



ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

Bagatelles végétales : une quête commune vers la présence originelle

Diego Ibáñez Pérez

FFYL-UNAM, Mexique

diegoibanezp@filos.unam.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8946-5573>

Reçu le 22-09-2023 / Évalué le 20-10-2023 / Accepté le 15-01-2023

Résumé

Le livre de dialogue, collaboration entre les poètes et les peintres, constitue une des principales voies d'expression interartistique du XX^e siècle et favorise les recherches communes aux artistes et aux poètes. *Bagatelles végétales* (1956), du poète français Michel Leiris et de l'artiste catalan Joan Miró, conjugue des expressions similaires aux dictons ou aux calembours et six gravures penchées vers l'abstrait et qui invitent à évoquer l'art rupestre. Le poète et le graveur s'intéressent, tous les deux, à une quête de la présence, c'est-à-dire, à rendre compte de l'expérience de l'artiste avec le réel. Ces dissidents des files surréalistes se servent des procédés semblables à l'esthétique du collage, ils emploient une thématique primitiviste et mythologique et pratiquent un épurement de la forme dans leur quête commune de re-créeer cette présence.

Mots-clés : livre de dialogue, collage, poésie, art

***Bagatelles végétales:* una búsqueda común hacia el origen de la presencia**

Resumen

El libro de diálogo, colaboración entre poetas y pintores, constituye una de las vías principales de expresión interartística del siglo XX y favorece las búsquedas comunes entre artistas y poetas. *Bagatelles végétales* (1956), del poeta francés Michel Leiris y el artista catalán Joan Miró, conjuga expresiones similares a los refranes o a los calambures y seis grabados inclinados hacia lo abstracto, los cuales invitan a la evocación del arte rupestre. El poeta y el grabador se interesan en una búsqueda de la presencia, es decir, en dar cuenta de la experiencia del artista con la realidad. Estos disidentes de las filas surrealistas se sirven de procedimientos similares a la estética del collage, emplean una temática primitivista o mitológica y practican una depuración de la forma en su búsqueda común de recrear la presencia.

Palabras clave: libro de diálogo, collage, poesía, arte

***Bagatelles végétales*: a common quest towards the origin of the presence**

Abstract

The dialogue book, a collaboration between poets and painters, constitutes one of the main ways of inter-artistic expression in the 20th century. This iconotextual dispositive allows a deepening of standard research between artists. Such is the case of *Bagatelles végétales* (1956) by Michel Leiris and Joan Miró, which merge expressions that resemble sayings or calembours and six engravings that lean towards the abstract where traits on grayish backgrounds invite the evocation of primitive art and share an interest in the quest for presence. Dissidents of Surrealism: These artists use procedures comparable to the collage aesthetic. They portray primitivist and mythological subjects and practice an emptying of the form in their common quest for re-creating presence.

Keywords: dialogue book, collage, poetry, art

Introduction

L'alliance substantielle, pour reprendre le mot célèbre de René Char, entre l'écrivain et ethnologue Michel Leiris (1901-1990) et l'artiste Joan Miró (1893-1983) date des années 20 du siècle dernier où les rencontres au 45, Rue Blomet ont consolidé une amitié marquée par les affinités esthétiques entre ces deux dissidents du mouvement surréaliste. C'est dans ce contexte amical que *Bagatelles Végétales* paraît en 1956, livre qui compte non seulement avec la collaboration du poète français et du peintre catalan, mais aussi avec le travail d'édition de Jean Aubier. Comme l'indique Louis Yvert dans sa préface au livre, le texte de Leiris pour cet ouvrage est composé d'une « suite d'expressions et de phrases à l'allure de dictons, de sentences ou de proverbes [...] classées dans l'ordre alphabétique mais parfois groupées par association d'idées » (Yvert, 2014 : 21). Ces bagatelles lyriques entament ainsi un dialogue avec les six gravures sur cuivre de Miró qui illustrent le livre et qui s'inscrivent dans le code pictural de l'artiste catalan où des traits mi-anthropomorphes et mi-calligraphiques se confondent avec des taches rondes évoquant des soleils multicolores.

Cet échange iconotextuel poursuit la tradition française du livre de dialogue que le bibliothécaire et théoricien du livre Yves Peyré qualifie comme « la rencontre de deux créateurs (un poète, un peintre) dans un espace commun, accepté et investi par l'un et l'autre : le livre » (Peyré, 2001 : 6) où se suscite « le jeu d'écho, le vis-à-vis, le dialogue actif, exclusivement cela, mais tout cela sous quelque forme que ce soit » (Peyré, 2001 : 6). L'identification et l'interprétation de ces résonances qui existent entre le texte de Leiris et les gravures de Miró constituent l'axe de cette recherche.

Cette relation entre texte et image témoigne d'un intérêt commun sur la création artistique comme un moyen de libération qui permet à ces deux artistes de s'acheminer vers la production de présence qui les a tant fascinés. La notion de présence, importante pour Miró et capitale pour Leiris, devient une tentative de traduire la relation subjective entre l'artiste et la réalité qu'il tente de re-présenter dans ses œuvres. Plus précisément, comme Leiris l'explique dans son *Journal* :

Le réalisme artistique ou littéraire ne « chosifie » pas ce que de nos jours on appellerait le référent. [Note en bas de page de Leiris : *Autrement dit : le motif positif ou l'image mentale (vraisemblable ou non) d'où part l'auteur] Loin de rejeter celui-ci dans la froideur d'une prétendue objectivité, il s'efforce de traduire la relation concrète que nous avons avec lui et implique donc une large part de subjectivité ! Ce que je nomme la « présence » n'est peut-être pas autre chose que la capacité de cet objet d'art plastique ou d'écriture a de faire sentir avec force, par le spectateur ou le lecteur, l'existence d'une telle relation entre l'auteur et son référent i. e. : ... entre l'auteur et ce qu'il avait sous les yeux ou en tête. (Leiris 2014, 779).*

Ce concept chez Leiris pourrait donc être compris comme l'expression de la relation subjective de l'artiste avec le réel ; la création artistique consisterait, selon cette perspective, à communiquer cette expérience. En suivant cette optique, le présent article s'intéressera à *Bagatelles végétales* comme un livre de dialogue essayant de rendre compte de la présence par le biais de l'éclatement du langage et des gravures presque abstraites de Miró.

Pour mieux comprendre cette recherche, nous allons, dans un premier temps, nous centrer sur l'aspect hasardeux, voire automatiste, qui imprègne le texte et les images et qu'il est possible de considérer comme une trace de la pensée surréaliste qui a séduit les auteurs dans leur jeunesse. Dans ce sens, nous proposerons la lecture des *Bagatelles végétales* comme un collage iconotextuel rejoignant plusieurs éléments de l'esthétique surréaliste et prônant une liberté interprétative qui exige la co-crédation de la part du lecteur.

Ensuite, nous mettrons en relief quelques caractéristiques du livre qui peuvent être associées à la recherche d'une présence originelle par le biais de quelques mécanismes que nous pourrions appeler primitivistes ou mythiques, tels que l'iconographie employée par Miró ou quelques procédés stylistiques employés par Leiris. Ceci sera fait par une analyse rhétorique et iconographique de certains éléments présents dans ce livre de 1956.

Nous allons, finalement, analyser le livre à la lumière des propres postulés poétiques de Leiris qui considère que seulement la création artistique exaltant la

liberté du moi serait capable de re-crée la présence de la réalité et comment l'abstraction de Miró devient un support fondamental dans cette quête. Pour ce faire on va se servir d'une des bagatelles de Leiris comme point de départ afin d'esquisser la poétique qui fleurit de la collaboration entre Leiris et Miró.

1. *Bagatelles végétales* : un collage iconotextuel

Comme nous l'avons déjà suggéré, *Bagatelles végétales* est conformé d'une suite d'expressions de longueur différente toujours introduites par un pied-de-mouche et pouvant aller d'un simple calembour ou jeu de mots (Pantalon pantelant) (Leiris, 2014 : 146) jusqu'à de petites compositions poétiques dont les titres sont signalés en gras et qui jouent souvent autour d'une image ou d'un personnage littéraire ou mythologique (Alerte de Laërte : / « Ophélie / est folie / et faux lys : / aime-la, Hamlet ! ») (Leiris, 2014 : 135-136). Cette disposition des phrases, configurée par le pied-de-mouche, renvoie non seulement à des entrées du dictionnaire mais elle peut également susciter un effet similaire à celui des collages où la mise en rapport de plusieurs « images textuelles » relativement indépendantes crée de nouvelles possibilités de signification qui révèlent une cosmogonie propre à Leiris. C'est ainsi qu'un « Castor acquis à Costa-Rica » (Leiris, 2014 : 144) coexiste avec une « Panthère tempérée, mine de verveine, le vert menhir de Minerve... » (Leiris, 2014 : 146) et « SÉLAVY (Rose) ou c'est la viscérose » (Leiris, 2014 : 146) tissant une imagerie propre à Leiris tirée d'univers si dissemblables comme la zoologie, la mythologie classique ou l'art contemporain.

Cet écrivain français explique l'importance accordée à ces définitions hétérodoxes comme un principe créatif récurrent dans sa poétique et qu'on peut trouver dans des ouvrages comme *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939), *Bagatelles végétales* (1956) ou *Langage tangage ou ce que les mots me disent* (1985) :

Et je déduisais de ce nominalisme un petit peu ce que Breton en a déduit, d'ailleurs, dans Le Discours sur le peu de réalité, j'en déduisais qu'au fond, en bousculant le langage, dans une certaine mesure on bouscule le monde. Puisque, comme je vous l'ai dit, c'était une certaine révolte qui était à la base de tout ça, eh bien ! il me semblait très important de jouer avec les mots, de les faire éclater, de les bousculer, de les triturer. (Leiris dans Yvert, 2014 : 14).

L'importance du jeu, de l'éclatement et de la trituration des mots renvoie ainsi à des principes de l'esthétique surréaliste que Leiris a continué à mettre en œuvre malgré son écart de Breton. La révolte contre les savoirs acquis constitue, non seulement, un des piliers de l'esthétique surréaliste, mais elle est aussi présente dans la plupart des avant-gardes qui ont marqué la création artistique dans la

première moitié du XX^e siècle. À cet esprit de révolte peuvent s'ajouter d'autres aspects liés à la poétique surréaliste : l'imagerie onirique, l'intérêt pour le primitivisme et pour la temporalité mythique opposés à la linéarité de l'histoire capitaliste et chrétienne ainsi que la création d'une imagerie insolite par le moyen du collage sont quelques procédés communs au surréalisme de Breton et à cette création artistique de Leiris et Miró inspirée de cette avant-garde.

Cette alliance entre Leiris et Miró laisse ainsi entrevoir plusieurs coïncidences avec ce que Breton établit dans son célèbre manifeste : « Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée » (Breton, 1962 : 36). Les expressions des *Bagatelles végétales* partagent donc cet intérêt sur les associations et les jeux de la pensée qui permettraient, selon ce que Leiris a mentionné, de se révolter et de déconstruire le langage, par le biais de la poésie, pour essayer de faire bousculer le monde.

Comme nous l'avons déjà mentionné, un des moyens les plus employés par l'esthétique surréaliste dans cette quête de transformation du monde est précisément le collage, à propos duquel Budd Hopkins affirme : « L'esthétique du collage peut être définie comme la présence de plusieurs systèmes dans une œuvre d'art et l'absence d'un seul système dominant¹ » (Hopkins, 1997 : 7). C'est dans ce sens qu'il convient de considérer *Bagatelles végétales* comme un collage iconotextuel où le système iconique de Miró joue avec le système verbal de Leiris sans que l'un s'impose forcément sur l'autre. Max Ernst comprend cette technique de la manière suivante :

Je suis tenté d'y voir [dans le collage] l'exploitation de la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non-convenant (cela soit dit en paraphrasant et en généralisant la célèbre phrase de Lautréamont : Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie) ou, pour user d'un terme plus court, la culture des effets d'un dépaysement systématique selon la thèse d'André Breton : La surréalité sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout [...] (Ernst dans Rialland, 2015, 106).

Le collage iconotextuel de Leiris et Miró se produit ainsi, dans *Bagatelles végétales*, grâce à la combinaison de ces deux réalités distantes, la verbale et la picturale, qui interagissent avec une certaine indépendance produisant cette rencontre fortuite soulignée par Ernst. Le code pictural de Miró n'est pas soumis à représenter directement ou « fidèlement » ce que les définitions et jeux de mots de Leiris proposent. On y voit, cependant, la participation de Miró dans ce

jeu d'associations, car son imagerie tendant à l'abstrait nous conduit en tant que lecteurs à tenter de construire des ponts entre le texte et les images ; autrement dit, tel que Elza Adamowicz affirme, « dans les rencontres surréalistes, texte et image sont séparés et autonomes, mais interconnectés² » (Adamowicz, 2009 : 281).

Ce jeu d'associations coïncide encore une fois avec l'esthétique surréaliste, notamment avec ce que Breton affirme par rapport à l'image :

C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. (Breton, 1962 : 49).

Sous cette optique, il devient clair que la configuration des *Bagatelles*, parfois hasardeuse du point de vue sémantique malgré l'ordre alphabétique qui organise les expressions, produit des liens iconotextuels fortuits entre le texte de Leiris et les images de Miró tout en cherchant à faire jaillir cette étincelle.

Ces vers souvent guidés par l'arbitraire de l'allitération ou de la paronomase établissent une communication avec l'imagerie onirique de Miró que le poète et critique d'art Jacques Dupin décrit de la manière suivante dans sa monographie consacrée à cet artiste :

Ces fonds brouillés ou délavés, comme si la couleur elle-même s'était jetée négligemment sur la toile pendant le sommeil du peintre, donnent aux tableaux une singulière qualité d'absence, une sorte de vibration négative, qui nous transporte dans un avant-monde oppressant. Sur ces fonds Miró s'abandonne à un graphisme allusif ; tirés des Carnets, des signes et des formes, des figures ou des énigmes s'émancipent en taches à peine dirigées, à peine sollicitées. (Dupin, 1993 : 121-122).

Il convient donc de souligner comment la juxtaposition des couleurs et des signes chez Miró et des mots et leur sonorité chez Leiris produit des effets de signification inattendus provenant de la rencontre du hasard que ce poète a continué à privilégier malgré son départ des files du surréalisme. Comme on l'a déjà insinué, le langage visuel de Miró qui joue entre le figuratif et l'abstrait invite le lecteur des *Bagatelles végétales* à établir ses propres rapports entre le texte et les images afin de contribuer à la création de ce collage iconotextuel. Toutes ces définitions, apparemment disparates et provenant de différents univers (artistique, botanique, littéraire, mythologique, zoologique, etc.) ne prennent du

sens qu'avec l'intervention du lecteur qui trace un itinéraire comme quelqu'un qui regarde le ciel nocturne et dessine des constellations. La subjectivité des artistes est certainement présente, mais sans l'intervention de la subjectivité lectrice ces *Bagatelles végétales* resteraient incomplètes. Le lecteur est donc invité à relier les points et à proposer des lectures pour ce collage iconotextuel.

C'est ainsi que, dans la dernière des gravures de Miró, quatre lignes noires qui se croisent et fleurissent à l'intérieur d'un cercle rosâtre placé en haut et à gauche de la composition deviennent une « étoile étale ? » (Leiris, 2014 : 140) ou un « Soleil sale, allié à un sol souillé » (Leiris, 2014 : 140). Grâce à cette relative liberté interprétative, provoquée par l'étrangeté des signes de Miró, les textes et les images du livre ne cessent de se resignifier au fur et à mesure que la lecture progresse et il correspond au lecteur d'établir les associations qui font jaillir l'étincelle de l'image suggérée par Breton. Cet effacement des limites interprétatives serait donc héritière de l'esthétique surréaliste qui prônait la liberté comme un de ses principes créatifs, comme Paul Éluard l'indiquait : « Pour collaborer, peintres et poètes se veulent libres. La dépendance abaisse, empêche de comprendre, d'aimer. Il n'y a pas de modèle pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu. À la fin, rien n'est aussi beau qu'une ressemblance involontaire » (Éluard, 1968 : 983). Il conviendrait de se demander si ces associations phonétiques et ces gravures presque abstraites ne participent à une ressemblance involontaire qui pourrait être encore plus réelle qu'une description ou une image traditionnellement réalistes.

2. Être dans le mythe

Outre l'intérêt de ces deux artistes sur la dimension hasardeuse de la création artistique, Dupin souligne une vibration renvoyant à un domaine préhistorique et constituant également une caractéristique fondamentale de la poétique de Leiris et de Miró (Dupin, 1993 : 413). Dans ce même sens, Catherine Maubon remarque à quel point Leiris était attiré par l'œuvre des peintres « dont les toiles, sans tourner le dos au réel, réussissaient, ou semblaient réussir, à 'être dans le mythe' » (Maubon, 1990 : 98), à « susciter des instants dont chacun serait éternité » (Maubon, 1990 : 98). On a déjà suggéré comment, par le biais d'une ressemblance involontaire produite par l'expression de la relation subjective entre l'artiste et le réel, ces œuvres parviennent à ne pas tourner le dos au réel. Mais cette constatation permet également de mieux comprendre l'intérêt de Leiris envers l'œuvre de Miró qui, grâce à l'abstraction, crée une imagerie qui arrive à se situer dans le mythe et dont les images se trouvent le plus souvent en dehors de toute temporalité. Cette vision réaffirme aussi une des lectures les plus fréquentes des gravures des *Bagatelles végétales*.

Dans son livre consacré à Miró, Jacques Dupin signale à propos de la collaboration du peintre catalan avec Leiris :

Il était naturel que l'étroite amitié de Leiris et de Miró, depuis les temps héroïques de la Rue Blomet et de l'aventure surréaliste, aboutisse à un livre réalisé en commun, Bagatelles végétales, édité, en 1956, par Jean Aubier. L'humour des jeux de mots et des contrepèteries de l'écrivain suscite paradoxalement chez Miró des aquatintes puissantes et austères. Le graphisme très simplifié et les fonds verdâtres, comme balayés, érodés, poncés par le temps, évoquent les parois des cavernes de la préhistoire. (Dupin, 1993 : 413).

Si l'on croit à cette proposition interprétative, on peut considérer certaines gravures conformant *Bagatelles végétales* comme la tentative de rendre compte de l'être humain dans sa présence originelle, situé dans une temporalité non-linéaire, qui revendique ces instants d'éternité mentionnés par Maubon contre le progrès capitaliste ou la téléologie chrétienne. Autrement dit, l'interaction des gravures et des bagatelles suscite un rapport entre la création artistique et l'expérience esthétique comme un moyen qui permettrait, dans sa contemplation ou dans sa lecture, même si ce n'est que pour un moment, d'échapper de la temporalité historique pour re-créeer cette présence originelle que des artistes comme Leiris ou Miró cherchaient à matérialiser. Les éléments préhistoriques présents dans les gravures renforcent cette hypothèse. Certaines d'entre elles nous conduisent même à deviner la forme des cornes du taureau qu'on peut considérer comme un symbole fondamental de l'imagerie préhistorique ainsi que du rite sacrificiel menant à la création artistique chez Leiris.

Dans la troisième illustration de Miró pour le livre (Leiris, 2014 : 142-143) où des traits noirâtres sur un fond taché de gris forment plusieurs figures : en haut à gauche, une étoile formée de quatre lignes croisées caractéristique de l'iconographie de Miró ; en bas à gauche, une tache ronde ; au centre un trait épais et légèrement oblique couronné de deux lignes courbes ressemblant aux cornes et à une des oreilles d'un taureau ; à droite, un ovale évoquant une tête dont surgit un trait vertical croisé par un trait horizontal et un trait courbe conformant le corps et les extrémités de cette figure probablement humaine. Il est ainsi possible d'interpréter cette gravure de Miró avec sa composition élémentaire et son fond d'un gris verdâtre presque rocheux comme une scène inspirée de l'art rupestre qui combinerait le réel et le mythe dans une tentative de recréer la présence de l'être humain, de re-créeer la relation subjective de l'artiste avec le monde.

Dans une perspective analogue, deux lignes raides traversant un arc encadré par des puces typographiques situées au centre de la dernière gravure (Leiris, 2014 :

150-151) miroitent les pied-de-mouches et rappellent en même temps la forme de la lyre, symbole de la poésie qui harmonise avec les personnages de la mythologie classique évoqués tout au long des bagatelles : « Antique, antichrétien. / Apprivoiser la proie visée. Méduse de musée, Jocaste dit : 'J'accoste !' » (Leiris, 2014 : 136), « Ulysse l'esseulé, Pylade le pallide, Oreste l'aristo. » (Leiris, 2014 : 146) « Achille à chéchia de chinchilla » (Leiris, 2014 : 148). Ces expressions où Leiris assigne de nouvelles épithètes aux personnages classiques produisent une recontextualisation, voire réappropriation, de ceux-ci. Ce phénomène conduit également à l'intégration de leur présence mythologique dans ce collage de références qui rend compte de la cosmovision du poète ; l'exaltation de l' « Antique, antichrétien » réaffirme l'intérêt dans cette temporalité mythique qui contredit la conception historique ou eschatologique du christianisme.

Grâce à la construction nominale accompagnée des épithètes (« Ulysse l'esseulé », l'absence presque totale de verbes ou leur emploi à l'infinitif (Apprivoiser la proie visée.), ainsi que l'emploi des procédés performatifs associés au dire de la re-présentation théâtrale (Jocaste dit : « J'accoste ! »), ces expressions de Leiris cherchent à se situer dans une temporalité mythique et non-narrative qui permettrait de mieux rendre compte de cette présence originelle visée par le poète. À son tour, les gravures de Miró répondent librement à ce tissu référentiel en présentant des formes abstraites que le lecteur peut associer librement à cet univers mythologique. Sous cette perspective, l'intervention de Miró dans les *Bagatelles végétales* devient une sorte d'affirmation de la mythologie propre au dialogue entre Leiris et le peintre. Les images de l'artiste espagnol peuplent et animent le monde re-créé par le poète sans se contraindre strictement à ce que le texte décrit.

À propos d'un livre de dialogue entre Tristan Tzara et Joan Miró, Elza Adamowicz affirme que les formes abstraites du peintre catalan « attrapent et élargissent l'esprit du texte plutôt que son détail. La relation est une relation de dialogue et d'échange : parole et image s'associent et se heurtent dans la page formant un lien de co-présence simple et puissante, fondé sur le principe foucauldien de différence ou différance³ ». (Adamowicz, 2009 : 288). Cette affirmation peut également être appliquée aux *Bagatelles végétales* où le langage abstrait des gravures entame un dialogue indirect avec les dictons de Leiris et chaque artiste reste libre d'exprimer sa propre subjectivité. Suivant l'affirmation d'Adamowicz, cette interaction se comprend mieux grâce au principe de différence qui « remet en cause le fixisme de la structure pour proposer une absence de structure, de centre, de sens univoque. La relation directe entre signifiant et signifié ne tient plus et s'opère alors des glissements de sens infinis d'un signifiant à un autre. » (Guillemette, Cossette, 2006). L'échange flou entre les mots de Leiris et les images de Miró, sans que les

uns ne s'imposent sur les autres, favorise un dialogue ouvert où les signifiants qui composent ce dictionnaire ludique et subjectif ne correspondent pas exactement aux référents visuels fournis par Miró. Cette dissonance produit donc des glissements de sens et invite le lecteur à formuler des hypothèses et des associations où sa propre subjectivité intervient afin d'essayer de remplir les interstices de ce dispositif iconotextuel.

Dans cette recherche de la présence originelle, il faut d'ailleurs accentuer le dialogue existant entre la gravure qui fonctionne comme frontispice et la première des bagatelles. La gravure de Miró est composée de deux traits noirâtres et obliques qui se rapprochent l'un de l'autre vers le centre de la composition ; plus épais en bas qu'en haut, ils ressemblent légèrement au style de la calligraphie orientale, comme s'ils étaient des idéogrammes en encre ; ces longues gouttes noires sont traversées par une courbe similaire à un « C » entourant un petit cercle rouge qui rappelle une cible ou un soleil lointain ; ces trois traits principaux, les deux traits obliques et la courbe, construisent une sorte d'arc japonais ou un « A » incomplet ; en haut et à droite, un grand cercle noir gravite autour de la grande courbe ; le tout sur un fond gris et bleu.

Cette illustration peut être analysée comme la représentation d'un caractère rassemblant des caractéristiques de l'Alpha grec (Α) et de l'Aleph hébreu (א), cette possibilité interprétative est renforcée par les mentions constantes des personnages appartenant à ces deux traditions. Au-delà des héros grecs déjà mentionnés, il convient de souligner l'incipit du recueil : « Absolu Absalon. » C'est ainsi que la publication met en relief ce fils du roi David connu surtout pour sa beauté et pour sa révolte qui lui a provoqué la mort. Si nous considérons donc cette gravure comme un caractère reprenant des éléments d'Alpha et d'Aleph, il est possible non seulement d'associer ce frontispice à Achilles et à Absalon, héros tragiques (« Tragédie : trajet dit. ») (Leiris, 2014 : 1), mais encore une fois à la notion d'origine et à l'image du taureau auxquelles sont associées respectivement ces lettres.

L'image de Miró s'érige ainsi comme l'Alpha qui ouvre l'alphabet des *Bagatelles végétales* et qui concrétise aussi la présence originelle toujours cherchée par le poète et par l'artiste ; elle est en même temps l'Aleph, représentation du taureau, incarnation de « la tragédie réelle dans laquelle [le torero] verse le sang et risque sa propre peau. » (Leiris, 2020 : 16) et qui permet de comprendre ce livre sous la même optique que *L'Âge d'homme*. Il s'agirait d'une perspective tragique et rituelle qui « oblige l'homme à se mettre sérieusement en danger » (Leiris, 2020 : 18) et qui mène Leiris à essayer de « dire toute la vérité et rien que la vérité. » (Leiris, 2020 : 17) Ce processus créatif, lié au rite et à la tragédie, serait également signalé par le soleil saignant au centre de la gravure de Miró, symbole, certes, du

sacrifice mais aussi du renouvellement. L'interaction de cette gravure avec le texte de Leiris pourrait, par conséquent, être condensée par la devise suivante : « Mut(ilation mythique. Un mythe intime, humide, timide... » (Leiris, 2014 : 145)

3. Mut(ilation ou la présence par l'épuration

Cette mutilation rend compte d'un processus d'épuration ou d'abstraction que Leiris appelle « la compréhension du vide » et que l'écrivain relie au processus créatif de Miró à partir de son article critique paru en 1929 dans la revue *Documents* de Georges Bataille :

On regarde un jardin, par exemple, et on examine tous ses détails (étudiant chacun d'entre eux dans ses plus infinitésimales particularités), jusqu'à ce qu'on en ait un souvenir d'une précision et d'une intensité suffisantes pour continuer à le voir, avec une égale netteté, même quand on a les yeux fermés. Une fois acquise la possession parfaite de cette image, on lui fait subir un étrange traitement. Il s'agit de soustraire un à un tous les éléments qui composent le jardin, sans que l'image ne perde en rien de sa force, ni qu'elle cesse, si faiblement que ce soit, de vous halluciner. [...] On supprime ces derniers végétaux à leur tour, de manière que le ciel et le sol restent seuls en présence. (Leiris, 1929 : 263).

La possession de l'image d'un objet, suivie de la suppression des éléments superflus rapprocherait, selon l'esthétique de Leiris, de la présence des objets de la réalité par moyen d'une sorte de condensation de ladite image ; autrement dit, la présence des objets du monde dans leur représentation picturale incarnerait grâce à l'effacement des détails dont le peu d'intensité ne serait pas suffisant pour rendre compte de la présence de l'objet représenté. Pour Leiris, le but de cette démarche créative est comparable à celui de la poésie qui chercherait à « restituer au moyen des mots certains états intenses, concrètement éprouvés et devenus signifiants, d'être ainsi mis en mots » (Leiris, 2020 : 21). L'acte poétique consiste ainsi, pour l'auteur de *L'Âge d'homme*, dans la restitution de la présence d'une expérience signifiante.

Voilà pourquoi cette mut(ilation) des éléments superflus peut également être envisagée comme un renouvellement, une mutation ayant lieu grâce à l'aspect intime et individuel de l'écriture poétique qui incarne le principe de liberté créative et qui permettent, au lieu d'imiter le réel, de re-présenter une relation subjective avec celui-ci. Cette métamorphose du mythe intime de Leiris ne peut se susciter que par la communication avec autrui, que ce soit l'artiste ou le lecteur ; affirmation qui correspond précisément à sa justification de l'acte littéraire qui est de « *mettre en lumière certaines choses pour soi en même temps qu'on les rend*

*communicables à autrui*⁴ » (Leiris, 2020 : 21). En d'autres termes, comme Catherine Maubon l'explique, c'est « le singulier conduisant à l'universel » (Maubon, 1990 : 95) qui permet de saisir cette présence originelle qui nourrit l'expérience poétique de Leiris.

De manière parallèle, Jacques Dupin considère cette présence comme un élément indispensable de l'œuvre de Joan Miró :

L'œuvre de Miró [...] n'a cessé de se développer par transformations. De se transformer par ruptures, objections, révoltes, insubordinations successives et nouvelles envolées, dont 'la seule expérience plastique, aussi magistrale qu'on s'accorde à la considérer, ne saurait en l'occurrence, rendre compte. Pour expliquer ce perpétuel rebondissement de la vision du peintre, force est de reconnaître au comble du mouvement, dans les jeux des lignes et des couleurs, non seulement l'idée, mais la présence active, les salves d'un dehors, d'une négativité harcelante, l'autre lumière d'un gisement éolien, d'une sape perspicace et magnétique. La poésie aura été cette source à l'affût, cette énergie d'une métamorphose que Miró requerrait à chaque instant, et jusqu'au terme de sa vie. (Dupin, 1993 : 431).

Dupin distingue ainsi une tension paradoxale chez Miró qu'il convient d'expliquer brièvement. Selon lui, les lignes et les couleurs chez Miró incarnent une présence active qui conforme les salves d'un dehors ou, autrement dit, une extériorité « négative » ou absente dans l'expression picturale. La poésie devient une force complémentaire à l'image qui serait capable de rendre présents certains aspects du réel que l'image n'arriverait pas à dire, mais la poésie, elle aussi, serait défailante par rapport à certaines capacités de la re-présentation visuelle. Cette interprétation met en relief comment la recherche de cette présence originelle chez Miró reste toujours une tentative inachevée, principe qui peut également être appliqué à l'œuvre de Leiris.

Une telle analyse, qui apparente la création artistique du peintre catalan à celle de Leiris, semble évidente lorsqu'on comprend, si l'on suit Jacques Dupin, que le peintre affirmait ne pas faire distinction entre poésie et peinture (Dupin, 1962 : 431). Toutefois, cela ne vaudrait pas dire que poésie et peinture forment un seul langage ou un seul système sémiotique. Tout au contraire, il s'agirait dans ce livre de dialogue, selon Ernst et son esthétique du collage, de deux réalités distantes : celle du peintre et celle du poète. Deux réalités qui poursuivent, cependant, le même but inatteignable : celui de re-crée la présence.

La peinture de Miró ou l'écriture de Leiris constituent, toutes les deux, des exemples de ce que le poète français comprenait par poésie : « écriture au présent

(ou qui se veut au présent), la poésie - sans narrer- fait sentir la présence de quelque chose qui vous fut présent ou [...] ne parle de nul événement autre que son propre avènement » (Leiris dans Maubon, 1990 : 102). Les *Bagatelles végétales* de Leiris deviennent donc une tentative de cet avènement de la présence, comme en témoigne leur construction complètement nominale et presque averbale qui renvoie encore à la non-temporalité du mythe ; ces constructions verbales chercheraient par le biais d'un certain minimalisme subjectif et ludique à se libérer des contraintes du réalisme pour rendre compte d'une expérience individuelle du réel, expérience qui est modifiée par l'intervention de la subjectivité du graveur mais aussi par celle du lecteur. Les gravures de Miró seraient également, comme Dupin l'a déclaré, la recherche d'une présence active plutôt que de l'expression d'une idée. Poésie et peinture s'érigent comme deux démarches qui, grâce à leur conjonction dans ce livre de dialogue, se rapprochent d'un pas de plus de cet objectif toujours fugitif de l'art qui est de rendre compte de la réalité.

Conclusion

En guise de conclusion, *Bagatelles végétales* montre à quel point les visions créatives de Miró et Leiris sont compatibles vu que toutes les deux sont en quête d'un objectif commun : la restitution, par la création artistique, d'une sorte de présence originelle. Cette recherche se produit grâce à l'interaction, parfois hasardeuse, des signes, des couleurs, des mots et de leur sonorité dont la disposition reprend certains éléments associatifs des techniques surréalistes comme le collage. Cela produit un collage iconotextuel où les images et les mots interagissent librement demandant l'intervention du lecteur pour en établir le rapport. Cette quête est également guidée par un intérêt sur des motifs primitivistes ou mythiques, car ceux-ci renvoient à un espace en dehors de toute temporalité qui permettrait de restituer la présence de certains états intenses et signifiants valorisés par Leiris. L'inclusion de ces éléments mythiques et primitivistes serait possible grâce à l'emploi des épithètes et des constructions nominales chez Leiris et à l'imagerie primitiviste et aux fonds grisâtres renvoyant aux textures des cavernes. C'est précisément la conjonction de ces éléments associatifs, primitivistes et mythiques qui permet la création d'une cosmogonie intime qui ouvrirait la porte, selon la vision de Leiris, à une présence commune par le biais de la démarche singulière du poète ou de l'artiste. Pour Leiris et pour Miró, ainsi que pour d'autres écrivains du XX^e siècle, la création artistique constitue un moyen dans la quête impossible, mais nécessaire, de la présence.

Bibliographie

- Adamowicz, E. 2009. « The Surrealist Artist's Book : Beyond the Page ». *The Princeton University Chronicle*, n° 2, p. 265-292.
- Breton, A. 1962. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Éditions Gallimard.
- Dupin, J. 1993. *Miró*. Paris : Flammarion.
- Éluard, P. 1968. *Œuvres complètes I*. Paris : Éditions Gallimard.
- Guillemette, L., Cossette, J. 2006. « Déconstruction et différance ». *Signo*. Rimouski (Québec). [En ligne] : <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-difference.asp> [consulté le 15 septembre 2023].
- Hopkins, B. 1997. « Modernism and the Collage Aesthetic ». *New England Reviem*, n° 2, p. 5-12.
- Leiris, M. 2014. *Glossaire j'y serre mes gloses. Suivi de Bagatelles végétales*. Paris : Gallimard.
- Leiris, M. 1929. « Miró ». *Documents*, n°5, p. 263-269.
- Leiris, M. 2020. « De la littérature considérée comme une tauromachie ». *L'Age d'homme*, p. 9-22. Paris : Gallimard.
- Leiris, M. 2021. *Journal : (1922-1989)*. Paris : Gallimard.
- Maubon, C. 1990. « 'Au pied du mur de la réalité' : Leiris et la peinture ». *Littérature*, n° 79, p. 87-102.
- Peyré, Y. 2001. *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*. Paris : Gallimard.
- Rialland, I. 2015. « Les romans-collages de Max Ernst ». *Roman 20-50*, n° 59, p. 103-114.
- Yvert, L. 2014. « Préface », dans *Glossaire j'y serre mes gloses. Suivi de Bagatelles végétales*, p. 7-35. Paris : Gallimard.

Notes

1. "The collage aesthetic can be defined as the presence of several contradictory systems in a work of art, and the absence of a single controlling system" (Hopkins, 1997 : 7). Les traductions des citations en anglais ont été réalisées par l'auteur de l'article.
2. "In surrealist encounters, text and image are separate and autonomous, yet interlinked." (Adamowicz, 2009 : 281)
3. *Parler seul* by Miró and Tzara (1950) combines a poem written by Tzara in 1945 and seventy-three color and black-and-white lithographs by Miró. The text, with its absence of punctuation or capitalization, its paradoxical and disjunctive images, its free associations, served as a stimulus to Miró, whose own open, undefined forms, between drawing and writing, respond to Tzara's verbal dynamism with abstract graphic forms that capture and extend the spirit of the text rather than its detail. The relation is one of dialogue and exchange: word and image both collude and collide on the page in a relationship of simple and powerful co-presence, grounded on the Foucauldian principle of difference or différance." (Adamowicz, 2009 : 288).
4. Les italiques respectent la distinction typographique choisie par Leiris signalant l'importance qu'il attribue à cette notion.