



**HAL**  
open science

# De la cure analytique à l'autobiographie à partir de l'œuvre de M. Leiris

Anne Brun

► **To cite this version:**

Anne Brun. De la cure analytique à l'autobiographie à partir de l'œuvre de M. Leiris. Oxyoron, 2012, Séminaires 2010-2011, 3. hal-03650979

**HAL Id: hal-03650979**

**<https://hal.science/hal-03650979>**

Submitted on 25 Apr 2022

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

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

## De la cure analytique à l'autobiographie

à partir de l'œuvre de M. LEIRIS.

Anne Brun

Anne Brun est psychanalyste et professeur à l'université  
Lumière Lyon 2. Elle a publié aux éditions Dunod :  
"Médiations thérapeutiques et psychose infantile"

Michel Leiris, né en 1901 et mort en 1990, apparaît comme un écrivain majeur dans la littérature contemporaine, réputé notamment pour avoir révolutionné le genre autobiographique, en s'inspirant dans son écriture des apports de la psychanalyse : je me propose d'interroger à partir de cet auteur les liens entre l'expérience analytique et l'écriture d'une autobiographie. M. Leiris est à la fois poète, ethnographe et critique d'art, mais son œuvre autobiographique s'impose comme la partie la plus considérable de son activité littéraire<sup>1</sup> : il rédige sa première autobiographie, *L'Âge d'Homme*, pendant son analyse, puis il publie quatre ouvrages, regroupés sous le titre *La Règle du Jeu*, qui s'échelonne sur trente ans, et a été récemment rééditée dans la Pléiade. Enfin, durant toute sa vie, il rédige un journal (1922-1989), qui a été publié de façon posthume.

Michel Leiris s'est dit « déçu par la cure », dans un entretien avec P. Lejeune : « il regrettait de n'être pas remonté jusqu'au trauma originel, ce que vous appelez la scène primitive », précise-t-il, « de n'avoir pas atteint une origine ou un secret, de n'avoir pas découvert quelque chose. (...) Et c'est dans l'espace ouvert par cette déception, pour combler ce vide » (Lejeune, 1986, p 173) que Leiris affirme avoir composé son premier ouvrage autobiographique, *L'Âge d'Homme*. Cette déception, à l'origine, selon Leiris, de son écriture autobiographique, initiera mon questionnement sur le rôle de cette cure analytique dans le processus créateur de son œuvre autobiographique.

Ce que Leiris nomme «trauma originel » apparaît toujours associé dans ses écrits à l'idée de la mort. Toute son œuvre en effet décline sa hantise de la mort et cette certitude de la mort à venir empêche l'écrivain de vivre autrement que dans l'écriture où, souligne-t-il, il dresse sa statue pour la postérité. Leiris ne cesse d'évoquer son obsession de la mort, qui dévalorise tout, et il note que « la seule forme de salut qu'il lui est possible d'envisager est de se considérer comme déjà mort » (Journal, p 305)). Ainsi, pour échapper au temps et à la mort, Leiris s'acharnera dans ses écrits à construire une image de lui-même figée pour l'éternité. C'est à partir de cette place du mort que Leiris occupe dans son œuvre que j'envisagerai les sources inconscientes du processus créateur chez l'écrivain, selon trois points de vue : d'abord à partir de l'histoire de Leiris, qui est hantée par des fantômes, sur le plan transgénérationnel, ensuite à partir du rôle déterminant joué par la cure analytique dans la rédaction de son autobiographie, enfin à partir d'un souvenir d'enfance que Leiris considère comme l'origine de sa prise de conscience de la mort et qui renvoie par ailleurs au fantasme de la scène primitive. Le fil unificateur de cette investigation sera l'hypothèse suivante : il s'agirait pour Leiris

---

<sup>1</sup> Leiris M. *L'âge d'homme*. Paris : Gallimard, coll. « Folio » ; 1939.  
Leiris M. *La règle du jeu*. OC. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade ; 2003.  
Leiris M. *Journal*, 1922-1989. Paris : Gallimard ; 1992.

dans son œuvre autobiographique de se mettre au tombeau dans l'écriture, de tenter en quelque sorte de se momifier pour ne pas tomber en poussière de son vivant. Dans cette perspective, l'écriture, qui apparaît à Leiris comme une façon d'ériger sa statue ou de pétrifier ses souvenirs, pourrait permettre à l'écrivain de lutter contre une angoisse catastrophique de mort psychique, qui peut prendre la forme d'un effritement, d'une dissolution, ou d'un écroulement du Moi, autant d'images obsédantes dans son œuvre.

Sous quelles formes se présente cette obsession de se libérer de « la catégorie du temps » (1948, p 222) dans l'écriture ? Leiris rêve d'abord de revenir au « temps illimité de l'enfance », à la différence du « temps découpé de l'adulte », « soumis à la tyrannie de l'horloge » (ibid.) et il tente de ressusciter le passé en éternisant l'instant ; il vise à « susciter des instants dont chacun serait éternité » (1966, p 742). Enfin il s'acharne à « sculpter sa statue », selon son expression, pour ses lecteurs et la postérité. Autrement dit, l'auteur apparaît en quête d'une continuité temporelle dans l'écriture autobiographique, qui résorberait les discontinuités de la vie, et il cherche simultanément à construire une image de lui-même stable, unifiée et figée pour l'éternité. On retrouve là l'illusion propre au genre autobiographique d'une possible identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, qui fonde le pacte autobiographique, comme l'a avancé P. Lejeune (1975) ; dans l'autobiographie, la coïncidence entre l'auteur, le narrateur et le personnage, entre le sujet qui raconte et le sujet raconté vise à supprimer toute discontinuité dans le temps et dans l'identité même du sujet.

Par ailleurs, le but initial de l'autobiographie consistait pour Leiris à changer la vie par l'écriture, à trouver « une règle de mieux vivre » (1966, p 601), d'où le titre de *La Règle du Jeu*, qui devait lui permettre de « formuler une règle d'or qui serait en même temps art poétique et savoir-vivre » (1966, p 742) ; il s'agissait donc d'une véritable entreprise de transformation de soi, de « self fabrication », selon une expression de l'auteur, qui lui permettrait de se créer lui-même par sa création, mais ce rêve de changer la vie grâce à l'écriture s'est renversé au fil du temps en son contraire, l'écriture tendant à envahir la vie de l'écrivain, sans cesse confronté à l'impératif de la ressaisir dans l'écrit, pour l'inscrire dans la dimension de l'éternité.

A cet égard, la confrontation entre le Journal et l'autobiographie est riche de signification, car l'auteur du journal oppose souvent le non sens de sa vie vécue au jour le jour, vie soumise au hasard et à l'incohérence des événements quotidiens, à la possible mise en sens rétrospective de sa vie dans l'écriture, qui lui permet de donner une signification après coup aux différents événements de son existence. Par exemple, l'auteur peut noter sans commentaire des scènes quotidiennes dans son Journal (p 230), en éprouvant qu'elles prendraient un jour une signification » (p 147) et il les intègre à l'ensemble de son œuvre quinze, vingt ou trente ans plus tard, en leur conférant alors un sens a posteriori et en les immortalisant. Le projet de l'autobiographe consiste donc à tenter de mettre de l'ordre dans le chaos de la vie et il correspond à l'obsession de donner un sens à l'asensé de l'expérience quotidienne, en particulier de découvrir une genèse dans le déroulement de sa propre vie et de prouver que sa vie « n'est pas entièrement faite de hasards ».

Alors que l'auteur tend à simplement « projeter un reflet » de lui dans son journal intime, sous forme de notations éparpillées, au jour le jour, son autobiographie vise à

inscrire les souvenirs et les événements dans une trame continue, à donner sens au passé et à dégager les fils unificateurs d'une vie qui échappe ainsi au hasard, à l'incohérence, voire à la mort. Dans ce processus, l'écrivain, en figeant le passé, tend à immobiliser la temporalité dans l'éternel présent de l'écriture.

Ce rêve de continuité et d'unification de sa vie dans son œuvre se présente en particulier sous la forme d'une aspiration à une reconstitution totale de sa vie dans l'écriture, telle qu'elle permettrait d'embrasser d'un seul regard l'ensemble de son existence, qui prendrait la fixité d'un panorama. « Mon propos n'est pas celui d'un mémorialiste, puisque j'aimerais, plutôt que reconstituer ma vie en la suivant pas à pas, la dominer en l'embrassant d'un regard unique, un regard situé dans le temps mais déjà hors du temps, comparable à celui qu'on attribue à l'homme en train de se noyer et qui revoit, en un clin d'œil, l'entier déroulement de son existence » (1966, p 731). Leiris est donc à la fois le spectateur omnivoquant et l'acteur observé, le voir et le vu se confondent dans un sentiment d'aperception simultanée de l'ensemble de son existence. Dans cette perspective, l'écrivain se situe à la fois au centre de la scène et dans l'œil qui la regarde, il est dans son autobiographie la totalité de la scène et lui-même la voyant.

Sa vision n'est pas focalisée sur telle ou telle image mais il s'agit d'une vision syncrétique totale où fusionnent monde intérieur et monde extérieur, œil omnivoquant et images du monde extérieur, et cette omnivoquance simultanée de l'ensemble du panorama de sa vie lui permet d'échapper au temps linéaire successif pour un temps synchronique, figé et fixé pour l'éternité. Ce processus rappelle la vision syncrétique totale et différenciée qu'Ehrenzweig (1967) nomme scanning inconscient et qu'il place à l'origine de toute démarche créatrice. Tout processus créateur d'une œuvre comporte une phase de scanning inconscient où le futur créateur contemple de façon indifférenciée la structure totale de l'œuvre à venir, en deçà de toute fragmentation ou différenciation. Tout se passe donc comme si Michel Leiris avait conscience de ce processus à la source de son œuvre et qu'il intégrait cette phase du processus créateur au sein même de la rédaction de son œuvre.

Par ailleurs, la comparaison de l'auteur avec un homme qui revoit l'ensemble de son existence au moment de mourir assigne l'autobiographe à la place d'un mort qui porte un regard rétrospectif sur lui-même.

Son premier livre autobiographique, *L'Âge d'Homme*, commence non pas par l'histoire de sa naissance, mais –et c'est un signe majeur– par un chapitre intitulé « Vieillesse et mort ». Tout se passe donc comme l'auteur était mort avant même d'être né et son livre évoque d'emblée son obsession de la mort, car ses premiers mots concernent son impossibilité à découvrir à partir de quel moment il a eu connaissance de la mort : l'écrivain associe alors sur ses visites enfant au cimetière, avec sa mère. Ce qu'il n'écrit pas alors dans *L'Âge d'Homme*, il l'évoque dans son journal : « Tout ce que je sais d'avant ma naissance, c'est que ma mère désirait une fille, venant de perdre une enfant (...). Elle projetait de l'appeler Micheline (<Journal, p 877)> ». Leiris en effet est né quatre ans après le décès d'une sœur âgée de quatre ans ; sa mère a alors deux garçons en bas âge, les deux frères de M. Leiris, elle est terriblement affectée par le décès de sa fille, dont elle gardera toujours un portrait dans sa chambre. Leiris revient peu dans son autobiographie sur l'histoire de sa sœur morte mais elle hante en filigrane les moments clefs de son existence, par exemple

celui où le jeune Leiris rencontre son premier amour. Ils jouent à se travestir, elle en homme et lui en femme ; celle qui n'est pas encore son amante le nomme alors Micheline, qui évoque à Leiris le prénom que sa mère souhaitait lui donner (1939, p 172). Brève apparition de la morte, lors même de la découverte de l'amour, et on ne s'étonnera donc pas que cette étroite intrication de la vie et de la mort, avec un jeu sur l'ambiguïté entre masculin et féminin, caractérise l'ensemble de l'œuvre de Leiris. L'auteur retrouve ainsi chez sa première amante le regard maternel endeuillé, qui l'identifiait comme garçon et fille à la fois.

Par ailleurs, ce double vu par la mère réapparaît dans les rêves de l'auteur, qu'il note dans son Journal et publiera ultérieurement sans commentaire dans *Nuits sans nuit* : voici un rêve de 1923 qui réanime le fantôme qui hante l'inconscient de Leiris : « Un soir, en entrant dans ma chambre, je m'aperçois assis sur mon lit. D'un coup de poing, j'anéantis le fantôme qui a volé mon apparence. À ce moment, ma mère paraît au seuil d'une porte, tandis que par la porte d'en face entre son double, parfaite réplique du modèle. Je crie très fort (...) » (1961, p 14). Le fantôme vécu comme le double du rêveur convoque aussitôt l'image d'une mère en double, peut-être la mère de Michel et celle de Micheline, le double qui ne peut pas disparaître... Le cauchemar s'organise ainsi autour de ce double omniprésent, qui réapparaîtra sur le visage même de Leiris, voué au semblant ; l'auteur évoque dans *L'Âge d'Homme* son habitude de se poudrer le visage dès sa dix-huitième année, du fait de l'irritation de sa peau par le rasoir , « comme s'il s'était agi de le dissimuler sous une espèce de masque impassible comme les plâtres » et il ajoute que « cela correspondait à une tentative symbolique de minéralisation, réaction de défense contre ma faiblesse interne et l'effritement dont je me sentais menacé » (1939, p 183). On constate donc qu'il prend en quelque sorte l'apparence physique d'un mort, avec une sorte de masque mortuaire en plâtre ou en pierre. Toute l'œuvre de Leiris pourrait ainsi se condenser : il s'agit de se minéraliser pour ne pas s'effriter, pour ne pas tomber en poussière, de porter sur son visage un masque, le masque d'un mort, ou plutôt d'une morte, ce que suggère le terme se poudrer –comme une femme. Ne s'agit-il pas aussi de protéger la chair à vif en s'entourant de la seconde peau de l'écriture ? Ainsi un rêve, rapporté à la fin de *L'Âge d'Homme*, se conclut par ces mots énigmatiques : « (...) il est nécessaire de construire un mur autour de soi, à l'aide du vêtement » (Ibid., p 207). Dans ce processus, Michel Leiris fige le vivant en lui, et, comme il l'écrit au fil de la publication de ses livres, l'écriture peu à peu se substitue à la vie. J. B. Pontalis a montré de façon générale que l'autobiographie apparaissait souvent comme une nécrologie anticipée (1988), et il a particulièrement souligné la façon dont Leiris anticipe la mort dans son œuvre autobiographique et porte un regard d'Outre-Tombe sur lui même (1965). La place du mort qu'il occupe dans son autobiographie lui apparaît notamment au moment de la publication de ses livres ; il lit les critiques comme des « notices nécrologiques » et il voit « avec horreur » « cette statue de lui-même qu'il s'est acharné à façonner, se dresser comme une pierre funéraire dans la réalité extérieure » et effacer, écrit-il, la réalité actuelle de sa vie (1966, p 600).

Par ailleurs, Leiris se décrit toujours comme décevant, insatisfaisant, comme un antihéros, mais il se transforme par la magie de l'écriture en Autre magnifié, idolisé et idolâtré pour l'éternité par ses lecteurs ; autrement dit le héros de l'autobiographie

pourrait renvoyer au « public interne » (De M'Uzan) de Leiris, soit à l'image encryptée dans la famille d'une sœur elle aussi idolâtrée pour l'éternité, sœur magnifique et indépassable dont il est voué à offrir un pâle reflet.

Elle n'est pas le seul fantôme qui hante Leiris : Michel/Micheline évoque Madeleine, la sœur aînée morte, mais le deuxième prénom de Leiris, Julien, Julien Michel Leiris pour l'état civil, Michel Julien Leiris pour l'église, réincarnerait l'oncle Jules <sup>2</sup> frère du père, qui se noie dans sa jeunesse, alors que sa femme est enceinte. Les parents de Michel, alors à l'époque de leurs fiançailles, vont décider d'élever la fille de l'oncle Jules, Juliette, qui est laissée par sa mère. Juliette sera toujours présentée par les parents de Michel comme leur propre fille, elle est donc considérée par Michel qui a toujours été très proche d'elle, comme sa sœur aînée de treize ans, et Leiris percera tardivement ce secret de famille. Mais son inconscient présentifiera cet oncle Jules dans un symptôme, qui figure en tête d'une liste de difficultés présentée à son analyste, au début de la cure : « Peur en traversant les rues. Impossibilité d'apprendre à nager (...) » (Journal, p 204). On ignore si cette question des fantômes a été travaillée durant l'analyse de Leiris, mais elle hante l'écriture de l'auteur, et l'image de la noyade paraît centrale quand Leiris évoque son travail d'autobiographe. Il écrit par exemple qu'il pratique sur les souvenirs qu'il revivifie « quelque chose d'équivalent à cette respiration artificielle au moyen de laquelle on essaie de ranimer les noyés » (1948, p 52). Affleure ici une autre dimension du processus créateur de l'autobiographie : la minéralisation, la pétrification des souvenirs correspond aussi au désir inconscient de réanimer les morts par l'écriture. Voilà justement ce qui obsède Leiris : il note qu'il essaie de ranimer des souvenirs mais il ne réussit qu'à en faire « des tiges desséchées, fleurs à la veille de tomber en poussière » ; il poursuit des « fantômes de réalité » qui deviennent « ruines », pendant qu'il écrit (1948. p 247). Par ailleurs, il compare le regard de l'autobiographe à celui qu'on attribue à l'homme en train de se noyer et qui verrait en un clin d'œil le déroulement entier de son existence, regard déjà hors du temps. Autrement dit, Leiris occuperait dans l'autobiographie la place d'un presque déjà mort qui porte un regard rétrospectif sur lui même. Mais il survit dans l'écriture ; dans son journal, quand il va très mal, juste avant le début de son analyse, il note que seule l'écriture lui permet de vivre « autrement que comme un noyé » (Journal, p 168).

Que savons nous de la cure analytique de Leiris ? L'écrivain entreprend cette analyse en 1929, du fait, confie-t-il à E. Roudinesco, dans un entretien dont il refusera finalement la publication de son vivant, de sa propension à abuser de l'alcool, de son « horrible complexe d'impuissance sexuelle, avec tendances masochistes, de ses inhibitions d'écriture » (1992). Dans *L'Âge d'Homme*, Leiris situe sa cure de façon plus littéraire : après « des tentatives amoureuses régulièrement avortées, des ivresses scandaleuses » et une « beuverie nocturne à la suite de laquelle je débarquai chez un ami (Bataille) vers cinq heures du matin et lui demandai son rasoir dans l'intention, d'ailleurs plus ou moins feinte de me châtrer- demande que l'ami éluda en me répondant simplement qu'il ne disposait que d'un rasoir automatique, je me rendis compte que dans tout cela il entrait une part de maladie et je me décidai à suivre un traitement psychanalytique »(1939, p

---

<sup>2</sup>Voir la biographie de Leiris, Armel A. Michel Leiris. Paris : Fayard ; 1997.

196). C'est justement son ami Georges Bataille, qui lui recommande son propre analyste, le Docteur Borel : selon Leiris, Bataille alors rédacteur en chef d'une revue à laquelle il collaborait, «s'arrachait les cheveux » car il «avait énormément de peine à écrire» et Bataille « espérait » « une sorte de déblocage pour récupérer sa « copie en temps voulu » (1990). L'analyse de Leiris s'inscrit donc d'emblée sous le signe d'un appel à l'écriture, et l'analyste choisi était réputé pour aimer à analyser les écrivains et les créateurs. Borel fait partie des fondateurs de la Société Psychanalytique de Paris, en 1926, il en devient président de 1932 à 1934 et il est aussi adhérent de l'Évolution Psychiatrique, créée en 1925. À cette époque, entreprendre une analyse constitue une démarche originale... L'analyse de Leiris s'est effectuée de 1929 à 1936, en deux tranches, puisque l'écrivain l'interrompt après un an, pour partir en Afrique comme secrétaire d'une mission d'ethnologie, avec l'assentiment de Borel écrit-il (Ibid), puis il reprendra son analyse de 1934 à 1936 en deux fois. Leiris décrit Borel comme complètement désintéressé, car il a fait sa cure à crédit et n'a remboursé son analyste que plus tard, en francs dévalués (Lejeune, p 171). Borel aurait dit à Leiris, qui craignait au début du traitement les effets négatifs de la cure sur sa création, « Vous ne changerez pas », ce que Leiris interprète, comme une manifestation de la foi limitée qu'aurait eu Borel dans l'analyse (Ibid.). Il le présente comme un homme ouvert, éclectique, qui pratiquait la psychanalyse de manière distanciée, établissant avec lui des relations amicales vers la fin de l'analyse, et se moquant alors de ce qu'il appelait « les psychanalystes doubles crèmes », c'est-à-dire dogmatiques (1990, p 12). Autrement dit, tout se passe comme si Leiris avait besoin de donner l'image d'un « scepticisme partagé » à l'égard de la psychanalyse, entre lui et le médecin, comme il le nomme, ce qui peut apparaître comme une défense contre un engagement transférentiel, d'autant plus que jamais Leiris n'évoque la question du transfert, qu'il semble même complètement ignorer (Lejeune, 1986, pp 171-172). Néanmoins, Leiris a aussi perçu des aspects de la personnalité de son analyste, qui invoquait peu, et même plus du tout à partir des années quarante, les références psychanalytiques. Borel n'avait d'ailleurs pas fait lui-même d'analyse et, après ses débuts d'analyste avec des patients comme Bataille et Leiris qui l'ont fait connaître, il a très vite abandonné toute pratique analytique<sup>3</sup>.

Pour tenter d'en savoir plus que ce que nous livre Leiris dans son œuvre et dans ses entretiens, je me suis attachée à une lecture attentive de son Journal, en particulier de 1929 à 1936, l'époque de l'analyse. Curieusement, alors que Leiris a le souci de tout noter, « sans trace d'aucun choix », il est fort peu question de cette analyse ! Début 29, Leiris note qu'il a l'impression d'être un malade et qu'il devrait se faire psychanalyser. En septembre, il inscrit sous forme d'encadré en majuscules : « A faire en rentrant à Paris : me faire faire des clefs. Faire arranger smoking et acheter linge du soir. Voir Dr Borel pour psychanalyse» (Journal, p 202) ! L'analyse devient l'objet d'une injonction extérieure, où le sujet désirant s'efface en tant que tel, et disparaît devant la tâche à accomplir. Puis, l'impact de la cure apparaît en négatif, car elle désorganise complètement, et pour la première fois, l'écriture de ce journal, tenu jusqu'alors de façon obsessionnelle. Fin 29, après le début de l'analyse, on

---

<sup>3</sup> Article Borel, Dictionnaire international de la psychanalyse, De Mijolla A. et coll. Paris, Calmann-Lévy ; 2002.

trouve quelques feuillets non datés, puis la simple mention de son voyage en Afrique, de 31 à 33, et le journal, recommence trois ans plus tard, lors du retour d'Afrique. Parmi les feuillets non datés, se trouve la note que Leiris a remise au début de l'analyse au docteur Borel, où il mentionne ses symptômes, des phobies, son alcoolisme, et une aventure d'ordre pédérastique (Ibid.). Les autres feuillets non datés concernent des projets de ce que Leiris appelle ses Mémoires : l'écrivain divise sa vie en différentes périodes, dresse l'inventaire des principaux événements dans l'ordre chronologique. Le projet autobiographique chez Leiris s'enracine donc dans la cure et d'ailleurs, ce qui fait symptôme, c'est qu'il rédige son premier livre autobiographique *L'Âge d'Homme* pendant l'analyse (de 1930 à 1935), et cette analyse s'achèvera au moment où s'annonce la publication de ce premier ouvrage. Son analyse est sans doute le seul épisode important de sa vie que Leiris n'ait pas consigné dans son Journal, mais il a eu besoin de l'accompagner de la rédaction d'une autobiographie. Quelle est la fonction de cette écriture concomitante à la cure ? D'abord le début de la cure provoque l'arrêt de l'écriture du journal, ce qui signifie sans doute que l'analyste va occuper la fonction de destinataire du Journal intime. Ce transfert sur l'analyste de son « public interne » s'accompagne d'une majoration de ses symptômes en début d'analyse, notamment de son alcoolisme dont la cure le guérira ; Leiris multiplie aussi ce qu'il appelle « les histoires de débauche », par exemple il se fait frapper par des prostituées (1939, pp 196-198). L'écrivain a appris plus tard que sa femme avait alors communiqué par téléphone à son insu avec Borel, qui l'a rassurée à plusieurs reprises (Roudinesco, p 46). De façon significative, les passages à l'acte de Leiris rapprochent hors cadre son analyste et sa femme, qui a toujours été pour Leiris la destinataire privilégiée de tous ses écrits, occupant toute sa vie la place privilégiée de l'Autre maternel<sup>4</sup>.

Un moment clef de la cure a été son interruption pour partir en Afrique : Leiris écrit alors que « la seule chose dont il sera toujours reconnaissant au Dr Borel, ce n'est nullement la cure analytique, peu de choses », mais d'avoir compris qu'il lui fallait jouer le personnage »(27) d'un aventurier, et de l'encourager à aller en Afrique. Autrement dit, l'analyste a compris la nécessité pour Leiris de passer par l'acte, par une identification à un vrai héros, à un homme d'action ! .Mais Leiris comprend rapidement qu'il ne sera jamais un aventurier et il raconte ce voyage comme simulacre d'une tentative d'évasion dans un ouvrage appelé *L'Afrique fantôme* (1931, p 469). Rien décidément ne peut prendre corps !

Leiris a présenté son livre *L'Âge d'Homme* comme « une liquidation », « comme un moyen de rompre »<sup>5</sup>moyen certes de rompre avec une image de lui-même qu'il veut caduque, mais ne s'agirait-il pas aussi de rompre avec l'analyse et de liquider le

---

<sup>4</sup> Dans le Journal (p 329), le 14 juillet 1940, Leiris écrit : « Ce qui me lie peut-être le plus à Z(ette) : nécessité, besoin absolu que j'éprouve, d'avoir une sorte de « témoin » de ma vie ; il est entendu une fois pour toutes qu'elle seule peut être ce « témoin » ou spectateur, grâce à qui ma personne même a sa réalité ; je ne conçois pas d'autre public. (...) Je sais maintenant, (et c'est à peu près entendu entre nous), que ce cahier lui est destiné, comme une sorte de testament ; Que va-t-il en résulter quant à sa rédaction ? ». Louise Leiris mourra deux ans avant son mari, elle n'aura jamais lu ce journal. (Voir note 10, p 890). Le journal que Leiris écrit en 1931-1933 en Afrique, publié sous le nom de *L'Afrique fantôme*, sera aussi adressé à sa femme, sous forme de lettres. La règle du jeu enfin sera dédiée à Zette.

<sup>5</sup> Leiris M. Journal. Op. cit. Lettre du 7 janvier 1936. p 298-299.

transfert, avec la publication de son premier livre ? Peut-être même aussi de payer avec des mots son analyste, dont il connaît l'intérêt pour la création... Leiris indique dans son Journal de façon laconique : « Fin d'analyse avec Borel. Jusqu'à la prochaine ? (Ibid.) », et, sans transition il évoque la publication d'un de ses textes. Cette fin de l'analyse apparaît non pas comme sa propre décision mais comme celle de Borel : « Quand Borel a dit que ça pouvait aller, qu'on pouvait en rester là... » (Journal, p 173). Durant l'année qui suivra la fin de l'analyse, le ton du Journal est accablé. Leiris met l'accent sur le « vide » dans lequel le laisse l'analyse : « (...) tout se passe exactement comme si les constructions fallacieuses sur lesquelles je vivais avaient été sapées à la base sans que rien m'eût été donné qui puisse les remplacer (1939, p 200). Ce vide pourrait renvoyer à une impasse de la cure, peut être achevée trop tôt, à l'époque les analyses étaient plus courtes qu'aujourd'hui... J'avancerai aussi l'hypothèse à partir de *L'Âge d'Homme* où Leiris évoque plusieurs interprétations analytiques axées autour de l'idée de castration, que l'analyse a peut-être été centrée sur l'interprétation de la problématique œdipienne, comme il était habituel de le faire à cette époque, sans travailler les aspects plus archaïques, comme l'angoisse de dissolution ou d'écroulement évoquées au début, autant de formes de la crainte de l'effondrement décrite par Winnicott (2000) ...

Quoi qu'il en soit, devons nous simplement suivre Leiris qui affirme être resté « dans le vide », ou ne pouvons nous pas aussi penser qu'il a appréhendé à cette époque que l'analyse ne comblerait pas le manque, ce qu'il appelle de façon récurrente dans son œuvre « la lacune obsédante », qu'il place à la source de sa création ? D'ailleurs, Leiris répète souvent que « le fait d'écrire » a pu lui « donner l'illusion de boucher le trou de ce qui nous manque » (1948, p 278). Dans cette perspective, l'entreprise autobiographique apparaît alors comme un véritable travail de séparation et de deuil de l'analyse, de deuil de son espoir souvent évoqué de « trouver l'objet » qui pourrait le combler. Dès lors, cette fameuse déception de Leiris par rapport à l'analyse, qui serait à la source de son recours à l'écriture, peut aussi s'entendre paradoxalement comme le signe de la réussite à transposer en œuvre cette quête, initiée par une lacune originelle, et ainsi s'expliquerait le fait que Leiris ne soit pas revenu à l'analyse, contrairement à ce qu'il avait pu envisager, en écrivant sur son journal : « Fin d'analyse avec Borel. Jusqu'à la prochaine ? »

Le travail de « sape » de l'analyse, expérimenté par Leiris, renvoie aussi à l'émergence du refoulé, qui va nécessairement rompre le récit construit de l'analysant, découvrant dans la cure ce qu'il ignorait savoir de lui même et il s'agit alors habituellement dans le processus analytique de coconstruire d'autres versions de son histoire<sup>6</sup>. Or Leiris se dit confronté à un vide, qu'il va tenter de combler par l'écriture ; il va donc chercher à se construire une identité narrative dans le récit autobiographique, qui permet de donner une continuité et un sens à sa vie. Comme l'écrit Ricœur (1985), l'autobiographie va permettre de déployer un récit sur soi, qui libère du non sens. A cet égard, la confrontation entre le Journal et l'autobiographie est riche de signification, car Leiris dans son journal oppose souvent le non sens de sa vie vécue au jour le jour, vie soumise au hasard et à l'incohérence des événements quotidiens, à la possible mise en sens rétrospective de sa vie dans l'écriture, qui lui

---

<sup>6</sup> Voir à ce sujet De Mijolla-Mellor S. «Survivre à son passé ». In : Coll. L'autobiographie. Paris : Les Belles lettres ; 1988.

permet de donner une signification après coup aux différents événements de son existence et de les immortaliser. Le projet de l'autobiographe consiste donc à tenter de mettre de l'ordre dans le chaos de la vie et il correspond à l'obsession de donner un sens à l'asensé de l'expérience quotidienne, en particulier de découvrir une genèse dans le déroulement de sa propre vie et de prouver que la vie n'est pas entièrement faite de hasards. Quand Leiris évoque donc sa déception de n'avoir pas découvert une origine dans l'analyse, il convient aussi d'entendre cette nostalgie d'une origine comme la recherche illusoire d'une mise en sens de sa vie à partir d'un point causal unique et organisateur, à partir duquel se déroulerait le fil de sa vie. Et Leiris va donc combler ce vide laissé par l'analyse par la rédaction de l'autobiographie, dans laquelle il pourra se constituer enfin une identité, au fil de la narration.

Allons plus loin encore : ne s'agirait-il pas aussi de prendre la place de l'analyste, en devenant le rédacteur de sa propre vie, à partir de l'expérience analytique ? Écriture donc relique du transfert, qui prendrait la forme d'une introjection de l'analyste, grâce à la maîtrise narrative sur sa propre vie. La naissance du processus autobiographique chez Leiris se nourrit aussi d'une attaque de l'analyse, qui se précise nettement dans le Journal, au moment de la dernière année de l'analyse. Jamais Leiris n'attaque la personne de l'analyste, mais toujours l'analyse en tant que telle, et ce qui paraît évidemment dénié, c'est l'aspect négatif du transfert, la haine potentielle à l'égard de l'analyste lui-même. Comment aurait-il été possible de s'en prendre au prestigieux analyste recommandé par Bataille, ami des artistes, désintéressé au point d'accepter d'être payé en francs dévalués ? En dévaluant justement l'analyse, tout en protégeant l'analyste. Dans le Journal, en 1936, il note « Résistance à l'analyse. Grève perlée » et il évoque un souvenir d'enfance en lien avec sa psychanalyse, le fait qu'enfant, quand il se masturbait, il s'imaginait être femme, et aussitôt il note son « hostilité contre la psychanalyse, qui l'a coupé de tout ressort mythologique », et il a « l'impression d'être puni d'avoir voulu savoir, d'avoir soulevé le voile d'Isis » (Journal, p 288, p 284). Autrement dit, il reproche à l'analyse de le couper de sa mythologie personnelle, support de sa création. Leiris semble découvrir que l'inconscient ne se présente dans l'analyse pas comme un réservoir d'images qu'il suffirait de capter pour créer ; le refoulé ne se présente pas en effet dans le travail de l'analyse comme une histoire, comme une mythologie, et il semble qu'ici Leiris témoigne bien du malentendu qui exista entre Freud et les surréalistes, qui revendiquaient une écriture « sous la dictée de l'inconscient » et confondaient ainsi les niveaux du préconscient et de l'inconscient.

Ce qui fonde l'originalité de l'œuvre de Leiris est l'utilisation de la méthode associative, héritée certes de l'expérience analytique, mais qui dénature radicalement la règle fondamentale de l'analyse. Le moteur de l'écriture de Leiris se présenterait ainsi à la fois comme perpétuation et comme résistance au processus analytique : l'écrivain de *La Règle du Jeu* certes prolongera et exploitera le jeu associatif propre à l'analyse, en faisant référence dans son œuvre à une trame associative inconsciente mais il deviendra le maître du jeu, en figeant pour l'éternité la dynamique associative.

Leiris dit que sa « lecture de la Psychopathologie de la vie quotidienne de Freud est pour lui une « influence bien plus déterminante que d'avoir été analysé » (1990, p

15) et il va donc privilégier dans son écriture des faits apparemment insignifiants, qui vont éveiller des résonances et déterminer un faisceau associatif ; ses récits autobiographiques fonctionnent par associations d'idées, d'images et associations verbales. Pour la rédaction de *La Règle du Jeu*<sup>7</sup>, l'écrivain se constitue un énorme fichier avec des fiches déplaçables, sur lesquelles il note des souvenirs, des récits d'événements réels ou de rêves, enfin des faits de langage ou des réflexions d'ordre général. Il recopie alors sur ces fiches beaucoup de passages de son journal et il se fixe comme principe d'utiliser une par une toutes ses fiches, avec une règle de non répétition qui se concrétise par des hâchures sur les fiches déjà transposées dans l'œuvre. Leiris tente de réaliser un puzzle parfait dans son œuvre, où chaque événement apparaîtra inséré à jamais dans la totalité d'une mosaïque. Son travail d'écriture consiste à faire se rejoindre les fiches, comme un jeu de cartes où on fait « des mariages », en établissant un certain rapport entre un fait et un autre. Cette union d'éléments distincts entre eux produit une « déflagration ». À écouter Leiris, on songe à un rapprochement des corps, à l'image de scènes sexuelles. Toute l'œuvre s'organise autour de cette idée de faire se toucher les choses entre elles. À la source du processus créateur, apparaît donc une érotisation de la pensée.

Après avoir exploré l'histoire de Leiris, ainsi que sa cure analytique, en rapport avec l'idée de « trauma originel », d'une lacune originaire, il s'impose d'interroger un passage clef de l'œuvre de Leiris, où il évoque justement ce « souvenir qu'il aimerait avoir mais ne retrouve pas » et il précise que cet « événement capital qu'il a toujours été dans l'incapacité de retrouver » et qui n'a peut-être jamais dû se produire est celui qu'aurait constitué pour lui sa « prise de conscience de la mort ». Il remonte alors à son plus ancien souvenir associé à cette prise de conscience de la mort, qui date de l'âge de quatre ou cinq ans, alors qu'il était en vacances à Viroflay dans un chapitre de *La Règle du Jeu* intitulé Mors (1955. p 289-356.), qui signifie bien sûr mort en latin, renvoie aussi à une marque de voiture de l'époque, très rapide, et enfin désigne le mors du cheval qui conduit la voiture que l'écrivain évoque.

Au cours d'une promenade d'après dîner, à la nuit tombante, Leiris enfant perçoit un bruit insolite, sans doute un bruit d'insecte, qui déclenche en lui une forte angoisse. Pour le rassurer, son père lui dit qu'il s'agit d'un bruit de voiture qui est très loin, ce qui « fait encore plus peur » à l'enfant. Selon Leiris, cette explication accroît sa peur d'enfant comme s'« il avait dépisté sa fausseté et pensé qu'elle n'était que pieux mensonge destiné à lui cacher quelque chose » de redoutable. Leiris s'interroge alors sur le rapport entre ce souvenir et son obsession de la mort et il opère une « série de glissements » associatifs, en comparant d'abord ce bruit étrange à « un somnambule se faufilant, tout blanc dans sa chemise de nuit, à travers l'ombre d'une chambre », alors que l'enfant pensait « toutes les choses en sommeil » et les humains « tous couchés, immobiles entre leurs draps ». Puis il suit la piste de la voiture à cheval évoquée par son père et évoque alors la scène violente d'un accident où « le quadrupède tombe et s'agite convulsivement sur le pavé ». Il conclut que ce bruit insolite qui indique que quelque chose est réveillé alors que le monde dort, provoque

---

<sup>7</sup> Le fichier de *La Règle du Jeu* a été publié récemment dans la Pléiade, pp 1155-1265. Lire aussi le commentaire de Denis Hollier pp 1654-1659. Voir les commentaires de Leiris, in Biffures, pp 258-278.

l'angoisse car il est « la preuve que quelque chose peut être vivant sans nous ». L'auteur interprète ce souvenir comme la révélation pour l'enfant que le monde ne s'arrête pas de tourner s'il dort, c'est-à-dire que le monde ne dépend pas de lui ; il découvre qu'il peut mourir et que la vie continue.

Au delà de l'interprétation de l'auteur, cette prise de conscience de la mort ne renverrait-elle pas bien moins à la mort dans sa réalité abstraite qu'à un vécu de mort psychique pour l'enfant ? Leiris désigne en effet ce moment comme « un radical écroulement ». Celui-ci se matérialise par l'écroulement sur le pavé du cheval qui s'agite convulsivement. Cette voiture mors, qui renvoie à la fois au mors du cheval et à l'idée de la mort, suggère la terreur pour l'enfant d'être dévoré, happé par le cheval de fiacre, qui s'agite convulsivement sur le pavé. On est frappé par la ressemblance entre cette scène et la phobie du petit Hans<sup>8</sup> (39) qui a peur que les chevaux ne tombent, peur du « charivari fait avec les jambes » et d'être mordu par le cheval. Chez Leiris, les fantasmes inconscients afférents à cette scène renverraient à la scène primitive, à la terreur d'être mordu ou dévoré par le cheval de fiacre, soit par le père, et enfin à la terreur de disparaître dans cette « tragédie ». L'enfant est aussi bouleversé par le pressentiment de quelque chose de vivant sans lui, d'une scène dont il est exclu mais à laquelle il participe fantasmatiquement, identifié au cheval se convulsant, mourant de plaisir et de douleur. Fascination/disparition de l'enfant dans cette scène convulsive de terrifiante jouissance, cette « chose sans nom », comme l'écrit Leiris.

L'écrivain associe ce moment de prise de conscience de la mort à des situations où il a eu l'impression « de se trouver placé à la lisière de l'autre monde » ou bien « d'embrasser du regard la marche de la vie et de la mort, selon une optique d'Outre-Tombe. Tout le problème de l'écrivain sera donc de ne pas se dissoudre ni s'écrouler dans cette scène terrifiante, en se plaçant à la lisière de l'autre monde, soit à la place d'un mort Outre Tombe, qui contemplerait sa vie de l'autre côté... L'enfant menacé par ce quelque chose de vivant sans lui, qui le renvoie à sa disparition, à un vécu terrifiant de mort psychique, va échapper à « cette chose sans nom », comme il l'écrit, en figeant ce vivant dans l'écriture, en le fixant pour pouvoir enfin le maîtriser, dans un retournement passif actif, au lieu de subir la détresse d'être exclu de cette scène vivante. On pourrait rapporter l'obsession chez Leiris de la fixation des souvenirs au besoin d'immobiliser ce vivant terrifiant qui lui échappe et, du coup, l'auteur n'est plus vivant mais absorbé par son besoin de contrôle et de maîtrise sur une vie qu'il semble condamné à vivre dans l'écriture. Il devient un écrivain solitaire, homme de l'ombre qui s'abstrait, se retranche et s'isole du monde (1948, p 22) en même temps qu'il devient l'acteur en pleine lumière au centre de la scène. Le prix à payer est qu'il « n'existe plus que par écrit » (1955. p349.) comme il le note.

Ne s'agirait-il pas pour l'auteur de se projeter par l'écriture au cœur de cet impensable originaire, de cette scène d'où il sera à jamais absent et d'occuper sur les bords la place du mort vivant qui va recréer fantasmatiquement cette scène ? Je propose de formuler ainsi ce processus qui conduit l'écrivain à engendrer une œuvre autobiographique : « Au moment où mes parents sont réunis sans moi, je disparaîs,

---

<sup>8</sup> Ce rapprochement a été bien mis en évidence par P. Lejeune, dans son ouvrage Lire Leiris. Autobiographie et langage. Paris : Klincksieck ; 1975.

je meurs au moment même où ils me fondent, je suis dévoré, anéanti, mais je réapparais dans mon œuvre en occupant le centre de la scène, je survis par la recreation de ma propre genèse », à la fois auteur spectateur de ma vie et personnage acteur au centre de la scène. Dans ce processus, l'intrication entre fantasme d'auto-engendrement et fantasme de la scène originare se trouve donc à l'origine du processus créateur de l'autobiographie chez Leiris, ainsi que le montre de façon générale Chiantaretto (1995) dans son approche psychanalytique du genre autobiographique. D'ailleurs, l'auteur conclut son chapitre Mors par l'évocation de son refus de la procréation, associé à son refus de la filiation et de l'inscription dans une famille, qui lui permet de s'imaginer, écrit Leiris, qu'il « demeure extérieur à la coulée du temps », autrement dit qu'il s'auto-engendre dans l'écriture. Il s'agit donc pour Leiris dans l'écriture autobiographique de sculpter sa statue funéraire, de se pétrifier pour ne pas se dissoudre, de s'accrocher à la plume pour échapper à une véritable mort psychique, évoquée par les images obsédantes de liquéfaction, de dissolution, d'effritement...

On reconnaît là bien des aspects de la façon dont la question de la mort se pose dans la névrose obsessionnelle. Il ne s'agit pas ici de plaquer une quelconque grille psychopathologique sur Leiris mais de faire jouer l'interaction entre art et psychanalyse pour comprendre la dynamique de l'obsession de la mort dans le processus créateur de l'œuvre. Freud avait souligné que « les obsédés ont besoin de la possibilité de la mort pour résoudre leurs conflits » (1909) et S. Leclair (1971. p 138) prolonge cette réflexion en décrivant la névrose obsessionnelle comme « refus redoublé de la possibilité de sa propre mort ». C'est bien de ce refus dont témoigne l'acharnement de Leiris à mener à bien son entreprise autobiographique. On peut identifier nombre de symptômes de type obsessionnel chez Leiris, comme Anzieu l'a relevé ( 1959. p 191-193.), mais l'analyse l'a délivré de beaucoup de ces symptômes invalidants, et lui a surtout permis d'écrire, d'opérer ainsi un traitement de ses conflits psychiques, grâce à sa création. Il s'entoure en quelque sorte de la seconde peau de l'écriture pour protéger la chair à vif, pour momifier sa vie, ce qui lui permet d'échapper à l'angoisse de disparaître... S. Leclair évoque aussi des patients dont la névrose obsessionnelle s'est organisée autour de l'idée de se momifier, de s'entourer de bandelettes pour échapper à la terreur de la liquéfaction mais il ne relie pas ces terreurs au fantasme de la scène originare, comme nous invite à le faire Leiris de façon spécifique : Leiris s'approche d'un premier impensable, de la chose innommable de Viroflay, contre laquelle il faudrait édifier les digues de l'écriture. Leiris relève alors que son angoisse est accrue par le sentiment que son père lui ment, pressentiment par l'enfant du mensonge parental sur leurs activités nocturnes. N'oublions pas que le jeune Leiris a beaucoup été confronté au mensonge de ses parents sur la question même de la filiation, avec sa sœur Juliette et il épousera une femme aussi marquée par un lourd secret de famille, car sa mère se faisait passer pour sa sœur.

Une partie de l'œuvre autobiographique se présenterait donc comme la répétition, la recherche, l'approche d'un premier impensable, d'un moment mythique d'effondrement pour l'enfant, effectivement vécu comme une mort psychique. Ne s'agirait il pas de tenter de maîtriser par l'écriture ces moments traumatiques d'effondrement, d'investir le langage pour tenter de circonscrire par des mots cet

inommable originel, qui échappe toujours ? Beaucoup plus tard, dans son journal, en 1977, Leiris associera ce souvenir d'un bruit mystérieux à Viroflay aux bruits nocturnes qui lui venaient de la chambre des parents et à son pressentiment du mensonge parental sur leurs activités nocturnes<sup>9</sup>. L'écriture de Leiris se focalise particulièrement sur les moments de ce qu'on pourrait appeler avec S. De Mijolla (1999, p 24-73) l'effondrement du sol des évidences pour l'enfant, moments où le monde s'effondre pour un enfant soudainement confronté à un mensonge parental, qui le renvoie à une chose inommable... Il ne s'agit pas là de rapporter l'obsession de la mort chez Leiris uniquement à la scène originaire mais plutôt de voir comment le fantasme de scène originaire réorganise la question de la pétrification, de l'angoisse de disparaître, en lien avec l'histoire de Leiris, du côté certes des fantômes, mais aussi en rapport avec une réactualisation d'agonies primitives, au sens donné à ce terme par Winnicott, angoisses inimaginables du bébé, terreurs extrêmes, sans fin et sans limites où le sujet se retire de cette expérience de mort psychique, pour pouvoir survivre. Les réseaux associatifs récurrents de l'œuvre de Leiris permettent d'envisager l'hypothèse d'une réactualisation chez l'auteur de vécus catastrophiques de chute, d'effritement, de liquéfaction...

Les critiques n'ont pas manqué de dire à Leiris que derrière Viroflay, se trouvait le souvenir de la scène primitive. Leiris lui même accrédite cette idée dans son Journal et, par ailleurs, dans les propos échangés avec P. Lejeune, il associe le trauma originel à la scène primitive. Il semblerait donc que Leiris ait cherché dans l'analyse à retrouver la scène originaire dans sa réalité et non pas comme reconstruction fantasmatique. Il convient de mettre en question et de renouveler des approches psychanalytiques datées de l'œuvre de Leiris, centrées sur l'idée de retrouver dans l'écriture de Leiris la scène originelle comme réalité historique. L'écrivain lui même nous montre dans l'évocation du souvenir de Viroflay qu'il ne s'agit pas de reconstruire dans l'écriture une scène réelle, un souvenir traumatique qui correspondrait à un chaînon originaire manquant, à un contenu prédéterminé à se remémorer, comme le rêve Leiris en quête d'un souvenir manquant, mais il s'agit au contraire, de remettre en jeu dans l'écriture des traces sensorielles, visuelles ou auditives, non liées à des représentations, pour faire advenir justement des images toujours nouvelles et des contenus représentatifs variés. Comme le souligne A. Green, « les fantasmes originaires ne sont pas des représentations, encore moins des contenus mais des médiations. (...) ils sont ce par quoi adviennent représentations et contenus » (2000, p 75). C'est bien ce que montre le texte évocateur du souvenir de Viroflay, qui témoigne du travail d'intégration créatrice, opéré par l'écrivain, à partir de traces d'expériences relatives au fantasme de la scène originaire, à partir donc

---

<sup>9</sup> « Selon mon jeune collègue du Musée de l'Homme, Jean Jamin, le souvenir du bruit entendu un soir à Viroflay, bruit dont mon père m'avait dit qu'il était celui d'une voiture très éloignée (Cf. « Mors », in Fourbis), serait un « souvenir-écran », masquant celui de la « scène originelle ». J'ai parlé -je ne sais plus où- de l'angoisse que j'éprouvais, enfant, quand j'entendais mon père ronfler. Bruit mystérieux (comme l'était celui de Viroflay) et peut-être associé à d'autres bruits nocturnes (non seulement étrangers comme le ronflement, mais proprement « mystérieux », car de ceux-là j'ignorais quelle était la source exacte) qui me venaient de la chambre de mes parents. Quand, dans la scène de Viroflay telle que je l'ai reconstituée, mon père attribue à une voiture le bruit qui m'inquiète, n'est-ce pas un alibi qu'il se donne (explication lénitive des bruits qui pourraient me venir de la chambre conjugale) et n'est-ce pas pour cela que mon angoisse est accrue -non à cause du pieux mensonge mais à cause de la scène qui le motive ? ». Lettre du 24 septembre 1977, p 685.

d'indices perceptifs, bruit d'insecte ou de voiture à cheval. La scène primitive reste fondamentalement indicible et irréprésentable, elle relance perpétuellement le processus créateur, activé par l'irréprésentabilité de cette scène que l'écrivain tente d'approcher par des mots ou des images qui pourraient rendre compte de cette énigme primordiale. Penser pouvoir découvrir un contenu originaire ultime comme la scène originelle, d'où procéderaient toutes les autres représentations, relève donc du leurre.

Dernière remarque... On n'a jamais fini d'épuiser un texte.... L'idée du trauma originel s'associe souvent dans l'œuvre de Leiris à celle du manque de l'objet originaire. Leiris a longuement évoqué sa tentative de suicide effectuée à l'âge de cinquante six ans, peu après la mort de sa mère : « La mort », écrit-il alors « exactement comme un retour au sein maternel » (Journal, 1957, p 97). Ne s'agirait-il pas aussi de retrouver dans son autobiographie dédiée à sa femme, cet Autre maternel à jamais perdu et pourtant si présent dans l'évocation des souvenirs ? ... Ecoutons Leiris : « Je dois avoir trois ans et demi. Ma tête est ronde, mes cheveux bouclés et je dois être encore vêtu d'une robe. (...) Ma mère me porte dans ses bras. A travers les fentes horizontales des persiennes, le soleil passe, en grandes tranches de lumière, doucement tamisée. J'éprouve un sentiment de tiédeur, de bien être et de sécurité, en regardant bouger les corpuscules de la poussière » (p 158). Poussière de vie et de mort dans l'autobiographie, faisceau de lumière sur la poussière du passé, qui danse pour l'éternité des lecteurs....

ANZIEU D. (1959), L'auto-analyse, Paris, PUF, p 191-193.

CHIANTARETTO J. F. (1995), De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique, Seyssel, Champ Vallon.

EHRENZWEIG A. (1967), L'ordre caché de l'art, trad. fr., Paris, Gallimard, 1974.

FREUD S. (1909a), Analyse d'une phobie chez un petit garçon de cinq ans (le petit Hans), in Cinq psychanalyses, trad. fr., 1954.

FREUD S. (1909b), L'homme aux rats, in Cinq psychanalyses, trad. fr., 1954.

GREEN A. (2000), La diachronie en psychanalyse, Paris, Les éditions de Minuit.

LECLAIRE S. (1971), Démasquer le réel, Paris, Seuil.

LEIRIS M. L'âge d'homme. Paris : Gallimard, 1939.

LEIRIS M. (1931), L'Afrique fantôme, in Miroir de l'Afrique, Paris, Gallimard.

LEIRIS M. (1948-1976), La règle du jeu, OC, (1948), Biffures, (1955), Fourbis (1966), Fibrilles, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

LEIRIS M. (1922-1989), Journal, Paris, Gallimard, 1992.

LEIRIS M. (1961), Nuits sans nuit et quelques jours sans jour, Paris, Gallimard.

LEIRIS M., SCHUSTER J. (1990), Entre augures, Belgique : Terrain vague.

LEJEUNE P (1975), Le pacte autobiographique, Paris, Seuil.

LEJEUNE P. (1986), Moi aussi, Paris, Seuil.

MIJOLLA DE S. (1999), «Survivre à son passé », in coll. L'autobiographie. Paris : Les Belles lettres, 1988.

MIJOLLA DE S. (1999), Le plaisir de pensée, Paris, PUF, p 24-73.

PONTALIS J. B. (1988), Derniers, premiers mots, in Perdre de vue, Paris, Gallimard.

PONTALIS J. B. (1965), Michel Leiris ou la psychanalyse sans fin, in *Après Freud*, Paris : Gallimard, 1993, p 313-335.

ROUDINESCO E. Une psychanalyse terminée . *Magazine littéraire* septembre 1992; n°302. p 46

WINNICOTT D. W. (1974), « La crainte de l'effondrement », trad.fr., *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°11, 1975, 35-44, repris in *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*, trad.fr., Paris, Gallimard.

Cette contribution propose une approche psychanalytique de l'œuvre de M. Leiris, notamment à partir d'une interrogation sur le rôle joué par sa cure analytique dans l'écriture de son autobiographie. Leiris affirme avoir rédigé sa première autobiographie à la suite de sa déception à l'égard de la cure analytique, qui ne lui a pas permis de « remonter jusqu'au trauma originel », qu'il associe à la « scène primitive ». Dans les écrits de Leiris, ce trauma originel s'articule aussi à l'idée de la mort, qui obsède son œuvre. Les sources inconscientes du processus créateur chez l'écrivain seront envisagées précisément à partir de la place du mort que Leiris occupe dans son autobiographie, selon trois points de vue : d'abord l'histoire de Leiris, qui est hantée par des fantômes, ensuite les enjeux de la cure dans la rédaction de l'autobiographie, enfin l'analyse d'un souvenir d'enfance que Leiris considère comme l'origine de sa prise de conscience de la mort. Le fil unificateur de cette investigation sera l'hypothèse suivante : Leiris tenterait de se mettre au tombeau dans son écriture autobiographique, qui lui apparaît comme une façon d'ériger sa statue, de pétrifier ses souvenirs et de figer le vivant en lui. Dans cette perspective, l'écriture pourrait permettre à l'écrivain de lutter contre une angoisse catastrophique de mort psychique, qui peut prendre la forme d'un effritement, d'une dissolution, ou d'un écroulement du Moi, autant d'images obsédantes dans son œuvre. Il s'agirait pour Leiris de se momifier dans l'écriture de soi, pour ne pas tomber en poussière de son vivant.

Autobiographie, Cure analytique, Névrose obsessionnelle, Processus créateur, Scène primitive

This article proposes a psychoanalytic approach of the work of M. Leiris, notably from a questioning about the role played by his analytic cure in the writing of his autobiography. Leiris asserts that he has written his first autobiography after his deception about his analytic cure, that did not allow him to "come up to the original trauma", which he associates to the "primitive scene". In the writings of Leiris, the original trauma connects also to the idea of the death, that obsess his work. The unconscious sources of the creative process of the writer will be considered precisely from the place of the dead that Leiris occupy in his autobiography, from three viewpoints : firstly the story of Leiris, that is haunted by the ghost, then the stakes of the cure in the writing

of the autobiography, finally the analysis of a childhood memory that Leiris regard as the origin of his awareness of the death. The discussion thread of this investigation will be the following hypothesis : Leiris would try to put himself to tomb in his autobiographic writing, that appears to him like a way of erecting his own statue, to petrify his memories and to freeze the living in himself. From this viewpoint, the writing could allow the writer to fight against a catastrophic anguish of psychic death, that can take the form of a crumbling, a dissolution or an Ego collapse, so many obsessive images in his work. It would be for Leiris to mummify himself in self writing, so that he will not fall in dust during his living.

Autobiography, Analytic Cure, Obsessional Neurosis,  
Creative Process, Primitive Scene