

Le défaut autobiographique.

L'empreinte maternelle du « récit de soi ».

*P*eut-on « réparer » la mort ? La question semble d'autant plus troublante — et insistante — qu'elle est le leitmotiv des récits de Michel Leiris que je parcourrai.

L'enjeu est en effet explicite chez Leiris : la jubilation contra-phobique leirisienne qui tente de vaincre la mort par l'écriture est accompagnée de l'expérience du désenchantement. Le projet autobiographique, chez Leiris, laisse entendre qu'il y a fondamentalement de l'*irréparable* au cœur de la vie psychique et que la destructivité, manifestée par la pulsion de mort, en est l'empreinte négative. Chez Leiris, la narration des rêves, des souvenirs d'enfance, des ruminations et rituels conjurateurs permet de « nommer » la mort. À défaut de réparer celle-ci — ce qui me semble un projet esthétique et existentiel d'une radicalité folle —, le récit insère une référentialité porteuse de sens : le projet autobiographique de Leiris étant sans doute représentatif de cette tentative de surseoir à l'irreprésentable. Si la dissémination narrative est acceptée, c'est à la condition qu'un sujet énonciateur existe. Si cette dissémination caractérise le projet autobiographique leirisien, il faut néanmoins que le sens existe comme

potentialité. Si l'éclatement mémoriel est de mise, il faut néanmoins que la position dépressive fasse valoir ses droits et contribue à inaugurer la reconnaissance d'un « discours » à partir duquel le sujet peut inscrire un projet identificatoire.

Cet éclatement mémoriel, on sait qu'il est étroitement associé à la saisie de l'inconscient. Ne pas savoir, c'est peut-être faire jouer la force coercitive du refoulé. Mais c'est aussi du même coup avouer la pulsionnalité turbulente de l'incertitude salutaire bionienne, ou encore du « réel » lacanien. En ces parages, ce n'est pas seulement la mémoire qui défaille. Plutôt faut-il parler d'un défaut plus fondamental qui concerne le domaine de l'insu. Faut-il y voir la reprise d'un des célèbres « Non » bioniens : le refus de la mémoire — de la mainmise de la référentialité et de la discursivité — serait dès lors au fondement du projet créateur. On en verra la preuve dans les écrits de Leiris. Sous le prétexte d'un renouvellement du genre autobiographique, c'est une interrogation sur cet insu qui prévaut. Bien sûr, le motif réparateur est circonscrit par la mise en scène d'une dépressivité qui structure le récit. On pourrait d'ailleurs y voir la simple articulation d'une dépressivité qui donne son « origine » au récit. Or, chez Leiris, ce sont les valeurs de permanence, de stabilité et d'unité qui sont attribuées à la position dépressive qui se révèlent problématiques. Dans l'écriture de Leiris (en l'occurrence *Mors*), le non-savoir paternel acquiert une portée décisive. Il y a en effet une faille déterminante qui circonscrit l'enjeu autobiographique. À l'exemple du rêve célèbre de Freud qui commémore la mort du père par cette énigme lancinante : « on est prié de fermer les yeux », l'argument principal de *Mors* pourrait se résumer en cet impératif : il faut se souvenir afin de réparer les défauts de la mémoire du père.

C'est dans cette perspective qu'on peut entendre la visée réparatrice puisqu'elle concerne au plus haut point la constitution de l'appareil psychique. Préserver la faculté de penser, faire valoir la création comme activité souveraine qui puisse remédier un tant soit peu au défaut de la mémoire, tels seraient les objectifs de l'écriture leirisienne. Ce n'est donc pas la seule dépressivité qui est mise en scène. Il s'agirait alors d'offrir au récit une portée restauratrice pour que ce dernier soit « magiquement » colmaté. C'est plutôt l'absence psychique qui sous-tend le travail du deuil

dans l'œuvre de Leiris et qui circonscrit les modalités de cette dissémination narrative. Que cette perte existe, soit. Que nous ne puissions en dire — en narrer — les fondements qu'au prix d'une relative altération de l'absence qu'il faudra investir, voilà certes un postulat que reconnaît la psychanalyse. Si cette perte témoigne d'un insu inaugural et qu'elle révèle ainsi à sa manière la vacuité de la parole narrative, faut-il pour autant valider cette dissémination narrative de façon à ce qu'elle devienne un nouveau canon esthétique. C'est, me semble-t-il, le danger qui est présent dans une certaine lecture nihiliste, relativiste du travail créateur. La réparation est bien sûr rejetée comme motif puisqu'elle suppose la prédominance de l'objectalité dans le champ de la vie psychique.

Ainsi pour Klein, il existe « véritablement » une bonne mère interne qui contribue à structurer de façon très précoce le développement psychique de l'enfant. André Green, réfléchissant sur le statut de la « mère morte », élabore, dans un travail qui reprend beaucoup d'arguments à Melanie Klein, un point de vue assez semblable. Selon Green, le déficit réparateur proviendrait de l'absence psychique ou réelle de cette mère préoccupée par le deuil d'un proche. Cette préoccupation déterminerait un sursaut réparateur de la part de l'enfant qui se retrouve dans l'obligation de compenser très violemment cette absence. André Green fera donc appel à cette figure de la « mère morte » afin de souligner ce qui lui apparaît comme une modification notable apportée au schéma kleinien. Il n'est plus question ici d'une mère omnipotente du fait de la violence et de l'agressivité que l'enfant attribue à ce premier porte-parole. Plutôt faut-il entrevoir une situation beaucoup plus énigmatique. Green le rappelle opportunément avec cette belle formule de l'enfant immolé sur l'autel de l'amour maternel. C'est justement parce que cet amour manque qu'il est nécessaire de réparer afin de pouvoir penser. On voit donc que chez l'ensemble de ces auteurs la problématique réparatrice est fondamentale puisqu'elle touche aux conditions mêmes de la représentation de l'originaire et à ses conséquences psychiques. Cette interrogation suppose de plus que l'on prenne en considération cette objectalité qui est précisément au cœur de la vie psychique. Non pas déterminisme, ou encore finalité qui introduirait une compréhension descriptive de l'inconscient, la notion de réparation s'inscrit dans le cadre d'une réflexion beaucoup plus

globale sur le dynamisme sacrificiel au cœur de la culture contemporaine. La pulsion de mort articule en effet avec une rigueur extrême cet anéantissement interne du Moi. Si le narcissisme est encore à l'œuvre, c'est sous l'aspect singulier d'une implosion du Moi qui fait coïncider la mort et la vie, la destructivité et l'amour, la gratitude et la haine à l'égard de l'objet. Il faudrait alors parler, ainsi que Bion a pu le formuler à de nombreuses reprises, de cette incorporation destructrice que peuvent représenter notamment les « objets bizarres » dont la fonction est de parasiter la psyché. La pulsion de mort s'y verrait alors agie dans l'inconscient par les impasses qu'elle suscite. L'interdiction radicale de penser — qui n'est pas sans rappeler de façon troublante l'impensé à la source de l'œuvre d'Artaud — caractériserait ce que Bion nomme « l'attaque contre le lien ».

La notion de réparation doit donc être abordée sous la forme d'une empreinte négative qui structure la psyché. C'est la question essentielle que pose Adorno dans *Minima Moralia* en soulignant la vacuité de tout discours culturel qui prétend « suturer » un passé insupportable (la référence à la Shoah est ici explicite). Angela Moorjani a proposé sur ce point des réflexions très pertinentes à propos de l'œuvre picturale de Käthe Kollwitz. Moorjani étudie l'évolution, dans l'œuvre picturale de Kollwitz, d'une métaphysique du sacrifice, métaphysique qui amena l'artiste à encourager la participation de son très jeune fils au premier conflit mondial. Moorjani, utilisant les carnets autobiographiques — publiés ou inédits — de Kollwitz, relate l'abandon graduel chez l'artiste de l'idéologie sacrificielle, abandon qui se fit explicite lors de la reprise fasciste de la même métaphysique¹. Ce n'est sans doute pas un hasard si les propositions théoriques de Moorjani s'inscrivent dans la foulée du discours kleinien. Bien qu'on note des emprunts aux propos de Ernest Ehrenzweig à propos de la mise en relation de la première phase de la créativité et de la position schizoparanoïde, les références théoriques sont ostensiblement kleiniennes. Elles contribuent à mettre en valeur, dans l'œuvre de Kollwitz, une ambiguïté fondamentale entre tendances agressives et tendances réparatrices. Cette ambiguïté est illustrée par la figure de la « pietà ». Selon Kollwitz : « *The substitution of an idealized maternal mystique for a sacrificial one is doubly problematical. For, as we have seen, maternal*

enclosure, identified with procreation and protection, is but the converse of the pietà, linked to sacrificial death, and implying that women are particularly endowed to defend their young is the flip side of the claim that they have the special strength required for sacrificing them. Such maternal representations are caught in the idealizing/persecuting dynamic which echoes the early libidinal and destructive fantasies that it is the function of the artistic process not only to mirror but confound. The artist's depictions point to the representational impasse with which Cixous and Dinnerstein find we will have to struggle as long as we remain caught in an imaginary order anchored to the archaic maternal images of life and death². »

Il m'apparaît en effet tout à fait juste de souligner de quelle manière la mystique de la représentation maternelle est particulièrement ambivalente. Moorjani privilégie l'étude du long deuil scriptural et pictural chez Kollwitz et met en relief l'enjeu sacrificiel présent : son fils Peter, mourant lors du premier conflit mondial. Elle note avec beaucoup de pertinence que les tendances réparatrices n'apparaissent que sur fonds d'idéalisation maniaque. Ainsi l'image de la pietà sous-entend une dynamique sacrificielle qui fait de l'enfant (en l'occurrence selon les postulats psychobiographiques de Moorjani, le fils de Kollwitz, Peter) un être à jamais victimisé. On peut croire que cette image de la pietà, avec l'achèvement de la position dépressive, laissera place à l'empreinte sensorielle d'une nature accueillante et réconciliatrice que représente la figure maternelle. Ce motif, on le sait, n'est pas étranger à la psychanalyse puisqu'il correspond somme toute à la « reprise » freudienne du thème des trois coffrets. C'est en effet cette mère-nature qui parcourt les dernières œuvres de Kollwitz. Tout se passe en effet comme si les angoisses persécutives se traduisaient par l'offrande du fils devant mourir au front. À cette figure de la pietà succède une mystique de la clôture maternelle puisque c'est la mère, procréant et protégeant son fils, qui peut le défendre de la folie meurtrière de la guerre.

Faut-il s'étonner de la circularité d'un tel processus où les angoisses persécutives précèdent l'idéalisation maniaque de la figure maternelle ? Tout comme chez Freud, c'est la mère, première évocatrice de la vie psychique, qui peut rendre justice à l'enfant. Chez Freud, il s'agit bien d'un

pouvoir de vie et de mort que représente la femme, fidèle accompagnatrice. La sévérité paternelle, mise en relief dans « Le thème des trois coffrets », est tempérée, si l'on peut dire, par cette empreinte de la féminité. Mais cette féminité devra être vaincue, jugulée. Elle doit donner prise à l'objet psychanalytique. Freud aura préféré chercher dans la figure de Léonard, à travers les motifs de la sublimation et de l'atténuation du sexuel, un parcours plus paisible. C'est ainsi que la figure maternelle, chez Léonard, sera constamment évoquée sous la forme d'un abandon qui mène cependant aux retrouvailles de cette empreinte maternelle archaïque. Encore une fois, c'est un parcours sous l'égide d'Œdipe qui prévaut. Si Œdipe fait l'amour avec Jocaste, Léonard perd sa mère naturelle pour mieux la retrouver. En somme, chez Freud, l'empreinte de la figure maternelle fait néanmoins l'objet d'une saisie spéculative. On a vu de quelle manière la dépressivité inaugurerait la reconnaissance de la mère comme objet total. Mais on peut aussi noter que l'inscription de la figure maternelle est sujette à ce que nous pourrions appeler un perpétuel deuil. La mise en scène sacrificielle demande en effet réparation. Au surgissement des angoisses persécutives succède l'idéalisation maniaque. Mais dans tous les cas, la terreur qu'inspire le sacrifice doit être magnifiée par la réparation.

Faut-il préférer, c'est en somme ce que soumet Moorjani, la sévérité toute-puissante du patronyme, de la patrie et ainsi révéler la violence inavouable qui accompagne tout processus civilisationnel ? On le voit, la thèse développée possède d'étranges ressemblances avec les propos freudiens. À moins qu'il faille consentir à une mystique maternelle qui inscrit une pulsionnalité beaucoup plus archaïque, associée, telle est l'opinion de Moorjani, au narcissisme primaire et à une configuration fusionnelle de l'empreinte maternelle ? La réflexion de Moorjani est à cet égard éloquente : faut-il rejeter la dure Loi du Nom du Père et la sanction surmoïque qu'elle contribue à instaurer au profit du refuge maternel ? Réparer, serait-ce alors se soumettre à l'idéalisation maniaque de l'objet perdu à la suite de la mise en œuvre d'une dynamique sacrificielle ?

Cette empreinte maternelle dont on a pu voir qu'elle demeure menacée de défaillance est aussi l'expression d'une défiguration psychique

particulièrement vive. Si l'on garde à l'esprit les propos de Bion qui font référence à la constitution de l'appareil psychique, on notera que l'élaboration de la pensée implique la mise en œuvre d'une fonction de contenance. Penser, dira Bion, c'est trouver un contenant — une empreinte somato-psychique ? — qui puisse accueillir les pré-conceptions afin de les transformer en expériences émotionnelles. N'y a-t-il pas, dans cet engendrement de l'originale psychique, le fantasme d'un « maintien » et d'une « saisie » de la pensée qui pourrait être manifesté par l'affirmation d'une fonction de contenance ? C'est du moins ce que me semble sous-entendre la réflexion de Bion. La mise en place de la position dépressive suppose l'intégration complexe d'un contenant et d'un contenu, selon le modèle du « bon sein » pouvant accueillir des pensées « primitives », ou encore du « mauvais sein » créant un processus d'identification projective excessive. En somme, chez Bion, la beauté est incarnée par cette contention psychique qui permet de penser. Si cette faculté de contention se trouve contestée, on verra alors poindre les premières manifestations d'une désintégration de l'appareil psychique. La beauté existerait, chez Bion, du fait qu'elle peut trouver un objet pouvant la penser. Alors que la laideur correspondrait plutôt à cet insu négatif qui est le signe même d'une éradication de la pensée. Contenir, porter, offrir support : telles seraient les modalités de ce soutien psychique. Quant à la laideur, elle serait l'équivalent de ce « no-breast », une absence qui n'est pas seulement le manque — inducteur de représentations — mais la perte dans ce qu'elle possède de plus radical : l'interdiction de penser.

On ne sera donc pas surpris de constater la valeur d'une relation maternelle qui chez Klein, comme chez Bion d'ailleurs, fonde la pensée. C'est en effet « l'empreinte » de la mère qui fonde la pensée. Il y a bien à cette occasion une idéalisation maniaque de la figure maternelle qui, seule, peut véritablement s'avérer le lieu d'origine de la pensée. Que Bion s'intéresse à la non-pensée chez les psychotiques, et qu'il fasse de cette négativité une des valeurs fondamentales opposant la fonction alpha aux éléments bêta, n'y change pas grand-chose. Car l'étude détaillée des ruptures de la pensée suppose toujours, comme contrepoint, le modèle de la « rêverie » maternelle. Chez Klein, on l'a vu, cette idéalisation est manifeste. Dans tous les cas, une mère vivante est rêvée, pouvant contenir des pensées qui

autrement resteraient dévastatrices. Car il serait intolérable que cette mère meure, que la dépressivité soit autre chose qu'un argument métaphorique. S'il est acceptable que l'absence soit pensée sous la forme de la rupture et de la perte de l'attachement maternel, il est interdit que cette perte soit définitive. Voilà pourquoi le spectre de la mère morte (pour reprendre l'expression d'André Green) est particulièrement vif. On peut imaginer que toute œuvre, même dans ses moments de détresse mélancolique, a pour rôle de rétablir cette « mère vivante » afin d'éviter qu'elle soit embaumée par une œuvre qui ferait office de contenant-cercueil.

Et pourtant Leiris écrira dans le recueil *Haut Mal* : « La mère en deuil, c'est la mort qui attend au bord du fossé où se reflètent les nuages troubles, c'est les obsèques du père un matin d'hiver (les panaches noirs frissonnent, un vent mauvais s'abat, épaissit les doigts des porteurs, couleur de gros vin rouge). La mère en noir, mauve, violet — voleuse des nuits — c'est la sorcière dont l'industrie cachée vous met au monde, celle qui vous berce, vous choie, vous met en bière, quand elle n'abandonne pas — ultime joujou — à vos mains qui le posent gentiment au cercueil, son corps recroquevillé³. » Faut-il en conclure que l'empreinte maternelle est associée, dans l'œuvre de Leiris, à la poursuite d'un endeuillement qui pourrait permettre l'écriture ? À moins que cette empreinte demeure défaillante, anémique et que le projet autobiographique cherche à pérenniser par l'écriture le souhait d'une complétude maternelle. Leiris écrira : « ...j'aimerais pouvoir — servi par l'intuition fautive d'avoir le temps, et même l'envie, d'examiner par le menu tout ce que contient cette époque — dégager ce qui serait à cette portion du siècle ce qu'est le ruban grâce auquel Olympia apparaît plus nue : le trait ou le détail de civilisation qui ferait image et (pièce à conviction, symptôme, empreinte dénonciatrice) caractériserait l'époque présente et marquerait finalement qu'elle est cette époque-ci⁴. »

Grâce à cette empreinte que nous décrit Leiris, véritable objet partiel semblable au ruban qui orne le cou d'Olympia, il demeure possible d'écrire. Ainsi Leiris énoncera dans son *Journal* : « À la notion d'*authenticité* (non valable, car cette *authenticité* peut être celle d'un con) substituer la notion de *véridicité*. "Véridicité" qui, impliquant l'acte de

dire et marquant toute son importance, ne se confond pas avec “véracité” (2 et 2 font 4, par exemple)⁵. » Leiris soulignera d'ailleurs à maintes reprises que c'est « l'acte de dire » qui fonde la vérité attribuée traditionnellement au genre autobiographique. Mais cette vérité ne peut être dite totalement pour diverses raisons que j'aimerais expliciter. C'est bien la discursivité qui fonde l'énonciation autobiographique. Sur ce point Michel Leiris se rapproche des tenants de la philosophie analytique du langage qui inscrivent la performativité au cœur du processus énonciatif. On pourrait arguer que le discours leirisien échappe néanmoins à ce positivisme énonciatif qui fonde la véridicité par le biais d'un contrat discursif qui inscrit l'Autre comme récepteur explicite. L'existence de ce lecteur, qui authentifie l'enjeu de tout discours autobiographique, correspond à une illusion douloureuse puisqu'elle « représente » la figure d'un absent. Leiris écrira dans son *Journal* : « Moi qu'on peut tenir pour un spécialiste de la confession littéraire, j'aurai sans doute accordé trop de crédit au dicton *péché avoué est à demi pardonné*, dicton qui tend à faire croire que l'on est quitte après l'aveu⁶. »

Que faut-il retenir de ce passage ? Peut-être l'aveu d'une morale sous-jacente à l'impératif confessionnel. Car parler de soi, ainsi que le revendique Leiris, pourrait contribuer à forger cette illusion « personnalisée » qui façonne le processus identitaire. Ainsi la confession, à laquelle Leiris fait explicitement référence, serait une manière de créer le masque, à moins qu'il s'agisse du visage ainsi dévoilé d'autrui. Qu'on pense à ce passage : « “Élitisme” des personnes et des choses : les gens qui, en quelque sorte, [se] *rachètent* (à seulement constater qu'ils existent) et, de même, les instants où la vie semble transfigurée⁷. » N'est-il pas surprenant que Michel Leiris revendique à cette occasion le rôle de sujet élu. Car cette réflexion autour de la personnalité de l'Auteur est lourde de conséquences. Leiris, on le sait, abandonnera autour de 1925 le projet poétique, qui était alors l'enjeu déclaré de son travail littéraire, pour élaborer ce qui deviendra le protocole autobiographique annoncé dans *L'âge d'homme*. À cette occasion le masque de l'auteur est pour ainsi dire dévoilé puisque le rituel tauromachique auquel souscrit Leiris fait référence à cette nudité qui deviendra la figure même de l'écriture et de la nécessaire mortalité qui l'accompagne. Or, le désir de transfiguration qui est souligné par Leiris

n'apparaît pas, c'est du moins ce que laisse entendre la rédaction de cette note de journal, lié au motif poétique. La transfiguration serait plutôt annoncée par le recours au désenchantement autobiographique. L'expression, on le constatera, n'est pas fortuite. Car si Leiris a pu rêver, au moment du projet poétique, incarner une solidarité de la forme et de l'expression, l'autobiographie, forme extrême du discours laïque, rejette tout essai qui viserait à sanctifier, ou encore à racheter la vie.



L'effritement du Moi

Sans doute faut-il néanmoins étudier le passage cité avec la précaution requise lorsqu'il s'agit de l'œuvre de Leiris. Ce dernier fait référence au rachat qui permet à certaines personnes de se transfigurer. Ce n'est plus seulement la poésie qui peut fournir l'occasion de cette justification. Comme le mentionnera d'ailleurs Leiris à la faveur d'un autre passage : « Ne devrais-je pas, toute réflexion bannie, me fier à la seule poésie au lieu de céder au vain désir de démontrer (maladroit, d'ailleurs, que je suis dans l'art de la démonstration)? Me dire une fois pour toutes que j'aurai beau faire : je ne parviendrai jamais à me justifier (peut-être tout simplement parce que l'existence de personne n'est justifiable)⁸. » Cette justification d'exister, que Leiris cherche désespérément, elle serait peut-être envisageable à la faveur du discours poétique. La transfiguration représenterait cette « figure » sacrale permettant de nommer l'indicible. Mais on le sait, Leiris, depuis 1925, a abandonné le projet poétique. Il reste donc ce rachat, d'autant plus troublant qu'il n'inscrit nulle part la figure d'autrui. Le souci de transfiguration ferait-il donc appel à un protocole autobiographique où l'écriture témoignerait d'une sorte d'attestation de soi ? C'est à mon avis le sens qu'il faut donner à ce passage, incarnant de façon assez belle le caractère radical d'une relation d'emprise qui investit avec beaucoup de rigueur un maintien narcissique. Leiris le formulera avec acuité, notamment dans ces pages du journal où il est fait mention de la communauté de besoins qui unit le toxicomane et l'écrivain. Je pense notamment à cette réflexion datée du 16 février : « L'une de nos grandes faiblesses ne consiste-t-elle pas à compter sur l'écriture comme un

médicament alors qu'elle n'est qu'une drogue ? Croire à une guérison possible et mettre, somme toute, du rose là où c'est le noir qui s'impose⁹. » Leiris, à l'occasion d'autres passages, fera référence à cette angoisse qui étreint : « Quand n'écrivant pas, je me sens (tel un toxicomane privé) dans une espèce d'*état de manque*, ce qui me manque, n'est-ce pas le palliatif du manque fondamental dont, presque sans relâche, j'ai conscience d'être affligé ? Peut-être l'état de manque dont je parle est-il — plutôt que le malaise dû directement au fait d'être privé du plaisir ambigu que je prends à écrire — la conscience de ce manque fondamental alors à nu puisque non masqué par le travail de l'écriture ?¹⁰ »

Il y a, dans ce manque insupportable qu'avive l'écriture, l'expression d'un évidement du Moi. Si le manque, associé à l'impuissance que représente véritablement pour Leiris l'absence d'écriture, est l'indice d'une privation beaucoup plus fondamentale, sans doute est-ce parce que l'anomie sensorielle semble particulièrement sensible. On aura peut-être remarqué le caractère paradoxal d'une telle affirmation. Comment en effet peut-on parler d'anomie, somme toute d'un déficit perceptif, alors que la sensation est au premier plan ? Faudrait-il affirmer, ainsi que le fait Leiris : « Littérairement (et vitalement, dans la mesure où ce que j'écris m'aide à vivre), mon problème crucial est peut-être celui-ci : muer l'indicible (ce que je pourrais mais n'ose dire) en ineffable¹¹ » ? Si l'on adopte le point de vue de Leiris, il faudrait en conclure que l'écriture comble partiellement ce déficit perceptif, atténue l'anomie psychique (mais aussi corporelle) qui en est la conséquence directe. Il faudrait alors parler, ainsi que l'a suggéré Guy Rosolato, d'un « objet de perspective » que l'écriture aurait alors pour fonction d'inscrire : équivalent d'une enveloppe psychique permettant d'exister. La dernière campagne d'écriture de Michel Leiris, dont le titre choisi *Les maisons vides* signale ce difficile enveloppement psychique que la création peut fournir, est en soi révélateur. Tout se passe comme si l'emprise, révélée par l'écriture, trouvait à s'actualiser, mais cette fois grâce à la mise à nu d'un pli interne dont la caractéristique première est l'extrême dénuement. On ne sera pas surpris de retrouver à cette occasion un propos qui ressemble sous beaucoup d'aspects au « tressage » élaboré dans *Fourbis*. Je pense entre autres à ce passage où l'auteur-narrateur insiste sur cette opposition du maquillage — quelle qu'en soit la forme : fard, ajouts

cosmétiques ; mais aussi lambris, stuc, peinturlures : en somme faux décors de théâtre — et de « l'art de mourir ». C'est à la redécouverte de cet art que nous convie l'auteur-narrateur de *Fourbis*. Mourir, tel serait le destin du « grand » acteur et l'inscription tragique qui prête forme à un tel jeu, situerait un projet dont l'intransitivité, paradoxalement, est la première caractéristique.

Mais revenons à cette réflexion de Leiris sur l'opposition de l'authenticité et de la véridicité. Un contrat discursif, à l'origine du pacte autobiographique, est alors mis en œuvre. Mais on peut se demander très légitimement qui est cet Autre convié à observer un dénuement dont la confession semble être le motif privilégié ? Il apparaît en somme que l'altérité n'est pas autre chose ici que la projection d'un solipsisme identitaire. Écrire, chez Leiris, c'est s'avouer en sursis. Le discours autobiographique ne prend pas la forme d'une tranquille et complète anamnèse dont l'objet est de « situer » le passé face à un énonciateur qui pourrait dès lors projeter sa contemporanéité. Blanchot, mais aussi Maurice Nadeau, l'avaient déjà remarqué : le discours autobiographique, tel que l'entrevoit Leiris, est toujours affublé d'un masque mortuaire. Il s'agit bien sûr, on l'a suffisamment noté, d'échapper à la mort. Mais il s'agit surtout d'échapper à cette mort dont on se sait être à la fois le témoin et l'agent. Je fais ici référence au maintien d'une écriture tensive qui assure, chez Leiris, l'inscription d'une énonciation posthume au cœur du projet autobiographique. Écrire, comme si l'on était déjà mort, c'est situer un déni radical qui recourt au maintien narcissique dont l'emprise est la modalité exemplaire. Voilà pourquoi Leiris, écrivant *Mors*, fait valoir ce double jeu avec la mort dont le tragédien incarne la figure grandiose. Mourir sur scène, c'est offrir au public, qui est spectateur mais aussi voyeur d'une « fin » qui se joue devant lui, un rituel dont sera provisoirement déniée l'existence. Mais c'est aussi, et j'y vois l'expression du « rachat » auquel Leiris fait référence, tenter de déjouer la mort par le recours à une survie qui attribue à l'écriture un rôle privilégié. Leiris le mentionne explicitement dans *Mors* : le maintien vestimentaire et les divers accoutrements dont l'acteur se revêt afin de jouer son rôle correspondent à des prothèses qui font office de simulacres.

Ainsi Leiris fait de cette révélation un des objectifs de sa quête poétique permettant de « maîtriser » l'angoisse de mort. À sa manière la quête poétique de Michel Leiris répond à ce motif de l'évitement. La publication du recueil *Simulacre* est de façon significative liée à un désir de transmutation du réel qui n'ignore pas la mise en scène du dédoublement. Le recours à la projection de soi est en effet actuel. Leiris écrira dans son *Journal* : « Un dessin de Masson que je possède, — dessin fait d'après moi, à l'époque de la rue Blomet, sans intention de portrait — mais que j'ai toujours regardé comme mon vrai portrait (avec la litho de *Simulacre*, dans laquelle un visage d'homme et un visage de femme apparaissent comme s'ils devaient être éternellement unis en même temps que séparés)¹². » Encore une fois, le projet poétique se situe au centre d'une réflexion où la problématique de l'identité suppose la réalisation d'un impossible deuil de soi. Dans les premiers textes surréalistes, Leiris faisait de ce maintien narcissique l'équivalent d'une emprise à laquelle il n'était pas possible de déroger. C'est l'exemple d'*Aurora* qui recourt aux motifs de la femme sacralisée et de l'abjection corporelle. Cette problématique de la minéralisation, de nombreux critiques de l'œuvre leirisienne l'ont abordée. Ainsi Jean-Bertrand Pontalis souligne : « Le livre [*Fourbis*] s'ouvre par une méditation sur la mort, appelée ici à relancer la course. Pourtant la mort n'a jamais été absente de l'œuvre de Leiris, tout entière placée sous le signe de son obsession. Cette obsession se reconnaît à chaque ligne, soit dans son aveu, soit dans son expression immédiate (en particulier tout ce qui relève de la minéralisation), ou encore dans la structure du moi qu'elle implique (le moi : forteresse, les autres : agresseurs), dans le jeu de fantasmes d'*Aurora* (1928) et dans les symptômes littéralement présentés dans *L'âge d'homme* par rubriques : femmes antiques, Lucrèce et Judith, etc. Elle n'est pas le parasite, mais la racine de l'entreprise de Leiris. Il y a en effet une forme de conscience de soi, qui est synonyme de la conscience de la mort, la mort étant négation du particulier et n'instituant qu'une universalité sans nom. C'est dans le discours fantasmagorique d'*Aurora* qu'on voit sans doute le plus clairement comment la mort et le moi sont les deux termes d'une seule obsession¹³. »

Maurice Blanchot souligne de son côté que Michel Leiris dès sa quinzième année « [...] a recherché dans l'habillement comme dans les manières, « le

genre anglais [...] le style sobre et correct — voire un peu guindé et même funèbre.» Et il [Leiris] ajoute : « Cela correspondait à une tentative symbolique de *minéralisation*, réaction de défense contre ma faiblesse interne et l'effritement dont je me sentais menacé ; j'aurais voulu me faire une sorte de cuirasse, réalisant dans mon extérieur le même idéal de *roideur* que je poursuivais poétiquement.» Dans *L'âge d'homme* l'un des personnages déclare : « Je dois dire que de tout temps la vie s'est confondue pour moi avec ce qui est mou, tiède et sans mesure. N'aimant que l'intangible, ce qui est hors la vie, j'identifiai arbitrairement tout ce qui est dur, froid, ou bien géométrique avec cet invariant [...] » Et ce Damoclès Siriel dit encore : « Nuit et jour la mort me surplombait comme une morne menace. Peut-être m'efforçais-je de croire que je la déjouerais par cette minéralité, qui me constituerait une armure, une cachette aussi (pareille à celle que se font de leur propre corps les insectes qui feignent d'être morts pour résister à un danger) contre ses attaques mouvantes mais infaillibles. Craignant la mort, je détestais la vie (puisque la mort en est le plus sûr couronnement) ¹⁴. »

Il est vrai que le recours à la minéralisation peut être aisément compris comme une façon de contrecarrer ce pli interne auquel je faisais référence précédemment. Devenir son propre fétiche, en somme admettre — et c'est là, je crois, le postulat principal de l'autobiographie — que l'Autre authentifie le solipsisme présent dans tout discours sur l'identitaire, voilà certes un contre-investissement narcissique particulièrement grandiose. Le récit autobiographique, dont la dimension rétrospective est manifeste, cherche à consolider cette emprise qui ferait du lecteur une doublure conforme de l'auteur-narrateur. Mais qu'arrive-t-il lorsque cette doublure ne peut plus être assurée, que le maintien narcissique laisse paraître cette désintégration pulsionnelle à laquelle de nombreux commentateurs de l'œuvre de Leiris ont associé l'angoisse de castration ? Leiris, lui-même, soulignera dans son *Journal* : « Très jeune, j'ai souhaité ressembler à la pierre, sans prévoir qu'exaucé, je perdrais sur tous les tableaux : à la fois sans cœur et sujet à l'effritement¹⁵. » Puis en 1989, une des dernières réflexions inscrites au *Journal* : « Solitude vertigineuse, peut-être parce qu'être seul, c'est être un stylite et avoir [peur] de tomber du haut de la colonne¹⁶. »

Il semble bien que le « meurtre » de l'autobiographie trouve sa source dans la rupture de ce maintien narcissique. La minéralisation est, chez Leiris, la formulation d'un contre-investissement qui tente de situer au loin cette crainte de l'effritement. Il ne s'agit plus, comme de nombreux auteurs se sont plu à l'indiquer, de la mise en scène de l'angoisse de mort. Bien sûr, le motif tauromachique n'est pas étranger à cette inscription rituelle dans l'œuvre de Leiris : « l'acte » de mourir étant perpétuellement lié à ce « jeu » qui lie le matador au taureau. Mais ne faut-il pas voir dans les propos de Leiris une affirmation plus radicale ? L'angoisse de mort ne peut prendre place qu'au prix d'une intensité pulsionnelle qui fait alterner jouissance et abjection. À cette occasion le « corps » de l'auteur tient lieu d'enveloppe narcissique d'autant plus malléable qu'elle suscite la modélisation de l'identification projective. L'extrait d'un article de Michel Leiris, à propos de l'œuvre d'André Masson, me semble révélateur : « Gravitation hostile de l'homme et de la bête, meurtre en même temps que fusion, géométrie dont les théorèmes n'admettent que des preuves actives par le feu et le sang, coïncidence d'une suave arabesque avec un bloc obscur de frénésie, la corrida, fête sacrificielle et art majeur, illustre bien le deuil de l'artiste contre le monde extérieur quand, arrachant sa propre peau et se tenant debout devant l'œuvre à créer en position d'écorché, il tente de dompter la nature en la prenant aux plis palpitants de cette cape et, nouveau Damoclès, essaye d'abolir la mort en se faisant une arme scintillante de la menace qui pesait depuis toujours sur lui¹⁷. »

Ce deuil de l'artiste face au monde extérieur est rendu possible à la suite d'une violente expulsion dont l'objectif est de situer « hors de soi ». On remarquera que les motifs de la transe, de la fête sacrificielle accompagnent cette sorte d'exhibition du pli interne auquel je faisais référence précédemment. Nous ne sommes pas loin ici de la pensée d'Artaud à propos duquel Michel Leiris écrit dans son *Journal* : « Ultime note consignée avant que je procède par fiches: Sentiment d'un trou vertigineux creusé soudain dans l'écoulement des minutes quotidiennes, l'effroyable gêne causée par Antonin Artaud donnant un échantillon de cri théâtral — hurlement émis à pleins poumons et d'une certaine durée — au cours d'une conférence prononcée à la Sorbonne¹⁸. » Cette remarque de Leiris

est importante à plusieurs égards. L'on y trouve l'évocation de ce « trou vertigineux » qui rappelle les nombreuses figures de l'engouffrement parcourant le premier chapitre de *Fourbis*. J'ajouterai que le cri, ainsi que le définit Michel Leiris dans cette brève note, est la figure radicale de l'expulsion hors de soi. Tout se passe comme si le cri théâtral, hurlé par Antonin Artaud, venait souffler le corps de son pli interne et le laissait pour ainsi dire dénudé.

En somme, l'enveloppe psychique est ici inutile puisque le corps refuse le piège de l'incarnation et la « mise en signe » qui contribuerait à le situer. La perspective adoptée par Leiris est quelque peu différente de l'extrémisme d'Artaud puisque la problématique de l'incarnation et de la figuration corporelle n'est pas contredite. Artaud refusera en effet la théorie du langage-substitut, et s'en tiendra à une radicalité qui fait de l'écriture le signe posthume d'une œuvre qui ne vaut que par l'excitation motrice qu'elle engendre. On est en mesure de constater ce qui lie et différencie tout à la fois les pensées de Leiris et d'Artaud sur ce point précis. Le premier inscrit ce pli interne comme « secret » de l'œuvre. Le second expulse un impensé qui prend la forme radicale de l'hallucination négative. Qu'il y ait incorporation de ce secret, et que l'œuvre puisse à sa manière, malgré tous les jeux permis par l'énonciation autobiographique, justifier l'existence d'une part d'inconnu, voilà somme toute ce qui fonde l'écriture leirisienne.

Deux paramètres me semblent orienter cette inscription du secret. Ainsi la fétichisation de la langue et de l'inscription corporelle contribue à faire jouer cette articulation d'un « vu » tout comme d'un « mis par écrit » : opération qui se caractérise par la présentation, sous son pli externe, de l'œuvre qui peut, de fait, amorcer un mouvement de retrait vers ce que j'appellerai, à défaut d'autres termes, une autoperception du pli interne. Qu'en est-il plus précisément de cette fétichisation de l'inscription corporelle chez Leiris ? Le passage, précédemment cité et qui a trait à l'œuvre d'André Masson, m'apparaît significatif. Il est question de cet arrachement du derme que l'on retrouvera par ailleurs évoqué dans d'autres textes de Leiris. Il semble bien que ce derme, séparant le créateur du monde extérieur, lui permette de se tenir debout à la condition expresse cependant

que cette peau soit arrachée pour devenir une « cape », une « arme scintillante » qui peut abolir la mort.

Ce n'est plus le motif du double, invoqué dans *Aurora*, que nous retrouvons ici. Pas plus que la dépersonnalisation ne s'avère un motif déterminant bien qu'elle confronte le sujet à la perception insupportable de sa propre absence. Le motif de la douleur psychique caractérise plutôt un « retournement projectif », expression de Jean Guillaumin qui voit dans cette pliure de la peau du créateur la révélation du secret de l'élaboration de l'œuvre. Si les propos de Guillaumin m'apparaissent d'une grande acuité, il faut de plus souligner le « déchirement » qui est associé à ce processus. C'est peut-être à cette occasion qu'intervient la fétichisation de l'inscription corporelle. On aura sans doute noté, dans le court texte consacré à l'œuvre d'André Masson, de quelle manière cette projection psychique, qui est aussi la figuration d'un écorchement, octroie au créateur la possibilité de mettre en scène le caractère hautement ritualisé d'un affrontement. Le « double » ne tient pas lieu ici de projection narcissique : sorte de restauration de l'image de soi pouvant assurer l'existence d'un sujet distinct malgré tous les souhaits de délégation identitaire. Nulle métamorphose à l'occasion de cet écorchement mais plutôt l'actualisation d'une violence qui fait du corps un objet à détruire. C'est dire que la problématique réparatrice est absente du processus créateur, tel qu'il est décrit dans le travail pictural d'André Masson. Il faudrait alors parler d'un maintien narcissique qui est rendu possible par le biais d'une « survie » dont l'évocation s'avère hautement problématique. Car se tenir debout, affronter l'Autre à la faveur d'un rituel qui rappelle l'évocation tauromachique, semble possible parce que la nudité est constamment évoquée. Or, ce dévoilement, Leiris le mentionnera à de multiples reprises, ne saurait être entièrement réalisé. Il faut en effet qu'un « objet de perspective » puisse mettre en relief le corps dénudé. Il faut de plus qu'un objet externe permette l'introjection d'une « peau-frontière » grâce à laquelle la différenciation des espaces interne et externe sera favorisée. C'est l'hypothèse de la psychanalyste anglaise Esther Bick qui énonce, dans *The experience of skin in early object-relations*¹⁹, les conditions qui permettent l'inscription d'une faculté de contenance.

Bick émet l'hypothèse d'une « faillite » intégrative des parties de la personnalité (encore indifférenciées des parties du corps) qui précéderait, dans certains cas pathologiques, la génétique kleinienne : à savoir la position paranoïde-schizoïde. Dans cette construction archéologique de la vie post-natale, l'intégration est subie passivement, la peau étant assimilée à une frontière. Pour que puisse s'élaborer le fantasme d'un espace intérieur et extérieur, la « peau-frontière » doit susciter l'introjection d'un objet externe, qui puisse assumer cette fonction de « contenance ». Il faudrait donc distinguer un état de détresse totale, de non-intégration (*helplessness*, peut-être à rapprocher du concept freudien d'angoisse), de la désintégration afférente au *splitting*. Le premier générant des angoisses catastrophiques, le second des angoisses paranoïdes. Il faut de plus insister sur la notion de fonction-peau. L'objet premier rencontré dans cette quête contenant, le plus souvent le mamelon dans la bouche — ou tout autre objet sensuel capable de soutenir, de contenir l'attention infantile (*holding the emotion*) — sera vécu concrètement comme peau. Ce n'est que dans les cas de défaillance de cette fonction qu'est générée une « seconde peau » substitutive, carapace musculaire ou verbale, et que l'introjection d'un espace du *self* cède le pas à des identifications projectives « pathologiques » et continues. D'où confusion identitaire, pseudo-indépendance, et usage parcellaire de certaines fonctions mentales. Bick souligne de plus la fonction contenant de la situation thérapeutique, et recourt à une technique psychanalytique où les phénomènes sus-mentionnés paraissent le plus clairement dans les aléas de la relation transférentielle : dépendance et séparation qui miment la dépendance primaire à l'objet maternel.

Il y a dans ces propos de Bick, qui n'ont aucune prétention explicative dans le domaine de la création, quelque chose de particulièrement troublant. En soulignant que la faculté de contenance n'est pas une donnée immédiate de l'appareil psychique, Bick nous situe au plus près d'une définition modélisante du processus créatif. L'objet externe, qui chez Bick est associé à l'organisation d'une première sériation spatiale, représente cet Autre énigmatique : corne de taureau, double menaçant ; figures diverses qui, dans l'œuvre de Leiris, font jouer l'intrusion de l'altérité. Si les propos de Bick inscrivent un cadre résolument clinique, ceux-ci suscitent de plus des questions troublantes quant à la modélisation du processus créateur.

L'écorchement auquel fait référence Michel Leiris rappelle en effet cette seconde peau dont l'élaboration est rendue nécessaire suite à la défaillance du « maintien » maternel. Cette carapace musculaire ou verbale, caractéristique de cette seconde peau, est semblable sous de nombreux aspects à « l'écriture-prothèse » que l'on retrouve dans l'œuvre de Michel Leiris. Les dictionnaires-simulacres, inventés par Leiris, dont il ne cessera par ailleurs de revendiquer la parenté avec l'œuvre entière de Raymond Roussel, ne correspondent-ils pas à la tentative de forger cette « carapace musculaire » ? Il en est de même pour les nombreux rêves, répertoriés dans *Nuits sans nuits et quelques jours sans jours*, qui font jouer l'indifférenciation des espaces interne et externe. Sortir du rêve, c'est en effet entrer de plain-pied dans l'univers du cauchemar. Les premières pages de *Mors* sont à cet égard révélatrices : l'impuissance, la dépression sont des motifs qui apparaissent au moment de « l'éveil » du narrateur-autobiographe. Le fameux « rideau de nuages » auquel il est fait allusion représente cet enjolivement théâtral que Leiris, on a pu le constater, ne cessera de rejeter. Pourtant la métaphore théâtrale, maintes fois décriée, permet de forger un monde qui sépare la dépression — perçue sous la forme d'une inhibition créatrice — de la détresse innommable que figure un monde sans frontières.

L'œuvre de Leiris est à cet égard énigmatique dans la mesure où elle (re)joue le moment décisif de cette construction identitaire. Encore qu'il soit présomptueux de parler ici d'identité. Plutôt faut-il envisager, à chaque fois qu'intervient le travail d'écriture, le souci de composer artificiellement un maintien maternel dont la défaillance s'est avérée particulièrement troublante. Une telle interrogation nous amène à constater, au-delà de la prétendue véridicité du discours autobiographique, ce qui, dans la genèse même de l'écriture de Leiris, a pu s'inscrire à partir de cette défaillance du maternel. Il me semble en effet que c'est une constante fétichisation du maternel qui donne voix à l'écriture. En témoigne le motif de la minéralisation qui revient constamment dans l'œuvre de Leiris : figure qui recourt à la pétrification de cette peau-frontière. Cette fascination pour l'inanimé, on pense entre autres à la statuaire d'Alberto Giacometti, n'est-elle pas le signe d'une inscription du maternel à partir de laquelle il est néanmoins possible de survivre ? Le

processus créateur entretiendrait alors de profondes résonances avec cette défaillance, cet « art de mourir » dont le comédien se doit, chez Leiris, d'être l'interprétant privilégié. Le passage suivant de « Pierres pour Giacometti » est révélateur : « Gratter jusqu'à l'os, jusqu'à l'indestructible. Ou bien — inversement — ajouter de l'espace alors qu'on semble vouloir éliminer quelques onces de matière. [...] Faire, perfectionner, défaire, puis refaire, reperfectonner, redéfaire... par désir de rigueur jusqu'au moment où, les circonstances imposant d'en finir, la chose est arrêtée telle quelle, à ce désir de rigueur s'étant simplement substituée la soumission à un état de fait, comme à une loi succède une autre loi²⁰. »



NOTES

1. A.Moorjani. « Käthe Kollwitz on Sacrifice, Mourning, and Reparation : An Essay in Psychoaesthetics », *MLN* [*Modern Language Notes*]. *Comparative Literature*. Baltimore, MD, John Hopkins University Press, 1986, 101(5), pp. 1110-1134.
2. *Ibid.*, p. 1131.
3. M. Leiris, « La mère », *Haut Mal* suivi de *Autres lanciers*, Paris, Gallimard, NRF, 1988, p. 94.
4. —, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, NRF, 1981, p. 220.
5. —, *Journal* : 1922-1989, Paris, Gallimard, NRF, 1992, p. 748.
6. *Ibid.*, p. 783.
7. *Ibid.*, p. 748.
8. *Ibid.*, p. 749.
9. *Ibid.*, p. 749.
10. *Ibid.*, p. 797.
11. *Ibid.*, p. 724.
12. *Ibid.*, p. 329-330.
13. J.-B. Pontalis, « Michel Leiris ou la psychanalyse sans fin », *Après Freud*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 343-344.
14. M. Blanchot, « Regard d'outre-tombe », *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 254.
15. M. Leiris, *Op. cit.*, p.652.
16. *Ibid.*, p. 807.
17. —, « Espagne 1934-36 », in *Brisées* (1966), Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1992, p. 73
18. —, *Journal*, *Op. cit.*, p. 790-791.
19. E. Bick, « The experience of skin in early object-relations », *International Journal of Psycho-Analysis*, Londres, Hogarth Press, 1968, (49), pp. 484-486.
20. M. Leiris, « Pierres pour Giacometti », in *Brisées* (1966), Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1992, pp. 174-175.