

12 mai 2011 à Paris

## « Cranach dans l'œuvre de Michel Leiris »

Une conférence de Pierre Vilar, maître de conférences en littérature de langue française des XXe et XXIe siècles et histoire du livre et de l'édition à l'U. Paris-Diderot (Paris VII)



Après lui avoir consacré sa thèse, (*Michel Leiris : vestiges des images et prestige de la peinture*) et avoir participé à l'édition de *La Règle du jeu* dans la Bibliothèque de la Pléiade en 2003, **Pierre Vilar** prépare une édition des *Écrits sur l'art* de Michel Leiris (à paraître en 2011).

La conférence dont on lira ici le compte-rendu a eu lieu dans le cadre des manifestations organisées autour de l'exposition [Cranach et son temps](#) (Paris, Musée du Luxembourg, février-mai 2011). Les notes prises à cette occasion ont été complétées par des éléments du cours d'agrégation sur *L'Age d'homme* que **Pierre Vilar** a donné à l'Université de Paris-Sorbonne nouvelle (Paris III) en 2004-2005.

Pour poursuivre la réflexion, on peut se reporter au site [Michel Leiris](#) (qui a fourni un certain nombre des illustrations de ce compte-rendu) et au chapitre consacré à Lucrèce et Judith dans le *Lire Leiris* de **Philippe Lejeune**, disponible intégralement en ligne.

À consulter également, les autres

contributions publiées sur *Cornucopia* autour de [Cranach](#).

Mise en ligne : juin 2011.

Cranach, "Lucretia et Judith", reproduction de la photographie des deux panneaux perdus de Dresde (source : cliquer sur l'image).

Cette mauvaise photographie en noir et blanc représentant Lucretia et Judith côte à côte en une sorte de diptyque ou plutôt de tableau double est celle d'un tableau perdu de Cranach datant des années 1540. Il était exposé à Dresde, comme en témoignent notamment les carnets que Beckett a consacrés à cette galerie et dans lesquels il a décrit très minutieusement le musée et les oeuvres. On perd la trace de ce tableau après 1945. Il disparaît dans des conditions qui ne sont pas éclaircies. Peut-être a-t-il brûlé dans les bombardements de Dresde, peut-être a-t-il été volé (c'est l'hypothèse de Georges Pérec par exemple).

Toujours est-il que Leiris n'a jamais vu ce tableau fantôme autrement que par cette photographie, qui le fascine et dont il fait un fil conducteur important de sa première autobiographie, *L'Age d'homme*, oeuvre composée entre 1930-1945. *Lucrece et Judith* vient alors cristalliser des aspects fondamentaux de la démarche novatrice de Leiris. Il s'agit ici de voir comment Leiris articule cette oeuvre de Cranach à sa propre démarche autobiographique.

### Leiris : éléments biographiques

- Leiris et le surréalisme



←Michel Leiris en salopette (source : michel-leiris.fr / cliquer sur l'image).

Michel Leiris est né en 1901. Il travaille au Musée de l'homme dans les années 1930. À cette époque, on connaît de lui une photographie en salopette : en fait, c'est un bourgeois, et même un dandy qui adopte volontiers des postures provocatrices. Il fait un temps partie des surréalistes. Il est particulièrement proche du groupe de la rue Blomet, l'un des trois groupes surréalistes. Les deux autres sont celui de la rue du Château (qui réunit notamment les frères Prévert, Duhamel etc.) - auquel Leiris participe également - et le groupe constitué autour de Breton dont il est plus éloigné : Leiris est en effet le prototype d'un surréalisme non bretonien.

Il fréquente donc le groupe de la rue Blomet, en particulier dans les années 1923-1924. C'est là, au pied des oeuvres de Masson, qu'il écrit ses premiers textes cohérents. Or tout de suite, ceux-ci sont articulés à l'image et à la pratique picturale. Les ateliers de Mirò et de Masson, qui avaient deux manières radicalement différentes de travailler, se faisaient face.

André Masson, Michel Leiris, Roland Tual et Juan Gris. Nemours-près-Fontainebleau, 1924 (source : michel-leiris.fr).

Chez Masson, la pratique de la collectivité était centrale. On trouvait constamment dans son atelier des surréalistes tels que Desnos, Limbour, Salacrou ou encore Artaud. André Masson, qui a d'ailleurs fait de lui plusieurs portraits (voir l'un d'eux ci-dessous), était une sorte de mentor pour Leiris. Ces hommes partageaient des références intellectuelles et culturelles communes : Dostoïevski, Rimbaud, Nietzsche, et – contrairement à Breton – Sade. Ils étaient également fascinés par la littérature occultiste : ce mode de pensée analogique marque profondément Leiris. Dans ce cadre, il s'intéresse à des oeuvres du XVI<sup>e</sup> siècle, en particulier à l'ésotérisme de Paracelse, mais aussi aux *Massacres* peints par Antoine Caron ou encore aux premières planches anatomiques commentées de la Renaissance (cf. l'article publié dans le numéro 5 de la revue *Documents* en 1930



qu'il intitule "L'homme et son intérieur").

Le groupe de la rue Blomet est avant tout un groupe de dissidents, destiné à la rupture. Et de fait Leiris rompt avec le surréalisme, juste avant de commencer à écrire *L'Age d'homme*, en 1929-30. Cet éloignement coïncide pour lui avec une crise personnelle. C'est à ce moment qu'il fait l'expérience de la psychanalyse avec le Dr Borel qui compte également parmi ses patients Queneau (à qui il conseille d'écrire son autobiographie - ce sera l'hapax que constitue *Chêne et chien*, autobiographie en vers publiée en 1937) ou encore Bataille. Cet analyste des hommes de lettres avait la particularité peu commune de pratiquer des cures à crédit. C'est également à cette période que Leiris découvre le diptyque de Cranach qui fonctionne pour lui comme une sorte de talisman ou de fétiche : *Lucrèce et Judith* se charge d'éléments d'une partie de la vie de Leiris et lui permet d'unifier ce qui était jusque-là désordonné. Ainsi, il confère à ce tableau un usage pratique plus encore que thérapeutique, qui peut être mis en rapport avec l'usage de certaines images ou objets qu'il étudie dans le cadre de ses travaux ethnologiques.

↓ Joueur (portrait de Michel Leiris), André Masson (source : michel-leiris.fr).



Même après sa rupture avec le surréalisme, Leiris conserve toutefois des liens très forts avec certains de ses anciens amis. Masson, bien sûr, mais aussi avec Desnos. Il partage avec ce dernier deux centres d'intérêt forts : d'une part le goût pour le récit de rêve, en tant que modèle narratif type (le déplacement, la substitution fonctionnant comme mode d'écriture et de vision du monde) et d'autre part une façon d'envisager le langage comme « fonction oraculaire » (l'expression est de Leiris). L'adage de Desnos "**les lois de nos désirs sont des dés sans loisir**" témoigne de l'étroitesse des liens entretenus par les deux hommes : on y retrouve, sous forme d'anagrammes, leurs deux patronymes mêlés. Cette formule est l'une des préférées de Leiris.

#### • Leiris et la peinture

Leiris est très proche du milieu des peintres contemporains. Il est d'ailleurs, dans une certaine mesure, "marié avec la peinture", pour reprendre une expression de **Pierre Vilar**. En effet son

épouse, Louise, est la fille d'un marchand d'art célèbre, Kahnweiler. Juif allemand, celui-ci est à la tête d'une collection de peinture contemporaine qui représentait un véritable trésor.

Pablo Picasso et Michel Leiris  
à Cannes en mai 1957 (source : cinétom).→

Pendant la seconde guerre mondiale, Leiris prend garde de ne pas mettre sa famille en danger par ses activités de résistance et s'emploie à éviter la spoliation menaçant sa belle-famille. Travaillant au Musée de l'homme dont le réseau de résistance était très important, il a vu la destruction, les massacres liés au démantèlement de ce réseau. C'est un épisode crucial pour lui, déterminant pour son engagement. S'il cache une



collègue juive, sa résistance est principalement d'ordre littéraire, en tant qu'écrivain. Il adhère à la CGT des écrivains. Sous le pseudonyme de Hugo Vic il publie des textes dans des revues interdites.

Mais c'est bien avant, dès les années 1920, que Leiris commence à suivre des peintres de près. Il entretient très tôt des relations étroites avec Picasso dont l'œuvre est dans une large mesure autobiographique : s'il oublie parfois de signer, en revanche il ne manque jamais de dater la moindre de ses productions. Leiris publie les écrits de Picasso, comme s'il voulait en faire un écrivain.

↓ Portrait de Michel Leiris par Giacometti (source : michel-leiris.fr).



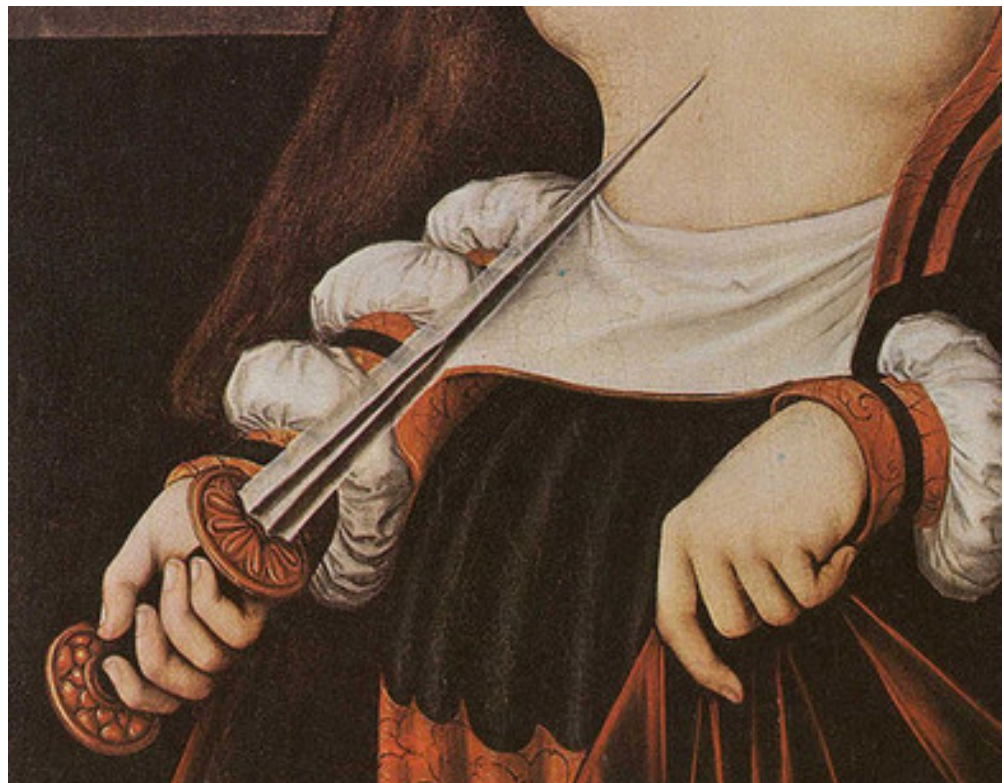
Giacometti fait également partie du cercle des amis de Leiris. Comme d'autres artistes (Masson, Picasso, Bacon), il le prend comme modèle. Leiris, quant à lui, publie et préface les écrits de Giacometti. Lorsque, dans *L'Age d'homme*, Leiris écrit « je ne connais rien qui ressemble tant à un bordel qu'un musée » on retrouve, en intertexte, un propos de Giacometti sur le même thème.

L'une des oeuvres de l'artiste, « [Pointe à l'œil](#) » a une importance toute particulière pour Leiris qui se montre fasciné, dans *L'Age d'homme* et plus largement dans ses écrits des années 1920-30, par les viscères, les hommes blessés, la décollation. Il lit dans ce motif un fantasme opérant pour la peinture comme pour sa démarche autobiographique.

En effet, l'image de la pointe engage une réflexion sur le visible : regarder, c'est se mettre en rapport avec

Lucas Cranach,  
"Mort de Lucreèce"  
(détail), 1529,  
(source : Flickr).

→



l'acuité et c'est dans le même temps causer et recevoir une blessure. La causer en portant son regard sur l'oeuvre ; la recevoir en étant atteint par la vision du tableau. Derrière cette image, on trouve un mythe, comme souvent avec Leiris : celui d'Actéon blessé par une flèche pour avoir vu Diane nue. Blessure, vision et pénétration sexuelle se trouvent mêlées. C'est en quelque sorte la version sagittale de la pulsion scopique. Chez Cranach, on remarque tout un travail autour des pointes (notamment d'épées ou de dagues, faisant perler le sang et/ou ayant une valeur phallique), propre à intéresser Leiris.

- **Leiris et l'ethnologie**

Entre 1930 et 1935, au moment de la première phase d'écriture de *L'Age d'homme*, Leiris n'est pas encore ethnologue, malgré un début d'expérience sur le terrain. Il participe à la mission Dakar-Djibouti dirigée par Marcel Griaule (avec lequel il se brouille) entre 1931 et 1933. Il en ramène *L'Afrique fantôme*, qu'il publie en 1934. Il est à ce moment ce qu'on peut appeler un ethnographe de terrain.

Emawayish, « princesse au visage de cire » (source : michel-leiris.fr)↓.

Il s'intéresse tout particulièrement à la langue secrète des Dogons qui entretient des liens étroits avec le sang, motif capital de *L'Age d'homme*. Au cours de cette mission, il s'éprend d'Emawayish, fille d'une possédée chez qui il enquêtait sur les génies zar. Cette Ethiopienne "pâle comme la paille" l'obsède et dans *L'Age d'homme*, il évoque encore la "princesse au beau visage de cire" qui figure pour lui un "double idéal de Lucrèce et de Judith".

L'expérience ethnographique a une indéniable influence sur la conduite de l'autobiographie qui en est contemporaine. Ainsi Leiris semble-t-il faire oeuvre d'archiviste. Le développement spiral de l'enquête passe par un travail archéologique autour des mots et des images du sujet.

Dans *Lire Leiris*, Philippe Lejeune parle de la façon dont ligne de vie et ligne d'enquête, semblant livrées en vrac, se tressent l'une à l'autre. Il s'agit pour Leiris de reconstituer des strates, des couches de savoir et d'en traverser l'étendue. Cette méthode s'oppose à une approche chronologique de l'écriture autobiographique. C'est un travail qui fonctionne comme une collecte. Il est en ce sens proche de la méthode de l'ethnologue mais seulement d'un point de vue métaphorique.

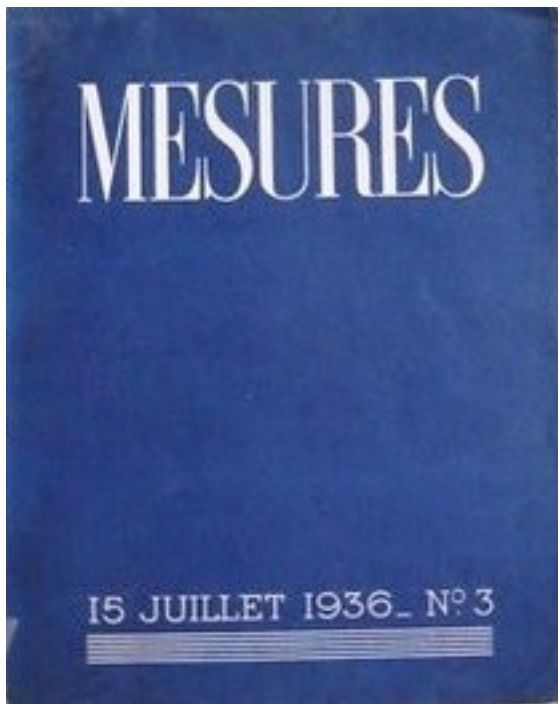
En effet, étudier l'ethnique c'est précisément étudier le contraire du sujet (même si le sujet "Leiris" renvoie à une communauté). En outre Leiris, au début de la composition de *L'Age d'homme*, n'est qu'apprenti ethnologue : il ne le devient effectivement qu'entre 1935 et 1948.

Cependant, la référence ethnographique convient au moins pour trois points abordés dans cette oeuvre autobiographique : les réflexions sur le sacré, sur le suicide et sur la magie.

- **Leiris et les revues : Documents, Mesures**

L'expérience surréaliste, le travail ethnographique et le goût pour la peinture de Leiris permettent de mieux comprendre la façon dont il a collaboré à deux revues importantes des années 30, *Mesures* et *Documents*.





←Couverture du numéro 3 de la revue "Mesures".

Il publie un premier texte dans le n°3 de *Mesures*, le 15 juillet 1936. La revue, prestigieuse, est expérimentale. L'article que donne à cette occasion Leiris porte sur Lucrèce et Judith. Ce n'est pas à proprement parler un texte unifié. Il y associe l'histoire de Judith à son intérêt pour la tauromachie et envisage ce qui, dans le mythe, évoque pour lui des éléments propres à la corrida. Analysant ce qu'il éprouve lorsqu'il assiste à une course de taureaux, il souligne sa double identification, contradictoire au matador (Judith) et au taureau émasculé (Holopherne / Lucrèce).

Dans la revue *Documents* de Bataille, la lecture de l'image tient une place capitale. Il s'agit pour les contributeurs de confronter des images hétérogènes constituant aussi bien des documents archéologiques, ethnographiques

qu'artistiques. Le sous-titre de la revue est d'ailleurs "Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés".

Dans cette revue, s'opère une double critique de l'image. C'est d'abord son statut esthétique dans le surréalisme qui est remis en cause, mais c'est aussi la spécialisation opérée habituellement qui est contestée. Une image ethnographique n'est généralement pas associée à une représentation d'oeuvre d'art, par exemple. Or *Documents* prend des thèmes, des sujets littéraires ou esthétiques et les traite par montage de discours et d'images volontairement hétérogènes mais qui doivent fonctionner par analogie. Il s'agit d'expérimenter un nouveau type de savoir, différent à la fois de l'image littéraire et de la dimension esthétisante de l'image.

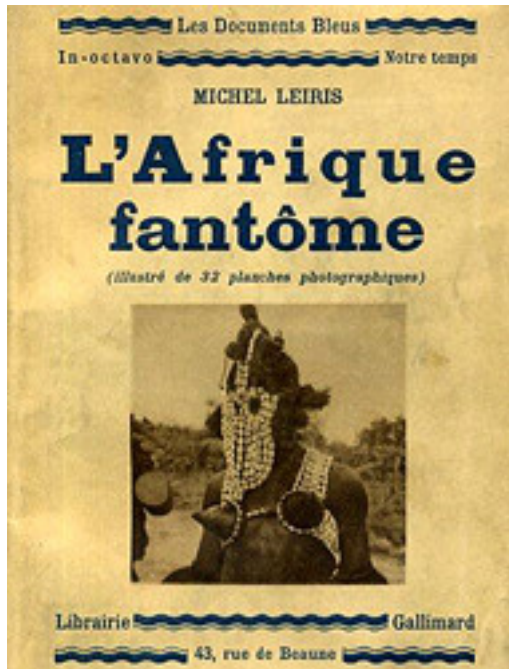
Lucas CRANACH l'Ancien, "Judith avec la tête d'Holopherne", (c. 1530),  
Kunsthistorisches Museum, Vienne (source : Web Gallery  
of Art). ↓

Le théoricien allemand Karl Einstein, spécialiste du cubisme et de l'art nègre est un contributeur essentiel de la revue. George-Henri Rivière s'y intéresse aux objets dits naïfs, aux outils (il sera, quelques années plus tard, le fondateur du Musée des arts et traditions populaires à Paris). Leiris, qui est le secrétaire de rédaction de *Documents*, a notamment la charge de collecter des images. C'est dans ce cadre qu'il rassemble des reproductions de Lucrèce et de Judith par Cranach. Ainsi, pour le numéro 6 (1930), Leiris choisit-il de placer en regard d'un article de Ralph von Koenigswald (spécialiste des têtes) intitulé "Têtes et crânes (Crânes d'ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs)", un détail de la *Judith et Holopherne* de Cranach (la tête d'Holopherne).

Dans le numéro 8 (1931), Leiris publie un article intitulé "Le *caput mortuum* ou la femme de



l'alchimiste" dans lequel il traite du portrait photographique d'une femme portant un masque sado-masochiste (peut-être inventé par Sade lui-même). L'image est pour lui porteuse à la fois d'un imaginaire fétichiste et de possibles révélations mystiques (ce masque pourrait être le visage de Dieu).



← Couverture de *L'Afrique fantôme*.

Pour Leiris, le masque ouvre dans le même temps l'espace du désir et du sacré. La femme masquée devient une abstraction, une "chose en soi". Sa tête - signe de son intelligence et de son individualité - est masquée, alors que son corps est nu. Elle se trouve ainsi réifiée et humiliée. Elle demeure pourtant profondément ambiguë car elle peut aussi bien être la figure du bourreau (Judith) que celle de la victime, "reine décapitée", selon Leiris (donc autre Holopherne). Cette fascination pour le masque est importante chez Leiris. Au moment de la publication de *L'Afrique fantôme*, (1934) la première de couverture représentera un homme portant un masque traditionnel de jeune fille aux pointes aiguës et de faux seins tout aussi acérés.

La lecture que Leiris fait de Lucrèce et Judith, et spécifiquement des portraits de ces personnages féminins mythiques par Cranach, est travaillée par

cette bibliothèque d'images glanées dans ses différentes expériences.

### L'articulation du projet de *L'Âge d'homme* à l'œuvre de Cranach

Dans *L'Âge d'homme* le statut des images est particulier. Il s'agit plus d'"images en texte" que d'images référées : elles ne sont pas des illustrations mais se font texte.

- De *L'Âge d'homme* considéré comme un *ship chandler*

Dans cette première oeuvre autobiographique de Leiris, il n'y a pas de linéarité, de continuité (par exemple chronologique), comme dans l'autobiographie habituelle. C'est un texte qui joue avec un "réseau", une "résille" de références (noms propres, dates, lieux) et d'éléments extérieurs au texte (images, autres textes, lambeaux de roman familial constituant une mémoire architextuelle dépassant largement le cadre du livre).

L'oeuvre se présente donc comme un texte ouvert sur un extérieur et, qui en même temps, à l'intérieur, se construit de manière tabulaire. Leiris réinvestit ainsi des articles de dictionnaire ou des mythes fondateur. Une des particularités de *L'Âge d'homme*, est d'être un livre fondé sur une poétique de l'hétérogène, du disparate, qui a un côté brocanteur.

"Ship chandler's dept. of Seattle Hdwr. Co.", 1900, brochure "Seattle et l'Orient". (source : wikimedia). →

L'un des modèles de sa poétique, mis en avant par Leiris lui-même, est celui du "ship chandler" (boutique d'équipement pour les bateaux) de type melvillien ou conradien.



En même temps, c'est un texte sur-articulé qui comporte trop de titres, de citations, de références. Cette surarticulation, en fin de compte, finit par décomposer le texte – d'autant qu'elle n'est pas fondée classiquement sur la chronologie, par exemple. La surarticulation va de pair avec des répétitions qui peuvent paraître peu cohérentes puisqu'elles ne sont pas symétriques, ou bien justifiées par un commentaire. Elles fonctionnent plutôt comme de simples *leitmotiv*, comme en musique. Ainsi les figures de Lucrece et Judith font-elles retour sous des formes diverses tout au long de l'ouvrage.

- **L'image dans tous ses états**

Leiris démonte l'image, lit et corrige. Dans cette opération d'appropriation et de recomposition de l'image (tant picturale que littéraire), il apparaît comme l'héritier de quatre modèles fondamentaux d'articulation, ce qui empêche une caractérisation générique trop rapide. Si on ne peut dire que *L'Age d'homme* est une autobiographique au sens strict du terme, on ne peut ainsi pas dire non plus trop vite que c'est un essai, ni trop vite que c'est un roman.

Quels sont ces héritages ? C'est d'abord **l'héritage poétique**. Leiris est l'un des rares surréalistes pour qui la poésie en vers a autant d'importance (il en a même écrit). Il est particulièrement sensible aux sonorités, aux paronomases, à l'onomastique qui guident son discours et ses images plus volontiers parfois que la logique du sens. Dans une certaine mesure, relèvent également de cet héritage son esthétique du fragment et la façon dont il compose son texte.

Sur ce point, l'héritage poétique s'articule à **l'héritage surréaliste** qui construit l'image de telle sorte que s'y trouvent rassemblées, mises en rapport, voire "en tension" (Reverdy), deux sortes de réalités les plus distinctes possibles, comme par exemple la réalité mythologique et la réalité triviale, banale. Ainsi, un élément de l'autobiographique et un tableau peuvent-ils être non seulement associés, superposés, mais aussi intimement articulés l'un à l'autre. Leiris se trouve pris dans une tension critique entre l'image langagière et l'image iconique (peinture, cinéma, photographie). À cet égard, on peut rappeler la position du surréalisme qu'exprime Aragon dans la première phrase du *Paysan de Paris* : "le vice appelé surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image par elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'univers". L'étincelle de l'image, son débordement, son ravage splendide, naissent du rapprochement de deux réalités les plus éloignées possible. Il faut mettre "l'œil à l'état sauvage" pour que d'une commotion naisse la surprise de l'énigme insoluble. André Breton écrit ainsi dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924) "Pour moi, la plus forte image est celle qui représente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas ; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique".

**L'héritage psychanalytique** est également important, même si Leiris entretient un rapport complexe avec la pratique analytique. Ce qu'il retient surtout de cette approche, ce n'est pas tant la méthode de l'analyse que sa dimension analogique (on retrouve alors la question de l'image). Il conduit son travail autobiographique à *la manière* de la psychanalyse, il fait en quelque sorte une parodie d'analyse, voire un pastiche.

Pablo Picasso, "La Nature morte à la chaise cannée", (1912), Premier collage officiel, 1912, Musée Picasso, Paris (source : jbdubs.hautetfort.com). →





Récits de rêve, souvenirs d'enfance, fétichisme de l'objet, association d'éléments fantasmatiques à des projections littéraires ou culturelles : tout cela forme une sorte de stock ou de matériau que Leiris va récupérer et retravailler. On ne peut toutefois traiter *L'Age d'homme* comme on traiterait le discours d'un analysant. Il ne s'agit pas en effet de la restitution immédiate d'une association libre. C'est même exactement le contraire : le texte littéraire est organisé, contrôlé.

Enfin, l'**héritage esthétique** est capital. S'inspirant du cubisme, Leiris revendique l'idée qu'un texte puisse superposer les plans, projeter des perspectives les unes sur les autres, rassembler des éléments disparates dans un espace cohérent, construire un espace tel qu'il multiplie les points de vue sans obéir aux lois de la perspective orthonormée, par exemple le respect de la chronologie ou de tout autre ordre logique. Leiris prend le document brut et le colle directement sur la surface de son propre texte. Ce "photomontage", essentiel dans l'esthétique de *L'Age d'homme* a deux origines : d'une part le montage cinématographique, particulièrement important pour la génération à laquelle il appartient, et d'autre part le travail mené pour la revue *Documents* dans le cadre duquel il a été conduit à mettre en relation des éléments du savoir et de l'expérience qui jusque-là n'étaient pas reliés (ethnographie, philosophie, histoire de l'art, archéologie) ainsi qu'à confronter éléments archaïques et modernes.

- **"Dissoudre les mythes dans un petit bain d'acide critique"**

Cette phrase de Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* pourrait constituer le programme de *L'Age d'homme*. Parmi les mythes les plus essentiels qui sont articulés au récit autobiographique, on trouve bien sûr ceux de Lucrèce et de Judith.

L'angle qu'adopte Leiris pour se raconter est particulièrement innovant. C'est celui de la sexualité, de la cruauté et de l'épreuve du sang. S'inscrivant dans la lignée de Rousseau et de Montaigne (comme lui, Leiris écrit un livre fait d'une matière constituée par soi, tout en reconnaissant l'autre à l'intérieur de soi), il livre dans *L'Age d'homme* un autoportrait sans gloire. Le pacte qu'il noue avec le lecteur implique de ce fait la peinture. En ayant notamment recours au tableau de Cranach qui représente deux femmes, il parle de lui par une voie détournée.



← Cranach, "Lucrèce et Judith", reproduction de la photographie des deux panneaux perdus de Dresde.

Sa démarche n'est pas nombriliste. Elle s'articule à l'ambivalence de ce tableau double, associant deux pôles distincts. "Lucrèce la chaste", avec son "suicide à perte" comme le qualifie Leiris, représente la dimension masochiste et "Judith la catin patriote" la dimension sadique. Leiris est les deux à la fois, même si le masochisme, que la psychanalyse considère d'ailleurs comme le pôle le plus puissant des deux, est ce qui lui correspond davantage.

La lecture que Leiris donne de ce tableau met donc en tension la sexualité et une forme de dédoublement du sujet. L'oeuvre de Cranach, photographiée sans cadre, lui donne paradoxalement un cadre pour son propre autoportrait. Elle permet un "raccourci de mémoires", et une "vue panoramique de tout un aspect de [sa] vie".

Ce parti pris rappelle dans une certaine mesure celui de Freud par rapport à la Gradiva. Mais Leiris part du modèle pour aboutir à un objet : Lucrèce et Judith (celles peintes par Cranach, mais aussi celles qui apparaissent dans les articles du "Petit Larousse illustré" insérés dans le texte de *L'Age d'homme*) ne fonctionnent pas pour lui comme un archétype mais plutôt comme un prototype à partir duquel il peut arriver à lui-même. *L'Age d'homme* hésite alors entre réalisme du portrait et figure mythique.

Au début du chapitre VII de *L'Age d'homme*, intitulé "Amours d'Holopherne", Leiris colle l'extrait suivant de son journal intime, daté de 1924, qui peut donner une idée assez juste de sa démarche :

*Je porte dans mes doigts le fard dont je couvre ma vie. Tissu d'événements sans importance, je te colore grâce à la magie de mon point de vue. Une mouche que j'écrase entre mes mains me prouve mon sadisme. Un verre d'alcool vidé d'un trait me hausse au niveau des grands ivrognes de Dostoïevski. Et quand je serai saoul je ferai une confession générale, en omettant bien entendu de dire comment, pour ignorer la banalité de ma vie, je m'impose de ne la regarder qu'à travers la lunette du sublime. Je ne suis ni plus ni moins pur qu'un autre, mais je veux me voir pur ; je préfère cela à me voir impur, car pour arriver à une certaine intensité dans l'impureté, il faut dépenser trop de forces. Et je suis foncièrement paresseux.*

*En tous points je suis semblable au petit-bourgeois qui se donne l'illusion d'être Sardanapale en allant au bordel.*

*J'ai d'abord voulu jouer le rôle de Rolla, ensuite celui d'Hamlet, aujourd'hui celui de Gérard de Nerval. Lequel demain ?*

*J'ai toujours choisi des masques qui n'allaient pas à la sale gueule du petit-bourgeois que je suis et je n'ai copié mes héros que dans ce qu'ils ont de plus facile à imiter.*

*Jamais je ne me pendrai, ni ne m'empoisonnerai, ni me ferai tuer en duel.*

*Comment oserais-je me regarder si je ne portais pas soit un masque, soit des lunettes déformantes.*

*Ma vie est plate, plate, plate. Mes yeux seuls y voient des cataclysmes. Au fond je ne redoute vraiment que deux choses : la mort et la souffrance physique. Des maux de dents m'ont empêché de dormir, je ne pourrai guère en dire autant de mes souffrances morales.*

*Après cette découverte, je devrais bien me suicider, mais c'est la dernière chose que je ferai.*

L'association de Lucrèce, de Judith et de la "vie plate" de Leiris se fait autour d'un point commun : laver dans du sang la souillure d'une action érotique. La *Lucrèce et Judith* de Cranach ne lui est connue que par une photographie en noir et blanc, qui fait perdre son aura au tableau réel, qu'il ne verra jamais. Walter Benjamin - qui a lu *L'Age d'homme* en 1939 et qui a rencontré Leiris au Collège de sociologie - a précisément réfléchi, dans *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), au rapport que leur génération pouvait avoir à la peinture, rapport passant par la médiation de l'art trompeur mais commode de la photographie.

Picasso, "La mort de la femme torrera", 1933  
(source : Flickr). →

Leiris est donc amené à interpréter l'image, et notamment à la réinvestir de sa couleur sang. Il essaie de retrouver la postulation fantasmatique du peintre.

Maurice Raynal, qui est un spécialiste de Picasso et un proche de Leiris a donné un article au numéro 9 de la revue *Minotaure*, en octobre 1936, particulièrement important à cet égard. Il s'intitule "Réalité et mythologie des Cranach". Il ne s'agit pas pour lui de



démythologiser Cranach, mais au contraire de comprendre l'usage que Cranach fait du mythe, usage qui a la même ambiguïté que celui qu'en fait Leiris.

- **Cranach dans les éditions successives de *L'Age d'homme***

Ainsi, dans *L'Age d'homme*, l'oeuvre de Cranach, encore que connue de façon seconde par le biais de la photographie, est-elle un fil directeur important. Toutefois, jusqu'à l'édition de poche en 1946, *L'Age d'homme* est un livre sans image autres que textuelles.

Les différents éditeurs ont par la suite fait des choix de couverture différents, optant par exemple (dans le frontispice de la première édition illustrée) pour une confusion des deux images dans un fondu au noir, pour des détails d'autres *Judith* et *Lucrèce* que celles du tableau double de la galerie de Dresde ou encore (solution qui paraît la plus réussie à **Pierre Vilar**) pour un photomontage intégrant un détail de la photographie en noir et blanc connue par Leiris (cf. l'édition du commentaire de *L'Age d'homme* donné par Catherine Maubon à la collection Foliothèque, dont la couverture est reproduite dans la galerie d'images ci-dessous).

Dans *Les Larmes d'Éros*, ouvrage auquel travaille Bataille en 1959-60, il est également question de Cranach. Bataille s'interroge notamment sur les raisons pour lesquelles certaines femmes nues du peintre sont représentées avec de grands chapeaux très ornés (voir également sur ce point le compte-rendu de la conférence de **Nadeije Laneyrie-Dagen** sur "[Nus, corps et représentations de la femme à la Renaissance](#)" publié dans *Cornucopia*). Selon lui, cette association étonnante peut prêter à rire, mais d'un rire qui naît du scandale, tout comme dans les images érotiques contemporaines : ainsi ces nus relèvent-ils d'une provocation toujours en acte.

A l'occasion de ce travail, dans une de ses lettres à Michel Leiris (mars 1960, *Echanges et correspondances*, Paris, Gallimard, "les inédits de Doucet", 2004, p. 190-191), Georges Bataille - qui avait quelques années plus tôt commandé à son ami, pour son projet de collection intitulé "L'Érotisme", un essai sur *Lucrèce* et *Judith* qui ne vit jamais le jour - revient sur la question de la reproduction de la photographie dans *L'Age d'homme*. Il conclut en effet par ces mots : "Te rappelles-tu le musée où se trouve le double tableau de Cranach : *Lucrèce et Judith* que tu as finalement reproduit au début de *L'Age d'homme* ?" Cette formulation (cf. "finalement") semble bien indiquer qu'il y a eu débat autour de la question de savoir s'il fallait intégrer la reproduction de l'image de Cranach (et dans ce cas, selon quel dispositif ?).

De fait, montrer ou ne pas montrer la reproduction photographique met en question la valeur d'installation du tableau dans le dispositif textuel de *L'Age d'homme*. *Lucrèce et Judith* fait office d'élément introducteur, de cadre d'accueil permettant d'organiser une galerie intime. L'oeuvre de Cranach peut dans cette mesure (et peut-être devrait) rester souterraine, dans ces coulisses ou galeries dérobées si chères à Leiris.

C'est donc, dans cette première autobiographie, *Lucrèce et Judith* qui permet à Leiris de réorganiser son "musée de l'homme". Plus tard, dans *La Règle du jeu*, il basculera des images au langage, s'éloignant du kaléidoscope de l'autoportrait.

Claire Sicard.

### **Annexe : une définition du pacte autobiographique**

Sur son site [Autopacte](#), **Philippe Lejeune** définit désormais le pacte autobiographique de la manière suivante :

*"C'est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Le pacte autobiographique s'oppose au pacte de fiction. Quelqu'un qui vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire pour de bon à ce qu'il raconte : mais simplement de jouer à y croire. L'autobiographe, lui, vous promet que ce que qu'il va vous dire est vrai, ou du moins est ce qu'il croit vrai. Il se comporte comme un historien ou un journaliste, avec la différence que le sujet sur lequel il promet de donner une information vraie, c'est lui-même.*

*Si vous, lecteur, vous jugez que l'autobiographe cache ou altère une partie de la vérité, vous pourrez penser qu'il ment. En revanche il est impossible de dire qu'un romancier ment : cela n'a aucun sens, puisqu'il ne s'est pas engagé à vous dire la vérité. Vous pouvez juger ce qu'il raconte vraisemblable ou invraisemblable, cohérent ou incohérent, bon ou mauvais, etc., mais cela échappe à la distinction du vrai et du faux.*

*Conséquence : un texte autobiographique peut être légitimement vérifié (même si c'est dans la pratique très difficile !) par une enquête. Un texte autobiographique engage la responsabilité juridique de son auteur, qui peut être poursuivi par exemple pour diffamation, ou pour atteinte à la vie privée d'autrui. Il est comme un acte de la vie réelle, même si par ailleurs il peut avoir les charmes d'une oeuvre d'art parce qu'il est bien écrit et bien composé.*

*Comment se prend cet engagement de dire la vérité sur soi ? A quoi le lecteur le reconnaît-il ?*

*Parfois au titre : Mémoires, Souvenirs, Histoire de ma vie... Parfois au sous-titre ("autobiographie", "récit", "souvenirs", "journal"), et parfois simplement à l'absence de sous-titre "roman". Parfois il y a une préface de l'auteur, ou une déclaration en page 4 de couverture. Enfin très souvent le pacte autobiographique entraîne l'identité de nom entre l'auteur dont le nom est sur la couverture, et le personnage dont l'histoire est racontée dans le texte. Autre conséquence : on ne lit pas de la même manière une autobiographie et un roman. Dans l'autobiographie, la relation avec l'auteur est embrayée (il vous demande de le croire, il voudrait obtenir votre estime, peut-être votre admiration ou même votre amour, votre réaction à sa personne est sollicitée, comme par une personne réelle dans la vie courante), tandis que dans le roman elle est débrayée (vous réagissez librement au texte, à l'histoire, vous n'êtes plus une personne que l'auteur sollicite)."*