleins de poésie et de finesse sans que jamais ou presque il y soit question de musique<sup>12</sup> ». (c'est moi qui souligne)

Certes, le fait que Leiris ne parle guère de musique, est peut-être le plus grand défaut d'*Operratiques*. Il est vrai que l'auteur estime que Leoncavallo, de la même manière que Puccini, se serait montré génial « en faisant converger dans une même œuvre ces deux thèmes – les larmes sous le rire et la vérité sous le théâtre » [*OP*, p. 105], mais ce jugement ne se fonde que sur le livret. Au contraire de Leiris, Lévi-Strauss prête attention plus à la musique qu'au livret ; « la plupart des livrets m'indiffèrent, et il y a peu d'opéras où j'éprouve le besoin de comprendre les paroles : j'ai su l'histoire et l'ai aussitôt oubliée. Quand j'écoute une nouvelle fois *Lucia di Lammermoor* à la radio, me rappeler l'intrigue n'ajouterait rien, je crois, au frisson provoqué par le fortissimo du sextuor, l'émotion ressentie en entendant l'air de la folie bien chanté<sup>13</sup>. »

Toutefois, la façon leirisienne trouve sa justification dès le premier chapitre où l'auteur souhaite se poser des questions esthétiques sur l'opéra du point de vue d'« un simple amateur (ni musicien ni homme de théâtre) », en excluant les termes techniques, et envisage de s'interroger sur l'« utilité » de son projet pour les spécialistes [*OP*, p. 11]. Si on n'use pas de termes techniques, il est très difficile de parler de musique à moins de s'exprimer métaphoriquement, ou de ne dire qu'approximativement ce que l'on ressent. De ce fait, l'auteur d'*Operratiques* devrait mentionner nécessairement – et presque exclusivement – ce dont on peut parler convenablement : livret ou mise en scène.

On a ainsi deux attitudes opposées pour parler d'opéra : d'un côté Lévi-Strauss s'essayant à l'analyse musicale et n'évitant pas les termes techniques, et de l'autre Leiris parlant surtout du livret ou de la mise en scène à l'aide de son vocabulaire simple. Cependant personne ne pourrait décider quelle démarche est supérieure à l'autre. Jean Jamin classe et explique clairement la différence entre ces deux comportements<sup>14</sup>. D'un côté il y a Lévi-Strauss, qui appréhende la musique, voire l'opéra, comme étant une partition, c'est-à-dire une structure, et qui considère l'importance du metteur en scène comme étant secondaire : « le seul

<sup>11</sup> Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 1564.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1565.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 1565-1566.

problème que devrait se poser le metteur en scène (mais pour cela, le chef d'orchestre suffit, car lui au moins connaît et respecte l'œuvre) est de savoir ce que le compositeur voyait dans sa tête, et de le reconstituer de son mieux<sup>15</sup> ». Et de l'autre côté il y a Leiris, essentiellement surréaliste, qui s'intéresse surtout à la représentation c'est-à-dire à l'événement, à ce qui se passe une seule fois par hasard, et dépasse l'intention du compositeur<sup>16</sup>.

Lévi-Strauss remarque aussi qu'il existe « une analogie entre des motifs formés de dissonances lentement égrenées » dans le deuxième acte du *Chevalier à la rose* et les dernières mesures de *Pelléas et Mélisande* et que, dans les deux cas, « des pincements au cœur » qui arrivent aux personnages sont exprimés « presque physiquement<sup>17</sup> » par la musique. Cette analyse, très concrète et minutieuse<sup>18</sup>, est extrêmement différente de ce qu'écrit Leiris sur l'opéra. Pourtant il ne s'agit pas d'une supériorité méthodologique, mais simplement de deux façons opposées d'approcher l'opéra.

### 3. Parler de musique et parler de peinture

Quant à Leiris, on pourrait expliquer autrement sa difficulté, sinon son impuissance, à parler de musique. Strictement parlant, il ne néglige pas complètement la musique dans l'opéra. Il entreprend quoique rarement de parler de la musique même. Prenons « *Médée* » de Luigi Cherubini pour exemple :

Beaux airs graves et solennels. Parfois – comme dans la querelle de Médée et de Jason – le rythme s'enfièvre et l'on est pris dans ce mouvement de cœur dont les battements se précipitent ou de machine à vapeur dont les pistons doivent céder sans relâche à une pression qu'on dirait à

---

<sup>14</sup> Cf. Jean Jamin, « Sous-entendu. Leiris, Lévi-Strauss et l'opéra », *Critique*, n° 620-621, janvier-février, 1999, p. 34.

Il existe une autre grande opposition entre les deux, comme le remarque Jean Jamin aussi (*ibid.*, p. 35-36) : Lévi-Strauss applaudit l'emploi de la mythologie chez Wagner – « Wagner a commencé par écrire des opéras historiques. Il n'a pas continué, ayant acquis la conviction que seul le mythe est vrai à toute époque : la vérité de l'histoire est dans le mythe, et non l'inverse » (Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 1567) –, par contre Leiris le considère comme ridicule ou prolix (« Dans l'état présent des choses, peut-on montrer les mythes sur scène autrement qu'avec ironie ? » : *OP*, p. 51). Celui-ci regarde plutôt le côté « rituel » comme l'essence de l'opéra ; « Vouloir – selon la coutume de Bayreuth – exclure les bravos comme contraires au recueillement religieux, n'est-ce pas, en fait, vouloir supprimer l'intervention du public et, le réduisant à la passivité, empêcher toute communication réelle entre les artistes et lui ? Cela revient à priver l'événement théâtre de son côté "fête rituelle" : cette communion bruyamment manifestée » [*OP*, p. 158].

<sup>15</sup> Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 1566.

<sup>16</sup> Leiris, lui-même, prend conscience que le surréalisme est incompatible avec la musique : « Un surréalisme musical n'est pas concevable. Un surréalisme littéraire, oui, parce que la matière, c'est les mots ; un surréalisme pictural, oui, parce que la matière, c'est les images ; un surréalisme musical, sur quoi reposerait-il ? » (Michel Leiris, *C'est-à-dire*, Jean-Michel Place, 1992, p. 16.) (Jean Jamin examine plus minutieusement ce problème : Jamin, « Sous-entendu. Leiris, Lévi-Strauss et l'opéra », *op.cit.*, p. 34.)

<sup>17</sup> Lévi-Strauss, *op.cit.*, p. 1550.

<sup>18</sup> À propos de Lévi-Strauss, son analyse du *Boléro* de Ravel, se trouvant *L'Homme nu*, s'approche davantage de la musicologie (cf. Claude Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, Plon, 1971, p. 589-596).

chaque coup renforcée, dans ce mouvement souverain – tout à la fois vital et mécanique – que sauront eux aussi déclencher (mais pas mieux) Bellini, Donizetti et Verdi [OP, p. 77].

« Beaux airs graves et solennels » ; Leiris ne fait part que de son impression par son vocabulaire simple, très éloigné de la musicologie ou de l'analyse minutieuse. Toutefois, en comparant le rythme s'accéléralant avec un « mouvement de cœur [...] ou de machine à vapeur [...] », Leiris rapproche la musique de Cherubini à celle des compositeurs italiens postérieurs comme Bellini. Cette description pourrait donc être relativement analytique pour cet auteur.

Autres exemples, plus courts ; la mention musicale de *La Femme sans ombre* (Richard Strauss) n'est que « l'éclosion finale d'un enivrant [...] double duo [OP, p. 109] », et celle de *Moïse et Aaron* (Schoenberg) n'est que « Richesse de l'œuvre musicale, où sont exploitées à fond les possibilités de combinaison du *Sprechgesang* et du chant. / Pauvreté du texte [...] [OP, p. 127] » (dans cette dernière, l'importance va au texte, plutôt qu'à la musique). Leiris considèrerait la simplicité de telles expressions comme suffisante pour exprimer la beauté de la musique de Cherubini et Schoenberg, mais dans tous les cas, il ne décrit pas minutieusement la musique. Pourquoi ?

Rien n'est plus évident que l'impuissance à parler de l'art (l'art en général) chez Leiris. En fait, parmi des œuvres d'art merveilleuses et émouvantes, ce n'est pas la musique seule qui rend mal à l'aise cet écrivain quand il entreprend d'en parler. Leiris avoue, en effet, souvent une sorte de résignation ou de défaite quand il parle de peinture ou des beaux-arts.

Le propre du génie étant de couper court à toute espèce de commentaire, s'il est déjà absurde en général d'écrire sur la peinture, cela *a fortiori* l'est encore plus, et d'une façon beaucoup plus grave, dans le cas particulier de Picasso.<sup>19</sup>

Ainsi commence son premier essai sur Picasso, écrit en 1930. Puis, Leiris gardera cette posture de défaitisme ; « Prendre une plume, aligner des mots comme s'ils devaient ajouter quelque chose au *Guernica* de Picasso est, de toutes les tâches, la plus vaine<sup>20</sup> ». Dans la présentation d'*Un Génie sans piédestal*, anthologie critique de Leiris sur Picasso, Marie-Laure Bernadac remarque : « L'impuissance et la vanité des mots face aux images, le décalage entre écriture et peinture sont une constante de la plupart de ces textes<sup>21</sup> ».

Se rendant compte de son impuissance face à la peinture, aux beaux-arts, Leiris devait manquer aussi de la faculté de parler de musique. Car, en général, les images, matière de la peinture, sont plus difficiles à évoquer que les mots, matière de la littérature, et les sons, matière de la musique, sont encore plus difficiles à évoquer que les images qui ont une forme concrète.

<sup>19</sup> Michel Leiris, *Un Génie sans piédestal*, Fourbis, 1992, p. 23.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>21</sup> *Ibid.* (Marie-Laure Bernadac, « Présentation »), p. 12.

En fait, malgré ce défaitisme clairement énoncé, Leiris laisse beaucoup de critiques d'art. Il est vrai qu'un chef-d'œuvre pictural extraordinaire et stupéfiant peut faire taire des spectateurs, mais il est naturel que quelqu'un d'ému veuille en parler bien qu'il ne sache pas bien en parler.

Tandis que Leiris doit être plus ou moins insatisfait de ses critiques d'art, il exprime ses idées sur beaucoup de tableaux. Il recourt rarement à une interprétation inventée ou à un épisode personnel, il s'attache plutôt à ce qui est réellement peint, dans chaque œuvre ou tableau<sup>22</sup>. En ce sens, Bernadac regarde les critiques leirisiennes comme « un essai de transcription quasi documentaire de la perception visuelle<sup>23</sup> ».

Une telle façon de parler de la peinture entraînera, dans *Le Ruban au cou d'Olympia*, autobiographie postérieure (1981), une entreprise paradoxale : description d'une peinture qui n'existe pas réellement, c'est-à-dire peinte seulement par les mots<sup>24</sup>.

Par contre, Leiris ne peut empêcher la défaite complète face à la musique, car la description minutieuse de la musique, « transcription de la perception auditive », est forcément presque impossible – si on évite les termes techniques, comme nous l'avons déjà constaté. En fait, dans sa bibliographie, on ne trouve aucune critique musicale. Il est évident que Leiris, ressentant déjà un malaise face à l'art (en dehors de la littérature), aborde la musique dans une pire situation que la peinture. Il semble donc plutôt naturel que, dans *Operratiques*, Leiris n'ait pas bien traité la musique, élément principal de l'opéra, et n'ait pas terminé ce livre avec la logique cohérente et la conclusion.

#### 4. Opéra et littérature en tant qu'art total

Toutefois, s'il est vrai que Leiris ne peut éviter le reproche sur le fait qu'il ne parle guère de musique, ce n'est pas seulement parce qu'il ne peut en parler, mais aussi parce que l'opéra pour Leiris – différant en cela de Lévi-Strauss – ne se résume pas à la musique : c'est un spectacle composé de plusieurs éléments (un livret, une mise en scène, des jeux d'acteurs etc.). Selon Louis-René des Forêts, Leiris lui avoue donc « sa quasi-ignorance des *Amours du Poète* de Shumann et du *Chant du Cygne* de Shubert qui sont parmi les plus beaux cycles de lieder. De même les *Passions* et les *Cantates* de Bach le laissaient insensibles<sup>25</sup> ». Jean Jamin, lui aussi, remarque que « on pourrait dire de Michel Leiris qu'il fut [...] un enfant d'opéras, voire un enfant de spectacles tant l'aspect visuel paraît prédominer dans ce que, à la fois, il retient et attend de l'art lyrique, sans doute plus attiré par la représentation proprement dite que par la musique<sup>26</sup> ». Nous examinerons plus précisément ce point.

<sup>22</sup> Par exemple, Leiris prétend que, à propos des œuvres de Picasso, il ne faut pas tourner « autour de leur sujet ». Il exige du critique une position plus réaliste, plus proche de ce que dessine le peintre ; « Aujourd'hui Picasso met debout, non plus seulement des formes neuves, mais d'authentiques organismes, et ces géantes créatures se dressent et marchent, comme des êtres bien vivants [...] et non comme des fantômes. C'est donc à mon avis commettre un contre-sens complet qu'oublier le caractère foncièrement réaliste de l'œuvre de Picasso et le situer dans une sphère d'hallucinations fantastiques, une manière de plan astral où le réel ne sait rien autre que valser. » (Leiris, *Un Génie sans piédestal*, op.cit., p. 24, 27.)

<sup>23</sup> Bernadac, op. cit., p. 13.

<sup>24</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Gallimard, 1994, p. 180-183.

Ce qui prouve que Leiris est attiré plus par l'aspect visuel que par la musique, c'est que, par exemple, il admire souvent des œuvres d'opéra excellentes en les qualifiant de « total » dans *Operratiques*. Citons un chapitre intitulé « Ce qu'on cherchait si loin ».

Antonin Artaud et d'autres après lui ont fait l'apologie des théâtres balinais, japonais, chinois, sais-je encore ? Bref, de ces théâtres exotiques qui – face à la pauvreté de notre théâtre d'Occident – apparaissent comme des spécimens de théâtre *total*. Dans ces théâtres orientaux, les acteurs ont un style, un rythme, ils sont à la fois comédiens et danseurs, et l'élément sonore intervient directement dans le drame au lieu de n'être qu'un vain bruitage.

Or il se trouve que nous avons à notre portée – en Europe même – un exemple typique de ce théâtre total. Je pense ici à l'*opéra* [...]. L'opéra n'est-il pas une forme de théâtre entièrement rythmée et stylisée ? Une forme de théâtre dans laquelle spectacle, musique et drame pur concourent à l'émotion d'un spectateur [...] [*OP*, p. 190].

Dans ce chapitre Leiris évoque des Occidentaux qui, tel Artaud, admiraient le théâtre oriental. Leiris interprète cet intérêt par la transgression des limites et des genres qu'on trouve dans ce théâtre, une transgression qui aboutit pourtant à une totalité harmonieuse. Et pour Leiris cette totalité existe également en occident, dans l'opéra<sup>27</sup>.

Cette hypothèse est douteuse – la totalité seule explique-t-elle la raison pour laquelle le théâtre oriental attire des Occidentaux ? –, mais au moins, c'est le cas de Leiris lui-même, et c'est plutôt dans l'opéra que Leiris voit cette totalité. Citons un autre exemple :

Avec *L'Opéra de quat' sous* comme avec les autres œuvres de Brecht auxquelles sont mêlées des chansons [...] rénovation du vieux genre « opéra-comique », à parler et chanter alternés. Analogie aussi avec le théâtre chinois, où le chant marque des moments cruciaux [*OP*, p. 130].

C'est en raison de l'existence de cette totalité que Leiris admire *L'Opéra de quat' sous* en même temps que le théâtre chinois (auquel Leiris consacre deux chapitres dans *Operratiques*). De plus, à propos de *Turandot*, l'opéra favori de Leiris, il estime que « *Turandot* = grande tragédie (où terreur et pitié alternent constamment) + orientalisme chinois (tantôt barbare, tantôt raffiné) + comédie italienne (les trois ministres). Synthèse réussie [...] [*OP*, p. 121] ».

Les chercheurs leirisiens savent bien que cet écrivain s'attache aux termes « total », « totalité » dans son activité littéraire, surtout dans *Fibrilles*, où l'auteur répète plusieurs fois l'adjectif « total », avec lequel

<sup>25</sup> Louis-René des Forêts, « La passion de l'opéra. Propos recueillis par Aliette Armel », *Magazine Littéraire*, n° 302, septembre 1992, p. 58.

<sup>26</sup> Jamin, « Note sur la présente édition » (*d'Operratiques*), *op.cit.*, p. 6.

<sup>27</sup> Cependant Leiris, dans la suite, remarque que « si peu y [=à l'opéra] prennent garde », parce que « l'opéra, pratiquement, n'est presque jamais exécuté de la façon dont il devrait l'être » [*OP*, p. 191].



il désigne la forme idéale de sa littérature. On trouve cette notion leirisienne de « total » dans une réflexion à propos du *Livre* (œuvre inachevée) de Mallarmé :

les notes prodigieuses et saugrenues de Mallarmé relatives à son fameux « Livre », finalement jamais écrit, mais dont il avait fait le but même de sa vie et qu'il paraît avoir conçu comme l'œuvre totale en laquelle l'univers se résume et se justifie [...].<sup>28</sup>

Leiris a lu *Le "Livre" de Mallarmé*<sup>29</sup>, édité par Jacques Scherer à base des brouillons partiels pour le *Livre*, et a été fortement impressionné. Expression un peu exagérée : « l'œuvre totale en laquelle l'univers se résume et se justifie », mais le but de Mallarmé au nom du *Livre* absolu contenant le monde entier et abolissant le hasard, est effectivement digne de l'adjectif « total ». De plus, ces brouillons nous montrent que Mallarmé avait l'intention de faire une réunion de lecture du *Livre* – non pas une simple réunion, mais – un spectacle total accompagné d'un orchestre et d'un ballet<sup>30</sup>.

Dans *Fibrilles*, Leiris développe encore cette idée de « livre total », et il déclare que cette œuvre a pour but de « me donner pour point de mire l'idée de livre total et tenter avec cet enchaînement de récits et de réflexions [...] d'aboutir à une œuvre existant comme un monde fermé, complet et irrécusable<sup>31</sup> ». En enchaînant « récits » et « réflexions », souvenirs de l'auteur lui-même et pensées variées, Leiris rêve de construire un livre complet, et de conférer au récit personnel l'universalité dépassant paradoxalement le subjectivisme. Cet objectif s'apparente à la règle d'or que continuait à chercher Leiris : « la règle du jeu ».

En réalité, il est fort douteux que Leiris ait accompli cet objectif ; la découverte de « la règle du jeu » n'a jamais été déclarée. Mais il faut regarder *Fibrilles* comme une réussite littéraire, voire un accomplissement de narration totale, car l'auteur raconte et enchaîne admirablement de nombreux épisodes – suicide manqué, rêveries dans le lit d'un hôpital, pensées sur l'opéra etc. – précisément « conjuguant vie et mort<sup>32</sup> », et conclut ce livre par le mot « poésie », autre nom du but de l'auteur.

Le geste de synthétiser et totaliser des éléments divers et hétérogènes se situe à la base de l'attitude leirisienne, non seulement envers l'art (l'opéra) mais aussi envers son propre art poétique.

## 5. L'art total « discoureur » de Wagner

Or, à côté de l'activité littéraire, Leiris réussit-il à parler totalement de l'opéra, qui serait un art exemplaire de sa littérature visant à la totalité ? Non. Au point de vue de la totalité, *Operratiques* est évidemment une œuvre manquée dans laquelle l'auteur ne peut parler de musique, ni arriver à une

<sup>28</sup> Michel Leiris, *Fibrilles, La Règle du jeu*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 675.

<sup>29</sup> Jacques Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé*, Gallimard, 1957. (repris dans Stéphane Mallarmé, « Notes en vue du "Livre" », *Œuvres complètes I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 947-1060.)

<sup>30</sup> Cf. *ibid.*, 102(A) – 106(A). (Mallarmé, *op. cit.*, p. 994-997.)

<sup>31</sup> Leiris, *Fibrilles*, *op. cit.*, p. 677-678.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 796.

conclusion précise, comme nous avons déjà vu.

Avant d'examiner plus attentivement cet « échec », nous considérerons un artiste, outre Mallarmé, qui a inspiré l'idée d'art total à Leiris. On sait bien que ce n'est pas Leiris, mais Wagner qui a élaboré une nouvelle idée de l'opéra issue du romantisme allemand : œuvre d'art totale.

Voulant unir la littérature, le théâtre, les beaux-arts etc. à l'opéra, et le faire « total » – *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) –, Wagner a inventé le *Musikdrama* contenant aussi des mythes semblables à la mythologie grecque<sup>33</sup>. Leiris le sait naturellement, et dans *Operratiques* il consacre quelques chapitres à Wagner en mettant à l'étude l'idée d'art total. Cependant Leiris n'admire pas nécessairement Wagner. Pourquoi ? Regardons le chapitre « Wagner librettiste ».

Wagner – qui s'efforça vers l'opéra complet, au livret doué d'une valeur poétique réelle et même d'une portée philosophique – n'est-il pas arrivé en fait (sauf dans *Tristan* où la vieille légende, à peine changée et au demeurant fort simple, le porte) à des livrets plus imbuables encore que les autres livrets et l'empêtrant, du point de vue musical, dans la nécessité de commenter tout au long une abondante phraséologie ? [OP, p. 51]

Ce que critique Leiris ici, ce sont des opéras wagnériens discoureurs se fondant sur des mythes, et étant excessivement pompeux. Selon Leiris, les spectateurs, face à « un simulacre de rite » emphatique, ne peuvent croire à l'événement joué sur la scène.

Au premier abord, il semble que quiconque recherche la totalité pour intégrer plusieurs arts et des éléments divers, devient un discoureur. Pourtant, c'est le contraire, la simplicité, que Leiris poursuit. L'œuvre d'art totale wagnérienne est donc très différente de la totalité leirisienne. « En fait, si ses opéras émeuvent encore, ce n'est guère que par la magie de leur musique [OP, p. 54] ».

La simplicité plutôt que la volubilité : cette idée s'applique non seulement au livret, mais aussi à la mise en scène.

A ne pas faire dans une mise en scène d'opéra : illustrer par des gestes jeux ou scène plus ou moins chorégraphiques ce que la musique dit déjà très suffisamment (cf. *Wozzeck* mis en scène par [Jean-Louis] Barrault, pour les représentations à l'Opéra de Paris en novembre-décembre 1963) [OP, p. 154].

Barrault aurait craint, sans doute, la difficulté de *Wozzeck*, premier opéra avec de la musique atonale, mais en fait qui n'avait pas besoin d'artifice grâce à la fusion complète entre la musique et le théâtre. Leiris reproche donc à la mise en scène d'être devenue trop explicative. Ce paragraphe nous montre que Leiris ne s'attache pas qu'au livret et à la mise en scène, et que, à l'opposé de l'image générale de Leiris, il demande que le jeu des acteurs et la mise en scène s'effacent s'il y a « ce que la musique dit déjà très suffisamment ».

---

<sup>33</sup> Voir Richard Wagner, *Opéra et Drame* (1851), traduit de l'allemand par J.- G. Prod'homme, 1913, etc.

## 6. Art total inracontable : autour de *Jephté* de Haendel

Quel est donc, plus concrètement, l'opéra total et simple que Leiris souhaite ? À quel genre d'œuvre et de mise en scène aspire-t-il ? La réponse n'est pas forcément claire dans *Operratiques*. Mais, on peut trouver un exemple compréhensible dans la mention de *Jephté*, oratorio de Haendel (qui n'est donc pas un opéra, au sens strict).

À propos de « Mise en scène de [Günther] Renneut et [Caspar] Neher<sup>34</sup> (le décorateur des pièces de Brecht) pour cet oratorio de Haendel, ainsi représenté par l'Opéra de Stuttgart », ayant mentionné la simplicité de la mise en scène (« Pas de décor mais un dispositif scénique, parfaitement symétrique, avec muraille de fond en hémicycle »), le jeu des chanteurs (« les mouvements des personnages étant toujours rythmés et stylisés »), les accessoires etc., Leiris explique comme suit :

Sommet atteint avec les scènes entrevues, en transparence grâce à un jeu d'éclairage, derrière le mur de fond en hémicycle : départ en guerre (quasi-silhouettes manifestées surtout par les reflets de casques et de cuirasses) s'opérant de gauche à droite et retour des vaincus – de droite à gauche – pour illustrer le songe de la femme de Jephté ; au moment du départ réel pour la guerre, on entrevoit l'arche d'alliance, à demi recouverte d'un morceau de tissu d'un rouge profond. Ici, l'*esprit* même de la musique est atteint, car on ne fait qu'entrevoir et deviner ; les choses ne sont pas montrées en noir sur blanc, mais seulement évoquées. Ce rouge, ces reflets métalliques répondent un peu à ce que, littérairement, j'aimerais faire passer entre les lignes : ces « soupirs étouffés de Weber » dont a parlé Baudelaire (procédant à l'inverse de Neher puisque, dans ce quatrain des *Phares*, il musicalise Delacroix) [*OP*, p. 69-70].

Paragraphe très suggestif : remarquons d'abord, en ce qui concerne la scène de songe de la femme de Jephté (« quasi-silhouettes manifestées surtout par les reflets de casques et de cuirasses »), celle du départ réel aussi (« on entrevoit l'arche d'alliance, à demi recouverte d'un morceau de tissu d'un rouge profond »), et le fait qu'« on ne fait qu'entrevoir et deviner ; les choses ne sont pas montrées en noir sur blanc, mais seulement évoquées ».

Pour cet auteur, se superposent cette caractéristique scénique (« on ne fait qu'entrevoir et deviner ») et la musique de cet oratorio, voire la musique générale. C'est-à-dire que l'insaisissabilité est « l'*esprit* même de la musique » : ce que Leiris comprend de la musique. Cette dernière n'est pas, comme pour Lévi-Strauss, la structure analysable en tant que partition, ni l'art exprimable par les mots, mais la suite sonore (plus précisément, la vibration de l'air) fuyante. La musique est d'autant plus merveilleuse pour Leiris qu'elle pourrait émouvoir malgré cette insaisissabilité.

En outre, ce qui est plus important ici, c'est que Leiris compare « l'arche d'alliance, à demi recouverte d'un morceau de tissu d'un rouge profond » non seulement à la musique même, mais aussi à l'activité littéraire de l'auteur ; « Ce rouge, ces reflets métalliques répondent un peu à ce que, littérairement,

---

<sup>34</sup> Caspar Neher, né à Augsburg en 1897, mort à Vienne en 1962, est un décorateur de théâtre allemand.

j'aimerais faire passer entre les lignes ». Nous examinerons à l'occasion le fait que Leiris s'attache à la couleur « rouge » dans son activité littéraire et aussi ethnographique<sup>35</sup>. Mais le plus remarquable, c'est que Leiris admire Caspar Neher mettant en scène ainsi, et visualisant (plus précisément, faisant entrevoir) la musique de Haendel et qu'il confronte cette entreprise avec un poème, *Les Phares* de Baudelaire, où le poète rend l'art pictural (de Delacroix) littéraire, voire musical (« il musicalise Delacroix »).

*Les Phares* est un poème qui porte sur huit peintres, Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt etc., et Baudelaire y décrit des images évoquées par chaque peintre ou tableau : c'est exactement la tentative de totalisation entre la peinture et la littérature. Leiris fait référence à la mention de Delacroix, le dernier des huit peintres. Citons partiellement le poème original :

Delacroix, lac de sang hanté par des mauvais anges,  
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,  
Où sous un ciel chagrin, des fanfares étranges  
Passent, comme un soupir étouffé de Weber<sup>36</sup>.

À l'opposé des passages concernant Rubens ou de Vinci par exemple, qui se bornent à l'expression visuelle, ici les lecteurs trouvent l'expression musicale : « des fanfares étranges ». Ce qu'évoque Baudelaire par la peinture de Delacroix, c'est la musique de Carl Maria von Weber – compositeur censé être le précurseur de Wagner en ce qui concerne l'idée d'« œuvre d'art totale » –, laquelle s'exprime comme « un soupir étouffé » plutôt qu'une mélodie coulante. Leiris montre un vif intérêt pour cette expression.

Point commun : que Baudelaire musicalisant la peinture de Delacroix et Neher visualisant la musique de Haendel, ils n'expriment pas clairement l'objet central – la musique ou la scène – ni l'un ni l'autre. Ils cherchent à mettre en relief le son ou l'objet qu'on ne saisit pas facilement, en laissant la part mystérieuse mais éclairant l'ambiance aux alentours. Cette expression allusive contraste avec la volubilité wagnérienne.

Ainsi, si ce que Baudelaire et Neher expriment répondent à « ce que, littérairement, [Leiris aimerait] faire passer », ce n'est pas dans les phrases clairement affirmées, mais « entre les lignes » que Leiris réussira cette entreprise. D'un côté, « entre les lignes » pourrait, bien sûr, être un sens littéraire tel quel. Et de l'autre côté, si on fait référence à la bibliographie autobiographique de l'écrivain, « entre les lignes », c'est-à-dire l'interligne, espace séparant des lignes, nous évoque aussi le fait que Leiris, ayant achevé son style « discursif » avec les longues phrases et les longs paragraphes de *Fibrilles* (tome III de *La Règle du*

---

<sup>35</sup> Ici, nous citons seulement deux exemples. Dans *L'Afrique fantôme* (journal en Afrique), voyant « fardé de rouge, enveloppé d'une peau et étendu sur une natte, un sommeilleux au dernier », Leiris évoque « Religion de métal. Et ces miraculeuses pierres rouges dont on l'extrait, et qui, broyées, sont le plus efficace des médicaments » (Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Gallimard, « Tel », 1988, p. 240). Et dans *Fibrilles*, l'auteur emploie les mots « un intime rougeoiement », et « un rouge à l'emporte-pièce » (Leiris, *Fibrilles, op. cit.*, p. 773) pour signifier respectivement son idéal de la poésie et celui de la politique.

<sup>36</sup> Charles Baudelaire, « *Les Fleurs du Mal* », VI. *Les Phares*, *Œuvres complètes I*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 13.

*jeu*) en 1966, l'a abandonné dès *Frêle bruit* (1976, tome IV) où l'auteur a adopté un style fragmentaire pourvu d'interlignes, mais en même temps il a mis du soin à établir un rapport entre des fragments. Si bien qu'il est arrivé à transmettre plus de sens « entre les lignes ».

Pourtant, retournons maintenant aux problèmes esthétiques. Si un écrivain qui recherche la totalité en se fondant sur l'esthétique d'« entre les lignes » et qui prend conscience de son impuissance à parler de musique, émet quelques propos sur l'opéra en se basant sur son esthétique, il devra nécessairement ne pas parler de musique, élément principal de l'opéra, plutôt que d'avoir à recourir à des termes techniques ou à la rhétorique. Pour Leiris, l'attitude sincère est de se borner à des commentaires et des éclaircissements sur la part exprimable, le livret, la mise en scène, le jeu des acteurs. Par contre, pour la musique proprement dite, il se contente d'allusions.

Si rien ne vaut l'expérience d'écouter de la musique, comment pourrait-on faire avec des mots autrement que d'y faire allusion « entre les lignes » ? Selon l'esthétique leirisienne, même si l'acte de critiquer – d'exprimer l'opéra par les mots – se rattache à un geste total, il est évident que la parole critique est, pour la musique et l'opéra, tout aussi superflue que la mauvaise mise en scène d'opéra, car il ne faut pas « illustrer [...] ce que la musique dit déjà très suffisamment » [*OP*, p. 154].

Si on voulait exprimer « totalement » l'opéra, art total, il faudrait naturellement parler non seulement du livret, de la mise en scène, des chanteurs, mais aussi de la musique. Pourtant Leiris ne l'a pas fait, et ce n'était pas un choix inconscient. Comme, pour Leiris, l'essence de la musique réside dans ce qu'on ne peut raconter, parler d'art total avec en son centre la musique est donc déjà une contradiction en soi. Leiris ne peut s'approcher du centre de cet art total qui l'attire, mais c'est pour lui une position qui lui convient.