



HAL
open science

Le corps glorieux de Laure

Mitsou Ronat

► **To cite this version:**

Mitsou Ronat. Le corps glorieux de Laure. Change, 1972, Dérailson, Désir, 12, pp.201-207. halshs-04082286

HAL Id: halshs-04082286

<https://shs.hal.science/halshs-04082286>

Submitted on 26 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Open licence - etalab

Mitsou Ronat

LE CORPS GLORIEUX DE LAURE

*Et puis tu es là près de moi
si doucement que j'en suis déjà
toute... changée.*

Laure (à Bataille).

Laure, c'est maintenant pour nous le nom d'une femme, qui, amour de Bataille, morte en 1938, a écrit les textes émouvants et forts dont nous venons seulement de faire la découverte, grâce à Jérôme Peignot¹. Mais c'est un prénom choisi. Par qui? Dans ce qui peut *se lire*, les données sont contradictoires. « Il y a peu de mois est morte celle qui s'est désignée *elle-même* sous le nom de Laure » (p. 207) écrivent Bataille et Leiris dans leurs notes sur le *Sacré*. Mais il semble, toutefois, que ces deux noms d'hommes soient désormais liés dans un *nous* qui n'est précisément pas celui, neutralisant, de l'universitaire : « celle que *nous* nommons Laure » doit à ces deux amis le titre de son autobiographie (*L'Histoire d'une Petite Fille*), intitulée auparavant « *Le Triste Privilège ou une Vie de Conte de Fées* ». C'est dire le rôle actif des phantasmes conjugués de ces deux exégètes exceptionnels, les premiers « éditeurs » de Laure : n'ont-ils pas plutôt rédigé eux-mêmes un acte de baptême, comme l'indique cette phrase écrite en dédicace par Leiris, au sujet de « celle que (ne pouvant la nommer), il fallut bien *baptiser* « Laure »? (p. 27). D'où vient cette nécessité, si le seul besoin d'échapper à la censure familiale paraît une explication insuffisante? Pourquoi avoir choisi justement cette tranche phonique « / l r / »? Telle est certainement la vraie question, au-delà de la « responsabilité » du choix : celle de l'ironie avec laquelle la langue française propose un verbe réflexif là où le sujet est tout au plus un « objet indirect » : *Je m'appelle...*

Il sera esquissé ici un début d'analyse à partir de *textes* dans lesquels circulent les noms de Laure, Bataille et Leiris, ou leurs substitutions « antonomastiques », afin de dégager l'un des réseaux imaginables de leurs relations. Je ne prétends pas atteindre une vérité ou une réalité restant par définition, dans ce cas, inabornables. Il s'agit de parler d'un certain mode de fonctionnement, plutôt que d'un moyen de vérification, ou d'un mécanisme de désir, plutôt que d'une machine : ceux-là même qui ont permis les reconstitutions biographiques concernant Lou Salomé. En effet le corps de Laure a subi une résurrection langagière correspondant à son caractère de support privilégié pour certains phantasmes surréalistes. Petite fille bourgeoise séduite par un prêtre, femme aux nombreuses expériences perverses, belle et révoltée permanente, elle pouvait incarner toutes sortes de constructions. Ainsi par exemple, si Bataille était pour elle « l'auteur de l'*Histoire de l'Œil* », il écrivait d'elle : « Son visage répondit brusquement à l'angoisse que j'ai d'êtres humains justifiant la vie » (p. 126).

A propos de ces constructions phantasmatiques, lieux de coïncidence entre un désir et un corps, il existe une technique moderne qui pourrait bien être au phantasme ce que le bloc-magique était à la mémoire : l'holographie². Photographie en relief, au *laser*, elle donne l'impression réelle de pouvoir tourner autour d'une image virtuelle. Elle enregistre d'abord la forme et les valeurs lumineuses de l'objet : « L'holographie est une photographie des phénomènes d'interférences produits par la superposition à une onde bien définie, la *référence*, des ondes cohérentes diffusées par l'objet, lui-même éclairé en lumière cohérente. » Cela permet ensuite de restituer l'image complète de l'objet, « comme à travers une fenêtre » : l'observateur, en se déplaçant, peut en examiner les différents profils. Aussi pourrait-on proposer l'analogie selon laquelle s'impriment chez le sujet désirant les différents parcours déterminants pour ses choix amoureux — il restituera au moyen d'une projection les contraintes formelles de sa jouissance : l'être ou les êtres élus seront ceux qui s'« ajusteront » le mieux à l'intérieur de cette image virtuelle, devenue parfois tyrannique sous le nom d'image-écran. L'expression « coup de foudre » retrouverait toute sa force : seul le personnage pouvant, comme Cendrillon, chausser la pantoufle de « verre » sera reconnu, dans un éblouis-

sement. Mais aussi elle révélerait sa faiblesse et sa fragilité : l'amour-fou s'évanouit lorsque le corps s'écarte quelque peu de l'image... En fait, ce n'est pas exactement le corps, mais l'histoire de ce corps à travers le langage (c'est-à-dire également son appartenance de classe...) qui détermine l'adéquation au « moule » projeté par le sujet. Il n'est donc plus question d'opposer un objet à un sujet, ou un passif à un actif, comme le laisse entendre la conversation générale (elle-même issue d'une vulgarisation psychologisante) sur le « rapport sexuel » d'une part, et la photographie simple, de l'autre. Ici l'interférence de deux ondes est indispensable au relief, à la jouissance, et sans doute, paradoxalement, de la façon la plus aiguë dans les rencontres perverses.

« Laure avait retrouvé Dieu » (p. 302), dit-elle, et c'est « Dieu Bataille / Bataille-Dieu » (p. 308), à la fois son bourreau et son adorateur; mais ne faisait-elle pas preuve d'une grande obéissance en choisissant, pour rejeter l'abject d'un discours manipulateur sur la pureté, un pur maître de l'abjection? Ne serait-ce pas cette soumission à l'idéologie chrétienne — avers ou revers, peu importe — qui aurait fasciné à son tour Bataille (lequel, selon Moré, malgré son athéisme semblait rester prisonnier « de l'angoisse du péché » [p. 70]) et Laure aurait ému Leiris, au point de trouver en elle l'amie privilégiée d'une société si secrète que ses membres devaient se reconnaître seulement dans une complicité *tacite*? Leiris intervenant dans les rêves de Laure.

Ainsi, entre ces trois noms, il est souvent difficile de savoir qui est le tiers. Car Laure existait entre Leiris et Bataille bien avant d'apparaître dans leurs promenades, sous la forme d'un signifiant : / l ɔ r / (ou / ɔ r /). Je proposerai l'hypothèse selon laquelle c'est ce signifiant qui aurait marqué leur longue amitié, dans un double mouvement, d'abord négatif (exocentrique), puis positif (endocentrique).

Il aurait d'abord représenté ce qui faisait souffrir Bataille, c'est-à-dire l'appartenance de Leiris au groupe surréaliste, dont ce dernier partageait l'intérêt pour les alchimistes (Nicolas Flamel, Paracelse — la transmutation des métaux, la fabrication de l'or), et pour les langages ésotériques des sociétés secrètes. Bataille³ avouait avoir honte car : « Leiris, de nous deux, était l'*initié*... Cela séparait Leiris de moi. Je l'aimais beaucoup, et il me donna à entendre que

nos relations étaient secondaires... » C'est aussi pendant cette période que Leiris a pratiqué la lecture de Nerval, dont l'*Aurélia*, condensé avec « Pandora », engendrera *Aurora*, titre et nom de l'héroïne de son premier roman, construit à partir des multiples résonances de ce mot (Or aux rats, Horrora, Or aura, O'rorra, etc.). En outre dans son *Glossaire...*, le mot « Aurélia » est défini selon le procédé leirissien comme « or il y a ».

En revanche, Laure, par sa vie et par sa mort, aurait lié ensuite davantage les deux amis, au-delà de leur travail d' « éditeur ». On pourrait suivre sa trace dans *La Règle du Jeu*. Dans le premier volume de cette œuvre, on ne trouve plus la thèse que Leiris avait développée dans son introduction à *L'Age d'Homme*, à savoir celle d'une « littérature considérée comme une tauromachie », à cause d'une simple phrase, condamnatrice, de Laure : elle lui aurait reproché de ne pas mettre sa vie en jeu dans l'écriture. Cela eut pour résultat de faire passer ce signifiant dans l'interdit, mais pour mieux réapparaître (le « retour du refoulé »?) comme un leitmotiv, point de capiton ou règle sous-jacente dans les autres volumes. Il serait devenu l'un des principaux mots inducteurs, l'élément actif de la construction des textes, selon la méthode de Leiris; son autobiographie n'est en effet guidée ni par la chronologie ni par une thématique, mais par les échos des mots dans leurs associations.

Je donnerais ici seulement quelques exemples. Dans *Fibrilles* (p. 127) on voit apparaître le cousin artiste, celui qui, dit-il, « par-delà les splendeurs dont m'avait primitivement ébahi le pont Alexandre III (comme doré sur tranche) et le carrosse du comte de Chambord (rutilant à l'égal du nom de son royal propriétaire), me permit d'entrevoir ce monde à part que le petit mot « art » sert à poser comme un tout »... ». Leiris glisse ensuite aux paysages jaunes de Jongking, qui lui rappellent les gravures de Gustave Doré, et à sa tante Claire, dont la voix d'or — richement timbrée — (p. 139) « me semblait ni venir de sa gorge ni arriver à vos oreilles... » L'or de la voix devient immédiatement une conjonction du discours (p. 142). « Or je suis maintenant penché — comme un amoureux ou un érudit examinant des pièces d'archives — sur des photographies que je cherche à faire ressurgir afin d'y trouver l'image réelle de ma tante, en même temps qu'elles me fournissent,

littérairement, ce qu'en langage de cinéma l'on nomme une séquence... » (C'est cette même conjonction qui est choisie dans *Fourbis* (p. 140) : « Or, si j'ai eu autrefois l'idée de me faire *chimiste*... »)

De l'Age d'or du théâtre, on serait arrivé à la Règle d'or, la « morale » de l'art et de la vie, « la règle du jeu, c'est-à-dire ce sans quoi il n'y aurait même pas de jeu... »

Toutefois, les plus beaux exemples de ces glissements, où Laure serait plus que jamais présente et absente, les voici : « Avais-je paradoxalement acquis ce qu'on appelle le sens de l'orientation au moment même où, dans ma vie intime, j'étais le plus désorienté? Ou, plus simplement, n'était-ce pas la sympathie qui aiguisait mon intention et me rendait ainsi Florence plus familière que tout autre ville... » Leiris étant guidé dans ses « sympathies » par les noms des choses, cette ville ne serait-elle pas distinguée à cause de son nom?... Enfin, dans le chapitre consacré à Khadidja, que Leiris dit avoir rencontré dans un bousbir dont « l'orientalisme paraissait copié sur celui de la Place Clichy ... » — c'est-à-dire de ces bars particuliers où il allait boire en compagnie de Bataille et de Laure, — elle est nommée, pour confirmer dirait-on les signes annonciateurs précédents. Mais il s'agit de parenthèses, apparaissant là comme par accident, hasard ou pudeur, dans lesquelles Leiris parle du contact inoubliable de sa main à lui sur son front à elle, au moment de son agonie (p. 239); il rappelait un autre contact, autorisé pour la secourir dans un malaise dû à l'ivresse, ayant eu lieu précisément dans un de ces bars de Montmartre : « cette amie qui avait choisi pour se dépeindre le prénom émouvant de « Laure », émeraude médiévale alliant à son incandescence un peu chatte une suavité vaguement paroissiale de bâton d'*angélique* » (p. 214).

Il n'y a donc pas de « sens caché » à découvrir à partir de lettres alphabétiques dispersées, comme cela s'est fait parfois. La référence à Bataille l'Archangélique est explicite, et dans un chapitre intitulé « Vois! déjà l'*Ange*... ». Le rapport triangulaire reçoit sa consécration. Mais à ce triangle s'oppose un autre triangle, lié au premier par l'un de ses sommets, Laure : celui de trois figures mythiques de la femme, l'épouse-mère protectrice, la prostituée et la martyre. Celles-ci sont mises en relation dans ce chapitre par l'intermédiaire d'un autre signifiant, la *croix*, qui d'un côté se fait

bijou (une croix du Sud), offert par « Khadidja la traînée » à Leiris, puis transmis par ce dernier à sa compagne légitime (comme s'il voulait effacer une trahison par une autre trahison), et de l'autre se fait signe : il est raconté que Laure aurait esquissé ce geste à demi, et à rebours, au moment de sa mort, laissant ainsi ses amis dans la question de sa repentance ou de son blasphème ultimes. Au moment final, la légende dit qu'aurait émané de son visage une auréole bleue (de martyr). Leiris propose une autre version, selon laquelle cette flamme bleue aurait été vue au-dessus de sa propre tête par l'« intime compagnon » Bataille (*Fourbis*, p. 225). A ce déplacement correspond un déplacement dans le second triangle, l'auréole bleue devenant la coiffe de mousseline verte que Khadidja portait au moment des adieux (p. 238). Il est intéressant de voir comment l'apparition de Laure a transformé le phantasme binaire (Lucrece contre Judith) de *L'Age d'homme* en phantasme ternaire de *La Règle du Jeu* : les traits distinctifs des premières sont redistribués dans des combinaisons différentes aux trois autres.

La mort de Laure paraît décrite et acceptée avec un fatalisme inquiétant. C'est apparemment la conséquence logique de sa rébellion, la punition, les suites d'une maladie d'enfance. On peut se demander si ce n'est pas l'acte de baptême lui-même, dont l'auteur serait en dernière analyse le langage (du désir), qui se serait traduit en arrêt de mort.

Tel serait le coût de la répétition obsédante d'un signifiant majeur dans la société du capital. Laure, en devenant un lieu d'échange pour les théoriciens de la dépense et de l'économie, que seraient respectivement Bataille et Leiris, n'ayant pu échapper à la thésaurisation d'une mère bigote, maniaque de ménage, aurait été littéralement empêchée de respirer. La Loi exigerait que la mort des rebelles soit leur obéissance, et trouverait des complices aussi bien chez leurs amants que chez leurs adversaires. Les uns préfèrent préserver l'image, ce qui a été appelé la projection holographique, plutôt que le corps souffrant et désirant, qui gêne. Les autres, machines à « débiter » des normes, dictent à l'inconscient leurs condamnations. Cela expliquerait peut-être que la mère de Laure ait pu embrasser Bataille après lui avoir disputé son cadavre. Laure n'avait pas le choix. Elle aurait dû « partir seule à la montagne », pour se soigner. Mais elle ne s'y décidait pas : « De nouveau,

écrit-elle, ma vie n'est plus entre mes mains — cette fois c'est moi qui demande à être là : pieds et poings liés. — Je suis immobile et *il va de l'avant* » (p. 305).

Une fois morte, Laure peut rester cette icône-support des élaborations phantasmatiques, la muse suprême. Son « corps glorieux » est recréé à chaque moment, comme en témoignent par exemple les écrits de son « fils diagonal », Jérôme : « J'ai gardé le souvenir d'une Laure grande et blonde... Renseignements pris, elle était de taille moyenne, et châtain. Peu importe.. Je la recrée à l'image de mes rêves d'aujourd'hui.. » (p. 34). L'hologramme Laure n'appartient plus seulement au souvenir de « ceux qui l'ont approchée », le Georges de *L'Abbé C* ou le Michel de *l'Aurora*. Il pose la problématique d'une articulation entre idéologie et désir, qui rend problématique la libération.

NOTES

1. Les citations sans références précises proviennent du livre réalisé par Jérôme Peignot, *Ecrits de Laure* (Pauvert, 1971). Les premiers textes parus de Laure ont été publiés dans *l'Ephémère* et dans *Change 7*, qui contient aussi la première version du texte de J. Peignot, « Ma Mère Diagonale ». L'édition faite par Bataille et Leiris était un tirage hors commerce.
2. Voir M. FRANÇON : *Holographie*, Masson (1969).
3. Dans « Le Surréalisme au jour le jour », *Change 7*.

Les mots soulignés, dans toutes les citations, le sont par l'auteur (N.d.l.R.).