

« CE QUE J'AMBITIONNERAIS DE FAIRE MOI-MÊME ».
MICHEL LEIRIS ET À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU.

YONA HANHART-MARMOR

Une entreprise autobiographique de très grande envergure, dont l'écriture semble devoir proliférer sans fin ; une réflexion sur l'essence du langage, menée par un poète sur lequel les mots et leurs sonorités ont toujours exercé un envoûtement intense ; un livre dans lequel l'auteur, fin connaisseur de musique et de peinture, fait s'entrecroiser et dialoguer en permanence les différents arts : tout porte le critique à mettre en rapport *La Règle du jeu* avec *À la recherche du temps perdu*, à étudier celle-là au point de vue des influences exercées par celle-ci. D'autant plus que Leiris y incite explicitement, dans une lettre à sa femme datée du 19 novembre 1939, juste avant, donc, que ne démarre le projet de *La Règle du jeu* :

J'ai lu à toute vitesse la fin du *Temps retrouvé*. De plus en plus, je trouve Proust génial. Dans peu d'ouvrages, il m'est arrivé de trouver à un tel point ce que j'ambitionnerais de faire moi-même. Il expose, dans cette fin, sa doctrine littéraire – les raisons qu'il a d'écrire – et je n'y trouve, presque, pas un mot à redire¹.

Et pourtant, les choses sont loin d'être aussi simples. Non seulement Proust est très rarement évoqué dans *La Règle du jeu*, mais de surcroît, quand Leiris s'est exprimé sur Proust – dans des notes publiées par la suite dans *Le Magazine littéraire* –, il a donné l'impression qu'il était totalement passé à côté des enjeux de l'œuvre de Proust, en se livrant à des simplifications abusives, voire à des contresens.

Lorsque, étonné par cette perturbante incompréhension, le lecteur tente de retrouver la *Recherche* entre les lignes de *La Règle du jeu*, il lui apparaît que les rapports que Leiris entretient avec l'œuvre de son illustre prédécesseur sont extrêmement ambivalents. Avec une grande subtilité, presque dans un mouvement de danse qui consisterait à se por-

¹ Cité par JEAN JAMIN dans le *Magazine littéraire* de janvier 1997.

ter en avant puis à reculer, il semble en effet à de nombreuses reprises ne se placer sous l'égide proustienne que pour mieux la renier par la suite.

Ce sont les causes de ce reniement, les raisons pour lesquelles Leiris, au final, rejette les leçons proustiennes, qu'il s'agira alors d'essayer de comprendre.

1. *Une incompréhension apparente : les notes sur Proust*

Quelques pages de notes sur Marcel Proust ont été retrouvées dans les archives leirisiennes, probablement destinées à une conférence ou à un article mais finalement restées inédites jusqu'à leur publication en janvier 1997 par le *Magazine littéraire*.

Ces notes sont extrêmement étonnantes, parce qu'elles semblent témoigner d'un défaut de compréhension par Leiris de l'importance et de la teneur de l'entreprise proustienne.

1.1. *Le sujet de la Recherche*

Ce défaut de compréhension semble évident dès les premières lignes de ces notes, lorsque Leiris tente de définir le sujet de l'œuvre. Il perçoit en effet la *Recherche* comme « un long roman d'introspection qui, parallèlement à la vie du narrateur, retrace l'évolution des hautes sphères de la société parisienne pendant un demi-siècle » (*Magazine littéraire*, p. 57). Ainsi définie, la *Recherche* semble être une pâle reproduction, ou synthèse, de la *Comédie humaine* et de la *Confession d'un enfant du siècle*, sans que soit relevée sa fulgurante originalité de récit d'une vocation.

Et les choses ne s'arrangent pas lorsque Leiris développe :

Triple sujet de ce roman à base autobiographique : vieillissement du narrateur (dont peu avant la fin se découvre la vocation d'écrivain, de sorte que l'ensemble du roman apparaît comme racontant par quelles voies celui qui dit « je » et qui n'est autre que l'auteur en est venu à écrire précisément ce roman), vieillissement des autres personnages [...], transformation du milieu [...]. Ces diverses personnes sont montrées dans leurs relations avec le narrateur, dans leurs rapports entre elles et dans leurs réactions à quelques grands événements historiques [...]. (*Ibidem.*)

On ne peut davantage *passer à côté* d'un livre, se laisser masquer l'essentiel par l'anecdotique et le secondaire! La vocation d'écrivain, le roman comme récit de cette vocation sont mis entre parenthèses, comme incidents, l'essentiel semblant constitué par l'évolution biographique du personnage ou des personnages qui l'entourent, par cette fonction de « secrétaire d'une société » qui n'a jamais été celle que s'assignait Proust.

1.2. *L'essence du Temps retrouvé*

Le malentendu persiste lorsque Leiris passe à la rubrique « Apport de Proust à la littérature » (*ibid.*, p. 57). Selon Leiris, la découverte du temps retrouvé est :

[le] sentiment euphorique d'éternité ou d'universalité procuré par la fusion de deux instants distincts [...] dans laquelle, par voie de similitude partielle, la perception ancienne reprend vie. Percevoir comme fondus [...] deux instants divergents [...] donne l'illusion d'avoir triomphé de cette misère : Grands blocs de souvenirs appelés par de telles sensations retrouvées [...]. Le narrateur décrira dans son œuvre ces moments privilégiés et inspirants qui représentent, psychologiquement, des expériences cruciales et, esthétiquement, des sommets (l'expérience n'était d'ailleurs complète que quand, au lieu de rester fugace, elle a été transformée par l'écriture en quelque chose de durable). Mais, vu la rareté des moments de cette espèce, il décidera d'étoffer son œuvre avec les vérités « qui se rapportent au Temps, au Temps dans lequel baignent et s'altèrent les hommes. » (*ibid.*, p. 58).

Ici, Leiris définit cavalièrement, comme *illusion* d'avoir triomphé du temps qui passe, la révélation proustienne de l'essence de la réminiscence, passant ainsi complètement à côté de sa valeur fondatrice, de sa capacité, justement, à mettre sur un autre plan que celui de la vie vécue les souvenirs et leur collision, et l'étiquetant comme le succédané mièvre et peu convaincant d'une doctrine religieuse. En outre, pour la deuxième fois, il place entre parenthèses, comme un ajout accessoire, et dont le caractère secondaire est encore marqué par l'emploi de « d'ailleurs », la mise en écriture de cette expérience, alors que celle-ci n'acquiert valeur et signification que du moment où elle devient sujet de l'écriture, qu'elle n'est que promesse, présage d'autre chose lorsqu'elle ne se transforme pas en œuvre d'art.

C'est aussi l'unité profonde de la *Recherche* qui est manquée lorsque Leiris interprète la présence des vérités qui se rapportent au Temps comme une façon d'« étoffer » l'œuvre en raison de la rareté de ces moments de collision entre le souvenir et le présent, alors qu'il s'agit toujours de la même vérité que seule l'œuvre d'art est à même d'exprimer.

Le décalage entre ces quelques notes et le commentaire enthousiaste de la *Recherche* dans la lettre de Leiris à son épouse laisse songeur. Si Leiris a pu prendre l'entreprise proustienne comme modèle de la sienne propre, s'il y a retrouvé ce qu'il ambitionnait lui-même de réaliser, cela doit tout de même vouloir dire qu'il en a saisi le caractère novateur, la dimension unique. Entre ces deux extrêmes, où se trouve le vrai rapport de Leiris à l'œuvre de Proust ?

Bien évidemment, c'est au sein de *La Règle du jeu* que nous pourrons peut-être entrevoir ce qu'il en est vraiment.

2. Entre fascination et rejet, des rapports ambivalents

2.1. Un incipit emblématique

Les premières pages de *La Règle du jeu* semblent d'emblée placer l'entreprise leirisienne dans un jeu complexe avec l'œuvre proustienne. Dans un double mouvement pendulaire permanent, Leiris paraît à la fois placer son entreprise sous l'égide de celle de Proust, et marquer ses distances vis-à-vis de cette dernière. La toute première phrase de l'œuvre semble représenter un condensé de cette ambivalence à l'égard de Proust. Elle constitue en effet un hommage et une reprise, tout d'abord dans sa syntaxe : longueur démesurée (elle s'étale sur non moins de vingt-quatre lignes), nombreuses parenthèses, contenant, comme chez Proust, diverses hypothèses formulées soit par des séquences interrogatives, soit par des propositions hypothétiques commençant par « ou », et incisives entre tirets ; mais aussi dans les évocations qui y prennent place : on y trouve en effet le terme de « kaléidoscope », dont on sait à quel point il est important chez Proust, tant pour décrire la façon dont les sociétés renversent totalement leur hiérarchie en fonction de certains événements mais aussi, et surtout, car il ne peut s'agir d'un hasard, dans l'incipit de la *Recherche*, lorsque le narrateur évoque le « kaléidoscope de l'obscurité » qu'il contemple lors de ces « courts réveils ».

Le terme de « constructions féeriques » instaure également une atmosphère très proustienne, évoquant en arrière-plan les spectacles de lanterne magique si importants chez Proust. Surtout, la référence aux *Mille et une nuits*, l'un des deux livres modèles de la *Recherche* (le deuxième étant les *Mémoires* de Saint-Simon), constitue presque une allusion explicite à l'univers proustien, en même temps qu'elle contient la première prise de distance avec l'œuvre, puisqu'ici le titre n'est pas en italiques, ne se donne donc pas comme titre de livre, et que, de surcroît, il est accompagné de la complétive : « que ne m'ouvraient alors les feuillets d'aucun livre ».

Comme si à l'orée du sien propre, Leiris avait à cœur de marquer la différence de son projet d'avec celui de son génial et encombrant prédécesseur : prendre comme matériau premier non la littérature, non la somme des livres lus – on se souvient que l'expérience de la lecture est évoquée dès le début de la *Recherche*, et constitue, avec celle de la douloureuse privation de la mère, l'expérience inaugurale et fondatrice de l'œuvre – mais le langage dans son caractère premier, avant toute mise en littérature. L'expérience inaugurale de *La Règle du jeu*, à la différence de celle de la *Recherche*, se produit à une époque où l'enfant n'a pas encore accès à la lecture, où aucun livre ne peut lui ouvrir ses feuillets, et les seules mille et une nuits qu'il peut lui être donné de vivre sont non pas les récits dont la connaissance prouverait que le langage est déjà acquis, qu'il a déjà pris ce caractère d'évidence qu'il a pour tous les adultes² mais ceux de sa confrontation avec le langage dans sa dimension première, primitive. Il y insistera encore quelques lignes plus bas en précisant que ses « mains malhabiles » étaient « inaptes à tracer, sur un cahier, même de vulgaires bâtons³ ». Une étape, donc, *en-deçà* de celle à laquelle commence la *Recherche*, dans laquelle on a effectivement l'impression que le narrateur a de tous temps su lire, et que son rapport avec le langage ne s'est jamais effectué que par la médiation de la littérature.

C'est une fois marquée cette différence que le jeu d'échos et de reconnaissance peut se poursuivre. Ainsi, parmi les différentes hypothèses sur l'endroit d'où est tombé le soldat, se lit d'emblée un « parti pris » proustien :

² Sauf les poètes : sur ce lien entre enfance et poésie chez Leiris, il y aurait beaucoup à dire.

³ MICHEL LEIRIS, *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 5. Toutes les citations, dont les références se trouveront désormais dans le corps du texte, se référeront à cette édition.

[...] ou sur un léger guéridon peut-être orné de chinoiseries, ou de figurations animales telles que cigognes au long bec si ce guéridon n'est autre qu'un des éléments d'une de ces « tables gigognes » qui (comme leur nom l'indique) ne peuvent être décorées que de cigognes. (*Ibid.*)

La première possibilité, les chinoiseries, rappelle bien sûr l'appartement d'Odette. Quant à la seconde, elle reprend à son compte, avec un degré d'ironie qu'il est difficile d'évaluer, et qui est surtout perceptible dans la parenthèse, la croyance du narrateur proustien à la correspondance entre les noms et les choses, le premier cratylisme proustien. Il est très difficile au lecteur, à ce stade de l'œuvre de Leiris, de bien faire la part des choses entre la croyance de l'enfant et la conviction du narrateur, c'est-à-dire de Leiris (puisque à la différence de Proust, celui-ci a pris garde que toutes les conditions soient réunies pour que le pacte autobiographique soit clairement établi) : est-ce l'enfant qui croyait à la correspondance entre les noms et les choses, et était convaincu que sur une table gigogne ne pouvaient figurer que des cigognes – et dans ce cas, l'évolution du narrateur serait analogue à celle du héros proustien : au cratylisme premier succéderait la désillusion ? Ou Leiris adulte, au moment où il fait ce récit, affirmerait-il encore la validité de ce cratylisme et, dans ce cas, se démarquerait-il de Proust ?

On verra, dans la suite de cet article, que c'est bien dans cette question de la correspondance entre les noms et les choses que réside l'un des enjeux les plus importants du rapport entre Leiris et Proust.

Quant à l'expérience elle-même du « reusement » qui ouvre l'autobiographie, qui, implicitement, se présente comme constituant l'assise même de toute l'entreprise autobiographique, elle diffère déjà de celle de Proust en ceci qu'elle est, d'emblée, expérience de langage, qu'elle a le langage à son centre, alors qu'il faudra à Proust toute la *Recherche* pour comprendre que les premières expériences ne pouvaient acquérir de valeur, voire de sens, que par leur mise en écriture. Tout se passe un peu comme s'il s'agissait d'une *Recherche* inversée, d'une écriture à l'envers de la *Recherche*, hypothèse qui se trouve confirmée par la présence du champ lexical de la révélation tel qu'on le trouve dans les dernières pages de la *Recherche* :

Appréhender d'un coup dans son intégrité ce mot qu'auparavant j'avais

toujours écorché prend une allure de *découverte*, comme le *déchirement* brusque d'un *voile* ou l'*éclatement* de quelque *vérité*. (RJ, p. 6, je souligne)

Mais cette vérité qui chez Leiris, au lieu de constituer l'aboutissement de l'œuvre entière, semble au contraire en former les assises et précéder la prise d'écriture, cette première expérience du langage est très exactement à l'opposé du langage tel que le concevra le narrateur proustien après la révélation, et tel que l'œuvre entière le décrit. En effet, pour Proust, le langage de l'œuvre d'art est absolument unique, reconnaissable entre tous, et seul à même d'exprimer une vision unique, de permettre au lecteur l'accès à un monde qu'il aurait sans cela éternellement ignoré. Dans la vision proustienne, il y a autant de langages qu'il y a d'artistes, et chacun d'entre eux est créateur d'un style qui modifie profondément le langage qu'il emploie. Or ici, l'expérience leirisienne est celle d'un langage qui devient « chose commune et ouverte », « chose partagée », « socialisée », (RJ, *ibidem*). Et le fait que cette découverte soit la première évoquée par le livre nous induit à penser qu'elle constitue la condition même de l'écriture, qu'il faut que le langage soit vécu comme social, identique pour tous, pour que la tentative autobiographique puisse prendre son départ.

C'est donc à double titre que *La Règle du Jeu* se donne, à son commencement et tout en reconnaissant sa dette, comme une *Recherche* inversée : par l'antériorité de la révélation sur l'écriture, et par la nature même de cette révélation.

2.2. Des références à double tranchant

L'ambivalence entre reconnaissance de dette et mise à distance se poursuit dans la suite de l'œuvre, toujours de la même façon implicite et subtile que dans l'*incipit*.

Ainsi, le deuxième chapitre, intitulé « Chansons », ne contient pas de référence précise à Proust. Il est pourtant intéressant de constater que le premier exemple choisi par le narrateur pour évoquer les chaussetrappes du « langage ordinaire », exemple évoqué à l'intérieur d'une très proustienne parenthèse, soit justement l'expression « pleurer comme une Madeleine », qui donne lieu à la représentation préoccupante du « *gâteau qui pleure* ou dont les ondulations suent » (*Ibid.*, p. 7). Tout se passe comme si Leiris décidait d'appliquer l'expérience de la madeleine non à

la mémoire, au souvenir, au vécu mais au langage lui-même; comme si au télescopage de deux expériences différentes dans la vie qui donneraient lieu, après coup, à l'écriture, Leiris avait voulu substituer un télescopage immédiatement langagier, voire poétique : la collusion entre sens propre et sens figuré, et l'image frappante créée par sa formulation même.

Et l'ambivalence du rapport à la *Recherche* se hausse jusqu'au niveau théorique dans le passage suivant, où Leiris justifie la longue introduction qu'il a imposée au lecteur avant de lui faire découvrir un vers qui l'a marqué, vers trop particulier pour être donné:

[...] sans une de ces préparations qui tendent à jeter entre l'émotion intime de l'auteur et la conscience du lecteur un pont, [...]. Car pour celui qui écrit, toute la question est là : faire passer dans la tête ou dans le cœur d'autrui les concrétions – jusque-là valables seulement pour lui – déposées, par le présent ou le passé de sa vie au fond de sa propre tête ou de son propre cœur; communiquer, pour valoriser ; faire circuler, pour que la chose ainsi lancée aux autres vous revienne un peu plus prestigieuse [...]. (*Ibid.*, pp. 13-14)

Ce passage métalittéraire semble rejoindre non seulement les préoccupations de Proust mais aussi son aspiration la plus forte, puisqu'il s'agit de la façon dont un artiste fait passer dans l'œuvre d'art, ici en l'occurrence, dans le langage, sa vision du monde. On retrouve ici presque telle quelle la théorie proustienne du monde que chaque artiste porte en lui et qu'il peut, par la grâce de l'œuvre d'art, communiquer à autrui.

Toutefois, si le début du passage est très proustien, la fin l'est beaucoup moins, car Proust n'estime absolument pas que son expérience ait besoin d'être communiquée pour être valorisée, l'enjeu ne réside pas du tout là pour lui. C'est la mise en écriture qui en fait quelque chose de précieux, de transcendant, et non la réception et ses différentes modalités. Quant à la fin du passage, cette description des « parades de l'écriture, appels du pied, bombements de torse, ces artifices en rien moins naturels que celui du paon qui fait la roue » (*ibidem*) semblent, de façon très anti-proustienne, dénigrer l'écriture, sa valeur intrinsèque et sa finalité.

Mais c'est surtout dans ce qui constitue le domaine de prédilection de Proust comme de Leiris qu'il est possible de prendre la mesure à la fois des ressemblances flagrantes et des différences radicales.

2.3. Onomastique

En poète, Leiris ne cesse de jouer avec les mots et les noms, et de développer ce que leurs sonorités lui évoquent. À première vue, cette onomastique semble éminemment proustienne. Ainsi, nous trouvons un long passage consacré aux prénoms de l'« oncle Firmin » et de son épouse, et à tous les échos et associations d'idées auxquels ils donnent lieu.

Ces pages se situent apparemment dans la droite ligne des développements proustiens sur les noms de villes et ce qu'ils évoquent à l'enfant impatient de voyager. Et pourtant, dès qu'on y regarde d'un peu plus près, les deux approches se révèlent essentiellement différentes. Citons les premières lignes du passage en question dans *La Règle du jeu* :

Firmin, nom filant et sirupeux, c'est encore le cassis violacé lui aussi et de saveur aigrette (ou le thé très foncé avec beaucoup de rhum ?) qu'on nous offrait à déguster [...]. Firmin, nom mince et blême, c'est parallèlement la conjointe du susnommé [...]. Firmin, c'est cette femme sèche et jaune, à la voix frêle et perchée, aux paupières bistrées, à fichu noir ? (*RJ*, pp. 110-111).

De même que Proust, dans « Noms de pays : le nom » développait les images évoquées par les noms de villes par lesquelles passait le train pour Balbec, Leiris déploie les motifs auxquels donnent lieu les prénoms de ces parents. Mais une lecture plus attentive du passage leirisien nous amène à le considérer, non comme le pendant de celui de Proust, mais comme son opposé.

En effet, Marcel, au moment où son imagination brode autour de ces noms de villes, n'a pas encore vu celles-ci en réalité, elles ne sont pour lui que des noms – et c'est pourquoi la désillusion, dans « Noms de pays : le pays », sera si cruelle. Les associations auxquelles elles donnent lieu découlent donc uniquement des sonorités de leur nom, non de leur nature d'endroits réels :

[...] Bayeux, si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faite était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe: Vitré dont l'accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien; Lamballe qui, dans son blanc, va du jaune coquille d'œuf au gris perle ; Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue fait grasse et jaunissante, couronné par une tour de beurre [...]. (*RTP*, I, p. 388).

Ici, aucune particularité géographique, aucun détail pittoresque ne vient influencer sur l'idée que l'enfant se fait de la ville. Ce sont uniquement son nom et ses sonorités qui créent l'image, le fantasme d'une ville. Chez Leiris, au contraire, malgré les apparences, les noms comptent très peu au regard des personnes et des objets auxquels ils sont associés. Si « Firmin » évoque une odeur (« une odeur aigre de renfermé »), une couleur (« violacé »), c'est en raison non pas des sons qui le constituent mais de l'apparence de l'homme qui le portait (un gros homme négligé et alcoolique) ou d'éléments liés à la visite que lui rendait Leiris (le rhum, le thé...).

L'expression « Firmin, nom mince et blême » constitue donc une sorte d'hypallage trompeuse : car ce n'est pas le nom qui est mince et blême, mais l'épouse de l'homme Firmin. Et le passage, qui se donne à lire comme une rêverie sur les noms, prend en fait ces derniers comme prétextes pour évoquer les souvenirs d'êtres ou d'objets.

S'y produit donc, en réalité, l'exact contraire de ce qui advenait dans la rêverie proustienne sur les noms de villes, où la réalité de la ville était totalement abolie par la puissance du nom. Ici, le nom, *a priori* sujet de l'écriture, est en fait occulté par la réalité qu'il désigne.

Ce trop rapide parcours de l'œuvre leirisienne abordée sous l'angle de son rapport avec Proust révèle ainsi une profonde ambivalence : Leiris semble en permanence se réclamer, plus ou moins allusivement, de l'œuvre proustienne, et situer la sienne dans la lignée de la *Recherche*, mais, en même temps, ne cesse d'afficher ses différences, voire ses divergences, d'avec elle.

Cette confrontation doublée de cette mise à distance n'était-elle pas nécessaire à Leiris pour définir son projet ?

3. Un projet fondamentalement différent de l'entreprise proustienne

3.1. Le récit d'une non-vocation

À la fois autobiographie et réflexion sur le langage, il semble naturel que *La Règle du jeu* s'attelle au récit de la façon dont le sujet de l'autobiographie en est arrivé à devenir son auteur, ou, pour nous exprimer de façon moins alambiquée, de la façon dont le héros du livre a décidé

de l'écrire. *La Règle du Jeu* se rapprocherait ainsi de la *Recherche* en ceci qu'elle serait, au moins en partie, le récit d'une vocation.

Frétilant d'impatience, le lecteur bondit de joie lorsque Leiris, tardivement, décide d'accomplir :

[...] la tâche la plus pressante parmi celles que j'entends poursuivre : l'élaboration (depuis bien longtemps en suspens) du paragraphe où j'aborderai la question *carrière* [...] (*RJ*, pp. 205-206).

Ainsi alléché par l'espoir que l'auteur s'apprête enfin à lui raconter comment il a eu la révélation du livre à écrire, le lecteur ne se laisse pas trop abattre par la déception que lui cause la fin de la phrase :

[...] l'élaboration [...] du paragraphe où j'aborderai la question *carrière*, suite aux souvenirs [...] qui s'encadrent dans l'époque où j'achevais mes études secondaires sans que se fussent manifestés en moi les indices de quelque vocation que ce soit (et, moins encore, l'idée de m'exposer, éventuellement, à manger du pain noir ou de la vache enragée). (*Ibidem*)

Qu'à cela ne tienne ! Le jeune Marcel non plus ne savait pas d'emblée qu'il serait écrivain, et en était même venu à penser qu'il n'avait aucun talent pour cela. Heureusement, d'ailleurs, que cette vocation avait mis tant de temps à s'imposer, puisque c'est ce long parcours que retrace la *Recherche* !

Pourtant, il n'en va absolument pas de même dans la rétrospective leirienne. Après avoir passé en revue les diverses professions auxquelles, jeune homme, il avait décidé de ne pas se consacrer (ecclésiastique, militaire, ingénierie, professorat), il en arrive à son métier, « homme de musée », et note alors :

Je dois bien constater cependant qu'au regard de ce que j'ai fini par reconnaître pour ma vocation réelle il n'y a, tout compte fait, pas une telle différence entre travailler dans un ministère et travailler dans un musée. (*Ibid.*, p. 210).

Ainsi, ce long inventaire des carrières envisagées puis rejetées n'aboutissait absolument pas à la révélation de la vocation littéraire, puisque celle-ci est mentionnée incidemment, et comme allant de soi, au sujet de la différence entre le fonctionnaire et le muséologue !

Et après avoir évoqué ses quelques velléités, durant l'enfance et l'adolescence, d'expérimentations littéraires, Leiris conclut :

Ce que je puis rassembler, quand je reviens sur mes années lointaines, en fait de signes avant-coureurs [...], n'a donc en rien valeur de preuve : trop impersonnel et trop flou pour servir de fondement à quelque déduction que ce soit. (*Ibid.*, p. 220).

Il insiste encore sur l'aspect « *néгатif* » de cette vocation « ou plus exactement, ajoute-t-il, de cette absence de vocation », la définissant alors ainsi :

Aboutissement moins actif que passif d'une démarche où m'avaient conduit tantôt hasard, tantôt caprice, me reconnaître écrivain [...] fut, autant que l'affirmation d'un désir positif, une manière de brûler la politesse à ce qui me déplaisait [...] (*Ibid.*, p. 221).

Récit pour le moins décevant que celui d'une vocation qui ne semble procéder que d'un désintéret ou d'une répulsion pour l'ensemble des autres activités, et sur la nature de laquelle, au bout du compte, l'écrivain garde un silence complet. L'activité d'écriture apparaît comme une sorte de repli, comme une décision par dépit, par défaut, aux antipodes du sacerdoce proustien de la littérature, de son « entrée en écriture » considérée comme infiniment plus profonde et radicale qu'une entrée dans les ordres.

3.2. Une écriture au présent de sa fabrication

Lorsque le narrateur proustien prend la plume, lorsqu'il écrit le premier mot de *Du côté de chez Swann*, il connaît très bien le dénouement qui sera celui de la *Recherche*, et chaque phrase constitue en fait une préparation de ce dénouement, préparation que le lecteur apprécie d'autant mieux lors d'une seconde lecture, lorsqu'il est à même d'identifier les prolepses et autres allusions qui ne prennent toute leur saveur qu'une fois le roman achevé. Toutes les hésitations, toutes les aventures, toutes les errements du narrateur sont pleins de signification en regard de la fin, d'emblée connue par l'écrivain et le narrateur.

Il en va tout autrement dans *La Règle du jeu*. Leiris insiste en permanence sur le fait qu'il ne sait pas où va le mener son entreprise, et ne cesse de commenter son écriture à mesure qu'il la produit, mettant en évidence le fait

que son projet littéraire coïncide avec son propre présent, que celui-là n'est jamais en avance sur celui-ci et qu'à la limite, c'est exactement comme nous, lecteur, qu'il le découvre à mesure de son avancée. Il évoque, par exemple, « cette chambre où – avec force détours, retours, ratures, bifurcations diverses – présentement j'écris » (*Ibid.*, p. 70). On ne peut mettre davantage en évidence la coïncidence entre le présent de l'écriture et celui de la vie, et le fait que l'un se déroule au même rythme que l'autre, sans jamais avoir la moindre longueur d'avance, la moindre connaissance du dénouement.

3.3. *Un projet en autocontestation permanente*

Mais surtout, c'est le sens même de l'entreprise littéraire qui est radicalement différent d'une œuvre à l'autre. Point n'est besoin de revenir sur la légitimation absolue qu'est pour elle-même *À la recherche du temps perdu* : le fait que toutes ces années mondaines et futiles, toutes ces heures passées sans écrire, constituent finalement la matière du roman les justifie rétrospectivement, leur donne un sens, les marque du sceau transcendant de la valeur littéraire.

Leiris, au contraire, remet sans cesse en question le sens, la validité, la légitimité de son entreprise. Ainsi, décrivant les phrases qu'il est en train d'écrire, il parle de :

[...] formations parasitaires qui prolifèrent dans tout ce que j'écris, masquant la pensée authentique plus qu'elles ne l'aident à se traduire avec plus de précision, et révélant tout compte fait comme une série d'écrans, qui s'interposent entre mes idées et moi, les estompent, les étouffent sous le poids d'une trop grande masse verbale, finissent par me les rendre étrangères ou les dissoudre complètement [...]. (*Ibid.*, p. 76).

C'est tout le contraire de l'aventure proustienne qui se produit ici. Alors que chez Proust, c'est l'écriture qui donne sens à l'expérience, et que sans elle celle-ci est littéralement vidée de toute substance, chez Leiris, l'écriture empêche la pensée, ne révèle paradoxalement que l'impossibilité d'atteindre une vérité. On notera la violence des termes employés, « parasitaire », « étouffent », qui insistent sur le caractère proprement aliénant de l'œuvre littéraire, totalement opposé à la nature rédemptrice de la cathédrale proustienne.

Ces remarques méta-textuelles pessimistes, qui jettent le doute sur le sens même de l'œuvre en train de se faire, sont pléthore dans *La Règle du jeu*, et nous n'en citerons, pour finir, qu'une dernière, exemplaire dans son opposition radicale avec la *Recherche* :

Moi aussi je tournoie, en girouette ou plutôt en boussole affolée, dont l'aiguille est successivement attirée par le nord changeant de toutes espèces de mots, qui me guident (ou m'égarent) dans ce voyage à l'intérieur de moi-même où les jalons sont des souvenirs d'enfance. Pourquoi suis-je donc toujours hésitant devant l'idée d'un franc plongeon et continué-je ainsi à virevolter, au lieu de me jeter carrément dans ce lac dont les eaux dormantes m'attirent, seul moyen d'échapper à une contemplation stérile de Narcisse qui ne bouge pas, prend des poses [...]. Mais ceci, il me faut en convenir, n'est que mauvaise métaphore. (*Ibid.*, pp. 96-97).

Affolement, égarement, soumission à l'arbitraire des mots et surtout stérilité : *La Règle du Jeu* se dévore en permanence de l'intérieur, et voit paradoxalement son sens se dérober à mesure de sa progression. La différence fondamentale d'avec le projet proustien est d'ailleurs soulignée par l'expression de la « mauvaise métaphore » : symétrique opposé de la souveraine métaphore proustienne, seule capable d'opérer le rapprochement entre deux expériences éloignées dans le temps et dans l'espace, la métaphore de Leiris échoue même dans l'explicitation de l'échec littéraire.

La lecture de la *Règle du jeu* dans son rapport avec la *Recherche* permet donc d'en saisir certains des aspects les plus importants, car c'est dans l'ambivalence de cette relation que se révèlent les enjeux et les contradictions de l'œuvre. Œuvre d'un amoureux du langage qui pourtant remet en cause sa capacité à exprimer une vérité, à porter le sceau de l'authenticité; œuvre d'un poète qui conteste aux mots et aux noms leur pouvoir évocatoire ; œuvre d'un écrivain qui réfute l'idée même de vocation et dénie à la littérature sa valeur rédemptrice. *La Recherche* constituait l'apogée de l'idéalisme romantique et de sa croyance dans les pouvoirs de l'œuvre d'art. *La Règle du jeu* est peut-être à lire comme son pendant post-moderne, l'œuvre d'une époque où la littérature, loin de toute fonction de révélation, ne peut exister qu'en remettant sans cesse en question sa légitimité et sa finalité.