

Université de Montréal

**Corridas en textes et en images :
pour une esthétique
de la blessure chez Michel Leiris et Ernest Hemingway**

Par Caroline Hogue

Département des Littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Décembre 2017

© Caroline Hogue, 2017

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Corridas en textes et en images : pour une esthétique de la blessure chez Michel Leiris et
Ernest Hemingway

Présenté par :

Caroline Hogue

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis, président-rapporteur

Andrea Oberhuber, directrice de recherche

Gilles Dupuis, membre du jury

Résumé

Durant l'entre-deux-guerres, Michel Leiris et Ernest Hemingway font partie de cercles composés de peintres, de photographes et de dessinateurs lancés dans divers projets de collaboration. Michel Leiris et Ernest Hemingway constituent aussi deux versants du culte de la tauromachie auquel adhère toute une génération d'artistes et d'intellectuels depuis le début des années 1920. Dans leurs œuvres, l'imaginaire de la tauromachie est décliné par le biais d'une profusion d'images, *in praesentia* ou *in absentia*. Si la critique s'est à quelques reprises penchée sur l'influence de la peinture ou sur la thématique tauromachique dans les œuvres de Leiris et d'Hemingway, un silence entoure l'intrication pourtant essentielle entre images, textes et corridas.

À la lecture des œuvres, un certain nombre de questions se pose : en quoi le regard est-il indispensable à l'avènement du fait tauromachique? Comment les dispositifs texte-image sont-ils pensés? Dans quelle mesure la tauromachie est-elle conçue comme un art, ou plutôt comme un lieu où tous les arts entrent en dialogue? Au terme de ce travail dont la direction se situe à la croisée de la critique thématique telle que conçue par Michel Collot et de l'approche intermédiaire (plus précisément de l'étude des rapports texte/image), je ferai état des différents types d'images qui ponctuent les œuvres au corpus, relais essentiels d'une esthétique de la blessure. Dans le roman *L'Âge d'homme* et le recueil *Miroir de la tauromachie* de Michel Leiris, ainsi que dans le roman *Mort dans l'après-midi* et la nouvelle « L'Invincible » d'Ernest Hemingway, j'investiguerai sur l'esthétique singulière qui s'arrime à la thématique tauromachique, exprimée par l'agencement des blessures visibles.

Mots clés : Ernest Hemingway; Michel Leiris; entre-deux-guerres; tauromachie; corrida; intermédialité; rapports texte/image; blessure ; littérature du XX^e siècle.

Abstract

During the inter-war period, Michel Leiris and Ernest Hemingway were part of circles composed of painters, photographers and drawers invested in various collaborative projects. Michel Leiris and Ernest Hemingway represent both sides of the cult of bullfighting, to which a whole generation of artists and intellectuals have joined since the early 1920's. In their works, the imagination of bullfighting is translated through a profusion of images, *in praesentia* or *in absentia*. Although criticism has sometimes focused on the influence of painting or on the bullfighting theme in the works of Leiris and Hemingway, a silence surrounds the entanglement yet essential between images, texts and bullfights.

When reading their literary work, a certain number of questions arises: in what way is the view indispensable to the advent of bullfighting? How are the text/picture arrangements thought? To what extent is bullfighting conceived as an art, or rather as a place where all the different arts enter into dialogue? In the course of this work, the chosen direction lies at the crossroads between the thematic criticism as conceived by Michel Collot and the intermedial approach (more precisely his study of the text/image relationship). I will report on the different types of images that punctuate the works of the corpus, essential relays of an aesthetic of the wound. In the novel *L'Âge d'homme* and the collection *Miroir de la tauromachie* by Michel Leiris, as well as in the novel *Mort dans l'après-midi* and the short story « L'Invincible » by Ernest Hemingway, I will discuss the singular aesthetic that binds to the bullfighting theme, expressed by the arrangement of visible wounds.

Keywords: Ernest Hemingway; Michel Leiris; inter-war period ; bullfighting; corrida; intermediality; text/image relationship; injury; twentieth century literature.

Table des matières

Résumé.....	I
Abstract.....	II
Table des matières.....	III
Listes des abréviations.....	IV
Liste des figures.....	V
Remerciements.....	VI
Introduction.....	1
Sur le corpus (<i>delicti</i>).....	10
Première partie : Cadrer la corrida.....	17
Deuxième partie : Images vues, images lues.....	32
2.1 Images <i>in praesentia</i>	33
2.1.1 <i>Lucrece et Judith</i> , matrices de l'écriture dans <i>L'Âge d'homme</i>	34
2.1.2 Apparition des images au fil du texte.....	39
Tangence entre le texte et l'image dans <i>Miroir de la tauromachie</i>	40
(Entre)voir la mort dans <i>Mort dans l'après-midi</i>	44
2.2 Images <i>in absentia</i>	50
2.2.1 <i>L'Âge d'homme</i> : un musée d' <i>ekphrasis</i> sanglantes.....	51
2.2.2 « L'Invincible » : un tableau cubiste.....	55
Troisième partie: Une esthétique de la blessure.....	63
Pointe à l'œil.....	63
Chairs ouvertes.....	67
3.1 La blessure : « sublime violence du vrai ».....	70
3.1.1 Présence du corps.....	72
3.1.2 Des auteurs dans l'arène.....	76
3.2 Des blessures à la mort.....	83
3.2.1 Sacrifices en série.....	85
3.2.2 La part d'Éros.....	89
Conclusion.....	96
Bibliographie.....	105

Listes des abréviations

AH : Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, 1939.

LI : Ernest Hemingway, « L'Invincible », traduction de « The Undefeated », 1927.

MDA : Ernest Hemingway, *Mort dans l'après-midi*, traduction de *Death in the Afternoon*, 1932.

MT : Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, 1964.

Liste des figures

Figure 1 Francis Bacon, lithographie reproduite dans <i>Miroir de la tauromachie</i>	31
Figure 2 Lucas Cranach, <i>Lucrece et Judith</i>	36
Figure 3 André Masson, dessin reproduit dans <i>Miroir de la tauromachie</i>	41
Figure 4 André Masson, dessin reproduit dans <i>Miroir de la tauromachie</i>	42
Figure 5 Anonyme, photographie reproduite dans <i>Death in the Afternoon</i>	46
Figure 6 Anonyme, photographie reproduite dans <i>Death in the Afternoon</i>	48
Figure 7 Théodore Géricault, <i>Le radeau de la Méduse</i>	53
Figure 8 Juan Gris, <i>Le Torero</i>	57
Figure 9 Alberto Giacometti, <i>Pointe à l'œil (relations désagrégeantes)</i>	66
Figure 10 André Masson, dessin reproduit dans <i>Miroir de la tauromachie</i>	69
Figure 11 Anonyme, photographie reproduite dans <i>Death in the Afternoon</i>	88
Figure 12 André Masson, dessin reproduit dans <i>Miroir de la tauromachie</i>	92

Remerciements

Je remercie d'abord et avant tout ma directrice, Andrea Oberhuber, qui a su donner à notre travail commun l'allure d'un dialogue fécond. Sa générosité immense et la sensibilité de ses lectures ont été indispensables à l'écriture de ce mémoire.

Je remercie également ma mère, mon père et mes sœurs pour leur ouverture d'esprit et leurs encouragements ainsi que mes coloc – ma famille élective – qui m'ont permis, dans les dernières années, de transformer en bibliothèque tantôt la cuisine, tantôt le salon.

Merci à Fredo, qui a suivi de près l'évolution de ma pensée, et qui m'a suivie jusque dans les arènes de Malaga.

Merci à Julien et à Alexandra pour la relecture et la traduction.

Enfin, je remercie le CRSH et le FRQSC pour leur soutien financier, sans lequel mes années d'étude de maîtrise auraient été (beaucoup!) moins profitables.

Introduction

L'œuvre de Pablo Picasso, comme celle de Juan Gris, de Francis Bacon ou encore de Francisco de Goya, est intimement liée à une passion structurante pour la tauromachie. Son *aficion*¹ est telle que Picasso interroge sa propre pratique artistique à la lumière des codes tauromachiques :

Imagine un instant que tu sois, toi, dans l'arène, en plein milieu. Tu as ton chevalet et ta toile, elle est blanche, il faut la faire, et tout le monde est là à te regarder. Vas-y, ça y est, il faut commencer la toile, il faut la faire. Imagine ça. Il n'y a rien de plus effroyable : dix ou quinze mille personnes qui sont là à te guetter. À la moindre faute, tu es mort.²

La comparaison du peintre avec le torero révèle la valeur esthétique du spectacle tauromachique, attestée par nombre d'artistes et d'écrivains. Selon Picasso, c'est la mort potentielle de l'artiste à l'œuvre qui creuse le fossé entre le peintre et le torero et qui, du coup, alimente la fascination de l'un envers l'autre. En littérature, Michel Leiris et Ernest Hemingway, entre autres – nous pourrions également nommer Henry de Montherlant, Jean Cocteau ou Denis Podalydès –, convoquent le travail d'artistes visuels pour créer des livres où le texte et l'image confluent, portés par une volonté de recréer l'espace interartistique complexe qu'est l'arène.

Les liens qui unissent littérature et arts visuels font l'objet d'une réflexion critique foisonnante depuis *Les mots dans la peinture* (1969) de Michel Butor, mais encore davantage depuis ces dernières années³. Les discours sur les arts montrent une volonté d'en circonscrire les frontières tout en définissant les modalités de dialogue entre deux ou plusieurs formes d'expression, de même que les points de passage entre ceux-ci. Poésie et

¹ *Aficion* est le terme espagnol utilisé pour désigner la passion pour la tauromachie.

² Hélène Parmelon, *Picasso dit...* suivi de *Picasso sur la place*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 287.

³ La partie 1 du mémoire fera état de la quantité et de la diversité des ouvrages critiques publiés récemment concernant les rapports texte/image.

peinture sont devenues emblématiques du texte et de l'image, et « l'histoire elle-même montre que leur rapprochement, leur comparaison n'est pas la simple pensée d'une personne ou de son époque, puisque l'antiquité, la Renaissance, les XVII^e et XVIII^e siècles jusqu'au néoclassicisme, tous ces temps-là ont repris avec insistance une formule qui signifie qu'on a rapproché les deux arts, qu'on a même, déjà, voulu les identifier : *ut pictura poesis*⁴ ». Dans *Peinture et poésie*, Yves Peyré remarque l'avènement, vers la fin du XIX^e siècle, d'un nouvel espace d'échange entre écrivains et artistes : le *livre de dialogue*⁵. Dans *L'Après-midi d'un faune* (1876), œuvre fondatrice de cet espace livresque ouvert à la rencontre des arts et aux amitiés entre artistes, l'écriture de Mallarmé et les dessins de Manet « se heurtent dans la resserre idéale de notre esprit⁶ ». Le discours du *paragone* – débat né à la Renaissance concernant une hiérarchisation esthétique des arts – et le traité de Lessing *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*⁷ semblent mis à mal par de telles pratiques intermédiaires, où texte et image sont intriqués au sein d'une seule œuvre. Dans un *livre de dialogue*, la poésie n'est pas *comme* la peinture (telle que l'exprime l'*ut pictura poesis*), et la lettre n'est pas subordonnée à l'image (prémisse idéologique du *paragone*) : le textuel et le visuel s'y rencontrent, dans un partage dynamique des pages du livre.

Si l'histoire culturelle, jusqu'au XIX^e siècle, fournit déjà plusieurs exemples des rapports d'échange, d'affrontement ou de complémentarité unissant l'écriture et le pictural, les années 1910 sont marquées par une redynamisation et une reconfiguration

⁴ Yves Bonnefoy, « *Ut Pictura Poesis* », dans Dominique Mocond'huy (dir.), *Lisible/Visible : pratiques*, Poitiers, Maison des sciences de l'homme et de la société de Poitiers, coll. « Les Cahiers Forell », 1998, p. 5-26.

⁵ Yves Peyré, *Peinture et poésie : dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001, p. 6.

⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766-1768), Paris, Hermann, 1990.

des rapports entre la littérature et les arts visuels, qui distingueront le vingtième siècle en Europe. Avec ses *Calligrammes*, Apollinaire réintroduit autrement l'enjeu de la picturalité dans la matérialité du poème en faisant valoir les potentialités visuelles des mots et des lettres disposés en forme d'image. Avec *Un coup de dés*, Mallarmé avait déjà pensé autrement l'espace de la page : avec l'éclatement des vers, la primauté accordée aux rythmes et le refus des normes associées au médium livresque, le recueil séminal marque un point tournant dans l'histoire de la poésie. Le recueil d'Apollinaire, pour revenir à lui, réinvestit la tradition des poèmes figuratifs, qui remonte au Moyen-Âge, dépassant parfois « un mimétisme traditionnel et banal⁸ », pour mettre en question, grâce à la picturalisation du poème, le rythme et la linéarité de la lecture.

Également, au début du XX^e siècle toujours, les Dadaïstes organisent des événements où peintres, auteurs et danseurs performant simultanément, mettant à bas les frontières des catégories artistiques. Pour le mouvement d'avant-garde, l'espace de la performance devient un lieu de contestation culturelle où il est possible de repenser la logique et la hiérarchie des arts. De l'intérieur, le mouvement Dada s'insurge contre la rigidité des institutions artistiques en concevant des espaces où les formes, les matières et les médias fusionnent, à l'occasion de récitals poétiques ou de peintures en action, par exemple. Emily Stipes Watts entrevoit l'apparition de nouvelles formes comme un indice de cette porosité croissante entre les arts : « *The appearance of such hybrid forms as collage and the prose-poem, for example, indicates, at least to a certain extent, the breakdown, or, from a different perspective, the bastard cross-breeding of artistic*

⁸ Aron Kibédi Varga, « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », dans Martin Heusser *et al.* (dir.), *Text and Visuality : Word & Image Interaction 3*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1999, p. 84.

*types*⁹ ». Les œuvres hybrides de Michel Leiris et d'Ernest Hemingway perpétuent ce décloisonnement des formes artistiques entamé par Dada, me semble-t-il, autorisant – privilégiant, même – la bifurcation de la littérature vers les autres arts.

En effet, les milieux artistiques européens, durant l'entre-deux-guerres, se constituent dans le sillon de cette refonte de la cartographie des arts. Dans les années 1920 et 1930, auteurs, peintres, musiciens, dramaturges, acteurs et danseurs effacent peu à peu les frontières traditionnelles de leur territoire respectif, défrichant de nouvelles avenues créatrices intermédiatiques. Le Paris de l'entre-deux-guerres est emblématique de cette communication effervescente entre les arts, particulièrement entre littérature et arts visuels, alors qu'auteurs, peintres et photographes partagent les mêmes lieux et se rencontrent dans les mêmes cercles. Ainsi, l'atelier de la rue Blomet accueille Joan Miró, André Masson, Michel Leiris et Robert Desnos, tandis que Picasso, Henri Matisse, Ernest Hemingway et Ezra Pound se réunissent au 27 rue de Fleurus, autour de Gertrude Stein. Ces communautés, constituées sous le signe de l'amitié, deviennent essentielles au processus créateur de chacun, et la complicité entre artistes participe à la démarche collaborative moderne. Selon Adélaïde Russo, « cette expérience de partage définit une génération, plus que le simple lien des *affinités électives*. Il s'agit d'une alliance nécessaire¹⁰ ».

Michel Leiris et Ernest Hemingway, deux auteurs qui font cavalier seul – on peut difficilement les associer à un mouvement littéraire, ou du moins pas à un seul¹¹ – sont

⁹ Emily Stipes Watts, *Ernest Hemingway and the Arts*, Urbana, Chicago et London, University of Illinois Press, 1971, p. 6.

¹⁰ Adélaïde Russo, *Le peintre comme modèle : du surréalisme à l'extrême contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 240.

¹¹ Introduit au Surréalisme par son ami André Masson, Michel Leiris prend ses distances quant au groupe dès la fin des années 1920, alors qu'Ernest Hemingway est parfois associé au modernisme littéraire et à la Génération perdue.

tous deux entourés par nombre de peintres, de photographes et de dessinateurs. Les deux écrivains achètent des œuvres d'art, écrivent sur l'art et fréquentent assidument les musées et les galeries d'art. Dans un article de la revue *Europe*, Jacques Lecarme, l'un des rares critiques à avoir comparé deux figures apparemment incomparables – « Leiris le subtil et Hemingway le *macho* matamore », évoluant « dans des sphères incompatibles¹² » – remarque que les deux auteurs ne se fréquentent pas, « bien qu'ils se soient sûrement croisés dans le Paris des années vingt, peut-être dans l'atelier d'André Masson, sûrement dans des cafés gonflés de fumée et de jazz¹³ ». Proposant une alternative à l'histoire littéraire canonique, le paratexte respectif des œuvres de Leiris et de Hemingway exprime le respect, la curiosité et la reconnaissance mutuels, unissant deux hommes de lettres issus de sphères culturelles différentes. Dans la collection « Folio », Gallimard choisit d'inscrire une citation de Michel Leiris sur la quatrième de couverture de *Mort dans l'après-midi* : « Hemingway atteint à la grandeur chaque fois qu'est mise en jeu dans son livre cette question cruciale de la vie et de la mort, en face de laquelle, si abruptement, nous place la corrida¹⁴ » ; dans *Miroir de la tauromachie* de Leiris, la quatrième note en fin d'ouvrage évoque l'œuvre de Hemingway¹⁵. Ce dialogue, médiatisé par des dispositifs éditoriaux, atteste tout de même des points de convergence entre les deux auteurs. S'ils n'entretiennent pas de relation intime l'un avec l'autre, Leiris et Hemingway s'inspirent des mêmes œuvres (celles de Juan Gris, de Picasso et d'André Masson) et gravitent autour des mêmes artistes. Jean Frémon évoque, parmi les

¹² Jacques Lecarme, « Leiris et Hemingway, *mano a mano* », *Europe*, vol. 77, n° 847, 1999, p. 83.

¹³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴ Ernest Hemingway, *Mort dans l'après-midi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1938 (1^{ère} édition en 1932). Désormais indiqué par le sigle *MDA*.

¹⁵ Michel Leiris, dessins d'André Masson, *Miroir de la tauromachie*, Montpellier, Fata Morgana, 2013 (1^{ère} édition en 1964), p. 22. Désormais indiqué par le sigle *MT*.

« fidèles » rassemblés autour de Michel Leiris, « Masson, Gris, Picasso, Miro, Lam, Giacometti, Bacon¹⁶ » ; Emily Stipes Watts soulève l'importante présence des artistes dans le parcours de Hemingway, alors que l'écrivain « *owned himself works by Gris, Paul Klee, Miro, Masson and Roberto Domingo and was friends with many contemporary painters*¹⁷ ».

De plus, Michel Leiris, ethnologue et écrivain, et Ernest Hemingway, romancier, journaliste et correspondant de guerre, constituent deux versants du culte de la tauromachie auquel adhère toute une génération d'écrivains, d'artistes et d'intellectuels, « entièrement placée sous le signe des années trente, de l'inquiétude, du besoin et de l'échec de l'évasion qui les traversent de part en part¹⁸ ». Désenchantés après avoir assisté aux horreurs de la Première Guerre mondiale, plusieurs artistes ne croient plus aux valeurs humanistes ni à l'hégémonie de la rationalité, fondements des sociétés occidentales modernes. Les corridas, souvent qualifiées de « barbares » par la critique française – « ne sont-elles pas un anachronisme dans le monde d'aujourd'hui qui se refuse à revenir sur son passé primitif¹⁹? », s'interroge Marie-Pierre Prevot Fontbonne dans *Tauromachie, le cœur et la raison* – reflète pourtant les préoccupations des intellectuels de l'époque, offrant un point de vue décalé, authentique et dissident. De fait, ces artistes et ces auteurs tauromachiques de l'entre-deux-guerres s'inscrivent dans une longue tradition culturelle, puisque « dès le XVIII^e siècle où la corrida espagnole se théorise et fixe ses règles dont, à quelques détails près, elle ne devait plus se départir, elle se lie à la

¹⁶ Jean Frémon, *Michel Leiris face à lui-même*, Tusson, L'Échoppe, 2011, p. 54-55.

¹⁷ Emily Stipes Watt, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸ Catherine Maubon, *L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997, p. 13.

¹⁹ Marie-Pierre Prevot Fontbonne, *Tauromachie : le cœur et la raison*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. « Sport en Questions », 1990, p. 5.

littérature ou à la peinture, nécessaires relais à son expression éphémère²⁰ ». Dans le monde ibérique, artistes et écrivains s'inspirent des corridas depuis longtemps, et la tauromachie fait partie des discours sociaux dominants : dans les cafés, les *aficionados* discutent de la dernière *feria* de Pampelune, et les tabagies offrent un vaste choix de journaux taurins. Les Espagnols désignent leur pays par l'expression « peau de taureau », renvoyant à sa forme qui rappelle la peau d'un animal qu'on aurait tendue. En France et dans le monde anglo-saxon, la simple curiosité à l'égard de la corrida se transforme, dans les années 1920, en fascination, voire en obsession. Depuis la publication du roman *Les Bestiaires* de Henry de Montherlant, en 1926, « l'exploitation littéraire et picturale de la corrida s'est en effet révélée si prolifique qu'elle a pu fournir matrices et stéréotypes à des œuvres désormais classées en genre "tauromachique"²¹ ».

Dans les œuvres de Michel Leiris et d'Ernest Hemingway, l'imaginaire de la tauromachie est décliné par le biais d'une profusion d'images, dont certaines sont insérées entre les pages (images *in praesentia*) et d'autres évoquées par divers moyens stylistiques (images *in absentia*). Si la critique s'est quelques fois penchée sur l'influence de la peinture ou sur la thématique tauromachique dans les œuvres de Leiris et d'Hemingway, un silence entoure l'intrication pourtant essentielle entre images, arts et corridas. Dans *Michel Leiris, l'écrivain matador*, Annie Maïllis pointe une brèche dans la critique que je me propose de colmater : « La critique leirisienne, riche et prolixe, ne s'est pas attachée à l'analyse du thème tauromachique, si ce n'est de manière fragmentaire, voire anecdotique ou ponctuelle, quand elle ne l'a pas simplement occulté [...] J'espère ainsi ouvrir une voie (comme on le dit en alpinisme), après et parmi d'autres, pour

²⁰ Annie Maïllis, *Michel Leiris, l'écrivain matador*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 12.

²¹ *Ibid.*, p. 19.

pénétrer le foisonnement des écrits de Leiris²² ». Dans la foulée des travaux d'Annie Maïllis, mais aussi de Carlos Baker, de Catherine Maubon et d'Emily Stipes Watts, entre autres, ma recherche fera apparaître de nouveaux liens entre images, regard, textes et corridas. Quels types d'images retrouve-t-on dans ces œuvres appartenant à différents genres littéraires? Comment les dispositifs texte-image, ou « l'organisation des composantes dans l'espace de la page, et du livre²³ », sont-ils pensés? Pourquoi Leiris et Hemingway, particulièrement dans leurs œuvres tauromachiques, choisissent-ils d'adjoindre le textuel au visuel? Comment le spectacle tauromachique peut-il nourrir une réflexion sur l'art, sur l'esthétique de la blessure? En quoi le regard (et peut-être un certain voyeurisme) est-il indispensable à l'avènement du fait tauromachique, dont l'issue est la mort, irrémédiablement? Dans quelles mesures, finalement, la tauromachie est-elle un art – une corrida est « une œuvre d'art » (*MDA*, p. 327) pour Hemingway et « plus qu'un art » (*MT*, p. 29) pour Leiris –, ou plutôt un lieu où tous les arts entrent en dialogue? Telles sont les questions qu'il s'agira d'éclaircir au fil de la recherche sur la corrida en mots et en images chez Leiris et Hemingway.

Je me propose de faire état des différentes images (*in praesentia* et *in absentia*) qui ponctuent les œuvres au corpus : *ekphraseis*, dessins insérés au fil du texte, photographies, frontispices, reproductions de tableaux, etc. Influencés par le travail des peintres, Leiris et Hemingway investissent des techniques picturales dans leur écriture ; je

²² *Ibid.*, p. 14.

²³ Danièle Méaux, « Le livre de photographies et de mots: un espace de brouillages et d'interférences », dans Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 14.

tenterai de retracer les lignes de ces écritures qui engendrent une « grande saturation picturale du texte²⁴ ».

À partir de l'analyse des images qui surgissent dans le texte, à travers les mots ou entre les pages, je montrerai comment l'image de la blessure traverse les œuvres du corpus, dessinant les contours de ce que j'appelle une « esthétique de la blessure », alors qu'on sait que la blessure est au cœur des enjeux tauromachiques. Participant à construire « l'architecture thématique²⁵ » de l'œuvre, la blessure, captée par le biais de la *vue* plutôt qu'à travers le ressenti, s'allie aux questions plus vastes d'une certaine vérité et de la mort. En effet, l'obsession des blessures sous-tend une fascination pour la présence et la mise en jeu authentique du corps, qui porte les marques de sa fin imminente. Dans le cadre symbolique de l'arène, la blessure et le sang évoquent, pour Leiris et Hemingway, les marques du combat que le créateur mène chaque fois pour *engendrer* son œuvre. Le motif de la blessure devient porteur de toute une esthétique, rendant visible à la fois le caractère mortel du corps de l'artiste et la complexité du rapport entre intérieur et extérieur.

Enfin, je me propose d'élargir l'idée centrale de ma recherche – *l'image* sous toutes ses apparences – pour montrer en quoi la corrida, chez Leiris et Hemingway, emprunte à toutes les formes artistiques. Tout fonctionne comme si, dans l'enceinte de l'arène, au moment de la confrontation entre le torero et le taureau, sculpture, peinture, danse, musique et tragédie convergeaient, à l'occasion d'un grand spectacle intermédiatique. J'interrogerai la corrida à travers le prisme de la *Gesamtkunstwerk*, cette œuvre d'art totale qui résonne dans le projet synthétique de Picasso.

²⁴ Liliane Louvel, « Modalités du pictural », dans *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 32.

²⁵ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, vol. 47, n° 1, 1988, p. 88.

Pour ce faire, j'aborderai *via* la critique thématique telle que conçue par Michel Collot et les études intermédiales, plus précisément les rapports texte/image et le concept de « tiers pictural » développé par Liliane Louvel, quatre œuvres appartenant à des genres littéraires différents, au sein desquelles mots, images et corridas sont liés par un réseau de correspondances et d'analogies. Ces avenues critiques et leurs croisements seront l'objet de la première partie du mémoire, dans laquelle je ferai la démonstration de leur pertinence. L'étude portera sur *L'Âge d'homme*²⁶ et *Miroir de la tauromachie* de Michel Leiris (un roman autobiographique et un recueil illustré rassemblant poèmes et essais), d'une part, et *Mort dans l'après-midi* et « L'Invincible²⁷ » d'Ernest Hemingway (un roman qui tient du traité savant et une nouvelle), d'autre part.

Sur le corpus (*delicti*)

Dans la première moitié du XX^e siècle, Michel Leiris est tour à tour romancier, poète, ethnologue et essayiste. Au sortir de la Première Guerre mondiale, il s'associe au groupe surréaliste jusqu'en 1929, année où il rejoint la revue *Documents*, codirigée par son ami Georges Bataille. Entre 1930 et 1935, il écrit *L'Âge d'homme*, œuvre maîtresse, où il exprime ses obsessions, ses peurs et ses hantises, à l'époque où il termine tout juste une psychanalyse avec le docteur Adrien Borel. Plusieurs références textuelles à l'expérience psychanalytique tracent des liens de convergence entre la création littéraire et le processus de guérison de l'auteur, idée que corrobore Simon Harel dans *L'écriture*

²⁶ Michel Leiris, *L'Âge d'homme* précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1939. Désormais indiqué par le sigle *AH*.

²⁷ Ernest Hemingway, « L'Invincible », dans *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999 (1^{ère} édition en 1932), p. 341-367. Désormais indiqué par le sigle *LI*.

*réparatrice : le défaut autobiographique*²⁸. Dans *L'Âge d'homme*, Leiris renvoie à sa thérapie comme à une épreuve cruciale, avivant les blessures qui le poussent à l'écriture : « J'ai subi cette cure d'abord pendant un an, avec des fortunes diverses. Ce fut, au moins durant les premiers temps, le couteau dans la plaie ». (*AH*, p. 197) Ce premier portrait autobiographique marque le début d'un cycle d'écriture de soi qui se poursuit avec les quatre tomes de *La Règle du jeu*, rédigés entre 1948 et 1976. *L'Âge d'homme* se lit comme une juxtaposition de divers épisodes et tableaux disparates – les 43 parties titrées fonctionnent comme des fragments autonomes –, donnant lieu à une œuvre éclatée, dont les unités satellites gravitent autour d'un noyau commun : Michel Leiris, qui est à la fois sujet narratif et objet d'étude.

En 1946, l'auteur augmente son roman d'une préface, « De la littérature considérée comme une tauromachie », réorientant considérablement la portée et reconfigurant les objectifs de son projet autobiographique. En ce sens, Jacques Lecarme note :

Si nous lisons *L'Âge d'homme*, dans sa version de 1939, et donc sans la préface additionnelle de 1946, nous estimerions que la tauromachie n'est pas au centre du tableau, et constitue un détail, certes révélateur, de l'ensemble. Elle fait revivre, de manière métonymique, le fantasme infantile de la femme à l'épée, qui, lui, est fondamental. Comme le montre, en frontispice du récit, le diptyque de Lucrèce et de Judith.²⁹

Le critique sous-entend que l'ajout de 1946 informe la lecture du roman, redonnant à la tauromachie la place qui lui revient, c'est-à-dire un réseau thématique structurant, miroitant le rapport au monde et à l'art leirisien. Éclairés par la préface, les lecteurs de Leiris voient apparaître la tauromachie dans les attributs visuels du tableau inséré en

²⁸ Simon Harel, *L'écriture réparatrice : le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, XYZ Éditeurs, coll. « Théorie et littérature », 1994.

²⁹ Jacques Lecarme, *op. cit.*, p. 87.

frontispice du roman, à savoir la toile double de Cranach représentant Lucrèce et Judith. Comme nous le verrons ultérieurement, cette image fondamentale sert de moteur à l'écriture en plus de symboliser les obsessions de l'auteur.

En 1937, près de dix ans après avoir assisté à sa première corrida à Fréjus avec Picasso, Michel Leiris publie, aux éditions GLM, le poème « Tauromachies », lequel est accompagné d'un dessin d'André Masson. L'année suivante, le bref essai *Miroir de la tauromachie* est publié en quelque 40 exemplaires. Également publié chez GLM, le texte est accompagné de trois dessins d'André Masson ajoutés en hors texte. Ce n'est qu'en 1964 que la maison d'édition prend l'initiative de réunir ces deux textes, qui fonctionnent conjointement : ils sont écrits successivement, ils incluent des dessins de Masson et ils concernent directement la tauromachie. Les deux textes expriment un rapport complexe au phénomène tauromachique, terrain symbolique particulièrement riche qu'il s'agit de défricher par l'écriture. Annie Maïllis note que la multiplicité des textes leirisiens portant sur la tauromachie « atteste [...] le désir de prolonger son expression par-delà sa manifestation, et d'en délivrer un sens toujours remis en cause³⁰ ». Réunis sous le titre de *Miroir de la tauromachie* dès 1964, les publications successives de l'œuvre ne sépareront plus le poème de l'essai, considérés dès lors comme les deux pans d'un même diptyque. C'est sous cette forme que j'étudierai le livre double de Michel Leiris. Ainsi, la première partie du livre *Miroir de la tauromachie* reprend le poème « Tauromachies », accompagné de sa portion picturale. Le texte décline une succession d'aphorismes, parfois précédés d'un astérisque, qui décrivent visuellement les étapes fondamentales d'une corrida. S'ensuivent les cinq parties essayistiques de l'œuvre, dont les deux dernières ont été ajoutées en 1964 : « Un spectacle révélateur », « La tauromachie est

³⁰ Annie Maïllis, *op. cit.*, p. 12.

plus qu'un sport », « La tauromachie est plus qu'un art », « L'amour et la tauromachie » et « Les constructeurs de miroirs ». Dans son essai, Leiris expose sa conception de la corrida : elle « est pour lui la métaphore de l'art et de l'amour, mais aussi lieu géométrique de la tangence, du gauchissement, qui introduit le concept de la fêlure, critère absolu de la beauté³¹ ». L'évolution éditoriale de *Miroir de la tauromachie* témoigne de l'importante présence des artistes visuels dans le parcours artistique de Michel Leiris. Accueillant originalement des dessins d'André Masson, le texte de Leiris fait l'objet d'une réédition de luxe en 1990, cette fois-ci accompagné de quatre lithographies de Francis Bacon. La critique leirisienne remarque l'importance des collaborations liant l'écrivain avec divers artistes, et pense l'organisation de ces amitiés en réseaux. Annie Maïllis se penche plus particulièrement sur la triade Leiris-Masson-Picasso³², alors que Jean Frémon, dans *Michel Leiris face à lui-même*³³, s'attarde sur les liens qui unissent Michel Leiris, Francis Bacon et Alberto Giacometti.

La troisième œuvre du corpus à l'étude, *Mort dans l'après-midi* d'Ernest Hemingway, traduction française de *Death in the Afternoon*, est publiée en 1932 aux éditions Charles Scribner's Sons. Miriam B. Mandel, dans son ouvrage *A Companion to Hemingway's Death in the Afternoon*, décrit ainsi cet objet littéraire insolite : « *A notoriously difficult book : not difficult to read, but almost impossible to define*³⁴ ». En effet, sous couvert d'un roman à tonalité essayistique, Hemingway fraye avec le récit de voyage, l'écriture autobiographique, la philosophie, le poème en prose et la

³¹ Agnès De la Baumelle (commissaire d'exposition), « Leiris & co. : Picasso, Masson, Miro, Giacometti, Bacon, etc. », Centre Pompidou-Metz.
<http://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2015.04_Leiris-DP.pdf> [dernière consultation le 21 novembre 2017]

³² Annie Maïllis, *op. cit.*

³³ Jean Frémon, *op. cit.*

³⁴ Miriam B. Mandel, *A Companion to Hemingway's Death in the Afternoon*, New York, Camden House, 2004, p. 2.

lexicographie. Le thème de la tauromachie – porte d’entrée pour aborder, par la bande, l’art, la mort et l’érotisme – cimente cet objet littéraire protéiforme. Selon Jacques Lecarme, « malgré l’opposition stylistique entre le reporter baroudeur et l’ethnographe nietzschéen, *Miroir de la tauromachie* doit infiniment plus que la notion de tragique sacré à *Mort dans l’après-midi*³⁵ ». Si Leiris et Hemingway incarnent deux univers distincts du point de vue de la stylistique et des discours sociaux qui informent leur œuvre, la dette littéraire de l’un envers l’autre concerne l’importance de la tauromachie en tant que thème, véhiculant tout un réseau d’images et de motifs, ainsi que l’investissement du pictural au sein du livre. À propos de *Mort dans l’après-midi*, Miriam B. Mandel invite la critique à investiguer sur cette relation entre le textuel et le visuel : « *Its emphasis on the visual [...] requires us to examine the relationship between the visual arts and the written text – or texts*³⁶ ». En effet, élagué dans ses éditions les plus récentes, le texte de *Mort dans l’après-midi* est originalement accompagné d’un frontispice de Juan Gris (la toile *El Torero*) et de 81 photographies en noir et blanc. En plus de ces représentations visuelles hétéroclites, Miriam B. Mandel aborde la multiplicité *des textes* dans le roman. À l’intérieur du livre *Mort dans l’après-midi* se rencontrent des textes de différentes natures : un glossaire explicatif du vocabulaire tauromachique, un calendrier taurin, un répertoire des « réactions individuelles à la course de taureaux intégrale espagnole » (*MDA*, p. 495) et des légendes de photographies succèdent aux vingt parties numérotées qui forment le corps du texte. Si les éditions d’après 1960 laissent tomber le frontispice, les photographies et la reproduction du calendrier taurin, il me semble nécessaire, dans la

³⁵ Jacques Lecarme, *op. cit.*, p. 89.

³⁶ Miriam B. Mandel, *op. cit.*, p. 2.

perspective d'une corrida en mots et en images, de prendre en compte l'œuvre dans sa facture originale.

Finalement, « L'Invincible », traduction française de « The Undefeated », est le quatrième texte qui constitue mon corpus. Il s'agit de la nouvelle liminaire du recueil *Men Without Women*, qui se déploie tout entier autour de la question de la mort, publié en 1927. Cette œuvre se distingue des autres éléments de mon corpus en ce qu'elle ne contient aucune image *in praesentia*. Dans « L'Invincible », le torero Manuel Garcia, tout juste sorti de l'hôpital, demande l'aide d'un vieux promoteur pour réintégrer l'arène. Après sa joute avec le premier taureau de cette corrida nocturne, le protagoniste se retrouve grièvement blessé, au milieu de l'arène. La nouvelle retrace minutieusement toutes les étapes d'une corrida désastreuse. Dans ce « chef-d'œuvre absolu de la nouvelle³⁷ », le récit de corrida est travaillé par des jeux de lumière et des changements de perspectives qui renvoient au champ pictural. On sent dans ce texte combien l'écriture de Hemingway est influencée par le travail de ses amis peintres et photographes. James Plath, dans un article de la revue *Studies in Short Fiction*, lit « L'Invincible » comme un écho textuel au tableau *El Torero* de Juan Gris, le texte et l'image obéissant aux principes du cubisme analytique³⁸. Si « L'Invincible » est la seule œuvre au corpus dont le texte n'est pas accompagné d'une ou de plusieurs images *in praesentia*, elle n'en fait pas moins appel à la vue du lecteur. Avec ce que Zoe Trodd appelle son « *camera eye*³⁹ », Hemingway utilise l'écriture pour « montrer », avec une précision photographique, la corrida. En plus d'investir certains traits picturaux du cubisme analytique,

³⁷ Jacques Lecarme, *op. cit.*, p. 84.

³⁸ James Plath, « “Le Torero” and “The Undefeated”: Hemingway’s Foray into Analytical Cubism », *Studies in Short Fiction*, vol. 30, n° 1, 1993, p. 35-43.

³⁹ Zoe Trodd, « Hemingway’s Camera Eye : The Problem of Language and an Interwar Politics of Forms », *The Hemingway Review*, vol. 26, n° 2, 2007, p. 7-21.

« L'Invincible » illustre la récupération textuelle du clair-obscur en peinture, proposant une reconfiguration de l'atmosphère lumineuse traditionnellement associée au spectacle tauromachique.

En somme, les quatre œuvres qui constituent mon corpus d'analyse mettent de l'avant les images et le regard ainsi que le rapport à l'art afin de trouver une forme livresque susceptible de traduire la fascination qu'exerce la tauromachie sur Leiris et Hemingway. La tauromachie est, pour eux, la seule institution qui permet encore d'assister au spectacle de la mort violente, momentanément libérée des tabous et des interdits. Dans la présente recherche, je comparerai non seulement les dispositifs texte-image autour desquels sont organisés les œuvres mais également les moyens scripturaires par lesquels le pictural intègre le textuel pour tenter de saisir comment cette coprésence de différents arts (et de leur médium respectif) rend justice au spectacle de la corrida et à ses enjeux – de vie et de mort – pour l'écrivain.

Première partie : Cadrer la corrida

Le cadre théorique du présent mémoire se situe au confluent de deux approches critiques : le champ des études intermédiales (plus précisément la tradition du dialogue des arts repensé par Walter Moser par le biais de la notion d'interartialité⁴⁰ et l'étude des rapports texte/image) et la critique thématique. Si le concept d'« intermédialité » est apparu comme catégorie d'analyse seulement au début des années 1990, sa définition, la formulation de ses limites et le classement de ses objets d'étude a suscité de nombreux débats dont témoigne, par exemple, l'article d'Irina Rajewsky de 2015⁴¹. La typologie des différentes approches intermédiales proposée par Jens Shröter⁴² et reprise par Jürgen E. Müller⁴³ révèle non seulement la complexité du concept mais également la pluralité des objets intermédiatiques. La recherche à mener sur Leiris et Hemingway s'inscrit dans le cadre de ce que Shröter appelle « l'intermédialité transmédiatale⁴⁴ », c'est-à-dire la recherche de formes nouvelles conçues par la combinaison ou par l'interaction de plusieurs médias.

Comment penser la catégorie transdisciplinaire de l'intermédialité dans le domaine des études littéraires et plus précisément lorsque des images *ouvrent* l'œil d'un texte⁴⁵? Plusieurs critiques inscrivent les rapports texte/image dans un réseau de filiations, étudiant les œuvres intermédiales à la lumière de l'histoire des arts. François

⁴⁰ Walter Moser, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Froger, Marion et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité*, Münster, Nodus, 2007, p. 69-92.

⁴¹ Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débats », dans Caroline Fischer (dir.), *Intermédialités*, Paris, Lucie Éditions, coll. « Poétiques comparatistes », 2015, p. 19-54.

⁴² Jens Shroter, « Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes », *Montage Av*, vol. 7, n° 2, 1998, p. 129-154.

⁴³ Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n°s 2-3, 2000, p. 105-134.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁵ Liliane Louvel, *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Interlangues littéraires », 1998.

Jost propose de naviguer entre les postures de l'archéologue et de l'historien pour tenter de retracer les origines de cette catégorie d'analyse récemment admise dans le champ de la recherche⁴⁶. Walter Moser, suivant cette tendance, confond la genèse intermédiaire avec la naissance des arts. Dans « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », le comparatiste « [prend] pour acquis que la longue tradition de l'interartialité fournit les matériaux pour une archéologie de l'intermédialité, ou, du moins, qu'elle représente une des voies d'accès, en quelque sorte généalogique, au concept⁴⁷ ». L'histoire des interactions entre différents arts sous-tend les discours critiques et artistiques sur la corrida, spectacle inclassable dont l'ambiguïté générique donne lieu à maintes comparaisons (avec la peinture, le théâtre, l'opéra, la sculpture, etc.). La « voie d'accès » que constitue l'interartialité permet de penser la tauromachie *entre* les arts (entre littérature et arts plastiques, d'abord, mais aussi entre tragédie et sculpture, par exemple). En ce sens, dans *Miroir de la tauromachie*, Leiris tisse des liens entre la corrida et les arts de la scène :

Tout se passe, d'une part, comme s'il s'agissait pour les acteurs humains d'égrener aussi rythmiquement que possible une série d'attitudes, de mouvoir harmonieusement les plis romantiques de la cape, de manier suavement la *muleta* – étoffe rouge qui est avec l'épée l'instrument de la mise à mort –, tout cela vêtus de l'étincelant “costume de lumières” (qui situe le *torero* dans un monde séparé, comme le masque du tragédien ou la parure sacerdotale) et s'efforçant, grâce au jeu des étoffes, d'intégrer le taureau à leur danse ; d'autre part, comme si la tauromachie dans son ensemble était conçue pour servir d'exemple aux disciplines à proprement parler esthétiques : ordonnance même de la course, divisée en trois *tercios* dont chacun forme un tout en même temps qu'il participe à l'équilibre du drame entier (...). (*MT*, p. 29)

Cette phrase, dont la longueur rappelle la sinuosité des mouvements tauromachiques, révèle la parenté de la corrida avec la danse, avec la musique et avec le théâtre. L'action du torero est partagée entre la grâce du danseur et l'intensité de l'acteur; son

⁴⁶ François Jost, « Des vertus heuristiques de l'intermédialité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 6, 2005, p. 9.

⁴⁷ Walter Moser, *loc.cit.*, p. 69.

accoutrement flamboyant en marque l'appartenance au domaine du spectaculaire. Leiris va même jusqu'à considérer la tauromachie comme un art idéal, proposant un modèle pour les autres formes de spectacle. Là où Leiris remarque les mouvements chorégraphiés du torero, Hemingway admire la fixité monumentale du spectacle : « Je ne connais pas de sculpture moderne, excepté celle de Brancusi, qui égale en valeur sculpturale la course de taureaux moderne ». (*MDA*, p. 155) Composition de mouvements éphémères, la corrida est aussi marquée par la précision des formes et la solidité des corps, admettant également une comparaison avec la sculpture. Suscitant maintes comparaisons avec des disciplines artistiques, la tauromachie n'est pas un art ; elle permet plutôt une synthèse interartiale.

Dans son introduction au collectif *Intermédialités*, Caroline Fischer conçoit, elle aussi, l'intermédialité comme héritière théorique de l'histoire culturelle plutôt que comme « nouvelle » avenue théorique : « Cette tradition nous renvoie au fait que l'intermédialité représente une réalité qui a commencé en même temps que la création artistique. Il suffit de penser à la première poésie lyrique au sens propre – accompagnée des sons de la lyre – ou à la tragédie antique et à son chœur, déjà proche de ce qui sera bien défini plus de deux millénaires plus tard comme *Gesamtkunstwerk*⁴⁸ ». Cet espace de rencontre entre les arts trouve son incarnation exemplaire dans l'arène où résonnent simultanément plusieurs formes artistiques (leur histoire, leurs connotations, leurs effets) sans pourtant y mettre en jeu leur médialité. Le sujet de mon mémoire et les questions qui en essaiment semblent donc s'inscrire dans une conception plus interartiale qu'intermédiaire ; cette distinction me permet de réduire et de préciser le faisceau

⁴⁸ Caroline Fischer, « Introduction », dans Caroline Fischer (dir.), *Intermédialités*, Paris, Lucie Éditions, coll. « Poétiques comparatistes », 2015, p. 9.

théorique – plusieurs critiques s’en prennent aux « qualités confuses de la notion⁴⁹ » d’intermédialité –, puisque tout art est lié à un support médiatique, mais tout médium ne peut être abordé comme une œuvre d’art. Marie-Pierre Prevot Fontbonne exprime cet échange dynamique entre la tauromachie et les arts, au-delà d’une rencontre médiale : « Si la tauromachie élargit les sources de création des arts littéraires et plastiques, elle-même se trouve enrichie par ces œuvres [...] En effet, étudiée puis rapportée dans le roman, les vers ou le tableau, la corrida est recrée par l’artiste, qui la représente telle qu’il la voit, telle qu’il la ressent, et non telle qu’elle est⁵⁰ ». J’étudierai, d’un point de vue esthétique, la tauromachie telle qu’imaginée par Leiris et Hemingway, chez qui la corrida se lit (et se voit) comme « *Gesamtkunstwerk* », c’est-à-dire une œuvre d’art totale.

Outre l’interartialité, je convoquerai plus précisément le pan des études transmédiales qui concerne les rapports texte/image, interrogeant cet interstice dynamique entre deux formes d’expression. Pour engager un dialogue avec les quatre œuvres littéraires du corpus, j’en étudierai conjointement les images *in praesentia* (éléments visibles dans et autour du texte) et les images *in absentia* (c’est-à-dire lorsqu’il y a « absence matérielle de l’image, que seul le texte évoque⁵¹ »).

La diversité des modes d’insertion de l’image dans le texte littéraire motive une tendance de la critique à classer et à ordonner les types de rapports texte/image. Bernard Vouilloux, dans *La peinture dans le texte*⁵², établit une typologie des descriptions textuelles d’œuvres d’art, que j’utiliserai pour classer les *ekphraseis* qui parsèment les œuvres de mon corpus. Le roman *L’Âge d’homme* propose une surenchère d’*ekphraseis*,

⁴⁹ Irina Rajewsky, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁰ Marie-Pierre Prevot Fontbonne, *op. cit.*, p. 173.

⁵¹ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte*, Paris, CNRS Éditions, 1994, p. 17.

⁵² *Ibid.*

échappant à toute hiérarchisation : des images fréquentées dans des livres pour enfants, des tableaux vus au musée et des souvenirs épars d'images oubliées se côtoient. Le narrateur donne à voir les images qui le hantent, auxquelles s'arriment souvenirs et sensations, comme ce tableau extrait d'un livre d'histoire sainte consulté à l'école lorsqu'il était enfant :

Je perçois assez nettement l'image qu'à ce moment nous regardions : il s'agissait du sacrifice d'Abraham; au-dessus d'un enfant agenouillé, les mains jointes et la gorge tendue, le bras du patriarche se dressait, armé d'un énorme couteau, et le vieillard levait les yeux au ciel sans ironie, cherchant l'approbation du dieu méchant auquel il offrait son fils en holocauste. (*AH*, p. 101)

Jamais neutre, l'*ekphrasis* met en lumière la fascination du narrateur pour tout ce qui a trait au sacrifice. Cette image – le souvenir de cette image, plutôt – est resté gravé dans la mémoire sélective du narrateur, se méritant une place dans sa galerie intime. La description implique un choix, retraçant le parcours subjectif du regard sur la surface de l'image. Les éléments picturaux retenus dans la description expriment l'intérêt de Leiris pour les acteurs du sacrifice : le sacrificateur et le sacrifié, lié davantage par l'arme qui rétablira l'ordre que par le sang filial. Les descriptions d'images « entrecroisent les effets du visuel et de l'écriture⁵³ » : ici, l'écriture permet de pointer précisément cet « énorme couteau ». Dégagé de l'image originale par le travail de l'écriture, le détail devient essentiel à sa doublure *ekphrastique* et prend tout son sens lorsqu'il est comparé aux lames et aux estocs qui parsèment *L'Âge d'homme*.

Dans *Texte/image. Images à lire, texte à voir*⁵⁴, Liliane Louvel établit une échelle picturale des descriptions textuelles, de l'effet-tableau à l'*ekphrasis* en passant par

⁵³ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁴ Liliane Louvel, *Texte/image : images à lire, textes à voir*, op. cit.

l'hypotypose et le tableau vivant, dans ce qu'elle appelle un « petit essai de typologie⁵⁵ ». Daniel Bergez, quant à lui, consigne et hiérarchise, dans *Littérature et peinture*, « les différentes modalités de ce dialogue entre les arts⁵⁶ ». Contrairement à Liliane Louvel qui ne cesse de rappeler l'irréductible différence entre texte et image, Bergez tend à gommer les limites entre texte et image à travers leur appréhension, encourageant une « lecture » de l'image, « puisqu'à travers la figuration elle organise, hiérarchise, donne valeur et sens à ses composantes⁵⁷ ».

Si ces différentes typologies offrent un réservoir terminologique pour saisir la complexité des rapports entre littérature et arts visuels, l'analyse sensible et pointilleuse des dispositifs qui ordonnent texte et image à l'intérieur de l'espace livresque constituera l'un des primats théoriques du présent mémoire. Les réflexions autour de la question du texte/image ont comme point de départ un constat commun, mis en mots par Liliane Louvel : « Celui de l'abondance de références à la peinture, à la photographie, aux arts plastiques, ceux de l'espace de la représentation dans cette autre représentation traditionnellement liée au temps qu'est le texte⁵⁸ ». Dans *Le tiers pictural*⁵⁹, Louvel propose une démarche critique flexible qui permet de superposer l'acte de lecture et celui de la spectature, en valorisant l'entre-deux, l'interstice, l'oscillation qui réconcilie tout en distinguant le textuel et le visuel. Le passage de l'image au texte, plus qu'une opération de traduction, transpose une représentation dans un autre mode de représentation, exigeant « un mouvement d'aller-retour, du texte à l'image et de l'image au texte⁶⁰ ». Il

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁶ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Collin, 2004, p. 6.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁸ Liliane Louvel, *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁹ Liliane Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

⁶⁰ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.*, p. 28.

s'agit d'évaluer l'écart irréductible qui *reste* au terme de cette transaction entre deux discours. Parfois écart, parfois « béance⁶¹ », le résultat de la transposition d'une image en texte peut également se lire comme un supplément, un surcroît qui « renforce le pouvoir du signe⁶² ». Si la représentation, chez Louvel, est « déjà une “doublure”⁶³ », la représentation textuelle d'une représentation artistique édifie un réseau de sens que le lecteur, devenu spectateur, doit arpenter. Par exemple, Hemingway fait l'économie des descriptions en investissant sa connaissance de la peinture pour brosser un portrait d'Aranjuez : « La ville est Velasquez jusqu'à la fin des arbres, et Goya, tout d'un coup jusqu'à l'arène » (*MDA*, p. 67). Sans convoquer une image en particulier, l'auteur appréhende le paysage comme une œuvre d'art ; les arbres, la lumière et l'architecture sont travaillés, dans l'œil d'Hemingway, par des couleurs, des coups de pinceau et des perspectives propres aux peintres qu'il connaît. La description métonymique reste vague, laissant au lecteur le soin d'engager sa propre perception des œuvres de Velasquez et de Goya.

Lorsque, à l'intérieur de l'espace du livre, le texte et l'image cohabitent – plus ou moins harmonieusement –, le travail du critique consiste à comprendre le dispositif qui ordonne leur agencement. Le collectif *Iconotextes* rassemble des études qui examinent les rapports texte/image en regard des métaphores « du filet, de la maille et de l'entrelacs⁶⁴ ». La figure de l'iconotexte permet de réunir le texte et l'image, « totalité insécable⁶⁵ » fondée sur la rencontre de deux moyens d'expression. Pour Anne-Marie Vetter dans

⁶¹ Alain Montandon, « Présentation », dans Alain Montandon (dir.), *Iconotexte*, Paris, C.R.C.D./Ophrys, 1990, p. 6.

⁶² Liliane Louvel, *Texte/image : images à lire, textes à voir*, *op. cit.*, p. 44.

⁶³ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁴ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 5.

« Quel lecteur pour le livre d'artiste? », étude qui met en lumière la part active du lecteur-spectateur, cette rencontre entre deux médias est plutôt de l'ordre de la secousse brutale. La jointure du texte et de l'image prévoit « un programme de transgression [...] en choquant et en contraignant notre rapport ordinaire au livre⁶⁶ ». Bien que « l'opération de lecture⁶⁷ » d'un livre où le texte côtoie l'image génère un certain inconfort, c'est dans l'expérimentation de cet effet que peut émerger la richesse d'un « dialogue » entre les arts, tel que l'exprime Yves Peyré dans *Peinture et poésie : dialogue par le livre*⁶⁸. Plutôt que de souligner l'altérité des médias, Peyré conçoit le texte/image comme un lieu d'ébullition créatrice⁶⁹, rapport dynamique qui enrichit l'espace livresque. Dans le présent mémoire, il s'agira d'être attentif aux chocs, aux tons et aux « interférences⁷⁰ » qui interviennent dans les dialogues entre texte et image chez Leiris et Hemingway.

D'autres études critiques qui ne se revendiquent pas explicitement des études intermédiaires me serviront à aborder les dispositifs texte/image dans les œuvres étudiées : *Images et récits*⁷¹, de Bernard Guelton, *Reading Images and Seeing Words*⁷², dirigé par Alan English et Rosalind Sylvester, *Museum of Words*⁷³, de James A.W. Hefferman, et *Texte/image. Images à lire, textes à voir*⁷⁴, de Liliane Louvel, entre autres, concernent

⁶⁶ Anne-Marie Vetter, « Quel lecteur pour le livre d'artiste ? », dans Montserrat Prudon (dir.), *Peinture et écriture 2. Le livre d'artiste*, Paris, La Différence/Unesco, 1997, p. 287.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Yves Peyré, *Peinture et poésie : dialogue par le livre*, op. cit.

⁶⁹ Yves Peyré, « Le livre comme creuset », dans Matthieu Rochelle, Yves Jolivet et al. (dir.), *Le livre et l'artiste*, Marseille, Éditions Le mot et le reste, 2007, p. 33-68.

⁷⁰ Danièle Méaux, op. cit., p. 7-18.

⁷¹ Bernard Guelton (dir.), *Images et récits : la fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2013.

⁷² Rosalind Sylvester et Alan English (dir.), *Reading Images and Seeing Words*, Amsterdam/New York, Éditions Rodopi B.V., coll. « Faux titre », 2004.

⁷³ James A.W. Hefferman, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1993.

⁷⁴ Liliane Louvel, *Texte/image. Images à lire, textes à voir*, op.cit.

l'intrication entre arts et littérature, relation synthétisée dans des titres qui empruntent souvent la structure du chiasme.

La phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, qui irrigue la pensée de Louvel⁷⁵, met d'ailleurs de l'avant la figure du chiasme, associée à celle de l'entrelacs⁷⁶, comme expression d'une relation complexe entre soi et le monde, entre le voyant et le vu⁷⁷. L'étymologie de la phénoménologie, dont la racine grecque « *phainomenon* » signifie « apparaître », confirme le lien intime qui unit la philosophie existentielle et la question du regard. Dans le livre inachevé *Le Visible et l'Invisible*⁷⁸, Merleau-Ponty rassemble l'essentiel de ses considérations sur le corps perceptif, sur la relation du sujet avec le monde senti, sur la réversibilité d'un corps double et sur la notion de chair. La manière dont Michel Collot aborde les textes littéraires retrace « la relation entre la critique thématique et son horizon philosophique d'origine, la phénoménologie existentielle⁷⁹ ». En effet, certaines des articulations de la philosophie merleau-pontienne épousent en tous points la critique thématique. Lorsque, dans *Le Visible et l'Invisible*, il écrit que « l'idée musicale, l'idée littéraire, la dialectique de l'amour, et aussi les articulations de la lumière, les modes d'exhibition du son et du toucher nous parlent, ont leur logique, leur cohérence, leurs recouvrements, leurs concordances, et, [qu']ici aussi, les apparences sont le déguisement de “forces” et de “lois” inconnues⁸⁰ », le philosophe appréhende le monde qui l'entoure comme Michel Collot ouvre les textes, c'est-à-dire en restant attentif aux

⁷⁵ Dans *Le tiers pictural*, Liliane Louvel souligne le « défi phénoménologique » que pose la lecture du texte/image. Voir Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.*, p. 260.

⁷⁶ Dans *Iconotextes*, les critiques utilisent la métaphore de « l'entrelacs » pour problématiser les rapports texte/image. Voir Alain Montandon, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty, « L'entrelacs – le chiasme », dans *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 172-204.

⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

⁷⁹ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *op. cit.*, p. 79.

⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 196.

manifestations du sensible, témoignages concrets d'un rapport au monde. C'est par le truchement de la critique thématique en tant qu'héritière de la pensée phénoménologique que j'aborderai certains thèmes littéraires (la tauromachie, l'écriture, la mort) dans les œuvres de mon corpus, en laissant de côté les outils proposés par la psychanalyse et la textanalyse, avenues souvent associées à l'approche thématique. Je considérerai les textes avant tout comme des réseaux thématiques où s'assemblent, se ressemblent et se repoussent différentes images, produisant le sens et organisant la structure des œuvres.

Concrètement, le motif visuel et littéraire de la blessure, associé à l'univers tauromachique, est un détail autour duquel s'arrime tout un réseau de significations, ancré dans une esthétique singulière. Inspirée de « la pensée de l'ouverture⁸¹ » de Georges Didi-Huberman et de « la poétique de l'incarnation⁸² » de Michel Collot, il s'agira de montrer que les œuvres mettent de l'avant ce que l'on peut appeler une « esthétique de la blessure ». Comme le *punctum* photographique de Barthes, « cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu⁸³ », le motif de la chair blessée⁸⁴ accroche le regard dans les textes et dans les images de mon corpus. Plus que conséquence malencontreuse ou dommage collatéral du spectacle tauromachique, la blessure incarne un langage nécessaire à l'expression d'une vérité. Je propose d'élargir l'idée barthésienne du *punctum* à d'autres médias pour capter l'importance du motif de la blessure chez Leiris et Hemingway : « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit, me poigne*)⁸⁵ », note Barthes. Parallèlement à la photographie,

⁸¹ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 33.

⁸² Michel Collot, *Le corps cosmos*, Vottem, La Lettre volée, coll. « Essais », 2008, p. 10.

⁸³ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du Cinéma, 1980, p. 49.

⁸⁴ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, op. cit.*, p. 40.

⁸⁵ Roland Barthes, *op. cit.*

en peinture, Daniel Arasse pense le « détail » comme une pointe qui « fait signe, appelle celui qui regarde à s'approcher, et suscite le désir⁸⁶ », infime portail sublime à partir duquel le spectateur peut s'engager dans l'œuvre. Brèche intolérable dans l'unité irréprochable du corps, la blessure m'apparaît comme l'incarnation exemplaire de cette rencontre heuristique « entre structuration et hasard⁸⁷ », fondatrice du *punctum* d'une photographie, d'une peinture ou d'un texte littéraire. La pensée de Leiris est porteuse de l'idée de *punctum*, ou, du moins, de l'importance d'une part de désordre semant le trouble dans l'ordonnement du monde, atome chaotique exprimée dans l'*excipit* de *Miroir de la tauromachie* :

Ils n'ont de chance d'y parvenir qu'en mêlant à l'alliage dont ils composeront le tain de leur miroir (spectacle, mise en scène érotique, poème, œuvres d'art) un élément susceptible de faire pointer à travers la beauté la plus rigide ou la plus tendre quelque chose d'éperdu, de misérable sans retour et d'irréductiblement *vicié*. Doigt de venin, sans lequel aucun alcool ne serait concevable, puisque l'ivresse – si euphorique qu'elle soit – ne saurait jamais être qu'une image plus ou moins approchée de notre communion future avec le monde de la mort. (*MT*, p. 66)

À l'image de la pointe investie par Barthes, Leiris joint celle du poison, *pharmakon* à la fois curatif et destructeur. Pour Leiris, la corrida fait partie de ces manifestations esthétiques dont la puissance est liée au dévoilement – fulgurant bien que partiel – de la mort. Pour lui, la beauté ne saurait être voluptueuse sans le travail des « constructeurs de miroirs » (*MT*, p. 65), qui consiste à injecter dans le flux de la vie quelques gouttes d'un poison mortifère.

Les essais *Le corps cosmos* et *La matière-émotion* de Michel Collot me permettront de penser le corps dans les textes de Leiris et de Hemingway comme un

⁸⁶ Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 71.

⁸⁷ Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La femme se découvre* d'Évelyne Sinnassamy », dans Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, C.R.C.D./Ophrys, 1990, p. 265.

dispositif à la fois récepteur et producteur de sensibilité, et donc de sens. Le regard – celui du lecteur-spectateur, celui de l'écrivain, celui inscrit dans le texte – étant un enjeu essentiel de mes recherches, il me semble pertinent d'investir « une phénoménologie et une poésie de l'incarnation, qui font du corps le médiateur de notre relation au monde⁸⁸ ». À l'instar de Collot, ma lecture des textes sera garante du primat de la perception⁸⁹, alors que « la perception, visuelle notamment, [n'est] jamais la réception purement passive des données sensorielles, mais leur interprétation et leur organisation en une structure qui leur donne forme et sens⁹⁰ ». Dans sa *Poétique du regard*, Pierre Ouellet nie également la neutralité objective du regard et insiste sur la perception visuelle comme « instrument d'exploration de soi à travers les modalités qui la relie à la mémoire et à l'imagination, ces vues intérieures sur la conscience⁹¹ ».

Bien que je ne distinguerai pas systématiquement motifs littéraires et motifs visuels – d'un point de vue thématique, je les penserai ensemble, à l'instar de l'« image » chez Daniel Bergez, qui « désigne globalement l'œuvre plastique et le procédé utilisé par l'écrivain⁹² » –, *L'image ouverte* de Georges Didi-Huberman nourrira l'analyse des représentations artistiques de la blessure telles qu'elles apparaissent dans les dessins d'André Masson, dans les photographies choisies par Hemingway, mais aussi dans les images convoquées par Leiris et dans les toiles de Goya mentionnées par Hemingway. Didi-Huberman note que « l'ouverture est dans l'image un fait de structure, un *portant*, un principe d'animation – ce [qu'il a] nommé un *motif* – et non un simple thème à traiter

⁸⁸ Michel Collot, *Le corps cosmos*, *op.cit.*, p. 31.

⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Éditions Verdier, 2014 (1^{ère} édition en 1934).

⁹⁰ Michel Collot, *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 77.

⁹¹ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges/Septentrion, 2000, p. 276.

⁹² Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 42.

iconographiquement ou typologiquement⁹³ ». La pensée de Didi-Huberman s'accorde avec la notion de chair que Michel Collot emprunte à Merleau-Ponty, c'est-à-dire « le lieu même où s'incarne et s'élabore la pensée⁹⁴ ». Ainsi ferai-je dialoguer l'approche littéraire de Michel Collot avec celle – esthétique – de Georges Didi-Huberman pour ouvrir simultanément les textes et les images, tel un corps blessé, « avec sa façon si troublante de s'offrir, de souffrir et de s'ouvrir au regard d'un spectateur⁹⁵ ».

En plus de puiser dans un héritage phénoménologique commun, l'étude des rapports texte/image et la critique thématique conçoivent le lecteur-spectateur comme principal terreau de la création du sens. Les deux approches que je privilégie dans l'étude des œuvres s'en remettent à la sensibilité et aux perceptions d'un lecteur-spectateur attentif aux effets du texte *et* de l'image. Plusieurs théoriciens de la thématique littéraire considèrent que le texte naît au moment de son actualisation par le lecteur. Ainsi, dans *La conscience critique*, Georges Poulet conçoit son corps comme lieu de passage révélateur du texte : « L'œuvre se vit en moi. Dans un certain sens, elle se pense, elle se signifie en moi-même⁹⁶ ». Le corps du lecteur informe ou déforme le texte, miroitant l'œuvre selon son propre rapport au monde. Alan English et Rosalind Silvester affirment, à propos d'une critique intermédiaire, que « *such an understanding of visual and textual involves the ideas of significations, the dynamic potential of engendering a text and its actualization by the reader*⁹⁷ ». Aussi la signification d'une œuvre naît-elle de son interaction avec le lecteur, qui doit s'engager dans les textes avec tout l'attirail que lui

⁹³ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁴ Michel Collot, *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁶ Georges Poulet, *La conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1971, p. 285.

⁹⁷ Rosalind Silvester et Alan English, « Introduction », dans Silvester, Rosalind et Alan English, *Reading Images and Seeing Words*, *op. cit.*, p. 1.

confère sa sensibilité et son savoir-lire. C'est en ce sens que Michel Collot souligne « la nécessité d'une véritable *reprise* de leurs significations par la subjectivité du critique, qui ne doit donc nullement censurer les réactions sensorielles et affectives que suscite en lui le texte, mais au contraire en faire l'un des points de départ de son investigation⁹⁸ ».

La sensibilité investie comme outil d'analyse me semble propice pour l'étude des œuvres hybrides, régies par différents dispositifs texte-image. Comme le public qui entoure l'arène lors d'une corrida, le lecteur-spectateur est incité à appréhender les œuvres de manière active. Il s'engage dans une relation d'échange avec le livre, alors que l'essentiel s'actualise sur « l'écran de [son] œil intérieur⁹⁹ ». Loin de la posture du spectateur passif, le lecteur prend part à l'œuvre, mettant en jeu son corps percevant, à l'instar du public de la corrida dont le rôle est « unique, semblable au chœur antique qui donne son avis sur tout, dans le vif de l'action¹⁰⁰ ». Conjuguant le caractère intermédial des œuvres étudiées et la lecture thématique qu'elles appellent, la réalisation de ce mémoire se présente, en quelque sorte, comme une réactualisation du spectacle tauromachique : à l'intérieur des œuvres au corpus se rencontrent deux matériaux hétérogènes comme à l'intérieur de l'arène s'affrontent l'homme et l'animal. Le lecteur-spectateur critique fait *apparaître* l'œuvre comme l'œil du public est essentiel à la captation de la corrida. Le texte, l'image et le lecteur-spectateur font écho aux trois acteurs du spectacle tauromachique : le torero, le taureau – obéissant à une dynamique antithétique oscillant entre combat et fusion – et le public, œil gigantesque qui surplombe

⁹⁸ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *op. cit.*, p. 84.

⁹⁹ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰⁰ Catherine Bernié-Boissard, « Le public des courses de taureaux : une contre-distinction ? », dans Sébastien Fournier, Catherine Bernié-Boissard et Jean-Pierre Michel (dir.), *Tauromachies, sport, culture. Regards croisés sur les publics*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 25.

l'arène (comme celui qu'on peut voir dans les lithographies de Francis Bacon insérées dans *Miroir de la tauromachie*).

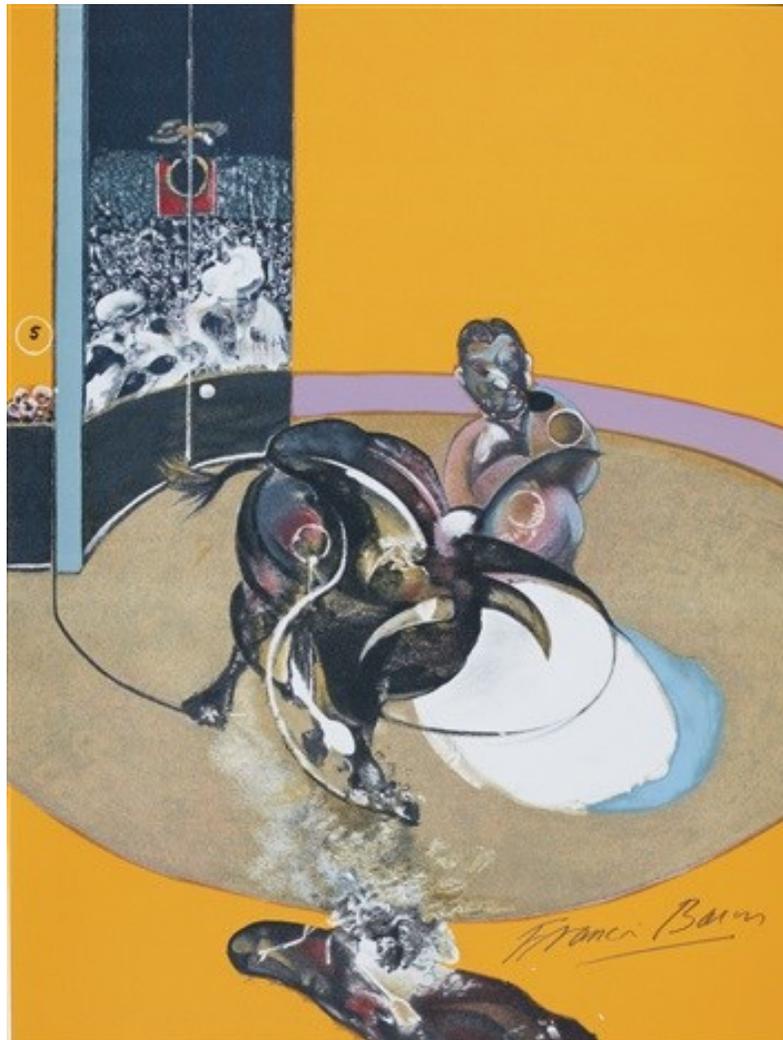


Fig. 1 : Lithographie de Francis Bacon, dans Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1990, n.p.

Deuxième partie : Images vues, images lues

La profusion d'images convoquées dans les œuvres du corpus à l'étude et la diversité de leur nature, « à l'intersection des images à lire, des images mentales et des images à voir¹⁰¹ », incite à un classement de celles-ci qui présidera à l'analyse. Pour ce faire, je regrouperai les images, investissant (en l'élargissant) l'idée de la « saturation picturale¹⁰² » proposée par Liliane Louvel. Le principe organisateur de cette deuxième partie est donc lié à une volonté de penser les œuvres selon une échelle de gradation du pictural, allant de la saturation à la dilution de l'image, qu'elle soit présente ou absente du texte. J'aborderai, d'abord, les passages dans lesquels est à l'œuvre un rapport texte/image *in praesentia*, c'est-à-dire qui « fait coexister les deux substances (au sens de Hjelmslev) sur un seul support¹⁰³ ». D'abord, la lecture des textes sera jumelée à l'analyse des images, dévoilant le sens des dispositifs sous-jacents à leur agencement à l'intérieur de l'espace livresque. Ensuite, il s'agira d'étudier les images *in absentia*, supposant, à l'instar de Louvel, « qu'une échelle graduant les types d'iconotextes irait de la plus forte imprégnation du texte lorsque la référence à une œuvre plastique, fictive ou pas, est explicite et développée, au mélange plus subtilement dosé lorsque l'émulsion devient une dilution¹⁰⁴ ». C'est au fil de cette lecture-spectature minutieuse des œuvres que le rapport à l'image apparaîtra comme une dimension essentielle de l'expression tauromachique. Les œuvres du corpus pointent souvent vers un médium *autre*, enclines aux débordements, aux transgressions et aux insubordinations quant à la tradition livresque. Aussi la lecture critique doit-elle être flexible, se pliant aux exigences de leur

¹⁰¹ Jean-Pierre Montier, « Avant-propos », dans Jean-Pierre Montier (dir.), *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 12.

¹⁰² Liliane Louvel, *Texte/image : images à lire, textes à voir*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰³ Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁴ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, *op. cit.*, p. 91.

identité multiple. Selon Andrea Oberhuber, l'œuvre intermédiaire s'appréhende dans le respect de son paradoxe : « Ces œuvres dont l'essence se construit justement à la frontière, dans un va-et-vient permanent entre deux ou plusieurs formes d'expression du visuel et du textuel, bref dans un entre-deux instable, nous échappent, si nous ne leur reconnaissons pas les diverses facettes de leur métissage¹⁰⁵ ». Dans le présent chapitre, je ferai état de ces différentes manifestations, situées dans le spectre de l'entre-deux, dont l'un des pôles est parfois une image concrète, donnée à voir au lecteur, parfois une image *en texte*, donnée à lire au spectateur.

2.1 Images *in praesentia*

Cette première partie concerne les rapports entre textuel et pictural, lorsque les deux moyens d'expression se partagent la matérialité du livre. La relation intermédiaire s'arrime tantôt à une image paratextuelle, tantôt à des images insérées au fil du texte ou en fin de livre. Si l'intrication entre littérature et arts visuels est parfois camouflée sous couvert de texte homogène (c'est le cas lorsque les images sont *in absentia*), « ce dialogue devient manifeste lorsque les deux arts voisinent dans le même espace [...] ; il en résulte une tension qui peut désigner un point asymptotique de rencontre, voire de fusion, mais qui à terme reconduit la différence irréductible entre le visible et le lisible¹⁰⁶ ». Il s'agit de dégager les points de passage entre le texte et l'image, en évaluant la porosité de cette frontière théorique entre les champs disciplinaires. Dans *Le Visible et l'Invisible*, Maurice Merleau-Ponty aborde la question des limites du visible, par

¹⁰⁵ Andrea Oberhuber, « Présentation : texte/image, une question de coïncidence », *Dalhousie French Studies*, n° 89, 2009, p. 4.

¹⁰⁶ Daniel Bergez, *op.cit.*, p. 6.

l'entremise du vocabulaire phénoménologique, mettant en garde contre une simplification réductrice : il faut éviter de « considérer l'invisible comme un *autre visible* "possible", ou un "possible" visible pour un autre : ce serait détruire la membrure qui nous joint à lui¹⁰⁷ ». Aussi doit-on se garder d'élargir à outrance les catégories du lisible et du visible, au risque d'anéantir l'altérité constitutive de la lecture du dispositif texte/image. Cette opération singulière, réconciliant « l'étalement de l'écrit et la vision en profondeur », nécessite du lecteur-spectateur qu'il se meuve sur « le plat de la feuille et, plus loin, dans la profondeur d'un espace représenté¹⁰⁸ ». C'est une telle logique de l'aller-retour entre l'écrit et le visuel, dont la cohabitation prendra la forme d'une « collision ou [d'une] collusion¹⁰⁹ », qui motivera la lecture-spectature de ces ensembles composés de textes et d'images.

2.1.1 *Lucrece et Judith, matrices de l'écriture dans L'Âge d'homme*

La notion de « paratexte » élaborée par Genette concerne les discours qui entourent l'œuvre littéraire comme autant de « seuils » entre le texte et le hors-texte. Ces zones décalées par rapport au corps du texte font partie du livre dans sa matérialité, ne tendant « ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte)¹¹⁰ ». Or, l'étude d'œuvres qui problématisent l'intrication entre littérature et arts visuels ne saurait évacuer le rôle des images qui bordent l'écrit, les reléguant dans l'espace périphérique du « vestibule¹¹¹ ». Si l'image paratextuelle résulte souvent d'un

¹⁰⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 282.

¹⁰⁸ Danièle Méaux, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁹ Andrea Oberhuber, *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁰ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 8.

¹¹¹ *Ibid.*

choix éditorial (motivé par des impératifs commerciaux), le frontispice de *L'Âge d'homme* – et celui de *Mort dans l'après-midi* – nourrissent l'œuvre qu'ils annoncent. Plus qu'ornementales, les images sont porteuses d'un supplément de sens lorsqu'elles relèvent d'un « choix iconographique clairement articulés sur le contenu de l'œuvre, grâce à une relation thématique, symbolique ou esthétique, voire sociologique¹¹² ». Chez Michel Leiris, l'image liminaire propulse le lecteur dans ce même univers pictural qui fait proliférer l'écriture.

C'est en 1930 que Michel Leiris termine « Lucrèce, Judith et Holopherne », première version manuscrite de ce qui deviendra *L'Âge d'homme*, publié près de dix ans plus tard. Cette version proto-romanesque, déjà, invoquait explicitement le diptyque *Lucrèce et Judith* de Lucas Cranach, dont Leiris n'a vu qu'une photographie reproduite en noir et blanc (Fig. 2).

¹¹² Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 158.

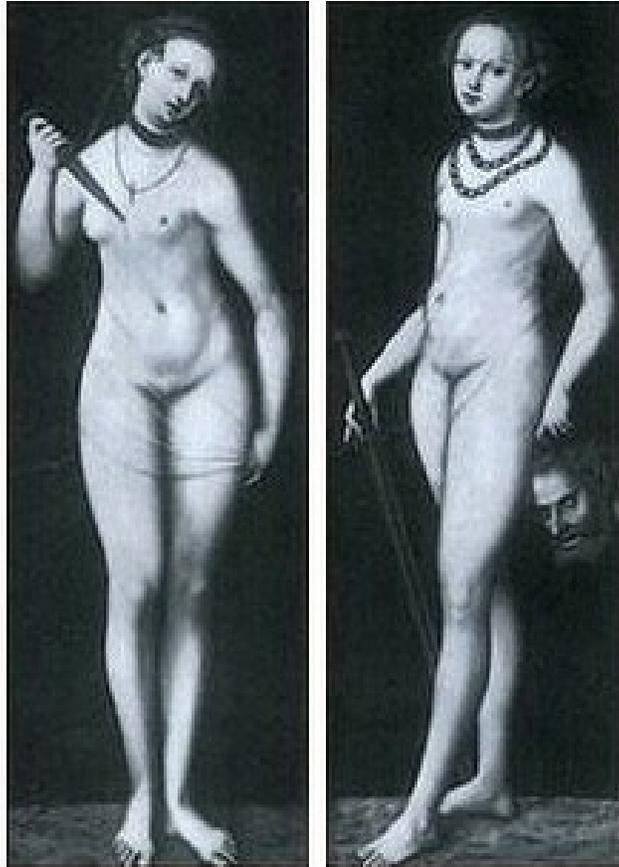


Fig. 2 : Lucas Cranach, *Lucrèce et Judith*, ≈1540. Photographie reproduite dans Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1946.

La mosaïque autobiographique de Michel Leiris s'articule toute entière autour de cette image qui brille par son absence dans la première édition du livre. Ce n'est qu'en 1946, dans l'édition de poche, que la photographie du diptyque est reproduite en amont du texte. Dans une lettre de 1960, Georges Bataille interroge Leiris à propos du tableau : « Te rappelles-tu le musée où se trouve le double tableau de Cranach : *Lucretia et Judith*, que tu as finalement reproduit au début de *L'Âge d'homme*?¹¹³ » Cette question de Bataille porte à croire que l'inclusion de l'image au sein du livre a été le sujet de

¹¹³ Georges Bataille et Michel Leiris, *Échanges et correspondances*, Paris, Gallimard, coll. « Les inédits de Doucet », 2004, p. 190-191.

réflexions de la part de l'auteur, confirmant la portée symbolique et esthétique de cette image *in praesentia*.

Mais il y a plus. Le texte de *L'Âge d'homme* convoque inlassablement la peinture de Cranach, autant par le ressassement de bribes *ekphrastiques* que par la mise en scène de la découverte et de la spectature de l'œuvre. Dans la version de 1946, le texte décrit le tableau liminaire comme principal moteur créateur, revenant sans cesse sur cette image instigatrice. C'est dans l'événement essentiel de la rencontre du sujet romanesque avec l'œuvre d'art que germe la pulsion d'écriture : « De ces deux créatures – auxquelles j'ai attaché, arbitrairement peut-être, un sens allégorique – il y a quelques années la vue m'a bouleversé [...] Et de là m'est venue l'idée d'écrire ces pages. » (*AH*, p. 39) La reproduction du tableau en guise de prélude à la lecture permet au lecteur d'expérimenter ce bouleversement initié par le regard, réitérant l'expérience heuristique racontée par Leiris. Selon Louvel, la « présence forte de l'image autour du texte » informe la trajectoire du lecteur, lui représentant, « au cas où il ne la connaîtrait pas, ou l'aurait oubliée, l'œuvre appelée par le texte, lui permettant ainsi de l'avoir “en tête” au moment souhaité¹¹⁴ ». Le lecteur de *L'Âge d'homme*, effectivement, est enjoint à superposer le texte lu sur le souvenir (ou du moins, sur ce qui reste) de l'image liminaire. Tout fonctionne comme si le texte était inscrit sur une reproduction en filigrane de *Lucrèce et Judith*, image qui fait signe au lecteur-spectateur de l'autre côté des mots. Cette image – copie de l'image, plutôt – que Louvel situe « en tête » fait écho au dispositif qui préside à l'écriture de *L'Âge d'homme*, alors que les figures semblent se détacher du tableau pour

¹¹⁴ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, *op. cit.*, p. 159-160.

hanter Leiris : « Ces deux images de femmes sanglantes qui sont aujourd’hui dressées dans mon esprit : Lucrèce la froide et Judith la manieuse d’épée ». (*AH*, p. 52)

Dressées, donc, Lucrèce et Judith échappent à l’espace bidimensionnel de la toile, s’érigeant dans l’esprit comme des comédiennes sur une scène de théâtre. Tel que Catherine Maubon l’écrit dans son étude sur *L’Âge d’homme*, c’est « en substituant à la surface jusque-là plate et figée du tableau de Cranach l’espace dynamique sur lequel, dès l’enfance, il avait modelé son propre théâtre intérieur [que] Leiris put certes se rapprocher ultérieurement du processus primaire réactivé par les figures de Lucrèce et de Judith¹¹⁵ ». Lucrèce, incarnant la femme violée puis suicidée, et Judith, bourreau d’Holopherne décapité – l’une issue de la mythologie romaine, l’autre de la mythologie juive – renvoient toutes les deux à une conception violente du sacrifice. Judith, Lucrèce et le torero se rejoignent autour du motif de la blessure corporelle, objet de fascination pour Leiris et nœud gordien de son œuvre littéraire.

En plus de l’insertion du frontispice dans *L’Âge d’homme*, 1946 marque l’ajout de la préface « De la littérature considérée comme une tauromachie », réorientant considérablement la lecture du récit. La préface dévoile le caractère essentiel de la corrida, dont la dimension sacrificielle active les figures de Lucrèce et de Judith, et dont l’estocade finale rejoint la menace contenue dans les lames de ces femmes à l’épée. La présence de *Lucrèce et Judith* dans *L’Âge d’homme* fait coïncider le début de la lecture avec le début de l’écriture, rêverie suscitée par la contemplation de l’image, en plus d’annoncer, obliquement, la thématique tauromachique. L’image est « convoquée pour

¹¹⁵ Catherine Maubon, *op. cit.*, p. 152.

enclencher le processus d'écriture, qui se nourrit de son impact esthétique¹¹⁶ », réservoir de sens infini dans lequel l'auteur puise pour nourrir son imaginaire tauromachique.

2.1.2 Apparition des images au fil du texte

Se distinguant de l'image paratextuelle, celle qui intervient au fil du texte exige du lecteur qu'il reconfigure son mode de lecture habituelle, dès lors « placé dans un état de mobilité, d'équilibre acrobatique¹¹⁷ ». Bordée par l'écrit, l'image devient matériau hétérogène, intrus qu'il s'agit d'accepter en bouleversant son propre rapport au livre. Navigant entre le texte et son *autre*, « la lecture passe par une série de ricochets entre les mots et les images, et c'est seulement à travers cette épaisseur qu'atteindre le monde paraît possible¹¹⁸ ». Le texte et l'image se partagent les pages de *Miroir de la tauromachie* et de *Mort dans l'après-midi*, obéissant à des dispositifs qui en orientent la portée. Affranchies de l'illustration telle que pratiquée au XIX^e siècle, qui « n'est pas indispensable à la lecture du texte, et surtout, ne change rien à la réalité du texte¹¹⁹ », les images qui interviennent dans les livres de Leiris et de Hemingway sont entrelacées ou emmaillées avec les textes¹²⁰. Plus qu'une redite du texte, le pictural constitue une part inaliénable des œuvres.

¹¹⁶ Daniel Bergez, *op.cit.*, p. 181.

¹¹⁷ Andrea Oberhuber, *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁸ Danièle Méaux, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁹ Anne-Marie Vetter, *op. cit.*, p. 284.

¹²⁰ Les métaphores de « l'entrelacs » et de « la maille » nourrissent la pensée iconotextuelle de Michael Nerlich. Voir Alain Montandon, « Présentation », *op. cit.*, p. 6.

Tangence entre le texte et l'image dans *Miroir de la tauromachie*

Écrits successivement en 1937 et en 1938, ce n'est qu'en 1964 que le poème « Tauromachies » et l'essai « Miroir de la tauromachie » sont définitivement rassemblés à l'intérieur d'un seul livre, augmentés des cinq dessins d'André Masson. La collaboration entre Michel Leiris et le peintre naît d'une profonde amitié et d'une admiration mutuelle, comme son « amitié avec Bacon » qui sera « matérialisée en un livre commun¹²¹ » quelque cinquante ans plus tard. Dans *Michel Leiris, l'écrivain matador*, Annie Maïllis se penche sur cette relation essentielle entre Masson et l'auteur, rappelant que « les lettres envoyées à Leiris témoignent d'une admiration sans faille pour les textes tauromachiques de l'écrivain [et qu'] en retour, les peintures de Masson ont fertilisé la vision leirisienne de la corrida¹²² ». Dans *L'Âge d'homme*, Leiris rend hommage à cet échange fécond entre deux amis et entre deux matériaux : « Pour que je parvienne à écrire quelque chose de lisible, il a fallu que je rencontre le peintre A.M. et qu'il me fasse confiance ». (*AH*, p. 186) Reflétant cette relation de réciprocité entre l'écrivain et le peintre, le texte et l'image dialoguent¹²³ dans *Miroir de la tauromachie*, échappant à toute hiérarchisation, s'appelant l'un et l'autre dans « une constante réversibilité¹²⁴ ».

¹²¹ Jean Frémon, *op. cit.*, p. 57.

¹²² Annie Maïllis, *op. cit.*, p. 38.

¹²³ Yves Peyré définit les rapports texte/image en termes de « dialogue » dans *Peinture et poésie : dialogue par le livre*, terminologie réinvestie par d'autres critiques, dont Liliane Louvel. Voir Liliane Louvel, « Taking Risks : Transgression and Intermedial Criticism », dans Héliane Venture et Philippe Mottet (dir.), *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels*, Québec, L'Instant même, 2009, p. 21.

¹²⁴ Anne-Marie Vetter, *loc. cit.*, p. 285.

* La *muleta* en main (mais qu'est-ce qu'un rectangle de chiffon ?), les pieds collés (mais qu'est-ce que la symétrie de deux pieds ?), l'épée brandie (mais qu'est-ce que l'horizontalité d'une épée ?), les poings serrés (mais qu'est-ce qui bande le bois d'arc de deux poings ?) il se cramponne au sol qui sous-tend le cercle enchanteur des ruines.

D'un geste, il écarte sa *cuadrilla* pour rester seul devant le *toro*. D'un trait de plume, il biffe les idées fixes qui lui dérobaient le *toro*. Il ne s'agit plus alors, avant d'être biffé lui-même, que de biffer le *toro*.

* «Faire la croix», image du circuit mortel : d'une ondulation oblique de drapeau, la gauche dévie le choc en retour de la mort portée par la droite. L'épée s'engouffre au Simplon du garrot, le leurre pare une fois de plus, mais la menace ne quitte pas pour si peu le front de Damoclès. A travers piques, mimiques, sourires complices et lancers de pensée, ce qui toujours paraît, c'est la «mise à mort».

* Tout se résume peut-être en un bout d'étoffe rouge cloué sur un mur blanchi à la chaux : haillon de sang brûlant contre la prison des os.



Fig. 3 : Dessin d'André Masson, *Miroir de la tauromachie*, Montpellier, Fata Morgana, 2013, p. 16-17.

Cinq dessins de Masson ponctuent le texte de Leiris, placés sur la page de droite, d'où ils font signe aux mots qui les précèdent et qui les suivent. Un seul dessin s'étend sur la double-page, résistant à la régularité du dispositif texte/image. L'univers pictural déployé dans le livre résonne dans les mots de Leiris, comme si le dessin amplifiait le texte et que le texte faisait valoir l'image. Des liens de collusion harmonieuse agencent les deux matériaux, sans que le visuel ne paraphrase le textuel ; affranchi du texte, le dessin s'épanouit en toute liberté.



Fig. 4 : Dessin d'André Masson, *Miroir de la tauromachie*, Montpellier, Fata Morgana, 2013, p. 44-45.

Dans *Miroir de la tauromachie*, Leiris expose une véritable pensée de la corrida, qui trouve son expression la plus schématique dans le modèle géométrique de la « tangence ». Entre la vie et la mort, entre l'homme et l'animal, entre la chair et l'acier – entre le texte et l'image –, le point de tangence, frôlement de la droite et de la courbe, évoque cet espace interstitiel d'où peut surgir la fusion spectaculaire. Dans l'image 4, les corps se recomposent selon la perspective leirisienne : « Pas de point de mire, mais la

ligne d'homme qui rencontre la ligne animale, tangentiellement » (*MT*, p. 13). Les tissus drapés, mus par un souffle circulaire, voilent et dévoilent des fragments de corps agencés les uns aux autres : une corne et un sexe féminin, une jambe et un sabot, des fesses et une toison animale, etc. Jeu de fusion et de scission, l'image sur la double-page prend « l'allure d'une lutte équivoque, d'un enlacement, ou mieux d'une tangence, accouplement de la ligne droite et de la ligne courbe, mariage de la règle et de son exception ». (*MT*, p. 32) Le combat et l'union charnelle mettent en jeu le corps, ce « carrefour où se rencontrent le moi, le monde et les mots¹²⁵ », aboutissant dans la symbiose fugace des lignes. La corrida célèbre cet investissement total du corps, qui s'approche de l'animal jusqu'à ce « qu'homme et taureau ne forment qu'une figure » (*MDA*, p. 363), d'une part et d'autre du point tangentiel.

Catherine Maubon compare le trait d'André Masson à « une ligne sans bride¹²⁶ », arabesque indomptable qui fascine et instruit l'écriture leirisienne. Comme l'auteur confronte le réel pour le remodeler dans les pages de ses livres, « Masson [offre] l'exemple d'une peinture qui [affronte] le réel sans en subir le joug, sans se laisser enfermer dans l'immobilisme des contours figés sur la toile comme des ombres portées¹²⁷ ». C'est par ce mouvement animal que l'art peut s'approprier les vibrations de la présence réelle et échapper à la sclérose de la représentation. Dans ses notes manuscrites sur la tauromachie, Leiris admire « l'aventure de la ligne dans l'arène du tableau, tout cela tendu à l'extrême » et « le trait tiré par le peintre, comme le drap rouge tire le taureau¹²⁸ ». En ce sens, l'artiste se mesure à son œuvre en devenir comme le

¹²⁵ Michel Collot, *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁶ Catherine Maubon, *op. cit.*, p. 99.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹²⁸ Michel Leiris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, LRS Ms 185, « Notes diverses ».

torero maîtrise l'animal, pivotant sans cesse autour de son adversaire. Leiris, Masson et la figure du torero se présentent comme les dompteurs d'un réel qui tend à leur glisser entre les doigts.

Les dessins insérés dans *Miroir de la tauromachie* sont motivés par ce mouvement continu, jouant l'étourderie qui précède la fusion finale de l'homme et de l'animal. Masson et Leiris sont fascinés par l'*espace* imperceptible qui reste de la résolution des corps, tandis que Hemingway s'intéresse au *moment* où le corps est en suspens, oscillant entre la vie et la mort. Comme Michel Leiris, Ernest Hemingway est hanté par la question de l'entre-deux, dans une œuvre qui se situe justement entre deux systèmes de représentation.

(Entre)voir la mort dans *Mort dans l'après-midi*

Lorsque *Mort dans l'après-midi* est traduit en français, il n'est pas étonnant que « Leiris regrette, entre la version américaine et la version française, la disparition de photographies que l'auteur avait rassemblées et disposées, avec la certitude que l'essentiel, dans ce sacrifice rituel, n'est pas scriptible¹²⁹ ». Dans *Mort dans l'après-midi*, le spectacle tauromachique repose sur l'imminence de la mort, obsession structurante de l'œuvre hemingwayenne. Si l'expérience de la mort n'est pas scriptible, peut-être est-elle *représentable*. Du moins, les photographies rassemblées à la fin du roman témoignent d'un « *Ça-a-été*¹³⁰ », exhibant des sujets basculés entre deux temps, celui de la vie et celui de la mort. Dans sa correspondance avec l'éditeur, Hemingway exprime sa difficulté à écrire *Mort dans l'après-midi*, roman qui tend vers un idéal d'incarnation :

¹²⁹ Jacques Lecarme, *op. cit.*, p. 87.

¹³⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 120.

« C'est un livre long à écrire car ce n'est pas seulement une histoire et un manuel ou une apologie de la tauromachie – mais au lieu de ça, si possible, la corrida elle-même¹³¹ ».

D'emblée, l'incipit du roman met en scène le médium photographique, alors que Gertrude Stein montre des photographies de corrida au narrateur, à l'occasion d'une initiation picturale au monde de l'arène (*MDA*, p. 8). Ancien journaliste, Hemingway connaît le mythe de l'irréfutabilité liée à la photographie : d'un point de vue phénoménologique, son « pouvoir d'authentification prime sur [son] pouvoir de représentation¹³² ». La photographie prouve que « *la chose a été là*¹³³ », surpassant la valeur d'incarnation du référent d'une peinture. Évidemment, l'objectivité associée à la lentille n'est qu'un leurre, puisque l'image photographique prend ses distances quant au réel par des jeux de lumière, un travail des couleurs, l'illusion des perspectives et, surtout, à travers l'œil du photographe et ses choix esthétiques. En rassemblant des photographies à la fin d'un texte qui navigue entre le manuel de tauromachie et le récit fictionnel, Hemingway manipule avec maîtrise « la capacité de la photographie à jouer entre attestation et fictionnalisation¹³⁴ ».

Les photographies dans *Mort dans l'après-midi* sont étroitement liées au texte, accompagnées de légendes qui en orientent la compréhension. Agencées sur la page de droite (parfois seules, parfois regroupées par trois ou quatre), les photographies en noir et blanc apparaissent en regard du texte, éclairées par la légende inscrite sur la page de gauche. À ce propos, Miriam B. Mandel remarque la séparation de l'image et de sa

¹³¹ Ernest Hemingway, « Lettre à Maxwell Perkins », dans *Nouvelles complètes*, traduction de Michel Arnaud et al., Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 477.

¹³² Liliane Louvel, *L'œil du texte*, *op. cit.*, p. 187.

¹³³ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 120.

¹³⁴ Jean-Pierre Montier, *op. cit.*, p. 13.

légende, d'une part et d'autre du pli central, dispositif qui permet au lecteur de ne regarder que les images à la fois. Débordant des indications factuelles conventionnelles, les légendes dans *Mort dans l'après-midi* disposent le lecteur à repenser l'image et induisent un nouveau rapport à celle-ci : « *[They] sometimes tell the readers how to respond, whether with scorn or with admiration, to what they are seeing*¹³⁵ ». Appelant le mépris ou l'admiration du spectateur, les légendes de Hemingway suscitent également la fascination quant à la mort représentée.

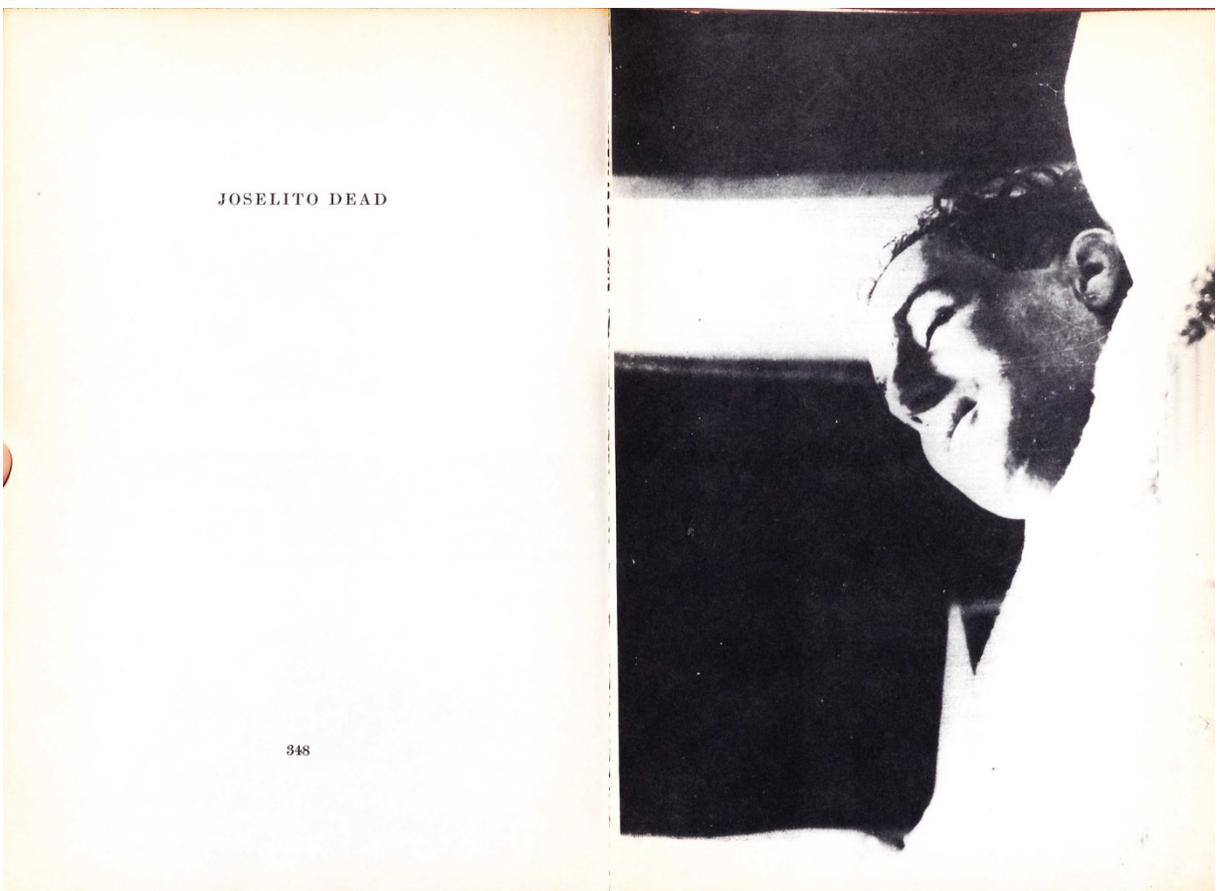


Fig. 5 : Photographie anonyme dans Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*, New York, Halcyon House, 1932, p. 348-349.

¹³⁵ Miriam B. Mandel, *op cit.*, p. XVII.

Dans la photographie de la Figure 5, rien ne permet de confirmer la mort du sujet, dont l'expression faciale paisible rappelle celle d'un dormeur. C'est « l'alibi dégénérateur de l'éperdument vivant, dont le photographe est en quelque sorte le professionnel¹³⁶ », qui aiguillonne le spectateur sur une fausse piste, aussitôt (ou précédemment) démentie par les deux mots de la légende : « Joselito dead ». Peu importe le rythme et l'ordre de la lecture, le texte oriente la spectature de l'image : on ne saurait regarder un corps endormi avec la même solennité qu'on regarde un cadavre. Dans le cas de cette double-page, le texte et l'image ne sauraient être compris séparément, comme les photographies et leur référent selon Barthes, « objets feuilletés dont on ne peut séparer les deux feuillets sans les détruire : la vitre et le paysage, et pourquoi pas : le Bien et le Mal, le désir et son objet : dualités que l'on peut concevoir, mais non percevoir¹³⁷ ». C'est de leur contexture qu'advient la mélancolie comme effet de lecture-spectature, alors que l'objet photographié flotte entre passé révolu et présence diffuse. Fasciné par l'ambiguïté de la mort au moment où elle vient d'avoir lieu – ou, encore mieux, au moment où elle advient – Hemingway choisit de représenter des corps captés dans cet état transitoire, à l'instant de ce hiatus entre-deux. Pour ce faire, l'auteur privilégie l'image photographique, dont « la scène de création suppose une relation corporelle de l'artiste au modèle¹³⁸ », attiré par cette proximité avec la mort inhérente au médium photographique.

¹³⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 144.

¹³⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁸ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 21.

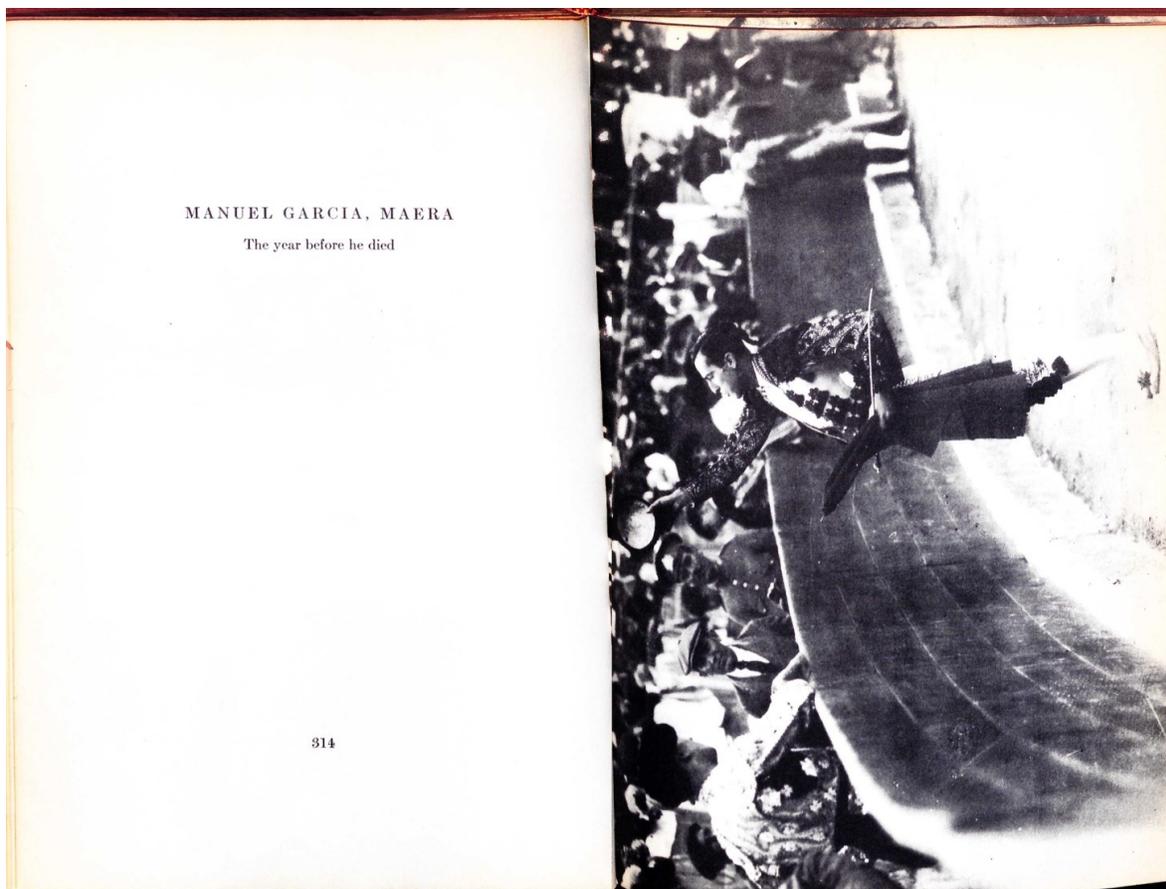


Fig. 6 : Photographie anonyme dans Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*, New York, Halcyon House, 1932, p. 314-315.

La Figure 6 montre le torero Manuel Garcia – héros défait de la nouvelle « L'Invincible » – bombant le torse en saluant son public. Cette image ne se distinguerait en rien de la photographie taurine classique, si ce n'était de sa légende textuelle qui laisse planer le spectre de la mort autour du torero. Le fragment textuel – « Manuel Garcia, Maera, The year before he died » – prédit le sort réservé à cet homme fièrement dressé dans l'arène, rappelant au lecteur que « ceci fut vivant, posé vivant devant l'objectif¹³⁹ ». Pour Hemingway, l'identité du torero a à voir avec sa mort à venir, point de fuite dans lequel il s'agit de plonger fixement le regard. L'image de la Figure 6 rejoue cette

¹³⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 157.

confrontation barthesienne, propre à la photographie, entre le « signe impérieux de [la] mort future » et le « monde excité des vivants¹⁴⁰ », pointant vers l'entre-deux de la condition humaine.

Leiris et Hemingway partagent une fascination pour les représentations visuelles de la mort¹⁴¹. Les deux auteurs voient dans la corrida la mise en spectacle des questions qui les taraudent, et tentent d'itérer les effets de l'incarnation tauromachique par la cohabitation du texte et de l'image à l'intérieur du livre. Pascal Noir, dans une étude sur les résonances entre l'art et la mort dans l'œuvre de Jean Lorrain, remarque l'omniprésence du pictural dans ses œuvres littéraires, « comme si l'on touchait mieux avec les yeux : l'imagination pallie la représentation de l'invisible, et le regard, quand bien même il peut susciter le plaisir, provoque surtout la jouissance morbide d'une réalité redoutée : l'angoisse de la mort¹⁴² ». Œuvre d'art en frontispice, dessins ou photographies, les images *in praesentia* incluses dans les œuvres du corpus tendent à combler les écueils du dicible, donnant corps notamment au malaise qu'éprouve l'homme face à la mort. Travaillant la substance des mots, Leiris et Hemingway admettent que c'est la vue qui engendre l'expérience, et que c'est à l'image que le corps répond avec le plus d'intensité. Par la cohabitation du texte et de l'image, Leiris et Hemingway cherchent à donner à leurs œuvres « l'allure d'expériences cruciales ou de *révélations* » (*MT*, p. 21), comme la corrida renvoie à « certaines parties obscures de nous-mêmes » (*MT*, p. 23), agissant comme un miroir capable de dire la vérité.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 151.

¹⁴¹ On retrouve dans les archives de Michel Leiris des coupures de journaux où figurent des photographies de *toreros* agonisants dans l'arène, faisant échos à celles recueillies par Hemingway dans *Mort dans l'après-midi*. Voir Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, LRS Ms 185, « Notes diverses ».

¹⁴² Pascal Noir, « Quand l'œuvre d'art engendre l'écriture, ou l'obsession des “yeux de musées” dans *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain », dans Paul Dirx (dir.), *L'œil littéraire : la vision comme opérateur scriptural*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 47.

2.2 Images *in absentia*

Cette seconde partie sera consacrée aux rapports texte/image homoplasmiques, terminologie proposée par Bernard Vouilloux, c'est-à-dire lorsque « les images sont en quelque sorte prises dans la lettre du texte, captées dans la seule dimension du lisible¹⁴³ ». Appel du visible, le textuel n'accueille aucune image matérielle ; le pictural clignote derrière les mots, valsant entre présence et absence. L'apparition d'une image *in absentia* dans le texte implique une transaction médiale, « transposition¹⁴⁴ » dynamique entre l'espace de la représentation visuelle et l'étalement temporel de l'écrit. Affranchie de la double opération – la lecture-spectature – qu'appelle le texte/image, l'image *in absentia* se déploie dans la seule dimension du texte et devient visible dans l'esprit du lecteur, écran sur lequel est projetée une image aux contours plus ou moins précis. Daniel Bergez et Liliane Louvel évaluent l'image *in absentia* en termes d'un apport au texte, donnant lieu à une « pratique d'écriture qui exalte doublement la force créatrice qu'engendre la rencontre entre écrire et voir¹⁴⁵ ». L'image en texte se lit comme une halte descriptive heuristique, « lieu de renforcement du sens, de saturation esthétique¹⁴⁶ » qui altère le rythme de la lecture. L'idée de la surenchère esthétique est également abordée par Bernard Vouilloux, pour qui la superposition de l'image sur le texte doit être déchiffrée, tel un palimpseste¹⁴⁷. Les œuvres du corpus accumulent les références textuelles explicites ou implicites à des œuvres d'art : ainsi Michel Leiris salue-t-il Masson, Giacometti, Géricault et Cranach dans ses textes, alors que Hemingway s'y présente

¹⁴³ Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁴⁴ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴⁵ Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁶ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴⁷ Voir Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 31.

comme un héritier de Goya, de Picasso, de Velasquez et de Cézanne. À défaut de proposer un recensement exhaustif des images *in absentia* qui parsèment les œuvres du corpus, je me pencherai sur deux exemples saillants, évocateurs des deux principaux modes de transposition de l'image en texte : la référence et l'allusion.

2.2.1 *L'Âge d'homme* : un musée d'*ekphraseis* sanglantes

« Rien ne me paraît ressembler autant à un bordel qu'un musée » (*AH*, p. 60), écrit Michel Leiris, déplaçant l'univers du vice – chaotique, dionysiaque – au sein de l'espace muséal – ordonné, apollinien. En comparant les deux espaces, Leiris pense la spectature de l'œuvre d'art comme un acte immoral, stimulé davantage par l'instinct pulsionnel que par l'intellect. Selon James A.W. Heffernan, on ne peut étudier les rapports modernes entre écriture et arts visuels en excluant l'espace muséal : « *Twentieth-century ekphrasis springs from the museum*¹⁴⁸ ». Dans *Le tiers pictural*, Liliane Louvel retrace la genèse phénoménologique de ce discours qui germe au sein du musée : « Lors d'une visite à l'exposition, l'expérience, la perception déclenchent de l'affect, des sensations, des souvenirs. Une pensée se met en branle et s'actualise verbalement¹⁴⁹ ». Le raisonnement dynamique qui relie l'œuvre d'art, les souvenirs et le discours préside à l'agencement des fragments textuels dans le roman *L'Âge d'homme*, à l'intérieur duquel « les *ekphraseis* mêlées aux souvenirs donnent un aspect hybride au texte fusionnant temps et espace, oral et visuel, origine et conséquence¹⁵⁰ ». L'entreprise autobiographique de Michel Leiris met en scène un narrateur épical autour duquel gravite une galerie d'images.

¹⁴⁸ James A.W.Heffernan, *op. cit.*, p. 138.

¹⁴⁹ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 95.

Mentales ou empiriques, ces reliques picturales s'inscrivent dans la chair du narrateur, signifiant une époque, une sensation, un souvenir, une blessure. Archivée dans son esprit, « l'image n'est pas simplement un terme critique pour Leiris », mais « plutôt une notion épistémologique – un moyen de transmettre le savoir – une entité créative dont la réalité est à la fois verbale et mentale¹⁵¹ ». Dans *L'Âge d'homme*, la connaissance de soi et du monde transite par un rapport visuel au corps blessé, comme s'il s'agissait de mieux regarder la plaie béante, de disséquer le corps.

En plus des œuvres d'art vues, les souvenirs du narrateur se cristallisent sous la forme d'images, elles aussi exposées sur les parois de son musée intérieur. De ses nombreuses blessures, le narrateur ne conserve que la couleur, la forme ou la profondeur : « Je sentais couler mon sang ; je n'éprouvais pas la moindre douleur mais il me semblait, tant le choc avait été violent, que ma blessure était énorme et que j'étais défiguré ». (*AH*, p. 131) Les souvenirs (devenus images) de Leiris se mêlent aux gravures, aux dessins, aux peintures, et aux illustrations où figurent « un homme frappé par le tonnerre » (*AH*, p. 28), « le suicide d'un radjah avec ses femmes au milieu d'un incendie » (*AH*, p. 28), « des sauvages – d'un gris violacé de gangrène – mangeant un explorateur » (*AH*, p. 37), « une jeune vierge suppliciée, liée à un chevalet » (*AH*, p. 82), « un cadavre japonais à la tempe trouée » (*AH*, p. 83), « les supplices infligés aux Macchabées par Antiochus » (*AH*, p. 102), etc. Cette récurrence du motif de la blessure renvoie aux deux peintures structurantes du récit, qui donnent leur titre aux différents chapitres (« Lucrèce », « Judith », « La tête d'Holopherne », « Le radeau de la Méduse », entre autres) : *Lucrèce et Judith* de Cranach et *Le Radeau de la méduse* de Géricault. Convoquant explicitement

¹⁵¹ Adélaïde Russo, « Michel Leiris : le peintre comme modèle », *loc. cit.*, p. 33.

les titres des peintures, Leiris cherche à activer ces images de cruauté dans l'esprit d'un lecteur savant qui partage ses références picturales.



Fig. 7 : Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse*, 1818-1819, peinture à l'huile, toile sur bois, Musée du Louvre.

Les blessures corporelles nourrissent le fantasme leirisien de percer la surface des choses pour en voir se répandre le *dedans*. L'écrivain est hanté par les qualités visuelles de ces images sanglantes, qui expriment un bouleversement du rapport entre le corps et le monde. L'homme devient *corps cosmos*¹⁵² par l'intrusion agressive du *dehors* dans sa chair, opération à la fois heuristique (puisqu'il faut la déchiffrer) et mortifère. Métonymie de la toile du peintre, la peau est une surface sacralisée, conçue dans son unité la plus

¹⁵² Michel Collot, *Le corps cosmos*, *op. cit.*

totale ; l'entamer, c'est la profaner. Federico Ferrari formule ainsi l'analogie qui unit le corps et la toile, deux surfaces indivisibles :

On pourrait dire que les deux sont la représentation d'une substance qui n'est pas du tout langagière. Loin de toucher à la dimension du langage, arts et corps ne sont pas des signes qu'on pourrait de quelque manière déchiffrer – à la limite, à la limite de la parole, ils sont les signes d'eux-mêmes, sans aucun renvoi au-delà. En effet, ils imposent de s'arrêter sur leur peau, de ne pas aller au-delà de leur surface, de ne pas y chercher de signifiés cachés, de ne pas les réduire à des symptômes. Le corps, comme l'art, s'effleure, se touche, ne se lit pas.¹⁵³

L'imaginaire de Leiris regorge de coupures, de stigmates et de symptômes visibles, chacune des blessures mettant en jeu l'unité fondamentale du corps. À la lumière des propos de Ferrari, on pourrait avancer que Leiris découpe l'uniformité de la toile en y plongeant le scalpel des mots. Loin de « s'arrêter sur leur peau », Leiris plonge à l'intérieur de l'image, en arrachant à chaque remontée une *ekphrasis* qui entame un peu plus le tableau. Plus que description glissant sur la surface plane de la toile, l'*ekphrasis* de Leiris explore les profondeurs de l'image et supporte un réseau thématique essentiel. Selon James A.W. Heffernan, « *what Derrida says of the parergon in visual art can be said of the ekphrastic passage, which is commonly regarded as mere adornment of the epic text but which – as we have seen – is quite capable of revealing or prefiguring its most central themes*¹⁵⁴ ». Extérieure à elle, le parergon, comme l'*ekphrasis*, ajoute à l'œuvre – il lui additionne « un cumul, une sorte de *comble*¹⁵⁵ » –, disant ou montrant quelque chose qui lui échappe. Le discours *ekphrastique* de Leiris s'arrime au détail visuel de la blessure, *punctum* dévoilant l'essentiel de ses obsessions pour le corps et pour la mort.

¹⁵³ Federico Ferrari, « Lire le corps », dans Sylvie Raymond (dir.), *Le corps-image au XX^e siècle*, Paris, Fage Éditions, 2010, p. 68.

¹⁵⁴ James A.W. Heffernan, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵⁵ Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 53.

Si *L'Âge d'homme* se résumait en un acte – puisque l'objectif de Leiris est de « faire un livre qui soit un acte » (*AH*, p. 14) – ce serait celui de transpercer, comme le torero qui achève son œuvre en enfonçant l'estoc dans l'échine de l'animal. C'est en transperçant la surface des images par les mots, « ombre d'une corne de taureau » (*AH*, p. 10), et en empilant les chairs à vif des corps blessés que Leiris tend vers cette épaisseur matérielle de l'expérience.

2.2.2 « L'Invincible » : un tableau cubiste

Là où Michel Leiris nomme les œuvres d'art, faisant montre d'une grande connaissance des arts visuels et travaillant un discours qui rejoint celui du critique d'art, l'écriture d'Ernest Hemingway digère l'image pour en extraire le substrat stylistique. L'œuvre de Hemingway se distingue d'une écriture *sur* la peinture telle que Leiris la pratique, proposant une écriture *de* la peinture, « qui traite celle-ci en source d'inspiration¹⁵⁶ ». Dans la nouvelle « L'Invincible », aucune référence n'appelle directement la peinture, mais un réseau d'allusions picturales trace une piste que je me propose de traquer. Selon Louvel, la forme de la nouvelle offrirait une niche particulièrement féconde pour l'expérimentation d'une écriture picturale: « *The case of the short story deserves specific treatment as its shape, its brevity, its intensity of effect may be seen as taking on the shape of a well-framed painting or image*¹⁵⁷ ». Parallèlement, Emily Stipes Watts propose de lire Hemingway en regard des œuvres d'arts qui bornent sa vie, « *paintings and sculpture and architecture which he saw being created around him, which he owned, and which he had viewed in museums or in prints*

¹⁵⁶ Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 180.

¹⁵⁷ Liliane Louvel, « Taking Risks : Transgression and Intermedial Criticism », *op. cit.*, p. 26.

*or on location*¹⁵⁸ ». Parmi toutes ces images, Hemingway entretient une relation singulière avec la toile *Le Torero* de Juan Gris, peinture qu'il acquiert dans les années 1920 et qu'il reproduit en frontispice de *Death in the Afternoon* en 1932.

¹⁵⁸ Emily Stipes Watts, *op. cit.*, p. XI.



Fig. 8 : Juan Gris, *Le Torero*, 1912. Reproduction en frontispice à Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*, New York, Halcyon House, 1932.

Dissipée dans le texte par le biais d'échos littéraires, *Le Torero* irrigue l'écriture de « L'Invincible », intuition que corrobore l'article de James Plath¹⁵⁹. Si le texte ne convoque pas explicitement l'image, *Le Torero* sert pourtant de patron à l'écriture,

¹⁵⁹ James Plath, *loc. cit.*

permettant « à l'écrivain de traduire une vision du monde et de formuler une esthétique¹⁶⁰ ». Dans « L'Invincible », l'écriture de la corrida emprunte aux principes de base du cubisme en peinture : l'éclatement de la perspective et la dilatation du temps. Juan Gris fait cohabiter les différentes faces d'une figure sur un même plan, représentant une vérité plurielle. Dans *Le Torero*, les fragments de visage du torero – peut-être s'agit-il de Manuel Garcia, le héros de la nouvelle – sont agglomérés, pêle-mêle, dans la partie supérieure de l'image, dévoilant une figure à la fois de profil et de front. La toile de Gris synthétise plusieurs espaces, dans une tentative de montrer l'entièreté de la corrida : les affiches qui annoncent le spectacle, la rencontre de l'homme et de l'animal, le mouvement au sein de l'arène et le public, emblématisé par la cravate et la cigarette. Cet étirement spatial est à l'œuvre dans « L'Invincible », lorsque Zurito observe le spectacle tauromachique :

Zurito suivait la scène. Les *monos* en chemise rouge de courir pour dégager le picador. Le picador, de nouveau sur ses pieds, de jurer et de battre les bras. Manuel et Hernandez d'apprêter leurs capes. Et le taureau, le grand taureau noir, ayant sur le dos un cheval dont les sabots pendaient, la bride prise dans ses cornes, et le noir taureau, un cheval sur l'échine, de tituber sur ses courtes jambes, et de bander le cou et de relever d'un coup sec et de galoper pour faire glisser le cheval, et le cheval de tomber à terre. Et le taureau de partir alors dans une charge haletante vers la cape que Manuel écartait devant lui. (*LI*, p. 356)

La scène, transitée par le regard de Zurito, est décomposée en plusieurs unités, précipitant le rythme de la description et empilant les moments les uns sur les autres. Une confusion émerge de cette accumulation d'actions, à l'image de l'enchevêtrement incohérent des figures dans *Le Torero*. « Les *monos* », « le picador », « Manuel et Hernandez » et « le taureau » se meuvent simultanément, réitérant l'ubiquité de la représentation de Gris. La spectature de Zurito, comme les peintures cubistes, « figure l'immensité de l'espace

¹⁶⁰ Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 172.

s'éternisant dans toutes les directions à un moment donné¹⁶¹ ». *Le Torero* et « L'Invincible » tendent à superposer ces espaces éparpillés pour accéder – en une image ou en un fragment textuel – à une vision totale de la corrida. « L'Invincible » rassemble les points de vue, mobilisés dans une tentative de dire la vérité du spectacle tauromachique, en en dressant un portrait contrasté et dynamique.

Dans l'extrait convoqué, le rouge et le noir sont mentionnés, seules couleurs qui sont saturées dans la toile de Gris. Les autres couleurs, moins pigmentées, comme nimbées de brume, résistent à la palette de tons vibrants qui colore traditionnellement l'imaginaire tauromachique. Dans la nouvelle de Hemingway, le caractère nocturne de la corrida ouvre un espace d'indistinction des formes et des couleurs. L'auteur renverse cet ordre où « l'espace tauromachique détermine une dialectique de l'ombre et de la lumière qui s'y affrontent¹⁶² », plongeant l'arène dans l'obscurité. L'absence de lumière naturelle trahit la symbolique tauromachique – « *a strong hot sun is indispensable at the bullfight*¹⁶³ » – et impose une redéfinition de ses codes picturaux. Les formes et les couleurs altérées par une lumière artificielle qui perce l'obscurité de l'arène, le torero et le taureau se meuvent dans un nouvel état du clair-obscur. Cette perturbation lumineuse apparaît comme la principale cause – à moins qu'elle n'en soit la préfiguration – de l'échec du torero. La nouvelle commence lorsque Manuel Garcia sort tout juste de l'hôpital, aveuglé par la lumière du jour, et elle se termine alors que le torero est blessé au milieu de l'arène obscure, oscillant entre la vie et la mort, comme ces agonisants représentés en noir et blanc sur les photographies à la fin de *Mort dans l'après-midi* (voir

¹⁶¹ Guillaume Apollinaire, Dorothea Eimert et Anatoli Podoksik, *Le Cubisme*, New York, Parkstone Press International, New York, 2010, p. 17.

¹⁶² Annie Maillis, *op. cit.*, p. 114.

¹⁶³ Patricia Hetter, « The Aesthetics of the Fiesta de los Toros », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 12, n° 4, 1954, p. 478.

Figure 5). En plus de questionner la plasticité du spectacle tauromachique, l'assombrissement de l'arène dans « L'Invincible » rappelle l'atmosphère angoissante au milieu de laquelle se dresse Manuel Garcia, photographié dans la Figure 6. Ni mort, ni tout-à-fait vivant, le héros de « L'Invincible », à la fin du texte, demeure dans cet état incertain, plongé dans l'opacité hermétique de la nuit.

Liliane Louvel reprend l'articulation de l'ombre et de la lumière pour imager les rapports entre peinture et littérature : « L'une de l'autre jaillit, inséparables, forcément. La peinture serait alors la première “ombre” projetée par la première lumière, celle de la littérature lors de sa venue en texte¹⁶⁴ ». L'image serait donc l'autre du texte, mais aussi son double inséparable projeté sur une tierce surface. La suture qui joint (et sépare à la fois) l'ombre et la lumière, parfois nette, parfois floue, parfois imperceptible, parfois imperméable, incarne la frontière qui distingue plus ou moins strictement le texte de l'image. Visuelle dans l'espace livresque où cohabitent le texte et l'image, tenant dans le creux du pli de la page¹⁶⁵, par exemple, cette limite est mentale lorsqu'il s'agit d'appréhender l'image en texte. À l'instar de plusieurs penseurs des rapports texte/image, Andrea Oberhuber s'interroge sur la topographie de cette frontière : « Où tracer les limites entre le pôle visuel et le pôle textuel, où identifier le seuil permettant de passer de l'un à l'autre ?¹⁶⁶ » Instables, ces limites se présentent plutôt comme un espace mouvant hostile au lecteur-spectateur qui cherche à s'y installer définitivement ou trop confortablement.

¹⁶⁴ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁶⁵ Yves Peyré, « Le livre comme creuset », *op. cit.*, p. 52.

¹⁶⁶ Andrea Oberhuber, *op. cit.*, p. 3.

Précédemment, je posais, entre autres questions, la suivante : pourquoi Leiris et Hemingway, particulièrement dans leurs œuvres tauromachiques, choisissent d'adjoindre le textuel et le pictural ? À la lumière des quelques analyses proposées dans cette deuxième partie, la jointure entre texte et image apparaît comme génératrice d'un espace paradoxal – ni textuel, ni pictural – où se joue l'entre-deux. Caractéristique de la poéticité des œuvres, l'entre-deux est également investi dans leurs thèmes : Leiris et Hemingway expriment l'indétermination du mitoyen et du transitoire, l'espace vacant qui sépare la vie et la mort, l'homme et l'animal, l'intérieur et l'extérieur. Dans les spectacles tauromachiques leirisien et hemingwayen, les éléments hétérogènes se côtoient sur le mode bien particulier de « l'irruption », provoquant l'affleurement dynamique du sens. Bouleversant l'agencement statique des contraires, la corrida se donne à voir comme une « beauté classique idéale dans laquelle apparaît une faille, une fêlure, passage que s'est frayé le malheur qu'elle doit forcément receler ». (*MT*, p. 31) Entorse à la règle, brèche dans la toile d'un tableau, *punctum* acéré d'une photographie ou déchirure dans la peau du torero, Leiris et Hemingway jouent avec l'intensité concentrée dans l'infime parcelle destructrice. À la fois « commentaire sur l'humain, expérience phénoménologique, aventure esthétique, dans l'entrelacs du sensible, la “chair du monde”, l'iconotexte est apparu comme un gisement de sens, un lieu où se disent les enjeux de la représentation, le lieu du paradoxe aussi¹⁶⁷ ». Incrusté dans la matière sensible, le texte/image serait le berceau d'une expérience incarnée, dont la tauromachie est l'affirmation la plus totale. L'avènement de l'image dans le texte mime la dynamique tauromachique, avec sa « manière toute active dont l'un tend à faire irruption dans l'autre, à s'y marquer comme une blessure, une déprédation ». (*MT*, p. 31-32) La blessure, manifestation esthétique et

¹⁶⁷ Liliane Louvel, *L'œil du texte, op. cit.*, p. 376.

symptôme d'un rapport au monde qui sera l'objet de la troisième partie du mémoire, donne aussi à penser un modèle « tauromachique » de l'agencement du texte et de l'image.

Troisième partie: Une esthétique de la blessure

Pointe à l'œil

La deuxième partie du présent mémoire recense les images qui jalonnent les œuvres du corpus et montre que leur lecteur doit s'atteler à *voir* ce que l'écriture voile. Celui-ci doit rester attentif à l'apparition des différentes images insérées dans le texte et « ouvrir l'œil du texte¹⁶⁸ » pour en voir jaillir la matière picturale. En plus d'être suscité par l'opération de la lecture-spectature, le regard est en soi thématiqué dans les œuvres, puisque « c'est une banalité de rappeler que de tous les sens qu'elle mobilise, la corrida privilégie la vue¹⁶⁹ ». David Wyatt va jusqu'à considérer *Mort dans l'après-midi* comme un manuel pour aiguïser le regard de son lecteur : « [It] offers itself as a book about learning how to see¹⁷⁰ ». Les œuvres du corpus répondent, de fait, à une conception phénoménologique du monde, selon laquelle « le monde est *ce que nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir¹⁷¹ ».

Le motif de l'œil, récurrent dans les œuvres de Leiris et de Hemingway, est chargé d'une portée nouvelle lorsque associé au motif de la blessure : à l'ouverture de l'œil du texte s'ajoute l'incision *dans* l'œil, voie d'accès qui s'ouvre sur l'intérieur du corps. Ces yeux blessés rappellent la « brèche de la rétine » imaginée par Freud, à travers laquelle « on pourrait voir profondément dans l'inconscient¹⁷² ». Dans *L'Âge d'homme*, la

¹⁶⁸ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, op. cit., p. 8.

¹⁶⁹ Jean-Pierre Michel, « Raconte-moi la corrida ! », dans Sébastien Fournier, Catherine Bernié-Boissard et Jean-Pierre Michel (dir.), *Tauromachies, sport, culture. Regards croisés sur les publics*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 56.

¹⁷⁰ David Wyatt, « Awkwardness and Appreciation in *Death in the Afternoon* », *The Hemingway Review*, vol. 33, n° 2, 2014, p. 81.

¹⁷¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p. 18.

¹⁷² Lettre de Freud à Arnold Zweig, 1930, dans Jean Clair, « La pointe à l'œil », *Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 11, 1983, p. 98.

fascination de Leiris pour l'œil blessé est manifeste : « La signification de l'«œil crevé» est très profonde pour moi ». (*AH*, p. 80) Comme la peau, la surface de l'œil est caractérisée par son indivisibilité ; en percer la membrane donne lieu à une image dérangement, semant le trouble au sein de l'unité du corps. Leiris accumule les allusions à l'œil blessé, voie interdite, à la fois attirante et répugnante, d'où sort une matière organique dissimulée. Parmi toutes les dégradations que subissent les corps dans les œuvres du corpus, les meurtrissures de l'œil révèlent la hantise de l'aveuglement en plus d'engendrer des images répulsives dans l'esprit du lecteur-spectateur. Les blessures de l'œil rappellent qu'« en tant que morceau de corps, le regard est morceau de monde, à part entière. Il se sent corps du monde, bien plus qu'il ne sent le monde des choses au dehors¹⁷³ ». Loin d'être passif, le regard prend part, il suscite, même, le spectacle du monde.

Dans *Mort dans l'après-midi*, Hemingway raconte la vengeance d'un gitan dont le frère a été tué, en corné, dans l'arène : « Il commença par lui [le taureau] crever les yeux tandis que le taureau était dans sa cage ; il cracha soigneusement dans les orbites, puis le tua en lui incisant la moelle épinière entre les vertèbres du cou avec un poignard, ce qui lui [le gitan] donna quelque difficulté ». (*MDA*, p. 43) La cruauté de cette scène réside dans la profanation des yeux du taureau, organes épargnés par la pointe de l'estoc lors de la corrida traditionnelle. Si la mort du taureau (ou celle du torero) est admise dans le pacte tauromachique, la mutilation de son œil et la violation de ses entrailles traduisent une violence inouïe, une transgression des règles du jeu. L'aveuglement décrit par Hemingway se distingue de tous les sévices dont le corps est affligé, contenant l'expression la plus barbare du châtement. Dans le récit de « L'auteur », au moment où le

¹⁷³ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 261.

personnage du médecin jette un bol d'iode à la figure du lieutenant d'artillerie, ce dernier s'exclame : « Aaah! Aaah! Aaah! [...] Vous m'avez rendu aveugle ! Vous m'avez rendu aveugle! » (*MDA*, p. 221) Ces interjections exclamatives – vives expressions de la douleur – contrastent avec les descriptions froides et médicales des corps blessés qui s'empilent dans *Mort dans l'après-midi*.

Hemingway et Leiris mettent en contact la surface lisse et précieuse de l'œil avec la pointe affûtée du poignard, la forme menaçante de la corne ou les propriétés corrosives d'un poison. Leurs œuvres respectives accumulent les images dérangeantes de cette « peur infantile » qui persiste « chez beaucoup d'adultes qui ne craignent aucune autre lésion organique autant que celle de l'œil¹⁷⁴ ». Mais plus encore, l'intrication de l'œil et de la lame tend à dévoiler leur portée symbolique commune : tous deux percent la surface des choses.

¹⁷⁴ Sigmund Freud, « Das Unheimliche », *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Marie Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933, p. 181.



Fig. 9 : Alberto Giacometti, *Pointe à l'œil (relations désagréables)*, 1931-32, sculpture en bois et en fer, 12,7 x 58,5 x 29,5 cm, Centre Pompidou.

Dans un article sur la sculpture *Pointe à l'œil* de Giacometti, Jean Clair nie la fragilité et la neutralité de l'œil : « Objet menacé, il ne l'est jamais que par lui-même, cette arme qu'à l'occasion l'œil devient quand il vous perce, vous transperce, vous dévore, ou bien encore, s'il vient à figurer la conscience, quand il vous ronge¹⁷⁵ ». En effet, réfutant la vulnérabilité de l'œil, la sculpture de Giacometti met en relation une « pointe » – la corne du taureau, peut-être – et un œil, deux entités qui se font face, obéissant au dispositif du duel. Leiris et Giacometti n'ont cessé d'exprimer une quête de la présence immédiate déclinée par des corps changeants et conflictuels ; Leiris admire la sculpture de Giacometti parce qu'elle « est comme la pétrification d'une de ces

¹⁷⁵ Jean Clair, *loc. cit.*, p. 71.

crises¹⁷⁶ ». *Pointe à l'œil* révèle l'ambiguïté d'un œil à la fois victime et bourreau en plus de cristalliser la dynamique du frôlement tauromachique. Dans cette sculpture, le regard, *alter ego* de la pointe, est aussi en mesure de transpercer sa victime. Dans *Le Visible et l'Invisible*, l'épistémologie merleau-pontyenne est intimement liée à la vue, alors que « c'est en *regardant*, c'est encore avec mes yeux que j'arrive à la chose vraie¹⁷⁷ ». Comme la carcasse qu'on s'apprête à ouvrir pour en recenser les viscères, « la chose est au bout de mon regard et en général de mon exploration¹⁷⁸ ». L'idée d'une accession à la vérité des choses – à la « *chair* des choses¹⁷⁹ » – liée à l'acte de transpercer rappelle la dissection du corps, soumis, d'une part, à la lame de scalpel, et d'autre part, au tranchant du regard.

Chairs ouvertes

Les œuvres de Leiris et Hemingway recèlent des corps lacérés, déchiquetés, écorchés, exhibant sans pudeur une chair à vif. Spectacle macabre, ces blessures sont données à voir au lecteur-spectateur, dont le regard charognard se délecte des restes de corps décharnés. Ce réseau de blessures *vues*, déclinées comme un *leitmotiv*, contribue à nourrir une esthétique singulière. Captées par la perception visuelle, ce sont les couleurs, les textures et les formes de ces blessures transformées en œuvres d'art qui traduisent le rapport du créateur avec le monde. Ainsi, dans *Mort dans l'après-midi*, Hemingway décrit-il une scène de guerre comme un critique d'art aborderait une toile : « Un homme gisait, la tête brisée comme un pot de fleurs peut être brisé, bien que tout fût retenu

¹⁷⁶ Jean Frémon, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 175.

ensemble par les membranes et par un pansement adroitement appliqué, maintenant trempé et durci, avec un éclat d'acier qui avait mis le trouble dans son cerveau ». (*MDA*, p. 218) Cette image en texte rappelle les chairs viandeuses peintes par Francis Bacon ou les corridas de Goya, dans lesquelles le peintre « *does not shrink from depicting the most bloody and horrible details : horses lose entrails, men spurt blood, bulls suffer and die with their tongues hanging out*¹⁸⁰ ». À la fin de « L'Invincible », d'ailleurs, la langue du taureau mort est exhibée, synecdoque signalétique de la présence de ce corps dont l'intérieur tend à déborder : « C'était le taureau. Quatre pattes en l'air. Grosse langue pendante. Taureau mort. Au diable taureau! » (*LI*, p. 366) Le frontispice de *Miroir de la tauromachie*, également, montre un taureau agonisant, l'estoc planté profondément dans son échine d'où jaillit un flot de sang ; c'est la langue sortie de la bête, organe visqueux à la fois intérieur et extérieur au corps, qui en signale l'agonie.

¹⁸⁰ Emily Stipes Watts, *op. cit.*, p. 117.



Fig. 10 : Dessin d'André Masson, dans Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Montpellier, Fata Morgana, 2013, p. 3.

De telles images, *in praesentia et in absentia*, mettent la matérialité du corps en jeu : elles reconfigurent notre rapport aux déchets organiques, devenus signes qu'il s'agit de déchiffrer. Dans *The Seeming and the Seen*, Boris Vejdovsky remarque, à propos des textes et des images de Hemingway et de Picasso : « *Fragmented text, lacerated canvas and wounded bodies are part of the new linguistic and pictorial grammar and syntax they proposed [...]. For them, the work of art had to reflect or rather embody a reality which was also fragmented and wounded*¹⁸¹ ». Plus que simple motif littéraire, les blessures deviennent les signes d'une langue calquée sur la réalité meurtrie qu'ils tentent plus de

¹⁸¹ Boris Vejdovsky, « Wounded Bodies and Torn Canvas : Images of Life and Death in Hemingway and Picasso », dans Beverly Maeder (dir.), *The Seeming and the Seen : Essays in Modern Visual and Literary Culture*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 324.

prolonger que de représenter. Un monde fragmenté appelle un corps fragmenté, et « l'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair¹⁸² ». Chaînon essentiels de cette « grammaire picturale », les blessures *vues* – et non pas subies, infligées, ou racontées – donnent lieu à une *esthétique* au sens que lui accorde Hegel, puisque « c'est la *représentation sensible* qui appartient à l'art : l'art est ce qui révèle à la conscience la vérité sous une forme sensible¹⁸³ ». Alors que les stratégies pour ne pas voir et ne pas montrer le corps se multiplient, motivées par une pudeur bienpensante, Leiris et Hemingway refusent d'atténuer la réalité de la chair, dure et cruelle. *Aficionados* épris du spectacle sacrificiel, ils sont obsédés par les images de chairs blessées, incarnations esthétisées de la vérité et indices visibles de la mort inéluctable, deux grands axes autour desquels est organisé cette dernière partie du mémoire.

3.1 La blessure : « sublime violence du vrai »

L'exigence d'une apparente vérité fait office de moteur d'écriture pour Leiris et Hemingway, portés par l'espoir sans cesse ajourné de dire le *vrai*. Comme les spectateurs de la corrida, « ce qu'[ils cherchent], c'est l'honnêteté et l'émotion vraie, sans truquages ». (*MDA*, p. 24) Dans *Miroir de la tauromachie*, Leiris associe le tragique, essentiel selon lui à toute œuvre d'art, avec l'« obligation, pour l'artiste vrai, d'être “authentique”, c'est-à-dire de s'engager entier dans ce qu'il crée, avec l'idée qu'il y a

¹⁸² Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁸³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sup », 1973, p. 209.

pour lui nécessité vitale d'en finir, sans qu'intervienne aucune tricherie – tel le matador qui porte l'estocade au bon endroit, poussant à fond et s'engageant entre les cornes ». (MT, p. 27) Pour Leiris, l'œuvre d'art, qu'elle soit texte, image ou corrida, échappe au domaine de la représentation et l'artiste idéal s'y met en jeu, sans résister à l'éventuelle – et séduisante – détérioration de son corps. Dans un combat esthétique contre l'artifice, « ce n'est pas dans le registre de l'imposture, mais dans celui de la vérité tragique que Michel Leiris va aborder la course de taureaux, qu'il met au centre de sa vision du monde et de sa production littéraire¹⁸⁴ ». Si les prouesses techniques des toreros, la puissance des *toros* et la ritualité de la corrida fascinent Leiris et Hemingway, ce sont les blessures qui attestent de l'authenticité du spectacle, puisque « dans un monde grugé par l'illusion, l'expérience de la blessure révèle la vérité des êtres et des choses¹⁸⁵ ». Les chairs blessées, exhibées à l'intérieur des limites circulaires de l'arène, font office de garde contre les « truquages », la « tricherie » et « l'imposture », garantie de l'incarnation de l'artiste à même son œuvre.

La vérité de la matière se donne à voir lorsque l'intérieur affleure vers l'extérieur, échange dynamique entre la surface familière des choses et l'inquiétante masse qu'elle recouvre. Pourtant, comme le remarque l'historien de l'art James Elkins, « *we patch and bandage wounds, we hide the moments when the inside has to come out*¹⁸⁶ ». La blessure, si tant est qu'elle soit visible, permet ce retournement des apparences qui engendre un renouvellement du regard, perturbé par une brèche inattendue au milieu de la surface

¹⁸⁴ Jacques Lecarme, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸⁵ Sacha Poitras-Stewart, « Les mots de la blessure : l'image poétique au service des arts plastiques », mémoire de maîtrise, Université Laval, 2006, p. 54.

¹⁸⁶ James Elkins, *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 111.

intelligible du corps. Simon Harel confirme l'intrication entre blessures, regard et vérité lorsqu'il note dans *L'écriture réparatrice* : « Les descriptions de traumatismes subis sont encore soumises à une esthétique qui fait du regard l'enjeu d'une véracité à localiser. Les blessures représentent autant de symptômes qu'il faut violemment déchiffrer¹⁸⁷ ». À l'instar du critique littéraire, je me propose d'entrer en dialogue avec ces interruptions de la chair, cette « zébrure inattendue¹⁸⁸ » échappant à la raison et au langage. Paradoxalement, l'altération du corps en souligne l'indubitable présence, signe de l'authenticité du don de soi et de « la sublime violence du vrai¹⁸⁹ ». Cette présence du corps est au cœur de la réserve qu'éprouvent Leiris et Hemingway quant à l'écriture, matériau qu'ils voudraient aussi menaçant que la corne du taureau.

3.1.1 Présence du corps

Dans l'œuvre de Hemingway, les sensations des personnages prennent corps par le truchement des couleurs, comme le remarque Emily Stipes Watts : « *There is a conscious attempt to associate physical sensations with colors. In a sense, Hemingway combined techniques of both the verbal and pictorial arts in creating this color-sense coordination*¹⁹⁰ ». Ces correspondances soumettent le lecteur à un éventail d'expériences sensibles, transitées par le langage pictural. Les blessures sont révélées par une association du rouge – celui des chairs palpitantes – et du blanc – roideur des os qui pointent parfois au creux de la meurtrissure. Dans *Mort dans l'après-midi*, le narrateur

¹⁸⁷ Simon Harel, *op. cit.*, p. 41-42.

¹⁸⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 148.

¹⁸⁹ Walter Benjamin, « Origine du drame baroque allemand », *Œuvres, I. Mythe et violence*, Paris, Denoël, 1971, p. 234.

¹⁹⁰ Emily Stipes Watts, *op. cit.*, p. 157.

relate les derniers moments de la corrida performée par le torero Hernandorina : « Quand il se mit debout, je vis, dans la soie lourde et le gris maculé des culottes de location, une ouverture nette et profonde par où l'on voyait le fémur à nu depuis la hanche et presque jusqu'au genou ». (*MDA*, p. 34) Deux occurrences du verbe « voir » confirment que le narrateur est bien le *Spectator*¹⁹¹ de cette image dont la facture visuelle est troublée par le blanc de l'os qui affleure au fond de la blessure. La cavité blanchâtre interrompt la cohérence du corps, *punctum* qui accroche l'attention du spectateur. Dans « L'Invincible », les deux mêmes couleurs reparaissent, cette fois-ci sur le corps du taureau : « Les cornes, blanches, étaient tachées de rouge à la base ». (*LI*, p. 361) Ces couleurs deviennent celles de la mise à mort ultime alors que le torero Romero termine sa joute, « la chemise déchirée sous la manche, l'étoffe blanche battant au vent, et le taureau, la garde rouge fichée dans le garrot¹⁹² ». Les matières organiques (le sang et l'os) font l'objet d'une description campée dans le champ visuel, arrimée à des qualités pigmentaires. De la violence inhérente à la corne et de la douleur d'un flanc transpercé sont extraites des couleurs franches, substrat esthétique de la blessure.

Les rouges et les blancs organiques apparaissent en réponse à un choc brutal, marques d'un nouvel état du corps. Ils prouvent la gravité de l'accident, scellent la probité de l'événement et contreviennent aux attentes du spectateur, dont l'œil est pourtant habitué à la violence des combats. Dans le fragment qui clôt le poème « Tauromachies », Michel Leiris propose une synthèse chromatique de sa pensée tauromachique : « Tout se résume peut-être en un bout d'étoffe rouge cloué sur un mur

¹⁹¹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 22.

¹⁹² Ernest Hemingway, *Le soleil se lève aussi*, traduction de Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1949, p. 245.

blanchi à la chaux : haillon de sang brûlant contre la prison des os ». (*MT*, p. 16) La fluidité du tissu et la rudesse du mur, répétition de la chaleur de la chair et de la solidité des os, mettent en lumière une image contrastée du corps blessé. Pour Leiris, cet amas rouge et blanc – couleurs indiciaires d'un corps entre la vie et la mort – résume « tout » puisqu'il incarne la sensualité de la présence au monde. Le corps décharné, « [gratté] jusqu'à l'os¹⁹³ », incarne cette quête de vérité à la source du processus créateur.

Les éclats laiteux qui constellent la chair fendue rappellent les dents bordant la bouche, « petits bouts de squelettes, stalactites et stalagmites rocheuses pointant dans la caverne de la bouche¹⁹⁴ ». Comme la cavité de l'œil et la peau écorchée, la bouche ouverte interrompt l'unicité du corps, matérialisant un seuil vers l'intérieur. Selon Daniel Bergez, avec « le thème des “bouches hurlantes” [...], au lieu de révéler une totalité où se lient harmonieusement le corps et l'esprit, la figure humaine s'ouvre vers un abîme – à moins que ne s'y découvre une intériorité purement et simplement organique¹⁹⁵ ». La « bouche hurlante » constitue une entorse à l'infranchissable surface du corps, une fenêtre obscure sur la chair sensible de l'être. Ces brèches appellent à concevoir les corps comme autant de « choses d'où sortir et où rentrer, des volumes doués de vides, de poches ou de réceptacles organique, bouches, sexes et peut-être l'œil lui-même¹⁹⁶ ». Ces antichambres du corps, auxquelles j'ajouterais la blessure, signifient la fermeture du corps tout en suscitant le fantasme de son effraction. James Elkins considère probablement que les œuvres de Leiris et de Hemingway franchissent un certain nombre de tabous, invitant le

¹⁹³ Simon Harel, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹⁴ Michel Leiris, *Francis Bacon ou la vérité criante*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Scholies », 1974, p. 31.

¹⁹⁵ Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 97.

¹⁹⁶ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 10.

lecteur-spectateur à plonger son regard *dans* le corps : « *It is normally impolite even to look at places where the inside of the body becomes visible – the twilight of nostrils, ears, mouth, anuses, vaginas, and urethras*¹⁹⁷ ».

Se distinguant des autres orifices, les blessures dénaturent les corps humains en les corrompant, témoignages de leur irréfutable matérialité, « *the thingness of their bodies and lives*¹⁹⁸ ». Le narrateur de *L'Âge d'homme* accorde une valeur esthétique à « l'impression d'assister à quelque chose de réel : une mise à mort, un *sacrifice*, plus valable que n'importe quel sacrifice proprement religieux, parce que le sacrificateur y est constamment menacé de mort, et d'un coup matériel – enchâssé dans les cornes – au lieu de la mort magique ». (*AH*, p. 69) Leiris distingue la mort matérielle de la mort magique, c'est-à-dire la représentation de la mort, élevant l'incarnation au premier critère de l'expérience esthétique. L'art tauromachique est exemplaire de cette mise en jeu du corps et de la vie, alors qu'il « faut que le dénuement du torero – l'économie de ses moyens – se mue en toute-puissance¹⁹⁹ ». C'est de la fragilité du corps humain, de la mort qui le guette constamment que naît « la beauté *in statu nascendi*²⁰⁰ ». À la lumière de la pensée de l'ouverture de Didi-Huberman, « la notion des corps factices (*facticia corpora*) permet [...] de tirer un trait entre le domaine de la pure fiction théâtrale et celui de l'horrible réalité des combats²⁰¹ », entre l'imitation et l'incarnation. Leiris et Hemingway expriment cette tension structurante entre présence et représentation, grâce à un dialogue constant entre littérature, arts visuels – deux formes d'expression dont les racines sont plongées

¹⁹⁷ James Elkins, *op. cit.*, p. 109.

¹⁹⁸ Sheldon Norman Grebstein, « Further Observations on Style and Method », dans *Hemingway's Craft*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1973, p. 143.

¹⁹⁹ Francis Wolff, *Philosophie de la corrida*, Paris, Fayard, 2007, p. 294.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte, op. cit.*, p. 107.

dans la *mimesis* – et art tauromachique. L'intrusion de corridas au sein des livres de Leiris et Hemingway agit comme un réservoir de présence qui pallie les écueils de la représentation. En effet, l'« imitation suppose une analyse conceptuelle de son objet ; et si on s'y adonne avec intensité et rigueur, c'est la vérité du concept qui se met en place, avec l'extinction consécutive de la dimension de présence²⁰² ». Pour Leiris et Hemingway, auteurs-toreros livrant un corps-à-corps avec les mots et les images, la quête de la vérité ne peut être que partielle si elle n'est pas incarnée dans une chair à vif qui en confirme l'immédiate présence.

3.1.2 Des auteurs dans l'arène

C'est dans la préface à *L'Âge d'homme* que Michel Leiris expose le plus clairement ses réserves quant au statut de l'écrivain. Déçu par le banal confort dans lequel l'écriture le confine, Leiris fantasme sur les menaces qui pèsent sur le torero : « Donc, je rêvais corne de taureau. Je me résignais mal à n'être qu'un littéraire. Le matador qui tire du danger couru occasion d'être plus brillant que jamais et montre toute la qualité de son style à l'instant qu'il est le plus menacé : voilà ce qui m'émerveillait, voilà ce que je voulais être ». (*AH*, p. 12) Dans *De la littérature considérée comme une tauromachie*, l'écrivain tente de transposer la scène de l'écriture au sein de l'arène par l'exploration d'une poétique de l'authenticité. Leiris admire l'art du torero, pour qui « il y a règle qu'il ne peut enfreindre et authenticité, puisque la tragédie qu'il joue est une tragédie réelle, dans laquelle il verse le sang et risque sa peau. » (*AH*, p. 16) Pour rejouer l'authenticité tauromachique, Leiris se met en jeu crûment, directement, sans fard, dans

²⁰² Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 18.

une écriture qui conserve les traces de la confession en train de se faire. Dans cette proposition liminaire utopique, Leiris « découvre que seul le torero évolue sur le terrain de la vérité et affronte le Minotaure, l'*aficionado* restant un spectateur protégé de tout risque réel²⁰³ ». Retranchés derrière la cloison de la *barrera*, Leiris et Hemingway n'ont que leurs yeux – capteurs d'images – pour éprouver l'intensité du combat tauromachique alors qu'ils voudraient se tailler une place parmi « les estropiés de métier, les professionnels de l'horreur et de la pitié » qui « agitent des moignons, exposent des plaies, brandissent des monstruosités ». (*MDA*, p. 67) Les deux passionnés de la corrida renvoient une image de soi qui pâtit de leur sentiment d'impotence en tant qu'écrivains. Dans *Michel Leiris, l'écrivain matador*, Annie Maïllis constate que « confrontée à celle du torero, sa propre image [celle de Leiris] ternit, aussi la seule façon de ne pas démeriter tout à fait consiste-t-elle précisément à dénoncer cette vie “par procuration”, pallier ses déficiences par l'honnêteté et la rigueur de l'introspection²⁰⁴ ». Cependant, aussi franche et douloureuse soit-elle, l'écriture ne comportera jamais une menace de mort « réelle » ; Leiris et Hemingway ne cessent de concevoir cette quiétude comme une tare irréversible menant à sa perte leur projet littéraire.

Dans « L'invincible », la narration épouse tour à tour les points de vue du matador, du taureau, des picadors et du promoteur de corridas. À deux reprises y sont intercalées de brèves mentions à un journaliste, critique tauromachique du journal *El Heraldo*, lequel est plus occupé à boire une bouteille de champagne qu'à observer le spectacle en cours. Au moment où il atteint le fond de sa bouteille, « il [vient] de se dire que, décidément, ce [n'est] pas la peine de prendre des notes sur place et qu'il ferait aussi

²⁰³ Jacques Lecarme, *op. cit.*, p. 88.

²⁰⁴ Annie Maïllis, *op. cit.*, p. 145.

bien son papier à la salle de rédaction ». (*LI*, p. 360) Cette figure du journaliste distrait et enivré, qu'on peut aisément assimiler à Hemingway lui-même, échappe au rythme effréné et à la violence du combat. L'écriture journalistique peut être remise à plus tard – même si « la mémoire, bien entendu, n'est jamais vraie » (*MDA*, p. 157) – alors que le torero est soumis à la cruauté de l'instant, guetté par la corne qui le clouera éventuellement « sur la table d'opération ». (*LI*, p. 367) La dimension risible du journaliste ivrogne, qui finira par lancer sa bouteille au milieu de l'arène, révèle un dégoût quant au quotidien faste et confortable ainsi qu'un désir de soumettre sa vie à une part hasardeuse de danger. Chez Leiris et Hemingway, la figure de l'auteur se bute toujours à celle du matador, qui « joue le rôle d'une sorte d'Icare ou de Don Juan à qui sa force – son astuce – exceptionnelle permettrait seule d'échapper à l'écrasement final ». (*MT*, p. 36) Leiris élève le torero au rang des grands héros mythologiques doués d'un courage surhumain, alors que l'auteur de *Mort dans l'après-midi* « n'est pas philosophe, ni savant, c'est un zoologue sans compétence, il boit trop, il ne sait pas mettre la ponctuation où il faut ». (*MDA*, p. 187)

Continuellement déçus par la vacuité de l'écriture, les deux auteurs semblent captivés par les propriétés de l'image. Leurs livres répondent à ce dilemme formulé par Didi-Huberman : « Il faut donc choisir : ou bien l'imitation, ou bien l'incarnation. Le paradoxe de ce choix, c'est que chacun des deux termes comporte l'élément de l'image²⁰⁵ ». Ainsi, à défaut d'être imprimées à même la chair, les œuvres du corpus incluent une galerie d'images, simulacres d'incarnation. *Mort dans l'après-midi*

²⁰⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, op. cit., p. 118.

accumule les récits de blessures qui sont initiés par la vue, alors que la douleur apparaît comme un élément secondaire :

En se relevant, Manolo vit le sang qui lui giclait de l'aîne ; comprenant que l'artère fémorale était sectionnée, il y mit les deux mains pour essayer de contenir l'hémorragie, et courut aussi vite qu'il pouvait vers l'infirmerie. Il savait que sa vie s'en allait avec ce flot qui jaillissait entre ses doigts, et il ne pouvait attendre qu'on le transportât. On essaya de se saisir de lui, mais il secoua la tête. Le docteur Serra arriva en courant par le passage circulaire, Martinez lui cria : « Don Paco, j'ai reçu une grosse *cornada* ! » et, avec le docteur Serra qui pressait l'artère avec son pouce, ils entrèrent à l'infirmerie. La corne avait presque complètement traversé sa cuisse. (*MDA*, p. 397-398)

L'écriture de Hemingway reste arrimée au point de vue du public, orienté par une pulsion scopique voyeuse et avide : à défaut d'exprimer la compassion vis-à-vis de la douleur d'autrui, l'extrait témoigne d'une fascination quant à la vue du sang. La réflexion du torero quant à sa mort imminente transite par le spectacle de son propre sang, « ce flot » qu'il *voit* se répandre hors de lui telle une substance étrangère.

Leiris et Hemingway admettent l'ambiguïté de la surface de l'image, oscillant entre existence et représentation. Dans *L'Âge d'homme*, Leiris traduit son projet littéraire en termes picturaux, motivé par une tendance à assimiler langage et image : « Faire le portrait le mieux exécuté et le plus ressemblant du personnage que j'étais (comme certains peignent avec éclat paysages ingrats ou ustensiles quotidiens) ». (*AH*, p. 12-13) C'est par la comparaison de l'écrivain et du peintre que Leiris tisse des liens entre les médias pour enrichir à la fois son livre et la mise en scène de son écriture. Dans *Mort dans l'après-midi*, Hemingway souligne son incapacité à produire des images : « Si je savais dessiner, je tracerais le tableau d'une table de café pendant une feria, avec les banderilleros assis à lire les journaux avant de déjeuner, un cireur de bottes à l'œuvre, un garçon affairé quelque part et deux picadors revenant de arènes. » (*MDA*, p. 92) Hemingway propose l'*ekphrasis* d'une image qui n'existe pas, l'écriture étant le seul

médium – bien que déficient – dont il dispose pour la faire naître. Quelque trois cent pages plus loin, cette lacune de l'écriture est réaffirmée :

Si l'on pouvait rendre les flammes de chandelles jaunes au soleil qui brille sur l'acier des baïonnettes fraîchement huilées et les ceinturons de cuir verni de ceux qui gardent l'hôte ; et, dans la même ville où Loyola reçut la blessure qui le fit penser, le plus brave de ceux qui furent trahis cette année-là se jeta du balcon sur le pavé de la cour, la tête la première, parce qu'il avait juré qu'ils ne le tueraient pas [...] si je pouvais le peindre ; peindre un évêque ; peindre Candido Tiebas et Toron ; peindre les nuages arrivant rapides en ombres mouvantes sur les blés, et les petits chevaux au pas précautionneux [...] ainsi vous auriez un peu de la Navarre. Mais ce n'est pas dans ce livre. (*MDA*, p. 418)

Pour le narrateur de *Mort dans l'après-midi*, (p)rendre le réel consiste à en extraire quelque image, et l'écriture est impropre à la transmission directe. Hemingway insiste sur la défaillance de son propre livre, dans lequel les personnages, les sensations et les paysages ne trouvent pas corps au creux des mots. L'ajout des photographies à la fin du roman pallie un tant soit peu ce défaut de présence dont souffre la littérature. Le médium photographique joue avec l'illusion d'une symbiose inéluctable – bien que momentanée – avec le sujet photographié ; « la croyance en son immédiateté (rapidité et absence de médiation) donne au sujet l'impression d'être en face de la "chose", à laquelle on a volé sa réalité, son essence, et non seulement son reflet²⁰⁶ ». La photographie est poursuivie par le mythe de l'incarnation, qui réduit à néant toute distance entre le réel et sa représentation photographique. Hemingway jongle avec cette prétendue doublure du réel, sans ignorer que « l'image est un appât, un leurre, un piège donc » et qu'elle « émeut le vivant avec du mort²⁰⁷ ». En effet, la tentation de l'image ne saurait combler les exigences de présence immédiate des deux auteurs. La coprésence du texte et de l'image et la superposition des figures de l'auteur et de l'artiste ne sont que vaines résistances à la béance laissée par l'absence du corps.

²⁰⁶ Liliane Louvel, *L'œil du texte*, op. cit., p. 187.

²⁰⁷ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, op. cit., p. 96.

Dans *L'Âge d'homme*, la quête de l'incarnation dont la tauromachie propose une expression idéale concerne le rapport charnel du créateur avec le monde : « Peut-être s'agit-il pour moi d'échapper au dilemme en trouvant un moyen tel que le monde et moi – objet et sujet – nous nous tenions debout l'un devant l'autre, de plain-pied, comme devant le taureau se tient le matador ? » (*AH*, p. 201) L'auteur cherche à toucher le monde à travers le médium livresque, comme si les mots pouvaient être dotés de la fermeté de l'estoc. Leiris et Hemingway inscrivent une certaine corporalité dans les pages de leurs livres par le biais de l'esthétique de la blessure, sans laquelle ils désavoueraient leur statut d'auteur. À une conception dialectique du corps et de l'esprit « s'opposent une phénoménologie et une poésie de l'incarnation, qui font du corps le médiateur de notre relation avec le monde²⁰⁸ » et auxquelles adhèrent Leiris et Hemingway. À défaut de pouvoir mettre leur corps à l'épreuve lors d'un combat dans l'arène, ils en signifient brutalement la présence, ouverte à tous les possibles soigneusement contenus derrière la surface visible de la peau. Les blessures deviennent ce « moyen » dont parle Leiris, ce lieu où coïncideraient le sujet et le monde.

Force est de constater que cette esthétique de la blessure résonne dans la biographie des auteurs, dont la vie informe invariablement les œuvres. Le suicide raté de Michel Leiris – duquel il conservera précieusement « la marque visible sur son corps sous la forme mémoriale d'une cicatrice de chair et de sang²⁰⁹ » – et le suicide effectif de Hemingway, compris à travers le prisme de leurs œuvres, manifestent une obsession pour la chair blessée. Selon Ben Stoltzfus, comparatiste féru de tauromachie, « *both Hemingway and Montherlant died like fighters from self-inflicted wounds, and the*

²⁰⁸ Michel Collot, *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁹ Michel Leiris, *Fibrilles*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1966, p. 111.

wounds, like those on Celestino's neck, were the symbolic wounds of life and the arena, because for both man the corrida was symbolic of man's passion²¹⁰ ». Comme le torero Celestino, Hemingway s'inflige des blessures corporelles puisqu'elles seules rendent compte de la cruauté du monde tel qu'il le perçoit. La corrida se donne à voir comme une révélation où l'homme, enfin, coïncide avec ses pulsions les plus obscures, au détriment de toute pensée logique. En ce sens, le suicide chez Leiris, exemplifié par celui de Cléopâtre dans *L'Âge d'homme*, a partie liée avec la tauromachie :

Sans chercher à y voir autre chose qu'une coïncidence, je ne puis m'empêcher de noter avec quelle exactitude cette rencontre de symboles [le serpent et le sein de Cléopâtre] répond à ce qui est pour moi le sens profond du suicide : devenir à la fois *soi* et *l'autre*, mâle et femelle, sujet et objet, ce qui est tué et ce qui tue – seule possibilité de communion avec soi-même. (*AH*, p. 140-141)

Sans s'infliger directement la mort, le torero rejoue dans l'arène, microcosme miroitant la *vraie* vie, cette adversité inhérente à l'homme. La corrida aboutit dans la symbiose inéluctable des figures – là où l'autre est l'animal –, résultat d'une mort certaine mais ordonnée par les contingences du hasard. Malgré son projet ébauché dans la préface à *L'Âge d'homme*, Leiris ne considère pas la littérature comme une tauromachie ; au mieux, elle est une pâle tentative de se mesurer aux pulsions morbides qui le taraudent. Dans la dédicace manuscrite insérée au début de son exemplaire de la première édition du récit, l'auteur met en scène la précarité de sa pratique tauromachique : « À Zette, œil qui dore le spectacle de tout le peu que je torée²¹¹ ». À défaut de toréer, les deux écrivains mènent une vie marquée par le spectre du suicide, dont la portée symbolique appelle le spectacle tauromachique.

²¹⁰ Ben Stoltzfus, *Hemingway and French Writers*, Kent, Kent State University Press, 2010, p. 62.

²¹¹ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, NRF, 1939. L'édition originale a été consultée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

Comme nous avons pu le constater, les œuvres à l'étude sont portées par un mouvement et une cruauté évocateurs de la dynamique tauromachique, mais l'écrivain ne saurait être matador. Leiris autant que Hemingway œuvrent en parallèle, de part et d'autre de cette frontière parfois indiscernable entre le réel médiatisé et « la sublime violence du vrai », retentissante d'immédiateté.

3.2 Des blessures à la mort

Si les altérations visibles tendent à marquer la présence réelle des corps au sein du livre, les blessures contiennent également des manifestations indiciaires de la mort à venir. Les images de blessures sont soumises à un tabou, « *not only because they are painful to watch but also because the inside of the body is a powerful sign of death*²¹² ». Au creux de la blessure, la présence est exaltée par les menaces de la future absence. La tauromachie, et plus particulièrement l'esthétique de la blessure qu'elle autorise, mettent au jour une oscillation constante entre dehors et dedans, entre présence et absence – à moins qu'il y ait plutôt incrustation de l'absence, tel un bijou, dans la cavité écarlate de la chair ouverte. Dans l'œuvre de Francis Bacon, Leiris voit le rapport antithétique entre vie et mort déconstruit : « Pas de présence charnelle qui n'apparaisse comme déjà rongée par la future absence²¹³ ». Le corps palpitant traîne déjà lourdement les vestiges de sa carcasse à venir. Pour Leiris, les blessures permettent la réconciliation de ces deux états de la matière, fenêtre vertigineuse sur « sa mort à lui, celle qu'il aperçoit à travers la blessure grave, celle qu'il perçoit dans le frisson de peur qui le parcourt à un moment

²¹² James Elkins, *op. cit.*, p. 109.

²¹³ Michel Leiris, *Francis Bacon ou la vérité criante*, *op. cit.*, p. 30.

précis²¹⁴ ». L'écriture reste hermétique aux intrusions exaltantes de ce « moment précis » ; la valeur du torero réside dans ce frôlement continu avec l'absence mis en spectacle, tel le corps svelte du matador effleurant la masse mortifère du taureau, de part et d'autre du point de tangence. Le torero doit offrir « son corps, plus près, encore plus près, sous l'œil morne du taureau, si près enfin que le taureau [juge] qu'il [peut] l'atteindre²¹⁵ ». Hemingway insiste sur cette contiguïté croissante des corps – « plus près, encore plus près » – qui fonde la tension spectaculaire. Pour Hemingway, le torero « accomplit une œuvre d'art, et il joue avec la mort, l'amenant plus près, plus près, encore plus près de lui, avec une mort dont on sait la présence dans les cornes, car on a vu le corps des chevaux couverts de toiles sur le sable pour le prouver. » (*MDA*, p. 327) À nouveau, ce sont les charognes faites images et « la fantastique carcasse sous la bâche » (*MT*, p. 15) qui attestent de l'honnêteté du spectacle, de la promesse, essentielle à l'achèvement du rituel, d'un danger mortel. Le potentiel imageant des chairs blessées est propre à l'expression de cet entre-deux fragile, au moment où ne reste que « l'effroyable architecture sanglante, dilacérée, la mise à nu des arcs-boutants et des nervures d'un corps *vivant encore* dans le travail de son agonie²¹⁶ ». Le corps, jamais totalement vivant ni tout-à-fait mort, puise son ardeur et son dynamisme dans la menace de son imminente putréfaction. Dans *L'érotisme*, Georges Bataille, qui est convoqué dans la dédicace de *L'Âge d'homme* – « À Georges Bataille qui est à l'origine de ce livre » (*AH*, p. 7) –, exprime un rapport entre le déchet organique et le sacré ; il invite le sujet à consentir et éventuellement à dépasser la sensation de nausée que le meurtre sacrificiel génère²¹⁷. Leiris et Hemingway

²¹⁴ Marie-Pierre Prevot Fontbonne, *op. cit.*, p. 109.

²¹⁵ Ernest Hemingway, *Le soleil se lève aussi*, *op. cit.*, p. 245.

²¹⁶ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943, p. 325-326.

²¹⁷ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 97.

transforment ce moment paroxystique en une union charnelle qui résout les contraires au milieu des jeux et des amalgames indécents de la chair, berceau d'une jouissance cathartique. Aussi le basculement de la présence à l'absence, résultat de l'accumulation des blessures, est-il chargé d'une dimension sacrée tout en réitérant la fusion érotique.

3.2.1 Sacrifices en série

Le point de mire de ce « merveilleux cauchemar ²¹⁸ » qu'est la tauromachie, et ce qui le rend à la fois si attrayant et si cruel, est la mort finale – celle du taureau, mais aussi parfois celle du torero. C'est à cet instant fatidique que concourent les gestes ritualisés et les passes répétées dans l'arène, tel le prélude cérémonial au sacrifice. Hemingway considère que « tout le but de la course de taureaux [est] le coup d'épée final, la rencontre même entre l'homme et l'animal, ce que les Espagnols appellent “le moment de vérité”, et tous les actes du combat [sont] destinés à préparer le taureau pour cette mise à mort ». (*MDA*, p. 109) Les deux premières parties de la corrida (les deux premiers *tercios*) font office de prémisses à la joute finale, où se joue la mise en spectacle de la mort, dépense sacrificielle en l'honneur d'aucune divinité. Il faut se rappeler combien, dans *L'Âge d'homme*, la question du sacrifice travaille les figures de Lucrèce et de Judith, toutes deux emblématiques d'une monstration « ritualisée » de la mort. Après avoir été violée, la première se suicide sous les yeux de son père et de son mari pour refuser publiquement la profanation de son corps, alors que la deuxième présente aux siens les vestiges du corps décapité de l'envahisseur. Lucrèce, Judith et le matador évoquent une pratique de la mort exhibée, qui fait signe aux yeux d'un public aussi responsable que le sacrificateur,

²¹⁸ Ernest Hemingway, *Le soleil se lève aussi*, *op. cit.*, p. 249.

puisque « la foule est le trou noir du mimétisme violent²¹⁹ » nécessaire à l'institution sacrificielle.

De plus, les œuvres du corpus citent le Christ en croix, *topos* ouvert sur un intarissable réservoir d'images sacrificielles. Selon l'épisode de la passion du Christ, « l'être humain mort sur la croix, à la fois agneau pascal et être divin, se laisse immoler librement : le sacrifice de soi sublime et dépasse le sacrifice humain²²⁰ ». Cette pure expression d'abnégation du corps irrigue l'imaginaire des auteurs et scelle leurs affinités avec nombre d'artistes : Francisco de Goya, dont l'œuvre picturale traverse d'un bout à l'autre *Mort dans l'après-midi*, Pablo Picasso et Francis Bacon ont tous les trois peint des crucifixions, inspirés par ce « formidable paradoxe d'une visibilité, *abjecte* mais *vénérable*, du corps de dieu²²¹ ». Devenue à la fois image transgressive et expression canonique du sacré, la crucifixion du Christ offre le corps divin en sacrifice aux regards. Selon Didi-Huberman, « il s'y produit par là même un moment ultime de visualité, un moment de vérité de sa couleur » puisque « le sang donne en effet la couleur du lien sacrificiel²²² ». Cette picturalité du moment sacrificiel, concentrée dans les stigmates du corps, unit la passion du Christ et la tauromachie telle que mise en œuvre par Leiris et Hemingway. Dans *Mort dans l'après-midi*, l'écrivain décrit la *Crucifixion* de Goya comme « une peinture sur bois d'un romantisme cynique qui pourrait servir d'affiche pour annoncer des crucifixions à la manière des affiches qu'on pose pour les corridas ». (*MDA*, p. 313) Deux événements radicalement différents – la crucifixion christique et la

²¹⁹ René Girard, *Le sacrifice*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003, p. 51.

²²⁰ Agnes A. Nagy, Francesca Prescendi, « Introduction », dans *Sacrifices humains. Dossiers, discours, comparaisons*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 12.

²²¹ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, *op. cit.*, p. 162.

²²² *Ibid.*, p. 158.

corrida –, puisque le premier est de nature sacrée et que le second est *a priori* d'ordre profane, se rejoignent dans leur potentiel imageant. Tous deux expressions sacrificielles, René Girard note pourtant l'ambiguïté du sacrifice christique : « Si le terme sacrifice est utilisé pour la mort de Jésus c'est dans un sens absolument contraire au sens archaïque. Jésus accepte de mourir pour révéler les mensonges des sacrifices sanglants et les rendre impossibles désormais²²³ ». Dans sa critique de l'œuvre de Goya, Hemingway propose l'idée séditeuse d'une commercialisation de la crucifixion, galvanisée par des images publicitaires, empruntant aux coutumes de la culture taurine. Si le sacrifice christique ne peut qu'être unique – Jésus ne meurt qu'une fois –, la tauromachie est fondée sur la reproductibilité du combat entre la Vie et la Mort ainsi que de ses effets sur les spectateurs. Même s'il est vrai que chaque corrida est singulière, puisque la tauromachie « est un art lié à la mort, et la mort le balaie » (*MDA*, p. 156), les *aficionados* recherchent l'itération du même plaisir esthétique dans chaque tableau final, résurgence de toutes les mises à mort précédentes. Hemingway et Leiris échantillonnent, dans les textes et dans les images, l'instant fatidique, expression « du “bon moment”, choix typiquement pictural du *punctum temporis*, du *kairos* ou “pregnant moment”²²⁴ », dont la Figure 11, par exemple, n'est qu'une représentation parmi d'autres. Ce moment précis où le torero, dont on ignore s'il est déjà mort ou encore vivant, est encorné par l'animal réitère l'ambiguïté représentée dans les images du Christ en croix. L'apogée sacrificielle constitue le *punctum* du spectacle tauromachique, instant qui éveille plus ardemment la pulsion scopique.

²²³ René Girard, *Le sacrifice*, *op. cit.*, p. 8.

²²⁴ Liliane Louvel, *Le tiers pictural*, *op. cit.*, p. 109.

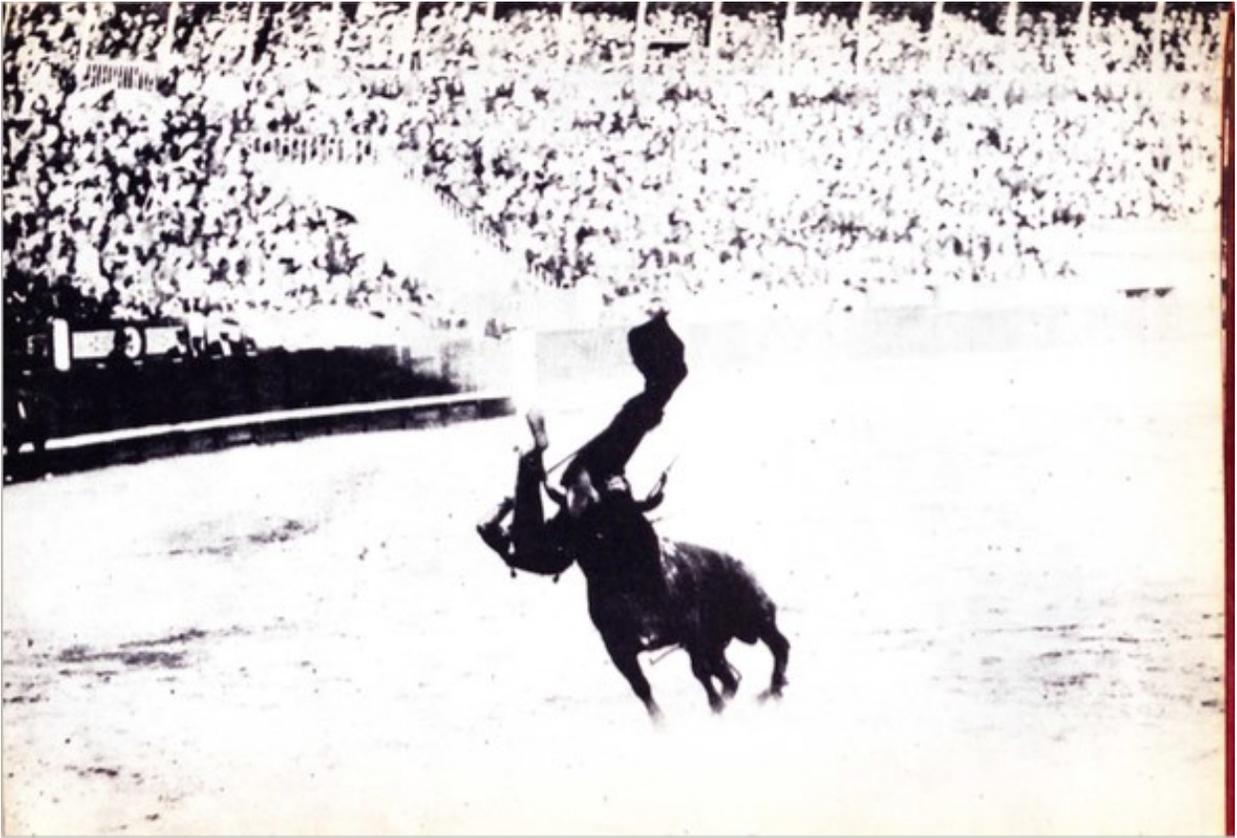


Fig. 11 : Photographie anonyme, dans Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*, New York, Halcyon House, 1932, p. 367.

Le dispositif tauromachique, assimilé par Leiris et Hemingway à la tragédie grecque, fraye avec une conception païenne du sacré. L'homme et l'animal n'y sont pas offerts en sacrifice à quelque divinité²²⁵, mais le déferlement gratuit d'une violence contenue, circonscrit dans les limites de l'arène, agit comme antidote aux pulsions dionysiaques de l'homme, réalisant cette « formidable "économie" de violence²²⁶ » évoquée par René Girard. Lors de cette fête sacrificielle, l'interdit de tuer est levé,

²²⁵ Certains critiques ont associé la pratique tauromachique au culte de Mithra, mais rien ne permet de confirmer cette filiation. Voir France Culture, « Corrida, "barbare" ou "sacrée"? Un débat vieux comme Louis XIV », émission du 19 juin 2017. <<https://www.franceculture.fr/societe/corrida-barbare-ou-sacree-un-debat-vieux-comme-louis-xiv>> [page consultée le 18 juillet 2017].

²²⁶ René Girard, *Le sacrifice*, *op. cit.*, p. 26.

mettant sur un pied d'égalité l'homme et la bête, mesurant la grandeur de leur vulnérabilité. Le rituel taumachique permet aux hommes d'avouer leur défaillance à maîtriser la violence, alors que « c'est la violence qui constitue le cœur véritable et l'âme secrète du sacré²²⁷ ». Le public de la corrida regarde impunément le sang versé et s'en délecte parce que « tuer nettement et d'une façon qui procure plaisir esthétique et fierté a toujours été l'une des plus grandes jouissances de toute une partie de la race humaine ». (*MDA*, p. 356) La tauromachie propose une résolution de l'homme avec sa part inhérente de violence, rendant visible les blessures et, éventuellement, la mort, « interprétées comme un échec, une reddition²²⁸ » dans la vie profane. Admettant la distinction entre les milieux sacrés et profanes proposée par Roger Caillois, soit « l'un où [l'homme] peut agir sans angoisse ni tremblement, mais où son action n'engage que sa personne superficielle, l'autre où un sentiment de dépendance intime retient, contient, dirige chacun de ses élans et où il se voit compromis sans réserve²²⁹ », la corrida appartient sans contredit au domaine du sacré.

3.2.2 La part d'Éros

Dans *L'Âge d'homme*, le narrateur autobiographique relate un épisode de masturbation dont l'issue est projetée sur les ruines d'un temple lors de son voyage en Grèce : « Il s'agissait d'un sacrifice, avec tout ce que ce mot "sacrifice" comporte de mystique et de grisant ». (*AH*, p. 57) Pour Leiris, la mort sacrificielle et la jouissance sexuelle percent une fenêtre sur les profondeurs secrètes de l'homme, au moment où le corps, justement, délivre, dévoile, *secrète* un peu de lui-même. Leiris associe le motif du

²²⁷ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », 1972, p. 51.

²²⁸ Marie-Pierre Prevot-Fontbonne, *op. cit.*, p. 87.

²²⁹ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 17.

corps en jouissance avec celui de la plaie sanglante, deux itérations de l'excrétion du corps. Au moment où le sacrifice met un point final à la corrida, la mort provoque une « éjaculation qui a pour sperme les bravos ». (*MT*, p. 48) La jouissance leirisienne se nourrit de l'intensité d'une mort spectaculaire, vie et mort étant davantage un continuum dans lequel se meut le corps qu'une objection l'une de l'autre. Le narrateur de *L'Âge d'homme* confond, presque, les deux jouissances :

J'en arrive à penser que l'amour et la mort – engendrer et se défaire, ce qui revient au même – sont pour moi choses si proches que toute idée de joie charnelle ne me touche qu'accompagnée d'une terreur superstitieuse, comme si les gestes de l'amour, en même temps qu'ils amènent ma vie en son point le plus intense, ne devraient que porter malheur. (*AH*, p. 27.)

L'auteur compare le rythme et l'élan du spectacle tauromachique à la cadence exponentielle de l'expérience sexuelle : « La corrida tout entière, telle un sacrifice, tend vers son paroxysme : la mise à mort, après laquelle seulement peut se produire la détente, comme après la possession de l'objet désiré, dans l'amour ». (*MT*, p. 56) Leiris, mentionné dans la dédicace de *L'érotisme*, rejoint Georges Bataille dans son idée d'une jouissance à la fois extatique et destructrice, car « l'amant ne désagrège pas moins la femme aimée que le sacrificateur sanglant l'homme ou l'animal immolé²³⁰ ».

En plus de la symétrie entre la progression de la corrida et celle de l'acte sexuel, la béance visqueuse de la plaie rappelle l'ouverture obturée du sexe féminin, ce qui contribue à inverser les rôles entre l'animal et l'humain définitivement virilisé grâce au geste du coup final alors qu'il est porteur d'un certain nombre de traits féminins durant le combat. Particulièrement dans *Miroir de la tauromachie*, Leiris emprunte au lexique de la luxure et de l'érotisme pour transmettre sa vision charnelle de la corrida. Si « toute la

²³⁰ Georges Bataille, *L'érotisme*, *op.cit.*, p. 96.

corrida et ses entours exhalent une odeur érotique » (*MT*, p. 46), c'est lorsque la blessure est perpétrée que la charge érotique cesse d'être métaphore pour s'incarner dans l'épaisseur de la chair. Selon Bataille, la sexualité – comme le sacrifice – implique une ouverture cruelle : la femme « s'ouvre à la violence du jeu sexuel déchaîné dans les organes de la reproduction, elle s'ouvre à la violence impersonnelle qui la déborde du dehors²³¹ ». Les ouvertures accueillent les manifestations paroxystiques d'un corps sans relâche ballotté entre désir de vivre et pulsions de mort, corps dont la peau fendue appelle la transgression des limites. Leiris est subjugué par la finale tauromachique, la « conclusion de toute cette parade amoureuse par cette espèce d'intromission qu'est l'estocade finale (dans laquelle il est souhaitable que, suivant l'expression consacrée, l'épée soit enfoncée dans la plaie “jusqu'à mouiller les doigts”) ». (*MT*, p. 43) Leiris cultive l'ambiguïté quant à la nature de ce liquide humectant les doigts du matador, à la fois sang et cyprine. Cette même oscillation sémantique intervient dans *L'Âge d'homme*, lorsque le narrateur se souvient d'un jeu d'enfants qui consiste à singer la texture d'un œil crevé grâce à une mixture de mie de pain mouillée. Le point d'orgue du simulacre advient lorsqu'« au moment où l'index pénètre dans le mélange gluant, la victime feinte pousse des cris » (*AH*, p. 80), à la fois de douleur et de jouissance. Le souvenir enfantin avive l'introspection du narrateur, qui a « couramment tendance à regarder l'organe féminin comme une chose sale ou comme une blessure, pas moins attirante en cela, mais dangereuse par elle-même comme tout ce qui est sanglant, muqueux, contamine ». (*AH*, p. 80) Sexe féminin ou blessure, c'est par l'ouverture de la chair que communiquent les deux pôles principaux de la pensée leirisienne : érotisme et cruauté. Le dessin de Masson qui marque la fin de *Miroir de la tauromachie* met en image cette réunion heuristique

²³¹ *Ibid.*

dont l'expression la plus limpide se fait sentir (et voir) lors de la corrida. Deux ouvertures y sont visibles, symétriquement, marqueurs de ce que Didi-Huberman appelle *l'image ouverte* : la chair du taureau cède sous la lame de l'estoc et un sexe féminin ouvre la surface textile de la *muleta*. Les deux ouvertures dans l'image s'appellent l'une l'autre, tels deux vases communicants, liées par la mystérieuse promesse d'une percée vers l'intérieur du corps.

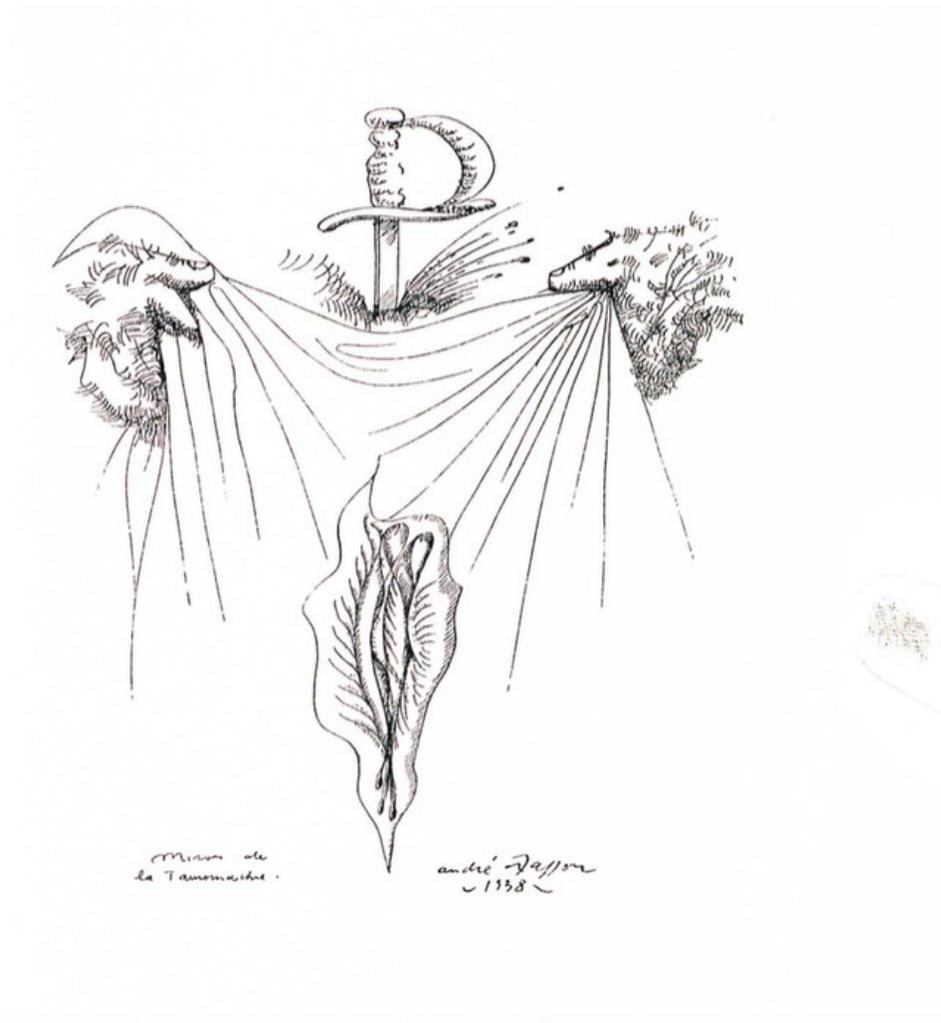


Fig. 12 : Dessin d'André Masson, dans Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Montpellier, Fata Morgana, 2013, p. 67.

Chez Hemingway, la dimension érotique du spectacle tauromachique réside plutôt dans la fusion des corps scellée par l'ouverture de la chair. Dans *Mort dans l'après-midi*, le narrateur ressent un intense plaisir esthétique au moment du sacrifice final : « La beauté du moment de la mise à mort, c'est cet éclair lorsque homme et taureau ne forment qu'un seul corps tandis que l'épée s'enfonce dans toute sa longueur, l'homme penché sur elle, la mort unissant les deux corps en summum d'émotion, point culminant esthétique et artistique du combat ». (*MDA*, p. 377) Au paroxysme de la corrida, l'intrusion de l'épée dans la chair unit les deux antagonistes en une seule figure, corps unique dont la jouissance provoque une effusion de sang. La finale de la corrida réitère l'acte sexuel puisque les corps s'y perdent dans une jouissance brutale où la volupté orgasmique est redoublée d'une volupté morbide, actualisée par le regard du public. Dans son ouvrage critique sur Hemingway, Carlos Baker remarque que la fin du rituel tauromachique marque un transfert enthousiaste de l'intérieur de l'arène vers l'extérieur : « *At the climatic moment of the killing in Act Three, [Hemingway agrees] that a profundity of feeling is transferred to the spectator*²³² ». La fusion tauromachique nécessite une tierce partie pour advenir, éclose recueillant l'intensité de la charge érotique. La mort prévue du taureau – ou celle, imprévue, du torero – déclenche un moment cathartique, purgeant violemment les spectateurs de leurs pulsions, mortifères et sexuelles. Chez Hemingway comme chez Leiris, le spectateur, comme le voyeur, fait office de réceptacle au déferlement de l'intensité tauromachique. La corrida n'existe que par le truchement du regard activateur d'un public, « ce troisième partenaire aussi indispensable que le sont des spectateurs, neutres ou non, à une vraie orgie – exhalation

²³² Carlos Baker, *Hemingway. The Writer as Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1963, p. 151.

du *olé!* qui accompagne la passe (cri, non de la bouche, mais de la chair entière, semblable à celui d'une femme en proie aux affres de la jouissance) ». (*MT*, p. 46)

La corrida, nous l'aurons compris, « est plus qu'un sport » (*MT*, p. 25), certes, mais elle « est [également] plus qu'un art » (*MT*, p. 29). La tauromachie montre le corps dans toute l'irrévérence de sa mortalité et éclaire les interdits d'un soleil plombant qui n'autorise aucun secret. La vérité, du moins l'idée de la vérité qui est explorée à l'occasion du spectacle tauromachique, advient au moment où la chair déborde de son lit, où la couleur du sang signifie la présence d'un corps dont l'intégrité est soumise à une part hasardeuse de danger. Leiris et Hemingway s'inspirent de l'incarnation tauromachique pour penser leur œuvre, dans laquelle « le texte est pour l'écrivain, comme l'arène pour le torero, un terrain de vérité ; fiction ou diction, il est tout entier véridique, tourné vers la résolution des énigmes de la mort et du sexe²³³ ». Leiris et Hemingway voient dans la tauromachie une conquête de ce terrain de vérité, dissimulé sous la morale et la bienséance. L'esthétique de la blessure qu'investissent Leiris et Hemingway permet le langage le plus *vrai* et le plus cru qui soit, le seul en mesure de renvoyer à l'homme le reflet douloureux de la condition humaine. Merleau-Ponty admet cette préséance de la chair sur l'âme, puisque l'homme « tient les choses en cercle autour de [lui], elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps²³⁴ ». Ainsi, les blessures du corps irradiant au-delà du cercle de l'arène, descellant l'enveloppe de la chair et ouvrant les yeux du spectateur, désormais fixés sur un nouvel état de son propre corps. Les blessures, exhibées, ont le pouvoir heuristique de

²³³ Jacques Lecarme, *op. cit.*, p. 88.

²³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1964, p. 19.

montrer un nouveau rapport au monde, ressenti à partir de l'intérieur – jusque-là
dissimulé – du corps.

Conclusion

L'intrusion de l'image au sein des livres sur la tauromachie est intimement liée à la pulsion scopique avivée par la corrida. L'*aficion* – la passion pour la tauromachie – sollicite d'abord le regard, et l'expression de la corrida ne saurait évacuer du livre cette dimension imageante. Cela ne fait aucun doute, Michel Leiris et Ernest Hemingway sont tributaires du décloisonnement des arts propre à l'entre-deux-guerres, période très féconde quant à la production d'œuvres hybrides. Par ailleurs, la présente étude a montré que la thématique tauromachique suggère, voire impose l'intrusion du pictural au sein et autour du textuel. La corrida va jusqu'à informer les dispositifs texte/image investis dans les œuvres, dont la transmédialité ne saurait être expliquée qu'en regard de l'époque et des relations d'amitié entre artistes. À partir d'une observation double – l'importante présence du pictural dans les œuvres à l'étude, d'une part, et la fascination des écrivains pour la corrida, d'autre part – j'ai investigué sur les liens qui rattachent les textes et les images à l'*aficion*.

Dans un premier temps, il s'agissait de voir comment faire dialoguer deux approches théoriques pour cerner la problématique : l'intermédialité et la critique thématique (en tant qu'héritière de la phénoménologie). Liées, entre autres, par l'importance qu'elles accordent au lecteur, les deux approches encouragent une lecture-spectature souple et sensible des œuvres. Ces balises flexibles ont orienté l'analyse des œuvres tauromachiques, dès lors considérées comme des réservoirs d'images. La deuxième partie du mémoire avait pour objectif d'organiser, justement, cette galerie d'images. Cette entreprise a montré que, du tableau de Cranach au torero de Juan Gris, en passant par les dessins érotico-tauromachiques d'André Masson, toutes les images

contiennent un détail essentiel : la blessure. Plus qu'un motif dans l'image, la chair ouverte permet de penser la jointure du texte et de l'image ; le pictural entaille le textuel, recréant « cette faille, cet abîme, ce vice » (*MT*, p. 63) qui fonde la force de l'effet tauromachique. De l'étude des images *in praesentia* et *in absentia* se dégage une esthétique de la blessure, sur laquelle porte la troisième partie du mémoire. Toutes ces blessures offertes en spectacle, du « velours d'un filet de sang » (*LI*, p. 356) à « l'arcade sourcilière [fendue] jusqu'à l'os » (*AH*, p. 131), portent une réflexion sur la présence incarnée, sur une vérité du corps et sur la mort sacrificielle. Leiris et Hemingway repensent les significations du corps en tentant « de renouer les fils entre les membres et les organes dispersés, et à retisser les liens qui les unissent à la chair du monde²³⁵ ». En effet, les altérations du corps, exposées tant lors du spectacle tauromachique que dans les images insérées dans les livres, révèlent un rapport au monde transité par l'intérieur du corps.

Les œuvres du corpus montrent ce qui doit rester dissimulé, inspirées par le caractère dissident de la corrida. Séduits par l'authenticité du matador, les écrivains-torero aspirent à une écriture qui soit aussi *vraie* que la pointe de l'estoc plongée dans la nuque du taureau. Pour eux, l'art du torero contrevient à une pudeur de la chair, qui empêche l'homme de fréquenter la mort. En effet, la visualité des blessures est entourée du même tabou qui contraint la sexualité : « *There have been so many strategies for not seeing the body – from television images to architectural elevations – that the choices can seem to be motivated principally by the desire to escape the body's harsh reality*²³⁶ ». Loin de fuir la réalité de la chair, Leiris et Hemingway l'inscrivent à même leurs œuvres,

²³⁵ Michel Collot, *Le corps cosmos*, Vottem, La Lettre volée, coll. « Essais », 2008, p. 18.

²³⁶ James Elkins, *op.cit.*, p. 149.

explorant diverses déclinaisons de la lésion. Alors que « *the history of bandages involves sutures, knots, staples, pins, bolts, clamps and other devices, all intended to make an airtight closure*²³⁷ », les récits laissent la chair ouverte, en proie à l'intrusion des regards à l'intérieur du corps. La « pensée de l'ouverture » de Georges Didi-Huberman formule le geste qui préside à la conception de ces livres qui cherchent à « faire violence à la surface sensible pour que l'intérieur – “l'âme”, le principe de cette sensibilité, l'organe du mouvement – devienne accessible²³⁸ ». Il semble que les dispositifs texte/image, différents d'une œuvre à l'autre, soient aiguillonnés par cette volonté de dévoiler la complexité, la profondeur et la vérité du corps. Par exemple, les photographies rassemblées à la fin de *Mort dans l'après-midi* confrontent le lecteur à des corps basculés entre vie et mort ; les dessins d'André Masson exploitent le corps comme lieu de transaction entre érotisme et cruauté ; et la toile *El Torero* exprime le mouvement du torero ainsi que la vulnérabilité de son corps, confronté à celui de l'animal.

Le regard est aussi indispensable à l'avènement du fait taumachique qu'à la lecture-spectature des œuvres rassemblées dans la présente étude. Dès le début de *Mort dans l'après-midi*, Hemingway avertit le lecteur, aussi savant soit-il, de la nécessité de *voir* une corrida : « Il faut que le lecteur – ou la lectrice – ait vu les choses dont on parle et sache exactement quelles seraient ses réactions devant elles. » (*MDA*, p. 8) La question du regard, centrale dans ce mémoire, retentit dans l'événement sacrificiel. En effet, la fonction symbolique du sacrifice exige la présence d'un public, dont le regard capte la mise en scène. Dans *Le recul du sacrifice*, Michel Despland remarque que « chacun sent la différence entre la mise à mort d'un taureau dans une corrida et l'abattage de bovins

²³⁷ *Ibid.*, p. 114.

²³⁸ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, *op. cit.*, p. 61.

pour la boucherie, malgré le fait que le taureau finit aussi par être mangé ; des identités sont mises en scène dans l'arène²³⁹ ». C'est la présence d'un public, sensible aux enjeux du danger, de la vie et de la mort auxquels sont soumises ces « identités », qui marque le caractère sacré de la tauromachie ; le public sert de réceptacle à la décharge cathartique advenant au moment du sacrifice final. La corrida se démarque des cérémonies religieuses, confinées dans le champ symbolique, en offrant au public le spectacle d'une mort véritable, attestée par la vue du sang.

Il semble donc que la thématique tauromachique suggère l'hybridité des formes artistiques, dont témoigne ces livres où cohabitent textes et images. La complexité de la corrida et la richesse des symboles qu'elle mobilise la rendent unique, apparemment irréductible à toute tentative de description. La corrida exhibe son processus esthétique alors que « son œuvre, la beauté, le torero ne se contente pas de la montrer, il montre comment elle est *conquise*²⁴⁰ ». C'est à ce mouvement de la création en train de se faire que Picasso fait allusion en imaginant le peintre au travail dans l'arène, œuvrant sous les yeux de milliers de spectateurs. Serait-ce le dévoilement de l'acte créateur que Michel Leiris évoque lorsqu'il avance que la tauromachie est « plus qu'un art » ? (*MT*, p. 29) Ou voit-il dans la corrida, « dominée par des éléments qu'aucun art, jamais, ne met en jeu de façon aussi brutale et aussi expresse », (*MT*, p. 30) un projet dont l'aboutissement n'est pas qu'esthétique ? Leiris et Hemingway adjoignent la littérature et les arts visuels pour tendre vers l'incarnation et la complexité de la corrida. Mais qu'en est-il d'autres formes artistiques ? Les auteurs à l'étude recourent effectivement à divers arts pour décrire leur conception totalisante de la corrida, grand spectacle interartiel.

²³⁹ Michel Despland, *Le recul du sacrifice. Quatre siècles de polémiques françaises*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 244.

²⁴⁰ Francis Wolff, *op. cit.*, p. 294.

Ce que Leiris appréhende comme un « art intégral²⁴¹ » appelle inévitablement l'idée du *Gesamtkunstwerk*, ce projet d'œuvre d'art totale apparu à l'époque romantique. C'est dans ses opéras qu'aboutit la quête utopique de Wagner, motivée par le fantasme d'une ultime fusion artistique. Aujourd'hui, l'idée de l'œuvre d'art totale pose problème, dans un contexte où « *fragmented guises, aesthetic theory and contemporary trends in the arts have now moved well beyond notions of distinctive genres*²⁴² ». Si elle semble décalée – dépassée, même – par rapport aux études intermédiales contemporaines, le *Gesamtkunstwerk* en tant que catégorie d'analyse apparaît particulièrement fécond pour saisir la tauromachie, que Leiris ne cesse de comparer à l'opéra dans *L'Âge d'homme*. L'œuvre d'art totale de Wagner avait comme principal objectif de générer un effet total chez le spectateur, réitérant la conclusion cathartique de la tragédie grecque. Sans cesse comparée à la tragédie, la corrida permet, elle aussi, la conjonction de plusieurs arts, alliage heuristique « *capable of expressing a subject-matter of universal thematic significance*²⁴³ ».

Leiris et Hemingway voient la tauromachie comme un creuset où les arts s'appellent, se croisent et se relaient, à l'occasion d'une œuvre grandiose parce que vraie, une œuvre vraie parce qu'incarnée. Quand Hemingway écrit que la corrida « est plutôt une tragédie » (*MDA*, p. 29), qu'il exhorte à la distinguer « du pauvre étalage de ronds-de-jambe que sont la plupart de nos danses » (*MDA*, p. 28) et qu'il compare le torero habile à un « organiste [qui] peut jouer sur un orgue dont la soufflerie marche à sa convenance » (*MDA*, p. 230), il revendique des liens entre le spectacle tauromachique et

²⁴¹ Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, LRS Ms 193, « Notes diverses », « Tauromachie ».

²⁴² Hilda Meldrum Brown, *The Quest for the Gesamtkunstwerk & Richard Wagner*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 2.

²⁴³ *Ibid.*, p. 264.

le théâtre, la danse et la musique. Le héros de « L'Invincible », devenu une ballerine sous la plume de Hemingway, « [met] la cape contre sa hanche et [pirouette] de telle façon qu'elle [s'ouvre] comme un tutu de danseuse », (*LI*, p. 354) et il enchaîne les pas comme un « danseur dans une salle de balle ». (*LI*, p. 358) De manière plus allusive, Leiris calcule « le degré d'exposition de l'homme par rapport à la bête et la durée de cette exposition » (*MT*, p. 35), comme si l'œuvre tauromachique s'imprimait sur la rétine du spectateur au même titre que la photographie sur le papier photosensible. Hemingway soutient que « la vieille tauromachie » est à la corrida moderne « ce qu'est le cinéma ralenti au cinéma ordinaire » (*MDA*, p. 27), insistant sur le rythme et la cadence du spectacle. Cette analogie avec le cinéma intervient également dans l'écriture de « L'Invincible » : les changements de perspectives abrupts contrefont la succession des plans, inhérente au dispositif cinématographique. Patricia Hetter, dans un article sur l'esthétique tauromachique, synthétise le caractère interartiel du spectacle : « *The bullfight is, so to speak, an improvisation within a form; it exists in time, like music, but yet it is apprehended visually, like painting*²⁴⁴ ». Dans sa définition comparative de la tauromachie, Hetter retient l'étalement temporel du spectacle, son irréfutable visualité et l'absence de modèle original, fondant l'unicité de chaque corrida.

Si l'écriture de la tauromachie chez Leiris et Hemingway mobilise plusieurs formes artistiques, celles-ci sont inspirées, à leur tour, par la corrida, donnant lieu à un échange révélateur ; les autres arts jettent un éclairage esthétique sur la course de taureaux, en même temps que la corrida permet de penser autrement l'incarnation, la permanence et la ritualité de la musique, de la peinture ou de la littérature. Marie-Pierre

²⁴⁴ Patricia Hetter, *op. cit.*, p. 479.

Prevot Fontbonne formule cette transaction dynamique entre les arts – et leur médium respectif :

La prose ou les vers, la musique, la peinture et l'appareil photo, la pierre ou l'étain, les voilà tous qui s'emparent du spectacle de l'arène pour le faire leur. Et c'est ainsi qu'au sein du monde artistique, s'installe une double relation entre ce que l'on pourrait appeler les arts classiques (littérature, sculpture, peinture...) et l'art « baroque » qu'est la tauromachie.²⁴⁵

En effet, la tauromachie est éminemment baroque au sens où elle propose un foisonnement artistique, admettant le mélange, mais aussi parce qu'elle met en scène de la manière la plus ostensible qui soit les tensions entre des forces contradictoires : l'homme et l'animal, la vie et la mort, la beauté et la cruauté. Les médias associés aux « arts classiques » apparaissent comme des truchements nécessaires à la conservation et à la diffusion de la tauromachie, cet art qui « périt avec l'exécutant ». (*MDA*, p. 156)

Parmi toutes ses réflexions interartiales sur la tauromachie, Hemingway insiste sur l'impermanence de la corrida, forme artistique arrimée au corps du torero qui la performe : « Supposez que les toiles du peintre disparaissent avec lui, et que les livres d'un écrivain soient automatiquement détruits à sa mort, et n'existent plus que dans la mémoire de ceux qui les ont lus. » (*MDA*, p. 156) Sous couvert d'une réflexion sur la pratique tauromachique, Hemingway aborde la crainte de l'effacement et le désir de durer au-delà de la mort. De tous les langages artistiques convoqués par les auteurs pour cerner la tauromachie, la sculpture est sans doute la plus étonnante, contrastant avec le mouvement continu qui anime les arènes. Le rapprochement de la corrida et de la sculpture met en lumière le mouvement de l'une et l'inertie de l'autre, et plus encore la fugacité de l'une et la pérennité de l'autre. Une fois le taureau tué, les *aficionados* quittent l'arène avec quelques images imprimées dans leur mémoire, seuls restes du

²⁴⁵ Marie-Pierre Prevot-Fontbonne, *op. cit.*, p. 154.

spectacle de la mort auquel ils viennent d'assister. Selon Annie Maïllis, « les souvenirs taurins de Leiris confirment ce souci de ne pas confier uniquement à sa mémoire les spectacles vus : affichettes, prospectus, parfois rectifiés de la main de Leiris, trahissent un [...] souci de préserver ces reliques²⁴⁶ ». Il en va de même pour les photographies taurines que Hemingway prend le soin de rassembler à la fin de *Mort dans l'après-midi*, témoignages visuels de spectacles passés. Comme après le paroxysme dans l'amour, où il y a « la séparation des deux acteurs, la divergence après l'intime contact, la chute, le déchirement », (*MT*, p. 47) la fin de la corrida provoque un sentiment de perte que le public tente de combler par le ressassement nostalgique des souvenirs.

La beauté intarissable de la statue met en relief la putrescibilité des matériaux tauromachiques : « *When [the corrida] ends, nothing remains except a few dead bulls, a horse or two, and perhaps an injured matador*²⁴⁷ ». La consistance et la dureté du marbre font défaut aux restes de la corrida – les chairs blessés, les déchets organiques et le sang laqué. Leiris et Hemingway exposent l'utopie d'une corrida sculpturale, alliant l'intensité du spectacle tauromachique et la pérennité de la pierre. Fascinés par la solidification du spectacle éphémère, ils expriment la hantise de leur propre disparition. Dans « L'Invincible », le corps vulnérable du torero se bute à la rigidité presque surnaturelle du taureau, « rigide comme un bronze », (*LI*, p. 355) aussi solide que le « plomb » (*LI*, p. 363) et « l'acier ». (*LI*, p. 364) C'est la pétrification de l'animal qui fonde son invincibilité, mettant en lumière la corruptibilité du corps humain, dont la chair cède sous la lame. La beauté éternelle de la statue s'oppose à cet amas périssable de sang, de tissus et de sperme qu'est le corps chez Leiris et Hemingway ; ce dernier, d'ailleurs, « *envies*

²⁴⁶ Annie Maïllis, *op. cit.*, p. 65.

²⁴⁷ Ben Stoltzfus, *op.cit.*, p. 64.

*the permanence of sculpture and he strives to give his writing about the bullfight a sculptural hardness*²⁴⁸ ». Leiris et Hemingway admirent l'impénétrabilité de la statue, dont la surface ne peut être altérée. Leur corps à eux est corromptible, soumis au tranchant de la lame, et, pire encore, horriblement mortel. Selon Simon Harel, la réparation des blessures « n'est possible qu'au prix de la pétrification, ou encore de la minéralisation de l'image du corps²⁴⁹ ».

Leiris et Hemingway laissent béantes les plaies qui tailladent leurs œuvres, choisissant d'exposer la chair fendue plutôt que l'uniformité marmoréenne. Par la déchirure, les deux écrivains matadors invitent le lecteur à plonger un regard impudique dans l'épaisseur du corps, prolongeant par la mise en œuvre du spectacle le geste tauromachique.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

²⁴⁹ Simon Harel, *op.cit.*, p. 129.

Bibliographie

I. Corpus

1. CORPUS PRIMAIRE

HEMINGWAY, Ernest, « L'Invincible », *Nouvelles complètes*, traduction de Michel Arnaud et al., Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999 (1^{ère} édition en 1927), p. 341-367.

-----, *Mort dans l'après-midi*, traduction de René Daumal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1938 [1932].

LEIRIS, Michel, *L'Âge d'homme précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1939.

-----, *Miroir de la tauromachie*, dessins d'André Masson, Montpellier, Fata Morgana, 2013 [1964].

-----, *Miroir de la tauromachie*, lithographies de Francis Bacon, Daniel Lelong Éditeur, 1990.

2. Corpus secondaire

BATAILLE, Georges et Michel LEIRIS, *Échanges et correspondances*, Paris, Gallimard, coll. « Les inédits de Doucet », 2004.

HEMINGWAY, Ernest, *Le soleil se lève aussi*, traduction de Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1949.

-----, « Lettre à Maxwell Perkins », *Nouvelles complètes*, traduction de Michel Arnaud et al., Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 477-478.

LEIRIS, Michel, « Notes diverses », Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, LRS Ms 185.

-----, « Tauromachie », Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, LRS Ms 193.

-----, *Fibrilles*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1966.

-----, *Francis Bacon ou la vérité criante*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Scholies », 1974.

II. CORPUS CRITIQUE

1. Sur les œuvres à l'étude

1.1. Sur l'œuvre de Michel Leiris

BAUMELLE, Agnès de la (commissaire d'exposition), « Leiris & co. : Picasso, Masson, Miro, Giacometti, Bacon, etc. », Centre Pompidou-Metz. <http://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2015.04_Leiris-DP.pdf> [dernière consultation le 21 novembre 2017]

FRÉMON, Jean, *Michel Leiris face à lui-même*, Tusson, L'Échoppe, 2011.

HAREL, Simon, *L'écriture réparatrice : le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, XYZ Éditeurs, coll. « Théorie et littérature », 1994.

LECARME, Jacques, « Leiris et Hemingway, *mano a mano* », *Europe*, vol. 77, n° 847, 1999, p. 83-92.

MAÏLLIS, Annie, *Michel Leiris, l'écrivain matador*, Paris, L'Harmattan, 1998.

MAUBON, Catherine, *L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997.

1.2. Sur l'œuvre d'Ernest Hemingway

BAKER, Carlos, *Hemingway. The Writer as Artist*, Princeton, Princeton University Press, 1963.

B. MANDEL, Miriam (dir.), *A Companion to Hemingway's Death in the Afternoon*, New York, Camden House, 2004.

GREBSTEIN, Sheldon Norman, *Hemingway's Craft*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1973.

STIPES WATTS, Emily, *Ernest Hemingway and the Arts*, Urbana/Chicago/London, University of Illinois Press, 1971.

PLATH, James, « "Le Torero" and "The Undefeated" : Hemingway's Foray into Analytical Cubism », *Studies in Short Fiction*, vol. 30, n° 1, 1993, p. 35-43.

STOLTZFUS, Ben, *Hemingway and French Writers*, Kent, Kent State University Press, 2010.

TRODD, Zoe, « Hemingway's Camera Eye : The Problem of Language and an Interwar Politics of Forms », *The Hemingway Review*, vol. 26, n° 2, 2007, p. 7-21.

WYATT, David, « Awkwardness and Appreciation in *Death in the Afternoon* », *The Hemingway Review*, vol. 33, n° 2, 2014, p. 81-98.

VEJDOVSKY, Boris, « Wounded Bodies and Torn Canvas : Images of Life and Death in Hemingway and Picasso », dans Beverly Maeder (dir.), *The Seeming and the Seen : Essays in Modern Visual and Literary Culture*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 319-342.

2. Sur les approches théoriques

2.1. Sur l'intermédialité et les rapports texte/image

BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Collin, 2004.

BONNEFOY, Yves, « *Ut Pictura Poesis* », dans Dominique Mocond'huy (dir.), *Lisible/Visible : pratiques*, Maison des sciences de l'homme et de la société de Poitiers, coll. « Les Cahiers Forell », 1998, p. 5-26.

FISCHER, Caroline (dir.), *Intermédialités*, Paris, Lucie Éditions, coll. « Poétiques comparatistes », 2015.

GUELTON, Bernard (dir.), *Images et récits : la fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouvertures philosophiques », 2013.

HEFFERNAN, James A. W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1993.

JOST, François, « Des vertus heuristiques de l'intermédialité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 6, 2005, p. 109-119.

KIBÉDI VARGA, Aron, « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », dans Martin Heusser *et al.* (dir.), *Text and Visuality : Word & Image Interaction 3*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, p. 77-92.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766-1768), Paris, Hermann, 1990.

LOUVEL, Liliane, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

-----, *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Interlangues littéraires », 1998.

-----, « Taking Risks : Transgression and Intermedial Criticism », dans Héliane Venture, Philippe Mottet (dir.), *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels*, Québec, L'Instant même, 2009, p. 21-35.

-----, *Texte/image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MÉAUX, Danièle, « Le livre de photographies et de mots : un espace de brouillages et d'interférences », dans Danièle Méaux (dir.), *Livres de photographies et de mots*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 7-18.

MELDRUM BROWN, Hilda, *The Quest for the Gesamtkunstwerk & Richard Wagner*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

MONTANDON, Alain (dir.), *Iconotexte*, Paris, C.R.C.D./Ophrys, 1990.

MONTIER, Jean-Pierre (dir.), *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007.

MOSER, Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Froger, Marion et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité*, Münster, Nodus, 2007, p. 69-92.

MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n^{os} 2-3, 2000, p. 105-134.

OBERHUBER, Andrea, « Présentation : texte/image, une question de coïncidence », *Dalhousie French Studies*, n^o 89, 2009, p. 3-9.

ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

PEYRÉ, Yves, « Le livre comme creuset », dans Matthieu Rochelle, Yves Jolivet et al. (dir.), *Le livre et l'artiste*, Marseille, Éditions Le mot et le reste, 2007, p. 33-68.

PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001.

RUSSO, Adélaïde, *Le peintre comme modèle du surréalisme à l'extrême contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007.

SCHROTER, Jens, « Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes », *Montage Av*, vol. 7, n^o 2, 1998, p. 129-154.

SILVESTER, Rosalind et Alan ENGLISH (dir.), *Reading Images and Seeing Words*, Amsterdam/New York, Éditions Rodopi B.V., coll. « Faux titre », 2004.

VETTER, Anne-Marie, « Quel lecteur pour le livre d'artiste? », dans Montserrat Prudon (dir.), *Peinture et écriture 2. Le livre d'artiste*, Paris, La Différence/Unesco, 1997, p. 281-288.

VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

2.2. Sur la phénoménologie et la critique thématique

COLLOT, Michel, *Le corps cosmos*, Vottem, La Lettre volée, coll. « Essais », 2008.

-----, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, vol. 47, n° 1, 1998, p. 79-91.

DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992.

DIRKX, Paul (dir.), *L'œil littéraire : la vision comme opérateur scriptural*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015.

OUELLET, Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges/Septentrion, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Éditions Verdier, 2014 (1^{ère} édition en 1934).

-----, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

-----, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1964.

POULET, Georges, *La conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1971.

3. Sur la problématique

3.1. Sur la tauromachie

BERNIÉ-BOISSARD, Catherine, Sébastien FOURNIER et Jean-Pierre MICHEL (dir.), *Tauromachies, sport, culture. Regards croisés sur les publics*, Paris, L'Harmattan, 2006.

HETTER, Patricia, « The Aesthetics of the Fiesta de los Toros », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 12, n° 4, 1954, p. 475-480.

PRÉVOT FONTBONNE, Marie-Pierre, *Tauromachie. Le cœur et la raison*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. « Sport en Questions », 1990, p. 25-50.

WOLFF, Francis, *Philosophie de la corrida*, Paris, Fayard, 2007.

France Culture, « Corrida, “barbare” ou “sacrée”? Un débat vieux comme Louis XIV », émission du 19 juin 2017. <<https://www.franceculture.fr/societe/corrida-barbare-ou-sacrée-un-debat-vieux-comme-louis-xiv>> [page consultée le 18 juillet 2017]

3.2. Sur le motif de la blessure

ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du Cinéma, 1980.

CLAIR, Jean, « La pointe à l'œil », *Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 11, 1983, p. 65-100.

DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

ELKINS, James, *Pictures of the Body. Pain and Metamorphosis*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

FERRARI, Federico, « Lire le corps », dans Sylvie Raymond (dir.), *Le corps-image au XX^e siècle*, Paris, Fage Éditions, 2010, p. 68-75.

POITRAS-STEWART, Sacha, « Les mots de la blessure : l'image poétique au service des arts plastiques », Mémoire de maîtrise, Université Laval, 2006.

3.3. Sur le sacré

NAGY, Àgnes A., Francesca PRESCENDI (dir.), *Sacrifices humains. Dossiers, discours, comparaisons*, Turhnout, Brepols, 2013.

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

-----, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943.

CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.

DESPLAND, Michel, *Le recul du sacrifice. Quatre siècles de polémiques françaises*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », 1972.

-----, *Le sacrifice*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003.

4. Autres références

APOLLINAIRE, Guillaume, Dorothea Eimert et Anatoli Podoksik, *Le cubisme*, New York, Parkstone Press International, 2010.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres, I. Mythe et violence*, trad. Maurice de Gandillac et al., Paris, Denoël, 1971.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Marie Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1933.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sup », 1973 (1^{ère} édition en 1835).

PARMELIN, Hélène, *Picasso dit... suivi de Picasso sur la place*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.