

L'OEIL DE L'ETHNOGRAPHE

Fernanda Arêas Peixoto
ILICIA. Université de São Paulo

Rapprocher l'œil de l'objet induit une autre façon de voir
Jean Jamin (1987 : 85).

0. Introduction

Ethnologie et voyage sont des termes frères. Le déplacement dans l'espace et l'expérience de cultures différentes forment les balises de production de la connaissance anthropologique, y compris pour « l'anthropologue en chambre », qui élabore ses interprétations non seulement en fonction des données rapportées par d'autres, mais aussi à partir des résultats épistémologiques de voyages réalisés par des tiers. Le travail de terrain et la construction de l'ethnographie, mobiles du déplacement dans l'espace, altèrent radicalement les formes de voir-penser le monde de ceux qui font directement l'expérience de cette modalité du travail comme de ceux qui la vivent par le biais d'une médiation, mais qui n'en apprennent (et ne se transforment) pas moins pour autant.

Je propose ici de reprendre la question du voyage ethnographique, et de la formation de l'ethnologue qui y est associée, par une voie oblique : l'examen d'un texte de l'écrivain et anthropologue Michel Leiris (1901-1990), texte écrit peu avant son premier voyage de terrain en Afrique, alors qu'il intègre la Mission Ethnographique et Linguistique Dakar-Djibouti (1931-1933), vaste recherche qui traverse le continent africain de la côte Atlantique au golfe d'Aden, aux portes de la mer Rouge. Il s'agit d'une relation de voyage (ou sur le voyage) avant sa mise en pratique.

Ce n'est pas la première fois que « L'œil de l'ethnographe (à propos de la Mission Dakar-Djibouti) », publié à l'origine dans la revue *Documents* en décembre 1930, retient l'attention de la critique, même s'il en est fait davantage mention qu'une analyse effective. Louis Yvert, chargé d'organiser la bibliographie de Michel Leiris, s'y réfère comme le « premier écrit ethnographique » de l'auteur (Yvert, 1996 : 2). Leiris, pour sa part, inclut le texte dans un dossier de candidature au CNRS, en 1967, au titre d'élément dans la rubrique « sciences humaines » de sa production, à côté d'autres articles et recensions écrits pour *Documents*¹. On le retrouve, par la suite, dans *Zébrage* (Leiris, 1992a), recueil organisé avant sa mort, même si d'après Jean Jamin – son principal collaborateur et lecteur – il avait hésité à le faire. Jamin met aussi en garde contre les malentendus qui ont entouré le texte ; en fin de compte, moins qu'une « vision ethnographique », comme le suggère le titre, l'article repose sur des souvenirs d'enfance, en cela plus important pour la future œuvre autobiographique de l'auteur que pour la réflexion anthropologique proprement dite (Jamin, 1999 : 264).

¹ La brochure « Titres et travaux » constitue la partie centrale du dossier de candidature de Michel Leiris au poste de directeur de recherche au CNRS, dossier présenté en septembre 1967. Publié dans un premier temps dans la revue *Gradhiva*, n° 9, 1991, il est réédité dans *C'est-à-dire* (1992), à côté de l'entretien accordé par l'auteur à Sally Price et à Jean Jamin.

Pourquoi, alors, revenir sur cet écrit de circonstance – *trompeur* aux dires de Jean Jamin – par le biais de l’analyse ? L’idée première est, qu’à y regarder de plus près, il s’avère précieux du point de vue de la réflexion qu’il engage sur le voyage en général et le voyage ethnographique en particulier. Son originalité découle précisément de la position d’attente dans laquelle se trouve l’auteur-narrateur. Moment intermédiaire par excellence, marqué d’expectatives face à ce qui va advenir, l’attente met en équilibre immobilité et mouvement, accorde passé et avenir, tous deux condensés de façon synthétique dans le présent exact qui précède l’acte.

Autre de ses intérêts, le texte fournit en condensé une carte des idées qui circulent sur l’Afrique dans les années 1920 et des références intellectuelles de Michel Leiris en phase de formation comme ethnologue. Ayant « officiellement rompu » avec le surréalisme en février 1929, comme il l’affirme dans son journal (Leiris, 1992b : 159)², il se lie avec *Documents*, revue qui voit le jour cette année-là, sous la direction de Georges Bataille (1897-1962)³. Si « l’ethnographie », qui figure dans le sous-titre de la publication, a plus à voir avec une posture de décentrement qu’avec une méthode ou un travail scientifique (Jamin, 1999 : 266), il semble difficile d’ignorer son importance comme espace de rencontre et de circulation des savoirs, scientifiques et artistiques, de même que son action sur tous ceux qui y ont pris part. C’est là que Leiris reçoit l’invitation de Marcel Griaule⁴ à rejoindre la mission africaine, qui fait de lui un ethnologue ; c’est en son sein qu’il pratique une forme de regard et un mode d’écriture partant de l’intérêt pour les sociétés lointaines et de l’attention accordée aux images et aux objets⁵.

« L’œil de l’ethnologue » porte les marques de cette expérience formatrice, hybride et sans égale qu’incarnera *Documents*. Fidèle à l’esprit de la revue, le texte pourrait difficilement être classé comme « ethnologique », bien qu’il soit nourri de l’expérience ethnographique qui s’annonce. Mais il ne s’agit pas ici de le classer comme « scientifique » ou « littéraire », il s’agit plutôt d’observer, en rapprochant la distance de lecture, la façon dont ces facettes s’imbriquent entre elles à l’intérieur de cette composition spécifique, comme d’ailleurs dans une partie substantielle de la production de l’auteur. En dépit des réserves soulevées par Jamin, je crois que cet exercice contribuera à nous faire retrouver les potentialités du projet porté par *Documents* – activisme et modes mis à part – pour la réflexion anthropologique actuelle, surtout pour ce qui a trait à l’attention qui y est conférée aux objets, rompant avec un quelconque type de hiérarchie entre la production occidentale et les autres. Et cette reprise s’amorce dans le montage même de la lecture que nous proposons ici. Il s’agit d’imiter de façon délibérée l’exercice habituel des membres de la revue en rapprochant l’œil

2 Michel Leiris prend part au mouvement surréaliste de 1924 à 1929. Datent de cette époque un volume de poésies, *Simulacre* (avec des lithographies d’André Masson, 1925), et un autre de prose, *Le point cardinal* (1927), tous deux à nouveau publiés dans *Mots sans mémoire* (1969). A la même période, il ébauche *La grande fuite de neige* (publié pour la première fois en 1934), une première approche de l’univers des corridas espagnoles qui le fascinent tant, *Glossaire j’y serre mes gloses*, sorte de dictionnaire poétique publié dans *Révolution surréaliste* (1925/26) et toute une série de récits de rêves, publiés dans cette même revue, dont la compilation paraît en 1945, sous le titre *Nuits sans nuit*.

3 Financé par Georges Wildenstein, galeriste et éditeur de *La Gazette des Beaux-Arts*, et conçu au départ comme une revue d’art, le premier numéro de *Documents* voit le jour le 15 avril 1929, annonçant d’emblée ses desseins dans les sous-titres : tout d’abord, *Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie* et, à compter du n° 4, en 1929 : *Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*. Soit, au total, 15 numéros, édités en deux ans, 1929 et 1930. En dehors de G. Bataille, la revue a compté parmi ses principaux collaborateurs Georges Henri Rivière et Carl Einstein (1885-1940), poète allemand, spécialiste de l’art occidental moderne.

4 Marcel Griaule (1898-1956) endosse la fonction de secrétaire de rédaction de *Documents* (fonction que lui a réservée Georges Henri Rivière) au moment où il rentre d’une expédition en Éthiopie, en 1929. À la fin de cette même année, commence à se dessiner le projet Dakar-Djibouti, soutenu par Paul Rivet (1886-1958) et G. H. Rivière lui-même, avec le soutien institutionnel du *Muséum National d’Histoire Naturelle* (dont P. Rivet occupera la chaire d’Anthropologie, en 1928) et de l’*Institut d’Ethnologie* de l’Université de Paris.

5 Sur la présence de l’ethnographie dans la revue, cf. C. Maubon (1999).

et l'objet, la conviction ancrée que ce mouvement conduit effectivement à une autre façon de voir.

1. Cadre général

Daté « Paris, le 7 novembre 1930 », « L'œil de l'ethnographe (à propos de la Mission Dakar-Djibouti) » prend place dans le numéro sept de la publication, en sa deuxième année d'existence. Une photographie (montrant le sacrifice d'un animal) prise lors de « l'Expédition Seabrook » – à ce qui était alors le Soudan français, et une note explicative signée Georges Henri Rivière, ouvrent le texte :

La grande presse a signalé le prochain départ – au début de 1931 – de la Mission Dakar-Djibouti qui se propose, en deux ans environ, de traverser l'Afrique depuis l'océan Atlantique jusqu'à l'océan Indien [...]. Cette expédition, organisée par l'*Institut d'ethnologie* et le *Muséum d'histoire naturelle*, patronnée et subventionnée par plusieurs ministères et gouvernements de colonies en même temps que par les plus hauts organismes scientifiques (entre autres l'Institut de France et l'Université de Paris), a pour buts principaux : le rassemblement de collections pour le *Muséum d'histoire naturelle* et le *Musée du Trocadéro*, l'étude de nombreux peuples dont les coutumes sont à la veille de disparaître [...], la prise de films documentaires et l'enregistrement sur disques de langages et des chants, la création, entre les fonctionnaires coloniaux et les organismes scientifiques de la métropole, de relations indispensables au développement des sciences naturelles et sociologiques (Rivière, 1930 : 405-406).

Plus tard, Rivière rallie plusieurs de ses principaux membres, tous collaborateurs à *Documents* : Marcel Griaule, à la tête de la mission ; André Schaeffner⁶, responsable du *Service d'Organologie Musicale* au *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* et Michel Leiris, aux fonctions de secrétaire archiviste. Et de conclure : « La direction de *Documents* a jugé bon de demander à ce dernier quelques impressions sur l'entreprise à laquelle il va participer, la première en France d'une telle envergure, dans le domaine de l'ethnographie et de la linguistique » (Rivière, 1930 : 406).

Les propos de G. H. Rivière comportent au moins deux points dignes d'être relevés au vu des objectifs de notre réflexion. En premier lieu, l'article de Michel Leiris est le fruit d'une commande de la « direction » de *Documents*. Ensuite, il semble impossible de dissocier la revue, la mission scientifique et les musées, éléments d'une même toile faite d'hommes de science et d'artistes, engagés dans toute une série de projets communs. L'imbrication des circuits artistiques et scientifiques dans la France des années 1920 et 1930, confère une tournure spécifique à l'anthropologie qui y est pratiquée, et qui va occuper une place de choix sur la scène culturelle à plus large échelle, aspect que souligne également la note de Rivière, quand il dit que la mission ethnographique a été « signalée par la grande presse ». Loin de vouloir revenir ici sur ce contexte déjà si visité par les commentateurs – dont la réorganisation du *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, la création de *Documents*, la préparation de la Mission Dakar-Djibouti, la publication de ses premiers résultats dans la luxueuse revue *Minotaure* etc.⁷ –, il s'agit seulement de souligner que le texte de Leiris est l'expression éloquent de ce paysage particulier, traduisant à sa façon l'intense communication entre avant-gardes artistiques et scientifiques dans le Paris de l'entre-deux guerres.

On ne s'étonnera donc pas du fait que le texte qui lui fut commandé ne soit pas précisément sur la Mission Dakar-Djibouti, comme pourrait le laisser croire le sous-titre et les premières lignes de Rivière. L'écrit colle à la perfection à l'esprit de *Documents*, de par

6 Ethnologue et musicologue français, André Schaeffner (1895-1980) est responsable du Service d'ethnomusicologie au *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* à compter de 1929 ; il y créa un Département d'Organologie et une salle d'instruments de musique. À son retour de la Mission Dakar-Djibouti, en 1932, il organise la phonothèque du musée.

7 Cf., parmi bien d'autres, J. Jamin (1984 et 1996), N. Dias (1991), D. Hollier (1991), J. Clifford (1981), F. Brumana (2005).

son caractère singulier : forme fragmentée (sorte de collage de souvenirs d'enfance, de lectures et d'images), relation forte entre le texte et les illustrations qui l'accompagnent, mais aussi recul critique dont témoigne l'auteur par rapport au contexte européen de son temps.

Il semblerait que l'idée de la revue ait émané de Georges Henri Rivière, homme lui-même au profil polymorphe – ethnographe, pianiste et muséologue – dont Leiris fera la connaissance en 1921 chez des cousins éloignés, qui recevaient régulièrement dans leur appartement des personnalités du monde artistique et intellectuel. Dans ce contexte, il rencontre Maurice Ravel, Erik Satie et « un grand jeune homme à la silhouette sèche et longiligne, né en 1897, alors pianiste passionné de jazz, Georges Henri Rivière » (Armel, 1997 : 148). Rivière joue un rôle décisif dans la carrière ethnographique de M. Leiris :

[...] c'est par Rivière que j'ai connu Rivet et c'est par Rivière que j'ai eu pendant un certain temps une mensualité de D. David-Weil [collectionneur et bienfaiteur du musée d'ethnographie du *Trocadéro*] pour me doubler mes émoluments qui étaient très minces. J'ai tout de suite été conquis par Rivière : avec son allure désinvolte et ses yeux de bête extraordinairement intelligente, il me faisait penser à Dolmancé, le meneur de jeu de la *Philosophie dans le boudoir* [...] (Leiris, 1992 : 30)⁸.

Rivière, qui allait remplacer le piano par des projets muséologiques, tout d'abord au *Trocadéro*, et par la suite au *Musée des Arts et Traditions Populaires*, fonctionne comme point de ralliement de différents univers et personnages. En 1928, quand il organise avec Paul Rivet l'exposition « Les arts anciens de l'Amérique » au pavillon de Marsan du *Musée des Arts Décoratifs*, il invite l'américaniste Alfred Métraux (1902-1963) à y participer ; ce dernier suggère à son tour le nom de son ancien condisciple de l'*École des Chartes*, Georges Bataille, pour rédiger un article sur les Aztèques⁹. Dans le contexte du montage de cette exposition, A. Schaeffner et M. Leiris se rencontrent ; ils formeront avec G. Bataille et G. H. Rivière, le noyau dur de *Documents*. C'est grâce à Rivière que le nom de Leiris est indiqué pour faire partie de la Mission Dakar-Djibouti¹⁰, ce qui confirme son importance dans la réorientation de sa carrière.

Pour Leiris, l'expérience à *Documents* représente un élément fondamental dans l'exercice du regard. Déjà familier du monde des arts plastiques, du fait des cercles surréalistes qu'il avait fréquentés et, plus spécifiquement, des ateliers d'André Masson et Joan Miró qui firent de la rue Blomet, entre 1922 et 1928, un espace d'intense sociabilité et d'apprentissages¹¹, la revue lui permet de tester une nouvelle façon d'observer, de décrire et d'interpréter objets et « documents » les plus variés, attentive à leurs formes, usages et sens. À l'unisson de la « perspective visuelle » de la publication et de la réflexion muséologique portée par le *Musée du Trocadéro* que *Documents* accompagne¹⁴, Leiris y pratique une éducation du regard face à des images de différentes provenances : œuvres de J. Miró et P. Picasso (alors jeunes), et du méconnu Antoine Caron, figures « microcosmiques des XIV^e et XV^e siècles », représentations du corps dans le dessin scientifique, photographies de Seabrook, cinéma de Buster Keaton, le gratte-ciel, le crachat (symbole de l'« informe »), etc. Aussi, ne semble-t-il pas exagéré d'affirmer que l'« anthropologie des formes » exercée par Bataille dans les pages de la revue (G. Didi-Huberman, 2003) trouve en Leiris un fidèle disciple et complice.

8 M. Leiris dresse un portrait de G. H. Rivière en « Rapace à l'œil bleu... », d'abord publié dans *L'Homme*, XXV, 4, 1985, puis dans *Zébrage* (Leiris, 1992a).

9 Il s'agit de « L'Amérique disparue », *Les Cahiers de la République, des Sciences et des Arts*, XI, 1928.

10 Sur l'exposition et sa place comme embryon de *Documents*, cf. Leiris (1992 : 32 et 1992b : 857, note 50) et Armel (1997 : 266). Aliette Armel affirme que c'est Bataille qui a présenté Rivière à Métraux, contrairement aux indications de Leiris.

11 Leiris décrit sa première venue à l'atelier de Masson au numéro 45 de la rue Blomet comme un « véritable voyage initiatique », qui va lui faire pénétrer l'« état d'esprit » particulier qui y régnait (1992a : 221-223).

L'art noir (africain et nord-américain), la magie, la religion vaudou et l'occultisme, à côté de quelques lectures (celle de *Mythes of the origin of fire* de James Georges Frazer, recensé dans le numéro 5, de 1930, par exemple) sont d'autres indices de la préparation particulière par laquelle passe le futur ethnographe à la rédaction de *Documents*. Cette initiation tire aussi parti d'autres apprentissages : la découverte de l'œuvre d'Henri Lévy-Bruhl et l'amitié avec Bataille, qui le conduisent à fréquenter les cours de Marcel Mauss entre 1929 et 1930 (cours qu'il reprend de façon plus assidue encore, après le périple africain) ; la lecture des écrits de E. Durkheim, S. Freud et J. J. Rousseau, qu'il entreprend à cette époque. Le 12 mai 1929, une mention dans son journal permet de saisir des marques de ce premier rapprochement avec l'anthropologie : certaines interprétations « tendancieuses » des sociologues et psychologues s'expliquent, dit-il, en raison de l'absence d'« observations directes » des sociétés, ce qui les conduit à inventer des « robinsonnades » sur la vie des hommes primitifs (Leiris, 1992b : 157).

Les six images qui accompagnent *L'œil de l'ethnographe* – trois de W. Seabrook, deux de M. Griaule et une de Hugo A. Bernatzik¹² – toutes réalisées au cours de voyages en Afrique, montrent des figures humaines, des rituels et les anthropologues eux-mêmes sur le terrain, comme celle qui referme le texte. Sur cette dernière, les membres de la Mission Griaule de 1928, encadrés par un vaste paysage, marchent dans une direction indéfinie. Ils partent, littéralement, comme le fera Leiris dans peu de temps, quand il se joindra à un groupe semblable à celui qu'immortalise la photographie. Les images, loin d'être de simples illustrations, complètent le texte, décuplant son sens. Ce sont elles qui donnent à la relation de voyage son ton ethnographique, ton que contourne le récit, se lançant dans d'autres scénarios et souvenirs d'enfance.

William Seabrook (1884-1945) – voyageur, journaliste et photographe nord-américain – est l'auteur de trois des photographies qui accompagnent l'article, dans l'ordre suivant : celle qui montre le sacrifice d'un cabri chez les *habbé* du Soudan français¹³, en ouverture ; celle d'une danse de masques, en Côte d'Ivoire, et une dernière, où figurent des enfants *habbé* tout-juste circoncis. Seabrook est également l'auteur de *Magic Island* (1929), relation de voyage en Haïti, au cours duquel il décrit des cultes vaudous, œuvre immédiatement traduite en français et commentée par Leiris dans le sixième numéro de *Documents* (1929). La lecture apportée par Leiris, à ce moment-là, met en évidence la présence vivante de la magie dans des régions du monde pas encore soumises à une « civilisation purement utilitaire » ; il souligne également la nature de la description de Seabrook – qui « comprend » sans se laisser porter par des évaluations pleines de préjugés – et le ton « concret et vivant » de son style. Les observations étaient révélatrices des préoccupations de Leiris à l'époque : tenter de comprendre les autres sociétés en écartant les visions préconçues (aidé en cela par l'anthropologie), conférant à ce qu'il écrit un aspect « concret et vivant » qu'il met à l'épreuve dans les textes destinés à *Documents*.

Seabrook gagne à nouveau l'attention de Leiris dans « *Le caput mortuum* ou la femme de l'alchimiste », publié dans le numéro 8 (1930). L'article, écrit plus ou moins à la même époque que « *L'œil de l'ethnographe* », peut être lu comme une version revisitée de celui-ci. Dans le premier, figurent trois photos de Seabrook, qui fonctionnent en mode amplificateur du texte, lui octroyant de nouveaux sens, comme on l'a dit précédemment. Dans ce second texte, on doit au photographe les trois seules et uniques images de l'article : photographies d'une femme portant un masque de cuir, prise de vue conçue et exécutée sous ses instructions. Et, ce sont, dans ce cas, les images qui propulsent l'écriture, vouée à réfléchir sur le masque et les effets, érotiques et mystiques, de l'acte de couvrir (ou nier) son visage. L'œil, mis en évidence dans le premier essai, est désormais remplacé par la tête, qui approfondit le caractère d'objet conféré au corps. Si l'œil est l'opérateur de l'action (voir), la « tête morte » pend inerte, même si elle inscrit dans l'image la mémoire de la douleur.

12 Hugo Adolf Bernatzik (1897-1953), anthropologue et photographe autrichien.

13 *Habbé* équivaut à « infidèle », en peul, terme employé pour désigner les Dogons jusqu'à M. Griaule.

Texte et image fonctionnent, dans ce cas, comme parties inséparables l'une de l'autre (comme le masque que l'on colle au visage, sorte de seconde peau); Seabrook se transforme en double de Leiris :

Seabrook et moi aimons les nègres ; nous sommes l'un et l'autre passionnés de l'occultisme (moi, en curieux, lui, en pratiquant) ; mais surtout nous sommes tous deux plus que sceptiques en ce qui concerne l'intérêt de la civilisation occidentale moderne, et pleinement convaincus qu'une des seules tâches valables qu'un homme puisse se proposer d'accomplir est l'abolition, par quelque moyen que ce soit (mysticisme, folie, aventure, poésie, érotisme...), de cette insupportable dualité établie, grâce aux soins de notre morale courante, entre le corps et l'âme, la matière et l'esprit. Il n'en faut pas plus pour que d'emblée nous nous soyons sentis amis et pour que – aujourd'hui que j'ai la perspective de quitter l'Europe d'ici peu et d'en être éloigné durant pas mal de temps – je me rende compte que Seabrook sera l'un des rares hommes qui me manqueront au cours de cette absence et, parmi ceux-là, un de ceux qui me manqueront le plus (M. Leiris, [1931] 1992a : 36).

Dans le « *Le caput mortuum* », Leiris se sert aussi d'extraits d'autres histoires pour composer la sienne propre, répétant le processus employé dans « L'œil de l'ethnographe ». Il transcrit, dans ce cas, une anecdote entendue dans la bouche de Seabrook durant le voyage en Arabie, en 1927. L'histoire parle d'un jeune ascète qui, après sa formation mystique, se trouve finalement préparé à voir la *face de Dieu*. Effrayé, après avoir vainement tenté d'échapper au défi lancé par un vieux moine, il finit par le relever. Interrogé par le moine sur les faits, il dit, terrifié, avoir vu la face de Dieu, mais qui montrait quoi ? Son propre visage.

Ce conte reprend, avec des variantes, l'histoire africaine tirée de *L'âme nègre* (1922), de l'africaniste Maurice Delafosse sur qui M. Leiris referme « L'œil de l'ethnographe » : un homme, Abarnakat, voyage avec ses compagnons. Il a un foulard rouge noué autour du cou, une couverture rouge et un âne. Pour dormir, il attache l'âne à ses pieds et se couvre de sa couverture. Une nuit, un de ses compagnons se lève, retire le foulard du cou d'Abarnakat et le noue autour du sien ; il lui retire aussi sa couverture, détache l'âne et se couche sous un arbre, le baudet attaché à ses pieds, le foulard autour du cou et la couverture étendue sur le corps. Quand Abarnakat se réveille et voit son ami, il dit : « cette personne est Abarnakat... et moi, qui suis-je ? ». Et il se lève en pleurant...

2. Premier segment

« L'œil de l'ethnographe » commence par des souvenirs d'enfance : le 11 mai 1912, à onze ans, Leiris va au théâtre avec ses parents et assiste à la représentation de la pièce *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel (1877-1933), pièce construite à partir d'un roman éponyme publié trois ans auparavant et conçu, en partant de relations de voyages, sans que l'auteur soit jamais allé en Afrique. La pièce a un impact extraordinaire sur l'enfant, familiarisé à un âge précoce aux représentations théâtrales : c'est sa découverte du continent africain et du « merveilleux », dira-t-il en plus d'une occasion.

La référence à Roussel, dans un texte écrit à la veille du voyage ethnographique, peut être lue comme un hommage à cette figure décisive dans la formation intellectuelle de Leiris, comme l'attestent les différentes mentions faites tout au long de son œuvre ainsi que dans des entretiens et dans sa correspondance¹⁴. L'écrivain appartient à son cadre familial, il fréquente les *soirées*

14 La dette de Leiris vis-à-vis de R. Roussel, constamment réaffirmée, se manifeste aussi dans son engagement à faire publier, en 1935, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, livre consacré aux processus de création littéraire de R. Roussel. M. Leiris caressa aussi le projet de faire la biographie de l'auteur après sa mort. Si le projet ne se concrétisa pas, le *Cahier Raymond Roussel* montre son long cheminement avec la vie et l'œuvre de l'écrivain (Leiris, 1998).

musicales organisées par son père, Eugène Leiris, administrateur de la fortune du père de R. Roussel provenant d'affaires commerciales et du patrimoine familial de son épouse. Tous deux se rencontrent régulièrement depuis le plus jeune âge de Michel Leiris, quand ce dernier assiste, dans sa maison même, aux concerts de piano et lectures des dramatiques de R. Roussel, devenant, dès lors, son fidèle lecteur et admirateur (Armel, 1997 ; Caradec, 1997). Roussel est, en outre, l'un des bailleurs de fonds de la Mission Dakar-Djibouti, motif supplémentaire de l'hommage que lui rend son ami.

Roussel rend possible ce voyage en Afrique, source d'un changement significatif dans la trajectoire de Leiris. Sa présence à ce stade du rite de passage – ce dont l'article tient absolument à prendre acte – fonctionne comme un maillon entre deux marqueurs de la vie de l'apprenti ethnologue : l'enfance et la vie adulte, la littérature (la poésie) et l'anthropologie – associées à la possibilité d'étendre sa vision (« sa portée humaine et morale »), mais aussi à l'entrée dans la vie professionnelle.

Dans son article, Leiris résume l'axe d'*Impressions d'Afrique*, récit construit sous la forme d'une relation de voyage¹⁵ : le *Lyncée* fait naufrage sur les côtes d'Afrique tropicale ; les naufragés, généreusement accueillis par l'empereur du pays alors en guerre contre une tribu ennemie, et parmi lesquels se trouvent des membres d'une troupe productrice de phénomènes forains de type Barnum¹⁶, s'engagent dans la préparation d'une série d'attractions pour la grande fête de couronnement du souverain, qui se déroulera dès que l'empereur de Ponukélé aura annexé le royaume rival. Au dernier acte, le souverain préside la cérémonie du sacre, portant un manteau de gala où est représentée la carte de l'Afrique. La simplicité de l'intrigue contraste avec la prolifération de numéros fantastiques décrits par l'écrivain, mélangeant grandiloquence plastique et effets visuels. *Impressions d'Afrique* est effectivement une « aventure optique » au moment où R. Roussel exploite au maximum tout type de ressource relevant de l'image (Samoyault, 2005 : 13).

Il n'est pas difficile de supposer que la découverte de l'Afrique par l'enfant de onze ans se fait visuellement : il voit les affabulations et les inventions de Roussel défiler sous ses yeux sur la scène du théâtre Antoine. Et à travers ce spectacle, il s'approche pour la première fois du continent africain, méconnu à l'époque et, donc, cerné par les clichés et les stéréotypes. Tel est le cas du cannibale rendu inoffensif dans la version théâtrale d'André Moüëzy-Eon, *Molikoko, roi nègre*, gros succès du théâtre du Châtelet, fin 1929, que Leiris mentionne aussi dans l'article par une allusion à la vision déformée qui règne sur l'Afrique à ce moment-là.

Mais la *fantaisie* de Roussel est d'un autre ordre, indique-t-il, à l'écart des lieux communs. Un de ses mérites serait de montrer la rencontre des Européens et des Africains par le biais d'images projetées les unes sur les autres : les us et coutumes africains sont vus (sous le prisme de l'exotisme et de l'infériorisation) à travers le regard européen, de même que la vision du progrès et l'obsession technique des Européens sont appréhendées de façon grotesque et absurde par les Africains.

Ce qu'il y a d'absolument génial dans de telles constructions poétiques, c'est qu'elles présentent [...] d'une part une Afrique telle, à peu de chose près, que nous pouvions la concevoir dans notre imagination d'enfants blancs, d'autre part, une Europe des phénomènes et d'inventions abracadabrantes telle que peut-être elle se trouve figurée dans l'esprit de ceux que nous nommons avec dédain des « primitifs » (Leiris, 1930 : 407).

Le Roussel que Leiris mentionne de façon explicite dans le premier fragment de son essai est l'auteur d'*Impressions d'Afrique*, sans aucun doute. Mais il ne semble pas bien difficile de localiser une

15 On observe que R. Roussel tient absolument à indiquer que s'il a beaucoup voyagé, « de tous ces voyages, il n'a rien tiré pour ses livres » (*apud* Leiris, 1992a : 42).

16 Les spectacles de cirque de Phineas Taylor Barnum (1810-1891) ont fait date par leur emploi de ressources scéniques et l'exhibition de phénomènes, figures et animaux rares.

autre présence de Roussel dans le texte, référence implicite et fondamentale pour mieux qualifier le « regard de l'ethnologue » en question. Je veux parler de l'auteur du poème *La vue* (1903).

La vue paraît sur cinq colonnes dans *Le Gaulois du Dimanche* des 18 et 19 avril 1903¹⁷. Il s'agit de la description minutieuse d'une station balnéaire à partir de l'image contenue à la base d'un *porte-plume avec vue*¹⁸. L'écrivain décrit la vue avec le plus grand soin : le paysage naturel (rochers, mer et ciel) et les personnages (groupes d'enfants en train de jouer, couples, pêcheurs, marins, musiciens sous un kiosque, baigneurs, animaux). Il décrit également l'acte même de décrire : fermer son œil gauche ; coller l'œil droit à l'objet immobilisé en position verticale de façon à voir le paysage ; ensuite, incliner son stylo et graver ce que l'œil (l'un des deux) voit.

Les opérations consistant à voir et à décrire, loin d'être simultanées, se trouvent séparées par un laps de temps, indique le poème : il faut suspendre une des activités pour produire l'autre. La vue minuscule contenue à l'intérieur de l'objet, immobilise l'œil – l'œil gauche séparé du droit – et la main, mettant en lumière chacune de ces activités chosifiées dans les parties du corps qui les rendent possibles. Tout est objet, jusqu'aux personnages décrits dans le poème.

Les limites précises impliquées dans les actes de voir et de décrire – la réduction du regard par la fermeture de l'un des yeux et le tout petit orifice du stylo, de même que l'interruption de l'observation de façon à ce que l'écriture puisse être – n'empêchent pas l'accès au panorama ample et détaillé qui se révèle au poète et au lecteur du poème : paysage excessif de par la profusion de plans (« à gauche », « à droite », « au fond » ou « plus au fond », dit le narrateur) et l'énumération des choses qui se présentent au regard (Montier, 2007). « Avec un œil *en moins*, le voyeur du porte-plume ne cesse de percevoir des choses *en plus* » (Lascault, 1977 : 39).

Le terme « vue », en français concentre toute une série de sens. C'est l'acte de voir, comme ce qui est vu. Il définit aussi une perspective, outre le fait d'être l'organe de la vision, l'œil. On verra aisément dans *La vue* une autre *Histoire de l'œil*, titre que Bataille donnera à son roman, quelques années plus tard (Lascault, 1977 : 36-37). Il n'est pas difficile de considérer le roman de Bataille, publié en 1928, comme l'une des mentions cachées du texte de Leiris.

Bataille, ami de Leiris depuis 1924, est à l'origine de son intérêt pour l'anthropologie ; c'est lui qui l'introduit aux lectures ethnologiques, aux débats sur la « psychologie du primitif » et dans les cercles spécialisés qui comptent, entre autres, celui de Alfred Métraux. Leiris, pour sa part, approche l'ami du groupe de l'atelier d'André Masson – auquel appartiennent Joan Miró, Antonin Artaud, Georges Limbour et Armand Salacrou –, à un moment où une partie adhère au surréalisme d'André Breton. C'est encore Bataille qui encourage Leiris à commencer, en 1925, une cure psychanalytique avec Adrien Borel, son propre psychanalyste. Ce sera Borel, à son tour, qui poussera Leiris à accepter l'invitation lancée par Griaule de participer à la Mission Dakar-Djibouti pour une durée de deux ans¹⁹. La psychanalyse est également à l'origine du choix de l'anthropologie en tant qu'activité professionnelle :

Ça n'est pas grâce à la psychanalyse que j'ai écrit, j'écrivais déjà. Mais c'est grâce à elle que, au retour de la mission Dakar-Djibouti, j'ai été assez raisonnable pour faire une licence de lettres et puis m'installer, si je puis dire, dans la profession d'ethnologue. J'entends que, si je n'avais pas été soigné, j'aurais fait cette mission Dakar-Djibouti qui m'est venue en dehors de la psychanalyse, encore que Borel, mon psychanalyste, m'eût vivement engagé à accepter la proposition de Griaule m'offrant de prendre part au voyage transafricain qu'il projetait. Je crois cependant qu'au début de mon

17 *Le Gaulois du dimanche* est le supplément littéraire hebdomadaire du *Gaulois*, qui sera par la suite incorporé au *Figaro*. Circulant de juin 1897 à août 1914, le supplément publiait régulièrement des feuilletons. *La vue* est réédité en livre en 1904 (aux éditions Lamerre) et en 1963 (aux éditions J.-J. Pauvert).

18 *Objet kitsch, qui remonte à la Belle-Epoque*, le *porte-plume avec vue* comporte à sa base une image, généralement une basilique (celle de Lourdes) ou un autre monument.

19 Sur les relations entre Bataille et Leiris, cf. *Échanges et correspondances* (2004).

traitement j'étais dans un tel état de trouble que jamais je n'aurais eu le courage de faire une licence au retour du voyage (Leiris 1992 : 52-53)²⁰.

Même si son nom est passé sous silence, Bataille est présent dans l'article de Leiris pour *Documents* (encore une histoire d'œil ?). Dès le titre, l'auteur substitue au caractère impalpable du regard la matérialité de l'organe-objet – il s'agit de l'œil de l'ethnographe – faisant sienne en cela l'acception matérielle du terme qu'on trouve chez Bataille et un élément fort du répertoire surréaliste : l'œil pendu au pendule du métronome acheté par Man Ray en 1923 (*Indestructible object*) ou le regard coupé au rasoir du film de Luis Buñuel et Salvador Dalí dans *Un chien andalou* (1928). « Œil » est aussi une des entrées du Dictionnaire de *Documents* (n° 4, 1929), assorti d'images, parmi lesquelles une photographie de l'actrice Joan Crawford, les yeux écarquillés²¹.

Dans la section de l'entrée « Friandise cannibale », Bataille souligne les ambiguïtés qui entourent l'œil, associé à la séduction et à l'horreur ; ambiguïtés largement exploitées dans le roman, publié un an auparavant : les ambivalences d'un organe qui articule haut et bas, tête et anus. Leiris reprend ce point dans le commentaire qu'il publie, quelques temps plus tard, sur le roman de son ami, soulignant l'importance du thème de l'œil pour Bataille :

Si important est alors pour Bataille le thème de l'œil que l'article de « Dictionnaire » consacré à ce mot comprend deux autres textes rédigés sur son initiative : l'un, philologique, de Robert Desnos commentant, sous le titre Image de l'œil, quelques expressions courantes où tantôt le mot, tantôt la notion d'œil interviennent, parfois avec un sous-entendu grivois ; l'autre, ethnographique, de Marcel Griaule traitant de la croyance au Mauvais œil, sans compter une note finale signalant que la locution « faire de l'œil », jugée trop familière, n'a pas été admise au dictionnaire de l'Académie (Leiris, 2004 : 39-40).

Œil, œuf, anus, soleil : aussi bien dans le roman que dans l'entrée de dictionnaire, Bataille bâtit une série métaphorique associant des éléments conçus comme opposés, fait observer Leiris : le terrible et le risible, le resplendissant et le répulsif, le lourd et le léger, le bénéfique et le néfaste.

« L'œil de l'ethnographe » s'inscrit, donc, dans cette galerie d'images de l'œil, au sein de laquelle son sens devient évident. D'emblée, il est possible d'affirmer que le titre fait référence à l'œil de l'ethnographe qu'il n'est pas encore. De sorte que l'œil, dans ce cas, est un objet détaché du sujet, sur lequel il se penche comme thème et comme matière ; c'est un œil, chose singulière, comme chez Roussel et Bataille. Nous sommes face à l'organe détaché de l'expérience du sujet qui, s'il n'est pas encore ethnographe, ne peut expérimenter cet outil, décrivant ce qu'il voit avec son aide. C'est pour cette raison que le récit est tout sauf une description, s'élaborant par reculs et avancées dans le temps, en partant de l'imagination et de la mémoire, domaines auxquels il est possible d'avoir accès, même les yeux fermés.

3. Deuxième segment

L'essai se déploie au rythme des souvenirs et des associations d'idées. Aux réminiscences du montage pour le théâtre d'*Impressions d'Afrique* de Roussel, dans le premier segment, Leiris en accroche une autre : une histoire pour enfants, *The*

20 On doit à la cure psychanalytique, entreprise sur le conseil de son ami Bataille, la prééminence que va prendre le ton autobiographique dans les écrits de Leiris. De la même façon que Bataille écrit *L'histoire de l'œil* sous l'impact de la cure suivie auprès de Adrien Borel – amorçant avec ce livre son activité littéraire –, Leiris écrit son autobiographie, *L'âge d'homme* (ce n'est pas un hasard, dédiée à Bataille) sous les effets de la cure psychanalytique. Dans les deux cas, un projet autobiographique prend forme comme élément du processus de traitement.

21 L'illustration, d'après G. Didi-Huberman, aurait été l'idée de M. Leiris, qui dans son journal, au 11 mai 1929, confesse sa prédilection pour une photo de l'actrice (*apud* Didi-Huberman, 2003 : 77, note 2).

story of little Black Sambo (1899), d'Helen Bannerman²², lue à près de trente ans, alors qu'il « connaissait déjà Griaule et s'occupait d'ethnographie ». Il ne s'agit pas, dans ce cas, d'un souvenir d'enfance, mais d'une autre façon de retrouver un sentiment d'enchantement semblable à celui provoqué par les images africaines découvertes alors.

Que dit l'histoire du petit Africain ? (ou de l'Indien – « peu importe », note Leiris). Il était une fois un petit enfant noir, *Little Black Sambo*, à qui sa mère fait un joli petit manteau rouge et de beaux pantalons bleus. Le père, de son côté, va au bazar et lui achète un joli parapluie vert et une magnifique paire de chaussures de couleur pourpre. Ayant enfilé tous ces beaux habits neufs, l'enfant part se promener dans la forêt. Et bien vite il rencontre un tigre, qui lui dit : « Black Little Sambo, je vais te manger ! » Le gamin l'implore : « Ne fais pas ça, M. le Tigre, je te donnerai mon manteau rouge ». Et le tigre repart, avec le manteau tout neuf, persuadé d'être le plus beau tigre de la forêt. Un second tigre fait son apparition et l'histoire se répète : « Black Little Sambo, je vais te manger ! » L'enfant en réchappe en donnant au tigre ses pantalons bleus. Et l'épisode se renouvelle. Confronté à un troisième tigre, le petit donne ses chaussures. Et à un quatrième, il offre son parapluie. À la fin, privé de tous ses effets, Black Little Sambo s'en va en pleurant. Mais sur le chemin du retour, il entend un bruit assourdissant. Caché derrière un arbre, il voit les tigres en train de se bagarrer, chacun voulant être le plus beau et le plus somptueux. Ils sont si déchaînés qu'ils arrachent tous les vêtements et commencent à s'entre-dévorer les uns les autres. Profitant des circonstances, Black Little Sambo récupère les effets abandonnés par les tigres qui, eux, continuent la bagarre, en mouvements de plus en plus accélérés et déchaînés, jusqu'à se fondre, donnant naissance à une énorme flaque de beurre fondu, restée en dépôt au pied d'un arbre. À ce moment-là, le père de l'enfant, rentre du travail, un grand récipient de cuivre dans les bras et, voyant la flaque de beurre, s'exclame : « que ce beurre fondu est appétissant ; je vais le rapporter à la maison, comme ça ma femme pourra s'en servir pour faire la cuisine ». Aussitôt dit aussitôt fait. A la maison, sa femme prépare de délicieuses crêpes au beurre pour le dîner. Tous mangent de bon appétit : la mère 27 crêpes, le père 55 et le petit Little Black Sambo 169, car il avait une de ces faims !

L'histoire, ancrée dans une inversion (l'enfant, menacé et dépouillé, dévore avec bon appétit ses terribles agresseurs) s'associe aux scènes de Roussel et autres images de noirs africains circulant à l'époque (celle de *Malikoko, roi nègre*, par exemple), permettant à Leiris d'introduire directement, à la fin de l'essai, le thème du voyage ethnographique annoncé en sous-titre. Le voyage, sur le point de se réaliser, permettra, espère-t-il, de dépasser les visions erronées, construites à travers les « verres déformants » de la culture européenne. Il doit « contribuer à dissiper ces erreurs », en voyant les contours réels du monde et des hommes, en faisant tomber les voiles et en repoussant les fantasmes.

Dans ce dernier segment du texte, un sens supplémentaire vient s'associer à « l'œil de l'ethnographe », porteur désormais d'une vision et d'une conscience nouvelles, directement liées à l'idée de l'anthropologie comme démarche de portée humaniste, comme il l'avait dit peu avant : « [...] elle est la plus généralement humaine, parce que non limitée – ainsi que la plupart des autres – aux hommes blancs, à leur mentalité, à leurs intérêts, à leurs techniques [...] » (Leiris, 1930 : 407). Et là, Leiris invite ses amis, hommes de lettres et artistes – « pour la plupart absorbés aujourd'hui par des préoccupations en fin de compte uniquement esthétiques, ou engagés dans des querelles stériles de groupe à groupe » – à faire ce qu'il fera : voyager en ethnographe, et non

22 L'écrivaine écossaise, Helen Bannerman (1862-1946) est l'auteure de nombreuses histoires pour enfants, *Black Little Sambo* étant la plus célèbre d'entre elles et aussi l'une des plus controversées, en raison de la vision caricaturale du petit indien (ou du petit tamoul) projetée par le texte et ses illustrations originales. L'histoire aurait contribué à faire de « sambo » une dénomination péjorative.

plus en touriste, « ce qui est voyager sans cœur, sans yeux et sans oreilles » (Leiris, 1930 : 413)²³.

L'œil de l'ethnographe est préparé pour voir (et découvrir), d'après Leiris, car il s'associe aux autres sens et sentiments. Se défaisant de ses « manières de Blanc », l'ethnographe réussit à se rapprocher d'Arbanakat, le héros du conte africain avec lequel il referme le texte et, qui face à l'autre, se demande : en fin de compte, qui suis-je ? De sorte que l'exercice réflexif et autoréflexif que permet le voyage ethnographique est éprouvé avant même sa réalisation, avec l'aide de la littérature et du travail dans *Documents*, un laboratoire où Leiris se prépare à voyager, à voir et à décrire. Les lectures anthropologiques, les cours de Mauss et, surtout, les arts fournissent les premiers enseignements, éveillant son intérêt pour les autres peuples et cultures : « Je suis venu à l'anthropologie par 'l'art nègre', affirme-t-il en note (Leiris, 1930 : 414).

Les arts fonctionnent comme accès à l'anthropologie pour Leiris, comme pour d'autres de ses contemporains, Bataille, Schaeffner et Métraux. Ce dernier, qui, contrairement aux autres, suit un parcours strictement anthropologique, souligne, à l'instar de ses compagnons générationnels, l'impact de l'environnement artistique français des années 1920, le surréalisme notamment, dans sa découverte de l'anthropologie. À propos de sa période de formation, entre 1924 et 1926, il affirme :

J'y songe encore avec une véritable émotion ; c'était une période d'ébullition, de rébellion et nous en étions tous secoués. Pour le dire d'un mot : le surréalisme débutait, et c'est alors qu'il a été le plus vigoureux. Je n'ai pas fait partie du mouvement, mais j'ai connu beaucoup des surréalistes, j'ai eu pour ami Georges Bataille, bref j'ai suivi ce courant, auquel l'ethnographie a apporté des éléments extrêmement précieux. Brusquement, les peuples exotiques venaient confirmer, en quelque sorte, l'existence d'aspirations qui ne pouvaient pas s'exprimer dans notre propre civilisation. La première manifestation de ce sentiment fut l'éveil de l'intérêt porté aux arts exotiques, aux arts africains d'abord, ensuite à ceux de l'Amérique précolombienne. Mais, très tôt, l'intérêt purement esthétique a été dépassé par l'étonnement devant tout ce qu'il avait d'incongru, d'extraordinaire, dans ces civilisations exotiques (Métraux, 1964 : 21).

Le primitivisme artistique suscite des vocations, comme celles de Leiris et de Métraux, même s'il a aussi incarné des limites à la connaissance des autres peuples, reconnaît ce dernier : « D'ailleurs, je dois dire que dans cette attitude entrait autant de naïveté que de préjugés : on demandait à l'ethnographie le pittoresque, le bizarre ; plus tard seulement, cette exaltation, cet enthousiasme ont été canalisés au profit de la science » (Métraux, 1964 : 21).

Fort d'une égale foi en la science – et désireux de rompre avec les « querelles esthétiques stériles » – Leiris voyage pour voir « de ses yeux » d'ethnographe (et le pluriel employé à la fin du texte renforce la notion de perspective). Mais, une fois accompli, le voyage pose à son tour d'autres fantasmes, comme le montre le journal tenu tout au long de la Mission Dakar-Djibouti, *L'Afrique Fantôme* : « En 1933 je revins, ayant tué au moins un mythe : celui du voyage en tant que moyen d'évasion » (Leiris, 1946 : 239).

Déceptions mises à part, le contact avec des Dogons de chair et d'os redéfinit les certitudes et complicités antérieures, ainsi que le montre une lettre adressée, de Sanga, à Georges Henri Rivière le 16 octobre 1931, dans laquelle il fait part de sa déception à propos de Seabrook²⁴.

23 L'opposition entre le touriste « aveugle » et l'ethnographe, « celui qui a des yeux », réapparaît dans une note rédigée par M. Leiris dans son *Journal* (Leiris, 1992b : 208).

24 *Fonds Michel Leiris*, Laboratoire d'Anthropologie Sociale/ LAS – Collège de France (FML. C.02.09013).

4. Post Scriptum

Si l'œil de l'ethnographe en formation au sein du cercle de la revue *Documents* parie sur les possibilités de rupture avec les clichés sur l'Afrique, le journal de terrain tenu par le « secrétaire-archiviste » de la mission Dakar-Djibouti, entre 1931 et 1933, montre à quel point l'expérience du voyage brise les attentes nourries avant sa réalisation. En ce sens, *L'Afrique Fantôme* (1933) déstabilise, en contrepoint, les idées et sentiments projetés dans l'article de 1930. Du point de vue de la forme, au contraire, le long carnet de voyage de Leiris reprend l'organisation du premier article, apparaissant comme un collage de fragments : descriptions d'ordre ethnographique (paysage naturel et social ; fêtes, sacrifices et rituels) ; comptes rendus sur le quotidien de la recherche (formes et méthodes de collecte ; problèmes douaniers et politiques) ; passages de rêves et réminiscences de l'enfance ; fantasmes et imagination.

Les impressions et réflexions contenues dans *L'Afrique fantôme* mènent à des dimensions en général absentes des monographies anthropologiques, élaborées à partir de conventions canoniques, s'équilibrant entre anthropologie et littérature²⁵. Chaque annotation du journal nous renvoie à l'intimité de l'atelier de l'ethnologue et aux processus de production de connaissance anthropologique : les relations avec les sociétés étudiées, les hasards – fondamentaux pour les destinées de l'investigation –, les relations proches (et parfois ambiguës) avec les informateurs et les collègues de travail, les lectures parallèles – si inspirantes –, les interférences des situations politiques locales. Moins qu'un recueil d'anecdotes ou qu'un ensemble de données confidentielles – utilisables, bien souvent, pour démystifier les rapports de l'anthropologue avec les « natifs » ou dénoncer les « véritables » (et peu nobles) intentions du chercheur – les coulisses du travail de terrain révélées par Leiris soulèvent des questions théoriques et méthodologiques fondamentales : le lieu central de la subjectivité dans la production de connaissance anthropologique qui est fondée sur une expérience unique (et, donc, impossible à reproduire), le laps de temps existant entre l'événement et son relevé par le chercheur, les difficultés du travail de traduction du vécu – toujours recomposé et réinterprété dans le texte (ce qui agrège une dimension fictionnelle au rapport anthropologique), le contact avec des peuples « exotiques » et l'exercice de décentrement auquel il est contraint – situant l'anthropologie entre deux mondes, le sien et celui objet de son étude.

Le journal prend la forme d'une ethnographie des conditions de la recherche dans ses multiples expressions et aussi de celui qui voyage, se transformant en exercice d'autodécouverte ; « moi », rappelons-le, modifié par la rencontre avec « l'autre » de chair et d'os, ce qui provoque chez le chercheur un très grand sentiment d'étrangeté vis-à-vis de lui-même. Qui suis-je ? se demande-t-il comme Abarkanat à la fin du conte africain repris à la veille du départ.

Le voyage – entrevu dans l'article de 1930 et matière première du récit publié en 1933 – joue un rôle fondamental dans le parcours de Leiris, fonctionnant très tôt comme recours

25 Vincent Debaene montre que *L'Afrique Fantôme*, loin d'être une exception, s'inscrit dans toute une série de « seconds livres » produits par une génération d'anthropologues français formés par Marcel Mauss dans les années 1920 et 1930 : « presque tous les ethnographes français qui sont partis sur le terrain avant 1939 ont écrit au retour non seulement une étude savante sur la population auprès de laquelle ils avaient séjourné, mais aussi très souvent, un deuxième livre, un ouvrage plus " littéraire ", en tout cas qui ne respectait pas la forme canonique de la monographie savante » (2010 : 15). Il fait, entre autres, référence aux *Flambeurs d'hommes* (1934) de Marcel Griaule ; *Mexique, terre indienne* (1937) de Jacques Soustelle ; *Gens de la Grande Terre* (1937) de Maurice Leenhardt ; *Une Civilisation du miel* (1939) de Jean-Albert Vellard ; *Boréal et Banquise* (1938 et 1939) de Paul-Émile Victor ; *L'île de Pâques* (1941) d'Alfred Métraux. L'auteur attire aussi l'attention sur la récurrence de ces « seconds livres » à l'époque de l'entre-deux guerres où l'anthropologie se trouve déjà plus solidement institutionnalisée, et même plus tard, ce qui le conduit à évoquer l'existence d'une tradition française en la matière.

thérapeutique contre les crises psychologiques qui se manifestent, entre autres, dans la difficulté d'écrire. C'est justement durant l'une de ces crises qu'il part en Égypte en 1927, juste après son mariage avec Zette²⁶ et, de là, pour la Grèce. Au fil de ce périple, il commence à écrire une sorte de roman, *Aurora* (1946), où s'insinue un parler de soi à distance – exercé auparavant par le biais du recours à la mémoire – qui prend un sens nouveau face à l'acte de voyager.

Les relations entre voyage, mémoire et récit prennent un aspect particulier dans la production de Michel Leiris, en raison de la façon dont elles combinent matière vécue au présent, souvenirs passés et projections futures.

Je me replie toujours sur le passé », dit-il, « je suis hypnotisé par mes souvenirs d'enfance ou de jeunesse – plus généralement, par tout ce qui est souvenir. Il s'agit toujours pour moi de retracer, fixer des expériences anciennes, que je m'efforce de revivre avec le maximum d'acuité. Jamais il n'y a *expérience présente*. Ou plutôt, ma seule expérience présente réside dans l'acte de *me souvenir* (*apud* Jamin, 1992 : 17 note 1) .

Ces propos, tenus le 21 octobre 1942, à l'occasion d'un entretien, sont emblématiques de l'entrelacement du passé et du présent en un seul temps, comme si le moment actuel fonctionnait comme une fraction de l'expérience révolue. Ils montrent aussi que l'acte de se remémorer est accompagné d'une autre action, inexorablement liée : l'activité d'écrire, de retenir les souvenirs, qui est surtout une façon de les revivre. La tenue d'un journal personnel, de 1922 à 1989, est l'expression précoce de cette pratique de l'écriture autour de l'expérience vécue.

Dans *L'œil de l'ethnographe*, l'auteur anticipe les mobiles fondamentaux de son projet autobiographique et le lieu que le voyage occupe en son for intérieur : l'effort de produire une écriture (de soi) capable de bouleverser la marche du temps. Avant de partir, il dit :

[Je] vois surtout dans le voyage – outre la meilleure méthode pour acquérir une connaissance réelle, c'est à dire vivante – l'accomplissement de certains rêves d'enfance, en même temps qu'un moyen de lutter contre la vieillesse et la mort en se jetant à corps perdu dans l'espace pour échapper imaginativement à la marche du temps [...] (1930 : 413).

De par l'articulation qu'il engendre entre marche temporelle et progression spatiale, le voyage fonctionne comme moyen efficace de subversion du temps, projet réitéré dans *L'Afrique fantôme* et, peu après, dans *L'âge d'homme* (1939). La suppression (relative) du temps est expressément annoncée comme projet dès le début de l'autobiographie déclarée de l'auteur. Dans cet autoportrait, ébauché entre 29 et 34 ans, Leiris dit chercher à vaincre le vieillissement et la mort, tout en sachant, par avance, que cette entreprise est vouée à l'échec. « Je demeure encastré dans ces Ages de la Vie », dit-il, « et j'ai de moins en moins l'espoir d'échapper à leur cadre » (Leiris, [1939] 1946 : 35). Le projet d'écrire sur soi quand la matière vécue est encore maigre, indique l'un des sens de la démarche mémorialiste de l'auteur. Loin de ne fonctionner que comme moyen de retrouver le temps passé, l'autobiographie se présente comme un agent discursif qui vise à organiser le présent et à contrôler l'avenir.

La forme d'expression autobiographique de Leiris se meut par une fine articulation entre couches de temporalité (passé, présent et avenir), illustrant l'effort de l'auteur visant à

26 Leiris se marie en 1926 avec Louise Godon – qui deviendra Louise Leiris – surnommée Zette (1901-1988), fille de Lucie Godon, âgée alors de 20 ans et de père inconnu. Sa naissance illégitime fait que Zette sera élevée comme étant la plus jeune sœur de sa mère (le secret qui entoure la naissance de Louise sera exploité par les analystes qui y voient comme une partie des secrets qui entourent la vie de Michel Leiris). Lucie, pour sa part, s'était mariée avec Daniel-Henry Kahnweiler, grand galeriste de l'époque, autour de qui circulent artistes et passionnés d'art. Après 1923, Michel Leiris se met à fréquenter le groupe qui se réunit, le dimanche, chez D.-H. Kahnweiler et Lucie, à Boulogne, avec les Masson, les Gris, Antonin Artaud, Max Jacob, Erik Satie, entre autres. Cf. Armel (1997 : 182-190).

contrarier la succession temporelle, que ce soit par le déplacement dans l'espace ou le montage de galeries de souvenirs. *L'Œil de l'ethnologue*, *L'Afrique Fantôme* et *L'âge d'homme* effacent toute sorte de chronologie, même quand l'écriture semble s'y soumettre plus directement, comme dans le cas du journal intime ou du journal de voyage. Le temps, plastiquement représenté par des images de différentes natures – photographies, rêves, souvenirs et fantasmes – est l'antithèse de n'importe quel type d'histoire. Les images qui se succèdent dans les trois récits parlent de l'expérience du vieillissement et de la mort, de l'apprentissage du corps et de l'écrit, des voies de la subjectivité, des défis (et limites) de toute expérience.

Mais si le voyage interpelle fondamentalement le temps, s'associant ainsi à l'autobiographie, il a le mérite supplémentaire de placer le sujet face à la concrétude des choses du monde, qui défilent dans toute leur fraîcheur devant l'œil de l'ethnologue, ce qui l'oblige à prendre une position active ou « virile » (1992 : 209). Et c'est la dimension concrète et matérielle de l'expérience – testée dans *Documents* face à des objets et approfondie dans le voyage africain par le contact avec les Dogons – à laquelle invite la littérature (comme la tauromachie) de Michel Leiris : il s'agit de tenter d'introduire une corne de taureau, ou tout du moins son ombre, dans l'œuvre littéraire. Littérature, comme le voyage, taillée par le risque.

Traduction de Marie-Pierre Mazéas

Références bibliographiques :

ARMEL, Alette (1997) : *Michel Leiris*. Paris, Fayard.

BATAILLE, Georges (1928 [1970]) : « L'Amérique disparue » in *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, vol. 1, 152-158.

BATAILLE, Georges (1928 [1993]) : *Histoire de l'œil*. Paris, Gallimard.

BATAILLE, Georges et Michel LEIRIS (2004) : *Échanges et correspondances*. Édition établie et annotée par Louis Yvert. Postface de Bernard Noël. Paris, Gallimard (Les inédits de Doucet).

BRUMANA, Fernando G. (2005) : *Soñando con los Dogon. En los orígenes de la etnografía francesa*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CARADEC, François (1997) : *Raymond Roussel*. Paris, Fayard.

CLIFFORD, James (1981) : « On ethnographic surrealism ». *Comparative studies in society and history*, vol. 23, n. 4, 539-564.

DIAS, Nélia (1991) : *Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908)*. *Anthropologie et muséologie en France*. Paris, Éditions du CNRS.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2003) : *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris, Macula.

DOCUMENTS (1991). Paris, Jean-Michel Place, 2 v (édition fac-simile).

HOLLIER, Denis (1991) : « La valeur d'usage de l'impossible ». *Documents*. Paris, Jean-Michel Place, 2 v (édition fac-simile).

- JAMIN, Jean (1984) : « Aux origines du Musée de L'Homme. La mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti ». *Cahiers éthologiques. La mission ethnographique Dakar-Djibouti, 1931-1933*, n. 5, Presses Universitaires de Bordeaux (Nouvelle série).
- JAMIN, Jean (1987) : « De l'humaine condition de 'Minotaure' », in *Regards sur Minotaure*, Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 79-87 (catalogue).
- JAMIN, Jean (1992) : « Présentation » in Michel Leiris, *Journal (1922-1989)*. Paris, Gallimard.
- JAMIN, Jean (1996) : « Introduction à Miroir de l'Afrique » in Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*. Paris, Gallimard.
- JAMIN, Jean (1999) : « Documents revue. La part maudite de l'ethnographie », *L'Homme*, 151, 257-266.
- LASCAULT, Gilbert (1977) : « Sept petites vues sur La vue ». *L'Arc*, 68, 35-40.
- LEIRIS, Michel (1930) : « L'œil de l'ethnologue » in *Documents*, 7, 404-414.
- LEIRIS, Michel (1933 [1966]) : *L'Afrique fantôme* in *Miroir de l'Afrique*. Paris, Gallimard (Quarto).
- LEIRIS, Michel (1939 [1946]) : *L'Âge d'homme*. Paris, Gallimard.
- LEIRIS, Michel (1992) : *C'est-à-dire. Entretien avec Sally Price et Jean Jamin suivi de Titres et travaux*. Paris, Jean-Michel Place.
- LEIRIS, Michel (1992a) : *Zébrage*. Paris, Gallimard (folio essais).
- LEIRIS, Michel (1992b) : *Journal, 1922-1989*. Édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin. Paris, Gallimard.
- LEIRIS, Michel (1996) : « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* » in, *Brisées*. Paris, Mercure de France.
- LEIRIS, Michel (1998) : *Roussel & Co*. Édition établie par Jean Jamin, présentée et annotée par Annie Le Brun. Paris, Fata Morgana/Fayard.
- LEIRIS, Michel (2004) : « Du temps de Lord Auch » in Georges Bataille et Michel Leiris, *Échanges et correspondances*. Paris, Gallimard.
- MÉTRAUX, Alfred (1964) : « Entretiens avec Alfred Métraux ». *L'Homme*, tome IV, 2, 20-32.
- MONTIER, Jean-Pierre (2007) : « Et vint *La vue* de Raymond Roussel », <http://pierre.campion2.free.fr/montier_roussel.htm/> mise en ligne le 17 octobre 2007 (consulté le 28 juin 2011).
- MAUBON, Catherine (1998/1999) : « Documents : la part de l'ethnographie ». *Les Temps Modernes*, 602, 48-65.
- ROUSSEL, Raymond (1903/4) : *La vue*, <[gallica.bnf.fr/ark:12148/bpt6k108427z](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108427z)> (consulté le 28/6/2011).
- SAMOYAU, Tiphaine (2005) : « Présentation. Impressions d'imaginaires », in Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique. Notes, dossier, chronologie, bibliographie par T. Samoyault*. Paris, Éditions Flammarion.
- YVERT, Louis (1996) : *Bibliographie des écrits de Michel Leiris, 1924-1995*. Paris, Jean-Michel Place.

Pour citer ce texte :

Fernanda Arêas Peixoto, « L'œil de l'ethnologue », in Amelia Gamoneda et Víctor E. Bermúdez (éds.), *Inscriptions littéraires de la science* [ouvrage électronique], *Épistémocritique*, 2017, <www.epistemocritique.org>, p. 143-157. ISBN 979-10-97361-06-8