

Le corps imagé : théâtres de l'autobiographie

Simon Harel

Numéro 12, automne 1992

Le corps théâtral

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041179ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041179ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Harel, S. (1992). Le corps imagé : théâtres de l'autobiographie. *L'Annuaire théâtral*, (12), 117–135. <https://doi.org/10.7202/041179ar>

Simon Harel

Le corps imagé: théâtres de l'autobiographie

Pour Leiris, le monde est un théâtre:

L'annonce d'une représentation à laquelle on me mènerait me jetait dans la fièvre; d'avance je supputais tout ce qui se passerait; j'apprenais par cœur les noms des chanteurs; je ne dormais pas la nuit d'avant, je bouillais d'impatience pendant toute la journée, mais peu à peu, à mesure que l'heure approchait, je sentais une pointe d'amertume se mêler à ma joie et, sitôt le rideau levé, une grande partie de mon plaisir tombait, car je prévoyais que dans peu de temps la pièce serait terminée et la considérais en somme comme virtuellement finie du fait qu'elle avait commencé¹.

On retrouve en effet chez cet auteur la mise en scène d'un espace rétracté ou amplifié qui est au cœur de l'investigation autobiographique. Il faut d'abord retenir de cette constitution spatiale son statut ambigu puisque la figuration de la féminité — notamment dans *l'Âge d'homme* — est toujours associée à des images de morcellement, de démembrement qui doivent néanmoins faire l'objet d'une recomposition. La mise en scène du corps féminin, dans l'œuvre de Michel Leiris, a un rôle très précis. Si le corps représente un espace psychique protecteur ou menaçant, c'est qu'il s'apparente à une scène qui peut dévoiler,

¹ Michel Leiris, *l'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, Folio, 1982, p. 48.

chez Leiris, une vérité symptomatique dont les traces visuelles prennent la forme de traumatismes, de blessures:

J'aimerais pouvoir — servi par l'intuition faute 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-ci* [...]².

La représentation de l'image du corps rappelle d'ailleurs le motif de l'autoportrait (complément imagé de l'autobiographie) dont la réitération est obsédante dans *l'Âge d'homme*. Leiris, lorsqu'il écrit ce récit, souscrit à une esthétique symptomatique qui recourt à une mise en scène illustrative dont la fonction est d'imager la narration par l'évocation de souvenirs d'enfance et de traumatismes:

Agé de cinq ou six ans, je fus victime d'une agression. Je veux dire que je subis dans la gorge une opération qui consista à m'enlever des végétations; l'intervention eut lieu d'une manière très brutale, sans que je fusse anesthésié. [...] Ce souvenir est, je crois, le plus pénible de mes souvenirs d'enfance. Non seulement je ne comprenais pas que l'on m'eût fait si mal, mais j'avais la notion d'une duperie, d'un piège, d'une perfidie atroce de la part des adultes, qui ne m'avaient amadoué que pour se livrer sur ma personne à la plus sauvage agression³.

La reconnaissance de soi obéit donc à un impératif mimétique qui fait de l'image un «abrégé» de récit. Se raconter pour Leiris, ce sera faire de sa vie un théâtre qu'il peut contempler à loisir:

² Michel Leiris, *le Ruban au cou d'Olympia*, Paris: N.R.F., Gallimard, 1981, p. 220.

³ Michel Leiris, *l'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, Folio, 1982, pp. 104-105.

Je me heurte ici à l'écueil auquel se heurtent fatalement les faiseurs de confessions et de mémoires et cela constitue un danger dont, si je veux être objectif, il me faut tenir compte. Je me bornerai donc à affirmer que je voyais tout comme au théâtre, à la lueur des spectacles qu'on me menait voir; toutes choses m'apparaissant sous un angle tragique, [...] que même encore maintenant il ne m'est pas possible d'aimer une femme sans me demander, par exemple, dans quel drame je serais capable de me lancer pour elle, quel supplice je pourrais endurer, broyage des os ou déchirement des chairs [...]⁴.

Cette esthétique symptomatique fait de plus appel aux postulats de la nosologie psychiatrique dont les travaux cliniques sont caviardés et pastichés par les écrivains surréalistes. Qu'on pense à la déclaration collective «Le cinquantenaire de l'hystérie» publiée dans *la Révolution surréaliste* en 1928. À cette occasion Breton et Aragon glorifient l'artifice séducteur qui consume l'hystérique. Le refoulé sexuel est traduit sous forme d'images qui composent un théâtre des passions corporelles:

Nous proposons donc, en 1928, une définition nouvelle de l'hystérie: l'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin d'une séduction réciproque, qui explique les miracles hâtivement acceptés de la suggestion (ou contre-suggestion) médicale. L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considéré comme un moyen suprême d'expression⁵.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ Louis Aragon et André Breton, «Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)», [*la Révolution surréaliste*, n° 11, 15 mars 1928]; Éric Losfeld, éd., *Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922/1969)*, t. 1 (1922/1939). Présentation et commentaires de José Pierre. Ouvrage publié avec le concours du C.N.R.S., 1980, p. 91.

Le projet autobiographique que représente *l'Âge d'homme* possède à cet égard une parenté certaine avec le «récit de cas». De même, la mise en scène de l'image du corps dans cet écrit évoque le théâtre asilaire qui, sous la férule de Charcot, fait du corps hystérique un objet spectaculaire dont l'observation doit donner prise à la démonstration théorique. On notera cependant que Leiris, dans ses écrits subséquents, abandonne graduellement cette référence obsédante à l'univers théâtral: enjeu d'une autobiographie qui détermine un scénario illustratif où prévaut la confession. Chez Leiris, notamment avec *la Règle du jeu*, la vérité du discours devient elle-même un effet de langage. La dimension plastique de l'autoportrait, si elle est encore valorisée, ne fait plus appel à une vérité visuelle (le souvenir raconté par le biais du symptôme) qu'il serait possible de transmettre à autrui au prix d'un surcroît d'introspection. Il y a chez Leiris, surtout dans *la Règle du jeu*, l'aveu d'une vérité à trouver mais celle-ci est énoncée par le biais d'un langage dont l'ascétisme revendiqué diffère sensiblement de la quête d'une langue-affect poursuivie dans *l'Âge d'homme*.

Si la narration autobiographique, dans ce dernier récit, fonde un théâtre qui permet de dire et de «voir» fantasmes, symptômes, souvenirs..., un lecteur-spectateur est présumé. Ce destinataire, chez Leiris, est maternel:

La première fois qu'on me conduisit au théâtre, c'était à la petite salle du Musée Grévin, où s'exhibait je crois un prestidigitateur. Absorbé par le spectacle, je négligeai de demander à ma mère de me faire sortir en temps opportun et m'oubliai dans ma culotte. L'odeur, et la rougeur intense qui monta à mes joues, révélèrent la honte de mon méfait. Autant que je connais ma mère, elle ne me gronda pas bien fort, mais je fus très mortifié quand elle m'emporta, baignant dans ma puanteur⁶.

⁶ Michel Leiris, *l'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, Folio, 1982, p. 46.

Les modifications qui interviennent au fil de l'élaboration de l'œuvre font référence au statut du destinataire maternel. Dans *l'Âge d'homme*, ce destinataire témoigne d'une exigence d'intimité et de proximité corporelle:

Au milieu de la nuit, soudain, je m'éveillais, la poitrine ravagée par une toux violente qui déchirait ma gorge et ma trachée, semblant s'enfoncer de plus en plus profondément en moi, comme un coin ou une cognée. [...] Je savais également ce qui suivrait, l'inquiétude et la pitié que ma mère manifesterait, les soins qu'on me dispenserait, et j'étais confusément heureux que quelque chose me rendît intéressant. Depuis, j'ai souvent été malade, à condition que ce ne soit pas douloureux, appréciant beaucoup le sentiment d'irresponsabilité — et par suite de liberté totale — que donne la maladie [...]⁷.

Le lecteur-spectateur maternel est ici associé — de façon quasi fusionnelle — à la narration des souvenirs d'enfance. Par contre, dans *la Règle du jeu*, la composition langagière tient lieu de seul critère élaboratif lors de l'écriture autobiographique. Pour Leiris, la présence de «l'incréable maternel» (je reprends l'expression du psychanalyste André Green) ne peut cependant être remise en question. Le discours — l'élaboration narrative — a beau rater son objet, s'encombrer de circonlocutions, s'embarrasser de ruses et de digressions, un destinataire féminin est toujours imaginé qui pourrait permettre de visualiser le théâtre de l'autobiographie. Car ce destinataire maternel est à la fois un spectateur — distant — et un confident — sollicité. De ce point de vue, le langage, même s'il est vénéré par Leiris avec une insistance fétichiste, ne peut être qu'un empêchement de danser en rond. Le langage est un vêtement qui habille les mots, leur offre une parure de manière à éloigner une nudité qui serait par trop gênante. Mais ce langage vêt une nudité dont il est fortement désiré qu'elle soit contemplée.

⁷ *Ibid.*, pp. 65-66.

En somme, la représentation d'une corporéité symptomatique est, chez Leiris, l'aveu d'un malaise. La description de traumatismes, de souvenirs d'enfance où les motifs de la déficience et de l'infériorité sont centraux obéit à une compulsion de répétition qui permet de circonscrire une corporéité corruptible. Le symptôme, chez Leiris, s'apparente à une opération métaphorique puisqu'il met en relation la trace physique d'un refoulé de façon à circonscrire une profondeur de champ — espace du récit où advient la confession — dont l'image du corps représente l'enjeu ambivalent. D'une certaine manière le texte de Leiris n'est pas si éloigné qu'il paraît au premier abord du scénario visuel que sous-entend l'abréaction chez l'hystérique. À cette différence que le symptôme n'est pas agi sur la scène «publique» de l'institution asilaire mais dans le cadre, plus restreint, intime, du théâtre privé que représente la confession.

Sans doute y a-t-il, chez Leiris, au cœur de l'acte de création l'équivalent d'une démarche régrédiente dont la propriété serait de constituer un contenant psychique — accueillant l'œuvre — qui possède certaines relations avec l'espace théâtral. C'est le cas, entre autres, du *Point Cardinal* qui met en relief la réversibilité du derme qui trace les contours de l'image du corps. S'il y a «habitat» corporel chez Leiris, celui-ci demeure problématique: «Je ne savais plus où j'étais, et je me demandais si je n'étais pas resté dans la forêt du théâtre, qui me faisait le jouet de sa faune mystérieuse ou de mirages capturés au désert»⁸. Puis:

Alors je vis l'Ingénue qui, les paupières toujours baissées, m'indiquait d'une main obscène le porche de ses cuisses. Je compris que par ce geste elle me montrait la seule issue par laquelle je pouvais encore sortir de la chambre. Les dents serrées je me jetai sur elle, — mais dès que je fus au centre de la coquille, j'oubliai le temps, l'espace et le théâtre, car une langue me happa comme la roue d'un moulin et

⁸ Michel Leiris, «Le Point cardinal», dans *Mots sans mémoires*, Paris, NRF, Gallimard, 1969, p. 32.

m'entraîna dans une eau limoneuse qui coulait entre deux rives industrielles bordées d'usines à gaz et de tas de charbon.⁹

Et cet autre passage:

Entre les parois de la pierre où me tient prisonnier le losange sexuel de la nature sont enfermés les principes qui constituaient mon corps vivant. J'entends tous les bruits de la terre grâce à mes oreilles et à mes nerfs de cristal dans lesquels circulent le feu du ciel et celui des volcans¹⁰.

Il semble donc que l'élaboration d'un espace psychique, associé à l'image du corps, soit problématique dans l'œuvre de Leiris. Les passages cités correspondent à cette fonction pelliculaire d'une image du corps où la non distinction des réalités interne et externe est affirmée¹¹. À cette occasion, la

⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹¹ On peut de façon légitime attribuer à l'enveloppe psychique une fonction de contenance qui s'apparente d'assez près au rôle freudien du pare-excitations. Mais la stricte distinction du monde extérieur et du monde intérieur ne me semble pas une caractéristique majeure du processus créatif. Ne faut-il pas plutôt voir dans cette élaboration de l'enveloppe psychique une fonction de contenance dont la perméabilité est la première modalité. L'enveloppe psychique a bien sûr pour fonction première d'agir à la manière d'un défecteur qui se contente de recevoir des investissements pulsionnels particulièrement violents. On peut ajouter sur ce point que la fonction de contenance délimite ici ce que Bion appelle une «barrière de contact», frontière somato-psychique qui assure la discrimination des investissements pulsionnels. Mais l'enveloppe psychique ne permet pas d'emblée la constitution d'un espace psychique élaboré. Nous retrouvons d'abord ce que Didier Houzel appelle un feuillet pelliculaire (Didier Houzel, «Le concept d'enveloppe psychique» dans *les Enveloppes psychiques* (D. Anzieu, D. Houzel, A. Missenard *et al.*), Paris, Dunod, 1987, coll. «Inconscient et culture», p. 41). Il faut entendre par la pellicule un monde tourbillonnaire (très proche, selon Houzel, du monde autistique) qui est «[...] un concept-limite, non représentable en soi» (p. 42). Houzel ajoutera: «Je suppose que l'enveloppe psychique primitive, que j'appelle "pellicule", est constituée par une variété non orientable. J'ai proposé récemment un modèle de l'autisme infantile fondé sur cette conception: l'enfant autiste serait confronté à des angoisses impensables liées à un tel monde recourbé sur lui-même et totalement immaîtrisable» (p. 42).

représentation de l'image du corps ne fait pas l'objet d'une inscription topique suite à la constitution d'un espace tridimensionnel. Plutôt faut-il parler du fantasme leirisien d'un corps féminin aux frontières malléables qui confond à loisir intériorité et extériorité, familiarité et étrangeté. Cette réversibilité de l'image du corps semble donc se constituer par pure sédimentation de surfaces sans qu'il y ait pour autant expérimentation d'un sentiment d'habitat. La configuration du corps féminin dans *le Point cardinal* est en effet complexe. La déambulation permet de regarder et de parcourir l'intériorité du corps féminin:

J'admiraïs la souplesse palpable de son corps, et je souhaitais même que ses pieds vernissés devinssent de plus en plus distants l'un de l'autre, — jusqu'à un grand écart parfait qui amènerait la clef de voûte au niveau du sol et m'écraserait mortellement dans un étau de chair vive, de bois et de moellons¹².

Le corps féminin est donc, chez Leiris, un espace à habiter qui met en œuvre une dynamique réparatrice. Cette activité permet notamment de faire de la peau psychique du sujet créateur (traduite sous forme d'objet culturel) un contenant échappant aux fantasmes de désintégration. Ainsi le parcours du corps féminin, dans l'œuvre de Leiris, propose une expérience régrédiente dont l'objectif est bien, pour reprendre l'expression de Freud, de nous ramener à l'ombilic du rêve: part d'inconnu qui échappe à la représentation. L'inquiétante étrangeté freudienne en étant peut-être le plus bel exemple.

Si l'œuvre de Leiris est placée sous l'emprise du regard et du périmètre spatial (théâtral) ainsi instauré, sans doute faut-il y voir un certain nombre de caractéristiques riches de conséquences. On souligne fréquemment, à propos de *l'Âge d'homme*, la surcharge illustrative qui accompagne le discours autobiographique. Ainsi Philippe Lejeune dans *Lire Leiris* oppose ce récit aux écrits ultérieurs que représentent les volumes qui composent *la Règle du jeu*. Mais cette opposition, énoncée par Lejeune, me semble négliger l'inscription

¹² Michel Leiris, *le Point cardinal*, p. 32.

socio-culturelle de l'œuvre de Leiris. Bien sûr l'inscription d'une thématique visuelle est au cœur de *l'Âge d'homme* mais il faut aussi comprendre cette surcharge illustrative comme la «traduction» autobiographique du «récit de cas» psychiatrique. On notera à ce sujet l'importance de la représentation de l'image du corps dans ce récit qui permet de fonder une véritable sémiologie du symptôme. En somme *l'Âge d'homme* emprunte au discours psychiatrique la quête d'un fondement somatique qui pourrait rendre compte avec justesse de la localisation d'un trauma originaire.

Spécifions quels sont les traits principaux de cette nomination illustrative de l'image du corps qui emprunte aux grands modèles de la nosologie psychiatrique omniprésente — au détriment de la psychanalyse naissante — dans la France des années trente. Notons d'abord un souci de délimitation, de localisation puisque le regard détermine la source du trauma. Chez Leiris, du moins dans *l'Âge d'homme*, cette localisation permet de circonscrire une esthétique de la dégénérescence qui doit être impérativement représentée. Les traumatismes témoignent d'abord des infirmités physiques du narrateur. Qu'on se rappelle les pages introductrices de ce récit qui décrivent l'image du corps du sujet narrateur comme si ce dernier pouvait s'objectiver, s'observer à distance. Le symptôme (la déficience corporelle ou l'infériorité *morale*) est au cœur d'une sémiologie qui cherche à concrétiser une figuration corporelle. Leiris sera fasciné par cette quête, néanmoins impossible, d'un traumatisme originaire qui pourrait donner sens — instantanément — à «l'autre scène» qui sous-tend le projet autobiographique. De même que le cratyliste incarnera pour Leiris le désir d'une fusion du mot et de la chose de façon à créer une langue affective qui n'est pas sans ressemblances avec les hiéroglyphes animés rêvés par Artaud dans *le Théâtre et son double*.

Outre ce souci de nommer une corporéité qui puisse dire l'inconscient, par le recours à une mise en scène symptomatique, *l'Âge d'homme* permet aussi d'élaborer, dans un cadre narratif, la fiction d'un espace tridimensionnel. La multiplicité des références à l'espace théâtral a bien sûr ici de nombreuses résonances:

Une grande partie de mon enfance s'est déroulée sous le signe des spectacles, opéras ou drames lyriques que m'emmenaient voir mes parents, aussi passionnés de théâtre l'un que l'autre, et particulièrement quand s'y mêlait la musique. [...] c'est peut-être à l'impression que me firent ces spectacles qu'est due cette habitude que j'ai toujours de procéder par allusions, par métaphores ou de me comporter comme si j'étais au théâtre¹³.

Leiris cherche somme toute à octroyer une profondeur de champ à la page blanche comme si la profusion des mises en abîme (les souvenirs de représentations théâtrales, de visites à l'opéra...) donnait au récit une qualité illustrative que l'écriture, comme pratique graphique, ne pouvait posséder. En fait, Leiris, au moment de l'écriture de *l'Âge d'homme*, tente de construire un espace corporel malléable qui est toujours figuré par un personnage féminin menaçant ou violenté (Judith, Lucrèce...). On peut imaginer que l'écriture, protocole régi par la convention graphique, est ici délaissée au profit d'une construction narrative qui attribue au récit une profondeur et une densité associées à la représentation de l'image du corps. La constitution de cet espace corporel autorise alors l'élaboration d'un espace psychique - ou encore d'un Moi-peau, pour reprendre l'expression de Didier Anzieu - qui circonscrit la représentation des traumatismes dont on sait qu'ils sont des motifs visuels fondamentaux de *l'Âge d'homme*.

La convocation du corps légendaire de la féminité (représentation originale d'une inscription somatique) est au cœur du projet leirisien. Dans *Aurora, le Point cardinal*, l'acte d'écriture fait du corps féminin un «objet» qu'il faut modeler afin de proposer une représentation de l'altérité d'autant plus ambivalente qu'elle est fragmentée à loisir. Un certain maniement fétichiste du langage me semble en effet être une caractéristique du travail d'écriture chez Leiris. Le corps légendaire de la féminité, même s'il suscite la passion du démembrement, devra faire l'objet d'une (re)composition. Si l'Autre *doit* être altéré, c'est à la condition que la «relique» — parcelle d'un corps défait — offre la preuve

¹³ Michel Leiris, *l'Âge d'homme*, p. 44.

tangible d'une présence. S'il y a bien chez Leiris une configuration de l'image du corps qui oriente l'élaboration de l'acte créateur, il faut ajouter que l'écriture est toujours soumise à la mémoire mélancolique d'une trace ténue: relique, colifichet tel le ruban au cou d'Olympia.

Ainsi le discours autobiographique propose un témoignage sur la «figuration» de la féminité. Il faudra que la «composition» du corps féminin forme un cadre représentatif qui articule l'élaboration de frontières psychiques et corporelles à l'intérieur desquelles l'énonciateur — masculin — pourra situer son discours. En somme l'élaboration autobiographique dans l'œuvre de Leiris fait appel à la structuration d'une enveloppe psychique qui fonde le récit. Le corps, chez Leiris, est une scène qu'il faut arpenter et dont les coulisses révèlent d'étonnants secrets. Sans doute retrouvons-nous ici le rôle d'un Moi-peau dont la formation est sans cesse jouée selon le modèle de l'identification projective. En décrivant ces corps féminins, à la fois mutilés et réparés, le narrateur du *Point cardinal* crée un récit dont la fondation — légendaire — lui donne la possibilité d'instituer sa propre autobiographie. Le théâtre, métaphore de «l'originaire» dans l'œuvre de Leiris, offre donc une perception du corps féminin qui fait l'objet d'une figuration constamment répétée.

Le souci de composition autobiographique dans l'œuvre de Leiris est donc illustratif. Le théâtre permet d'observer le corps de l'autre, et même d'y pénétrer à l'exemple du narrateur qui, dans *le Point cardinal*, déambule à l'intérieur du corps féminin. On peut aussi penser à ce passage de «Mors» qui fait du passage de vie à trépas une des caractéristiques du jeu théâtral. À propos d'une visite nocturne aux carrières romaines de Saint-Rémy qui donne à Leiris le sentiment «d'avoir pénétré dans l'*antre des mystères* et d'en être sorti bien vivant¹⁴», celui-ci ajoute:

Ce n'était plus l'angoisse de ma première visite à la tombée de la nuit
devant le rideau d'un noir absolu passé lequel je devenais aveugle,

¹⁴ Michel Leiris, *la Règle du jeu I. Biffures*, Paris, Gallimard, 1975, p. 39.

c'était un sentiment beaucoup plus mélangé [...] celui également que l'on peut éprouver dans les coulisses d'un théâtre où cordages, portants, praticables joints à ce qu'on devine des trappes et des dessous donnent l'impression d'un voyage dans les sphères infernales ou d'une épreuve maçonnique qu'il faut accomplir sans broncher, bravant le risque de se perdre, de buter contre un obstacle imprévu, de commettre un impair qui amènerait à tomber inopinément dans le champ visuel des spectateurs hilares ou à subir une exclusion ignominieuse après la chute ou la crevaison d'un décor¹⁵.

La scène théâtrale est ce lieu ambigu, menaçant, dont la traversée ne se fait pas sans dangers. Braver le risque de se perdre, pour reprendre l'expression de Michel Leiris, c'est craindre sa disparition. Peut-être aussi, si l'on écoute attentivement le discours de Leiris, craindre plus que tout la perte d'existence qui se ferait impudiquement à la vue de tous.

Voilà la source de l'angoisse principale qui circonscrit l'élaboration psychique de l'image du corps dans ces divers textes de Leiris. Si le narrateur peut contempler le portrait d'une femme mise à nue (c'est le prétexte esthétique du *Ruban au cou d'Olympia*), il est par contre beaucoup plus gênant que le narrateur devienne soudainement l'objet d'une contemplation indiscrete. Il est pour tout dire insupportable d'être piégé par le regard de l'Autre qui laisse le sujet dénudé, sans aucune «vêtue» le protégeant de cette intrusion dévastatrice. Leiris le formule ainsi dans «Mors»:

Tentures funéraires. Écran de nuages ou de nuit. Draperie derrière laquelle est caché Polonius. Plus que de beaux décors qui flattent la vue ou font trop illusion, une certaine pauvreté, un certain manque (en raison duquel on arrive seulement à une espèce d'allusion grinçante, très en deçà de la réalité) voilà ce qui, en dernière analyse, convient pour que la mort pèse de tout son poids sur un spectacle: dénuement qui

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

n'est que le résidu d'un effort vers la fête et évoque peut-être, par sa dérision, le dénûment définitif dans lequel on se trouvera une fois venue l'heure de la mort [...]¹⁶.

Être soumis au regard de l'autre, ou se sentir soudainement dévoilé, voilà donc l'alternative qui circonscrit le registre de la nudité dans l'œuvre de Leiris. S'il est possible d'habiter le corps féminin, au gré de multiples traversées; s'il est loisible de «posséder» ce corps par la transgression de ses frontières, il est par contre insoutenable que le corps masculin soit ainsi offert. Le regard porté ne peut que révéler la déchéance, l'impuissance ou encore la déficience corporelle:

Il semble donc, tout compte fait, que la mort — bien qu'elle soit assurément l'événement théâtral entre tous — n'ait pas besoin d'être manifestée sur les planches ou explicitée par un récit pour hanter le théâtre. [...] La mort, dont nous rapproche tout ce qui fait chienlit (défroque derrière laquelle on ne trouve pas un corps mais le vide d'un fantôme); tout ce qui — côté luxe — est fard, voilette, loup à bordure de dentelle, fanfreluches comme des additions grimacières à une nudité; toutes les minauderies et singeries, stucs, lambris, peinturlures, enjolivements et sortes diverses d'ajoutages par le moyen desquels l'homme s'écarte de l'état de nature, se déguise ou masque les ustensiles qui sont ses témoins, comme pour se nier en tant que créature vivante et périssable ou bien sortir de soi, s'acclimater outre-tombe et finalement la duper, cette mort [...]¹⁷.

Plusieurs commentaires peuvent être formulés suite à la lecture de cet extrait de «Mors». Le voyeurisme est ici clairement associé à la perception de l'imminence de la mort. Permettre de passer de vie à trépas, voilà l'objectif du théâtre. Leiris ajoutant à ce sujet: «Le théâtre: ce lieu de la mort feinte, de la

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ *Ibid.*, p. 46.

mort à la Charles-Quint [...]»¹⁸. Mais cette mort, Leiris le souligne à plusieurs reprises, est mimée. La singularité de l'activité théâtrale est ici de confondre les registres de l'animé et de l'inanimé de façon à ce que la mort soit «jouée» sur scène. Ce mimétisme est d'ailleurs inquiétant puisqu'on ne sait jamais si la mort feinte n'est pas plus réelle que la vie même. Nous touchons ici à une problématique qui est au cœur du projet d'écriture leirisien. Renverser les apparences, ou encore apprendre à user du simulacre, de l'artifice afin de pouvoir composer une «vêture» qui donne prise aux mots, c'est sans doute ce que Leiris choisit d'appeler le merveilleux:

Il faut ici, déplaçant un peu la question, faire intervenir la poésie, le merveilleux et, d'une manière générale, tout ce qui fait que le théâtre décolle de la réalité — et tel que nous le voyons se découper dans le parallélépipède de la scène à l'éclairage diurne ou nocturne — se présente comme un rêve qui se déroulerait sous nos yeux sans que nous y soyons insérés. Et c'est cette apparence de rêve objectivé qui nous permettra, peut-être, de retrouver là aussi, nous attendant patiemment, la mort¹⁹.

Si la mort est au cœur d'un projet théâtral pour lequel la réalité dévoilée nous fait constater notre dénuement, il reste que le passage de vie à trépas inscrit avec force une figure féminine. J'ai mentionné précédemment pour quelles raisons la représentation de la féminité était chez Leiris soumise à une emphase illustrative. Il faut qu'un contenant psychique, équivalent du Moi-peau décrit par Didier Anzieu, soit représenté textuellement dans l'œuvre de Leiris pour que l'élaboration créatrice se matérialise. Leiris écrira:

Dans un autre rêve (fait il y a des années mais que, même approximativement, je ne puis pas dater car je ne l'ai noté sur aucun de mes

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 45-46.

cahiers), je regardais une nature morte cubiste accrochée dans un musée ou autre local d'exposition. Soudain il me semblait que toute ma personne allait s'y intégrer, comme si mon être même s'y était projeté par le canal de mon regard, et j'étais pris de peur: si le monde est vraiment *cela*, un monde sans perspective, comment faire pour y vivre?²⁰

La formule est en effet particulièrement heureuse: comment peut-on vivre dans un monde sans perspective? Cette interrogation, elle trouve son accomplissement dans le regard qui contemple le spectre d'une féminité démembrée, rêvant de la mettre à distance tout en sachant un tel projet impossible.

On retrouve constamment chez Leiris ce souci projectif qui est associé au désir de maîtriser le corps — et la psyché — de l'autre. Le corps légendaire de la féminité incarne cette scène fondamentale qui permet au narrateur autobiographe de faire jouer l'élaboration alternée de fantasmes de destruction et de réparation. Cette inscription sensorielle est semblable, on l'a vu, à ce que Didier Houzel appelle la dimension pelliculaire de l'enveloppe psychique. Dans la perspective adoptée par Didier Houzel, cette fonction pelliculaire ne correspond pas de façon immédiate à l'acte d'habiter un corps et à l'intervention d'un sujet qui peut fonder, à partir de ce substrat, un lieu d'énonciation. Il faut plutôt envisager, à propos de cette dimension pelliculaire, une activité psychique dont le but essentiel est de dessiner les contours d'une image du corps dont la perméabilité des frontières est sans cesse éprouvée.

En somme, la dimension pelliculaire de l'image du corps — parce qu'elle interroge la frontière qui détermine le dehors du dedans, la réalité interne de la réalité externe — est une activité psychique précédant tout éprouvé affectif qui définit le corps comme un lieu durablement habité. Ainsi l'acte de création chez Leiris implique la disposition d'une table d'écriture représentée projectivement

²⁰ Michel Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Paris, Gallimard, NRF, 1961, p. 35.

par le corps féminin. Écrire grâce au cadre pulsionnel que compose le corps de la féminité; fonder une autobiographie qui fasse appel, par le recours à l'identification projective, à des «images» de femmes blessée (Judith, Lucrèce); mettre en scène des traumatismes qui doivent être réparés par le portrait qu'en propose le narrateur, voilà les principaux objectifs de l'écriture leirisienne. J'ajoute que que cette dimension pelliculaire de l'image du corps, relevée par Didier Houzel, m'apparaît particulièrement pertinente dès que l'on s'interroge sur la modélisation du processus créateur. L'œuvre de Leiris ne nous montre-t-elle pas que «l'habitat» corporel est sans cesse problématique, que la création est possible dans la mesure où cette perméabilité pelliculaire de l'image du corps est préservée. Il en est de même pour l'identification projective qui introduit, à la manière d'une médiation, la possibilité de parler d'autrui tout en faisant mention de soi.

En témoigne ce passage:

La balle de revolver avait cessé de graviter et, teinte encore du sang de ceux qu'elle avait tués, elle se déplaçait le long de chacune des nervures, soulignant le passage de la sève, comme un index rouge. Dans la première nervure, je me vis tel que j'étais lorsque je poursuivais l'Ingénue à travers le dédale de ses gestes qui battaient pour moi la mesure du temps. Mon corps était une grande horloge réglée par un flux menstruel qui colorait le monde de tons tour à tour crus ou blafards, selon que la marée subissait plus ou moins les attractions lunaires, et ma tête n'était qu'un timbre vide résonnant périodiquement des coups précipités frappés par le dehors.[...] Mais dès la deuxième nervure je ne savais plus ce que j'étais²¹.

On peut constater, suite à cet extrait du *Point cardinal*, avec quelle insistance la problématique de l'identification projective est présente dans l'œuvre de Leiris. Comme si la mise en scène du corps féminin supposait, en retour, un

²¹ Michel Leiris, *le Point cardinal*, 1927, pp. 66-67.

questionnement angoissé sur l'identité du sujet-narrateur. Il ne faut pas cependant se méprendre quant à la dimension structurante de cette image du corps. C'est en effet le langage, dont la fonction imageante est chez Leiris valorisée, qui tient lieu de tissu ou de derme pelliculaire; activité qui permet de configurer, au prix de nombreuses transgressions, la structure de l'œuvre créée. L'objet psychique qu'est l'œuvre correspond, dans la perspective psychanalytique que j'adopte, aux exigences de la modélisation. Cette notion, définie par W.R. Bion, suppose l'interaction de l'image du corps et de la psyché; modélisation qui est toujours soumise à la poussée d'une «turbulence émotionnelle²²» (selon l'expression même de Bion).

Si l'œuvre créée modélise à sa façon un investissement pulsionnel, mentionnons de plus que cette élaboration, parce qu'elle se constitue sur fonds de «turbulence émotionnelle», ne privilégie pas les solutions de la continuité et de la linéarité. C'est que l'acte de création ne détermine pas une enveloppe psychique intégralement formée. De même que la genèse de l'œuvre, plutôt que sublimation réussie ou actualisation spontanée des contenus du Ça à la conscience, favorise la constitution d'une impossible écriture réparatrice. Sous cet angle, l'œuvre créée générerait un «support» psychique permettant, selon des modalités complexes, l'inscription de la structure endopsychique du sujet. Ce processus fait appel à l'identification projective qui sous-entend un mouvement alterné d'inscription et d'expulsion du destinataire dont le présupposé d'existence, fantasmé, est à la source de l'œuvre. En somme, la modélisation de l'image du corps dans l'œuvre de Leiris implique, à la faveur de l'identification projective, la fondation d'un destinataire féminin qui répond à deux fonctions précises. Le Moi-peau que représente ce corps légendaire de la féminité tient lieu, d'une part, de pare-excitations contre des stimulations pulsionnelles désordonnées. Une telle fonction correspond à la dimension pelliculaire de l'enveloppe psychique. Mais ce Moi-peau est de plus le réceptacle d'un investissement libidinal qui se caractérise par sa fonction de contenance. Le Moi-peau (représenté dans l'œuvre

²² On lira sur ce point le texte de W.R. Bion, «Emotional turbulence», *Bordeline Personality Disorders* (P. Hartocollis éd.), New York, Int. Univ. Press, 1977.

de Leiris par l'image d'un «derme féminin») doit rendre possible l'inscription psychique d'un maintien corporel qui assure la configuration spatiale de l'œuvre à créer.

Écrire, ce serait alors projeter, expulser, mais aussi accueillir ce qui a été perçu dans un premier temps comme extrinsèque au sujet. À ce titre l'identification projective interroge la réception du projet créateur et l'internalisation d'un destinataire fantasmatique. On ajoutera une autre remarque. Si l'identification projective, sous l'angle de la psychopathologie, situe une réalisation cognitive où la pensée — comme lien — est expulsée et attribuée à un autre sujet, la perspective, dans un contexte littéraire, est radicalement différente. C'est que l'œuvre créée modélise son propre destinataire sans nulle intervention de la réalité externe. Il importe peu, dans une perspective psychanalytique, qu'un destinataire «réel» soit à la source de l'élaboration créatrice et en fonde la réception. Ainsi l'œuvre de Leiris intègre la figuration d'un destinataire féminin dont la constitution imageante justifie l'élaboration d'une enveloppe psychique qui fait alterner fantasmes de destruction et de réparation. À la différence du processus créateur qui sous-tend le travail littéraire, l'identification projective normale ou excessive est, pour Bion, l'exemple même de la modélisation de la cure analytique dans ses polarités transférentielle et contre-transférentielle. Si l'espace du fantasme advient lors de ce processus psychique qu'est l'identification projective, il n'en reste pas moins qu'un sujet «réel» (analysant ou analyste) est revendiqué. Or le travail de création, dans une perspective littéraire, est d'emblée une construction intrapsychique qui fonde une réalité dont la validité — ou la pertinence — n'a pas à être confirmée par le monde externe.

Est-ce un hasard si l'œuvre créée témoigne de l'emprise d'une «demande» qui a trait à l'objet d'un désir où le plaisir de penser — comme son infortune — sont toujours actifs. Le corps légendaire de la féminité, dans l'œuvre de Leiris, correspondrait peut-être alors à la formulation d'une identification projective primaire. Les divers extraits étudiés nous laissent percevoir en effet un sujet qui est intimement lié au désir féminin. Il semble que le «projet d'écriture» chez Leiris, associé au maintien de l'activité autobiographique, implique une fonction de contenance «incarnée» par une image du corps féminine — principalement

maternelle — qui porte l'élaboration fantasmatique du sujet créateur. L'espace du fantasme — comme représentation vue, pensée, entendue d'une réalité psychique propre au sujet — permet alors d'inscrire l'identification projective à partir de laquelle l'œuvre, signe d'une autonomie psychique, se constitue. Disons que l'acte de création oscille entre fusion et défusion: quête d'un «originaire» de la pensée (qui intègre une interrogation lancinante sur le secret de la création) et élaboration secondarisée qui fait de l'œuvre une construction dont le fantasme est peut-être la figure privilégiée. Écrire, ce serait alors créer un corps «autre», un corps «second», modélisé par la fiction, qui autorise tous les désirs de destruction dans la mesure où ils ne s'adressent pas au sujet «réel» qui en est le géniteur psychique.

Ce corps légendaire de la féminité qui est inventorié dans les divers textes de Leiris, il m'apparaît voiler la naissance d'un secret qui interroge l'énigme de la naissance et de la mort. Le travail d'écriture, chez Leiris, se bornerait-il dès lors à répéter cette découverte brutale d'une séparation qui fait intervenir la mise à l'écart de la figure maternelle? Si tel était le cas, il faudrait envisager la problématique de l'autobiographie chez Leiris comme la métaphore d'un «habitat» corporel problématique. La représentation de figures féminines tiendrait lieu de «table d'écriture» sur laquelle le sujet masculin pourrait enfin inscrire sa signature? Faut-il s'étonner que le derme féminin apparaisse ici comme un contenant psychique qui évite au sujet narrateur de constater l'angoisse de sa propre disparition.