

## Michel Leiris au miroir cinématographique de la tauromachie

Fumio CHIBA

En 1951, Leiris écrit le texte destiné au film documentaire *La Course de taureaux* dirigé et produit par Pierre Braunberger. Auguste Lafront, un aficionado nîmois, s'occupe de l'établissement initial du texte, en étroite collaboration avec la monteuse Myriam Boursoutzuky. À propos de ce texte, lu dans le film par Jean Dessailly, Lafront dit : « tout ce qui est poétique est de Leiris, ce qui est technique est de moi<sup>1</sup>. »

Le texte rédigé par Leiris pour le film n'a été publié qu'en 1991, lorsque Francis Marmande en a établi et présenté l'édition sous le titre *La Course de taureaux*, suivi de *Calendrier et Souvenirs taurins*, chez Fourbis. Dans sa présentation intitulée « Donc, le taureau », Francis Marmande fait cette remarque : « D'un point de vue littéraire, sa valeur [= du texte de Leiris] seconde (commentaire de documentaire) semble en réduire la portée<sup>2</sup>. » Malgré cette réserve, il y trouve « une justesse de ton – historique, esthétique – sans précédent et sans suite » et conclut, suivant en cela André Bazin qui, lors de la première projection du film, dit que le commentaire « se refuse à un lyrisme verbal trop facile et que le lyrisme objectif de l'image écraserait<sup>3</sup> » : « Dans un bel effort de rigueur et d'intransigeance, dans un mouvement d'humilité lavé de tout lyrisme, de tout effet poétique, le sens même et la portée de la tauromachie sont ici clairement rendus<sup>4</sup>. »

Le travail de Leiris pour *La Course de taureaux* est d'autant plus intéressant qu'il se situe dans une zone précaire entre « technique »

---

<sup>1</sup> André Castel et Michel Leiris, *Correspondance, 1938-1958*, Paris, éditions Claire Paulhan, 2002, p. 352.

<sup>2</sup> Francis Marmande, « Donc, le taureau... », dans Michel Leiris, *La Course de taureaux*, suivi de *Calendrier et Souvenirs taurins*, Paris, Fourbis, 1991, p. 9.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 10.

et « poétique », autrement dit entre le documentaire et le lyrique. Être lyrique, ou être dégagé de tout lyrisme pour s'ouvrir à un « lyrisme objectif » ? Telle est la question qui s'impose à Michel Leiris quand il se met à la rédaction de ce texte, dont le sujet lui est pourtant familier depuis plusieurs années. De 1937 à 1939, Leiris a écrit, en effet, trois textes inspirés de la tauromachie : *Tauromachies*, d'abord, avec un dessin d'André Masson, publié chez G.L.M. en 1937 ; *Miroir de la tauromachie*, ensuite, avec trois dessins d'André Masson, publié en 1938 chez G.L.M. ; et « Abanico para los toros » enfin, une suite de poèmes publiés dans la revue *Mesure* en octobre 1938. « Abanico para los toros » fut réédité en 1939 dans le n° 66 de la revue *Arts et métiers graphiques* avec des dessins d'André Masson.

Ces trois textes se présentent comme des variations sur un même thème : en collaboration avec son ami peintre André Masson, Leiris, en suivant étape par étape le déroulement d'une corrida, tente de saisir les moments forts de la tauromachie, et propose un nouveau langage et un nouveau style : *Miroir de la tauromachie* se présente comme un traité à la fois de poétique, d'esthétique et d'éthique, tandis que les deux autres textes, *Tauromachies* et « Abanico para los toros » sont autant de recherches d'une nouvelle forme de langage. *Tauromachies* donne déjà un ton particulier avec ses premiers mots teintés d'un certain baroque : « Donc, le matador se tient debout, les pieds impeccablement joints, rivés par sa peur de déchoir au su du public en même temps que par les bandelettes qui enserrant sa cheville, masquées par le bas rose-vomi et le clinquant des escarpins<sup>5</sup>... » Leiris, dans ce texte fragmenté de caractère à la fois poétique et descriptif, essaie de saisir sur le vif des postures, des gestes, des mouvements.

---

<sup>5</sup> Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Paris, Fata Morgana, 1981, p. 13.

## Style lyrique ou documentaire

Parmi ces trois textes tauromachiques, nous avons choisi d'examiner « Abanico para los toros », le texte le moins analysé, pour le mettre ensuite en parallèle avec le film *La Course de taureaux*.

L'intention de Leiris est ici clairement définie. Dans l'avant-propos, on lit :

En marge de la corrida, il s'agissait de forger, en de brefs commentaires rythmés, un équivalent poétique de quelques-unes des phases, passes, mouvements, circonstances diverses dont se compose cette tragédie, à chaque seconde traversée d'imprévu en même temps que soumise à une architecture stricte qu'est le combat d'un taureau<sup>6</sup>.

Un manuscrit conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet donne une version légèrement différente : « commentaire lyrique de chacune des principales *suertes*, c'est-à-dire – "chances", "hasards", phases de la course ». Chaque phase de la corrida est ainsi mise dans les plis de ces « Éventails pour les taureaux ! » et pour ce faire, Leiris recourt au montage qui met en parallèle deux types de discours : des commentaires versifiés et des commentaires techniques.

La première course de taureaux à laquelle Leiris a assisté lui a inspiré un texte surréaliste intitulé *Grande fuite de neige*. Dans la préface pour la nouvelle édition publiée en 1964, il s'explique sur ses intentions : « transposition fabuleuse d'une *novillada* sans picadors qui s'était déroulée, un dimanche d'août 1926, aux arènes romaines de Fréjus<sup>7</sup> ». L'ambition ne se limitait pas à créer une « transposition fabuleuse » ni à forger un « équivalent poétique », car il avait déjà manifesté sa volonté de faire une étude plus approfondie, comme on le voit dans une de ses lettres adressées à sa femme Louise. Le 18 août 1931, quelques mois après son départ pour la Mission Dakar-Djibouti, Leiris lui écrit : « J'aimerais faire en rentrant une étude ethnographique de la course de taureaux. » « Abanico para los

---

<sup>6</sup> Michel Leiris, « Abanico para los toros », *Mesures*, n° 4, 1938, p. 40.

<sup>7</sup> Michel Leiris, *Grande fuite de neige*, Paris, Fata Morgana, 1982, p. 9.

toros », tout en étant lyrique, se donne l'air d'une étude, sinon ethnographique, du moins savante. La première version se présente sous la forme de fragments en vers libres, suivis de commentaires techniques, chaque unité correspondant à une différente étape de la corrida comme on le voit dans cette page consacrée à la passe dite « Natural », la plus spectaculaire. Nous donnons d'abord le commentaire lyrique.

« Natural »

Il y a l'acier de la douleur  
il y a le rouge du danger  
tout ce qui tourne autour de nous  
engoncé  
d'ors ternis et ridicules

Notre estoc  
ce regard que nous roidissons  
Nos couleurs  
ces vocables que nous crachons

À notre gauche  
la bête oblongue  
qu'en pivotant  
et presque sans bouger nous fuyons  
À notre gauche  
le taureau long  
cœur ou boulet désenchaîné  
qui contre nous se serre

À cette description versifiée s'ajoute un commentaire technique.

La « naturelle », passe exécutée avec la *muleta* tenue de la main gauche, l'une des plus simples théoriquement, n'en est pas moins la plus dangereuse. Dans cette passe, l'homme n'a aucun moyen d'augmenter la surface du leurre comme lorsqu'il le tient de la main droite en s'aidant de l'épée et le taureau, par conséquent, passe nécessairement tout près. Une suite de « naturelles » liées constitue une

« passe en rond », car le taureau tourne alors complètement autour du torero, ce dernier pivotant sur place sur les talons<sup>8</sup>.

Ainsi s'achève le montage parallèle des deux textes. Le passage suivant tiré de *La Course de taureaux* montre clairement comment Leiris, s'appuyant sur son ancien texte, se met au travail, en tenant compte de l'exigence du style documentaire. Dans ce passage sur la passe dite « naturelle », il ajoute le nom d'un matador pour que le texte colle parfaitement à la séquence en question. Autrement dit, les commentaires concernant la passe « Natural » et ses variantes, celui d'« Abanico » et celui de *La Course de taureaux*, sont presque identiques, à part la mention des noms des toreros, tels que Luis-Miguel Dominguin, Parrita, Litri, Manolete, Antonio Bienvenida, Rivera, dans le dernier.

Mais la passe fondamentale est celle qu'on nomme la « naturelle », la plus dangereuse parce que la muleta y est tenue de la main gauche, sans l'aide de l'épée pour élargir l'étoffe, de sorte que le taureau passe nécessairement tout près de l'homme, en l'occurrence Pepin Martin Vasquez<sup>9</sup>.

Dans les trois premières éditions d'« Abanico para los toros », le lyrique est ainsi couplé à une description à caractère documentaire. Mais la quatrième édition en 1969 dans la collection « Poésie » chez Gallimard, biffe totalement cette partie des commentaires techniques, ce qui change radicalement la nature même de l'œuvre.

### **Dans les plis de l'éventail**

Leiris a dédié « Abanico para los toros » à Picasso. Dans l'avant-propos de ce recueil, il dit qu'« une tentative parallèle à celle-ci a été effectuée, dans le domaine pictural, par André Masson ». Mais il me semble que les meilleures tentatives du peintre

---

<sup>8</sup> Michel Leiris, « Abanico para los toros », art. cit., p. 54.

<sup>9</sup> Michel Leiris, *La Course de taureaux*, op. cit., p. 66.

viendront plutôt après. En 1957, Picasso exécute une série d'aquatintes pour illustrer le traité classique de la tauromachie par Pepe Hillo, *Tauromaquia o arte de torear*.

L'idée de suivre chaque étape de la corrida n'est pas nouvelle. Les cartes postales le font depuis longtemps. Michel Leiris en possédait une collection, dont la production fut probablement obtenue par un procédé de décalque d'images photographiques, auxquelles on a ajouté des coups de pinceau, pour leur donner des couleurs (fig. 1).

Les photographes suivent la même piste. Le travail de Baldomero Fernandez Ragon, spécialisé dans la photographie taurine, en est un exemple spectaculaire. Le photographe espagnol a pris des photos, le 7 mai 1922 à la plaza de Madrid, juste au moment où le taureau *Pocapena* soulevait un jeune torero de vingt ans, Manuel Granero, le bousculait trois fois contre la balustrade, et l'encornait dans l'œil droit. On sait que Georges Bataille, qui est à l'origine de *L'Âge d'homme* selon les dires de Leiris, a assisté à cet événement tragique, et en a fait un récit. Bataille a été obsédé par l'œil de Granero, et son livre, *Histoire de l'œil* donc, a été publié sous le pseudonyme de Lord Auch, avec des dessins plus pornographiques qu'érotiques d'André Masson. Baldomero, de son côté, suit cet événement avec l'œil de son appareil et prend une autre photo, juste après ce moment décisif. Deleuze dit que l'important se trouve dans l'interstice, entre les images. La deuxième photo, prise après la première, crée justement cet interstice.

Baldomero, avait déjà exécuté, un an avant la mort de Granero, un ensemble composé d'une vingtaine de photos des passes de celui-ci (fig. 2). Depuis longtemps, Muybridge et Étienne-Jules Marey effectuaient des analyses de mouvements de corps variés, par la juxtaposition de photos. Baldomero suit leur exemple. Le plus intéressant dans « Abanico para los toros » est le désir chez Leiris de trouver dans la forme de l'éventail une source d'inspiration, comme on le voit dans l'image du « Tiré à part » publié par la revue *Arts et métiers*. C'est un objet constitué uniquement de quatre pages : deux couvertures illustrées par Masson représentant l'estocade au recto, et

au verso, une image composée d'un taureau, d'un cheval de picador et d'un torero.

Les deux pages qui suivent reproduisent six pièces. Les pages sont partagées en deux : le haut est destiné à la partie lyrique, et le bas à la partie documentaire (fig. 3). Il se peut que cette double page imite, dans sa disposition des textes, les trois éventails qui appartenaient à la collection de Michel Leiris (fig. 4). Le choix des couleurs, jaune, rouge et vert lui donne une atmosphère espagnole.

L'*abanico* est un objet traditionnel vendu à l'entrée de l'arène. On voit très bien l'intérêt de ce genre de produit. Les images dans les plis, par des associations réciproques, se mettent en mouvement, comme avec un phénakistiscope ou un zoopraxiscope (fig. 5).

### Le travail de montage

En 1933, Leiris travaille avec Marcel Griaule pour le numéro spécial de la revue *Minotaure*, entièrement consacré à la Mission Dakar-Djibouti. Leur tâche consiste non seulement à écrire des rapports ethnographiques mais aussi à procéder au montage de textes et d'images photographiques. Les pages qui ont pour titre « Le taureau de Seyfu Tchenger » nous donnent un bon exemple de l'opération qui met en parallèle images et textes et les synchronise. En automne 1932 donc, Leiris se trouvait en Éthiopie à Gondar, et il entra en contact avec Malkam Ayyahou, qui dirigeait une société secrète, liée par la croyance aux génies dits *Zars*. Le 8 octobre 1932 plus précisément, il assista au sacrifice de taureau en question. La revue *Minotaure* en publie douze photos, accompagnées chacune d'une description d'une précision exemplaire, sous la plume de Leiris. Ce travail qui suit de très près le déroulement du rite, peut être considéré comme une étude ethnographique sur la tauromachie : Leiris relate cette journée dans *L'Afrique fantôme* et note qu'« il s'en est fallu de peu que cela tourne à la corrida<sup>10</sup> ».

---

<sup>10</sup> Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, dans *L'Âge d'homme* précédé de *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2014, p. 560.

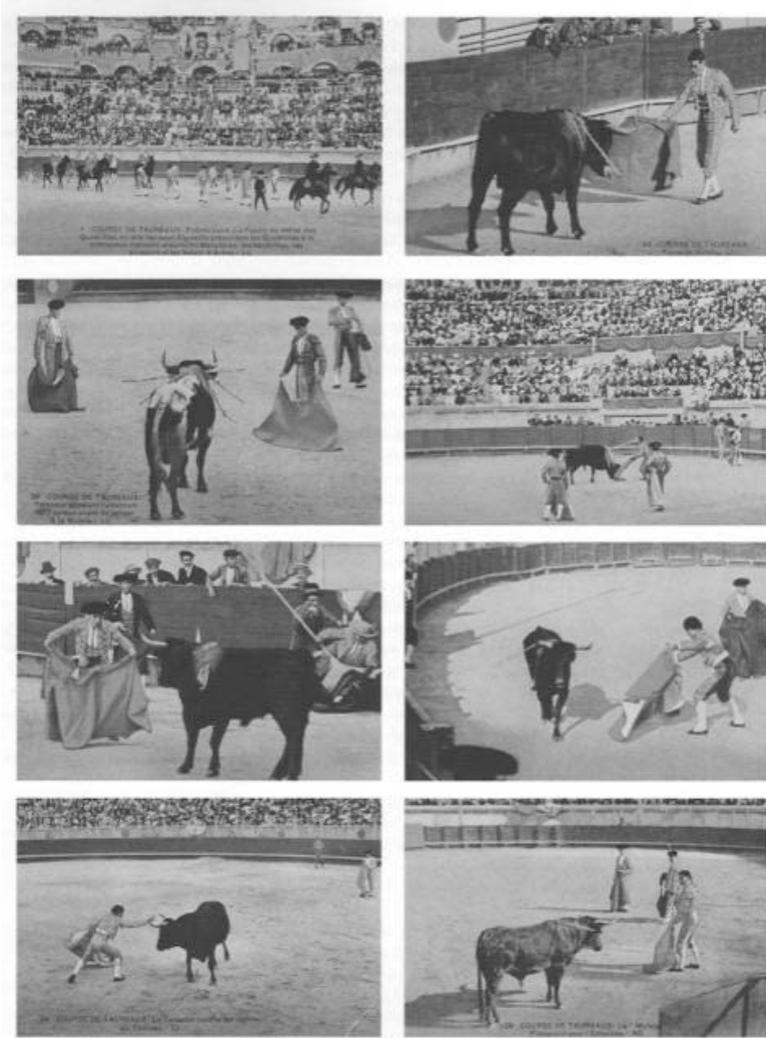


Fig. 1. Cartes postales tauromachiques ayant appartenu à Michel Leiris, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Tiré de *Leiris et Co.*, Gallimard / Centre Pompidou-Metz, 2015.

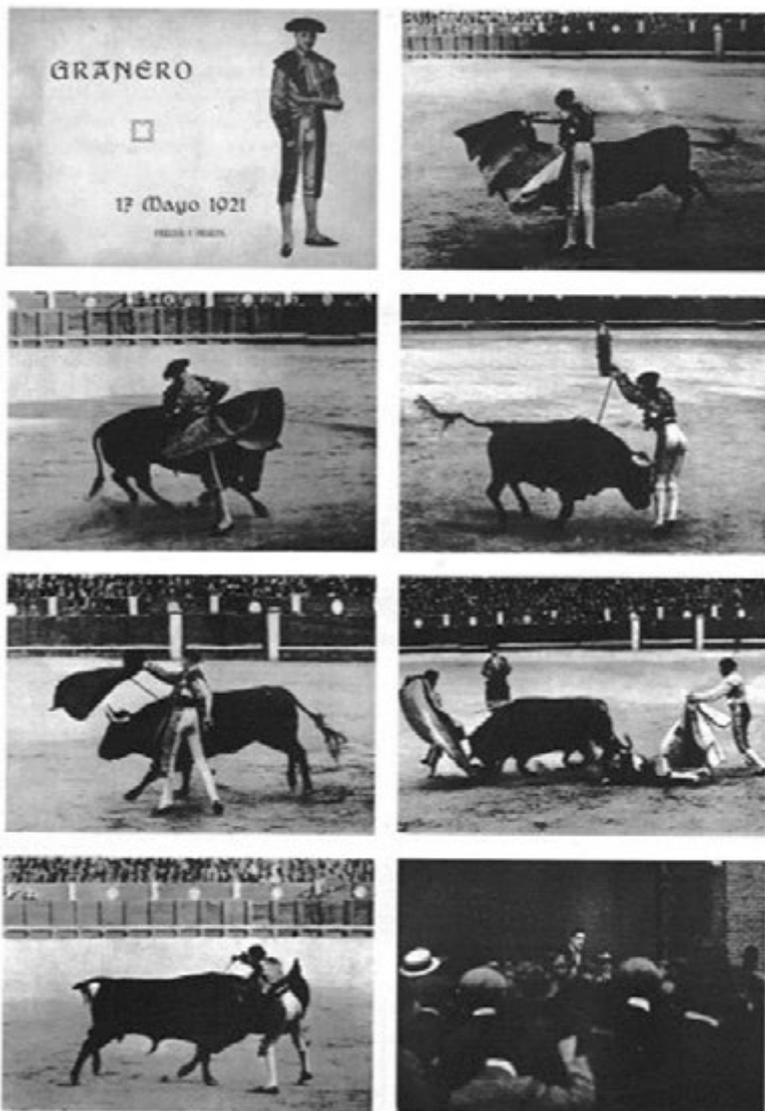


Fig. 2. *El Librito* (le petit livre) de Baldomero sur l'après-midi triomphal de Granero, le 17 mai 1921. Tiré de *Baldomero & Aguayo, fotografías taurinas*, Comunidad de Madrid, Consejería de cultura, Centro de asuntos taurinos, Turner Libros, S. A., 1991.

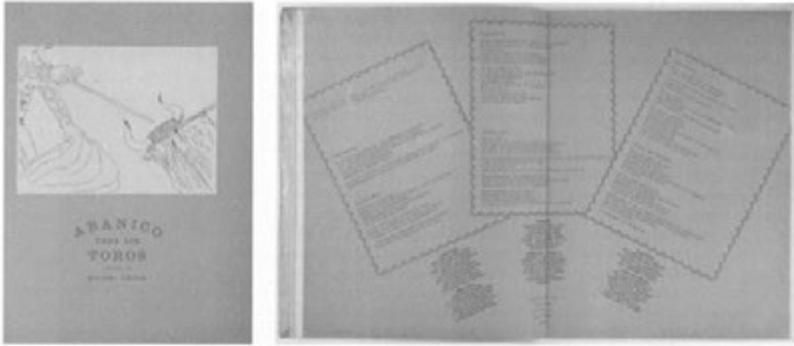


Fig. 3. Michel Leiris, « Abanico para los toros », dessins d'André Masson, Paris, *Arts et métiers graphiques*, n° 66, 1<sup>er</sup> janvier 1939, Paris, coll. Louis Yvert. Tiré de *Leiris et Co.*, Gallimard / Centre Pompidou-Metz, 2015.

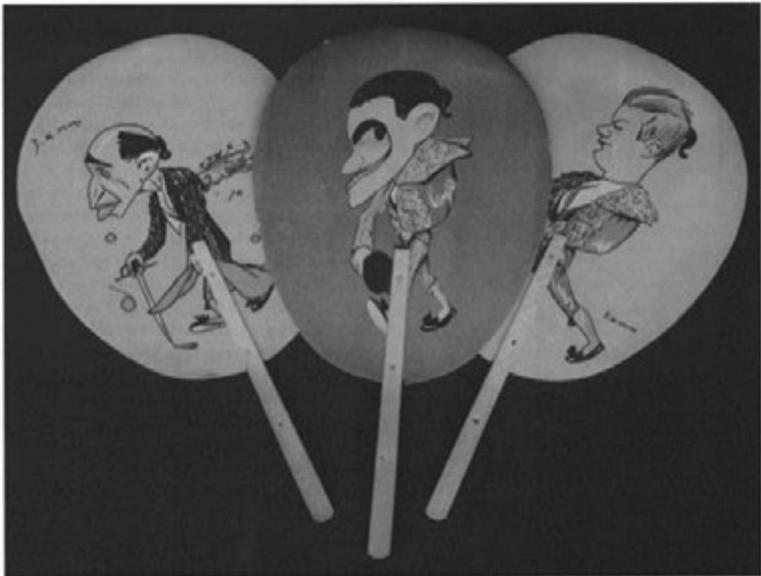


Fig. 4. Éventails ayant appartenu à Michel Leiris, Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Tiré de *Leiris et Co.*, Gallimard / Centre Pompidou-Metz, 2015.

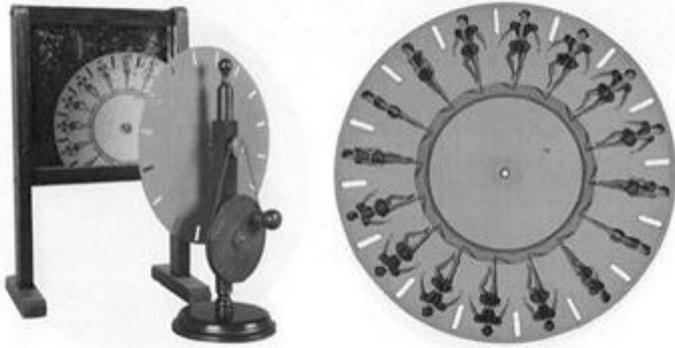


Fig. 5. Phénakistiscope monté sur pied avec miroir d'origine, Grande-Bretagne [Londres] c. 1834. Tiré de Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma : de la lanterne magique au Cinématographe*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.



Fig. 6. Rafaelillo et sa passe *Rodillazo* à Malaga, le 18 août 1935. Tiré d'Annie Maïllis, *Michel Leiris, l'écrivain matador*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Pour revenir au film *La Course de taureaux*, il faut se demander comment Braunberger eut l'idée de confier la narration à Leiris. Plusieurs explications sont possibles :

Braunberger fut le producteur de *Partie de campagne* de Jean Renoir, où jouent, non seulement Sylvia Bataille, mais aussi son époux Georges, costumé en séminariste. On sait que Leiris était très lié à Bataille. Comme Annie Maïllis le montre bien, on sait aussi qu'au sein même du Musée de l'Homme se tenaient les séances publiques du Club Taurin de Paris dès les années 1940. Leiris, s'il n'était pas un aficionado authentique, était avec Picasso un membre influent de ce cercle<sup>11</sup>. Mais on peut tourner cette question autrement et rappeler les goûts esthétiques des deux hommes, notamment pour le montage et pour la danse.

Dans un article intitulé « Mort tous les après-midi », André Bazin affirme que la particularité de *La Course de taureaux* réside dans ses opérations de montage. Il avoue son étonnement devant le « talent de Myriam » la monteuse, et dit qu'« elle a su monter ses documents avec une diabolique habileté et il faut bien de l'attention pour s'apercevoir que le taureau qui rentre dans le champ à droite n'est pas toujours celui qui en sort à gauche [...] ».

À propos de cette efficacité étonnante de montage, Pierre Braunberger fait cette remarque fort intéressante :

Quant aux documents picturaux et même aux truquages (images arrêtées, schémas), ils s'insèrent parfaitement dans le dessein pédagogique sans en rompre le rythme. Esthétiquement même, *un arrêt sur l'image, qui est anti-cinématographique par nature*, amène une sorte de point d'orgue tragique, une suspension du déroulement dramatique pendant lesquels l'angoisse monte (le torero entre les cornes du taureau au moment de la mise à mort)<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> André Castel et Michel Leiris, *Correspondance*, op. cit., p. 352.

<sup>12</sup> Pierre Braunberger, « La Réalisation cinématographique », dans Michel Leiris, *La Course de taureaux*, op. cit., p. 108. Nous soulignons.

Braunberger dispose ainsi des éléments hétéroclites dans son film, mais les matériaux ne perdent rien de leur valeur authentique. Ce film sur la tauromachie fait exception dans le sens qu'il présente la mort au lieu de la représenter. Comme le dit André Bazin, la photographie n'a pas le pouvoir du film, car « elle ne peut représenter qu'un agonisant ou un cadavre, non point le passage insaisissable de l'un à l'autre<sup>13</sup> ».

Le désir de créer un mélange de matériaux hétéroclites est omniprésent chez Leiris. En 1946, dans un texte célèbre qui sert de préface de la seconde édition de *L'Âge d'homme*, Leiris déclare que son œuvre est un produit qui se rapproche d'un photo-montage.

[...] j'eus l'idée de cet ouvrage où se trouvent confrontés souvenirs d'enfance, récits d'événements réels, rêves ou impressions effectivement éprouvées, en une sorte de collage surréaliste ou plutôt de *photo-montage* puisque aucun élément n'y est utilisé qui ne soit d'une véricité rigoureuse ou n'ait *valeur de document*<sup>14</sup>.

À propos des goûts communs de Leiris et Braunberger, il nous reste à appréhender la danse. Et sous ce chapitre il convient de convoquer Fred Astaire, qui les attire tous les deux. Braunberger, jeune, était à New York dans les années 1920 et assista à des comédies musicales où se produisaient Adèle et Fred Astaire, la sœur et le frère, encore très jeunes. Dix ans plus tard, Leiris vit à Londres Fred Astaire chanter et danser dans une comédie musicale de Cole Porter *Gay Divorce*. La nouvelle partenaire de Fred s'appelait Claire Luce. Inspiré par cette scène londonienne, Leiris a écrit deux textes : un essai intitulé « Fred Astaire », et un poème « Les veilleurs de Londres ».

En regardant les mouvements ondulants de la cape dans *La Course de taureaux*, notamment dans les séquences qui présentent

---

<sup>13</sup> André Bazin, « Mort tous les après-midi », dans Michel Leiris, *La Course de taureaux*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>14</sup> Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », dans *L'Âge d'homme* précédé de *L'Afrique fantôme*, *op. cit.*, p. 760. Nous soulignons.

plusieurs types de passes, on se souvient qu'à l'époque de l'invention du cinématographe il y eut plusieurs tentatives pour filmer la danse, avec des imitatrices de Loïe Fuller. La danse dite serpentine donc, avec cette tendance à unifier la danseuse et son étoffe, nous évoque ce que Leiris désigne par l'expression « ce composé prestigieux », dans lequel « homme, étoffe et lourde masse cornue paraissent unis les uns aux autres par tout un jeu d'influences réciproques<sup>15</sup> ».

### **L'approche du documentaire**

En automne 1955, quatre ans après la sortie de *La Course de taureaux*, Michel Leiris a rencontré en Chine Chris Marker. Tous deux étaient membres de la délégation de l'Association des amitiés franco-chinoises. Des matériaux collectés sur le terrain, Chris Marker a tiré un court-métrage intitulé *Dimanche à Pékin*, Leiris *Fibrilles*, le troisième volume de *La Règle du jeu*, qui occupe sinon le volume entier, une partie tout au moins.

Jean Jamin a édité le carnet de route que Leiris tenait pendant le voyage, dans lequel celui-ci relate la journée du 2 octobre, lendemain de la fête nationale. La lecture de ce passage nous donne l'impression d'une heureuse bande à part formée par Leiris, Chris Marker et Armand Gatti.

Chris Marker a fait de nombreux films, mais il est aussi l'auteur de livres très originaux. Il a eu l'idée d'en intituler un *Commentaires*, et y a introduit son propre travail cinématographique, réel aussi bien qu'imaginaire. L'emploi du mot « commentaire » réunit Leiris et Chris Marker une fois de plus. La version livre de *Dimanche à Pékin* est un bel exemple du procédé de juxtaposition parallèle de textes et d'images.

Dès les années 1950, Chris Marker dirige la collection « Petite planète » aux éditions du Seuil. On sera probablement étonné de savoir qu'il confie à Michel Leiris la rédaction de textes pour le

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 762.

volume consacré à la Chine. Leiris n'arrive pas à remplir sa tâche, on s'en doute, et c'est Armand Gatti qui finalement le remplace.

Chris Marker a introduit le cinéma dans ce volume consacré à la Chine. Il compose deux séquences intitulées « court-métrage ». Le court-métrage n° 1 traite des actualités, en l'occurrence, la fête nationale du 1<sup>er</sup> octobre. Le court-métrage n° 2 aborde l'histoire, c'est-à-dire la Révolution chinoise<sup>16</sup>.

Leiris essaie de s'adapter au style documentaire à sa manière, comme on le voit dans le passage de *Fibrilles* où il relate une journée de la fête nationale. En 1952, lors du Congrès de la Paix à Vienne, il a vu un film documentaire concernant « l'Assemblée pour l'Asie et le Pacifique » qui s'était tenue à Pékin quelques années auparavant. Le film l'a beaucoup impressionné. En automne 1955, il veut revivre cette émotion sur la place Tin-An-Mien, en regardant de ses propres yeux, les défilés qui durent quatre heures.

L'énorme fiesta – de dimensions presque continentales ou planétaires – dont le reflet m'avait enchanté dès les premières minutes au cours de cette soirée où un écran le proposait réduit à la pauvreté relative d'une suite d'images noires et blanches, j'en vis un équivalent à quoi rien ne manquait, ni la couleur, ni l'épaisseur, ni aucune des qualités qui affirment la vie, lorsque à Pékin, le 1<sup>er</sup> octobre de l'an dernier, je regardai pendant près de quatre heures d'horloge le défilé de la fête nationale chinoise<sup>17</sup>.

Leiris emploie le mot *fiesta*. Dans la langue espagnole, *fiesta nacional*, « fête nationale » signifie corrida. Leiris veut se joindre ainsi à la grande œuvre du peuple chinois, au grand mouvement de l'Histoire. Mais il n'arrivera pas à assumer cette tâche lumineuse, et sombrera dans le noir.

---

<sup>16</sup> Armand Gatti, *Chine*, Paris, Seuil, coll. « Petite Planète », 1956, p. 16-20, p. 98-106.

<sup>17</sup> Michel Leiris, *Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1966, p. 17.

## ***Tercio de la muerte / Tiers de la mort***

Au risque de simplifier, on peut dire que la vie de Michel Leiris est marquée par ces trois figures de position : debout, allongé, à genou(x). Leiris identifie, avant tout, la figure idéale de l'écrivain à la position du torero dit « enfermé », c'est-à-dire seul en face du danger. Cette position debout, comme une statue dressée, est difficile à tenir. À la fin mai 1957, Leiris tente de se suicider en avalant 5 à 6 grammes de phénobarbital. Les faits ont lieu dans son appartement, 53 bis, quai des Grands-Augustins. Transporté à l'hôpital Claude-Bernard, il est obligé de rester couché, littéralement ligoté et cloué à son lit pendant la première période de son hospitalisation. C'est la position dite « allongée ». Pour la position « à genou(x) », on verra plus loin de quoi il s'agit.

Dans un de ses textes les plus connus, « De la littérature considérée comme une tauromachie », Leiris s'impose, pour son travail littéraire, une règle du jeu similaire à celle de la tauromachie.

D'une manière générale, on peut dire que la règle tauromachique poursuit un but essentiel : outre qu'elle oblige l'homme à se mettre sérieusement en danger (tout en l'armant d'une indispensable technique), à ne pas se défaire n'importe comment de son adversaire, elle empêche que le combat soit une simple boucherie ; aussi pointilleuse qu'un rituel, elle présente un aspect tactique (mettre la bête en état de recevoir le coup d'estoc, sans l'avoir fatiguée, toutefois, plus qu'il n'était nécessaire) mais elle présente aussi un aspect esthétique : c'est dans la mesure où l'homme « se profilera » comme il le faut lorsqu'il donnera son coup d'épée que dans son attitude il y aura cette arrogance ; c'est dans la mesure également où ses pieds resteront immobiles au cours d'une série de passes bien serrées et bien liées, la cape se mouvant avec lenteur, qu'il formera avec la bête ce composé prestigieux où l'homme, étoffe et lourde masse cornue paraissent unis les uns aux autres par tout un jeu d'influences réciproques ; tout concourt, en un mot, à empreindre l'affrontement du taureau et du torero d'un caractère sculptural<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », art. cit., p. 761-762.

Voici donc le « profil », la figure idéale : le torero, « pieds absolument immobiles et joints » se tient debout et fait passer le taureau au ras de son corps.

Dix ans plus tard, Leiris se trouve loin de cet état d'esprit. À l'hôpital, et une fois passée la période de coma, il commence à griffonner, dans son carnet, des bribes de textes, « décharnés ». Élaboré petit à petit, cet ensemble de textes prendra le titre de *Vivantes cendres, innommées*, en oxymore funèbre. Giacometti a réalisé les dessins de ce recueil pour son ami.

Giacometti est un artiste connu pour sa position assise. Son modèle posait également assis devant lui, en face à face. Mais ce n'est pas le cas ici. Véronique Wiesinger dit que Giacometti conçoit la série de ses illustrations « comme la relation de l'explorateur d'un tombeau où gît la momie de Leiris<sup>19</sup> ». D'une certaine manière, il s'agit de la vision clinique de quelqu'un qui ne quitte plus des yeux le lit d'un agonisant. Pour exécuter ces œuvres, l'artiste s'installe dans la chambre de son ami, qui deviendra littéralement son terrain de travail. Giacometti, au besoin, se couche sur le lit à côté de Leiris. Son regard colle à celui de Leiris jusqu'à ce qu'ils se fondent en un seul. La description du plafond de la chambre dans *Fibrilles*, correspond exactement à un de ces dessins.

Giacometti semble imiter le mouvement de la caméra : il réalise des travellings, ici dans l'espace clos de la chambre, mais il va franchir bientôt le seuil, et errer dans les rues de Paris pour un autre projet d'une série de dessins qui aura comme titre *Paris sans fin*. C'est en pleine période de la Nouvelle Vague au cinéma. On s'habitue à improviser dans la rue, dans les cafés.

Le journal de Leiris se rapproche parfois du documentaire. Dans les pages qui suivent la brève notation concernant sa tentative de suicide, il transcrit quelque chose qui est en train de se former. On y voit surgir une pièce intitulée « Fausse vaillance ».

---

<sup>19</sup> Véronique Wiesinger, *Giacometti, Leiris et Iliad : Portraits gravés*, Fage Éditions, 2008.

*Novillero* sans recours  
qui joue la carte grossièrement colorée du suicide  
et cite les deux genoux dans le sable  
au lieu de toréer debout  
les pieds posés bien au calme,  
par mon propre délire  
je me suis laissé happer,  
pilote au bras de paille  
qui a subi la ruée  
ne sachant pas la gouverner

En grand arroi baroque de requiem  
j'ai dansé sur la barque des cornes  
à mi-hauteur d'étoiles et de chandeliers,  
puis  
la face contre terre  
– là même où j'étais retombé –  
longtemps  
de tout mon long  
je suis resté allongé.

Longtemps j'ai pensé qu'il y avait une voie secrète de communication entre *Vivantes cendres, innommées* et « Abanico para los toros ». Au cours de la rédaction de cet article, je me suis aperçu que les deux textes ont en commun de comporter vingt-neuf pièces. Je m'étais habitué à lire « Abanico » dans la nouvelle édition, qui en donne trente et une. Leiris avait donc ajouté deux pièces en 1943 !

L'une des deux pièces ajoutées pour l'édition en 1943 est intitulée « Rodillazo ». Il s'agit bel et bien de la troisième position : à genou(x).

#### RODILLAZO

[...]

À genoux

Pour éprouver la résistance de la terre

à genoux

Pour accueillir la mortification des cornes

à un

à deux genoux  
amant bravache quêtant l'équipollence d'un baiser.

Ces vers sont couplés avec le commentaire suivant :

Rodillazo : passe de cape ou de muleta, exécutée genoux (ou un genou) en terre. Le mérite des passes est variable suivant les conditions dans lesquelles elles sont exécutées<sup>20</sup>.

À la lecture de cette nouvelle pièce « Rodillazo », associant vers et commentaire, on comprend bien que la passe en question a ses propres mérites, comme le montre la photo de Rafael Ponce Navarro dit Rafaelillo, torero le plus admiré de Leiris (fig. 6). Pourtant ce n'est pas le cas pour « Fausse vaillance ». Cette position « à genou(x) » est ici, celle de quelqu'un qui va s'effondrer, ne résistant plus à l'affrontement crucial avec la mort. Picasso et Masson étaient déjà d'accord sur ce point : Leiris est plutôt le taureau que le torero. Il est celui qui va être forcément tué. Masson réalise un portrait curieux de Leiris en 1938, dans lequel on voit un dédoublement de celui-ci en taureau.

À l'origine de *L'Âge d'homme* se trouvent Georges Bataille ainsi que le diptyque de Cranach Lucrèce et Judith. Du côté de Lucrèce, la célèbre et chaste romaine, violée puis conduite au suicide, l'auteur introduit une série d'êtres maltraités, blessés ou tués, dont l'ensemble est présenté et classé sous des rubriques telles que « yeux crevés », « fille châtiée », « sainte martyrisée »... Leiris a cette particularité de placer la tauromachie du côté de Lucrèce plutôt que de celui de Judith. Il fait cet aveu : « Quand j'assiste à une course de taureaux, j'ai tendance à m'identifier soit au taureau à l'instant où l'épée est plongée dans son corps soit au matador qui risque de se faire tuer<sup>21</sup>. »

---

<sup>20</sup> Michel Leiris, *Haut Mal*, Paris, Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1943, s. p.

<sup>21</sup> Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, *op. cit.*, p. 801.

## En guise de conclusion

Que trouve-t-on dans les plis, entre livre, éventail, et cinéma ? Plus de vingt ans après la mort de Granero, Georges Bataille fait cet aveu : « J'étais à l'opposé de la plaza et, de toute la scène, je n'ai connu les détails que dans les récits – ou les photographies – qu'on en publia<sup>22</sup>. » Or, Chris Marker montre déjà, qu'un agencement ingénieux de « récits » et de « photographies » produira ce qu'on appelle « le cinéma ».

Avec « l'habileté diabolique » – c'est l'expression d'André Bazin – de Myriam s'effacent les traces du montage. Mais il existe une autre manière d'opérer, que j'aimerais qualifier de « tissage », à partir de la belle expression « tissu du temps » dont se sert Chris Marker dans son film *Sans soleil*. Pour écrire *Fibrilles*, Michel Leiris utilise une quantité de notes et de fiches, disparates et désordonnées. Et pour composer sur la base de ces matériaux un corps qui tienne plus ou moins debout, il n'a d'autre moyen que « cette fragile filière » qui s'appelle « fibrilles ». C'est un procédé qui se rapproche d'un travail de couture, ou d'une opération chirurgicale. Le tissage donc, plus proche d'une décomposition paratactique que d'un montage à la Myriam, laisse voir telles quelles, fissures, failles, blessures, autrement dit, autant d'interstices qui ne seront jamais complètement recouverts.

---

<sup>22</sup> Georges Bataille, « À propos de *Pour qui sonne le glas* d'Ernest Hemingway », dans *Une liberté souveraine*, texte et entretiens réunis et présenté par Michel Surya, Paris, Farrago, 2000, p. 13.