



Title	Enjeu de La règle du jeu de Michel Leiris : à la lumière de la philosophie de l'art schellingienne
Author(s)	Sachiko, Natsume
Citation	大阪外国語大学論集. 2000, 22, p. 161-176
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/79821">https://hdl.handle.net/11094/79821</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## Enjeu de *La règle du jeu* de Michel Leiris — à la lumière de la philosophie de l'art schellingienne

Sachiko Natsume

### ミシェル・レリス著『ゲームの規則』構想の思想的背景 — シェリングの芸術哲学に照らし合わせて

夏目幸子

レリス作品における「芸術創造によるコミュニケーション」についてはこれまでの論文において詳しく論じてきたが、本論では彼が1941年に『日記』の中で言及している「主体と客体との一致の場としての芸術作品というシェリングの説」に着目し、レリスがシェリングの著書『超越的観念論体系』から何を讀み取ったのかを明らかにすることで、この思想が『ゲームの規則』構想の段階でどのような影響を及ぼしたのかを考察する。レリスはすでに1932年に『幻のアフリカ』の中で「極限まで押し進められた主観性を通して客観性に到達する」と述べているが、この直感的な判断から出発しシェリングの芸術哲学やプールの『失われた時を求めて』に触れたレリスが、文学作品において主観的に自己について書くことで「私」という特殊 (particulier) が普遍 (universel) の次元に達することが可能であると確信するに至るまでを、彼の友人ジャコメッティやベーコンといった芸術家の思想との接点も交えて明らかにする。

A la fin du passage capital qui définit la communication esthétique (le 1<sup>er</sup> octobre 1941, JO 342 <sup>(4)</sup>), Leiris évoque furtivement sa source d'inspiration sans préciser la référence : «Idée schellingienne de l'œuvre d'art comme lieu de l'identification du sujet et de l'objet». Cette mention du philosophe allemand, qu'on rattache d'ordinaire à l'idéalisme transcendantal ainsi qu'au romantisme, n'a attiré jusqu'à maintenant l'attention d'aucun chercheur, étant trop elliptique pour suggérer une quelconque influence d'ordre philosophique. Malgré sa présence en apparence négligeable dans la totalité de l'œuvre leirisienne, cette «idée schellingienne» est certainement la clé de la conception théorique de la «communication esthétique» et il nous faut tout d'abord trouver la référence exacte pour comprendre ce que Leiris y a puisé.

Après l'analyse des références schellingiennes, il s'agit ensuite de faire le point sur la conception théorique de la communication esthétique, ce qui reviendrait en partie à discerner le véritable enjeu de *La règle du jeu* et à expliquer — si tant est que cela soit expliquable — pourquoi — grâce à quelle dialectique — un tel enjeu est

envisageable. Nous disons "véritable" parce que Leiris a maintes fois déclaré, dans l'œuvre même, que son entreprise était motivée par la recherche de "la règle du jeu", qui n'est autre que «[son] art poétique et le code de [son] savoir-vivre [...] fondus en un unique système»<sup>(2)</sup>, pour ne citer qu'une formule parmi de nombreuses autres. Toutefois, cet objectif affiché a vite été relégué sinon complètement renié<sup>(3)</sup>, ce qui n'a pourtant pas empêché Leiris de mener son œuvre à terme. Force est alors de constater que l'œuvre n'est pas tant motivée par la quête d'une règle qui lui est extérieure que mue par son principe intrinsèque. Leiris est d'ailleurs le premier à reconnaître que de plus en plus son œuvre «trouve sa fin en [elle]» (FO 14), façon de dire qu'elle se suffit en tant qu'elle est pratique de la communication esthétique. Car, si l'objectif était aussi personnel que l'auteur l'a d'abord prétendu, le fait de formuler cette recherche en vue de sa publication ne serait guère justifié : incontestablement, le partage avec le lecteur est essentiel, sans quoi la communication esthétique n'aurait pas lieu.

Nous tenterons dans le présent travail de retracer, à l'aide de références philosophiques et artistiques, toute une dialectique sur laquelle repose l'enjeu de *La règle du jeu*, afin de montrer comment son espace textuel peut devenir, concrètement, un «lieu d'identification du sujet et de l'objet» (JO 342) où l'égoïste parvient enfin à se dépasser, se haussant jusqu'au plan universel avec les moyens les plus particuliers.

## 1. la philosophie de l'art schellingienne

Bien avant la mention de 1941, on trouve le nom de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) trois autres fois dans le *Journal* — en 1925 (JO 117) et 1926 (JO 119,123) — et la plus importante de ces trois mentions est celle de la page 119, suivie de deux citations également sans référence. Or ces deux citations se trouvent dans *Le système de l'idéalisme transcendantal* (1800)<sup>(4)</sup>, œuvre transitoire entre la philosophie de la nature (1797-1800) et la philosophie de l'identité (1801-1809)<sup>(5)</sup>, qui occupe une place singulière dans la philosophie schellingienne: le Chapitre VI «Propositions principales de la philosophie de l'art»<sup>(6)</sup> est considéré comme le texte majeur de sa philosophie de l'art au même titre que la 14<sup>ème</sup> et dernière *Leçon sur la méthode des études universitaires* (1802) et le *Discours des arts plastiques* (1807) prononcé à l'Académie de Munich<sup>(7)</sup>.

Leiris aurait donc lu *Le système de l'idéalisme transcendantal* en 1926<sup>(8)</sup> et pris ainsi connaissance de la philosophie de l'art de Schelling. Cependant, il n'en est plus question nulle part ailleurs dans son œuvre jusqu'en 1941 où le nom de Schelling revient tout d'un coup sous sa plume, après quoi il n'est plus jamais mentionné. Notre propos n'est pas d'en déduire qu'il y ait là un rapport d'influence directe, non seulement parce que cette lecture est trop lointaine mais surtout parce que la

《communication esthétique》 est pour Leiris l'aboutissement de ses recherches personnelles dont nous avons suivi les étapes dans nos études antérieures : arrivé à la dernière étape de ses réflexions, il se serait rappelé sa lecture de jadis et y aurait trouvé un appui susceptible, en quelque sorte, de le confirmer dans sa conclusion.

Toutefois, cette absence d'influence directe ne diminue en rien l'intérêt que nous pouvons trouver à réexaminer la 《communication esthétique》 à la lumière de la philosophie de l'art schellingienne. Au contraire, c'est une démarche préparatoire d'autant plus nécessaire que la théorie de la 《communication esthétique》 n'a pas été élaborée par Leiris lui-même.

Rappelons que, conscient de son égocentrisme dès les années 1920, Leiris cherchait des possibilités de fusion avec le monde extérieur, s'inspirant de l'idée d'abolir l'opposition entre le microcosme et le macrocosme, ou entre le sujet et l'objet. C'est certainement pour cette raison qu'il a consigné dans le *Journal* les deux citations de Schelling qui se rapportent à l'identité du subjectif et de l'objectif et que nous allons restituer dans leur contexte. La première citation se trouve au tout début de l'Introduction et constitue la première des prémisses de l'exposé destiné à définir la philosophie transcendante :

«1. Tout savoir repose sur l'accord de quelque chose d'objectif avec quelque chose de subjectif. — En effet, on ne *sait* que le vrai ; or la vérité est généralement posée dans l'accord des représentations avec leurs objets.» (p. 7)

On peut imaginer combien Leiris a été frappé par cette thèse qui pose comme conciliable la dualité objectif/subjectif. Suivons pour le moment les démarches de Schelling, la seconde citation de Leiris se trouvant plus loin. Dans le paragraphe suivant, Schelling ébauche un système dualiste comme cadre de sa démonstration avant de se proposer d'expliquer pourquoi tout savoir concilie les deux termes :

«2. Nous pouvons appeler *nature* l'ensemble de tout ce qui est simplement *objectif* dans notre savoir ; l'ensemble de tout ce qui est *subjectif* serait appelé par contre le *Moi* ou l'*intelligence*. Les deux concepts sont opposés l'un à l'autre. On pense originellement l'intelligence comme ce qui simplement représente et la nature comme le simple représentable, la première comme le conscient et la seconde comme l'inconscient. Or dans tout *savoir* une coïncidence réciproque des deux (de ce qui est conscient et de ce qui est en soi inconscient) est nécessaire. La tâche qui s'impose est d'expliquer cette coïncidence.» (p. 7)

De ces trois dualités mises en parallèle (objectif/subjectif, la nature/ le Moi,

l'inconscient/le conscient), Schelling déduit deux sciences fondamentales : l'une est la philosophie de la nature qui part de l'objectif pour atteindre le subjectif afin de réaliser l'accord des deux termes, et l'autre est la philosophie transcendante qui prend le chemin inverse.

Ce système dualiste est maintenu jusqu'à la fin du Chapitre IV, et c'est précisément dans la seconde citation de Leiris que Schelling introduit un «terme supérieur» qui dépasse «l'intelligence *en soi* (l'absolument objectif, commun à toutes les intelligences)» d'une part, et «ce qui détermine librement, l'absolument subjectif» d'autre part. Voici la première moitié de la citation :

«Si ce terme supérieur n'est rien d'autre que le fondement de l'identité entre l'absolument subjectif et l'absolument objectif, entre le conscient et l'inconscient, lesquels se séparent précisément dans l'agir libre en vue du phénomène, alors ce terme supérieur ne peut être lui-même ni sujet ni objet, ni non plus les deux à la fois, mais il ne peut être que l'*identité absolue* qui ne contient aucune dualité et qui, précisément parce que la dualité est la condition de toute conscience, ne peut jamais accéder à la conscience.» (p. 235)

L'identité absolue du subjectif et de l'objectif (ou du conscient et de l'inconscient) nous est donc inaccessible en elle-même, mais, étant présente partout où l'activité consciente et l'activité inconsciente se joignent pour se confondre, elle peut être décelée dans deux produits, celui de la Nature et celui de l'art. Ce que Leiris reformule ainsi dans le *Journal* en 1941 : «Idée schellingienne de l'œuvre d'art comme lieu de l'identification du sujet et de l'objet» (JO 342). Si le Chapitre VI est consacré à l'œuvre d'art, c'est parce qu'elle partage cette qualité unique avec le produit de la Nature, tout en suivant le processus de production inverse :

«Plus brièvement : la Nature commence inconsciemment et finit consciemment, la production n'est pas finalisée, mais bien le produit. Le Moi, dans l'activité dont il est ici question, doit commencer avec conscience (subjectivement) et finir dans l'inconscient ou *objectivement* ; le Moi est conscient quant à la production, inconscient eu égard au produit.» (p. 246)

Ce passage du conscient à l'inconscient, l'artiste doit le vivre au cours de l'acte de création, mais cela ne dépend pas de sa volonté :

«Nous considérons d'abord le fait que l'activité doit être consciente. Or il est absolument impossible que quelque chose d'objectif soit produit avec conscience, ce qui est pourtant exigé ici. N'est objectif que ce qui surgit inconsciemment ; ce qu'il y a de proprement objectif dans cette intuition ne doit donc pas non plus

pouvoir être introduit *avec conscience*.» (p. 247)

Pour résoudre cette contradiction doit nécessairement intervenir une force supérieure qui dépasse l'artiste et lui fait accomplir ce qu'il ne visait pas. Cette «force obscure et inconnue qui ajoute à l'œuvre fragmentaire de la liberté la perfection ou l'objectivité» (p. 249), Schelling la nomme, faute de mieux, *génie* :

«Et de même que l'on appelle Destin cette puissance qui, à notre insu et même contre notre volonté, réalise par notre agir libre des fins non représentées, de même on désigne par le concept obscur de *génie* cette réalité inconcevable qui ajoute l'objectif au conscient sans l'intervention de la liberté et même d'une certaine manière à l'encontre de cette liberté dans laquelle se fuit éternellement ce qui est uni dans cette production.» (p. 249)

Le produit ainsi engendré est le «produit du génie», qui n'est autre que le «*produit de l'art*», puisque «le génie n'est possible que dans l'art» (p. 249).

Ayant suivi jusqu'ici la déduction du produit de l'art selon Schelling, nous constatons infailliblement l'importance du rôle joué par le concept de génie : c'est ce dernier qui, tel un *deus ex machina*, intervient au moment voulu pour réaliser l'impossible. Ce concept de génie, que Schelling lui-même qualifie d'«obscur», est en effet à manier avec précaution, car, ancré dans le contexte culturel de l'époque, il a ici une signification toute particulière et différente de celle qu'on connaît communément aujourd'hui. Notons seulement que cette question de l'origine du concept de génie a été interprétée de plusieurs façons : en évoquant la figure tutélaire de Gœthe au début de la carrière de Schelling, Tilliette affirme qu'elle est «déterminante pour la dernière partie du livre», ayant «servi de modèle et de paradigme à l'analyse du *génie*»<sup>(9)</sup>, tandis que Challiol-Gillet signale de son côté l'influence de Kant concernant le concept de génie<sup>(10)</sup> ainsi que celle de Schiller dans la Conclusion du *Système de l'idéalisme transcendantal*<sup>(11)</sup>.

Mettons provisoirement entre parenthèses le contexte historique afin de mieux discerner quelle peut être la nature du génie dans la production esthétique, car la définition que Schelling en donne par la suite ne semble pas satisfaisante en proportion de son importance. Selon Schelling, lorsque l'artiste accomplit une œuvre d'art, il met fin à la contradiction entre le conscient et l'inconscient, génératrice d'une «impulsion» créatrice, et il vit alors un état nommé «enthousiasme». L'artiste n'attribue pas seulement à lui-même cette solution de la contradiction mais aussi à «un don inné dû à une faveur gratuite de la nature» (p. 251), «de là, généralement, la représentation de l'enthousiasme sous la forme d'une inspiration venant du dehors» (p. 250). Lorsqu'il se sent "inspiré", il est au fond habité par «une puissance

qui le sépare de tous les autres hommes et l'oblige à exprimer ou à représenter des choses que lui-même ne pénètre pas complètement et dont le sens est infini» (p. 250). Telle est la définition concrète du génie, et puisque «l'art s'accomplit grâce à deux activités totalement différentes l'une de l'autre, le génie n'est ni l'une ni l'autre, mais ce qui les dépasse toutes deux» (p. 250).

Après avoir ainsi donné des explications supplémentaires sur la production esthétique, Schelling tranche comme s'il répugnait à fournir des preuves :

«Mais puisque cette coïncidence absolue des deux activités qui se fuient échappe à toute explication ultérieure et constitue plutôt un simple *phénomène* qui, tout en étant incompréhensible, ne peut cependant pas être nié, l'art est la seule et éternelle révélation qu'il y ait, et le miracle qui, n'eût-il existé qu'une fois, devrait nous convaincre de l'existence absolue de cette réalité la plus élevée (jenes Höchsten).» (p. 250)

Il est impossible, prétend Schelling, de mieux éclaircir le mécanisme de la production esthétique, mais elle n'en devrait pas pour autant être mise en question, l'existence concrète de l'œuvre d'art étant la seule preuve possible, et absolue, de celle du génie qui, lui, n'est pas tangible.

Dans le système schellingien, le génie est donc une appellation donnée à cette force mystérieuse qui dépasse l'appréhension humaine et dont le philosophe se refuse, "à bon droit" dirait-il, à déterminer la nature exacte. Tandis que Schelling tient ainsi à garder autour de ce concept une aura de mystère, la postérité n'a pas de scrupule à le démythifier en rétablissant son arrière-plan historique. C'est ainsi, par exemple, que Tilliette se réfère à un travail de Dieter Jähnig sur l'esthétique schellingienne <sup>(12)</sup> afin de la relier à celle de Goethe :

«Dans son ouvrage oblique et sinueux, mais subtil, sur l'esthétique schellingienne, Dieter Jähnig rappelle «que Schelling, successeur de Kant et précurseur du Romantisme, fait du génie la base de son concept de l'art», mais il fait remarquer opportunément qu'ici le génie n'est plus le génie prométhéen exalté par Shaftesbury : le sujet de l'art n'est pas l'artiste, le vrai sujet de l'art, le véritable auteur est une nature productive qui accorde sa faveur à l'exécutant, et, dans ce contexte, Schelling évoque la visitation du dieu. Or c'est un lieu commun de Goethe que de comparer l'art à la nature, l'art est *de* la nature ou du moins *comme* la nature» <sup>(13)</sup>.

Formulée ainsi avec chaque facteur appelé par son vrai nom, la production esthétique selon Schelling nous apparaît avec un contour plus précis et historiquement limité : il n'est plus possible aujourd'hui ni de détrôner l'artiste pour laisser la place à une quelconque nature ni de considérer l'inspiration comme visitation du dieu.

Reste à savoir à quel point Leiris a été convaincu par cette théorie basée sur le concept de génie : dans les années 1920, celui-ci devait conforter Leiris dans son idée de «*technique poétique* », selon laquelle l'inspiration est «une espèce de sommation du monde extérieur» (mai 1929, JO 138). Mais en 1941, le concept de génie n'était probablement pas d'une grande utilité pour Leiris qui était parvenu à concevoir l'idée de la «communication esthétique» au terme de ses recherches personnelles, et la philosophie de l'art schellingienne n'est mentionnée qu'à titre de corroboration.

## 2. l'universel et le particulier

Reprenons la chronologie de la problématique du sujet et de l'objet chez Leiris, problématique qui n'est autre qu'une manifestation de son égocentrisme. Il aurait lu *Le système de l'idéalisme transcendantal* en 1926 et en a retenu la possibilité de «l'identité entre l'absolument subjectif et l'absolument objectif, entre le conscient et l'inconscient»<sup>(14)</sup>, pour se rappeler en 1941 cette philosophie de l'art qu'il a résumée comme suit : «Idée schellingienne de l'œuvre d'art comme lieu de l'identification du sujet et de l'objet» (JO 342). Entre-temps, la problématique du sujet et de l'objet s'est manifestée en 1929 sous deux formes ; l'idée de la fusion du microcosme et du macrocosme et l'un des exercices de concentration des ascètes tibétains. C'est en 1932, pendant la Mission Dakar-Djibouti, qu'elle a de nouveau fait surface, et ce dans une circonstance critique : il a été amené au cours d'une mise en examen personnelle des principes de l'ethnographie, à avancer dans *L'Afrique fantôme* la thèse selon laquelle «c'est par la subjectivité (portée à son paroxysme) qu'on touche à l'objectivité» (AF 263)<sup>(15)</sup>.

Dans notre travail consacré à l'ethnographie, nous avons suspendu l'analyse de cette thèse pour éviter qu'elle ne nous entraînant dans la sphère esthétique, car elle ne peut être comprise qu'à la lumière de la philosophie de l'art schellingienne : c'est seulement dans le processus de la production esthétique, où le sujet «doit commencer avec conscience (subjectivement) et finir dans l'inconscient ou *objectivement*»<sup>(16)</sup>, que la subjectivité maximale peut rejoindre l'objectivité de même que le particulier conduit au général.

Tandis que Leiris met en parallèle la subjectivité/l'objectivité et le particulier/le général, Schelling déduit du rapport de la subjectivité et de l'objectivité un autre rapport, le fini/l'infini, dans sa philosophie de l'art. Dans *Le système de l'idéalisme transcendantal*, l'exposé du processus de la production esthétique est suivi d'une définition du caractère du produit de l'art, laquelle commence ainsi :

«(a) L'œuvre d'art réfléchit pour nous l'identité de l'activité consciente et de

l'activité inconsciente. Mais l'opposition de ces deux activités est infinie et elle est supprimée sans aucune intervention de la liberté. Le caractère fondamental de l'œuvre d'art est donc une *infinité inconsciente* [synthèse de la nature et de la liberté]. Outre ce qu'il y a mis avec une intention manifeste, l'artiste semble avoir exposé dans son œuvre, pour ainsi dire instinctivement, une infinité qu'aucun entendement fini n'est capable de développer entièrement.》 (p. 252)

De l'opposition infinie des deux activités qui précède et motive toute production esthétique, Schelling déduit la présence d' «une infinité» essentielle au produit de l'art, d'où il s'ensuit que le propre de l'œuvre d'art est que l'infini est présenté de manière finie :

«(c) Toute production esthétique procède d'une séparation, en soi infinie, des deux activités qui sont séparées dans toute production libre. Mais comme ces deux activités doivent être présentées dans le produit comme étant réunies, un infini sera ainsi présenté de manière finie par ce même produit. Or l'infini présenté de manière finie est beauté. Le caractère fondamental de toute œuvre d'art, celui qui comprend en soi les deux caractères précédents, est donc la *beauté* et sans beauté il n'est pas d'œuvre d'art.》 (p. 253)

Ainsi l'œuvre d'art permet-elle au spectateur d'apercevoir l'infini à partir d'un fini et d'appréhender sa grandeur, d'où l'émotion particulière qui n'est attribuable qu'à cette beauté. Si telle est la nature de l'œuvre d'art, il n'est en aucune manière question que le sujet soit beau en soi dans le sens conventionnel, l'essentiel étant qu'une parcelle du monde présentée soit susceptible d'évoquer l'univers entier.

D'une pareille théorie le jeune Proust s'est inspiré pour écrire sur Chardin <sup>(17)</sup> tandis que le contexte leirisien nous suggère un exemple contemporain, Alberto Giacometti, un des meilleurs amis de Leiris. En marge de son œuvre, Giacometti a laissé des écrits et des entretiens d'une qualité exceptionnelle (publiés posthument dans un recueil intitulé *Ecrits* <sup>(18)</sup>), dans lesquels on trouve des idées à rapprocher de la définition de l'œuvre d'art selon Schelling. Prenons l'exemple de l'entretien accordé en 1964 à David Sylvester, où l'artiste affirme qu'on peut mieux rendre l'univers en ne peignant qu'une infime partie du monde :

«Si le verre qui est là devant moi m'étonne plus que tous les verres que j'ai vus en peinture, et si je pense même que la plus grande merveille des merveilles en architecture ne pourrait pas m'impressionner plus que ce verre, ce n'est vraiment pas la peine que j'aille jusqu'aux Indes pour voir tel ou tel temple, quand j'en ai tant et plus devant moi. Mais tous les autres objets aussi. Donc, en se limitant à un seul verre, vous avez beaucoup plus la notion de tous les autres objets que si vous voulez faire

le tout. En ayant un demi-centimètre de quelque chose, vous avez plus de chance de tenir un certain sentiment de l'univers que si vous avez la prétention de faire le ciel entier»<sup>(19)</sup>.

Ainsi dans l'œuvre d'art une partie du monde peut évoquer l'univers entier, autrement dit, une partie équivaut à la totalité, d'où l'idée du particulier menant au général. Chez Giacometti, ce rapport du général et du particulier se fait jour avec plus d'acuité dans la figure humaine, partie centrale de son œuvre. Depuis qu'il a recommencé en 1935 à travailler d'après nature — ce qui provoqua son expulsion du groupe surréaliste —, il n'a jamais cessé, malgré des interruptions périodiques, de peindre et de sculpter quelques proches qui ont posé pour lui d'innombrables fois, son frère Diego et sa femme Annette en particulier. Ce petit nombre de personnes, Giacometti les faisait poser toujours de face, de telle sorte que Pierre Schneider lui a demandé dans un entretien s'il ne cherchait pas, derrière tout visage particulier, un visage général et abstrait. Sa réponse est sans équivoque :

«Ah! non. Absolument le contraire. Plus c'est vous, plus vous devenez n'importe qui... Mais vous n'êtes les autres qu'en étant au maximum vous-même, n'est-ce pas? Vous n'arrivez en général, si on peut dire, qu'à travers le plus particulier possible»<sup>(20)</sup>.

De toute évidence, son travail ne peut aller que dans l'une des deux directions, celle du particulier : à partir du moment où sa préoccupation est de copier ce qu'il voit, Giacometti ne peut que peindre la tête qu'il a devant lui et qui est tout autant un exemple particulier de la tête humaine générale — sorte d'*idea* platonicienne — que n'importe quelle autre tête. Logiquement, plus il s'attache à copier, plus la tête devient particulière, mais en même temps et ce qui est moins logique, elle acquiert une force évocatrice de ce qu'est la tête humaine : cette tête, dans sa singularité même, vaut toutes les autres qui ne sont pas peintes mais qui se retrouvent en elle.

Ainsi la réponse de l'artiste, paradoxale à première vue, rejoint-elle de façon étonnante la thèse de Leiris : «C'est en poussant à l'extrême le particulier que, bien souvent, on touche au général» (AF 263). Rappelons que Leiris a été amené à prendre le parti de la subjectivité au cours de la Mission, au fur et à mesure qu'il découvrait que la prétendue objectivité scientifique ne lui permettait pas d'atteindre les autres en dehors de son cercle égocentrique. Ce parti-pris paradoxal était probablement plus instinctif que raisonné, du moins il n'a pas tenté de l'exposer logiquement dans *L'Afrique fantôme*, et pour cause, selon nous, puisqu'il n'est valable qu'en art. La phrase de Giacometti sur le portrait («Plus c'est vous, plus vous devenez n'importe qui...») pourrait en effet se lire en littérature : «Plus il s'agit de vous, plus cela s'applique à n'importe qui...».

Cette dialectique, Leiris l'aurait sans doute devinée en 1939 au cœur de *A la recherche du temps perdu* : Proust, qui avait compris la thèse de Schelling selon laquelle l'art est l'infini présenté de manière finie, savait qu'il ne pourrait figurer l'universel qu'à travers un exemple particulier. En outre, selon Anne Henry, cette théorie philosophique s'est trouvée, dans les années 1890, fortifiée aux yeux de Proust par celle d'un sociologue de l'époque, Gabriel Tarde. Celui-ci connut un succès triomphal grâce à ses livres tels que *Lois de l'imitation* (1890) ou *La logique sociale* (1893), et le jeune Proust le connaissait, avance Henry, au moins par ses écrits si ce n'était personnellement, son professeur Darlu étant chargé de classer les manuscrits du sociologue après sa mort. Henry explique comment la philosophie et la sociologie se sont complétées dans la conception de la *Recherche* :

«C'est que Proust a enfin trouvé chez un sociologue [=Tarde] des arguments scientifiques pour soutenir les indications de Schelling ou de Schopenhauer : dans la seule sphère individuelle se trouve l'explication du monde, l'universel est atteint à travers le particulier»<sup>(21)</sup>.

Ainsi le narrateur de la *Recherche* n'est pas seulement un individu en tant que tel mais aussi un résumé de l'humanité, en quoi le lecteur se reconnaît plus ou moins, tout comme le spectateur voit l'essence humaine dans un portrait de Giacometti : il s'agit dans les deux cas d'une révélation de l'universel à travers le particulier, ce qui ne se produit qu'au sein d'une œuvre d'art.

Rappelons que Leiris a lu la *Recherche* comme un «roman à base autobiographique» en 1939 : non seulement il y aurait reconnu la possibilité d'atteindre l'universel à travers le particulier, mais il aurait compris que ce particulier en question n'est autre que la vie de l'auteur Proust, d'où le projet de *La règle du jeu* où Leiris tente de s'offrir au lecteur dans toute sa particularité.

### 3. l'enjeu de *La règle du jeu*

Il s'agissait donc pour Leiris de pousser à l'extrême le particulier qu'est sa propre personne afin d'atteindre l'universel, et cette direction est à coup sûr celle qu'il pressentait lorsqu'il a écrit dans *L'Afrique fantôme* que «c'est en poussant à l'extrême le particulier que, bien souvent, on touche au général» (AF 264). Reste à savoir comment écrire sur soi pour que ces écrits acquièrent le plus d'universalité.

Si Leiris a opté pour la subjectivité après avoir désespéré de l'objectivité scientifique, Giacometti, lui, a récusé toute possibilité d'objectivité dans le domaine où l'on s'y attend le moins d'ordinaire, à savoir, la ressemblance picturale : lorsqu'il dit que les peintures égyptienne et byzantine sont pour lui plus ressemblantes à la réalité que celle faite à partir de la Renaissance mais qu'il ne sait pas expliquer pour-

quoi, Sylvester lui demande si cela veut dire que l'idée de la ressemblance est subjective. Giacometti répond :

«Mais elle [= l'idée de la ressemblance] est forcément subjective. Pour tout le monde, toujours. C'est-à-dire, elle ne devient objective que lorsqu'il y a plusieurs personnes qui trouvent que la même chose est ressemblante. Mais pour celui qui l'a fait, ce n'est qu'uniquement et strictement subjectif. Quand je suis en train de copier la nature, je ne copie que ce qui me reste de conscient dans le cerveau. Alors, c'est en direct, donc totalement subjectif»<sup>(22)</sup>.

Il remet ainsi en cause l'idée de la ressemblance picturale établie depuis la Renaissance<sup>(23)</sup> pour poursuivre sa propre ressemblance en voulant «copier comme [il voit]»<sup>(24)</sup>, quitte à créer, en sculpture par exemple, des figurines de cinq centimètres ou des figures extrêmement allongées. Dès lors la ressemblance — du moins telle que Giacometti l'entend — ne peut être que subjective, ce qui entraîne la nécessité de revoir la notion de «réalisme», étant donné que "ce qu'il voit" relève nécessairement de la réalité. Conscient de cette nécessité, Leiris consigne dans le *Journal* une réflexion sur le réalisme de ses amis peintres pour aboutir à l'idée de «la subjectivité de leur réalisme» :

«Relativisme aussi de la notion de «réalisme»: des œuvres, qui furent réalistes en leur temps, nous paraissent maintenant des plus conventionnelles. Remarquer également que nombre d'artistes de notre époque se réclament du réalisme (Giacometti et Bacon, par exemple). S'ils étaient *objectivement* réalistes, ne devraient-ils pas aboutir à des résultats similaires? Or, il n'en est absolument rien. Il faut donc en conclure à la subjectivité de leur réalisme! Certes, ils sont réalistes ; mais ils le sont chacun à sa manière. [...] Il n'y a pas en vérité *un* problème du réalisme, mais au moins deux problèmes : de quelle réalité agit-il? Quels sont les moyens d'atteindre à cette réalité?» (le 20 août 1965, JO 606, 607)

Cette idée de Leiris rejoint certainement celle de Giacometti et, d'une certaine manière, la pousse plus loin : puisque le réalisme a pour première et dernière référence la réalité, dire qu'on est *subjectivement* réaliste implique que la réalité est subjective. Giacometti, de son côté, récuse la notion de réalisme<sup>(25)</sup> dans un autre entretien et analyse ce que sont au juste les données auxquelles l'artiste a affaire lorsqu'il copie un objet et lesquelles on englobe d'ordinaire sous le nom de réalité :

«Lorsque je regarde le verre, de sa couleur, de sa forme, de sa lumière, il ne me parvient à chaque regard qu'une toute petite chose très difficile à déterminer, qui peut se traduire par un tout petit trait, par une petite tache, chaque fois que je regarde

le verre, il a l'air de se refaire, c'est-à-dire que sa réalité devient douteuse, parce que sa projection dans mon cerveau est douteuse, ou partielle. On le voit comme s'il disparaissait... resurgissait... disparaissait... resurgissait... c'est-à-dire qu'il se trouve bel et bien toujours entre l'être et le non-être. Et c'est cela qu'on veut copier... Toute la démarche des artistes modernes est dans cette volonté de saisir, de posséder quelque chose qui fuit constamment. Ils veulent posséder la sensation qu'ils ont de la réalité, plus que la réalité elle-même. De toute manière, on ne peut tout posséder... Ce qu'on pourrait posséder, ce n'est que l'apparence. Il ne reste de la réalité que l'apparence»<sup>(26)</sup>.

La réalité dont il s'agit n'est au fond que *sa projection* dans le cerveau de l'artiste, laquelle il tâche de concrétiser, en dehors du «cercle de [sa] mort» (JO 342), en un objet palpable et durable. Giacometti éprouvait certainement ce désir essentiellement égocentrique<sup>(27)</sup> comme un besoin quasi physique, auquel il semble se référer lorsqu'il mentionne son «(besoin de se compléter en réalisant quelque chose en dehors de soi)»<sup>(28)</sup>.

Leiris approfondit par la suite ses réflexions sur ce réalisme subjectif surtout au sujet de la peinture de Francis Bacon. On dispose aujourd'hui de cinq lettres de Leiris, adressées en 1981 et 1982 au peintre, où il est beaucoup question du réalisme, thème principal de «Francis Bacon, face et profil» qu'il rédigeait alors<sup>(29)</sup>. Dans une de ces lettres, Leiris se dit tout à fait d'accord avec la définition du réalisme donnée par Bacon, définition qu'il reformule comme suit :

«Pour moi aussi, il est évident que c'est à travers notre subjectivité que nous saisissons le réel et qu'il résulte de cela que non seulement nous ne pouvons jamais être tout à fait «objectifs» mais que — ce qui va plus loin — il serait d'autant plus absurde de nous efforcer de l'être que le fait qu'il y a lieu de transcrire est la perception que nous avons de la chose et non la chose elle-même.» (lettre datée du 1<sup>er</sup> décembre 1981, BF 135)

Le fait est que cette définition répond aux deux questions qu'il se pose dans le passage du *Journal* cité plus haut : 1) «de quelle réalité s'agit-il?» (JO 607) — «la perception que nous avons de la chose et non la chose elle-même», réponse quasiment identique à la phrase de Giacometti : «Ils [= les artistes modernes] veulent posséder la sensation qu'ils ont de la réalité, plus que la réalité elle-même»; 2) «Quels sont les moyens d'atteindre à cette réalité?» (JO 607) — «c'est à travers notre subjectivité», ou plus concrètement, il s'agit selon Bacon de «capturer l'apparence avec l'ensemble des sensations que cette apparence particulière suscite en [nous]» (BF 105)<sup>(30)</sup>, car «[c]e qu'on pourrait posséder, ce n'est que l'apparence» au dire de Giacometti. De toute évidence, leurs opinions convergent vers une même

affirmation du rôle essentiel de la subjectivité dans le réalisme, et Bacon d'avancer, comme représentant les deux autres, que «[p]eut-être le réalisme dans son expression la plus profonde, est-il toujours subjectif» (BF 106).

Etant admis que ce qu'on écrit est forcément subjectif, il importe pour Leiris de savoir comment procéder dans ses écrits sur soi à l'identification du sujet et de l'objet, condition *sine qua non* de la communication esthétique. Là encore, nous pouvons nous inspirer de la façon dont Giacometti conçoit la ressemblance : «C'est-à-dire, elle [= la ressemblance] ne devient objective que lorsqu'il y a plusieurs personnes qui trouvent que la même chose est ressemblante»<sup>(31)</sup>. C'est donc à partir du moment où plusieurs lecteurs se reconnaissent en tel ou tel élément constituant spécifiquement la personne de Leiris — selon lui ses «vérités» — que ses écrits deviennent objectifs, ces «vérités» partagées trouvant leur survie en dehors de son être limité par la mort :

«Ayant tiré essentiellement de ma propre existence ou de mon propre sentiment une représentation des choses et l'ayant formulée comme une vérité première qui serait non seulement ma vérité à moi mais aussi celle de tous, j'ai accompli, assurément, une démarche inconsidérée. N'est-ce pas, toutefois, l'un des buts les plus naturels de l'activité littéraire (et ce en quoi écrire se différencie des autres modes de penser) que de forger ainsi, avec le vécu à la base et le langage pour outil, certaines vérités d'approximation que quelques-uns accepteront pour les leurs et qui, par le fait même de ce partage, cesseront d'être chimères d'un seul ou vaines apparences?» (FO 64, 65)

Chose fréquente chez Leiris, il commence par se reprocher un acte délibéré («démarche inconsidérée») pour montrer que le sens critique dont il fait ainsi preuve ne l'empêche pas, en fin de compte, de s'y attacher malgré tout. De plus, il réitère ce mouvement argumentatif dans ce qui suit immédiatement :

«Etant admis que je me suis rendu coupable d'un abus, il me semble donc en opérer, sans rien biffer ni renier, une correction suffisante, si j'indique en passant que j'ai du moins une claire conscience de ce qu'il y a de douteux et, en tout cas, de relatif dans ce que je viens d'avancer. Du portrait de moi que je peins et dans les lambeaux de vérités plus lointaines que je m'efforce d'arracher pour en faire comme l'éclairage en même temps que le rayonnement de ce portrait, ne m'est-il pas, d'ailleurs, permis d'espérer qu'il se dégagera un beau jour — et au besoin à mon insu — quelque vérité générale?» (FO 65)

Malgré l'autoaccusation et la mise en doute apparentes, il doit savoir à quoi s'en tenir quant à la justesse d'une telle démarche, persuadé qu'il est que plus ses

《vérités》 sont particulières et subjectives, plus elles ont de chances d'être partagées, non certes par tous mais par quelques-uns qui les adopteront sans réserve. Son œuvre devient alors ce lieu de partage où, ses 《vérités》 passant de l'ordre subjectif à l'ordre objectif, il parvient à sortir du 《cercle de [sa] mort》 (JO 342) du fait de cette identification du sujet et de l'objet.

Ainsi pourrions-nous résumer l'enjeu de *La règle du jeu* en paraphrasant une proposition de Schelling : *un infini* — l'humanité entière — *sera ainsi présentée de manière finie* — sera présentée par un seul être humain — *par ce même produit* — dans ses autobiographies. Rien d'étonnant à ce que la variation ainsi obtenue se rapproche d'un autre mot de Schelling : «Celui qui serait à même d'écrire l'histoire de sa propre vie depuis les couches les plus profondes écrirait en même temps une histoire brève et résumée du cosmos»<sup>(32)</sup>. Par ce rapprochement, en effet, nous revenons à la correspondance entre le microcosme et le macrocosme, idée d'origine mystique en laquelle Leiris reconnaissait à l'époque surréaliste un remède possible à son égocentrisme.

La boucle ainsi bouclée, il faut souligner une dernière fois que cette théorie de la communication esthétique que nous venons de démontrer n'exige pas de Leiris une bonne connaissance de la philosophie de Schelling, tant s'en faut : à l'égocentriste qui se voyait comme une partie face au tout qui est le monde extérieur, il aurait suffi de lire quelques passages du *Système de l'idéalisme transcendantal* pour y trouver, rétrospectivement, un argument philosophique susceptible de le confirmer dans l'aboutissement de ses recherches personnelles. Telle aurait été la conception de *La règle du jeu*, dont l'enjeu n'est autre que la communication esthétique envisagée comme moyen de survie par Leiris l'égocentriste.

## NOTES

(1) La référence des citations de l'œuvre de Michel Leiris sera indiquée par le système d'abréviations suivant :

AF *L'Afrique fantôme* (Gallimard, 1934 : réédition dans la collection Tel, 1981)

FO *Fourbis* (Gallimard, 1955)

JO *Journal* (publication posthume, Gallimard, 1992)

BF *Francis Bacon ou la brutalité du fait* (Seuil, 1996)

(2) Le prière d'insérer (daté juin 1948) pour *Biffures*.

(3) D'où le constat de "glissement" comme, par exemple, au début de *Fourbis* :

«Avec ce livre — où rêveries exotiques pas plus que souci d'un mieux-être social n'empêchent que je me réembarque, sans méconnaître que de plus en plus il trouve sa fin en lui et, peu à peu éclipsant mes autres préoccupations, devient raison de vivre quand il visait, originellement, à être moyen de m'éclairer pour une conduite plus cohérente de ma façon de vivre — la course folle que je mène [...] n'est-elle pas «course à la mort» ? Même si ce livre, arrivé à son terme, aboutissait à une découverte, cela sans doute se ferait si tard que je n'aurais plus le temps de la mettre à profit. » (FO 14,15)

(4) Faute de pouvoir nous procurer la première traduction en français par Paul Grimblot (Ladrange, 1842) que Leiris a dû consulter, nous avons procédé à une lecture comparative de notre édition (traduction de Christian Dubois, Editions Peeters, Louvain, 1978) afin de retrouver ces deux citations : la première se trouve au tout début de l'Introduction (p. 7), consacrée à la philosophie transcendantale, et la seconde vers la fin du Chapitre IV intitulé «Système de la philosophie pratique d'après les principes de l'idéalisme transcendantal» (p. 235). La pagination renvoie à celle de notre édition. A en juger par la comparaison de ces citations, la différence entre les deux traductions est sensible dans les détails mais ne pose pas de problèmes sur le fond. Cette différence est probablement due au fait que la version moderne se veut «aussi littérale que possible» selon son traducteur. Pour éviter toute ambiguïté, nos citations de cet ouvrage seront désormais tirées de la traduction moderne.

En ce qui concerne la question de l'introduction de la philosophie schellingienne en France, voir l'article de Marcel Reymond : «L'influence de Schelling en France et en Suisse Romande» dans *Studia philosophica*, 1954.

(5) Nous devons notre compréhension générale de la philosophie schellingienne à l'exposé didactique de M.-C. Challiol-Gillet (PUF, 1996).

(6) Il s'intitule plus précisément «Déduction d'un organe général de la philosophie ou propositions principales de la philosophie de l'art d'après les principes de l'idéalisme transcendantal» (pp. 246–260).

(7) Ces deux textes sont reproduits dans *Textes esthétiques* (Klincksieck, 1978), respectivement sous le titre de «L'art et l'esthétique» (Texte 5) et de «Discours des arts plastiques» (Texte 8). La présentation de ce recueil par Xavier Tilliette («Schelling, l'art et les artistes») nous éclaire sur la place occupée par l'art dans la carrière du philosophe.

(8) En 1925, le nom de Schelling est inscrit en marge, comme ajouté ultérieurement (JO 117).

(9) *Op. cit.*, p. XVIII.

(10) «Schelling s'inspire notamment de l'analyse kantienne du génie pour montrer comment l'art peut enfin résoudre la contradiction des deux activités opposées dont se compose toute intuition. » (*Op. cit.*, p. 22)

(11) «Il est de plus tout à fait patent que, là encore, Schelling est influencé par l'air du temps, l'influence des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, de Schiller, est, entre autres, transparente dans la *Remarque générale* conclusive. » (*Ibid.*, p. 23)

(12) Dieter Jähnig, *Schelling, Die Kunst in der Philosophie. II Die Wahrheitsfunktion der Kunst* (Neske, Pfullingen 1969), p. 80.

(13) Xavier Tilliette, *Op. cit.*, p. XVIII

(14) Schelling, *Op. cit.*, p. 235.

(15) Voici un passage du projet de préface à *L'Afrique fantôme* :

«C'est en paussant à l'extrême le particulier que, bien souvent on touche au général ; en exhibant le coefficient personnel au grand jour qu'on permet le calcul de l'erreur ; en portant la subjectivité à son comble qu'on atteint l'objectivité. » (le 4 avril 1932, AF 264)

(16) Schelling, *Op. cit.*, p. 246.

(17) A propos de ce texte sur Chardin, Anne Henry cite une lettre de Proust adressée au directeur de la *Revue Hebdomadaire*, où il expose son intention de «montrer comment les grands peintres nous initient à la connaissance et à l'amour du monde extérieur. . . » (*Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Klincksieck, 1981, p. 66). On reconnaît effectivement cette vision de l'art dans des passages comme le suivant :

«Nous avons appris de Chardin qu'une poire est aussi vivante qu'une femme, qu'une poterie vulgaire est aussi belle qu'une pierre précieuse. Le peintre avait proclamé la divine égalité de toutes choses devant l'esprit qui les considère, devant la lumière qui les embellit. Il nous avait fait sortir d'un faux idéal pour pénétrer largement dans la réalité, pour y retrouver partout la beauté, non plus prisonnière affaiblie d'une convention ou d'un faux goût, mais libre, forte, universelle : en nous ouvrant le monde réel, c'est sur la mer de beauté qu'il nous entraîne. » ([Chardin et Rembrandt], *Contre Sainte-Beuve*, 1971, Pléiade, Gallimard, p. 380)

(18) Leiris a non seulement écrit un texte de présentation mais aussi joué le rôle de conseiller, au même titre que Jacques Dupin, dans l'établissement de l'édition des *Ecrits* d'Alberto Giacometti (Hermann, 1990).

(19) «Entretien avec David Sylvester» dans *Ecrits* d'Alberto Giacometti (p. 291), publié d'abord dans *L'Ephémère*, numero 18, novembre 1971. A propos de ce passage, Sylvester précise, dans sa monographie sur Giacometti (*Looking at Giacometti*, 1994), que celui-ci avait tendance à prendre pour exemple un objet qui se trouvait là au moment où il parlait mais qu'il a en fait rarement copié (p. 109). Deux pages avant dans le même livre, il cite le passage qui suit immédiatement notre citation :

«Par contre, d'essayer simplement de dessiner un verre comme on le voit, cela a l'air encore d'être presque une entreprise modeste. Mais là, comme on sait que c'est à peu près impossible, on ne sait même plus si c'est de la modestie ou de l'orgueil. Donc là, tout tourne en rond. »

Il croit y trouver la réponse de l'artiste à la discussion qu'ils ont eue, quelque temps auparavant, au sujet de son ambition artistique. (p. 107).

(20) «Entretien avec Pierre Schneider» dans *Ecrits* (p. 262), publié d'abord dans *L'Express*, numero 521, le 8 juin 1961.

(21) *Op. cit.*, p. 352.

(22) «Entretien avec David Sylvester», p. 294.

(23) «En tout cas, la peinture qui m'est la plus étrangère et qui me semble la peinture la moins ressemblante c'est celle qu'on considère en général comme la plus réaliste et la plus ressemblante, celle qui a été faite à partir de la Renaissance, n'est-ce pas ? » (*Ibid.*, p. 292)

(24) «Entretien avec Pierre Dumayet» dans *Ecrits* (p. 284), publié d'abord dans *Le Nouveau Candide*, numéro 110, juin 1963.

(25) «On peut s'imaginer que le réalisme consiste à copier. . . un verre tel qu'il est sur la table. En fait, on ne copie jamais que la vision qu'il en reste à chaque instant, l'image qui devient consciente. . . Vous ne copiez jamais le verre sur la table ; vous copiez le résidu d'une vision. » («Entretien avec André Parinaud» dans *Ecrits* (p. 273), publié d'abord dans *Arts*, numéro 873, juin 1962)

(26) *Ibid.*, p. 273, 274.

(27) Faut-il préciser que la confrontation avec le modèle est essentielle dans la mesure où le monde résume en lui le monde entier — tout comme le partenaire de l'acte amoureux dans le sacré érotique — en tant que point de tangence entre le sujet et le monde extérieur? Sylvester fait une observation révélatrice à cet égard dans sa monographie sur Giacometti :

«Giacomtti didn't want to be alone but he did want to be apart. The living model provided him with someone to be apart from, someone to situate in the work at a certain distance, someone whose presence opposite him established his separate existence. » (*Op. cit.*, p. 119)

(28) C'est nous qui traduisons cette citation en français. Voici un passage de l'entretien repris en anglais dans le livre de Sylvester :

«There were always several motives together which finally took shape. And, besides these, unconscious ones, which will always be unconscious, because even if I do what I want to do, this desire is fairly mechanical. I don't actually much believe either in choice or in free will, or if one does have free will, it's in spite of oneself. It's somewhat between obsession and will ; in any case as far as sculpture is concerned, there's no difference. Or hardly any. I can't not do what I do. So I have no choice. But why is that? It may be because of deficiencies, even physical ones, the need to complete oneself by realising something outside oneself. » (*Ibid.*, p. 143)

(29) Ces lettres sont reproduites dans *Francis Bacon ou la brutalité du fait*.

(30) Leiris rapporte dans «Francis Bacon, face et profil» quelques mots à lui adressés par le peintre.

(31) «Entretien avec David Sylvester», p. 294.

(32) Schelling, *Les Ages du monde* (1811-15), traduit par S. Jankélévitch, 1946-1950, Aubier, p. 20. Par ailleurs, on trouve dans «Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon » (1966) un passage qui fait curieusement écho à cette citation de Schelling :

«Pas d'individu qui ne soit parcelle transitoire de l'univers biologique en même temps qu'à lui seul tout un monde. » (BF 26, 27)

(1999.10.1受理)