

SIMON HAREL

Michel Leiris, la voix de l'autobiographie

De nombreux travaux¹ ont été consacrés à la mise en jeu de l'autobiographie dans l'œuvre de Michel Leiris. La très grande majorité de ces recherches, à l'exception d'un article peu connu de Louis Marin² sur la voix, ont mis l'accent sur l'association du code scripturaire et du référent corporel, ce dernier tenant lieu de matrice contenante³ de l'élan créateur.

J'aimerais proposer, à la faveur de cet article, une réflexion sur le statut de l'oralité dans l'œuvre autobiographique de Michel Leiris. Je mettrai l'accent sur les écrits tardifs que sont *Opératiques* et *À cor et à cri*. De façon très significative, les textes autobiographiques tardifs de Michel Leiris renouent avec une préoccupation poétique abandonnée peu à peu dès 1925.

Il faut savoir que cet abandon d'une conception rédemptrice et sacrale de la poésie coïncida en partie avec le début de la psychanalyse de Michel Leiris chez le docteur Adrien Borel et la conceptualisation naissante du projet

1. Cf. Catherine Maubon, « Au pied du mur de la réalité », *Littérature*, octobre 1990, n° 79, p. 87-102; Catherine Maubon, « Évasion et mélancolie dans l'Afrique fantôme », dans *L'occhio del viaggiatore, Scrittori francese degli anni trenta*, Atti del Convegno (11-12 gennaio 1985), Florence, Leo S. Olschki, 1986, p. 147-164; Catherine Maubon, *Michel Leiris au travail, analyse et transcription d'un manuscrit de Fourbis*, Pise, Pacini, 1987; Jeffrey Mehlman, « Toward Leiris. On Literature and Bull-fights », *Genre*, vol. VI, n° 2, 1973, p. 204-219; Jeffrey Mehlman, *A Structural Study of Autobiography: Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss*, Ithaca, Cornell University Press, 1974, p. 65-150; Maurice Nadeau, « La preuve par l'œuvre », *La Quinzaine littéraire*, 15 septembre 1966; Simon Harel, « Dédicataire maternel et création », *Littérature*, octobre 1990, n° 79, p. 29-45; Leah D. Hewitt, « Historical Invention in Leiris Bif(f)ur(s) », *French Forum*, 1982, vol. 7, n° 2, p. 132-145; Leah D. Hewitt, « Events in life and writing: the Autobiographical Act of Michel Leiris », *Romanic Review*, novembre 1983, vol. 74, n° 4, p. 485-493; Denis Hollier, « À l'en-tête d'Holopherne », *Littérature*, octobre 1990, n° 79, p. 16-28; Denis Hollier, « La poésie jusqu'à Z », *Il Verri: Rivista di Letteratura*, 1980, vol. 8, p. 78-91; Denis Hollier, « Le déséquilibriste », *Critique*, 1982, vol. 37, n° 418, p. 189-199; Denis Hollier, « Les mots phoneilleurs », *Critique*, n° 466, mars 1986, p. 195-220; Edmond Jabès, « L'épée nue », dans *Autour de Michel Leiris*, Paris, L'Ire des vents, 1981, p. 160-164; Jean Jamin, « Les métamorphoses de l'Afrique fantôme », *Critique*, 1982, vol. 37, n° 418, p. 200-212; Jean Jamin, « Quand le sacré devient gauche », dans *Autour de Michel Leiris*, Paris, L'Ire des vents, 1981, p. 98-118; Maurice Nadeau, *Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Paris, Julliard, 1963.

2. Louis Marin, « La voix ex-communiée du texte autobiographique », *Degrés*, 1981, n° 26-27, p. g1-g11.

3. Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981.

autobiographique. Que signifie ce passage du regard à la voix dans l'œuvre tardive de Michel Leiris? Comment comprendre l'abandon progressif des représentations des mondes opératique, tauromachique et pictural, associées chez Leiris à l'espace autobiographique, au profit du temps de la voix qui devient la forme vive et silencieuse du récit de soi? N'y a-t-il pas dans ce processus un retour au discours poétique délaissé progressivement dès 1925? Peut-on envisager, dans une perspective psychanalytique, l'inscription de l'oralité dans un texte littéraire autobiographique comme la marque fantasmatique d'un corps à corps avec la mère que traduirait, par exemple, le motif du merveilleux que l'on retrouve décrit avec minutie dans *Frêle bruit*?

La passion de Michel Leiris pour l'opéra est manifeste. Leiris souligne d'abord, à la source du projet autobiographique, son intérêt pour l'acte tauromachique qui rejoint cette passion pour l'opéra. Cet intérêt fait appel à la pulsion scopique puisqu'il s'agit pour le sujet d'être soumis à un regard qui fonde un espace public. Ce regard auquel le sujet est soumis définit chez le jeune Leiris l'acte autobiographique. Une certaine passivité est alors mise en acte puisque le sujet, même s'il fait face au taureau, est capté par le regard de la foule qui contribue ainsi à créer un théâtre du risque et de la confrontation avec la mort. Leiris mentionne par ailleurs que son intérêt pour la tauromachie s'effiloche peu à peu, que l'objet d'une passion devient une activité banale.

28 décembre

Deux grosses «aficion» que j'ai eues et perdues; la corrida, l'opéra: je me demande aujourd'hui si, bientôt, il n'en ira pas de même avec la poésie... Il se peut qu'à ce sujet je me force déjà⁴!

En somme, Leiris reproche à la tauromachie d'être devenue un rituel, ce qui, avouons-le, est étrange, puisqu'elle formalise une codification systématique de la rencontre avec le taureau.

On connaît, de plus, la passion manifestée par Leiris envers la peinture. C'est le cas des nombreux catalogues dont Leiris fut l'auteur, les amitiés fortes avec Giacometti, Picasso, Masson, Bacon. L'univers personnel de Leiris, en témoigne le lien qui le noue par le biais de Zette, sa femme, à Henri Kahnweiler, est traversé par la peinture. Il s'agit cette fois d'une passion durable qui est construite au fil de la vie que tresse par ailleurs l'écriture autobiographique. Pour Leiris, la peinture permet la mise en jeu du regard à la faveur d'un continuum perceptif que représente l'œuvre créée. Alors que le rituel tauromachique laisse entendre une poursuite du sujet dans les dédales de la vie et de la mort – ce qui n'est pas sans rappeler les rêves-cauchemars qui parcourent *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* –, l'univers pictural est d'une autre portée. Le sujet n'est plus poursuivi par cette bête à la fois immonde et fascinante que représente le taureau. Il est au

4. Michel Leiris, *Journal* (1922-1989), Paris, Gallimard, NRF, 1992, p. 686.

contraire happé par le monde perceptif de la toile qui figure la correspondance du dehors-dedans, du contenant-contenu⁵.

À la différence du rituel tauromachique, le sujet n'est pas un acteur passif qui est mis à nu par un public qui attend l'instant de sa mort. Il est au contraire un lecteur de signes d'une facture bien particulière. Le signe de la peinture est une représentation déformée, déplacée, par moments infigurée. Leiris ne tente pas de laisser le monde visible prendre sa place à la faveur du portrait; on peut penser à cet égard aux différentes toiles que Bacon ou Picasso consacrèrent à leur ami. Leiris accepte que la peinture soit ce signe énigmatique, empreint d'affect, qui laisse le sujet dans un état de surprise dont il ne peut facilement se défaire. Reste l'opéra qui fait jouer de manière privilégiée les valences de la voix et du silence. Plusieurs nuances sont sur ce point nécessaires. L'opéra permet à Leiris de matérialiser un Idéal. À la faveur de l'opéra, le sujet-auditeur découvre une mise en scène, une dramaturgie qui n'est pas éloignée du rituel tauromachique que j'évoquais plus tôt. Bien sûr, les nuances sont importantes: la tauromachie est la mise en acte de l'instant de la mort du taureau ou du toréador. Quant à l'opéra, s'il se meut très souvent dans le monde de la tragédie, c'est pour mieux proposer une « fiction » qui possède des accents véristes. Cette dramaturgie n'est pas ce qui intéresse le plus Leiris. Elle est en effet souvent considérée par Leiris comme peu audacieuse, conservatrice⁶. Quant à la peinture dont l'on sait l'importance pour l'auteur, Leiris n'en trouve pas la forme achevée dans l'opéra. On peut bien sûr imaginer, tel que Leiris se plaît à le proposer dans *L'Age d'homme*, une fascination pour les décors de carton pâte, les façades en trompe-l'œil qui habitent les souvenirs d'enfance des premières visites à l'opéra. Leiris ne cesse d'insis-

5. À propos de l'œuvre de Francis Bacon, Leiris écrit: « Neutre le plus souvent (train quotidien), le réel a ses temps de crise, et il semble alors qu'on le touche à nu, en une sorte d'« heure de vérité », comme on dit en jargon taurin. Mais artiste et poète peuvent, à partir d'une réalité neutre, faire toucher la totalité du réel, en d'autres termes: à travers la transcription de cette réalité, faire sentir comme contenus en puissance dans sa neutralité les moments paroxystiques d'apparente mise à nu, non qu'il y ait référence expresse à l'un de ces moments de paroxysme, mais bien plutôt formulation qui, aiguë jusqu'au paroxysme, constitue en elle-même une mise à nu. » (Michel Leiris, « Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon », dans *Au verso des images*, Fata Morgana, Explorations, 1980, p. 36.)

6. « Antonin Artaud et d'autres après lui ont fait l'apologie des théâtres balinais, japonais, chinois, sais-je encore? Bref, de ces théâtres exotiques qui – face à la pauvreté de notre théâtre d'Occident – apparaissent comme des spécimens de théâtre *total*. [...] Or il se trouve que nous avons à notre portée – en Europe même – un exemple typique de ce théâtre total. Je pense ici à l'*opéra*, si terriblement discrédité auprès, précisément, de ces esprits d'« avant-garde » qui se tournent vers l'Orient pour y puiser, en cette matière, un enseignement. L'opéra n'est-il pas une forme de théâtre entièrement rythmée et stylisée? [...] Que si peu y prennent garde, cela s'explique par le fait que l'opéra, pratiquement, n'est presque jamais exécuté de la façon dont il devrait l'être. Trop souvent, sinon mal chanté, à tout le moins mal joué ou joué dans un style qui n'est pas celui de l'opéra, un style purement dramatique et tel que les exigences du rythme y semblent oubliées. » (Michel Leiris, *Opérratiques*, Paris, P.O.L., 1992, p. 190-191.)

ter sur cette orientation délibérée du regard vers l'image qui fait sens. Le corps de la cantatrice, le vêtement qu'elle porte désignent pour le sujet-auditeur un surcroît de réalité observable. Quoique cette réalité ne soit jamais aussi lumineuse qu'on pourrait le souhaiter. En témoignent la fascination pour l'entre-deux et le monde de l'hybride que Leiris valorise dans *L'Age d'homme* sous la forme du travestissement. Cette altération du réel n'est pas néanmoins ce qui préoccupe le Leiris vieillissant d'*Opératiques*. Leiris mentionne quelques motifs de sa fascination pour l'opéra dans le *Journal* publié à titre posthume. S'imposa d'abord la corrida: monstration du réel dans l'espace public; puis la peinture: désignation d'un signe énigmatique à même la surface de la toile. Quant à l'opéra, il nourrissait la promesse d'une apothéose du sens et de la forme. La tauromachie se voulait risque et mise en demeure du secret. Elle correspondait pour Leiris à une modification majeure des paramètres de l'autobiographie. Mais ce risque que Leiris voulait partager et offrir dans sa nudité au lecteur devenait risible. Le destinataire de l'autobiographie se retrouvait piégé par l'imposture de l'espace tauromachique qui ne concordait pas avec le monde secret de l'autobiographie. En somme, la tauromachie devenait une métaphore audacieuse, par moments tragique, de l'estocade dont l'auteur pouvait être la victime. La tauromachie restait un rituel, la codification préalable d'un risque qui ne concordait pas avec le caractère démesuré du projet autobiographique. Cette codification imposait des règles qui contredisaient l'affirmation d'un soi désormais défait des contraintes narratives à la faveur de l'autobiographie.

La peinture était-elle plus authentique à l'occasion de ce jeu avec soi? Leiris n'aura cessé de dialoguer avec les peintres à la faveur d'une coécriture qui permettait de faire alterner la lettre et l'image. L'écriture des catalogues ne reprenait-elle pas alors, par cette sage alternance du texte-commentaire et de la peinture, l'idée d'une poésie souveraine qui échappait au silence et à la mort de la signification? Cette activité de critique et d'accompagnant des amis peintres, ne venait-elle pas rejouer, sur le front œdipien, la fiction des liens de parenté unissant Leiris à Henri Kahnweiler? Leiris y trouvait peut-être une façon de se fonder une famille d'adoption tissée à partir de liens collatéraux? Les grandes amitiés nouées avec Picasso, Bacon, Masson, Giacometti ne furent-elles pas les signes vivants de cette incarnation énigmatique de la poésie?

À la suite de l'abandon du projet poétique, Leiris se voit restreint à l'événeementialité du discours dont il décide de composer la trame autobiographique.

Toutes mes réflexions sont bien trop théoriques; elles visent trop au général, tendent trop vers l'aphorisme. Je parle beaucoup moins de moi, que de mes opinions sur moi-même ou sur d'autres sujets. Pourtant, ce n'est pas de cela qu'il devrait s'agir, mais plutôt de projeter sur ces pages mon reflet, d'une manière absolument concrète.

Mais je suis bien obligé de me dire que *relater* est peut-être nécessairement égal à *frelater*⁷.

Les lecteurs de l'œuvre de Leiris ont peut-être sous-estimé le caractère insoutenable de cette injonction à la parole puisque l'autobiographie condamnait à parler sous l'égide de la confession. Leiris me semble avoir trouvé pour cette raison, à la faveur de sa pratique d'écriture, des niches de silence: lieux de repos qui permettaient au sujet de se mouvoir dans l'immobilité du non-événementiel afin d'échapper à la contingence autobiographique. L'opéra représenta pour cette raison la rencontre de la parole et du silence, la rencontre avec le chant lorsqu'il se transforme en cri et oblige à percevoir le silence en toute parole. La passion de Leiris pour l'opéra peut s'entendre comme un baroud d'honneur, une façon de situer, par la théâtralité de la voix, la dimension pulsionnelle, antépédicative de l'autobiographie.

Le vertige qui me saisisait et monterait jusqu'à ma gorge si j'étais un chanteur perdu sur un immense plateau d'opéra et chantant *a cappella* de sorte que, sans le soutien d'aucun orchestre ou instrument, sa voix réduite à elle-même est seule à meubler le silence, c'est un malaise de cette nature que j'éprouve quand mon regard s'arrête sur la nudité de ce fait: ce à quoi j'aime tant m'adonner n'a pas à être justifié rationnellement ni même mis en concordance, de manière apparemment significative, avec d'autres motifs de mon intérêt; cela ne répond qu'au plaisir que j'y prends. Admettre que ce pur plaisir se suffit et qu'il n'y a pas à chercher à l'étayer, la poésie étant une assez grande fille pour marcher sans aide, ce n'est pas un biais pour me donner licence d'exécuter mon numéro en solitaire⁸.

L'écriture autobiographique ne cesse d'en découdre avec le réel: ce dernier apparaît anodin, anémique et l'écriture tente de donner « voix » à cette banalité. On peut penser, dans un registre beaucoup plus près de l'autofiction, à l'œuvre d'Annie Ernaux qui saisit cette densité banale du réel pour faire valoir un récit porteur d'interrogations sur l'énigme de l'enfance, du destin social et du devenir-femme.

L'écriture de Michel Leiris est à bien des égards différente de ce propos. Il y a de la grandiloquence dans la création du récit de soi comme si l'œuvre de Leiris se voulait le moule d'une histoire peu sensible aux défaillances de la mémoire individuelle et collective. Pour cette raison, l'opéra a une portée essentielle dans l'écriture de Leiris. Les écrits posthumes de Leiris sur ce sujet sont bien la trace d'une passion. Certains fragments de ces écrits ont fait l'objet d'aménagements dans plusieurs passages de *La Règle du jeu*. Mais ces écrits ont gardé de façon générale le statut de

7. Michel Leiris, *Journal*, op. cit., p. 169.

8. Michel Leiris, *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, NRF, 1985, p. 181.

secret littéraire puisqu'il s'agissait de faire entendre une passion personnelle échappant à l'omnipotence de la narration autobiographique. Comment penser alors cette insertion de la voix chantée à la faveur de l'opéra, si ce n'est comme le maintien d'un secret qu'il s'agissait de garder pour soi, à l'écart de l'autobiographie et de sa volonté de proposer une parole publique? Ne s'agit-il pas du paradoxe premier de l'autobiographie? Le discours tenu par l'écrivain se veut l'attestation d'une vérité qui ne connaît pas de contestation. Dans cette perspective, l'autobiographie est à la fois le lieu du secret et l'aveu d'une parole publique. L'énoncé minimal de l'autobiographie peut être entendu de cette manière: il faut qu'il y ait du secret pour que ce dernier soit aboli, ravi, dépossédé à la faveur d'une parole qui devienne chose commune, une parole qui soit partagée par le destinataire de l'écrit avec son destinataire potentiel.

Ce scénario correspond à la mise en scène tauromachique qui est d'une certaine manière l'*archè* du projet d'écriture de Leiris. Mais l'inscription de la voix, à la faveur du dispositif autobiographique, soulève d'autres questions. Il n'y a pas chez Leiris de volonté manifeste et soutenue qui consiste à authentifier le discours autobiographique par le recours à la voix. Ce projet se situe aux antipodes de l'œuvre d'Artaud qui fait surgir le caractère obscène de la voix, sa dimension excentrique, excessive. Si le cri, tel que le rapporte Leiris dans ses *Opératiques*, peut être entendu comme une violente effraction du silence, le constat implacable de la nudité du signifiant qui apparaît lorsque la violence de l'affect sonore laisse pantois, sans voix, il en va autrement de la globalité de l'œuvre de Leiris. La voix ne participe pas de manière directe au projet créateur; j'entends par là qu'il n'y a pas chez Leiris de tentative délibérée qui consisterait systématiquement à donner voix et affect au discours autobiographique⁹. Si Artaud ne cesse de penser la fonction tutélaire de l'écrit qui colmate une érogénéité vocale archaïque, il en va autrement de l'œuvre de Leiris. Le désir de donner voix au récit autobiographique est certes présent chez ce dernier. Mais la textualité du discours autobiographique n'est pas entravée dans sa forme par le recours à la voix. Cette dernière n'est pas chez Leiris la forme d'une discordance traumatique; je pense notamment au cri de *Lulu* qui signe pour notre modernité la sémiose d'un cri qui se transforme en silence. Chez

9. Encore qu'il faille prendre la peine de lire avec l'attention requise ces passages de *À cor et à cri* : « Le plus souvent ma plume parle en une écriture *froide*, mais j'aime quand il advient qu'elle chante en une écriture *chaude*, mutation répondant à une hausse de ton ou de tension qui fouette momentanément le sang de l'acagnardé que je suis.

« Écriture *chaude*, voire brûlante comme ce qu'en inversant l'image on pourrait nommer gel mallarméen.

« Écriture *morte* (qui traduit rétrospectivement la pensée) et écriture *vivante* (qui dans une grande mesure au moins la fabrique) seraient également des expressions adéquates pour faire saisir ce qu'ici je veux faire saisir et qui touche à l'essence même de ce métier par lequel, moins égoïstement centré sur ce qui se passe en moi, je ne me laisserais sans doute pas à un tel point dévorer. » (Michel Leiris, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, NRF, 1988, p. 107.)

Leiris, la voix appartient beaucoup plus au registre mélodique faisant appel au bercement, à la modulation bipolaire qui trace, pour notre culture, le deuil de l'objet et son éphémère apparition.

Pas le moins du monde fermé au malheur d'autrui, être sans nul doute chagriné quand l'un de ceux qui comptent pour vous se trouve frappé. Mais s'il advient, par exemple, que disparaisse quelqu'un qui vous est cher, penser à la perte qui personnellement vous lèse plus qu'au dommage sans remède ni possibilité de contrepartie que l'autre a subi et, remâchant votre état de privation avec presque la même amertume que si vous aviez été trahi, en arriver, passé l'orage, à vous repaître de votre tristesse comme des accents d'un blues ou d'une valse lente dont le tempo langoureux vous entraîne dans ses plis et replis, cela peut-il s'appeler avoir du cœur¹⁰?

On objectera que la voix, telle que j'en propose la forme dans l'œuvre de Leiris, n'a rien à voir avec le silence. L'œuvre de Leiris est un fait de discours bien que sa composition ascétique mette l'accent sur la honte¹¹, affect silencieux et coupable qui est à la source de l'acte de raconter. Nous pourrions alors envisager, si l'on suit cette piste, que le silence, parce qu'il introduit la forme contenante de la parole, est un acte sémiotique de la première importance. En somme, le silence serait la forme sémiotique de cet affect de honte préalable au discours¹². Pour cette raison, l'écriture autobiographique du récit de soi serait impérative afin de pallier cet affect. À moins qu'il s'agisse, chez Leiris, de sémiotiser cet affect de silence sous la forme d'une représentation plus acceptable? Le bercement mélodique dont Leiris recherche la trace mnésique et signifiante pour mieux justifier le projet poétique, ne serait-il pas la figuration de cet affect de silence, sous l'aspect d'une voix énoncée, modulée qui échappe à la destruction du lien de pensée?

C'est du haut d'une mince et insulaire colonne de styliste plutôt que du sommet d'un minaret que, cordes vocales tendues à se rompre, je fais le muezzin. Un muezzin dont la voix vrille l'air mais n'invite à aucune prière; l'invisible émetteur d'un chant qui, serpent charmé par la musique de la tentation même dont il est le porteur, se love et s'insinue¹³.

L'autobiographie n'est pas un langage de tête qui correspond à l'affectation consistant à certifier par l'écrit le « lieu » de sa naissance. Il s'agit certes

10. Michel Leiris, *À cor et à cri*, op. cit., p. 161.

11. Qu'on se rappelle l'ouverture de *L'Âge d'homme* : « Avant d'essayer de dégager quelques-uns des linéaments qui s'avèrent permanents à travers cette dégradation de l'absolu, cette progressive dégénérescence en quoi pourrait se traduire, pour une très large part, le passage de la jeunesse à l'âge mur, je voudrais fixer, ici, en quelques lignes, ce que je suis à même de rassembler en fait de vestiges de la *métaphysique de mon enfance*. » (Michel Leiris, *L'Âge d'homme* (1939), Paris, Gallimard, Folio, p. 29.)

12. On consultera les divers livres du psychanalyste Serge Tisseron sur cette question.

13. Michel Leiris, *À cor et à cri*, op. cit., p. 180.

d'une entreprise majeure dans la mesure où le projet d'écriture touche à la source de sa propre vie. L'autodérision n'est pas une caractéristique forte de l'autobiographie. Et quand le sujet désire s'y prêter, c'est en faisant jouer une ironie douce-amère. Un peu comme si l'autobiographe ne voulait pas abandonner le cadre tragique et demandait au lecteur de pardonner l'infortune ironique qui l'amène à se déprécier aux yeux d'autrui. L'ascétisme revendiqué de Leiris, au début de *L'Âge d'homme*, qui se veut un portrait sans complaisance du corps et de la psyché du sujet autobiographe, est justifié par le rappel des souvenirs d'enfance. L'autobiographe lit sa vie avec un regard sévère d'adulte qui atténue à grand peine la rigidité surmoïque de la faculté de jugement et la culpabilité dépressive qui y est associée.

Corps du délit et nœud de la question: ces livres dont j'ai parlé – d'une manière d'ailleurs tout hypothétique – comme si un jour, dans l'angoisse du trépas imminent, je pourrais piteusement déclarer que je vais les brûler. Non pas par désaffection, mais afin de réparer la faute commise en les écrivant (avoir presque oublié d'exister pour me vouer à ce truc grâce à quoi s'effaçait l'obsession de la mort) ou plutôt d'expier pis encore: la peur d'exister, vice radical qui les jeux déjà faits m'aura sourdement incliné au choix d'écrire¹⁴...

Que faut-il alors comprendre du retour à la fécondité protectrice de la voix maternelle dont témoignent *À cor et à cri*, *Opératiques* et de nombreux passages du *Journal posthume* ? Si Leiris s'en était tenu au protocole tauromachique qui inaugure *L'Âge d'homme*, il y a fort à parier que l'écriture, du fait de la dimension tragique mise en scène, aurait été condamnée à sa propre défaite. On peut écrire un récit « posthume », mais le fait de tenir sans trépasser un tel idéal mène l'écriture à sa perte. La tragédie se négocie très mal avec l'autobiographie puisque la complaisance du Moi qui se plaît à raconter ne respecte pas la dureté de l'*epos*. Demeure la voix qui n'est pas seulement la sanction tragique du destin. L'autobiographe rêve secrètement, en-deçà des souvenirs d'enfance, à cette antécédence non figurative de la voix qui échappe à la permanence d'une relation à l'objet représenté. La trame mélodique de cette voix est souvent étayée par le souhait d'un retour à la fertilité de la psyché maternelle.

À vrai dire, l'autobiographie est peut-être un leurre littéraire qui permet au scripteur de se dédouaner pour mieux faire passer une identité en fraude et l'admettre – superbe mise en scène – au panthéon des grands hommes. Lire Leiris, c'est peut-être admettre que nous ne savons rien de lui puisque la voix qui parcourt les derniers textes, à l'exemple de *À cor et à cri*, est un discours fragile, soumis à la nudité d'un corps qui exprime, par la pulsion orale, sa mortalité. Leiris, faut-il s'en étonner, reconnaît dans la voix un signifiant mélodique – pensons à son amour de l'opéra – qui fait de la musique une parole ravie. Cette intrication de la voix et du signifiant musi-

14. Michel Leiris, *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, op. cit., p. 86.

cal me semble témoigner, avec une fragilité émouvante qui caractérise le destin de cette écriture, une fin de partie qui ne se contente plus de noircir des pages pour mieux se parer de la vérité autobiographique ainsi offerte. Il n'est pas rare que des auteurs dont l'autobiographie ou le journal intime sont l'objet d'une passion, s'acharnent à créer un corps d'écriture qui vaut par le poids des mots accumulés. L'autobiographie incarne alors un supplément de vie qu'offre l'écriture. Délimiter la temporalité autobiographique, c'est paradoxalement s'affranchir du caractère éphémère de la vie. C'est surtout faire de la stèle que représente l'écrit la preuve d'une comparution officielle de soi. Il semble que l'espace autobiographique soit alors une condensation extrême de la temporalité de façon à ce que cette dernière soit figée, cristallisée en une image qui tient lieu de figuration narcissique. Condenser, ce n'est pas alors soumettre le sujet aux déterminations inconscientes multiples qui façonnent l'histoire de sa vie. L'autobiographie n'est pas un rêve, même si Leiris lui fait partager les figures de la poésie et du merveilleux.

L'autobiographie serait-elle alors une mémoire du futur qui anticipe, dans un moment de fulgurance inouïe, le temps silencieux de la vie par le recours au langage? N'y-a-t-il pas, au cœur du dispositif autobiographique, une violente sexualisation de la pensée qui demande à être entendue à partir de cette expulsion vocale dont j'énonçais l'importance? L'autobiographie n'est pas un langage de tête. L'expression peut être entendue à la fois de façon littérale et figurée. L'autobiographie n'est pas la forme achevée de la sublimation à la faveur du projet rationnel d'écrire sa propre vie. Rêver de soi, ainsi que le laisse entendre le projet personnel d'écrire sa vie, n'est pas la cristallisation heureuse de l'identité. Le sujet qui accepte de se soumettre au rituel autobiographique est en proie au déchirement, car le récit dont il propose de relater l'actualité n'est jamais autre chose qu'une perpétuelle fuite en avant. L'autobiographie n'est pas un langage de tête. Elle ne permet pas de raisonner, encore moins de se raisonner afin de proposer un portrait de soi qui correspond à un Idéal heureux et inaccessible. Si l'autobiographie recourt au signifiant qu'est l'inscription graphique, c'est afin de tolérer la source d'un anéantissement psychique que Winnicott avait observé dans un écrit important¹⁵. La crainte de l'effondrement, puis l'aménagement de cette crainte sous la forme d'un récit qui renoue avec les origines et le projet identificatoire du sujet sont tolérés par le recours à l'espace autobiographique qui tient lieu de tuteur identitaire.

Le sujet qui souscrit au protocole autobiographique ne se contente pas d'affirmer l'unicité de son existence afin de prétendre échapper au passage du temps. Le sujet fait du livre un temple, un sanctuaire qui accueille l'écrit et lui octroie sa puissance symbolique. L'acte d'écrire, si l'on s'en tient à la démesure prométhéenne d'une telle entreprise, permet de marquer à même

15. D.W. Winnicott, « Fear of breakdown », *International Journal of Psycho-Analysis*, 1974, 1, p. 103-107.

le corps propre du sujet ce qui le constitue dans sa permanence. Et l'alphabet qui permet de créer le « dit » autobiographique est cette scarification qui impose de se souvenir que nous sommes des enfants du langage. L'enfant qui parle crée une superbe fabulation sonore l'amenant à trouver l'insu dans la résonance de mots nouveaux. La passion de la découverte est au cœur d'une telle entreprise, si l'on ajoute que l'enfant n'échappe pas à la démesure des mots, tout comme il ne maîtrise pas dans l'acte de dire ce qu'il ne connaît pas encore. Dans cette perspective, l'autobiographe tient un discours qui oscille, c'est son infortune, entre le mi-dire de l'adulte pétri de savoirs qui tente coûte que coûte de renouer avec l'impossible fondation du langage, et la diffraction sonore de l'avant-soi que l'*infans* incarne de la plus belle manière.

L'autobiographe, parce qu'il peut instruire le lecteur sur le secret de sa propre vie, éprouve la honte qui est associée à l'énonciation de la confession. Pour cette raison, Leiris recourt à un signifiant anobjectal qui témoigne de ce qui ne se transmet pas sous l'aspect d'une forme figée. La voix et le silence accompagnent le discours autobiographique. Décréter la puissance de la voix comme le propose Leiris dans *Opératives*, c'est mettre l'autobiographie au travail, offrir un interprète à cette voix pour qu'il soit l'officiant de la vérité, puis calmer le jeu en donnant à cette voix un interlocuteur afin qu'elle devienne diction. La voix, si elle demeurerait un signifiant fluide et mobile, se dispersant dans l'espace sonore, caractériserait l'énigme de la naissance que représente le cri de l'*infans*. Venir au jour, c'est être nommé par un signifiant primordial qui rythme l'énonciation de la vie. Et nommer la vie, c'est recourir à la puissance de la voix afin d'éprouver le réel, lui donner consistance et force. Nous pourrions à cet égard retourner à la lumineuse description que propose Bion lorsqu'il fait de la césure de la naissance la matrice du rythme somato-psychique dont le sujet expérimente jour après jour la vitalité¹⁶. Cette césure est introduite par le cri de l'enfant – par son chant de victoire natal? – qui lui permet de libérer la mère et de trouver à la suite de la naissance son propre rythme. La voix permet à l'enfant de se proclamer sujet et possesseur d'un signifiant dont il ne cessera de revendiquer la propriété.

Est-ce pour cette raison que l'autobiographe est réputé à tort ou à raison figurer un bavard qui se complait à répéter et à nuancer les moindres lacs de sa vie? N'y-a-t-il pas là une posture infantile qui rappelle l'acte de naissance: un chant primordial qui permettra par la suite d'égrener l'alphabet et de faire des mots autant de signifiants qui forment leur érogénéité. Michel Schneider, à propos du discours plagiaire, avait bien raison de placer sa réflexion sous les auspices de ce voleur de mots qu'est aussi l'enfant. Parce qu'il ne sait pas que le langage est l'objet d'un pacte consensuel, l'enfant mêle sa voix au cri, ce qui est pour lui la seule façon d'entrer dans le monde. À cet égard, la voix – et l'érogénéité maternelle qui est associée à

16. W. R. Bion, *Two Papers. The Grid and Caesura*, London, Karnac Books, 1989.

cette déclamation – permet à l'*infans* de prendre la parole tout en demeurant silencieux, de s'approprier un signifiant tout en restant dans l'ignorance de la sanction plagiaire. Cet acte est radical: la césure de la naissance, par le chant qu'elle ordonne, inaugure le fait d'entrer dans le monde. La voix n'est pas autoréférentielle puisqu'elle inscrit d'emblée la singularité d'un énonciateur qui revendique inconsciemment un désir démesuré à la faveur de l'énonciation maternelle. Et l'*infans* lâche à la cantonade son cri afin de faire savoir et de se faire savoir qu'il existe. Ce cri est en effet un geste de vie.

L'autobiographie ne serait-elle pas, à titre de résidu inconscient de cette gestation première, la tentative de traduire cet éblouissement perdu du cri et du silence? Si certains recourent à la poésie afin de chercher ce signifiant premier, d'autres font de l'autobiographie une sommation narcissique qui forme par l'écriture l'intrication du silence et de la voix. Rêver d'une écriture qui soit voix et silence, c'est tenter de loger l'inconciliable au cœur du langage. La voix, chez Leiris, ne se donne pas à entendre comme un signifiant articulé. Elle révèle au contraire la béance du langage, son ouverture. L'autobiographie, ce discours dit prosaïque qui tente de nommer le monde, est souvent réduit à la factualité comptable. À l'encontre de cette classification autobiographique, le désir d'investir cette ouverture, que les psychanalystes ont l'habitude d'appeler le refoulement originaire, est lourd de conséquences. Affronter la lumière du jour, des premiers jours, permet de pénétrer la nuit de l'inconscient. La nuit et le jour sont des formes alternées et qui possèdent un caractère antagoniste. S'il y a une écriture de la turbulence émotionnelle, c'est que l'autobiographie saisit cet éblouissement afin de lui donner voix. Leiris aura tenté de nommer cette naissance-agonie du langage par la mise en scène d'une écriture soumise à la perte et à son impossible comblement.

Il ne s'agit pas tant pour Leiris de créer un phallus imaginaire qui remplace la perception d'une mère châtrée. Un tel propos traduirait un protocole « pervers » qu'il est facile de constater dans les justifications théoriques qui accompagnent l'écriture de nombreuses études consacrées à l'œuvre de Michel Leiris¹⁷. Faire référence à une mère châtrée dont l'enfant-autobio-

17. On pourrait multiplier les exemples de travaux rigoureux qui reprennent sans grandes modifications cette stéréotypie du complexe de castration dans l'œuvre de Leiris. Alain Finkelkraut: « De ce nouveau discours-dénégatif-de-la-castration, jaillit donc une autre enfance: la responsabilité glisse du dehors vers le dedans, l'angoisse n'est plus le résidu d'une effraction, mais le symptôme d'une faiblesse » (« L'autobiographie et ses jeux », dans *Communications* 1972, p. 165). Camilla Krone: « Lucrèce et Judith ensemble illustrent ce potentiel bisexuel dans le féminin. Qui plus est, chacune de ces deux femmes manifeste ce phénomène en elle-même jusqu'à un certain point. Judith vole le glaive, symbole du phallus d'Holopherne. Ainsi devient-elle un être masculin. Elle prend le phallus et pénètre, ou tue, son amant ennemi. De plus, elle lui tranche la tête, action qui symbolise la castration. Elle le féminise dans tous les sens du mot, mais seulement après avoir été pénétrée par Holopherne lorsqu'elle l'a séduit. Lucrèce aussi joue les deux rôles, pour ainsi dire. Elle est tout d'abord la victime de Sextus Tarquin, mais elle est tueuse en même temps. Elle aussi saisit

graphe serait le remplaçant, c'est situer un registre où la sexualisation oedipienne de la pensée occupe une place démesurée. L'autobiographe tient à cette occasion un langage de tête, puisqu'il est acharné à proclamer son innocence afin d'être mieux décapité¹⁸. Cette perte, qui est bien l'envers de la césure de la naissance que je revendiquais plus tôt, traduit la puissance nocturne de l'inconscient. La mère se voile de nuit malgré tout, pour mieux se protéger du regard de l'enfant. Quelquefois perce l'acuité d'une vision intenable et c'est ce miracle de l'éblouissement à nouveau créé que l'on appellera l'écriture silencieuse de soi. La mère se voile de nuit, ce qui est une façon de dire qu'elle appartient à la naissance du monde. L'autobiographe, parce qu'il est convaincu de la nécessité d'écrire les faits et gestes de sa vie, connaît cette puissance maternelle de toute éternité. L'autobiographe sait les mots de la mère; il en connaît la puissance enchanteresse, mais aussi les ravages silencieux. L'autobiographie peut alors être désignée de belle manière sous la forme d'une mère d'emprunt qui permet de trouver refuge, en somme de se protéger des vertiges et destitutions de la vie. Que cette dernière, la vie, me soit dédiée à la faveur d'un vœu d'écriture dont je me fais l'énonciateur désintéressé, voilà encore une fois ce qui caractérise l'emprise silencieuse de l'autobiographie.

Simon Harel
UQAM

un poignard et à ce moment-là elle possède le pouvoir du phallus, bien que ce ne soit que contre elle-même qu'elle l'utilise» (« Une étude du réseau de bisexualité dans *L'Age d'homme* de Michel Leiris », IRIS, *Graduate Journal of French Critical Studies*, 1985, p. 51-52). Maurice Nadeau: « Il reste tout à apprendre sur un homme qui se dit affligé d'un "complexe de castration"... ou qui résume les causes de son inadéquation au monde dans l'habitude qu'il a "de coïts incomplets, inachevés, à cause d'un malthusianisme exacerbé" » (*Michel Leiris et la quadrature du cercle*, Paris, Julliard, 1963. p. 52).

18. On sait que Leiris ne cesse de revenir, dans *L'Age d'homme*, sur cette figure de la mise à mort par décapitation.