

Université de Montréal

**Dramaturgie de la scène primitive et passion *postcourtoise*. Le couple Judith et
Holopherne dans *L'Âge d'homme* et *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris**

Par Thierry Dupuis-Plamondon

Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès Arts en littératures de langue française

Août, 2014

© Thierry Dupuis-Plamondon, 2014

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Dramaturgie de la scène primitive et passion *postcourtoise*. Le couple Judith et Holopherne
dans *L'Âge d'homme* et *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris

présenté par :

Thierry Dupuis-Plamondon

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Claire Legendre

président-rapporteur

Gilles Dupuis

directeur de recherche

Simon Harel

membre du jury

Résumé

Ce mémoire propose une réflexion psychanalytique à partir de *L'Âge d'homme* et de *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris. Il y est montré que la notion freudienne de scène primitive sert de paradigme à l'écriture autobiographique de cet auteur.

Cette étude commence par approfondir les récits de rêves dans ces textes. Il s'agit d'emprunter la voie royale vers l'inconscient. Le moi du narrateur adopte une position masochiste devant des femmes phalliques dont il s'éprend. C'est ce qui le fait basculer dans la passion *postcourtoise*, notion développée par Paul-Laurent Assoun. La Dame se substitue à l'objet perdu et se présente comme une Judith meurtrière. Les nombreuses identifications du narrateur avec des personnages légendaires nous permettent de transposer son existence à l'intérieur d'une mythologie personnelle. L'analyse de ces fantaisies d'identification avec des modèles masculins révèle le sadisme de son surmoi.

À Gondar, l'auteur tombe amoureux d'Emawayish, une sorcière éthiopienne, qui devient son double idéal de Lucrece et Judith. Cette relation amoureuse répète inconsciemment la structure du complexe d'Œdipe. *L'Âge d'homme* apparaît comme une recherche du corps maternel et l'écriture autobiographique devient le moyen de remédier au sentiment mélancolique de perte d'objet d'amour.

Mots clés: Michel Leiris, psychanalyse, passion, masochisme, scène primitive, double.

Abstract

This thesis is a psychoanalytical development based on the books *L'Âge d'homme* and *L'Afrique fantôme* by the French writer Michel Leiris. The purpose is to show that the Freudian notion of primitive scene is used as a paradigm for self-exploration and analysis through autobiographical writing.

This study begins by detailing the stories of dreams retold by the author in his works. Thus, Leiris is traveling on the royal road that will take him to his unconscious mind. The ego of the narrator adopts a masochist approach to the phallic women he falls in love with. He then shifts to what is called « postcourtoise passion », a concept developed by Paul-Laurent Assoun. The Lady (La Dame) replaces the « lost object » and is transformed into the murderous Judith. The many identifications of the narrator with legendary figures allow us to read his existence through his personal mythology. Upon analysis, these identity fantasies of the author with male models are an indication of the sadism of his superego.

In Gondar, the author falls in love with Emawayish, an Ethiopian sorceress who becomes the perfect double of Lucrece and Judith. This love relationship unconsciously reveals the structure of the Oedipus complex. *L'Âge d'homme* can be seen as the quest of a man for the maternal body. The experience of self-exploration and analysis writing can be seen as the means to cure the melancholy generated by the loss of the loved object.

Key words : Michel Leiris, psycho-analysis, passion, masochism, primitive scene, double.

Remerciements

Je souhaite tout spécialement remercier Gilles Dupuis, mon directeur de mémoire, d'avoir bien voulu me corriger et de m'avoir guidé tout au long de mon travail.

Je remercie mon père et ma mère de m'avoir soutenu.

Merci aussi à Robert Pelletier.

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Remerciements	v
Table des matières	vi
INTRODUCTION	7
CHAPITRE 1 : Les récits de rêves dans <i>L'Âge d'homme</i> et <i>L'Afrique fantôme</i>	20
1.1. Les récits de rêves dans <i>L'Afrique fantôme</i>	21
1.2. Les rêves de <i>L'Âge d'homme</i> et le complexe de castration	34
CHAPITRE 2 : Le couple sadomasochiste et l'amour <i>postcourtois</i>	46
2.1. La scène masochiste et le syndrome de l'amour <i>postcourtois</i>	47
2.2. Le diptyque de Cranach : Lucrèce et Judith	56
CHAPITRE 3 : Le motif du double dans <i>L'Âge d'homme</i> et <i>L'Afrique fantôme</i>	68
3.1. Les identifications de Michel Leiris dans <i>L'Âge d'homme</i>	69
3.2. Le désir de s'affranchir des frontières du moi dans <i>L'Afrique fantôme</i>	81
CHAPITRE 4 : Les amours œdipiennes dans <i>L'Âge d'homme</i> et <i>L'Afrique fantôme</i>	92
4.1. Le drame œdipien dans <i>L'Afrique fantôme</i>	93
4.2. De la scène primitive au complexe d'Œdipe	102
CONCLUSION	112
BIBLIOGRAPHIE	119

INTRODUCTION

L'écriture autobiographique de Michel Leiris connaît maints remaniements, au fil de son œuvre, tandis qu'il souhaite, au moyen de l'écriture, parvenir à une transformation profonde. Très tôt, l'auteur avait choisi de faire du récit de sa vie intime le moteur de cette métamorphose. Dès les premières pages d'*Aurora*, dont il avait commencé la rédaction en 1927, il écrivait : « Il m'est toujours plus pénible qu'à quiconque de m'exprimer autrement que par le pronom JE ; non qu'il faille voir là quelque signe particulier de mon orgueil, mais parce que ce mot JE résume pour moi la structure du monde¹. » À la même époque, Leiris avait commencé l'écriture de *L'Âge d'homme* qu'il avait initialement intitulé *Lucrèce, Judith et Holopherne*. Au départ, c'est Georges Bataille qui lui avait proposé d'écrire une autobiographie érotique.

De *L'Âge d'homme* à *La Règle du jeu*, il y a une continuité ne serait-ce que dans la volonté d'atteindre à une transformation de soi. Dans le texte liminaire de *L'Âge d'homme*, « De la littérature considérée comme une tauromachie », Leiris recherchait « une plénitude vitale, qui ne saurait s'obtenir avant une *catharsis* » (AH, p. 10). La question demeurait encore, dans *Biffures*, de savoir si *L'Âge d'homme* était une entreprise susceptible d'être dépassée : « Cet ouvrage que maintenant j'écris ne serait-il qu'une resucée, en plus mou et plus délayé, de la confession à laquelle je m'étais un jour essayé² ». *L'Âge d'homme* et *La Règle du jeu* sont, sans aucun doute, les écrits les plus abondamment commentés de l'œuvre de Michel Leiris. Les procédés d'écriture ne sont cependant pas les mêmes, d'un texte à l'autre. Dans *L'Âge d'homme*, Leiris employait la technique du « photo-montage » alors que dans *La Règle du jeu* les procédés varient : des jeux sur les mots, qui rappellent le cratylisme (*Biffures*), à l'écriture

¹ LEIRIS, Michel, *Aurora*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1973 [1939], p. 39.

² LEIRIS, Michel, *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 256.

fragmentaire (*Frêle Bruit*). La présente étude s'intéressera à *L'Âge d'homme* et à *L'Afrique fantôme*.

L'Afrique fantôme a été écrite, entre 1931 et 1933, à l'occasion de la mission ethnographique Dakar-Djibouti dirigée par Marcel Griaule. Michel Leiris définissait cette entreprise comme une « chronique *personnelle*, un journal intime qui aurait aussi bien pu être rédigé à Paris, mais se trouve avoir été tenu durant une promenade en Afrique. » (AF, p. 264) Or c'est ce caractère de « chronique personnelle » qui fait de ce journal, que Catherine Maubon qualifiait de « livre humoral³ », moins un compte-rendu scientifique, qu'un véritable écrit autobiographique susceptible d'être lu, par nous, avec *L'Âge d'homme*, en recourant à la théorie de la psychanalyse freudienne appliquée à la littérature.

La psychanalyse est un appareil de concepts qui permet d'explorer et de déchiffrer le psychisme humain. Elle repose sur l'hypothèse de l'inconscient, vaste réservoir de processus primaires qui peut être exploré au fil d'une interprétation des rêves, des lapsus et des oublis. Il y aurait une motion de censure, dans le psychisme humain, qui déforme, condense et déplace des contenus refoulés vers la conscience. Les rêves, comme les rêveries diurnes, se présentent alors comme une élaboration secondaire provenant de la décharge des pulsions sexuelles animiques : « le fantasme, tel qu'on le retrouve dans la rêverie, est la mise en récit actuelle d'un noyau inconscient souvent archaïque⁴ ». C'est l'activité fantasmatique, parente de celle du rêve, qui devient intéressante, en premier lieu, dans la création littéraire : « On ne saurait dire plus clairement que le fantasme peut avoir deux "destins" : l'un pathologique, l'autre

³ MAUBON, Catherine, *Catherine Maubon présente L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997, p. 32.

⁴ BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002 [1978], p.51.

artistique⁵. » Nous nous occuperons du destin artistique d'une telle activité fantasmatique dans l'œuvre de Michel Leiris, car « l'écrivain organise tout son être-au-monde par cette re-création fantasmatique de la réalité⁶ ».

Le caractère autobiographique du corpus leirissien ne doit pas cependant nous conduire à une psychanalyse d'auteur. Il faut alors faire l'hypothèse, avec Jean Bellemin-Noël, que la pure transparence est inatteignable puisque « la présumée et déclarée réalité est déjà en fait un ensemble de constructions marquées par la censure, travaillée par l'inconscient⁷. » Il faut donc s'autoriser à lire les autobiographies comme des œuvres de fiction ou comme des autofictions. Il s'agit aussi de prendre acte du fait que le compte-rendu de la vie de Michel Leiris, par lui-même, est une mise en récit de sa vie réalisée dans un but artistique. Autrement dit, il ne s'agit pas d'amener l'auteur sur le divan de la psychanalyse, mais de le suivre comme s'il était un « découvreur d'inconscient ». Pour ce faire, il faudra mettre entre parenthèses la vie de l'auteur et interpréter les effets d'inconscient dans le texte, comme s'il s'agissait d'un sens caché qui peut être dévoilé à la lecture.

Nous importerons la notion d'amour *postcourtois* du texte *Le Couple inconscient : amour freudien et passion postcourtoise* de Paul-Laurent-Assoun qui entend, par celle-ci, dégager un véritable syndrome à l'œuvre dans la littérature moderne : « Le propos du présent ouvrage était de présenter cette figure éminente de l'amour, en ce point explosif de l'union de l'idéal et de la mort que la passion fait se marier clandestinement⁸. » Ce symptôme de la

⁵ ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes & études », 1996, p. 124.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

⁷ BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, *op. cit.*, p. 158.

⁸ ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Couple inconscient : Amour freudien et passion postcourtoise*, Paris, Éditions Economica, coll. « Anthropos », 2005, p. 2.

littérature moderne se réalise lorsqu'un sujet rencontre l'objet de son désir dans la mort. En ce sens, différentes femmes que Michel Leiris décrit dans *L'Âge d'homme* (et ailleurs) sont des femmes meurtrières, castratrices ou violées. Ces figures rappellent celles du diptyque de Cranach, Lucrèce et Judith, qui, dans la rétrospection de ses souvenirs d'enfance, façonnent son « goût très prononcé pour le tragique, les amours malheureuses, tout ce qui finit d'une manière lamentable, dans la tristesse ou dans le sang. » (AH, p. 46)

À partir de ce postulat, nous pourrions commencer à dégager une dramaturgie – ou une mise en scène par l'auteur – de la scène primitive (ou scène originaire). Ce sera l'objet de cette étude de montrer que des variations de cette scène sont en quelque sorte cryptées dans les textes, afin d'en proposer une interprétation. L'analyse nous y conduira par le fil conducteur des effets d'inquiétante étrangeté : « Il ne fait pas de doute qu'il ressortit à l'effroyable, à ce qui suscite l'angoisse et l'horreur⁹ » car l'inquiétant est ce « mode de l'effroyable qui remonte à l'anciennement connu, au depuis longtemps familier¹⁰. » C'est donc en suivant ce fil que nous pourrions reconstruire une interprétation de la scène primitive qui nous permettra d'en arriver ultimement à une analyse de l'Œdipe, tel qu'il se profile dans les textes de Leiris.

Cette première partie de notre analyse proposera une lecture des récits de rêves dans *L'Afrique fantôme* et *L'Âge d'homme*. Il existe des références au voyage en Afrique dans *L'Âge d'homme* et il est possible de dégager une série de thèmes traités dans ces deux ouvrages : la possession, l'exotisme, l'érotisme, la peur de l'impuissance, le masochisme et l'angoisse de castration. Ainsi, cette première partie nous permettra de mettre en place différents symptômes du syndrome *postcourtois*. Nous allons commenter l'angoisse de castration dans les rêves, le

⁹ FREUD, Sigmund, « L'inquiétant » dans *Freud et la création littéraire*, Textes choisis par Pierre Cotet et François Robert, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges » 2010, p. 109.

¹⁰ *Ibid.*, p. 110.

choix d'objet du narrateur et nous ferons une première analyse de la scène primitive. Cette dernière se présente comme un drame qui tend à se répéter dans les rêves. Le narrateur en proie à l'angoisse de castration régresse dans une position enfantine devant un père terrifiant. Il assiste, impuissant, à des scènes où des hommes s'emparent des femmes devant lui. De cette manière, le moi du rêveur se trouve rabaissé à une position de soumission que nous croyons exemplaire de son masochisme. Cette structure événementielle rejoue quelque chose de la scène primitive dans la mesure où le père apparaît comme un homme brutal qui soumet la mère à la copulation devant un enfant qui fait figure de témoin passif. Les récits de rêves font jouer le masculin et le féminin comme des principes actifs et passifs entre lesquels s'exerce une force de soumission érotique.

La notion de syndrome *postcourtois* vient remédier à une sorte de non-dit dans le discours freudien sur la passion amoureuse quant au vide qui se manifeste lorsque l'objet d'amour est idéalisé et rendu par là inatteignable. Cet idéal de la passion amoureuse se remarque dans cette insatisfaction quotidienne, à savoir « si la femme avec qui l'on vit, portrait de ce qu'on a désiré, n'est pas – quelque digne d'amour qu'elle puisse être – le reproche quotidien de ne pas avoir visé trop haut et d'avoir pu se contenter. » (AH, p. 194) L'insatisfaction quant au choix d'objet résulte en l'impossibilité d'atteindre un désir unifié, ce à quoi l'écriture veut remédier. À ce stade, la création littéraire, comme transposition de l'activité de fantaisie, complète ce qui manque au réel : le narrateur va à la rencontre de son idéal de la Dame et tente de reconstruire, au moyen de l'écriture, l'objet de ce désir, au prix d'une forte angoisse de castration qui relève d'un noyau archaïque et qui rejoint souvent un masochisme originaire. Le chemin par lequel la pulsion s'accomplit dans l'œuvre n'est pas, lui-

même, sans heurt, car il y a du refoulement et des résistances qui se manifestent dans l'activité de création littéraire. C'est l'inconscient qui s'écrit dans le texte littéraire.

Le symptôme comme expression d'un refoulement de la pulsion sexuelle trouve son expression réalisée dans l'écriture autobiographique qui, comme le rêve, déplace, condense et censure des contenus psychiques, donnant lieu à une sublimation artistique susceptible de provoquer une *catharsis* chez le lecteur, mais la fantaisie, par elle-même, ne saurait être artistique. Comme l'écrivait Freud : « le poète tempère le caractère du rêve diurne égoïste par des modifications et des voiles et nous enjôle par un gain de plaisir purement formel, c'est-à-dire esthétique, qu'il nous offre dans la présentation de ses fantaisies¹¹. » Freud insiste sur ce « gain de plaisir » dans *Le poète et l'activité de fantaisie* en distinguant la création littéraire de la fantaisie brute. L'écriture devient un moyen d'universaliser des contenus psychiques singuliers et de les explorer à travers des récits mythologiques. Ainsi, dans l'œuvre de Michel Leiris, il y a un travail de réécriture qui transforme les souvenirs et les expériences personnelles au contact de figures bibliques, mythologiques et légendaires.

Puis, nous nous intéresserons au clivage de l'objet d'amour intériorisé. Ici, l'expression « couple inconscient » prend tout son sens : « Le couple inconscient est légitimement caractérisable comme "foule à deux", captivé qu'il est par le même objet, idéal : "l'objet a été posé à la place du moi ou de l'idéal du moi"¹². » Si la Femme, dans *L'Âge d'homme*, apparaît double - tantôt figure de Judith, tantôt figure de Lucrece - l'objet de la jouissance qui se partage entre les protagonistes n'en est pas moins unifié par le recours au phallus qui se rencontre dans l'amour narcissique de soi, menacé de disparition dans l'angoisse de castration.

¹¹ FREUD, Sigmund, « Le poète et l'activité de fantaisie » dans *Freud et la création littéraire*, *op. cit.*, p. 20.

¹² ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Couple inconscient : amour freudien et passion postcourtoise*, *op. cit.*, p. 23.

Des clivages se laissent deviner au fil d'effets d'inquiétante étrangeté et la rencontre du double se révèle singulièrement angoissante.

L'ambivalence à l'égard du père est un indice de l'existence de tels clivages qui divisent le moi en deux instances – moi et surmoi –, ce qui fait écho à la relation qui existe entre deux attitudes contraires de la pulsion sexuelle perverse, le sadisme étant la forme active et le masochisme la forme passive : « Mais la particularité la plus surprenante de cette perversion réside en ceci que sa forme active et sa forme passive se rencontrent régulièrement ensemble chez la même personne¹³. » Cela étant dit, les diverses pulsions sadomasochistes du narrateur, Michel Leiris, ne vont pas sans un gain de plaisir purement esthétique pour le lecteur. Il y a donc sublimation et réécriture des souvenirs, entre autres de ceux qui concernent la vie sexuelle infantile, anciennement perverse, par une série de souvenirs-écrans qui en rappellent la nature et qui troublent la pulsion sexuelle dans son destin d'atteindre à l'organisation génitale dans un but de reproduction.

Il n'y a pas, à proprement parler, de thème central du double dans l'œuvre de Michel Leiris, mais il est cependant facile de repérer des effets de clivage qui nous indiquent clairement des tendances ambivalentes que nous pourrions abondamment commenter en nous rapportant à un motif du double. Ce motif sera analysé comme une conduite ambivalente à l'égard des femmes et des représentations du père, par exemple l'attitude féminine de l'homme émasculé qu'adopte le narrateur devant des figures de Judith. Nous pouvons recenser deux grands groupes d'identification du personnage-narrateur qui correspondrait, d'une manière ou d'une autre, au clivage entre les conduites sadiques et masochistes.

¹³ FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 140.

La figure du « maudit famélique » évoque une identification importante du narrateur à travers *L'Âge d'homme* et *L'Afrique fantôme* : « Lorsque – il y a maintenant plus de deux ans – j'ai traversé l'Afrique, il m'est arrivé maintes fois de songer au “maudit famélique” avec lequel j'étais tenté – pour peu que les circonstances se prêtassent à une certaine exaltation mythique – de plus ou moins m'identifier ». (AH, p. 97) Cette identification n'est pas aussi abondamment commentée par la critique que celles, par exemple, à Sextus Tarquin et au général Holopherne. Elle apparaît pourtant intéressante puisqu'elle nous en apprend davantage sur la rencontre avec l'étranger primitif dont Leiris espérait tirer un savoir tout au long de son voyage. L'impossibilité de cette rencontre au sens plein avec l'étranger le conduit à exprimer la frustration de rester coincé dans son identité d'Européen bourgeois. Pourtant, la figure du « maudit famélique » fait aussi songer, d'autres l'ont remarqué, à la figure du poète maudit, Rimbaud, qui lui aussi a habité Gondar et est tombé amoureux d'une Éthiopienne.

Ces différentes identifications de Michel Leiris qui parcourent *L'Âge d'homme* nous mettent sur la voie d'un retour du refoulé. Il y aurait donc, dans ces identifications, des contenus infantiles, déplacés et projetés, qui refont surface. Certaines des qualités attribuées aux personnalités avec lesquelles le narrateur s'identifie apparaissent comme des éléments intéressants et donnent le coup d'envoi à une dramaturgie de la scène primitive : « le narrateur qui jusque-là s'était identifié dans le seul Holopherne a découvert en lui un Sextus Tarquin qui s'ignorait¹⁴ ». Il y a ainsi toute une série d'identifications à retracer et à commenter, Sextus Tarquin étant celui qui a violé Lucrece alors que Holopherne subit la décollation par Judith. Plutôt qu'une seule figure angoissante du double, nous nous retrouvons avec un véritable motif

¹⁴ MAUBON, Catherine, *Catherine Maubon présente L'Âge d'homme de Michel Leiris, op. cit.*, p. 83.

du double : « le "motif" désigne une pensée directrice¹⁵ » qui peut être circonscrite et qui s'étaye sur des expériences infantiles précoces tout en nous informant sur le clivage du personnage-narrateur entre un moi masochiste, en proie à l'angoisse, et un surmoi tyrannique.

Le motif du double devrait nous permettre d'explorer plus en profondeur la scène primitive qui sert, selon nous, de paradigme à la création littéraire, surtout dans *L'Âge d'homme*. La scène primitive apparaît aussi comme une explication phylogénétique à la limite de l'ontogenèse. Freud écrit à propos de cette scène dans *L'homme aux loups* : « Nous voyons seulement dans l'histoire originnaire de la névrose que l'enfant recourt à cette expérience de vie phylogénétique là où sa propre expérience de vie ne suffit pas¹⁶. » Ce sont des impressions du coït parental perçues directement ou déplacées, par exemple du coït animal à celui des parents, et qui se reconstruisent dans des bribes de perceptions archaïques qui, lorsqu'on les rassemble, nous permettent de reconstruire la scène primitive. Entendons-nous, nous parlons d'une « dramaturgie de la scène primitive » dans le sens où cette scène serait en quelque sorte programmée, consciemment ou inconsciemment, par l'auteur du texte.

Nous rapprocherons du motif du double le thème de la possession. La communion avec les génies *zar* dans *L'Afrique fantôme* est très évocatrice, car elle fait voir la présence de l'Autre dans le sujet, cheval de chair du génie. Ces génies apparaissent parfois en rêve, parfois par l'intermédiaire d'une transe ; ils sont responsables du bon comme du mauvais sort de chacun de ceux qui en sont possédés. Michel Leiris devient, pendant quelques mois, un familier de ces rituels sacrificiels, il offre lui-même des bêtes à sacrifier pour être introduit dans la secte des « zarines ». Les sacrifices qu'on y pratique sont de deux types : un sacrifice

¹⁵ ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*, op. cit., p. 79.

¹⁶ FREUD, Sigmund, « À partir d'une névrose infantile (L'homme aux loups) » dans *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2008, p. 587.

majeur, la *maqwadasha*, et un sacrifice mineur, le *djebata*. La *zarine* Emawayish et sa mère, la prêtresse Malkam Ayyahou, l'entretiennent sur le *zar* qui le possède : « il s'agissait uniquement de me rappeler que je suis hanté intérieurement par un fantôme plus mauvais que tous les zar du monde ». (AF, p. 535) Leiris essaie de se délaier de sa culture et de ses convictions d'Européen, il se prête à l'étude de ces séances de sacrifice avec un zèle tel qu'il se laisse persuader d'être effectivement possédé.

La dernière partie de cette étude s'intéressera à la reprise du drame œdipien dans *L'Afrique fantôme*. Nous commenterons la relation amoureuse entre Leiris et Emawayish comme une compulsion de répétition de l'Œdipe. L'auteur n'a jamais pu complètement refouler son complexe et, dans ses textes littéraires, l'Œdipe peut apparaître comme faisant partie de la matrice d'écriture : « l'œuvre tragique est la mise en mots et le passage obligé vers l'Œdipe inconscient¹⁷. » Or c'est bien l'ambition de faire une œuvre tragique qui animait Michel Leiris au moment d'écrire *L'Âge d'homme*. Il nous suffira de montrer que l'analyse de ce complexe fonctionne aussi comme une « matrice d'écriture¹⁸ ». Autant dans *L'Âge d'homme* que dans *L'Afrique fantôme*, nous pourrions dire comme Paul-Laurent Assoun : « Il ne faut jamais méconnaître ni l'omniprésence ni la puissance de l'œdipe¹⁹. » Il s'agira donc de commenter, plus que le complexe infantile, la tonalité œdipienne qui parcourt les textes à l'étude. Nous nous référerons à la notion du dédicataire maternel employée par Simon Harel dans *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*. Ainsi, l'écriture de *L'Âge d'homme* peut être envisagée comme un processus créatif qui vise à réparer l'absence du corps de la mère, tout en instaurant une origine psychique au sujet.

¹⁷ ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse, op. cit.*, p. 52.

¹⁸ *Ibid.*, p. 97.

¹⁹ BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature, op. cit.*, p. 222.

Le complexe d'Œdipe décide du choix d'objet qui s'effectue en deux temps : d'abord avant la période de latence, ensuite à l'âge de la puberté. Lorsque l'union des désirs en un seul objet n'a pu être réalisée, comme c'est le cas dans le clivage de l'objet représenté dans *L'Âge d'homme* par le diptyque de Cranach, c'est l'indice que la pulsion sexuelle n'a pas pu atteindre son but et qu'il y a, dans l'inconscient, du refoulé. Le syndrome de l'amour *postcourtois* apparaît ici comme le symptôme majeur à l'œuvre dans la création littéraire. Or, un choix d'objet unifié par l'investissement libidinal, à la suite de l'interdit qui touche le premier objet d'amour, soit la mère, aurait pu ramener le bonheur perdu : « À chaque homme nouvellement venu est assignée la tâche de maîtriser le complexe d'Œdipe celui qui y faillit est voué à la névrose²⁰. »

Comme nous l'avons avancé, l'activité poétique connaît un destin différent de la névrose. Elle permet d'exprimer un noyau archaïque qui se présente dans l'activité de fantaisie, auquel le poète va ajouter un gain de plaisir par son travail artistique, ce qui permettra à l'œuvre non seulement d'être plus agréable au lecteur que la simple fantaisie, mais aussi de lui procurer le sentiment d'une *catharsis*. Il apparaît intéressant de mentionner que l'analyse de l'amour *postcourtois*, du motif du double, de la scène primitive et de l'Œdipe peuvent, bien sûr, faire le point sur nos connaissances de la vie subjective de l'auteur, mais surtout cette analyse peut élargir notre compréhension des textes, suivant les tenants et aboutissants d'une herméneutique freudienne. La clôture du texte *L'Âge d'homme*, qui s'intitule « L'ombilic saignant », laisse entendre que le texte se referme sur son point d'achoppement à savoir l'inanalysable. Il n'apporte donc aucune réponse claire à la question d'atteindre plus de plénitude vitale par l'activité littéraire. Or, le narrateur était guidé par sa

²⁰ FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 107.

volonté d'être absous. Ainsi, la confession est offerte en pâture à un juge, figure du père et de la Loi. Mais là où le texte se clôt, le paradigme dramaturgique de la scène primitive devrait servir à reconstruire une interprétation susceptible de jeter un éclairage sur l'œuvre de Michel Leiris.

CHAPITRE 1

Les récits de rêves dans

L'Âge d'homme et L'Afrique fantôme

1.1. Les récits de rêves dans *L'Afrique fantôme*

La psychanalyse entreprise par Michel Leiris avec Adrien Borel fut interrompue par le voyage en Afrique qui dura trois ans. Il y a un enchaînement de rêves qui traverse tout le journal de voyage, véritable fil fantomatique par lequel nous pouvons commencer notre analyse. Ici, l'interprétation des rêves, telle que la conçoit Freud dans ses ouvrages *L'interprétation des rêves* et *Sur le rêve*, peut orienter notre sélection du matériel onirique. Nous écarterons de nos récits de rêves ceux qui réalisent des désirs simples qui n'ont pas pu être accomplis la journée précédente. Par exemple, lorsque le narrateur rêve qu'il reçoit du courrier de Zette, sa femme, alors qu'il en attend depuis longtemps (AF, p. 444). C'est plus souvent le cas dans *L'Afrique fantôme*, car c'est un journal tenu au quotidien. Nous favoriserons plutôt les rêves absurdes dans lesquels nous retrouvons un arrangement visuel du matériel psychique plus complexe et condensé. Surtout, nous retiendrons les rêves d'angoisse. Nous nous intéresserons, d'abord, aux rêves de *L'Afrique fantôme*, puis à ceux de *L'Âge d'homme*.

Nous ne pouvons pas faire une analyse exhaustive de tous les rêves intéressants contenus dans *L'Afrique fantôme* du fait de leur nombre : plus d'une trentaine. Nous nous bornerons à analyser des traits récurrents dans une série de rêves et nous proposerons une analyse plus approfondie lorsque certains récits de rêves, plus importants, nous en apprennent davantage sur les idées incidentes qu'ils contiennent. Derrière la façade manifeste du rêve, il y a des idées incidentes, c'est-à-dire un contenu latent. Pour avoir accès au contenu latent, la méthode freudienne nécessite une élaboration par la parole, ce qui permet de remonter aux pensées inconscientes que les rêves tentent de liquider. Puisque le travail du rêve se manifeste comme une formation de compromis dans l'accomplissement d'un désir inconscient, l'analyse

doit remonter aux pulsions érotiques et à des contenus infantiles qui ont succombé au refoulement. Freud écrit à ce sujet : « Le rêve crée une sorte de liquidation psychique du désir réprimé ou formé à l'aide du refoulé, en le posant comme réalisé²¹ ». Nous ne disposons que du texte, nous aurons donc recours à une analyse du contenu symbolique des rêves lorsqu'il apparaît évident pour remonter aux idées incidentes et nous nous appuyerons sur le texte lorsque les rêves se trouvent, eux-mêmes, élaborés par le récit qui en est fait.

Nous pouvons dégager, dans une première lecture des rêves que contient *L'Afrique fantôme*, trois groupes. Nous trouvons d'abord des rêves qui relèvent d'un sentiment d'humiliation ; ensuite, des récits de rêves à caractère érotique ; finalement, des rêves qui ont pour thème l'angoisse. Cette manière de diviser les rêves en trois groupes est artificielle, car certains d'entre eux mêlent plusieurs de ces aspects. Voici, par exemple, un rêve où le narrateur se sent humilié. Il doit exécuter un saut vertigineux dans une chute d'eau et il redoute de sauter : « J'appréhende de tenter un tel exploit. Griaule me traite de "dégonfleur". Je crois que ce rêve est lié à l'humiliation ressentie hier, en voiture, un très gros criquet m'ayant sauté sur les genoux et moi ayant été dégoûté. » (AF, p. 257) Ce rêve rejoue un événement de la veille et traduit un sentiment qui habite le narrateur : sa « peur des insectes » (*Ibid.*) qui l'a humilié devant les membres de l'expédition. La perspective de devoir sauter dans l'eau l'effraie. Or considérant que Marcel Griaule est le chef de l'expédition, il acquiert un rôle paternel, il fait figure d'homme et de chef qui n'a pas peur de sauter dans la cascade.

Le rêve rejoue l'humiliation vécue la veille par le dégoût du criquet qui lui saute sur les genoux et la transforme en la honte d'avoir peur de sauter dans la chute. Ce qui se liquide dans

²¹ FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1988, p. 128.

le rêve est évoqué par la peur de sauter dans un gouffre, ce dernier pouvant symboliser le corps de la femme. Selon cette interprétation, l'auteur ne parvient pas à réaliser la jouissance phallique de pénétrer le corps de la femme, ce qui est symbolisé par ses réticences à plonger dans l'eau. Le tout se présente comme une prouesse à réaliser pour le narrateur et les encouragements de son chef échouent. Leiris en retire un puissant sentiment de honte. Le fait d'être traité de « dégonflé » dans le rêve le renvoie à sa peur de l'impuissance génitale, première idée incidente, dont le narrateur voudra se débarrasser définitivement dans *L'Âge d'homme* : « Je voulais me délivrer avant tout de cet atroce sentiment d'impuissance – tant génitale qu'intellectuelle – dont je souffre encore aujourd'hui. » (AH, p. 196) Il y aurait donc une angoisse de prendre la femme devant le chef de la mission et la censure transforme le sentiment d'impuissance, face à la virilité des autres hommes, en sentiment d'humiliation manifeste, ce qui se rapporte aussi à son « attitude dramatique devant le coït » (AF, p. 623) qu'il mentionne pendant son voyage en Afrique. D'ailleurs, ce rêve tend à se répéter. Ainsi, le 28 novembre 1931, il notait un rêve similaire dans lequel il avait peur de plonger au milieu d'hommes forts : « dans une sorte de collège d'athlètes, je refuse de faire un plongeon dans l'eau froide. » (AF, p. 164)

Déjà, avec l'analyse d'un premier rêve, nous nous apercevons que l'érotisme peut être mêlé aux sentiments d'humiliation et d'angoisse. Nous suivrons ce fil pour la suite de notre interprétation. Le 23 juillet 1931, pendant la mission en Afrique, Leiris rêve qu'il perd ses cheveux :

Rêve qu'une de mes appréhensions se réalise et que je commence vraiment à devenir chauve. Cela se manifeste [...] sur la partie droite de mon crâne [...] avec un petit creux que je peux gratter de l'index comme je gratterais un champ de fouille et dont la forme allongée me rappelle un sarcophage... (AF, p. 73)

Ici, la perte des cheveux est sentie comme une « appréhension » et on devine que la calvitie menaçante, dans l'esprit du rêveur, peut dégrader son apparence physique, ce qui évoque aussi un sentiment d'humiliation. Ce rêve est vécu comme une expérience angoissante, le sentiment d'humiliation ressenti pouvant traduire une angoisse de castration. Or cette angoisse est perçue devant le père, elle n'est pas manifeste mais latente. Nous pouvons deviner que l'organe génital mâle est censuré et substitué par les cheveux. Perdre ses cheveux revient à perdre l'organe reproducteur : « Pour présenter symboliquement la castration, le travail de rêve se sert de : la calvitie, la coupe des cheveux, la chute des dents et la décapitation²². » Un autre aspect intéressant est l'apparition d'un « creux » sur la tête qui rappelle « un sarcophage ». Ce creux apparaît comme une blessure subséquente à un sentiment de perte de virilité ; il peut aussi évoquer l'organe génital féminin représenté ici par un « champ de fouille » ou « un sarcophage ». Dans les deux cas, le trou se manifeste comme une blessure sur la tête. Nous tenterons de renforcer cette interprétation à l'aide d'un autre récit de rêve qui reprend le motif de la perte des cheveux.

Le 11 juin 1932, Leiris fait un rêve qu'il rapporte en deux points. Dans un premier temps, son rêve le place dans une chambre, devant la dépouille de son père. Ici, la figure du père est présente dans l'arrangement visuel du rêve, à la différence de la situation précédente où elle avait été déplacée sur la personne de Griaule. C'est par deux fois que Michel Leiris vit un puissant sentiment d'humiliation, d'abord devant Griaule, ensuite, dans l'appréhension de la perte des cheveux. Voici cet autre rêve : « je pique de la pointe d'un poignard le pied de droite, côté tête, du lit de mort de mon père, le corps étant encore dedans ». (AF, p. 351) Nous

²² FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 403.

comprenons que l'objet du rêve réalise le désir d'émasculer le père afin de surmonter l'angoisse de castration, le « poignard », lui-même un objet phallique, étant planté dans le « pied » du lit. Ce qui, à première vue, subit un déplacement, c'est l'organe génital du père qui est transformé en pied de lit. La première partie du rêve est donc aussi un fantasme de meurtre du père. Michel Leiris n'admirait pas beaucoup son père, il le mentionne dans *L'Âge d'homme* : « L'hostilité que j'ai contre [mon père] vient surtout de son aspect physique inélégant, de sa vulgarité bonasse et de l'absence totale de goût qu'il avait en matière artistique. » (AH, p. 88) De plus, dans ce rêve, Leiris attaque la virilité de son père qui lui apparaît inélégante en poignardant le pied de droite du lit : « La droite est le côté mâle, fort, actif²³ ». Ce pied qui se trouve prêt de la tête du père nous renvoie non seulement à la castration, mais aussi à l'acéphale comme s'il y avait là une tentative d'évincer l'autorité paternelle en lui coupant le chef, mais peut-être est-ce moins la volonté de se substituer au père qui s'exprime dans ce rêve de Leiris que la volonté d'en finir avec le rôle d'un père fort qui voit à toute chose. Ainsi, poignarder le pied de droite du lit paternel accomplit le souhait de tuer le représentant de l'autorité morale, en quelque sorte, vouloir tuer le père, c'est désirer échapper à la soumission à Dieu. De cette manière, Leiris refuse l'éducation chrétienne que lui a transmise, entre autres son père et qui lui vaut encore aujourd'hui la crainte d'un châtement. Nous le verrons plus en détail dans le troisième chapitre.

Dans le second temps de ce rêve : « À la suite (?) de cette aventure » (AF, p. 351), donc par voie de conséquence selon la logique du rêve, il perd ses cheveux : « comme mes cheveux qui commencent à être longs [...] me gênent, je me fais raser le crâne par un chef nègre ». (*Ibid.*) Nous reprenons ici le matériel symbolique du premier rêve analysé dans lequel il

²³ POITRY, Guy, *Michel Leiris, dualisme et totalité*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, p. 51.

appréhendait de devenir chauve. Suite au renversement de la castration, l'angoisse le rattrape ; ses cheveux devenus trop longs méritent d'être coupés par un « chef », soit une autre figure paternelle et c'est encore une autorité morale. Il est donc tentant d'avancer que le « chef » de cérémonie qui procède à l'ablation de la chevelure féminine de Michel Leiris désigne lui-même la tête qui comme celle du père est menacée d'acéphale, c'est-à-dire que le chef risque de ne plus être reconnu dans sa fonction. Le « chef nègre » est le représentant de la volonté divine, il rase les cheveux du narrateur et ce cérémonial met en évidence que la perte des cheveux est à la fois une atteinte à la virilité et un rituel de masculinisation. L'interdit du meurtre du père reconduit le narrateur à son angoisse de la calvitie. La jouissance phallique qu'évoquait le coup de poignard dans le pied du lit était symbolisée par l'abondance de la chevelure de Michel Leiris. Donc, la chevelure du narrateur l'identifie à sa mère. Conséquemment, un chef lui rase la tête pour le faire entrer dans la fratrie des hommes. Il y a donc un interdit qui précède à l'organisation du rêve et qui empêche le narrateur de réaliser pleinement son désir de tuer le père et de réaliser la société acéphale (sans chef) à laquelle il semble aspirer.

Dans un récit de rêve consigné le 23 mars 1932, tandis qu'il terminait de rédiger un article critique sur le peintre Botticelli dont il mentionne qu'il ne l'apprécie guère, Leiris se voit penché sur l'image de la couverture du tirage qui doit accueillir son texte ; il regarde la couverture qui affiche une scène de combat. C'est cette image de rêve que nous retiendrons pour notre analyse :

un héros grec ou romain, vu de profil en une attitude de combat, menace un homme qui chancelle. Celui-ci vêtu du même attirail guerrier académique que celui qui le menace, n'a pas de tête ; sur ses épaules s'érige une forme bizarre,

assez haute, mais molle et arrondie, rappelant certains ustensiles de verre employés en chimie et semblant faite d'une substance blanchâtre. (AF, p. 252)

Michel Leiris a lui-même étudié la chimie, discipline dans laquelle il ne connut aucun succès et qu'il qualifiait dans *L'Âge d'homme* de « vagues études scientifiques » (AH, p. 181). Il est donc facile de reconnaître dans l'« homme qui chancelle » la figure de Leiris, par cette condensation qui nous montre – au lieu de la tête – des ustensiles de chimie, comme pour nous rappeler à qui appartient le corps. Cette scène nous fait aussi penser à l'attitude effrayée qu'il adoptait devant Griaule et les athlètes du collège. Il hésitait, par deux fois, à plonger dans l'eau. Il se trouve constamment dans la position de celui qui est vaincu par l'autre. Il n'est pas étonnant que dans ce dernier récit de rêve, la tête soit absente du corps, elle est coupée du corps de manière à nous laisser croire que le souverain responsable de l'autorité morale n'est plus, c'est toujours le sens à donner à l'acéphale. Il y a un trait récurrent des rêves de Michel Leiris que nous pouvons rattacher au thème qui traverse le récit de sa vie et que *L'Âge d'homme* formule comme étant celui de « l'homme blessé » (AH, p. 127). Ce thème est à la source de certains comportements dont il entend se délivrer par l'écriture : « J'ai toujours été assez peu turbulent, encore moins batailleur, en général plutôt craintif, maussade, criailleur. » (AH, p. 119) Ainsi, il souhaite parvenir à l'âge viril, devenir un homme, mais des contraintes persistent, notamment son sentiment de féminité qui s'exprime dans ses rêves et qui révèle de fortes tendances homoérotiques : « Un homme qui se sent femme dans ses rapports avec les hommes est inversé quant à son Moi propre (homoérotisme par inversion du sujet ou plus simplement “homoérotisme du sujet”)²⁴ ».

²⁴ FERENCZI, Sandor, *Psychanalyse II : Œuvres complètes 1913-1919*, Lonrai, Éditions Payot, coll. « Science de l'homme Payot », 1970, p. 119.

De nombreux récits de rêves ont une structure masochiste dans laquelle le narrateur se trouve être soit la proie d'une attaque, soit en quelque sorte plongé dans une situation où il sort perdant. Considérant que le rêve est l'accomplissement d'un désir par le moyen d'une formation de compromis, il devient nécessaire d'en donner une interprétation plus approfondie. Freud écrivait dans *L'Interprétation des rêves*, à propos des personnes qui à première vue ne parviennent pas à réaliser un désir en rêvant : « Il est absolument évident que ces personnes peuvent avoir des rêves de contre-souhait et des rêves de déplaisir, lesquels malgré tout ne sont rien d'autre pour elles que des accomplissements de souhait, la satisfaction de leurs penchants masochistes²⁵. » Il faut envisager qu'il reste un déplacement majeur à tirer au clair derrière la façade du rêve. Il faut aussi faire l'hypothèse qu'on peut renverser cette structure masochiste pour arriver à identifier une pulsion sadique refoulée. Mentionnons que le récit de rêve est entièrement la construction du rêveur et que le rôle qu'il attribue à son image spéculaire, le moi, est secondaire. C'est-à-dire que le rêveur trouve une satisfaction à orchestrer la souffrance de son moi, avec le concours d'autres instances de la psyché, notamment celle du surmoi. Autant Griaule, qui le traite de « dégonfleur », que le père sur son lit de mort et le chef nègre qui lui rase la tête ou encore le héros romain qui le fait chanceler dans un combat sont des personnifications du surmoi de l'auteur. Devant lui, le moi se trouve abaissé au statut d'objet sexuel châtié dans le rêve. Freud écrivait dans ses *Essais sur la théorie sexuelle* : « On peut souvent reconnaître que le masochisme n'est rien d'autre qu'une continuation du sadisme par retournement contre la personne propre, qui prend ainsi avant tout

²⁵ FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 194-195.

la place de l'objet sexuel²⁶. » La pulsion sexuelle qui a été refoulée trouve son expression dans l'angoisse en faisant du moi spéculaire l'objet d'un châtement.

Nous nous pencherons maintenant sur des rêves érotiques qui sont des accomplissements de désirs moins voilés en tentant de déterminer s'ils peuvent nous en apprendre davantage sur les rêves d'angoisse et sur le masochisme du narrateur. Le 26 février 1932, Leiris notait dans son journal le rêve suivant :

dans un landau à chevaux venant tout au bout d'un cortège, deux négresses pelotent un eunuque albinos (pire qu'albinos, blanc d'albâtre), entièrement glabre et sur le corps duquel fleurissent comme des bubons des têtes de clous d'argent. [...] Sous la caresse des femmes qui touchent ses clous, il se pâme, cambre son torse sur la banquette capitonnée – son ventre montant en l'air et son crâne se renversant dans la capote repliée du véhicule. Ce mouvement fait saillir ses seins, qui sont des seins de femme. (AF, p. 232)

L'eunuque condense de nombreux détails qui peuvent révéler différentes associations de pensées. D'abord, il y a son aspect physique « blanc d'albâtre » qui rappelle étrangement l'aspect chétif du poupon, souligné par le « landau » tiré par les chevaux qui désigne aussi les poussettes pour enfant, soit ces petites voitures munies d'une capote. La figure de l'eunuque « glabre » évoque quant à elle la virginité et la pureté du prépubère. Mais il y a la présence de stigmates sur son corps : les « clous d'argent » qui condensent les « bubons » qui sont, dans le rêve, de véritables zones érogènes. En nous reportant au texte de *L'Âge d'homme*, nous trouvons que la forme des bubons peut évoquer la balanite dont avait souffert l'organe génital du narrateur dans son enfance et qui lui avait laissé la forte impression que le commerce sexuel était lié à la maladie vénérienne : « Les premières manifestations conscientes de ma vie érotique sont donc placées sous le signe du *néfaste* et le malaise dont je souffris doit être pour

²⁶ FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 34.

beaucoup dans l'appréhension que j'ai longtemps eue de l'amour physique et dans ma crainte des maladies vénériennes. » (AH, p. 105)

Suivant cette analyse, il apparaît que la figure de l'eunuque signifie le moi du narrateur comme objet sexuel. C'est avant tout la figure de la castration que nous avons évoquée comme une pensée récurrente des récits de rêves qui nous l'a fait penser et par voie de conséquence, nous avons aussi rencontré la féminisation du narrateur qui s'exprimait par sa chevelure abondante que lui rasait un « chef nègre » afin de le masculiniser. Ensuite, la maladie se présente comme une source de jouissance érotique et les « bubons » se substituent à l'absence du phallus. L'eunuque est castré, mais celui-ci jouit là précisément d'où jaillissent les stigmates de sa maladie. C'est le retour offensif du plaisir éprouvé dans la souffrance par le masochiste. Nous apprenons que la caresse des bubons – source de souffrance – lui procure un plaisir sensuel : « son ventre montant en l'air et son crâne se renversant ». Il nous reste encore un dernier détail à analyser : l'apparition des « seins de femme » sur son torse. Ils révèlent simplement, au point culminant de la jouissance, une identification du moi avec la femme prise sexuellement par l'homme. La figure de l'eunuque indique que la jouissance du narrateur adopte une position féminine par investissement narcissique. Cet investissement psychique de la libido se concentre dans le sujet, qui devient objet sexuel. Cette fixation du sujet au stade narcissique lui permet d'exprimer un désir homoérotique, c'est-à-dire un désir pour son propre sexe : « Les homosexuels sont seulement plus fortement fixés que d'autres à ce stade narcissique²⁷ ». Ainsi, ils ont le désir de retrouver chez l'autre leur propre organe sexuel. Le rêve de l'« eunuque albinos » permet de liquider de tels désirs homoérotiques sans qu'il y ait de passage à l'acte dans la vie du narrateur vers l'homosexualité.

²⁷ FERENCZI, Sandor, *Psychanalyse II : Œuvres complètes 1913-1919, op. cit.*, p. 118.

Dans l'organisation sexuelle du moi, la jouissance narcissique se rapporte à la phase pré-génitale, c'est-à-dire avant que la pulsion sexuelle n'ait trouvé son objet à l'extérieur du sujet : « La libido-du-moi, nous l'appelons aussi, par opposition à la libido d'objet, libido narcissique²⁸. » La figure de l'eunuque qui jouit des caresses sur ses « bubons » de deux négresses rappelle singulièrement un mode de jouir infantile, avant que les pulsions partielles n'aient été rassemblées sous le primat du phallus. La jouissance se trouve, en quelque sorte, étayée en périphérie du corps comme à l'époque de la vie sexuelle infantine où elle était « essentiellement auto-érotique (trouvant son objet dans le corps propre), et dans l'ensemble [les] diverses pulsions partielles aspir[ai]ent à l'acquisition de plaisir sans connexion ni dépendance réciproques²⁹. » Nous en concluons que la jouissance narcissique est présente dans le rêve et se trouve plus intensément éprouvée sur les zones érogènes partielles. Il s'agit d'un eunuque et c'est la surface de son corps en tant que frontière entre l'intérieur et l'extérieur qui jouit, alors que le moi se comporte d'une manière passive comme c'est le cas dans le masochisme.

Dans un autre rêve où Leiris se trouve au lit avec une femme et un gigolo vêtu d'un soutien-gorge et d'un cache-sexe, il demande à la femme qui se trouve allongée entre eux de choisir entre lui et l'autre homme, mais pas les deux. Suite à ce récit de rêve consigné le 1^{er} août 1932, il écrit un commentaire qui concerne toute son activité onirique en Afrique : « Je rêve que je suis cocu et c'est toujours une sorte de châtiment, punition de ne pas être un homme, de voyager très loin de tout amour, perdant mon temps à des occupations glacialement intellectuelles. » (AF, p. 409) Nous avons déjà eu l'occasion de montrer que, dans

²⁸ FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op. cit.*, p. 98.

²⁹ *Ibid.*, p. 75.

le rêve, même le châtement est un accomplissement de désir. Nous avons dit que les souffrances vécues par le moi font de lui l'objet sexuel d'une pulsion sadique émanant d'une autre instance du psychisme, notamment le surmoi : « Le surmoi est devenu sadique, le moi devient masochiste, c.-à-d., dans son fond, fémininement passif³⁰. » Nous rattachons donc la structure récurrente de ce rêve à l'angoisse de castration.

Un autre récit de rêve érotique nous semble digne d'intérêt pour clore nos remarques sur l'activité onirique qui traverse *L'Afrique fantôme*. Alors que l'auteur se trouve dans un autobus, une jeune femme lui caresse l'anus. Soudain, elle s'en va et il décide de la suivre. Il termine sa course en entrant dans un bordel :

Il y a de nombreuses salles où des femmes assises et habillées attendent, comme chez la manucure, leur tour de passer par divers sièges et instruments de jouissance maniés par des matrones. Dans un couloir, je croise un gros vieil homme tout nu. Étant alors nu moi-même, je m'efface le plus possible pour éviter de le toucher. (AF, p. 347-348)

Comme c'était le cas dans le rêve érotique précédent, le pénis n'est pas la source de la jouissance érotique. Cette fois, la sensation de plaisir passe par la caresse de la muqueuse anale. Il y a notamment la présence des « matrones » qui manipulent des « instruments de jouissance ». Or comme le mentionnait Freud dans *L'homme aux loups*, au sujet du nom Matrona : « Il avait une résonance maternelle³¹. » Et le « vieil homme tout nu » peut à nouveau évoquer la figure du père devant laquelle le narrateur cherche à s'effacer. À notre avis, ce récit de rêve mêle des désirs bisexuels qui font régresser le narrateur à une époque archaïque de sa vie : « *tout être humain* passe en réalité par un stade psychique bisexuel au

³⁰ FREUD, Sigmund, « Dostoïevski et la mise à mort du père » dans *Freud et la création littéraire*, *op. cit.*, p. 158.

³¹ FREUD, Sigmund, « À partir d'une névrose infantile (L'homme aux loups) » dans *Cinq psychanalyses*, *op. cit.*, p. 581.

cours de son enfance³². » Ce dernier récit de rêve replace le narrateur au centre de son complexe d'Œdipe et s'il est d'abord attiré par des femmes qui jouent le rôle de prostituées, la figure du « gros vieil homme tout nu » évoque celle du père qui jusqu'à un certain point est lui-même désiré par l'enfant lors du complexe d'Œdipe, le rêve exprime encore ces mêmes pulsions homoérotiques que nous avons retrouvées dans différents récits de rêves de *L'Afrique fantôme*.

Ce que nous avons évoqué, jusqu'à maintenant, des récits de rêves dans *L'Afrique fantôme*, nous conduit à dégager les grandes lignes d'une première scène primitive. Le narrateur ne parvient pas autrement à atteindre la jouissance que par les pulsions partielles, ce qui le ramène à une époque archaïque où l'organisation sexuelle était infantile. Nous supposons qu'il y a un contenu refoulé qui cherche à se liquider dans le rêve. Le moi est toujours en présence d'un tiers qui prend le dessus sur lui, d'où son sentiment d'être cocu. C'est aussi ce que nous constatons dans ce dernier rêve avec le vieil homme nu qui mêle à la rivalité masculine des pulsions homoérotiques. Nous sommes face à une scène primitive en ce sens qu'elle remonte à une époque de l'enfance frappée d'amnésie et qui continue d'exister dans l'inconscient. La façade du rêve en exprime la formation de compromis. La figure du père, dans les rêves où elle est présente, n'hésite pas à prendre la femme devant le narrateur, qui devient alors objet sexuel fémininement passif. Il est soit humilié, soit cocu, ou bien il se rabat sur une jouissance partielle. Dans tous les cas, le refoulé s'exprime dans des conduites masochistes et homoérotiques. La pulsion sadique que nous avons évoquée comme une représentation du surmoi est une figure du père. Ce dernier réalise, pour ainsi dire, le coït avec

³² FERENCZI, Sandor, *Psychanalyse II : Œuvres complètes 1913-1919, op. cit*, p. 117.

la matrone, tandis que l'enfant qui surprend la scène cherche à s'effacer tout en se découvrant dans sa personnalité encore mal consolidée des tendances bisexuelles.

Nous nous efforcerons, dans la suite de notre analyse, d'apporter un nouvel éclairage sur cette situation en interprétant, plus précisément, le complexe de castration. En parcourant les récits de rêves de *L'Âge d'homme*, nous serons en mesure de montrer comment une dramaturgie de la scène primitive s'installe dans l'écriture autobiographique de Michel Leiris.

1.2. Les rêves de *L'Âge d'homme* et le complexe de castration

Comme Philippe Lejeune n'a pas manqué de le remarquer dans le chapitre « Antiquités » de son livre *Lire Leiris : autobiographie et langage*, l'énoncé de la scène primitive dans *L'Âge d'homme* se trouve principalement à la rubrique « Génie du foyer » : « Le génie du foyer, c'est le récit crypté d'une autre scène qui se raconte à travers celle-ci, — la réactivation de la scène primitive et de la découverte de la castration³³. » Ce passage de *L'Âge d'homme* situe le narrateur dans la chambre de son enfance où lui et son frère couchaient la nuit. Le couloir qui menait à cette chambre passait aussi devant la chambre parentale et, au bout du couloir, il y avait un petit cabinet sombre d'où Leiris, parfois, avait peur qu'une bête tapie dans l'obscurité surgisse pour le dévorer : « n'y a-t-il pas deux yeux de loup qui brillent ? » (AH, p. 63)

Nous ne limitons pas notre commentaire au récit d'une scène primitive réelle bien que Michel Leiris aurait pu véritablement apercevoir le coït de ses parents de cette chambre où il s'était un soir « hypocritement débauché » (*Ibid.*) en regardant la poitrine de sa mère. Nous estimons que des scènes primitives peuvent resurgir dans diverses fantaisies

³³ LEJEUNE, Philippe, *Lire Leiris : autobiographie et langage*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975, p. 122.

autobiographiques de son œuvre littéraire, notamment dans les récits de rêves. Puisqu'il s'agit de montrer comment s'installe une dramaturgie de la scène primitive dans l'écriture autobiographique de Michel Leiris, nous commencerons notre commentaire des récits de rêves de *L'Âge d'homme* en suivant le chemin ouvert par l'analyse de Philippe Lejeune. Nous remarquons qu'un rêve dans *L'Âge d'homme*, particulièrement riche pour notre analyse, n'a pas été commenté à notre connaissance. Il s'agit d'un rêve d'angoisse dans lequel le sujet est attaqué par un loup qui vient pour le dévorer. Nous établirons des liens entre ce rêve et un rêve similaire dans *L'Afrique fantôme* que nous avons laissé de côté jusqu'à maintenant. Dans ce rêve, il est question d'un chacal qui lui monte sur la poitrine. Ces rêves trouveront une explication au fil des éléments rapportés dans le passage « Génie du foyer ». La peur infantile du loup, tapie dans le cabinet noir, au fond du couloir, nous en apprend beaucoup sur le complexe de castration. Il faudra donc analyser la structure récurrente des rêves de dévoration et la mettre en relation avec notre interprétation de la scène primitive. Pour cette analyse, nous suivrons un cas modèle, l'analyse de Freud, *À partir de l'histoire d'une névrose infantile* (L'homme aux loups), pour comprendre comment le complexe de castration et la scène primitive s'articulent.

Mais d'abord, reportons-nous aux autres rêves dans *L'Âge d'homme*. Les rêves que nous trouvons dans ce texte autobiographique sont racontés avec beaucoup plus de détails que ceux consignés dans *L'Afrique fantôme*. Le rêve du 25 juillet 1925 présente des voyantes qui sont vêtues comme des prostituées et qui entrent en relation avec des doubles astraux pour prédire l'avenir. Ces doubles apparaissent comme de belles femmes vêtues de blanc qui ont « à la place de la bouche, un petit frottis de sang. » (AH, p. 51) Ces taches de sang nous reconduisent à une angoisse infantile. L'équipe Hubert de Phalèse mentionnait à propos de ce

rêve : « La substitution de la bouche au sexe peut être analysée comme liée à l'angoisse de la castration³⁴ ». Elle rejoue aussi la découverte progressive de la différence des sexes : « la possibilité d'une différence sexuée, telle qu'elle s'instaure après la puberté, se trouve supprimée pour l'enfance³⁵. » Devant la menace de la castration, l'enfant adopte parfois une attitude féminine et passive. Le rêve du 25 juillet fait régresser le narrateur à une époque où la connaissance de la différence des sexes n'était pas pleinement consolidée. Le sexe féminin était perçu comme une blessure. La dernière image du rêve révèle que ces femmes « sont des vampires ». (AH, p. 51) Il y a donc l'apparition des dents qui transforme le sexe féminin en gueule dentée ; la femme devient dévorante avec ses crocs et symbolise ainsi la menace de castration. Philippe Lejeune écrivait que c'était « le passage de la femme (mère) *châtrée* à la femme *châtrante*³⁶ ».

Nous trouvons, dans *L'Âge d'homme*, deux autres rêves qui rejouent cette angoisse vis-à-vis le sexe féminin. Le premier se rapporte au « ravin des fesses » que le rêveur embrasse avant de s'écrier : « La guerre de Troie. » (AH, p. 59) Philippe Lejeune y voit une corrélation avec « le caractère de violence sanglante » (AH, p. 62) que Leiris prête à la joute des sexes, « ceci renvoyant à l'interprétation classique du coït surpris par l'enfant comme scène de violence³⁷. » L'autre rêve clôt l'autobiographie et porte le nom « L'ombilic saignant » : une petite tache de sang à la place du nombril sur le ventre d'une femme nue qu'il caressait fait réapparaître la même angoisse devant la coupure du sexe féminin. C'est cette peur de la castration qui circule dans les principaux récits de rêves de *L'Âge d'homme*. Nous pouvons

³⁴ DE PHALÈSE, Hubert, *La règle du je dans L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Mayenne, Librairie A.-G. Nizet, coll. « Cap'Agreg – N° 16, 2004, p. 65.

³⁵ FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 100.

³⁶ LEJEUNE, Philippe, *Lire Leiris : autobiographie et langage*, op. cit., p. 102.

³⁷ LEJEUNE, Philippe, *Lire Leiris : autobiographie et langage*, op. cit., p. 119.

maintenant nous tourner vers l'analyse du rêve dans lequel l'auteur se fait dévorer par un loup dans une clairière. Auparavant, nous ferons un détour par l'histoire de la maladie de l'Homme aux loups afin d'en rappeler l'argument principal.

Serge Pankejeff (alias l'Homme aux loups) était effrayé par les loups et les chevaux. Enfant, il avait vu, dans un livre d'images, un loup en position relevée et il s'était mis à hurler de peur. Dans un rêve, il avait aperçu, par la fenêtre ouverte de sa chambre, sept loups blancs sur un noyer. Ce rêve avait généré chez lui une grande angoisse, au point qu'il s'était réveillé en criant. Il mentionna que c'était son premier rêve d'angoisse. Pour Freud, l'angoisse infantile devant le loup n'était nulle autre que celle suscitée par le père, ce dernier apparaissant comme un substitut du loup. Ce qui s'activa dans ce rêve fut une image du coït des parents. Le jeune Pankejeff s'était identifié à la position passive de la mère prise par le père. À cette passivité sexuelle correspondait aussi le désir masochiste d'être châtié. Il avait acquis dans la scène primitive la connaissance de la différence des sexes, le masculin étant actif et le féminin passif, mais cette connaissance de la passivité féminine avait succombé au refoulement :

Il nous a bien fallu admettre que, pendant le processus du rêve, il avait compris que la femme était castrée, qu'à la place du membre masculin elle avait une blessure servant au commerce sexué, que la castration était la condition de la féminité et qu'à cause de cette perte menaçante il avait refoulé la position féminine envers l'homme et s'était avec angoisse réveillé de l'engouement homosexuel³⁸.

Freud ajoute que l'analyse de plusieurs récits de rêves peut aboutir au contenu d'une même scène primitive que nous retrouvons, au fil de l'analyse, dans un ensemble de fantaisies. Il ajoute que l'enfant n'avait peut-être pas réellement aperçu le coït de ses parents et qu'il était possible que sa représentation se soit déplacée à partir de l'observation d'un coït animal.

³⁸ FREUD, Sigmund, « À partir d'une névrose infantile (L'homme aux loups) » dans *Cinq psychanalyses, op. cit.*, p. 568.

L'enfant en aurait déduit que les parents ne procédaient pas autrement. Le désir homosexuel pour le père était clivé et se trouvait liquidé dans la phobie des loups, le loup devenant le substitut du père, et l'enfant avait refoulé sa position passive et féminine devant lui. De ce refoulement découlait la menace de castration. Or c'est ce désir du père qui a succombé au refoulement, qui trouve encore le moyen de s'exprimer dans la condensation de la figure de la femme castratrice. Dans *L'Âge d'homme*, nous trouvons surtout des Judith : « d'abord veuve, elle devient ensuite meurtrière de l'homme avec qui, l'instant d'avant, elle a couché ». (AH, p. 87) C'est donc elle qui tient le rôle actif, elle se fait représentante de la libido masculine : « Il faut en effet supposer que le masochiste, conservant la base violente du scénario, en inverse les rôles : il place la femme (mère) du côté de "la partie la plus puissante"³⁹ ». Mais avant d'en arriver à expliquer comment ce drame pulsionnel s'orchestre, nous devons nous plonger dans l'analyse du complexe de castration dans les rêves où Leiris se voit dévorer par des bêtes.

Le cinquième chapitre de *L'Âge d'homme* intitulé « La tête d'Holopherne » s'ouvre sur un long exergue tiré des *Illuminés* de Gérard de Nerval. C'est apparemment une scène de rêve dans laquelle le narrateur se voit décapité. Tandis que sa tête roule comme une boule sur le sol, ses membres tombent dans une fosse, mais il ne s'en suit aucune mort. Il est bien connu que la décapitation est un substitut de la castration et elle atteint, dès l'ouverture de ce chapitre, son paroxysme. Le chapitre commence par l'évocation de la scène abrahamique aperçue dans une image du livre d'*Histoire sainte*. La figure du patriarche est donc déjà mentionnée lorsqu'il fait le récit du rêve qui suit :

³⁹ ASSOUN, Paul-Laurent, *Leçons psychanalytiques sur le masochisme*, Paris, Éditions Economica, coll. « Anthropos », 2007, p. 112.

Des rêves ensuite, les premiers que je me rappelle avoir faits : une fois, je me trouve dans un bois, vraisemblablement au centre d'une clairière ; tout est vert autour de moi et l'herbe est sans doute parsemée de coquelicots, de marguerites ; soudain un loup surgit, gueule béante, se jette sur moi – avec ses oreilles pointues, ses yeux brillants, sa grande langue rose humide pendant entre ses dents blanches – et me dévore. Une autre fois, c'est un cheval de fiacre qui me mange. (AH, p. 101)

Reportons-nous, maintenant, à ce que nous avons dit de l'Homme aux loups. Il faut supposer que la figure menaçante du père montée sur la mère, de manière à laisser apparaître les organes génitaux des deux sexes – comme c'est le cas dans la scène primitive – est reproduite dans les rêves d'angoisse de Leiris par la figure de la bête qui se jette sur lui pour le dévorer. Le loup se cabre, en quelque sorte, avant de se jeter sur lui, représentant ainsi le rôle actif du père. Nous sommes en présence de la façade du rêve. Il y aussi la « grande langue rose humide pendant entre ses dents blanches » qui vient replacer au centre de la morsure le symbole du sexe féminin. La morsure joue un rôle ambivalent, les « dents blanches » sont le signe le plus actif de la dévoration, mais la « langue rose », plus molle, devient quant à elle une figuration du sexe de la mère qui apparaît tout aussi terrifiant placé au creux de la gueule du loup. Cette gueule condense les deux sexes dans une joute. Commentons les idées incidentes de l'angoisse de castration qui peuvent se trouver derrière. Il y aurait donc un drame pulsionnel qui se joue derrière l'angoisse d'être dévoré et c'est un combat entre le masculin et le féminin, l'actif et le passif, que nous mentionnons comme une « joute violente des sexes ». Autrement dit, la morsure tient le rôle phallique tandis que la peau rose de la longue langue est passive, les dents peuvent percer la chair de l'enfant comme si elles entamaient l'ouverture du sexe féminin dans laquelle elles pénétraient. Comme nous l'avons trouvé précédemment, le moi du narrateur devient objet sexuel châtié dans la pulsion sadique latente que le rêve transforme en fantaisie de dévoration masochiste.

À la différence de l'Homme aux loups qui redoute l'attaque des bêtes sauvages, Leiris est littéralement dévoré dans son rêve. Cet aspect est semblable à la décapitation que traverse le narrateur dans le texte des *Illuminés* de Nerval – placé en exergue de notre récit de rêve – ce dernier continue de se percevoir en traversant la mort. Le rêve du loup nous rappelle aussi celui des doubles astraux à la bouche dentée ; le « frottis de sang » des femmes vampires évoquées plus tôt. Dans son rêve, Leiris est donc objet sexuel mis en pièces dans la gueule dévorante du loup. À la différence de Serge Pankejeff, Michel Leiris n'est pas un enfant qui fait continuellement montre de sa méchanceté pour susciter la punition. Il est davantage souffre-douleur : « un des traits profonds de mon caractère » (AH, p. 47) dira-t-il dans le chapitre « Tragiques ». C'est donc un enfant craintif, mais qui se retrouve régulièrement mis au supplice. En ce sens, il fût un jour trompé par ses parents qui promettaient de l'amener au cirque tandis qu'ils le conduisaient chez un chirurgien pour qu'il lui retire des végétations dans la gorge. Ce souvenir lui a laissé la forte impression qu'il était tombé dans un « guet-apens » (AH, p. 103) et que le monde était plein de « chausse-trapes ». (AH, p. 104) Dans tous les cas, le rêve du loup le replace dans une attitude passive et la morsure de la bête liquide le désir refoulé qui se révèle dans le sentiment d'angoisse.

Le cabinet noir dans lequel il avait la singulière impression de voir « deux yeux de loup qui brillent » était aussi l'endroit de la maison où ses parents l'enfermaient quand l'enfant faisait montre de sa méchanceté : « c'était là qu'on menaçait de m'enfermer quand je n'étais pas sage ». (AH, p. 63) L'angoisse que ressent l'enfant lorsqu'on l'enferme dans le cabinet doit être associée avec l'angoisse qu'il a vécue dans le rêve. Le loup est ce monstre inquiétant qui efface la frontière entre la réalité effective et la fantaisie. Dans la croyance enfantine, l'enfant appréhende l'existence des monstres et des esprits. Selon Freud, il y aurait en toute

personne un reste de l'ancienne croyance des primitifs en l'animisme et « cet angoissant est quelque chose de refoulé qui fait retour⁴⁰. » La peur du loup à l'état de veille, lorsque l'enfant est enfermé dans le cabinet, est la même que l'angoisse vécue dans le rêve qui remonte à de l'anciennement familial. Il s'agit de la figure terrifiante du père parce qu'elle est présente à titre de pulsion sexuelle active et sadique dans l'imagination de l'enfant. Il y a encore un autre récit de rêve dans lequel le narrateur trouve la mort. Cette fois c'est son ami le peintre André Masson, véritable père spirituel de Michel Leiris, qui le lapide : « Mon mentor A.M. vient de m'assassiner. » (AH, p. 202) Ce qui est censuré et qui reste dans l'inconscient, c'est le fantasme de tuer le père qui permettrait de se soustraire à une puissante angoisse de mort, c'est le désir de voir le père mourir dans le complexe d'Œdipe qui permettrait à l'enfant de détenir la mère pour lui seul. La position féminine qu'adoptait l'enfant à l'égard du père procédait d'une identification de l'enfant avec sa mère et cette identification n'était pas exempte de tendresse pour celle-ci, mais il faut supposer qu'il y a aussi un « engouement homosexuel » refoulé pour le père.

Il y a, dans *L'Afrique fantôme*, un rêve qui reprend ce thème de la bête sauvage que nous avons trouvé dans *L'Âge d'homme*, et qui en fait un des rêves les plus anciens du narrateur. Dans son journal tenu en Afrique, Leiris mentionne ce rêve de morsure à deux moments différents. Il s'agit, cette fois, d'un chacal et puis d'un chien. Leiris avance les explications données par la prêtresse Malkam Ayyahou, qui se réfère au culte des génies zar pour lui livrer la signification de son rêve :

J'ai raconté à Malkam Ayyahou un rêve fait la nuit précédente et qui m'a impressionné : un chacal me monte sur la poitrine et m'empêche de respirer. Selon Malkam Ayyahou,

⁴⁰ FREUD, Sigmund, « L'inquiétant » dans *Freud et la création littéraire, op. cit.*, p. 133.

cela signifie que je suis poursuivi par un zar femelle. Le chacal est en effet une des formes sous lesquelles les zar femelles se présentent en rêve. (AF, p. 476)

Mentionnons qu'il y a une ambivalence intéressante entre l'incube et le succube. Le démon chacal serait un « zar femelle », pourtant il est monté sur la poitrine du rêveur à la manière de l'incube, démon masculin. Nous trouvons aussi, un peu plus loin, au sujet de ce même récit de rêve : « Pour un rêve que j'ai fait – au cours duquel un chacal me mordait le petit doigt de la main gauche et un chien le poignet droit – elle m'a fait subir un traitement analogue. » (AF, p. 481) Il y a donc une ambivalence entre le féminin et le masculin qui s'exprime dans ces deux rêves qui tournent autour de la figure du chacal. Quant au traitement analogue qu'a reçu l'interprète éthiopien Abba Jérôme, il consistait à lui tirer sur chacun des doigts, les uns après les autres, à lui masser la nuque et à lui faire craquer les vertèbres du cou. Nous n'aborderons pas ici toute l'enquête menée par Michel Leiris sur le culte des génies zar à Gondar, mais nous ne pouvons pas nous satisfaire de l'explication offerte par Malkam Ayyahou. Il s'agit plutôt de rêves susceptibles d'être réinterprétés à la lumière de la psychanalyse. Il faut surtout retenir que le chacal est évoqué comme une figure de la féminité, mais nous y trouvons une ambivalence parce que ce chacal adopte la position de l'incube monté sur la poitrine du rêveur. Michel Leiris ne s'oppose pourtant pas à l'interprétation de la prêtresse. Quel rôle doit-on attribuer aux morsures : l'une au « petit doigt de la main gauche » et l'autre au « poignet droit » ? Cette division du corps n'est pas anodine. Guy Poitry a longuement analysé dans *Michel Leiris, dualisme et totalité*, le clivage entre le droit et le gauche : « La droite est le côté mâle, fort, actif ; la gauche le pôle féminin, faible, passif⁴¹ ». Nous trouvons, dans notre analyse, une relation difficile à interpréter entre le féminin et le masculin, car il n'y a de véritablement passif que le narrateur. L'Autre, qu'il soit masculin ou

⁴¹ POITRY, Guy, *Michel Leiris, dualisme et totalité*, op. cit., p. 51.

féminin est actif. Comment se fait-il que parfois la menace de castration (la morsure) provienne de la femme et à d'autres moments de l'homme ?

Nous avons dit que le loup représentait le père comme pulsion sadique dans la psyché et que le rêveur s'identifiait, sous l'emprise de l'angoisse, à la mère castrée. Nous revenons maintenant à notre problème principal : comment la femme devient-elle castratrice ? Pour résoudre ce problème, nous avons fait appel à un rêve de *L'Afrique fantôme*. Nous remarquons, en premier lieu, qu'il y a une certaine concordance avec ce que Guy Poitry mentionnait de la droite et de la gauche. Le chacal, démon féminin, va mordre, du côté féminin, le « doigt de la main gauche » ; tandis que le chien, côté mâle, mord son poignet droit. Nous sommes en présence d'un déchirement, chacun tirant sur son côté. Le masculin et le féminin semblent pris ensemble. Ainsi le succube est monté sur la poitrine du rêveur dans la position de l'incube. Freud rappelait, dans son analyse des rêves de la Gradiva de Norbert Hanold : « Il est une règle de l'interprétation du rêve qui dit : des propos entendus dans le rêve ont toujours pour origine des propos que l'on a entendus ou que l'on a tenus soi-même à l'état de veille⁴². » Nous trouvons le propos entendu à l'état de veille dans notre partie sur l'analyse des rêves de *L'Afrique fantôme*, Michel Leiris se sent impuissant vis-à-vis les autres hommes de la mission Dakar-Djibouti. Une des réflexions de clôture dans *L'Afrique fantôme* est la suivante : « Je touche ici à l'un des aspects de ce que les psychanalystes appellent mon "complexe de castration"... Haine des hommes, haine du père. Volonté ferme de ne pas leur ressembler. » (AF, p. 602.) Ensuite, *L'Âge d'homme* relance la question tout d'un bloc : comment parvenir à atteindre cet âge d'homme ? Et nous trouvons au surplus qu'il y a dans

⁴² FREUD, Sigmund, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1986, p. 221.

l'inconscient du narrateur des désirs homoérotiques qui le gênent vis-à-vis des autres hommes. Une autre règle importante pour l'analyse des rêves consiste à dire que lorsque nous sommes placés devant un « ou », il faut le remplacer par la conjonction « et », car dans l'inconscient il n'y a pas d'opposition. Ainsi, une ambivalence entre le masculin et le féminin règne dans plusieurs récits de rêves de Michel Leiris.

Nous entrevoyons, incidemment, un clivage du sujet qui divise entre le droit et le gauche, entre le féminin et le masculin. De cette fêlure résulte, dans l'inconscient, un conflit pulsionnel, ce que nous avons aussi appelé un drame pulsionnel. Deux attitudes cherchent leur expression (le sadisme et le masochisme) et le rêve réalise une formation de compromis angoissante en permettant à chaque motion pulsionnelle de se réaliser. Ce drame reproduit discrètement la scène primitive : le père devenant une puissance de morsure, il est la gueule de l'animal qui dévore la chair. Apparemment, pour le narrateur, il y a sentiment d'émascation autant devant la représentation du père que devant celle de la mère, car c'est le narrateur qui adopte la seule véritable position féminine. Ces deux attitudes ont pour corollaire l'angoisse de castration devant la pulsion sadique, l'actif et le phallique. Nous verrons que ce drame pulsionnel trouve sa plus forte expression dans une relation aux femmes phalliques : les Judith, Salomé, Électre, Dalila, etc. C'est ce que nous analyserons en détail en rattachant ces femmes aux différentes figures du clivage du moi.

Auparavant, nous commencerons par poser la problématique de la passion *postcourtoise*, afin de mieux comprendre comment les personnifications de la Femme deviennent détentrices de la jouissance phallique face à un artiste essentiellement passif. Il sera nécessaire d'expliquer que la pulsion est à l'origine d'un élan amoureux qui traverse tout *L'Âge*

d'homme. Nous nous appuyerons essentiellement sur des thèses présentées par Paul-Laurent Assoun dans *Le couple inconscient : amour freudien et passion postcourtoise*. Nous aurons aussi recours à la *Psychologie de la vie amoureuse* de Freud pour clarifier certaines notions abordées et nous verrons, entre autres, comment la libido se départage entre un courant tendre et un courant sensuel.

Cette section devrait nous permettre de tirer au clair ce qui, dans la modernité de l'amour courtois, se marie à l'angoisse et à la peur ressenties pour la Dame. Le nouage de la castration et du désir masochiste se trouve à la base d'une certaine « doctrine du couple⁴³ », le narrateur allant à la rencontre d'un idéal amoureux qu'incarne la femme sévère. Nous nous intéresserons davantage, pour le moment, aux Judith qu'aux Lucrèce. Nous laisserons de côté cet important clivage de la Dame entre la femme meurtrière et la femme suicidée et nous nous appliquerons à commenter la tonalité œdipienne de ce drame pulsionnel qui s'apparente, dans l'œuvre de Leiris, à une transposition en mythe de la passion amoureuse. Nous devons expliquer le choix d'objet du narrateur et sa manière de réinstaurer, en quelque sorte, son idéal archaïque (ou bonheur perdu). Il s'agit de présenter le bord érotomaniaque de la passion *postcourtoise* et de montrer que, dans les récits autobiographiques de Michel Leiris, il est question d'une mise en scène du désir masochiste qui encadre sa relation fantasmée à la Femme.

⁴³ ASSOUN, Paul-Laurent, *Le couple inconscient : amour freudien et passion postcourtoise*, *op. cit.*, p. 39.

CHAPITRE 2

Le couple sadomasochiste et l'amour
postcourtois

2.1. La scène masochiste et le syndrome de l'amour *postcourtois*

Il nous faut maintenant repartir du problème que nous pose le souhait masochiste : comment, en effet, le narrateur parvient-il à accomplir un désir à l'intérieur de ce qui suscite horreur et angoisse ? Nous avons trouvé, au fil de notre analyse du complexe de castration, qu'une fantaisie du narrateur avait succombé au refoulement dans laquelle il s'était identifié à la mère castrée et qu'il s'était placé dans une position féminine et passive vis-à-vis du père. Au lieu de cela, la façade des rêves nous montre que de l'angoisse se mêle à un sentiment d'humiliation récurrent. Les rêves paraissent inquiétants. Dès lors, comment la Femme devient-elle, par retournement, castratrice dans l'imaginaire du poète comme dans sa création littéraire ? Pour répondre à cette question, nous devons dégager, en parallèle à notre interprétation de la scène primitive, une scène masochiste et commenter les relations réciproques qui existent entre elles, la première étant le modèle de l'autre. Nous établirons une compréhension plus large de ce que nous entendons par l'usage du terme de « Dame », dans l'amour *postcourtois*, si nous parvenons à montrer comment un contrat passionnel se noue entre le sujet masochiste et son objet d'amour idéalisé.

Michel Leiris s'était senti décontenancé à la vue des deux pendants du diptyque de Lucas Cranach : Lucrèce et Judith. En les découvrant, il eut le sentiment qu'elles revêtaient un sens allégorique intime. Ces figures, l'une romaine et l'autre biblique, lui donnèrent l'idée d'écrire son *Âge d'homme* :

De ces deux créatures – auxquelles j'ai attaché arbitrairement peut-être, un sens allégorique – il y a quelques années la vue m'a bouleversé, vers la fin d'une cure psychologique que, malgré ma répugnance pour tout ce qui prétend guérir les maux autres que ceux du corps, ma détresse intérieure m'avait forcé de subir. Et de là m'est venue l'idée d'écrire ces pages, d'abord simple confession

basée sur le tableau de Cranach et dont le but était de liquider, en les formulant, un certain nombre de choses dont le poids m'oppressait. (AH, p. 39)

Bien entendu, il avait une certaine prédisposition pour apprécier cette découverte. Leiris écrit : « 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 ». (AH, p. 49) Il est donc question de subir un « supplice » pour la femme aimée, ce qui nous place d'emblée sur la scène du désir masochiste. Quelques remarques peuvent découler de ce constat. C'est un arrière-plan sensuel d'une certaine classe de ses souvenirs qui apparaît, en premier lieu, dans le goût pour le tragique et tout ce qui a la dureté et la froideur du marbre et de l'Antiquité : « je confère à ce qui est *antique* un caractère franchement voluptueux. » (AH, p. 54) Ce sont d'abord les spectacles d'opéra et les pièces de théâtre qui éveillent sa passion masochiste pour les femmes cruelles. Les divers rôles interprétés par la Tante Lise font d'elle une Judith et « une magnifique et tentante créature ». (AH, p. 91)

Le masochiste forme un couple contractualisé qui aspire à la pérennité avec une femme-bourreau dont les deux membres, le sujet et son objet d'amour, sont inconsciemment branchés depuis les premiers frayages de la jouissance libidinale du sujet. Nous pourrions dire qu'ils tiennent ensemble dans l'imaginaire, depuis l'époque archaïque où le sujet n'était pas pleinement constitué, et que cette relation, entre sujet et suzeraine, du fait de certaines dispositions acquises, s'est entièrement construite dans l'économie psychique du poète comme un reste de la perte du premier objet d'amour : la mère. Michel Leiris trouve une figuration adéquate dans la Judith de Cranach qui devient la représentation générale qui recoupe une série d'autres femmes réelles qui mettent en branle ce même désir pour la Dame. L'objet d'amour existe d'abord dans le fantasme du sujet comme objet intériorisé et comme Autre qui

lui dispense sa jouissance. La figure du couple inconscient trouve son expression la plus lumineuse dans le diptyque de Cranach en exprimant cet idéal de la Dame qui se révèle désirable d'être tout à la fois funeste et meurtrière :

Cela même fonde à parler du masochisme comme d'une contribution majeure à l'invention du couple postcourtois. L'écrit masochien même ne parle guère d'autre chose : il ne cesse de faire chanter le Couple, de l'instituer – de façon active, oserions-nous dire, puisqu'autant le masochiste est artistement "passif", autant il se démène pour mettre en acte... le couple. Le masochiste n'aspire même qu'au mariage réussi⁴⁴.

Il y a effectivement un couple qui est institué dans *L'Âge d'homme* et auquel les souvenirs des premières amours vont s'agglutiner, les uns à la suite des autres, à l'instar des grandes allégories du diptyque que sont Lucrèce et Judith. La figure du couple inconscient se présente donc comme une relation à un reste du premier objet d'amour (la mère), mais la femme apparaît en plus détentrice de la jouissance phallique. En même temps qu'elle est idéalisée par le sujet, elle risquerait d'en passer par une forme d'abaissement si elle était sexuellement désirée. Or, le désir incestueux pour la mère a succombé au refoulement.

Le désir du sujet se porte maintenant sur d'autres objets d'amour. À un moment de son parcours, Leiris rencontre la figure de la courtisane : « Or, une courtisane, je ne la voyais qu'en péplum et cela voulait toujours dire une courtisane antique. » (AH, p. 55) Il y a donc, dans l'imaginaire du narrateur, cette opposition entre la « mère » et la « putain », mais les deux évoquent la femme antique et parfois ces opposés coïncident si bien qu'ils ne forment plus qu'un. La mère devient aussi une courtisane dans la scène primitive où elle accordait au père les faveurs qu'elle refusait à l'enfant. Le narrateur est habité par un sentiment d'impuissance psychique qui serait dû, en quelque sorte, à une fixation incestueuse sur la mère

⁴⁴ ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Couple inconscient : Amour freudien et passion postcourtoise*, op. cit., p. 146.

au-delà de la barrière de l'interdit de l'inceste. Dans la recherche ultérieure d'un objet d'amour, deux courants de la pulsion sexuelle ne s'associent plus : « l'un étant le courant *tendre* et l'autre le courant *sensuel*⁴⁵. » La courtisane réveille la pulsion sensuelle tandis que la femme aimée ne l'est que par tendresse. Nous devons maintenant supposer que la relation fantasmée qui se construit à la Dame dans la passion *postcourtoise* provient de la fixation de la libido sur des fantaisies incestueuses refoulées. Donc, en réalisant l'union des contraires, la femme antique terrasse le sujet. Elle est à la fois tendrement aimée comme la mère et sensuellement désirée comme la courtisane, mais le désir sensuel est travaillé par l'inconscient de telle sorte qu'il se transforme en une tendance masochiste. La femme de la passion masochiste qui coïncide souvent avec la femme antique réalise, dans le fantasme, l'objet idéal qui associe, dans l'inconscient, la mère et la putain :

Rien ne me paraît ressembler autant à un bordel qu'un musée. On y trouve le même côté louche et le même côté pétrifié. Dans l'un, les Vénus, les Judith, les Suzanne, les Junon, les Lucrèce, les Salomé et autres héroïnes, en belles images figées dans l'autre, des femmes vivantes vêtues de leurs parures traditionnelles, avec leurs gestes, leurs locutions, leurs usages tout à fait stéréotypés. (AH, p. 60)

À première vue, il y a une nette opposition entre un « bordel » et un « musée », mais ces lieux et les représentations de la femme que nous trouvons, de part et d'autre, s'associent dans la fantaisie du narrateur. Ce qui s'oppose, c'est en quelque sorte le bas et le haut, le vulgaire et le sublime. Toutefois, les femmes représentées dans les œuvres d'art, contenues dans les musées, ne sont pas nécessairement des femmes chastes. Leiris les perçoit parfois comme des catins antiques. C'est leur statut d'œuvre sublime qui le domine : « Peut-être dois-je en déduire simplement que, pour moi, l'idée d'*antiquité* est liée à celle de *nudité*, pour peu que soit mêlée à cette dernière une certaine cruauté ? » (AH, p. 62) Les représentations féminines

⁴⁵ FREUD, Sigmund, *Psychologie de la vie amoureuse*, Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot, 2010, p. 50.

qui fascinent Michel Leiris ne manquent pas d'être inquiétantes et ce sont presque toujours des matrones qui l'angoissent et le séduisent ; les courtisanes et les femmes mythiques se retrouvent sur un pied d'égalité. Une femme comme Judith nous place devant le tabou de sa virginité. Selon les versions de la décollation d'Holopherne, après que Judith a passé la nuit dans la tente du général assyrien, ou bien elle est restée vierge, ou bien elle s'est offerte à lui pour le séduire, avant de lui trancher le chef. Ce qui en fait une matrone, c'est la cruauté, voire la virilité, de son geste. Que les femmes antiques soient liées à l'idée de « cruauté », c'est précisément ce qui place le narrateur dans un rôle d'homme assujéti aux caprices de ces femmes. Ainsi, ses fantaisies le situent au centre d'une iconographie masochiste où il devient l'objet de leurs caprices : « Le masochiste est ce “chevalier servant” fanatique, qui institue la Dame et son royaume pour s'en faire l'unique esclave⁴⁶. »

Il est donc question d'une certaine éducation sentimentale dans la passion masochiste et c'est de la sorte que la question de l'amour *postcourtois* prend son sens. Le contrat se noue, dans le fantasme, entre la femme émancipée et son sujet. Le couple trouve sa dramatisation amoureuse à travers la mise en scène de la pulsion de mort qui s'occupe à détruire leur propre maison. Ainsi, le narrateur avec son angoisse de castration et sa conscience de culpabilité se fait le jouet servile des matrones antiques : « l'essentiel étant ce double rôle de souveraine autoritaire et de femme aux mœurs relâchées » (AH, p. 140). Dans tous les cas, ce qui domine son imaginaire c'est une représentation « plastique, picturale, sculpturale⁴⁷ » et cette véritable dramaturgie masochiste trouve d'abord son modèle dans la scène primitive. À l'intérieur de ce cadre, nous pouvons trouver, dans l'écriture du fantasme, une pluralité de versions condensées

⁴⁶ ASSOUN, Paul-Laurent, *Leçons psychanalytiques sur le masochisme*, op. cit., p. 7.

⁴⁷ ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Couple inconscient : Amour freudien et passion postcourtoise*, op. cit., p. 152.

de la scène primitive : la décollation d'Holopherne par Judith, le viol de Lucrece par Sextus Tarquin, Emawayish qui boit le sang d'un bélier à la gorge coupée : « il me semblait qu'un rapport plus intime que toute espèce de lien charnel s'établissait entre elle et moi. » (AH, p. 199) La femme de la passion *postcourtoise* devient, à plus forte raison, la muse du poète et c'est de cette manière que le couple inconscient, formé avec la femme cruelle, ne cesse d'être institué tout au long du récit.

Il faut ajouter quelques détails au drame pulsionnel qui se trouve derrière la scène masochiste. Nous avons déjà évoqué en citant la *Psychologie de la vie amoureuse* de Freud qu'il y avait deux courants dans la pulsion amoureuse, l'un tendre et l'autre sensuel. Nous devons approfondir les conséquences de cette activité libidinale dans la vie amoureuse du sujet :

l'homme se sent presque toujours limité, dans son activité sexuelle, par le respect de la femme, et il ne déploie toute sa puissance sexuelle qu'au moment où il a devant lui un objet sexuel rabaissé, ce à quoi contribue le fait qu'entrent dans ses objectifs sexuels des composantes perverses qu'il n'ose pas satisfaire avec la femme respectée. Il ne prend tout son plaisir sexuel que s'il peut s'adonner sans limite à la jouissance, ce qu'il n'ose pas faire, par exemple, avec son épouse respectée⁴⁸.

Ce serait un des motifs majeurs de son sentiment d'impuissance et de sa position masochiste que l'impossibilité de faire l'amour convenablement avec une femme « respectée ». La roideur de la femme antique, représentée par la peinture ou la sculpture, le fascine au plus haut point et il aspire, par son œuvre littéraire, à se minéraliser comme le marbre pour s'enjoindre entièrement à cet idéal. La femme antique médiatisée par l'œuvre apparaît suave, elle représente la Dame de l'amour *postcourtois* et elle est intouchable, elle participe de l'activité auto-érotique du sujet, mais il est impossible de lui faire passer l'épreuve

⁴⁸ FREUD, Sigmund, *Psychologie de la vie amoureuse op. cit.*, p. 59.

de l'abjection et de l'abaisser à la copulation, sa soumission au coït est impossible. La relation de Michel Leiris avec la Dame de l'amour *postcourtois* le place devant la figure de Méduse dont Freud estimait que l'angoisse qu'elle suscitait venait du fait « qu'elle offre au regard l'organe génital effrayant de la mère⁴⁹. » La rigidification du narrateur signifie l'érection dans la situation originelle.

Des femmes réelles peuvent représenter le double idéal de Lucrèce et Judith : la comédienne Tante Lise qui réveille le fond incestueux du couple *postcourtois* et Emawayish, Éthiopienne excisée. Dans ce dernier cas, Michel Leiris adopte une attitude dramatique devant le coït et il redoute son impuissance. À l'autre bout du spectre des figures de femmes historiques que nous retrouvons dans les musées, il y a les prostituées du bordel, figures de femmes vulgaires, désirées et rabaissées. Elles sont peu dignes d'égaliser celles dont on fait des œuvres d'art, mais il est possible de jouir de leur sexualité débridée. Les putains se présentent souvent comme des matrones cruelles. Il peut y avoir passage à l'acte, le masochisme moral devenant masochisme physique :

Une autre fois, dans un bordel, pensant que la seule réaction authentique que je pusse attendre d'une prostituée était l'expression de la haine qu'elle ne pouvait manquer d'avoir pour moi, je me fis pocher les yeux à grandes gifles par une fille et sa maquerelle ; se prenant au jeu, les deux femmes, quand elles me voyaient ricaner, taping de plus belle en me disant : « T'en veux encore, vieux con ? » (AH, p. 197-198)

Nous sommes donc en présence de deux formes de masochisme dans *L'Âge d'homme* : un masochisme moral et un masochisme physique. Les femmes réelles aimées (Kay, Zette, Emawayish) doivent se trouver quelque part entre le bas et le haut, entre la catin et la femme historique. Toutefois, le narrateur redoute constamment son impuissance quand il s'agit d'une

⁴⁹ FREUD, Sigmund, « La Tête de Méduse » dans FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes volume XVI 1921-1923*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1991, p. 163.

femme tendrement aimée. Par exemple, avec celle qui fut son initiatrice (Kay), le moment arrivé de faire l'amour avec elle, Leiris écrit : « je me montrai incapable de la moindre virilité. » (AH, p. 173) Nous sentons bien que dans *L'Afrique fantôme* cette hantise de l'impuissance le poursuit encore. Au sujet d'Emawayish, il écrit : « Si j'avais couché avec [elle], sait-on jamais ? je l'aurais peut-être fait jouir... » (AF, p. 587) Nous percevons toute l'hésitation de cette formule à la fois interrogative et suspensive. L'impuissance sexuelle peut être attribuée à des conduites masochistes qui s'apparentent au fétichisme. La Femme désirée ne l'est qu'à condition d'être une intouchable. Il y a sensiblement un déplacement de la pulsion sexuelle qui empêche le narrateur d'atteindre son but et d'avoir une sexualité normale. C'est en quelque sorte dans son théâtre intérieur que se dresse la scène masochiste et elle nous montre que le drame en cours a d'ores et déjà détourné la pulsion sexuelle de son but principal qu'aurait été la reproduction : « Que l'on envisage l'impuissance masculine et l'on y détectera une "position masochiste"⁵⁰ ».

Nous avons dit que dans l'inconscient, la prostituée et la mère peuvent se recouper et tenir en une seule figure. Le syndrome de l'amour *postcourtois* consiste à marier ces deux figures en une même image de la Dame ; l'objet de cette passion est placé sous le signe de la mort dans une iconographie masochiste où Thanatos règne, véritable filtre obscurcissant qui met en branle tout l'éros noir de la scène masochiste. Leiris mentionne, au sujet de sa relation amoureuse avec Kay : « Nous mettons un indéniable point d'honneur à nous ranger du côté de la mort » (AH, p. 166). La Dame devient elle-même une allégorie de « la mort ». Ainsi, la Femme est, dans la fantaisie du narrateur, castratrice. Elle détient tout le pouvoir sur son sujet, elle exerce sa séduction, elle symbolise Thanatos qui tire jouissance de la destruction de sa

⁵⁰ ASSOUN, Paul-Laurent, *Leçons psychanalytiques sur le masochisme*, op. cit., p. 55.

demeure, elle regarde son vassal comme le ferait Méduse : c'est la femme érigée en mère toute-puissante. Le couple inconscient s'institue dans un imaginaire où tout peut être lavé dans le sang. C'est précisément ce caractère de tragédie que recherche le narrateur : « 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 » (AH, p. 49).

Nous pourrions avancer que nous trouvons principalement deux types de femmes dans *L'Âge d'homme* : la compagne et la corruptrice. Et ces deux figures féminines correspondent l'une à la bien-aimée et l'autre à la mort. D'ailleurs, elles ne manquent pas de se fondre l'une dans l'autre. C'est ainsi que le narrateur se retrouve aux prises avec un idéal de femme suzeraine : « Dans l'univers masochiste, toute femme peut prendre à un certain moment la pose et le visage de Judith et/ou de Dalila. Celle qui énonce la vérité de la négation de l'homme : "Tu n'es rien et je suis tout"⁵¹ ». Dans l'amour *postcourtois* qui prolonge et revivifie la scène primitive, c'est maintenant la femme qui représente la loi. L'angoisse de castration est en quelque sorte déplacée vers la figure d'une mère sévère et désirée, mais la position infantile du moi est restée la même. Ainsi, l'amour *postcourtois*, depuis Sacher-Masoch, trouve sa pleine expression dans la création littéraire. Or, c'est dans la littérature moderne que nous prenons connaissance de cet étrange *fin' amor* où la femme est érigée en loi dans le couple.

Il y a d'importants clivages dans l'œuvre de Michel Leiris que nous devons aborder. Nous nous sommes d'abord restreints à commenter l'amour *postcourtois*. Ainsi, il y a une scène du désir masochiste qui se construit dans le récit autobiographique sur le modèle de la

⁵¹ ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Couple inconscient : Amour freudien et passion postcourtoise*, op. cit., p. 165.

scène primitive. Nous avons exposé cette notion en nous intéressant aux représentations de la femme antique qui associe : la mère, la prostituée et la femme historique. Nous obtenons une figure de la Dame comme objet d'amour idéalisé. Il s'agira maintenant d'explorer plus en détail le masochisme et le sadisme du narrateur en nous intéressant aux allégories du diptyque de Cranach. L'association des deux pendants du tableau nous permet d'appréhender de près l'objet d'amour primitif du narrateur dans son ambivalence. Ainsi, nous approfondirons notre compréhension de l'amour *postcourtois*.

2.2. Le diptyque de Cranach : Lucrece et Judith

Au début de l'automne 1930, tandis que Michel Leiris cherchait une photographie de la décollation de saint Jean-Baptiste, c'est par hasard qu'il découvrit une représentation du diptyque de Cranach l'Ancien représentant Lucrece et Judith, qui se trouvait alors à la Galerie de Peinture des Maîtres anciens de Dresde. Leiris fut étonné par le caractère antique des deux scènes et par la cruauté de ces femmes représentées côte à côte. Il lui sembla qu'elles avaient toutes deux un caractère profondément cruel et que ces figures mythologiques de la féminité, bafouées par la brutalité masculine, représentaient chacune une réponse extrême au crime dont elles avaient été victimes : Lucrece, la suicidée, et Judith, la femme « meurtrière de l'homme avec qui, l'instant d'avant, elle a couché ». (AH, p. 87) Elles inspirèrent à Michel Leiris l'idée d'écrire ses confessions sur un mode érotique et se présentèrent à lui comme deux allégories dont l'écriture de *L'Âge d'homme* devait tenter de livrer le sens profond : « L'allégorie relève

d'une démarche symbolique, elle consiste en l'association d'un signifié abstrait (une idée, une émotion, un trait de caractère) à une image ou à un récit⁵². »

Il est important de remarquer que ces deux représentations féminines qui appartiennent à l'histoire juive et romaine évoquent chacune une émotion sexuelle éprouvée par le narrateur : « le type même de la peinture à se “pâmer” devant. » (AH, p. 54) Nous remarquons aussi que le narrateur dans *L'Âge d'homme* trahit une préférence pour Judith, qui fait l'objet d'un traitement plus approfondi. Peut-être est-ce simplement parce que Lucrèce est plus proche de Michel Leiris avec laquelle il est tenté de s'identifier en victime ou en homme blessé ? « La prépondérance du caractère de Judith dans le portrait de la Femme s'explique par le fait que l'auteur s'identifie, depuis l'enfance, dit-il, à des mâles qui, selon lui, partagent avec Lucrèce son destin de *victime*⁵³ ». Il existe certains indices qui nous permettent de penser que le narrateur adopte aussi, à l'occasion, une position sadique qui contraste avec son autoportrait d'homme châtré. Ce trait nous apparaît comme un élément important du clivage que nous mettrons en évidence chez le narrateur. Ce clivage est d'abord discernable dans la duplicité de son objet d'amour idéalisé. L'objet d'amour mis en œuvre par le diptyque de Cranach apparaît alors comme une extension de l'ambivalence interne du narrateur : « Là s'avoue en effet le gain du fantasme, de rendre possible le “retour” à une unité “heureuse” avec l'objet originaire perdu, de surmonter la séparation d'avec l'objet primitif. Ce travail n'est pourtant possible que par la mise en jeu d'un clivage⁵⁴. »

⁵² PIBAROT, Anne et BIKIALO, Stéphane, *L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Tournai, Éditions Atlande, coll. « Clefs concours - Lettres XX^e siècle », 2004, p. 105.

⁵³ H. SIMON, Roland, *Orphée Médusé : Autobiographie de Michel Leiris*, Lausanne, Éditions de L'Âge d'homme, coll. « Lettera », 1984, p. 54.

⁵⁴ ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*, op. cit., p. 108.

C'est bien en ce sens que nous comprenons la fonction allégorique du diptyque de Cranach, car ce qui est mis en scène avec ces deux représentations féminines, c'est le clivage d'un « objet originaire perdu » dont l'association des deux pendants forme une image de la Femme. Si l'« unité heureuse » n'est plus, c'est que l'idéal de la mère désirée n'existe plus au-delà de l'interdit de l'inceste. L'objet d'amour originaire est scindé entre le courant de l'amour tendre et celui de l'amour sensuel. Michel Leiris voulait dépeindre une femme par la description et l'association de deux situations érotiques fondamentales : d'une part, la femme martyrisée et de l'autre, la femme-bourreau. Il va de soi qu'à ces deux situations extrêmes correspondent des attitudes différentes du protagoniste. Dans la fantaisie de l'autobiographe, Michel Leiris apparaît souvent comme une victime, mais parfois aussi comme un bourreau. En réponse à ces deux attitudes de la pulsion sexuelle que symbolisent Lucrèce et Judith, nous retrouvons donc, dans le récit autobiographique, des penchants du narrateur qui oscillent entre des conduites masochistes et sadiques.

Il est relativement facile de montrer, dans le texte de *L'Âge d'homme*, que Lucrèce et Judith se ramènent à la figure de la mère du narrateur. Leiris présente ces deux héroïnes à l'intérieur d'un fantasme de la manière suivante : « Lucrèce et Judith qui, lorsqu'elles ne sont pas nues, sont enveloppées de grandes chemises de nuit. » (AH, p. 63) Puis, un peu plus loin dans le texte, nous trouvons : « Quand je pense à ma mère, l'image d'elle qui me vient le plus fréquemment, c'est telle que je la voyais alors, en chemise de nuit. » (*Ibid.*) C'est donc la « chemise de nuit » qui nous permet de faire la conjonction entre les femmes du diptyque de Cranach et la mère du narrateur. L'union des deux figures mythologiques se rapporte ainsi à l'objet primitif que totalise la mère du narrateur. Or ce serait lors de la période du choix d'objet, nous dit Freud, que cette dernière aurait été perdue :

Le choix d'objet de la période pubertaire doit renoncer aux objets infantiles et prendre un nouveau départ en tant que courant sensuel. La non-convergence des deux courants n'a que trop souvent pour conséquence que l'un des idéaux de la vie sexuelle, l'union de tous les désirs en un seul objet, ne peut être atteint⁵⁵.

Effectivement, « l'union de tous les désirs en un seul objet » n'est pas atteinte. Avec le diptyque de Cranach, le narrateur recourt à des figures historiques et légendaires pour s'inventer une mythologie personnelle qui recompose son objet perdu. Lucrèce et Judith, qui appartiennent à l'histoire acquièrent alors une signification personnelle et elles sont en quelque sorte détournées de leur sens historique. C'est ainsi que Judith devient, pour Michel Leiris, une « catin patriote » (AH, p. 141) tandis que le récit du livre deutérocanonique la présente comme un « modèle de fidélité⁵⁶ ». Nous considérons alors que la mythologie personnelle de l'auteur se présente comme un effet d'après-coup de la scène primitive, elle en est l'extension fantasmatique. Elle s'articule sous forme de mythe et il s'agit le plus souvent d'offrir une nouvelle interprétation de l'angoisse de castration : « j'arrive à un peu mieux comprendre ce que signifie pour moi la figure de Judith, image de ce châtement à la fois craint et désiré : la castration. » (AH, p. 201)

Judith est une figure active, elle représente le pôle masculin, c'est elle qui empoigne l'épée d'Holopherne pour lui trancher le chef. Elle est l'allégorie de l'angoisse de castration éprouvée comme une émotion sexuelle. Il s'agit d'une femme-bourreau et elle partage toutes les caractéristiques de la Dame de la passion *postcourtoise*, c'est-à-dire qu'elle se fait la représentante de la pulsion de mort. Le couple ainsi constitué dans la mythologie personnelle du narrateur peut durer dans le temps. L'angoisse de mort qui découle du couple Judith-Holopherne (voire Judith-Leiris) se transforme, dans le récit, en une atmosphère d'inquiétante

⁵⁵ FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 79.

⁵⁶ DE CAPOA, Chiara et ZUFFI, Stefano, *Le Livre d'or de la Bible : ancien testament - nouveau testament*, Paris, Éditions Hazan, p. 194.

étrangeté recherchée pour elle-même et atteinte dans la mise en scène de la femme sévère et castratrice. La Judith dont il est question dans l'œuvre de Michel Leiris n'est donc pas un « modèle de fidélité », mais une femme meurtrière de l'homme avec qui elle a couché. Leiris se place auprès de cette figure biblique comme un homme à la fois émasculé et décapité : « Tel Holopherne au chef tranché, je m'imagine couché aux pieds de cette idole. » (AH, p. 143) Il y a donc une liquidation des pulsions sexuelles qui s'opère par la mise en scène masochiste du narrateur dans son récit, le sujet éprouvant un plaisir ancien à orchestrer sa souffrance dans ses fantasmes.

Il est dès lors tentant de penser que le fantasme de Judith vient dire quelque chose de la peur de l'impuissance chez Michel Leiris. La figure mythique de Judith lui permet de dramatiser son impuissance génitale en la ceignant d'une atmosphère d'inquiétante étrangeté qui se présente comme une esthétique empreinte d'angoisse de mort, du souvenir de la scène primitive et de castration. Judith apparaît comme une magnifique créature avec laquelle le narrateur peut se lier d'amour au prix d'un sentiment d'émascation. Il y a donc un surplus de jouissance que l'auteur parvient à cultiver dans sa crainte chimérique d'être émasculé par des femmes réelles et aimées qui, pour lui, sont des Judith. La figure de Judith dans la mythologie du narrateur est d'abord l'allégorie de son angoisse de castration et ensuite, en tant que pendant de Lucrece, la figuration d'un objet d'amour primitif idéalisé. Elles deviennent ensemble la Femme intériorisée. Cependant, il est impossible pour le narrateur de posséder la Femme puisqu'elle se manifeste sous une forme toute-puissante ; il ne peut être que le jouet de ses caprices. Parmi les femmes désirées, Judith apparaît comme la corruptrice. Il existe, dans la vie de Leiris, une genèse du surgissement de la figure de la corruptrice dans son imaginaire :

C'est dans la gloire des rôles interprétés pas Tante Lise – Carmen, Salomé, Électre, Dalila, Tosca – que Judith, faucheuse de têtes et de sexes, peut alors apparaître, tour à tour « déesse sanguinaire », « magnifique et tentante créature », « fille implacable et châtreuse », bacchante « échevelée », « tueuse » et « ensorceleuse lascive »⁵⁷.

Une partie importante de l'enfance de Leiris s'est déroulée sous le signe des spectacles, opéras et drames lyriques que l'emmenaient voir ses parents. Il a vu Tante Lise, femme de théâtre, dans de nombreux rôles qui ont fait d'elle le premier substitut de la mère et la première représentante d'une série de Judith : « je l'ai entendue [Tante Lise] ou j'ai vu sa photo dans divers rôles qui, presque tous, ont ceci en commun que, dès mon enfance, ils firent d'elle une Judith. » (AH, p. 90) Tante Lise est désirée durant la période du choix d'objet, pendant laquelle le narrateur intègre l'interdit social de l'inceste en reportant son désir de la mère sur d'autres femmes. Le désir de l'enfant pour sa mère s'est transposé accidentellement sur sa tante par l'intermédiaire des rôles passionnants qu'elle avait joués sur scène et où les héroïnes interprétées étaient bien des femmes extérieures à la famille. Le narrateur se détourna apparemment de sa mère en s'amourachant de femmes mythiques, mais dans la mesure où Tante Lise était l'interprète de ces femmes, elle a assurément fait sensation sur lui et ce lien de parenté continuait de le rapprocher de son désir inconscient pour sa mère :

Je la revois avec ses toilettes, pas très jolies mais tapageuses, ses beaux bras gras, sa croupe bien en chair, ses seins bien lourds de belle brune au calme de génisse, et ses cheveux si noirs, ses lèvres si rouges, sa peau si fraîche, ses yeux superbes toujours trop charbonnés, car elle savait très mal se maquiller. (AH, p. 90)

Dans *L'Âge d'homme*, il nous semble plausible que Judith à laquelle une part si importante de l'œuvre est consacrée soit un substitut de la mère du narrateur. Cette identification est d'ailleurs à peine voilée. Nous avons vu précédemment que Lucrece et

⁵⁷ MAUBON, Catherine, *Catherine Maubon présente L'Âge d'homme de Michel Leiris*, op. cit., p. 79.

Judith partageaient avec la mère du narrateur une même « chemise de nuit », mais avec Tante Lise ce qui se montre en plus est la charge du désir charnel. Plutôt que la simple tendresse, c'est la pulsion sexuelle qui se rattache à la figure maternelle dès lors qu'elle apparaît castratrice. Les « beaux bras gras », la « croupe bien en chair », les « seins bien lourds » : ces caractéristiques font de Tante Lise une matrone tentante, aussi imposante que Judith.

Nous pouvons explorer plus avant la signification de Judith dans l'imaginaire de Leiris en commentant la figure de Méduse. Elle fait son entrée dans le texte assez tôt, dès le premier chapitre intitulé « Tragiques ». Leiris recopie en exergue un passage du *Faust* de Goethe dans lequel Méphistophélès met en garde Faust qui se laisse séduire par une femme au regard obsédant qui ressemble à sa bien-aimée Marguerite. Il est même question d'une apparition de la Méduse. Méphistophélès prévient son compagnon : « C'est de la magie, pauvre fou, car chacun croit y retrouver celle qu'il aime. » (AH, p. 41) Pour Robert Bréchon : « La figure allégorique de Méduse (la gorgone dont le regard pétrifie) n'est qu'une amplification de celle de Judith⁵⁸. » Il y a une correspondance intéressante entre le fait que chaque fois que Michel Leiris aime, il croit retrouver sur les traits de sa bien-aimée ceux de Judith, ce qui le ramène à son angoisse de castration et à son sentiment d'impuissance, car il est placé devant « l'organe génital effrayant de la mère⁵⁹. » Il se glace d'effroi autant qu'il désire cette mère effrayante. D'une certaine manière, Leiris reconnaît toujours une Judith dans les yeux de celle qu'il aime, comme Faust reconnaissait la gorgone dans les yeux de Marguerite. Cette rémanence de la figure sévère de Judith, lorsque Leiris se sent amoureux, l'expose « en proie à cette horreur sacrée, à cette impression de pétrification et de membre cassés qui ne [l]'a jamais quitté et qui

⁵⁸ BRÉCHON, Robert, *L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, Éditions L'improviste, 2005, p. 93.

⁵⁹ FREUD, Sigmund, « La Tête de Méduse » dans FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes volume XVI 1921-1923*, op. cit., p. 163.

[l]'étreint toujours, dès [qu'il est] en face de l'amour. » (AH, p. 171) Il nous semble probable, comme le mentionne Paul-Laurent Assoun, qu'à propos de la Dame de la passion *postcourtoise* : « La "femme-bourreau" n'est autre que la Mère, mais à vrai dire sous une forme méconnaissable⁶⁰. »

Lucrèce, quant à elle, est une figure passive, elle représente le pôle féminin de la personnalité psychique de Leiris. C'est d'abord la femme de Tarquin Collatin. Pendant le siège d'Ardée, elle fit impression sur Sextus Tarquin, qui s'introduit quelques jours après l'avoir vue chez elle en lui demandant l'hospitalité. Durant la nuit, il pénétra dans son appartement à nouveau et menaça de la tuer si elle lui résistait et de répandre ensuite la rumeur qu'il l'avait tuée parce qu'elle commettait une trahison envers son mari. Lucrece lui céda et le lendemain, après avoir informé son père et son mari de l'outrage qu'elle avait subi, elle s'enleva la vie, sous leurs yeux, d'un coup de poignard.

Sous le signe de « Lucrece », titre du troisième chapitre de *L'Âge d'homme*, Michel Leiris raconte principalement des « histoires de *femmes blessées* » (AH, p. 75) et châtiées. La première de ces histoires concerne sa propre mère qui était tombée au sol ; sa tête ayant heurté un meuble, elle fut blessée et saigna abondamment. Cet événement fit sensation sur le sujet de l'écriture qui était, au même moment, tombé sur ses mâchoires. À l'âge de six ou sept ans, il blessa aussi accidentellement la servante de ses parents en lui envoyant une fléchette dans l'œil qu'il croyait lui avoir crevé : « La signification de l'"œil crevé" est très profonde pour moi. Aujourd'hui, j'ai couramment tendance à regarder l'organe féminin comme une chose sale ou comme une blessure ». (AH, p. 80) Les histoires de « *femmes blessées* » le renvoient

⁶⁰ ASSOUN, Paul-Laurent, *Leçons psychanalytiques sur le masochisme*, op. cit., p. 38.

ici à la différenciation sexuelle, l'organe féminin lui apparaît comme une « blessure » et plus encore l'organe de la mère, ce qui est de l'ordre d'une croyance infantile qui est demeurée chargée de sens et angoissante. Il s'agit d'une reviviscence de la peur de la castration issue du souvenir inconscient de la scène primitive. Le sexe de la femme, dans l'imaginaire de l'enfant, apparaît comme une blessure vraisemblablement infligée par le père qui aurait castré la mère. C'est ce que Freud mentionne dans son analyse de l'homme aux loups : « il avait compris que la femme était castrée, qu'à la place du membre masculin elle avait une blessure servant au commerce sexué, que la castration était la condition de la féminité⁶¹ ».

À l'occasion d'une pièce de théâtre scolaire qui présentait quelques scènes annonçant la venue du Christ, Michel Leiris fut impressionné par l'une d'entre elles dans laquelle une fille devait être punie de mort : « je fus en proie à ce trouble que suscite en moi l'antiquité, symbole de ce qui est roideur ou bien fatalité. » (AH, p. 81) Le rôle de « l'antiquité » est de correspondre à un complexe de sensations qui résume un sentiment primitif. Les femmes au caractère antique évoquent l'érotisme des prostituées du bordel mêlé d'un désir incestueux pour la mère. La femme antique apparaît généralement comme une matrone à laquelle se greffe, pour le narrateur, un sentiment de roideur et de membres cassés qui achève le tableau d'une émotion sexuelle bien singulière : l'érection. Il s'agit toujours d'une atmosphère d'inquiétante étrangeté, érotique et angoissante, qui se rattache à la peur de la castration. C'est donc une émotion sexuelle très ancienne qui refait surface dans la conscience du narrateur lorsqu'il assiste, au théâtre, à la mise à mort de cette jeune femme. Il y a en quelque sorte, comme il a été dit plus haut, reviviscence de la scène primitive.

⁶¹ FREUD, Sigmund, « À partir d'une névrose infantile (L'homme aux loups) » dans *Cinq psychanalyses*, *op. cit.*, p. 568.

Par ailleurs, à l'époque de sa première communion, Michel Leiris lut *Fabiola* du cardinal Wiseman, un roman historique sur l'Église à l'époque des catacombes. Or bien qu'il trouvât le livre insipide, il se passionna pour l'épisode suivant : « une jeune vierge qu'on supplicie, liée à un chevalet, en lui désarticulant peu à peu bras et jambes. [...] Je vois encore le visage convulsé de la martyre, ses longs cheveux défaits et ses pieds nus lacés de cordes ». (AH, p. 82) Nous reconnaissons bien ici ce qui caractérise le pendant de Lucrece dans *L'Âge d'homme* : elle correspond à l'émotion sexuelle évoquée par un désir sadique d'assister au spectacle des souffrances de l'Autre. Or, ce désir est bien mieux déguisé que le sont les penchants masochistes du narrateur qui prennent l'avant-scène. En effet, le désir sadique s'atténue par l'identification du narrateur avec la victime : « Instinctivement, je m'identifiais aux chrétiens ». (AH, p. 83) Si l'identification avec la victime ne met pas un terme au spectacle de la souffrance, en revanche l'évocation du supplice satisfait une pulsion sexuelle qui peut ainsi être liquidée. Pour se défendre de pareilles pulsions, la conscience morale se place du côté de la victime en sollicitant une identification du moi avec elle :

Donc, s'il y a des femmes qui m'attirent dans la mesure où elles m'échappent ou bien me paralysent et me font peur – telle Judith – il y a aussi de douces Lucrece qui sont mes sœurs consolatrices, les seules devant lesquelles je ne me sente pas emmuré. Et si rêvant de Judith, je ne puis conquérir que Lucrece, j'en retire une telle sensation de faiblesse que j'en suis mortellement humilié. Une seule voie, alors, me restera pour remonter à ce tragique auquel lâchement je me suis dérobé ; ce sera, afin de mieux aimer Lucrece, de la martyriser. (AH, p. 150)

Il faut se rappeler que le narrateur n'aime que les amours qui se finissent dans les larmes et dans le sang. Le sens de l'extrait semble indiquer que s'il ne parvient pas à conquérir Judith pour s'en faire la victime, il pourrait alors se satisfaire de martyriser une douce Lucrece. Ce qui compte réellement, c'est que la passion amoureuse, l'amour *postcourtois*, s'annonce

comme une passion fatale et c'est ce que l'écriture autobiographique permet de mettre en scène : la décapitation de soi ou de l'autre dans la relation amoureuse. Ne disait-il pas déjà de sa relation avec Kay : « Nous mettions un indéniable point d'honneur à nous ranger du côté de la mort ». (AH, p. 166) Le couple *postcourtois* a élu domicile dans le royaume de la pulsion de mort. Il reste ce paradoxe que relevait Jacques Poirier dans son article *Réversibilité : d'une Judith l'autre* : « Le paradoxe est alors que Leiris tourne en dérision Lucrece pour sa chasteté ridicule et sa dimension victimaire, c'est-à-dire pour ce qui le renvoie précisément à lui-même⁶². »

À travers sa relation à Lucrece et Judith, Michel Leiris fait l'expérience d'une dualité dans son rapport au monde. Chacune de ces femmes se présente à lui comme le pôle d'une alternative qui le divise. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous avons précédemment insisté en alléguant qu'au clivage de l'objet primitif représenté par deux figures historiques correspond un clivage intime du narrateur : « je reste prisonnier de cette alternative : le monde, objet réel, qui me domine et me dévore (telle Judith) par la souffrance et par la peur, ou bien le monde, pur phantasme, qui se dissout entre mes mains, que je détruis (telle Lucrece poignardée) sans jamais parvenir à la posséder. » (AH, p. 200) À ce stade de notre analyse, nous avons des indices qui nous permettent d'entrevoir le côté sadique du narrateur. Bien qu'il nous apparaisse davantage comme un « homme blessé », nous aurions tort de nous placer seulement du point de vue du moi conscient, car le penchant au sadisme existe bel et bien chez lui : il suffit de nous approcher de cette altérité du sujet qui tient son moi conscient assujéti pour nous en convaincre. C'est donc du côté du surmoi que le narrateur est sadique : « Le

⁶² POIRIER, Jacques, « Réversibilité : d'une Judith l'autre » dans BLANCKERMAN, Bruno (dir.), *Lectures de Leiris : L'Âge d'homme*, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact français », 2004, p. 163.

surmoi tourmente le moi tenté par le péché en lui infligeant les mêmes angoisses, et il guette les occasions de le faire punir par le monde extérieur⁶³. »

Avec Lucrèce et Judith, Leiris découvre des obstacles, réels ou imaginaires, contre lesquels il cherche à se confronter. Ces deux figures de sa mythologie personnelle se sont dressées à l'intérieur de lui lorsqu'il découvrit le diptyque de Cranach sur le chemin qui le conduisait vers l'âge de la virilité. La mère comme objet idéalisé vient apporter un équilibre entre Lucrèce et Judith ; à leur tour elles deviennent une allégorie du Bien et du Mal. Comme le dit si bien Jean Bellemin-Noël à propos de la femme castratrice : « la mère tueuse est le déguisement d'un père vengeur, lequel se venge sur son fils de ce que celui-ci désire se soustraire à son pouvoir⁶⁴. » Cette formule nous éclaire sur la manière dont les femmes assimilées à des Judith deviennent castratrices dans l'imaginaire du narrateur. C'est aussi à travers l'autre passionnément aimé que se réinstaure une relation archaïque à l'idéal, où se noue le destin du couple *postcourtois*. Or puisque la crainte du châtement et la peur de la castration dominent *L'Âge d'homme*, il ne serait sans doute pas faux d'ajouter à propos de Lucrèce et Judith qu'elles sont : « Culpabilité et castration, [...] les deux sinistres “marraines” penchées sur le berceau du masochiste⁶⁵. »

⁶³ FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot, 2010, p. 140.

⁶⁴ BELLEMIN-NOËL, Jean, *Biographies du désir : Stendhal, Breton, Leiris*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1988, p. 239.

⁶⁵ ASSOUN, Paul-Laurent, *Leçons psychanalytiques sur le masochisme*, *op. cit.*, p. 98.

CHAPITRE 3

Le motif du double dans
L'Âge d'homme et *L'Afrique fantôme*

3.1. Les identifications de Michel Leiris dans *L'Âge d'homme*

Michel Leiris évoque, dans *L'Âge d'homme*, des figures historiques masculines avec lesquelles il est tenté de s'identifier. Ces personnages lui permettent d'ajouter un élément de fiction à son récit autobiographique et c'est par cette voie qu'il entend élever son histoire personnelle jusqu'à une acceptation tragique de son existence singulière. Ainsi, par une série d'identifications, Leiris enjoint au récit des événements de sa vie une mythologie personnelle qui relève de la fiction et qui apporte un éclairage de plus sur sa vie intérieure. D'ailleurs, ce procédé d'écriture rappelle une stratégie que Freud mentionnait au sujet des auteurs de romans psychologiques : « Le roman psychologique doit sans doute – en gros – sa particularité au penchant du moderne créateur de fiction à cliver par l'auto-observation son moi en moi-partiels et par conséquent à personnifier en plusieurs héros les courants conflictuels de sa vie d'âme⁶⁶. » La stratégie d'écriture de Michel Leiris se rapproche de celle du « moderne créateur » dans la mesure où les personnages historiques de sa mythologie personnelle lui permettent précisément de « personnifier en plusieurs héros les courants conflictuels de sa vie d'âme ». Nous touchons ici au principe de ce que nous pouvons nommer le motif du double. C'est-à-dire que la part d'altérité de l'auteur, qui n'a jamais complètement été évacuée, est mise en jeu par le clivage de sa personnalité. Suivant cette interprétation, il y aurait une mise en scène d'un double imaginaire du narrateur qui s'installe dans *L'Âge d'homme* par le biais des récits mythiques et héroïques qui le composent. Chaque identification met en scène des ressemblances et des différences qui illustrent et précisent le contour de cette altérité intérieure. Cette stratégie d'écriture rend possible la présence d'un double dans l'écriture qui se manifeste comme la part clivée du moi du narrateur et cette part d'altérité relève, selon

⁶⁶ FREUD Sigmund, « Le poète et l'activité de fantaisie » dans *Freud et la création littéraire*, *op. cit.*, p. 18.

nous, de l'identification originaire avec le père de la préhistoire individuelle. C'est l'idéal du moi qui est personnifié et ce dernier, dans sa relation au moi, permet au narrateur de mettre en mots l'appréhension d'un châtement originaire.

L'écriture autobiographique est d'emblée une pratique du dédoublement par laquelle le sujet doit se diviser en sujet observant et en objet observé. Nous pourrions aussi avancer que l'entreprise d'écriture de Michel Leiris est une tentative d'entrer en communication avec ce qui lui est fondamentalement étranger et qui, d'une certaine façon, lui est aussi originel. La question que soulève *L'Âge d'homme*, Leiris la résume ainsi : « comment le héros – c'est-à-dire Holopherne – passe tant bien que mal (et plutôt mal que bien) du chaos miraculeux de l'enfance à l'ordre féroce de la virilité. » (AH, p. 40) Cette identification essentielle du narrateur avec l'amant de Judith donne le coup d'envoi à sa mythologie personnelle. La question est posée indirectement dans un contexte conditionnel, comme « s'il s'agissait d'une pièce de théâtre ». (*Ibid.*) Nous sommes devant ce que le narrateur nous présente comme un univers de mise en abyme : « Une grande partie de mon enfance s'est déroulée sous le signe de spectacles, opéras ou drames lyriques que m'emmenaient voir mes parents ». (AH, p. 42) Pas si étonnant que son expérience de jeune spectateur soit rappelée aussitôt dans son récit autobiographique, comme si elle orchestrait sa propre mise en scène : écrire sur soi comme si on écrivait pour le théâtre. Or le rôle de soi est en partie attribué à Holopherne :

Il vaut la peine de le noter : toute l'image que Leiris s'efforce de donner de lui-même dans *L'Âge d'homme* est celle d'un héros tragique (auquel on pourrait donner le nom d'Holopherne, comme le fait explicitement le texte (p. 42), ou celui de Sextus Tarquin) ; et l'œuvre elle-même se veut aussi composée qu'une tragédie classique⁶⁷.

⁶⁷ POITRY, Guy, *Michel Leiris, dualisme et totalité*, op. cit., p. 91.

L'existence de Michel Leiris ne ressemble en rien à l'existence de ces deux personnages historiques (Holopherne et Sextus Tarquin). Il ne faut donc pas rechercher des similitudes avec la vie de Leiris dans le récit de la vie d'Holopherne ou dans celle de Sextus Tarquin. Ces deux identifications lui permettent de dire quelque chose de lui-même que le texte ne mentionne pas suffisamment. Notre analyse des rêves de Leiris nous avait conduit à commenter le complexe de castration du narrateur devant des figures paternelles qui se présentaient comme des hommes d'âge viril. *L'Âge d'homme* tente de répondre à la question : comment passe-t-on du « chaos miraculeux de l'enfance à l'ordre féroce de la virilité » ? Holopherne et Sextus Tarquin appartiennent à cet « ordre féroce ». Quant au sujet de l'écriture, rien n'est moins sûr. Ce que nous croyons, c'est que le sentiment de virilité masculine du sujet est placé au dehors de lui-même et que cette part de soi est tombée dans l'inconscient par l'effet d'un clivage. Le sujet narrateur ne se reconnaît pas comme un individu appartenant au clan des pères ; le choix de ses identifications nous laisse même croire l'inverse. *L'Âge d'homme* peut apparaître comme un effort pour reconnaître la part de soi qui est clivée et si le double du narrateur dans sa mythologie personnelle devait être un homme d'âge viril, nous pourrions nous attendre à en retrouver la trace dans des agissements inconscients. Prenons la scène suivante, qui fait le récit d'un des rares désirs sadiques éprouvés par le narrateur : « Un soir d'ivrognerie, je couchai avec une Anglo-Saxonne alcoolique, demi-folle et d'un âge avancé, j'eus une furieuse envie de dérober ou rompre son collier de perles, rien que pour jouer au marlou brutal ». (AH, p. 197) Ici, il y a presque passage à l'acte d'un désir sadique, mais la pulsion semble avoir été reconnue suffisamment tôt par la conscience du narrateur pour que le geste ne soit pas déclenché et qu'il demeure de l'ordre du fantasme non réalisé. Pour nous, l'identification de Michel Leiris avec des héros antiques nous permet de penser que son double se présente, sous

quelques traits, comme le « marlou brutal » qu'il a désiré être avec cette partenaire assimilée à une prostituée.

Toutefois, le narrateur ne reconnaît pas l'objet véritable de son désir. Holopherne lui apparaît comme un homme froidement assassiné par une femme dangereuse. Quant à la famille royale Tarquin, elle est conduite à la déchéance suite à une révolte populaire. Leiris ajoute : « Aussi, [...] n'ai-je jamais cessé de me sentir Hercule auprès du rouet d'Omphale, Samson tondu par Dalila, c'est-à-dire encore moins que la tête d'Holopherne ». (AH, p. 194) En vérité, ces figures masculines sont d'une force inimaginable, mais elles sont toutes amputées de leur puissance : Samson n'a plus sa chevelure et Hercule a perdu sa peau de lion. Une des plus anciennes identifications de Leiris remonte à un voyage en compagnie de sa famille à Trouville. Il est alors avec son second frère. Tous deux aiment les courses de chevaux et ils s'amuse à s'identifier avec des jockeys célèbres : « A ces noms de jockeys s'attachait un étonnant prestige et ces identifications n'avaient vraisemblablement d'autre but que le suivant : nous sentir grands et forts en nous incorporant l'esprit de personnages que nous admirions⁶⁸. » (AH, p. 128) Nous apprenons que les nombreuses identifications de Michel Leiris avec des personnages historiques ont d'abord pris source dans un jeu d'enfant qui a perduré dans son activité littéraire. Seulement, c'est le sens de l'identification qui s'est renversé. Au départ, elles lui permettaient de se sentir « grand et fort » et, des années plus tard, de se sentir comme Hérode : « Je me suis souvent identifié plus ou moins à ce tétrarque lâche et cruel qui se roule ivre aux pieds de Salomé ». (AH, p. 93) Si le moi du narrateur se sent

⁶⁸ Toute cette scène est une illustration exemplaire du « roman familial des névrosés », puisque les parents figurent, transfigurés, sous les traits des entraîneurs des jockeys que s'amuse à incarner Leiris et son frère : « nous aimions souvent à nous considérer chez nos parents comme des jockeys en pension chez leur entraîneur ». (AH, p. 128) Les parents sont ainsi élevés, dans l'esprit des enfants, car ils entraînent des champions qui connaissent la gloire.

écrasé, il n'en demeure pas moins que tous ces personnages historiques sont aussi des figures de force. Ce qui se dessine comme double inconscient du narrateur, c'est un être à la force exacerbée qui peut écraser le moi du narrateur ; il s'agirait alors de son idéal du moi.

Si nous partons de l'idée que le moi du narrateur est clivé, c'est qu'il y a entre ses parties une inversion manifeste. Donc, il y a une « opposition entre le moi cohérent et le refoulé qui est séparé de lui par clivage⁶⁹. » Ce serait vraisemblablement les conduites sadiques qui sont refoulées et séparées par clivage tandis que les conduites masochistes s'inscrivent dans la conscience du « moi cohérent ». Le jeu des identifications ressemble à l'investissement d'objet. Or, dans l'enfance du narrateur : « investissement d'objet et identification ne peuvent guère être distingués l'un de l'autre⁷⁰. » Michel Leiris s'identifie à des figures masculines dans ce qui s'apparente à un désir homoérotique, c'est-à-dire que l'identification témoigne d'un désir pour des individus du même sexe, ce qui reste au niveau de l'activité psychique du sujet. Le désir homoérotique se mêle à un sentiment d'admiration qu'il éprouve pour certains hommes et de là peut naître le besoin de ressembler à autrui. Ce n'est donc pas tout à fait un désir homosexuel extériorisé, mais plutôt un comportement inconscient. D'ailleurs, les identifications se présentent au pluriel. Il y a donc conflit entre elles et le clivage apparaît dans ce conflit comme un « processus complexe de *projection-personnification*⁷¹. » Ce processus dans *L'Âge d'homme* est repérable dans le système des personnages, figures historiques ou mythologiques, de l'œuvre : « Chacun des personnages d'une œuvre de fiction est une

⁶⁹ FREUD, Sigmund, « Le moi et le ça » dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 253.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 268.

⁷¹ ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*, *op. cit.*, p. 41.

projection à l'extérieur de multiples visions de l'artiste⁷² ». Nous ne pouvons pas attendre de ces « visions de l'artiste » qu'elles soient toutes cohérentes entre elles. Or Leiris s'identifie seulement à la caractéristique d'être un homme blessé que certains partagent entre eux : « Quand j'assiste à une course de taureaux, j'ai tendance à m'identifier soit au taureau à l'instant où l'épée est plongée dans son corps, soit au *matador* qui risque de se faire tuer (peut-être émasculer ?) d'un coup de corne ». (AH, p. 75) Dans l'arène, le taureau et le torero peuvent inverser leur rôle, car chacun peut succomber aux blessures que l'autre lui infligera. La corne du taureau et l'épée du matador sont bien sûr des symboles phalliques virils et castrateurs. Il n'est pas surprenant que parmi les hommes blessés auxquels Leiris s'identifie, il y ait aussi quelques tyrans.

Nous percevons le complexe de castration du narrateur à l'œuvre dans chacune de ses identifications et nous supposons que ces figures lui apparaissent conséquemment comme celles d'hommes blessés. À une époque antérieure à la formation du complexe de castration qui apparaît suite à l'éveil des pulsions sexuelles, il y a la formation de l'idéal du moi (ou surmoi) qui se présente comme une des instances du sujet avec le ça et le moi : « Ceci nous ramène à la naissance de l'idéal du moi, car derrière lui se cache la première et la plus importante identification de l'individu : l'identification au père de la préhistoire personnelle⁷³. » Il s'agit aussi d'une identification avec le père de la scène primitive qui se présente comme un principe actif de la pulsion sexuelle et c'est la composante sadique de cette pulsion qui est séparée du moi cohérent par clivage. La pulsion sexuelle masculine et active, voire sadique, se trouve ainsi être idéalisée par le sujet dont la quête autobiographique est

⁷² KOFMAN, Sarah, *Quatre romans analytiques*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La Philosophie en effet » 1974, p. 152.

⁷³ FREUD, Sigmund, « Le moi et le ça » dans *Essais de psychanalyse*, op. cit., p. 271.

d'atteindre, par l'écriture, l'âge viril pour sortir du chaos de l'enfance. L'idéal du moi se retrouve ainsi dans les identifications du narrateur avec des hommes qui, comme les jockeys de son enfance, lui apparaissent « grands et forts ». Toutefois, c'est l'action du complexe de castration qui pousse le narrateur à se focaliser sur la castration de la force des héros légendaires qui composent sa mythologie personnelle.

Le jeu des identifications dans *L'Âge d'homme* met en branle une dynamique entre les différentes instances du sujet qui tendent à s'exprimer comme un conflit opposant l'intérieur et l'extérieur : « Tandis que le moi est essentiellement représentant du monde extérieur, de la réalité, le sur-moi se pose en face de lui comme mandataire du monde intérieur, du ça⁷⁴. » C'est d'ailleurs sous cette forme que se présente le clivage chez Michel Leiris : nous avançons qu'il y a, d'une part, le moi qui adopte une position masochiste et maintenant nous voyons le surmoi qui se révèle comme une instance menaçant le moi de sanctions par des moyens sadiques. Toutefois, les pulsions véritablement sadiques sont des désirs intérieurs qui prennent naissance dans le ça. Le moi éprouverait sans doute plus consciemment de telles inclinations sadiques si le surmoi n'accomplissait pas son travail de répression des pulsions en se plaçant devant lui comme s'il était le regard d'autrui. D'une certaine manière, le surmoi se présente comme une instance hostile pour le moi qui peut être terrifié. Aussi, le moi conscient se sent-il poursuivi par un châtement et ce sentiment nous permet de deviner en quoi consiste l'action du surmoi. *L'Âge d'homme* transpose ce conflit intérieur en récit imaginaire, en fantasmes, et son auteur, en fin de parcours, ne manque pas de formuler la nature du conflit intérieur qui s'attache à lui comme son ombre :

⁷⁴ *Ibid.*, p. 277.

je me conduis toujours comme une espèce de « maudit » que poursuit éternellement sa punition, qui en souffre mais qui ne souhaite rien tant que pousser à son comble cette malédiction, attitude dont j'ai tiré longtemps une joie aiguë bien que sévère, l'érotisme étant nécessairement placé pour moi sous le signe du tourment, de l'ignominie et, plus encore, de la terreur – vraisemblablement mes plus violents facteurs d'excitation parce que eux seuls, en raison de ce qu'ils contiennent de pénible, m'autorisent à regarder ma dîme comme payée et me dispensent le droit de jouir librement, ayant supprimé en acquittant ma dette la stupide hantise du péché originel. (AH, p. 201-202)

Dans cet extrait, ce qui nous apparaît spontanément, c'est le mode de jouissance masochiste du moi. C'est-à-dire que le moi souffre de sa position ignominieuse, mais il désire exciter cette souffrance et ne semble pas ou ne semble plus (puisqu'il arrive au bout de son récit) vouloir y échapper. C'est le sentiment de devoir acquitter sa dette qui commande à son mode d'être. La dette dont il veut s'acquitter est celle, certes « stupide », mais vivement ressentie, du « péché originel ». Michel Leiris ouvre une lucarne sur la frayeur que lui inspire un Dieu qui serait vengeur. Avant d'être naïve, cette peur est surtout ancienne, elle remonte à son enfance et à l'éducation catholique qu'il a reçue et dont il prétend s'être débarrassé plus tard : « Je fis ce qu'on appelle une première communion "fervente", ou peu s'en faut. » (AH, p. 83) Dans son enfance, le narrateur était d'abord très croyant et au moment de l'Eucharistie, il attendait qu'un miracle opère, mais rien de tel ne s'est produit et il fut terriblement déçu : « je cessai bientôt de pratiquer, puis de croire, et je n'ai jamais recommencé. » (AH, p. 84) Plus étonnant, il compare le miracle qu'il attendait au moment de sa première communion, c'est-à-dire que Dieu intervienne pour lui permettre d'avaler l'Eucharistie trop grande pour son gosier, au miracle de la descente des jouets de Noël dans la cheminée. Comment le Père Noël pouvait-il faire passer dans la cheminée des jouets plus larges que le conduit de la cheminée ? La réponse lui apparut comme un miracle que Dieu opérait : « puisque Dieu est tout-puissant il crée les jouets à l'endroit même où je les trouve ». (AH,

p. 33-34) Plus intéressant, c'est la question qui est placée analogiquement à celle de la descente des jouets : « comment peuvent passer les jouets ? comment peuvent sortir les enfants ? » (AH, p. 34) Là encore, seule une intervention de Dieu semble pouvoir expliquer le phénomène dans l'esprit de l'enfant. Ce n'est que beaucoup plus tard que Leiris découvre, avec dégoût, que les enfants sont conçus dans les entrailles de la mère, par « la conjonction des organes urinaires ». (AH, p. 134) Il y a donc une répugnance du narrateur pour le commerce sexuel. Le rôle du père est constamment rappelé par les actions miraculeuses de Dieu et pour cette raison le narrateur associait l'action du Père Noël aux miracles de Dieu. Nous ajoutons que ces figures paternelles traduisent un sentiment de force intériorisé dans l'imaginaire de l'enfant, mais séparé de lui par clivage.

La croyance enfantine du narrateur lui fait croire que lorsqu'une question ne reçoit aucune réponse évidente, c'est que Dieu est intervenu pour rendre les phénomènes complexes explicables. Il attribue ainsi un pouvoir démiurgique à Dieu qui agirait ici et là dans le monde au gré de sa volonté, ce qui nous laisse croire que dans son enfance le narrateur adhérait à une croyance en l'animisme des primitifs. L'inquiétante étrangeté fait son apparition dans sa vision du monde, Dieu agit dans la vie de l'enfant comme un esprit environnant. Puis, avec l'âge et l'éducation, l'enfant trouve les vraies réponses à ses questions et Dieu cesse apparemment d'exercer des miracles dans le monde : « Lorsque j'appris que les enfants se formaient dans le ventre et que le mystère de Noël me fut révélé, il me sembla que j'accédais à une sorte de majorité ». (*Ibid.*) Conséquemment, Leiris perd la foi. Sa croyance enfantine en Dieu n'a pas passé outre son accession à l'âge de raison. Il est possible d'imaginer que sa foi en Dieu aurait pu perdurer sous la forme d'un concept plus abstrait expliquant, par exemple, la genèse du monde et la vie éternelle de l'âme. Au contraire, la croyance en Dieu disparaît

apparemment complètement de la conscience du narrateur possiblement avec le sentiment de force paternelle qui chute lui aussi dans l'inconscient. Or, sa croyance en Dieu resurgit à la clôture de *L'Âge d'homme* sous la forme d'une « hantise du péché originel ». Le fait relaté n'est pas anodin, il serait responsable d'un tourment qui poursuit le narrateur, le sentiment d'être maudit. La malédiction touche surtout l'érotisme que le narrateur qualifie, entre autres, de « terreur ». En effet, il attache un sentiment superstitieux à l'érotisme, car il lui semble qu'une punition le poursuit éternellement et cette punition fait de la jouissance un péché. Le narrateur ne peut plus jouir que dans le tourment. Ainsi, son ancienne foi en Dieu continue, des années plus tard, à le surprendre sous forme d'une terreur superstitieuse, ce qui est peut-être le signe aussi d'une certaine immaturité psycho-sexuelle du narrateur.

Dieu voit tout, il est omniscient comme le surmoi l'est à l'intérieur du sujet. Le moi se consolide à travers des identifications, mais dans le cas du surmoi il naît d'une plus ancienne identification avec le père de la préhistoire personnelle et il conserve sur le moi, même parvenu à maturité, un rapport de domination : « le besoin de punition, quant à lui, est une manifestation pulsionnelle du moi devenu masochiste sous l'influence du surmoi sadique⁷⁵ ». Nous pouvons comparer ce rapport de force à l'autorité que les parents exercent sur l'enfant. Dieu n'est pas autre chose qu'un juge intériorisé qui veille au respect des valeurs inculquées par les parents. Le surmoi se forme par identifications à partir des premiers investissements d'objets du ça et pour cette raison le surmoi est plus éloigné de la conscience que le moi. Ainsi, nous croyons que la compréhension enfantine que le narrateur acquiert de Dieu est née d'une identification avec un père à la force exacerbée semblable aux identifications de Michel Leiris avec certains personnages historiques (Holopherne, Sextus Tarquin, Hérode, etc.). Dieu

⁷⁵ FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot, 2010, p. 157.

est la figure la plus forte et il n'est pas étonnant qu'il suscite crainte et angoisse chez le narrateur. Satisfaire Dieu revient à suivre une certaine discipline morale. La terreur du narrateur devant Dieu est née du complexe d'Œdipe et sa sortie du complexe lui a enseigné une série d'interdits :

Le sur-moi conservera le caractère du père ; plus le complexe d'Œdipe a été fort et plus son refoulement s'est produit rapidement (sous l'influence de l'autorité, de l'instruction religieuse, de l'enseignement, des lectures), plus sévère sera plus tard la domination du sur-moi sur le moi comme conscience morale, voire comme sentiment de culpabilité inconscient⁷⁶.

Dieu est la représentation la plus à même de traduire la nature intérieure du surmoi. L'érotisme entravé que Michel Leiris hérite des sanctions de son surmoi le pousse à s'ouvrir à un érotisme noir. Ce seront donc des femmes sévères et castratrices qui susciteront le plus haut degré de désir de la part du narrateur. La manière dont est noué le désir du narrateur pour ces femmes suscite une terreur qui lui fait croire au châtement, à une malédiction qui le poursuit. Le surmoi est à l'origine de cette hantise qui l'accable et qui exerce sur lui l'interdit de désirer la mère et d'une certaine manière l'interdit de jouir d'une matrone sans se sentir menacé d'être puni pour son péché. Michel Leiris ajoute : « D'une manière générale, sadisme, masochisme, etc., ne constituent pas pour moi des "vices" mais seulement des moyens d'atteindre une plus intense réalité. » (AH, p. 196-197) Cette « plus intense réalité » s'apparente à un érotisme où règne la pulsion de mort et cette dernière rapproche le narrateur de son complexe d'Œdipe, de sa scène primitive. « Sadisme » et « masochisme » commandent à la pulsion de mort. Autrement dit, il tire sa jouissance lorsqu'il se sent menacé d'être châtié, car la punition s'applique lorsqu'un interdit du père est transgressé.

⁷⁶ FREUD, Sigmund, « Le moi et le ça » dans *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 275.

Les différentes identifications du narrateur qui traversent *L'Âge d'homme* prennent pour modèle essentiellement des hommes, ce qui ne veut pas dire que les modèles féminins soient complètement évacués. Leiris se compare aussi à Lucrece dans la mesure où il croit partager son destin de victime. Enfant, pendant une séance d'onanisme, il s'était aussi comparé à une courtisane : « Je m'imaginai alors – comme si j'étais parvenu à m'identifier à l'objet inventé et désiré – être une courtisane ». (AH, p. 70) Les identifications à des modèles féminins et masculins chez l'enfant peuvent cheminer un temps, côte à côte, à cause de la bisexualité originaire de l'enfant, mais à mesure que les désirs sexuels à l'égard de la mère se renforcent, le père apparaît comme un obstacle aux désirs de l'enfant et c'est alors que le complexe d'Œdipe apparaît. L'identification au père devient alors hostile, car l'enfant veut le remplacer auprès de la mère. À la sortie du complexe d'Œdipe, nous pouvons penser que Leiris a renforcé son identification à des modèles masculins amputés de leur virilité et son rapport au père est devenu ambivalent. Le surmoi du narrateur s'est révélé très fort sous la forme d'une altérité intériorisée épousant les traits d'un double séparé du moi par clivage et projeté à l'extérieur de lui. Ainsi, le surmoi exerce sa domination sur le moi qui s'identifie à des hommes castrés. À l'issue de l'Œdipe, le moi conscient est demeuré sous l'emprise d'une identification avec le modèle de la mère tendrement aimée et les modèles paternels se sont révélés ambivalents dans l'imaginaire du narrateur. Suite au refoulement du complexe d'Œdipe, le surmoi (ou l'idéal du moi) s'est présenté comme un Autre terrifiant projeté à l'extérieur d'un moi féminisé.

3.2. Le désir de s'affranchir des frontières du moi dans *L'Afrique fantôme*

L'Afrique fantôme est à la fois une autobiographie et un récit de voyage qui raconte les années que Leiris a passées avec la mission ethnologique de Dakar à Djibouti, entre 1931 et 1933. Dans la préface de 1950, Leiris revient sur le projet de son journal et tente de cerner avec plus de précision la singularité de son travail :

Passant d'une activité presque exclusivement littéraire à la pratique de l'ethnographie, j'entendais rompre avec les habitudes intellectuelles qui avaient été les miennes jusqu'alors et, au contact d'hommes d'autre culture que moi et d'autre race, abattre des cloisons entre lesquelles j'étouffais et élargir jusqu'à une mesure vraiment humaine mon horizon. (AF, p. 12-13)

Le projet était donc d'aller à la rencontre de l'Autre et d'effectuer une plongée dans une « mentalité primitive » (*Ibid.*) Or, Leiris se retrouve maintes fois confronté à l'impossibilité de cette rencontre. Un des sentiments dominants qui traverse le journal est l'ennui que vit le diariste au quotidien. Il nous laisse sous-entendre à plusieurs reprises que le désir d'aller « au contact d'hommes d'autre culture » et de se transformer à leur rencontre est une illusion poétique. Il écrit le 15 février 1932 : « Le voyage ne nous change que par moments. La plupart du temps vous restez tristement pareil à ce que vous aviez toujours été. » (AF, p. 225) C'est ainsi qu'en cherchant à écrire sur l'Autre, Leiris se retrouve face à lui-même.

Durant la première partie du voyage, l'auteur consigne, au jour le jour, les événements marquants de l'expédition ; il fait son travail d'ethnologue. Mais à mesure qu'il se rapproche de Gondar, dernière grande étape de son voyage, il commence à former des attentes plus élevées, son écriture devient plus personnelle, il croit arriver au seuil de l'exotisme, il a le sentiment d'aller à la rencontre d'une Afrique mythique :

Voici enfin l'AFRIQUE, la terre des 50° à l'ombre, des convois d'esclaves, des festins cannibales, des crânes vides, de toutes les choses qui sont mangées, corrodées, perdues. La haute silhouette du maudit famélique qui toujours m'a hanté se dresse entre le soleil et moi. C'est sous son ombre que je marche, ombre plus dure mais plus revigorante aussi que les plus diamantés des rayons. (AF, p. 280)

L'arrivée à Gondar correspond au passage de la première à la seconde partie du journal. À cette disposition du texte correspond aussi une transformation du rôle de Leiris au sein de la mission. Il passe d'un travail de secrétaire à celui d'un enquêteur, car Griaule le charge de mener une investigation sur les rituels de possession zar et c'est cette investigation qui fera la matière de la seconde partie du journal. L'arrivée en Abyssinie étend sur Leiris la « silhouette du maudit famélique », c'est-à-dire qu'il a conscience de marcher sur les pas de Rimbaud et lui-même va incarner jusqu'à un certain point le mythe rimbaldien de la fuite, comme si le poète maudit devenait le double de Leiris, le temps de son passage à Gondar : « Le rêve abyssin d'une Afrique mythique impose à Leiris l'image africaine de Rimbaud, "le maudit famélique", figure du poète qui a rompu avec tous ses attachements et choisi l'aventure⁷⁷ ». Il n'est pas anodin non plus qu'en évoquant la « silhouette du maudit famélique », Leiris mentionne son ombre comme un rayon de soleil diamanté recouvrant « la terre des 50° à l'ombre ». Alain Borer précise que « le soleil est la plus puissante des constantes rimbaldiennes⁷⁸. » Le mythe rimbaldien fait du poète un voyageur et un personnage errant en proie à l'ennui, c'est aussi celui qui est parti à la rencontre de l'étranger. Rimbaud était en quête de liberté lorsqu'il quitta l'Europe pour aller en Afrique. Il désirait sans doute, comme Leiris, délivrer son être des limites trop étroites de son moi, il cherchait à faire une trouvaille en soi et quand son âme fut enfin délivrée de son corps, sans doute qu'elle put

⁷⁷ VERLET, Agnès, « Les ruines de Gondar, ou l'effondrement du rêve africain de Leiris » dans *Michel Leiris* [En ligne], michel-leiris.fr, p. 2.

⁷⁸ BORER, Alain, *Rimbaud en abyssinie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1984, p. 90.

« errer définitivement sur les déserts d’Abyssinie, aérienne, solaire⁷⁹. » Tel est le sens que nous pouvons attribuer à la figure du « maudit famélique » qui hante Leiris comme un spectre errant sur les ruines et les châteaux de Gondar. Michel Leiris veut s’affranchir d’une part de lui-même qui l’opprime, il cherche à s’émanciper d’une éducation et d’une culture qui sont ressenties comme trop contraignantes.

Le projet du journal *L’Afrique fantôme* est de rapporter l’expérience du voyage et cette expérience implique aussi d’entrer dans une relation avec l’Autre jusqu’à abattre, si possible, les « cloisons » qui cernent les frontières du moi. En traversant une Afrique qui reste à distance de soi et qui apparaît fantomatique, Leiris espère découvrir l’aventure comme dans les romans conradiens tout en échappant à l’emprise de la culture occidentale qui l’habite intérieurement. C’est pour cette raison que Rimbaud lui apparaît comme un modèle et un double : il cherche par le voyage à échapper à son moi qu’il ressent comme trop borné à la culture occidentale qu’il rend responsable de son mal de vivre. Il voudrait fuir le semblable qui s’attache à lui comme une ombre et explorer son altérité intérieure au contact d’une culture véritablement différente, comme si une part intime de soi devait partager un fonds commun avec la mentalité des primitifs d’Afrique. Leiris veut éprouver, comme Rimbaud, que « Je est un autre ». La pratique du dédoublement apparaît comme un moyen de briser les frontières du moi tandis que son enquête sur les zars lui laisse espérer qu’il pourra s’affranchir, par la possession, de ses frontières intérieures. Le désir de se laisser posséder par les génies zars

⁷⁹ *Ibid.*, p. 120.

révèle sa volonté d'entrer en contact avec sa part d'altérité et « en voulant devenir autre, Leiris incarne le mythe rimbaldien⁸⁰. »

Michel Leiris se retrouve à marcher sur les pas de Rimbaud dès qu'il arrive à Gondar. Tandis qu'il s'ennuie, s'éveille aussi plus fortement sa passion pour l'écriture ; il entre dans une relation plus intime avec lui-même à mesure qu'il rédige son journal. Le récit de son voyage se transforme en chronique personnelle, le geste d'écrire lui permet d'exécuter une plongée à l'intérieur de son moi qui lui fait découvrir une Afrique intérieure. Il qualifie son travail de « journal intime qui aurait aussi bien pu être rédigé à Paris, mais se trouve avoir été tenu durant une promenade en Afrique. » (AF, p. 264) Encore ici, nous touchons à l'impossibilité d'échapper aux cloisons du moi pour entrer dans un contact dénué de préjugés avec une culture étrangère : « On ne s'approche pas tellement des hommes en s'approchant de leurs coutumes. Ils restent, après comme avant l'enquête, obstinément fermés. » (AF, p. 260) C'est sans doute pour cette raison qu'il a le sentiment, même après avoir passé de longs mois en Afrique, d'être resté identique au Parisien qu'il a toujours été.

Il demeure au moins une autre ressemblance entre Leiris et Rimbaud en Abyssinie. Rimbaud était tombé amoureux d'une Éthiopienne comme Michel Leiris tombera amoureux d'Emawayish : « [Rimbaud] prit femme en Abyssinie [...] Ils vécurent quelques mois à Aden [...] : elle était grande et mince, “assez jolie”, “pas très noire”, habillée à l'européenne ; elle aimait fumer la cigarette⁸¹. » Quant à Michel Leiris, c'est la fille de la prêtresse zar Malkam Ayyahou qu'il appelle « la princesse au pur visage de cire » (AF, p. 413) dont il s'éprend durant son voyage. Le fait de tomber amoureux et le désir de posséder sexuellement une

⁸⁰ PRUNET, Anne, « De l'Afrique fantôme à Biffures. Quand l'écriture du voyage fait route aux côtés de l'écriture autobiographique » dans *Cahiers Leiris*, n°1, 2007, p. 283.

⁸¹ BORER, Alain, *Rimbaud en abyssinie*, op. cit., p. 154.

Éthiopienne apparaissent comme une tentative désespérée de changer d'identité et de briser la barrière qui le tient à distance de l'altérité qu'il poursuit. À la fin de son voyage, il aura au moins liquidé le mythe de l'exotisme qu'il nomme : « le mirage exotique ». (AF, p. 629) Il revient à sa réalité d'Européen, il désire retrouver sa femme Zette « qui m'est si douce, qui me comprend si bien, – pour la baiser. » (*Ibid.*)

Michel Leiris ne prétend à aucun moment s'identifier à Arthur Rimbaud comme il s'identifie, dans *L'Âge d'homme*, à Holopherne ou à Sextus Tarquin. Or il se place en quelque sorte sous le patronage de Rimbaud qui se présente comme un double puisqu'en traversant l'Afrique, il incarne lui-même le « mythe rimbaldien ». C'est-à-dire qu'il fait figure de poète errant qui cherche la rencontre avec l'Autre et qui souhaite se débarrasser d'un moi trop oppressant. Plutôt que de s'identifier à Rimbaud, il se sent hanté par sa présence comme s'il croyait sentir peser sur lui le poids d'un zar qui le destine à l'écriture. Leiris fait de Rimbaud un des fantômes qu'il a rencontrés en Abyssinie. Arrivé à Gondar, il commence très vite à changer son attitude d'homme en proie à l'ennui et à se passionner pour l'observation des rituels de possession : « Je suis loin de mon indifférence de ces derniers jours. Certains diraient, peut-être, que je commence effectivement à être possédé. » (AF, p. 423) Tout au long de son enquête, il se fait accompagner par l'interprète Abba Jérôme qui lui traduit l'amharique. Les cérémonies de possession rassemblent essentiellement des femmes, Leiris ne s'intéressant qu'accessoirement aux quelques hommes qui se trouvent parmi eux.

Les zars se présentent comme des esprits qui prennent possession d'un hôte : le *cheval*. Le culte zar a trois grandes orientations : « possession, voyance et séances thérapeutiques

collectives⁸². » Il s'agit de guérisseuses et la plus célèbre de Gondar, au moment où Leiris fait son voyage, se nomme Malkam Ayyahou. Les séances de possession se nomment quant à elles *wadadja*. Lorsqu'un zar se manifeste, il prend possession de son hôte, qui entre alors en transe, et la transe se traduit par une danse appelée le *gourri* qui consiste en des gestes rotatoires des bras et du buste. Les zars adorent les dons et les flatteries, c'est pourquoi il faut régulièrement leur faire des offrandes, entre autres, leur livrer des bêtes en sacrifice pour calmer leur courroux. Il faut noter une inversion sexuelle qui est opérée par la possession. Les femmes sont possédées par des zars mâles et les hommes par des zars femelles. Il y a aussi des rapports sexuels imaginaires. Les zars mâles seraient les plus nombreux. Leiris a souhaité, à plusieurs reprises, être possédé durant son enquête : « J'aimerais mieux être possédé qu'étudier les possédés, connaître charnellement une "zarine" que connaître scientifiquement ses tenants et aboutissants. » (AF, p. 402) En fait, Leiris ne sera pas possédé selon les coutumes locales abyssines, mais plutôt par un étrange sentiment amoureux qui va s'emparer de lui. Il tombe en amour avec la fille de la prêtresse zar Malkam Ayyahou. Ce qui apparaît dans ce sentiment amoureux comme relevant de la possession, c'est qu'elle se présente à lui sous les traits d'un démon succube : « à son allure de princesse se mêle un certain côté succube, à chair molle, moite, froide, qui m'écœure, en même temps qu'il me fait peur. » (AF, p. 430) Sa relation amoureuse avec Emawayish est, tout au long de son enquête, présentée comme un conflit intérieur, le désir de Leiris se mêlant à une profonde aversion pour l'Éthiopienne dont il s'est épris :

Cette figure féminine [Emawayish] bien réelle [...] est à la fois intériorisée (elle fait partie du paysage mental de l'auteur) et transfigurée, devenant un personnage mythique qu'il évoque à la fin de *L'Âge d'homme* en le comparant à

⁸² DEWEL, Serge, « Culte des zar en Abyssinie » dans *Cahiers Leiris*, n°3, 2012, p. 166.

celui de Marguerite du *Faust* de Gounod, vu dans son enfance (Marguerite qui n'est autre que Méduse) et aussi aux figures de Lucrece et Judith⁸³.

Au plus creux de l'Afrique, Michel Leiris se retrouve face à ses propres démons intérieurs. Son état est révélateur de sa volonté d'aller à la rencontre de l'Autre. Leiris a franchi le seuil de l'exotisme, il est dans un monde lointain : « c'est ici l'Abyssinie et l'on y est plus lointain que même dans l'autre monde... » (AF, p. 430) En faisant la rencontre d'Emawayish, Leiris retourne en quelque sorte à du déjà connu. Il ne relate pas l'expérience d'un profond dépaysement ; les rituels de possession auxquels il assiste se ramènent, pour lui, à des séances théâtrales orchestrées par des comédiennes éthiopiennes. En se retrouvant au cœur de cette autre culture, il fait la rencontre d'Emawayish sous les traits de son Autre intérieur, ou plutôt de son objet d'amour intériorisé, qui l'habite depuis les temps les plus anciens de son existence. D'ailleurs, Emawayish revêt l'apparence de son double idéal incarné par Lucrece et Judith. Autrement dit, il se replace devant la figure de Méduse sous une forme, à première vue, méconnaissable, car Emawayish l'attire et le terrifie : « J'en arrive à voir cette femme [Emawayish] beaucoup plus belle qu'elle n'est flétrie. » (AF, p. 424) La description d'Emawayish rappelle celle de la vieille Anglo-Saxonne, évoquée dans *L'Âge d'homme*. Cette femme avec laquelle Leiris avait voulu jouer au marlou brutal. *L'Afrique fantôme* devient en partie un roman médiéval selon Agnès Verlet, « initiation amoureuse d'un Perceval qui se donnerait pour but de gagner le cœur de sa Dame au terme d'épreuves multiples, la danse, le sang, la possession étant au cœur de ces épreuves⁸⁴. » Seulement, pour nous, le sentiment de peur qui se mêle au sentiment amoureux qu'éprouve Michel Leiris pour Emawayish nous reconduit à la Dame de l'amour *postcourtois*. Au sentiment de mélancolie qui habitait Michel

⁸³ BRÉCHON, Robert, *L'Âge d'homme de Michel Leiris*, p. 47.

⁸⁴ VERLET, Agnès, « Les ruines de Gondar, ou l'effondrement du rêve africain de Leiris » dans *Michel Leiris* [En ligne], *op. cit.*, p. 14.

Leiris durant son voyage succède un sentiment amoureux où domine la peur : « La peur restera le signe le plus sûr de l'amour : dès lors que le sujet aime, il commence à avoir peur⁸⁵. » L'autre dans la passion amoureuse vient habiller l'objet de son « habit de lumière⁸⁶ » et c'est ainsi que le choc amoureux ramène Leiris à de l'anciennement connu, à son objet intériorisé à la mère qui apparaît terrifiante sous les traits de Méduse dont Freud mentionnait qu'elle représentait le sexe effrayant de la mère⁸⁷. En tombant amoureux d'Emawayish, Michel Leiris renoue avec un amour œdipien, tel que le perçoit Jean Bellemin-Noël en s'adressant à Michel Leiris : « Les réflexions qui suivent la narration des amours avec cette sorcière éthiopienne profitent du retour à Paris et de deux petites tranches de cure pour s'ordonner en un bilan de la rencontre avec votre inconscient. Au centre de ce bilan, la castration⁸⁸. »

Michel Leiris est donc, à ce moment de son voyage, immergé dans les rites sacrificiels, il est au cœur d'une culture vraiment autre, plongé dans une mentalité primitive. Toutefois, peut-être que les génies zars ne font rien d'autre que manifester, à l'occasion d'une réunion populaire, les pulsions individuelles ou collectives du ça : « La différenciation du moi et du ça doit être attribuée non seulement aux hommes primitifs, mais encore à des êtres vivants beaucoup plus simples, puisqu'elle est l'expression nécessaire de l'influence du monde extérieur⁸⁹. » Les zars qui prennent possession d'un hôte peuvent, en ce sens, apparaître comme les représentants de motions pulsionnelles refoulées. Ainsi, les génies zars, pareils à des dieux et semblables au Dieu en lequel Michel Leiris, enfant, croyait, fonctionneraient

⁸⁵ ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Couple inconscient : Amour freudien et passion postcourtoise*, op. cit., p. 13.

⁸⁶ *Ibid*, p. 21.

⁸⁷ FREUD, Sigmund, « La Tête de Méduse » dans FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes volume XVI 1921-1923*, op. cit., p. 163-164.

⁸⁸ BELLEMIN-NOËL, Jean, *Biographies du désir : Stendhal, Breton, Leiris*, op. cit., p. 238.

⁸⁹ FREUD, Sigmund, « Le moi et le ça » dans *Essais de psychanalyse*, op. cit., p. 279.

comme l’imago des parents. Leur courroux nous laisse entrevoir que les adeptes partageaient collectivement un sentiment de culpabilité.

Michel Leiris fait lui-même le lien entre les zars et les parents : « Fini la frénésie de ces dernières semaines, fini la possession, fini de réagir romantiquement. Les zars (que pourtant j’aime toujours bien) ne me sont plus que des parents... » (AF, p. 496) En ce sens, c’est le caractère punitif de ces génies qui se mêle à la représentation intériorisée des parents. Les zars sont en colère lorsque les sacrifices ne se passent pas exactement selon les règles prescrites ou lorsqu’une personne, par exemple, arrive en retard à une séance de possession. Ils punissent toute forme de transgression de la loi. Ils manifestent aussi leur courroux en frappant les gens de maladie. Donc, si une personne tombe malade, pour quelque raison, il faut la soigner en la réconciliant avec son zar. Aussi, ils peuvent montrer leur colère en pesant lourdement dans l’esprit de leur hôte, en le poursuivant dans ses rêves, en lui procurant des terreurs nocturnes, par exemple. En ce sens, les zars agissent comme un Dieu vengeur, ils interviennent quotidiennement dans le monde, ils font partie des croyances en l’animisme des primitifs. Nous retrouvons aussi quelque chose de masochiste dans leur pratique, car les adeptes récoltent le plus souvent de leur zar que souffrance et tourments. Le masochisme met en relation le sujet et son objet sexuel. Il n’est pas anodin que les possédés aient des relations sexuelles avec les zars. De cette manière, nous pensons que la possession zar met en scène quelque chose du complexe d’Œdipe, elle réinstalle une relation archaïque entre le sujet et son parent de sexe opposé. Michel Leiris rattache d’ailleurs le thème légendaire d’Œdipe à son voyage lointain en Afrique, quand il note : « Œdipe tuant son père au cours d’un voyage lointain ». (AF, p. 389) *L’Afrique fantôme* devient alors une quête initiatique qui relève de la tragédie, où l’auteur apparaît comme le héros. Au plus loin de son voyage, Leiris attend moins

une révélation qu'une transformation de son moi. C'est le sens que nous pouvons attribuer à sa volonté d'aller à la rencontre d'une autre culture pour se transformer au contact de l'autre. La rencontre pour lui prend le sens de la possession amoureuse par Emawayish, qui se traduit par le sentiment d'être possédé par un démon intérieur, un succube qui n'est nul autre que la mère travestie sous les traits de Méduse. Leiris aurait souhaité liquider sa névrose en déjouant l'interdit qui l'empêche d'accéder à son objet d'amour, à la mère désirée qui lui procure un sentiment maladif de peur et d'impuissance.

Nous savons que le voyage ne parvint pas à transformer Leiris. Dans *L'Afrique fantôme*, l'auteur constate que son projet de se débarrasser de ses phobies au contact d'un exotisme qui aurait eu, sur lui, un effet thérapeutique est un échec. À mesure qu'il approche de la fin de son voyage, il craint de rentrer à Paris identique à celui qu'il était, avec les mêmes phobies qui ont toujours été les siennes. Ultimement, il souhaite liquider son « attitude dramatique devant le coït » (AF, p. 623), ce qui lui apporterait la paix intérieure qu'il convoite. Il accuse son éducation et sa culture d'être responsables de sa névrose. Il maudit « toutes les règles qui n'ont abouti qu'à [l]e lier, à faire de [lui] l'espèce de paria sentimental qu'[il est], incapable de vivre sainement, en copulant sainement. » (AF, p. 622) *L'Afrique fantôme* se termine par l'expression d'une profonde frustration. À mesure qu'il approche de la fin de son voyage, toutes les rencontres, tous ceux qu'il a connus pendant le périple deviennent des silhouettes fantomatiques qui disparaissent de son horizon et qu'il souhaite oublier. Michel Leiris retourne aux sentiments d'ennui et de solitude qui l'ont accompagné tout au long de son voyage. À l'exception de l'épisode passé à Gondar avec les prêtresses zar, il a toujours eu le sentiment de languir.

Ainsi Leiris a incarné le « mythe rimbaldien », il est parti dans une Afrique lointaine en proie à la solitude avec le désir de devenir autre, il a rencontré et aimé des gens réellement différents du Parisien qu'il était, mais il n'a pas pu éprouver que « Je est un autre ». Il en garda le sentiment, mais il s'est trouvé, à chaque moment de son parcours, face à lui-même, face à du semblable, privé de la force de l'âge viril que pourtant il convoitait. Toutes ses expériences ont été vécues en passant par le prisme de sa propre culture qui est restée attachée à lui. Il n'a pas pu se défaire le moindrement des oripeaux de « cette société pourrie, cramponnée désespérément à ses anciennes valeurs... » (AF, p. 622)

Avec *L'Afrique fantôme*, Michel Leiris a perdu l'illusion que le voyage peut transformer un individu, mais il a compris que l'écriture de soi pouvait remédier à cette perte. C'est avec *L'Afrique fantôme* que Michel Leiris a commencé l'écriture autobiographique qui sera reprise tout au long de sa vie, travail d'écriture qui sera animé de la même volonté de se transformer intérieurement en se débarrassant des souffrances qui l'habitent. L'identification avec l'autre ou la pratique du double modèle met devant soi du semblable, et il y a un sentiment d'inquiétante étrangeté qui se dégage de cette rencontre avec l'Autre pendant laquelle on se retrouve identique à soi-même. Ainsi, l'Autre comme altérité intérieure apparaît sous la forme d'un des courants conflictuels de la vie psychique du diariste qui est séparé de son moi par clivage. Cette altérité au sein du sujet représente le plus souvent un parent de la scène originaire, mais sous une forme méconnaissable. Les identifications de Michel Leiris dans *L'Âge d'homme* avec des personnages mythologiques fonctionnent un peu comme des masques Kono que la mission ethnologique pillait dans des cases du village de Dyabougou. Ces masques permettent d'exprimer un divin conflictuel qui prend racine, selon nous, dans la préhistoire personnelle du sujet.

CHAPITRE 4

Les amours œdipiennes dans
L'Âge d'homme et *L'Afrique fantôme*

4.1. Le drame œdipien dans *L'Afrique fantôme*

Parmi les évènements marquants que Leiris consigne dans son journal *L'Afrique fantôme*, nous remarquons la place faite aux récits qui concernent les anciens maris d'Emawayish : « femme qui a déjà subi plusieurs maris, nourri pas mal d'enfants [...] et est mère d'une fille qui en est à son deuxième mariage. » (AF, p. 481) Nous pensons que les épisodes qui relatent les différents aléas avec les anciens maris sont d'une importance capitale dans le processus qui conduit l'auteur à s'éprendre de sa « princesse au visage de cire ». Plusieurs indices nous permettent de penser que Michel Leiris adopte une position *postcourtoise* à l'égard d'Emawayish, car c'est en affichant une attitude chevaleresque qu'il commence à tomber amoureux de cette « sorcière éthiopienne⁹⁰ ». La passion *postcourtoise* se traduit par la position masochiste que le sujet adopte à l'égard de sa Dame et c'est bien ce qui se produit lorsqu'il s'efforce de recevoir selon les coutumes indigènes. Il n'ignore pas qu'il peut se faire mépriser pour cela et lorsque Griaule lui en adresse la remarque, Leiris lui répond qu'il met en avant son masochisme et le goût qu'il a de s'humilier.

D'une certaine manière, le couple que Leiris forme avec Emawayish exprime la fantaisie masochiste de s'abaisser au statut du primitif et la tendresse qu'il voue à sa Dame ravive chez lui des fantasmes incestueux pour la Déesse mère : « Or, cela même constitue la *version postcourtoise* de la *Dame*⁹¹. » C'est dans cet ordre d'idées qu'il fait d'Emawayish sa « princesse » et de lui-même un homme « courtois » toujours avenant, prêt à lui offrir ce qu'elle désire : « Elle aimerait bien que je lui fasse cadeau d'une couverture. Désir bien naturel, après mes chevaleresques déclarations de dévouement... » (AF, p. 443) C'est aussi en

⁹⁰ BELLEMIN-NOËL, Jean, *Biographies du désir : Stendhal, Breton, Leiris, op. cit.*, p. 238.

⁹¹ ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Couple inconscient : Amour freudien et passion postcourtoise, op. cit.*, p. 45.

regard des comportements inacceptables d'un des précédents maris d'Emawayish que Leiris s'attendrit pour elle : « il faudrait la prendre en charge, se substituer à cet homme, en un mot : l'enlever. Pour cela il faudrait un homme disponible [...] un homme qui l'aime et qu'elle soit susceptible d'aimer... » (AF, p. 437) La volonté du diariste de se substituer à l'ancien mari est similaire au désir de remplacer le père auprès de la mère dans le complexe d'Œdipe. Leiris reconnaît en Emawayish une femme en proie au danger, or c'est vis-à-vis ces Autres (les anciens maris violents) qu'il cherche à devenir le rempart de sa Dame. Les anciens maris se présentent, tour à tour, sous le visage du père détesté de la scène primitive qui peut tuer femme et enfant. Ils évoquent aussi le père rival du complexe d'Œdipe. En somme, les anciens maris réveillent l'angoisse de castration qui accompagne l'élan amoureux vers l'objet retrouvé.

Le dernier mari d'Emawayish, Bayana, est « avare et jaloux ». (AF, p. 433) En réponse aux rumeurs qui courent voulant qu'Emawayish et Leiris aient une liaison, Bayana tentera d'assassiner son ex-femme par deux fois : « Immédiatement furieux et convaincu d'être trompé, le mari avait renversé le café puis sorti un revolver chargé et avait voulu tuer la malheureuse Emawayish. » (AF, p. 435) Un peu plus tard, il fait une seconde tentative d'assassinat : « Vraisemblablement saoul de *talla*, il est entré dans la maison, avec revolver et fusil, et a tout saccagé, – brisant le lit en tapant dessus à coups de fusil, voulant tuer Emawayish, qui a pu se sauver chez des voisins. » (AF, p. 583) Leiris est au centre de ces crises de jalousie : « c'est Bayana le pharmacien, ex-mari d'Emawayish, qui fait courir le bruit qu'elle et moi sommes amants » (AF, p. 542). Il y a donc beaucoup d'évènements qui se bousculent autour de la rumeur qui court selon laquelle l'écrivain aurait une liaison avec Emawayish. Dans les faits, cette relation est plutôt platonique.

Avant toute relation amoureuse, l'amour a d'abord élu domicile dans le sujet. Aimer est une activité essentiellement narcissique. Ce que l'homme projette devant lui comme son idéal amoureux est donc « le succédané du narcissisme perdu de son enfance, au cours de laquelle il était son propre idéal⁹². » Suivant Freud, quand un individu tombe amoureux, c'est que la libido du moi déborde sur l'objet. Nous avons eu l'occasion de commenter le narcissisme primaire de Michel Leiris en analysant un récit de rêve consigné le 26 février 1932, dans le journal *L'Afrique fantôme*. Dans ce rêve, Leiris apparaît sous les traits d'un poupon placé dans un landau. Rappelons simplement à ce sujet que le rêveur exprimait une fixation sur son propre sexe et qu'il s'y mêlait une dualité sexuelle interne au sujet qui le rapportait à ce stade archaïque de l'enfance où l'amour est bisexuel et orienté sur les parents. Il apparaît important de remarquer d'où l'amour origine, puisque les premiers frayages de la pulsion resteront les voies les plus susceptibles d'être réempruntées lors des amours ultérieurs : « on aime ce qui possède ce qui manque au moi pour atteindre l'idéal⁹³. »

Qu'est-ce qu'une femme comme Emawayish possède et qui manquerait à Leiris pour atteindre son idéal ? Elle possède en quelque sorte tout ce qui lui manque pour être un homme universel. L'auteur voudrait, nous l'avons vu, entrer dans une relation dénuée de la barrière culturelle européenne qui le voue à être perçu comme un étranger : « Horrible chose qu'être l'Européen, qu'on n'aime pas mais qu'on respecte tant qu'il reste muré dans son orgueil de demi-dieu, qu'on bafoue dès qu'il vient à se rapprocher ! » (AF, p. 433) Donc, il voudrait échapper au rôle d'observateur et parvenir à s'abandonner dans sa relation à Emawayish. La liaison amoureuse pour ce qu'elle peut avoir de fusionnel lui laisse espérer qu'il pourra

⁹² FREUD, *Pour introduire le narcissisme*, Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot, 2012, p. 69.

⁹³ *Ibid.*, p. 81.

s'affranchir de ses limites culturelles : « J'ai besoin de tremper dans leur drame, de toucher leurs façons d'être, de baigner dans la chair vive. » (AF, p. 436) La relation amoureuse avec Emawayish lui permet jusqu'à un certain point de s'incorporer l'identité éthiopienne. Ainsi, peut-il espérer se rapprocher de son idéal et se l'imaginer semblable à lui, en pensant pouvoir s'affranchir de son ego. Toute la relation amoureuse qui naît et meurt durant son séjour à Gondar porte la trace du souhait narcissique de se transcender. Nous devons alors ajouter que, Leiris rejoue son drame œdipien à cette occasion. La menace des assauts de l'ancien mari qui s'acharne sur Emawayish contribue à replacer l'auteur dans une dynamique œdipienne, c'est-à-dire dans un triangle amoureux.

Ainsi, la passion *postcourtoise* s'installerait à partir du souhait narcissique de se fondre avec la part de lui-même qui lui échappe. L'auteur idéalise Emawayish parce qu'elle possède ce quelque chose sans lequel il ne peut espérer réaliser son idéal. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que Michel Leiris est amoureux d'Emawayish en regard d'un Autre, car c'est devant les nombreux autres qu'il aime, principalement les hommes de la mission, les villageois éthiopiens et les lecteurs de son journal. Bref, il s'agit de montrer une image égotique de lui-même que lui réfléchissent tous ces autres, par lesquels il se sent regardé. Emawayish elle-même se présente comme une figure de l'Autre. Ainsi, l'auteur aurait le désir de posséder sexuellement le corps de l'Autre, ce qui s'apparente au désir de posséder la mère. Paradoxalement, il peut aussi y avoir désir de supprimer le corps de l'Autre, c'est-à-dire le corps du père. En somme, le désir de posséder autrui se mêle d'un désir de supprimer l'Autre. Le souhait de posséder Emawayish traduit la volonté de l'auteur d'accaparer sa mère et de la garder exclusivement pour lui.

Dans la rivalité qui s'installe entre Leiris et l'ancien mari d'Emawayish, le premier adopte une attitude sexuelle active. Ainsi, il parvient à rejouer le fantasme de faire disparaître le père rival. En tant que femme excisée, Emawayish apparaît plus fortement comme une femme castrée par le père. Cet état de fait culturel ne peut que raviver l'angoisse existentielle inconsciente de castration chez l'homme. Dans un triangle amoureux où Emawayish tient le rôle de la mère, son ancien mari celui du père, Leiris ressent plus vivement la menace de castration. Il y a toutefois une fin partielle à la reprise de l'Œdipe à Gondar, car il finit ultimement par abandonner Emawayish, comme s'il renonçait à la mère, ce qui suspend les angoisses liées à l'action pathogène du complexe. C'est en quelque sorte l'angoisse de castration qui précipite la fin du triangle amoureux. Débordé par la peur, l'auteur abandonne l'objet de ses désirs. Garder Emawayish aurait relancé l'angoisse de castration, or il parvient à garder sa virilité en renonçant à posséder cette femme. Ce qui se solde à la fin de ce drame œdipien, c'est le renoncement à la mère. Les désirs, les fantasmes et l'angoisse qui se sont réveillés à Gondar sont à nouveau refoulés. La force morale du surmoi du sujet lui permet d'accomplir ce détachement : « Je ne suis plus halluciné. Je puis recommencer à m'occuper. La revanche sera prise, et les fantômes assassinés. [...] Pour l'obtenir, une chose – coûte que coûte – doit être liquidée : l'attitude dramatique devant le coït. » (AF, p. 623)

La reprise du complexe d'Œdipe en Afrique nous laisse croire qu'il n'aurait jamais été complètement supprimé ou détruit la première fois durant l'enfance de Leiris. Rappelons brièvement quelle est l'issue attendue du complexe. D'abord, les investissements d'objet doivent être abandonnés envers le parent de sexe opposé tandis que l'identification au parent de même sexe devrait se renforcer. L'autorité parentale est introjectée dans le moi et c'est à partir de là que le surmoi se met en place. En empruntant la sévérité du père, le surmoi va

perpétuer l'interdit de l'inceste. C'est idéalement à la sortie de l'Œdipe que l'angoisse de castration disparaît, car la création du surmoi permet de sauver l'organe génital dont la fonction sera, à partir de là, en quelque sorte paralysée. L'enfant entre dans la période de latence, ce qui interrompt son développement sexuel. C'est alors que le complexe d'Œdipe devrait être complètement détruit, mais : « Quand le moi n'est vraiment pas parvenu à beaucoup plus qu'un refoulement du complexe, ce dernier subsiste, inconscient, dans le ça, et plus tard il manifestera son action pathogène⁹⁴. » Ce constat nous porte à croire que la relation de Michel Leiris avec Emawayish est un symptôme de l'action pathogène de son complexe d'Œdipe d'antan.

Il demeure cette résistance inébranlable qui entrave le développement sexuel du sujet : son « attitude dramatique devant le coït ». Nous pensons que son masochisme est moral et qu'il est responsable de son malaise dans ses conduites sexuelles. Ce serait toujours sous la forme d'une peur du châtement que s'exprimerait le masochisme chez Leiris. Ainsi, sa vie sexuelle est surtout marquée par la crainte de se révéler impuissant et le masochisme met le moi en relation avec le surmoi de telle sorte que la voie vers un retour à l'Œdipe peut être réempruntée : « par le masochisme moral, la morale est de nouveau sexualisée, le complexe d'Œdipe est revivifié, une voie de régression de la morale au complexe d'Œdipe est frayée⁹⁵. » Puisque le surmoi est le représentant de la morale et qu'il est constitué de l'introjection du couple parental, ce sont ces figures castratrices qui se trouvent être à nouveau érotisées. Le sentiment de culpabilité inconscient devient un besoin de punition de la part de la puissance parentale. Devant cet imago, le masochiste se comporte comme un enfant en position de

⁹⁴ FREUD, « La disparition du complexe d'Œdipe » dans FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes Psychanalyse volume XVII 1923-1925*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1992, p. 31.

⁹⁵ FREUD, « Le problème économique de masochisme » dans *Œuvres complètes Psychanalyse volume XVII 1923-1925, op. cit.*, p. 21.

dépendance. La crainte de l'émascation chez Leiris le met dans une position féminine, où il trouve une augmentation de l'intensité de son plaisir dans un singulier mélange d'Éros et de pulsion de mort. La pulsion de destruction se trouve alors retournée vers l'intérieur et elle fait rage contre le soi. Or comme le surmoi est le représentant du ça et du monde extérieur : « Le sur-moi, la conscience morale à l'œuvre en lui, peut devenir alors dur, cruel, impitoyable envers le moi dont il a la garde⁹⁶. »

En éveillant une passion amoureuse pour Emawayish, Leiris renoue avec son propre idéal archaïque qu'il parvient ainsi à restaurer. C'est de cette manière que nous pouvons parler de passion amoureuse. Cet idéal se manifeste inlassablement sous les traits d'une matrone sévère : « Qu'est-ce que cela peut faire, après tout [...] qu'Emawayish soit une femme de tête et une matrone très dure sous son air ingénu, que les renseignements et les spectacles qu'on me donne soient dus plus au désir de gain qu'à une sympathie même relative pour un Européen ? » (AF, p. 482) Emawayish est présentée sous les traits de la mère désirée, c'est-à-dire sous les traits fantasmés de la mère en putain, celle à qui on adresse la demande des faveurs sexuelles. Qu'elle soit une « femme de tête et une matrone très dure » évoque encore la figure de Judith. Ce sont précisément les Judith qui excitent la passion masochiste de Leiris. Il fait à ce sujet une remarque très pertinente dans *L'Âge d'homme*. Au retour de son voyage en Afrique, relaté dans son autobiographie, il retourne sur le divan de Borel, qui était son psychanalyste. Il en retient ceci :

Ce que j'y ai appris surtout c'est que, même à travers les manifestations à première vue les plus hétéroclites, l'on se retrouve toujours identique à soi-même, qu'il y a une unité dans une vie et que tout se ramène, quoi qu'on fasse, à

⁹⁶ *Ibid.*, p. 19.

une petite constellation de choses qu'on tend à reproduire, sous des formes diverses, un nombre illimité de fois. (AH, p. 200)

C'est de cette manière que, selon nous, Emawayish, femme exotique par excellence, est ramenée à une figure si familière, à une image de la mère, et que la relation amoureuse de Leiris à Gondar est une reprise de l'Œdipe. C'est en quelque sorte parce que « tout se ramène [...] à une petite constellation de choses », qui se répète comme un drame sur la scène de la vie réelle. Il s'agirait, en ce sens, d'une compulsion de répétition qui reproduit les expériences anciennes d'une dynamique conflictuelle dans l'actuel. Le refoulé veut faire retour par cette mise en acte des événements archaïques. C'est, sans doute, le désir de retrouver l'objet perdu qui se répète à l'intérieur d'un transfert amoureux :

Le malade ne peut pas se souvenir de tout ce qui est en lui refoulé et peut-être précisément pas de l'essentiel, de sorte qu'il n'acquiert pas la conviction du bien-fondé de la construction qui lui a été communiquée. Il est bien plutôt obligé de *répéter* le refoulé comme expérience vécue dans le présent au lieu de se le *remémorer* comme un fragment du passé⁹⁷.

Ce serait alors les forces pulsionnelles dans le sujet qui répètent le refoulé à l'intérieur de l'expérience vécue en empruntant des frayages déjà ouverts lors d'événements qui se sont produits durant les premières expériences constitutives de la psyché. Ainsi, le moi cherche constamment ce qui lui manque pour atteindre son idéal et il croit le retrouver dans la passion amoureuse. Nous l'avons dit, à l'origine l'amour est narcissique, « puis il s'étend aux objets qui ont été incorporés au moi élargi et exprime la tendance motrice du moi vers ces objets en tant qu'ils sont sources de plaisir⁹⁸. » À ce stade, le moi veut dévorer et s'incorporer l'objet de ses pulsions sexuelles. Ce que le moi tend à répéter dans sa vie ultérieure allie principe de plaisir et principe de réalité. En somme, le scénario fantasmé du désir originel pour le corps de la

⁹⁷ FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir » dans *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 63-64.

⁹⁸ FREUD, Sigmund, « Pulsions et destins des pulsions » dans *Métapsychologie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2010, p. 41.

mère cherche son correspondant dans le réel et la « petite constellation de choses » peut se répéter dans la réalité.

L'envers de la passion amoureuse, c'est la mélancolie en tant que deuil de l'objet perdu. La rencontre avec Emawayish à Gondar efface le sentiment d'ennui mélancolique qui s'est attaché à l'auteur tout au long de son voyage en Afrique. La mission arrive à Gondar vers le 1^{er} juillet 1932. Quelques jours plus tard, le 5 juillet, Leiris écrit : « je m'ennuie comme jamais je me suis ennuyé depuis que nous sommes en Abyssinie... » (AF, p. 387) Le 23 juillet, il affirme qu'il préférerait connaître charnellement une « zarine » que la connaître par l'observation scientifique. Le 2 août, pour la première fois, il fait la connaissance d'Emawayish. Il la revoit à quelques reprises durant les jours qui suivent et le 15 août, il écrit : « Je suis loin de mon indifférence de ces jours derniers. Certains diraient, peut-être, que je commence effectivement à être possédé. » (AF, p. 423) De ce constat découlent quelques remarques. D'abord, Leiris forme le projet de s'amouracher d'une « zarine » avant de faire la connaissance d'Emawayish. Puis, après avoir fait sa connaissance, le sentiment d'ennui, la « flemme » mélancolique qui l'habitait disparaît soudainement. Il prétend que certains prétendraient qu'il est possédé. Il s'agit selon nous d'un sentiment de possession amoureuse, situation dans laquelle il s'engage de son plein gré, sans se laisser happer par le choc amoureux. Donc, il ne tombe pas amoureux suite à un coup de foudre. Au contraire, il désire une « zarine » charnellement, comme on pourrait désirer une prostituée ; bref, il fait d'Emawayish la représentante de son objet perdu en toute conscience. Bien que la relation amoureuse qui se développe à partir de là semble plutôt suivre un tracé inconscient, Emawayish devient sa Dame, comme nous l'avons proposé, en reproduisant accidentellement la scène œdipienne. Leiris réalise du même coup son fantasme exotique de la femme de couleur. Nous pouvons dans ce cas restreindre notre propos en

reconnaissant que l'amour est en quelque sorte mimé, mais non sans suivre un certain tracé déjà établi. Leiris feint en quelque sorte l'amour, mais tout n'est pas non plus que mascarade. Il répète avec une femme qu'il s'est choisi la scène œdipienne vécue dans son enfance. Nous croyons que c'est la répétition de cette scène qui est compulsive et inconsciente. Ainsi, il a choisi une adepte de la pratique des zars pour représenter l'objet perdu dont il est resté un sujet endeuillé. Ce serait en ce sens un indice que le renoncement à la mère n'a jamais été tout à fait accompli.

4.2. De la scène primitive au complexe d'Œdipe

L'écriture de Leiris s'apparente à un travail du deuil quand elle expose, dans son contenu comme dans son énonciation, une figure maternelle en tant qu'objet perdu. Ainsi, la figure maternelle est constamment rappelée et revivifiée dans les textes où l'auteur se présente comme un sujet en proie au mal de vivre. L'absence de la mère se laisse deviner par un sentiment de mélancolie, c'est-à-dire un sentiment de vide et d'ennui qui s'attache au sujet de l'énonciation et qui apparaît comme le négatif de la passion amoureuse. Dans la mélancolie, « [l]e malade nous dépeint son moi comme sans valeur, incapable de quoi que ce soit et moralement condamnable : il se fait des reproches, s'injurie et s'attend à être jeté dehors et puni⁹⁹. » La pratique de la littérature de confession, selon Leiris, le met en danger d'être « puni » par les autres qui pourront le juger en fonction des vérités qu'il expose au grand jour. Il se croit donc « moralement condamnable ». L'auteur ne manque pas, dès l'ouverture de *L'Âge d'homme*, de livrer une image de lui-même très dure qui verse dans le dénigrement de

⁹⁹ FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie » dans *Métapsychologie*, *op. cit.*, p. 150.

soi : « j'ai horreur de me voir à l'improviste dans une glace car, faute de m'y être préparé, je me trouve à chaque fois d'une laideur humiliante. » (AF, p. 24)

Au fil d'un texte comme *L'Âge d'homme*, nous avons l'impression que toute la libido du sujet est accaparée par une douleur indicible et par des souvenirs troubles. Les souvenirs et les attentes concernant l'objet perdu sont en quelque sorte surinvestis par la libido qui s'attache à cet objet. Quoi qu'il en soit, Leiris n'est pas non plus dépourvu d'amour propre. Son narcissisme ne s'exprime pas dans le culte de sa propre image, mais dans celui qu'il voue à l'écriture de soi. Simon Harel parlait, quant à lui, d'un « solipsisme narcissique¹⁰⁰ ». En ce sens, si le narrateur accomplit bel et bien un travail de deuil dans son activité créatrice, ce travail peut alors consister, au moyen de la confession, à revisiter tous ses investissements pour l'objet perdu afin d'arriver à retrouver le chemin vers une jouissance archaïque pour le corps de la mère.

Était-il vraiment question pour le narrateur de *L'Âge d'homme* de vouloir se détacher, une fois pour toutes, de la figure maternelle ? Quand nous considérons l'ultime propos de son ouvrage, dans le texte liminaire « De la littérature considérée comme une tauromachie », soit la « recherche d'une plénitude vitale » (AH, p. 10), or cette recherche ne fait-elle rien d'autre que relancer la perte de l'amour originaire et le deuil du narrateur ? Dans tous les cas, l'auteur désire faire de sa confession un acte destiné à le transformer lui-même. *L'Âge d'homme* est un texte dans lequel l'auteur veut s'engager tout entier en suivant une règle, celle de l'« authenticité », qui ne va pas sans un certain danger que l'auteur apparente à une corne de taureau imaginaire, symbole phallique, mais aussi castrateur, qui fait son entrée dans sa

¹⁰⁰ HAREL, Simon, *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, Éditions XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994, p. 61.

pratique littéraire. En ce sens, Leiris prétend suivre une règle tauromachique. Bref, le danger auquel il se livre est de se révéler, sans aucun masque, aux autres et de courir le risque d'en pâtir. Ce fait s'apparente à la crainte d'une castration par le père, car Leiris fait plus qu'afficher quelques-uns de ses travers devant son public, il se retrouve incidemment à mettre par écrit son désir incestueux pour le corps de la mère : « je me rappelle qu'un soir je me suis hypocritement débauché, en observant sa poitrine découverte. » (AH, p. 63) Revitaliser son désir pour l'objet perdu, au moyen d'une œuvre littéraire, lui fait encourir un danger similaire à celui que court le matador en risquant de se faire encorner. Selon nous, Leiris réveille à nouveau une angoisse de castration qui prend sa source dans l'Œdipe, tandis que le renoncement à la mère aurait eu pour effet de dissoudre cette angoisse. L'écriture laisse surgir quelque chose comme un corps à corps avec la mère : « Ainsi le corps maternel apparaît dans *L'Âge d'homme* comme la matrice de l'écrit dont seule une langue dite archaïque peut autoriser l'énonciation¹⁰¹. »

Pour Simon Harel, une œuvre littéraire de la trempe de Leiris sollicite un processus de réparation¹⁰². L'œuvre apparaît comme une tentative de pourvoir à l'absence du désir de l'Autre. Nous pouvons parler d'une énonciation mélancolique qui porte sur la perte de l'objet et qui traduit une blessure narcissique qui pousse le moi à vouloir se réparer au moyen de l'écriture : « Il s'agit toujours de vitaliser le langage afin de lui attribuer un "visage" qui correspond, c'est mon hypothèse, à la figuration d'un dédicataire maternel¹⁰³. » Ainsi, Leiris viserait d'une certaine manière à (ré)instaurer un transfert amoureux avec le premier objet qu'il cherche à se représenter par écrit. L'écriture de *L'Âge d'homme* poursuivrait alors un

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 156.

¹⁰² Il apparaît utile de rappeler que le concept de « réparation » est emprunté à Melanie Klein.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 59.

double projet. D'une part, il y a l'ambition de s'élever à l'âge de virilité et d'autre part, le projet de reconstruire, au moyen du langage, la figure maternelle. Impossible d'atteindre l'âge de virilité sans, au préalable, avoir réparé la blessure qu'a laissée le renoncement au corps de la mère ; or tant que le deuil subsiste, impossible aussi de faire partie du giron paternel, soit d'atteindre la configuration définitive de la vie sexuelle : « Le choix d'objet de la période pubertaire doit renoncer aux objets infantiles et prendre un nouveau départ en tant que courant sensuel¹⁰⁴. » Pris dans une tension qui oscille entre des retrouvailles et une perte de l'objet, le narrateur se retrouve en proie à une angoisse de destruction : « Ainsi l'écriture de Leiris fait du corps à corps avec un dédicataire maternel l'enjeu d'une impossible écriture réparatrice où il s'agit simultanément de détruire et de formuler l'unité de l'image du corps¹⁰⁵. »

Nous pensons que le texte *L'Âge d'homme*, conscient de ce qu'il doit à la pensée freudienne, fait de la scène primitive une représentation que l'on pourrait qualifier de dramaturgique. La scène originaire est conçue comme la vision du commerce sexué des parents, mais aussi comme le moment où le sujet prend conscience de son origine. En ce sens, la scène primitive situe l'origine de la séparation entre le moi et le monde extérieur. D'ailleurs, les souvenirs que Leiris compile dans ce qu'il présente comme un « photo-montage » (AH, p. 19) lui permet « de se hausser jusqu'au plan tragique en se prenant pour un nouvel Œdipe » (AH, p. 15). La scène mythique qui est présente tout au long du texte autobiographique est celle de la décollation du général Holopherne par Judith, c'est en quelque sorte cet événement historique qui représente le caractère sanglant et violent de la scène primitive : « La contemplation du tableau de Cranach soumet, à la façon d'une mise en abyme, le dessein

¹⁰⁴ FREUD, Sidmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 79.

¹⁰⁵ HAREL, Simon, *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, op. cit., p. 130.

avoué d'une scène primitive qui donne matière au récit¹⁰⁶. » Seulement, les protagonistes inversent les rôles. La femme est active et l'homme est passif, ce qui rend, d'un certain point de vue, l'image de la scène originaire moins choquante. L'homme apparaît passif comme le petit garçon sur qui pèse l'angoisse de castration. Il s'agit d'un mécanisme bien connu de l'inconscient, la scène primitive se trouvant renversée dans son contraire.

Plus discrètement, la scène originaire que Leiris nous présente dans *L'Âge d'homme* implique aussi Lucrece et Sextus Tarquin. Ce dernier tableau vient ajouter un caractère ambivalent à la décollation d'Holopherne. Lucrece apparaît quant à elle comme une femme victime de l'agression commise par Sextus Tarquin. Cette autre scène mythique permet de corriger le tir de la première ou plutôt elle représente la part de sadisme qui devient déterminante dans la représentation que l'enfant se fait du rôle du père. Ce dernier peut punir abusivement et il fait planer dans l'esprit de l'enfant, qui s'identifiait jusque-là à sa mère seulement, l'angoisse de castration :

Le souvenir de la scène primitive entretiendra la culpabilité d'avoir vu ce qui était interdit, et donc d'y avoir participé, culpabilité qui est à l'origine de la constitution précoce du Surmoi. Cette scène primitive, Freud le souligne au moment de l'écriture de « Constructions dans l'analyse », il est vain de prétendre la reconstituer fidèlement¹⁰⁷.

Ainsi, la scène primitive apparaît comme un paradigme dramaturgique. À défaut de pouvoir la « reconstituer fidèlement », elle nous semble, tout autant que le corps maternel, se présenter comme une matrice d'écriture. Dans *L'Afrique fantôme*, nous retrouvons quelque chose de similaire à ce que nous croyons être un véritable canevas dans *L'Âge d'homme*. C'est seulement après coup que Michel Leiris attribue un caractère de scène primitive à l'épisode de

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 151.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 218.

possession zar durant lequel il a vu Emawayish trôner en déesse sanguinaire au milieu des adeptes :

Ayant fait tuer un bélier blanc et feu pour un de ces génies, je la vis ahaner sous la transe – en plein état de possession – et boire dans une tasse de porcelaine le sang de la victime coulant tout chaud de la gorge coupée. Jamais je ne fis l'amour avec elle, mais lorsque eut lieu ce sacrifice il me sembla qu'un rapport plus intime que toute espèce de lien charnel s'établissait entre elle et moi. (AH, p. 199)

D'ailleurs, pendant son voyage en Afrique, Leiris s'était comparé à Œdipe parti tuer ses parents au court d'un voyage lointain. La scène pendant laquelle il voit Emawayish ahaner sous la transe constitue l'acmé de son odyssée africaine. Le rôle de Leiris était d'apporter la bête pour le sacrifice, il n'est sans doute pas anodin que le bélier se soit fait trancher la gorge par Emawayish. Cette dernière accomplit un simple geste rituel, mais il se trouve qu'il évoque aussi, dans l'esprit du narrateur, le geste de Judith coupant le chef d'Holopherne. La décollation reproduit le caractère horrifiant de la scène primitive, elle extirpe le sujet de sa candeur, elle réveille avec force et possiblement à travers l'angoisse l'érotisme naissant en lui. Peut-être est-ce pour cette raison que le sacrifice établit un lien plus intime que « toute espèce de lien charnel » avec cette adepte qui ne laisse d'ailleurs pas Leiris indifférent quant à la tendresse qu'il lui voue. Comme Judith, Emawayish se présente sous la forme d'une déesse mère détenant le phallus maternel en tant qu'objet du désir : « L'acte de croire à la toute-puissance du phallus maternel permet alors de dénier la différence des sexes et justifie le retour à un narcissisme primaire qui est néanmoins constamment menacé¹⁰⁸. » La tête tranchée d'Holopherne ne fait-elle pas figure de phallus entre les mains de Judith comme le bélier peut aussi être le phallus dans le commerce qui a lieu entre Emawayish et son zar ? L'identification

¹⁰⁸ HAREL, Simon, « Conclusion : La langue-mère de L'Âge d'homme » dans BLANCKERMAN, Bruno (dir.), *Lectures de Leiris : L'Âge d'homme, op. cit.*, p. 231.

de Michel Leiris avec Holopherne au chef tranché symbolise le manque du désir. La tête coupée d'Holopherne tient entre les mains de Judith et c'est ainsi que la mère, dans l'imaginaire de Leiris, détient le phallus. Quant à Emawayish, boire le sang chaud qui coule de la gorge du bélier lui permet en quelque sorte de s'incorporer l'énergie vitale attribuée au phallus qui doit ici être envisagé comme détachable du corps. En ce sens, autant Emawayish que Judith détiennent ce qui manque au sujet pour faire revivre son narcissisme primaire, phase pendant laquelle il était lui même objet du désir, pleinement identifié au phallus : « On tient là la formule suprêmement paradoxale de l'amour en sa dimension inconsciente : en donnant à l'autre ce qu'il *n'a pas* ("le phallus"), chacun des membres du couple obtient (imaginairement) ce qu'il suppose détenu par l'autre (la jouissance phallique)¹⁰⁹. »

L'épisode du bélier et, dans une certaine mesure, la décollation d'Holopherne ramènent au centre de la passion amoureuse l'épreuve de la castration. La passion doit à ce point-ci se frotter à l'abjection masochiste, car c'est d'une certaine manière l'arrachement d'une partie du corps d'autrui, le phallus, qui permet au sujet et à son idéal, dans la passion amoureuse, de s'inventer en tant que couple *postcourtois*. La femme qui détient le phallus apparaît ainsi sous les traits d'une mère sévère qui symbolise l'idéal amoureux d'un Holopherne consentant. Or, si *L'Âge d'homme* tourne bel et bien principalement autour de la figure de Judith et de la passion masochiste, nous devons supposer que cette mise en scène trouve son modèle réel dans une scène primitive. Toutefois, Leiris dans *L'Âge d'homme* multiplie les versions d'une scène primitive dans un travail qui traduit l'écriture d'un fantasme originel. Il se produit, au contact de la femme phallique, comme une néantisation du sujet. Les femmes bourreaux se multiplient devant un sujet qui se laisse assujettir. C'est ainsi que le lecteur se retrouve de plain-pied dans

¹⁰⁹ ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Couple inconscient : Amour freudien et passion postcourtoise*, op. cit., p. 71.

un univers masochiste où les femmes sont souveraines : « Nous touchons bien ici la limite de la scène courtoise, qui semble contenir une réminiscence de la scène masochiste¹¹⁰. »

Nous pouvons envisager l'écriture autobiographique de Leiris, dans *L'Âge d'homme*, comme une vaste tentative visant à découvrir sa propre origine. L'auteur y développe une pratique autobiographique qui s'apparente à la transposition par écrit de son intériorité. Les différentes parties de l'œuvre se présentent comme les galeries de sa psyché où les souvenirs et les émotions s'agglutinent à des figures allégoriques. À terme, l'auteur semble se construire une mythologie personnelle : « l'œuvre créée serait l'équivalent d'un cadre psychique permettant, selon des modalités complexes, l'inscription de la structure endo-psychique du sujet qui s'y investit¹¹¹. » Au centre de cette structure, il y aurait le corps de la mère dont l'écriture cherche à en reconstruire l'image véridique, mais le chemin qui y conduit est plein d'embûches. La figure originelle de la mère apparaît comme étant perdue et au lieu d'elle, se présentent diverses représentations (les Judith, Dalila, Lucrèce) qui attribuent à la mère un caractère chimérique. Toutefois, au centre de ces diverses figures allégoriques, il se produit comme une mise en scène du drame œdipien sur un fond à peine voilé de scène primitive et d'angoisse de castration. L'autobiographie se présente comme une anamnèse qui rend possible cette esthétique de la passion masochiste. Ce qui s'y dévoile progressivement est une image de la mère toute-puissante qui détient le phallus et qui assujettit le narrateur à la contemplation de sa désirabilité : « Ainsi, je suis, devant une femme, toujours en état d'infériorité [...] ; de sorte que ce n'est jamais à moi qu'échoit le rôle normal du mâle qui conquiert mais toujours moi qui représente, dans cette joute de deux forces, l'élément dominé. » (AH, p. 156) Ce trait rejoint,

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 212.

¹¹¹ HAREL, Simon, *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, op. cit., p. 141.

selon nous, la notion de Dame *postcourtoise* développée par Paul-Laurent Assoun. Il s'agit ainsi d'un récit autobiographique qui traite de la passion amoureuse, et ce, même si la vie sentimentale de Leiris lui apparaît manquer de richesse : « je n'ai jamais eu qu'une vie sentimentale très pauvre » (AH, p. 157).

À l'exception de sa femme Zette, les relations amoureuses de Leiris se limitent principalement à Kay et Emawayish. Autrement, le narrateur se tourne vers des figures légendaires qui suscitent chez lui de vives passions. Il s'entiche de ces femmes qui auraient véritablement existé dans des temps reculés de l'histoire parce qu'elles évoquent en lui un scénario masochiste. Ces femmes incarnent le combat fait aux hommes au nom d'un enjeu phallique. *L'Âge d'homme* s'apparente ainsi à l'imaginaire masochien :

L'imaginaire masochien a pour caractéristique de s'ancrer dans des modèles de femmes souveraines et dominatrices qui, pour fonctionner dans le scénario fantasmatique, *doivent avoir existé*. D'où l'importance des figures historiques devenues légendaires – parallèlement aux grandes figures du Texte, Dalila et Judith¹¹².

Il s'agit d'un trait commun entre l'œuvre de Sacher-Masoch et celle de Leiris. Ces deux auteurs s'inspirent sensiblement des mêmes figures légendaires afin d'illustrer leur besoin d'être dominés par des femmes castratrices. Il semblerait alors que le dédicataire maternel dans *L'Âge d'homme* se présente comme une femme souveraine. Leiris se jette entre les mains d'une mère cruelle. Toute relation amoureuse à laquelle il aspire se présente comme une figure originale de la tragédie. La scène originaire inconsciente est évoquée d'une manière surprenante dans la relation amoureuse, car elle exigerait ainsi d'être vécue à deux. Peut-on alors envisager une scène primitive vécue à deux et propre à l'activité littéraire ? Dans cette perspective, la création littéraire permettrait de révéler une nouvelle figure de l'inconscient à

¹¹² ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Couple inconscient : Amour freudien et passion postcourtoise*, op. cit., p. 171.

travers la passion amoureuse d'un narrateur qui cherche à faire revivre le drame qui l'unit au premier objet de ses désirs. C'est en ce sens que nous concevons que la scène primitive puisse servir de paradigme à l'activité littéraire.

CONCLUSION

Nous avons tenté de montrer tout au long de ce travail qu'il y avait des variations sur le thème de la scène primitive dans *L'Âge d'homme* et dans *L'Afrique fantôme* et qu'une telle scène sert ainsi de paradigme à l'écriture autobiographique de Michel Leiris. L'une de ces variations concerne l'important passage de l'auteur à Gondar. En ce sens, *L'Afrique fantôme* ne fait pas exception, nous l'avons vu, le triangle amoureux entre Leiris, Emawayish et son ancien mari répète un conflit pathogène qui prend sa source dans l'Œdipe. La *wadadja* à laquelle Leiris assiste, quand il voit Emawayish boire le sang du bélier, lui permet d'abrégir¹¹³ le souvenir de la scène originaire : « lorsque eut lieu ce sacrifice il me sembla qu'un rapport plus intime que toute espèce de lien charnel s'établissait entre elle et moi. » (AH, p. 199) Ne serait-ce pas dans un même ordre d'idées que l'écriture de *L'Âge d'homme* tente de reconstruire une voie vers une émotion sexuelle originaire ? En somme, la narration de soi sert à abrégir des affects liés au souvenir presque imperceptible à la conscience du sujet d'une scène primitive à laquelle toute plongée en soi, qui suit l'herméneutique psychanalytique, finit ultimement par conduire. Ce serait alors la recherche d'une émotion érotique « plus intime que toute espèce de lien charnel » qui sert de guide-âne au narrateur dans sa plongée à l'intérieur de soi. La scène primitive devient l'élément à exploiter dans un récit comme *L'Âge d'homme*, qui fait la part belle à la psychanalyse freudienne et surtout à l'érotisme.

Nous avons commencé notre traversée de *L'Âge d'homme* et de *L'Afrique fantôme* par l'analyse des rêves qui sont consignés dans ces textes. Nous avons d'abord cherché à montrer comment les rêves accomplissaient des souhaits masochistes du côté du moi, mais aussi des

¹¹³ « Décharge émotionnelle par laquelle un sujet se libère de l'affect attaché au souvenir d'un événement traumatique, lui permettant ainsi de ne pas devenir ou rester pathogène. » Dans LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1967, p. 1.

souhaits sadiques du côté du surmoi. C'est dans les récits de rêves que le clivage du sujet commença à nous apparaître comme une évidence, car la satisfaction sexuelle du sujet se rencontre dans le plaisir qu'il éprouve à orchestrer la souffrance du moi, abaissé au statut d'objet sexuel. Ainsi, nous décelons, dans le psychisme du sujet, deux instances en quelque sorte antagonistes. Dans les rêves de *L'Afrique fantôme*, le narrateur apparaissait dans des rôles où il était cocu, devant des figures paternelles qui n'hésitaient pas à s'emparer de la femme devant lui. Cette situation dans laquelle se trouve le rêveur reproduit, dans le contenu manifeste des rêves, des tensions propres à la scène primitive. En ce sens, le narrateur comme l'enfant assistant, impuissants, à une joute des sexes entre un homme et une femme. La trame des rêves nous conduisit à prendre conscience qu'il s'y accomplissait une régression à une période archaïque de l'enfance. Le rêve restaurait ainsi la bisexualité originaires du narrateur. Ce que nous avons analysé dans le matériel onirique livré par Leiris nous a permis d'envisager la joute des sexes comme un drame pulsionnel, c'est-à-dire comme un combat entre l'actif et le passif, entre le masculin et le féminin. Il règne, dans l'esprit du rêveur, une ambivalence entre le féminin et le masculin. Le chacal qui était présenté comme un zar femelle, mais monté sur la poitrine du rêveur à la manière de l'incube, est révélateur de cette ambivalence. En ce sens, ce sont principalement les pulsions sadomasochistes, présentes dans les récits de rêves, qui reproduisent les ébats sexuels de la scène primitive.

Par ailleurs, nous nous sommes aussi intéressé aux manifestations de la figure maternelle dans *L'Âge d'homme*. Nous avons vu que la mère devient, dans notre conception de la scène primitive, une véritable courtisane de péplum. Ce que Leiris entend par le thème de la femme antique condense les figures d'une mère tendrement aimée et d'une courtisane sensuellement désirée. Ainsi, la Dame *postcourtoise* se présente comme une muse qui a la

particularité de détenir la jouissance phallique. La figure de Méduse apparaît comme son expression la plus puissante. L'amour *postcourtois* marie trois formes de la féminité, la prostituée, la compagne et la corruptrice, en une seule figure maternelle de la Dame. Le narrateur qui succombe à la passion pour une telle Dame voit tout, comme au travers d'un filtre obscurcissant, où toute chose peut acquérir un caractère tragique. Selon nous, c'est ce qui se passe dans la mythologie personnelle de l'auteur, qui nous apparaît comme l'extension fantasmatique de la scène primitive, qu'elle soit réelle ou fantasmée. Dans cette mythologie, la figure de Judith tient une position de premier plan car l'auteur reconnaît toujours une Judith dans les yeux d'une femme qu'il aime, à la manière dont Faust reconnaissait Méduse dans les yeux de Marguerite. L'angoisse de castration du narrateur nous paraît être intimement liée au souvenir inconscient d'une scène primitive. Les fantasmes et les souvenirs qui semblent se rapporter à cette scène originaire sont tous chargés de la même angoisse de castration. Les souvenirs chargés d'angoisse nous rapprochent de sentiments inquiétants, or cette atmosphère semble parente de la pulsion de mort à laquelle le couple *postcourtois* est en partie ou en totalité attaché.

Il nous a semblé que le diptyque de Cranach, qui présente Lucrèce et Judith, traduit, dans l'œuvre de Leiris, le clivage du premier objet d'amour. C'est ce clivage qui empêche ultérieurement que l'union de tous les désirs du narrateur en un seul objet soit atteinte. À ce clivage de l'objet en correspond un autre, celui existant entre les conduites sadiques et masochistes du narrateur. Lucrèce symbolise, chez Leiris, la culpabilité qu'il éprouve comme un sentiment existentiel qui l'habite, tandis que Judith symbolise tout ce qui se rapporte à son angoisse de castration. Nous pensons, comme Bellemin-Noël l'exprimait dans *Biographies du désir*, que Judith est la figure d'une mère tueuse. Elle se présente comme le déguisement d'un

père vindicatif qui se venge d'un fils qui cherche à se soustraire de son autorité. Nous avons aussi cherché à montrer qu'il y a une figure inconsciente du double dans l'œuvre de Leiris, qui se présente comme son idéal du moi. Ce double apparaît comme un Autre à la force exacerbée et cette figure semble monstrueuse pour le moi du narrateur qui en ressent l'hostilité. Dans la conscience du sujet, cette part d'altérité surgit dans les multiples identifications du narrateur avec des hommes à la force extraordinaire, mais amputés de leur virilité, notamment Hercule auprès du rouet d'Omphale et Samson privé de sa chevelure. Nous pensons qu'à l'issue normale de l'Œdipe, le moi conscient du narrateur est demeuré sous l'emprise d'une identification avec la mère tendrement aimée et que le modèle paternel est resté ambivalent dans l'imaginaire du narrateur. Suite au refoulement œdipien, le surmoi s'est révélé comme un Autre terrifiant projeté à l'extérieur d'un moi féminisé.

Il découlerait alors de la constitution étouffante du sujet un désir de s'émanciper de soi. Le voyage en Afrique laissait envisager à Leiris une possibilité de fuir son mal de vivre par l'émancipation hors de soi. Au fil de son voyage, il perd l'illusion qu'il est possible de se transformer intimement au contact avec l'étranger. C'est ainsi que l'auteur incarne le mythe rimbaldien de la fuite : il fait figure de voyageur errant, qui cherche à éprouver que « Je est un autre ». Durant son enquête sur les zars, Leiris succombe à ce qu'il présente au lecteur comme une possession amoureuse. Nous savons qu'il s'est épris d'Emawayish à la manière dont on s'éprend d'une prostituée. Il se mêle au désir de Leiris pour cette femme une constante aversion, elle lui semble désirable bien qu'elle présente un aspect succube qui le repousse. Or, Emawayish va entrer dans une certaine correspondance avec l'objet d'amour intériorisé de Leiris. *L'Afrique fantôme* se transforme alors en parodie de roman médiéval. Le chevalier cherche à gagner le cœur de sa Dame. Au terme de son voyage, il aura liquidé le mythe de

l'exotisme comme moteur de transformation personnelle. Il perd conséquemment l'illusion que le voyage peut transformer un individu, mais il acquiert la conviction que l'écriture de soi le peut. Or, *L'Âge d'homme* se présente comme une tentative littéraire pour parvenir à cette transformation intime.

Dans tous les cas, la passion amoureuse nous est apparue à sa source comme une activité narcissique. C'est la libido du moi qui déborde sur l'objet et la relation amoureuse avec Emawayish laisse espérer que le sujet parviendra à se transcender et à devenir l'homme universel qu'il cherche à incarner. Cette relation amoureuse se présente comme un drame qui répète la scène œdipienne, laquelle n'a apparemment pas pu être pleinement refoulée. En renonçant à cette femme, d'une certaine manière, Leiris renonce à sa mère. Ainsi, il parvient à conserver sa virilité en se débarrassant de l'angoisse de castration, car la présence de l'ancien mari d'Emawayish, qui cherchait alors à la tuer par tous les moyens, avait réactivé cette angoisse dans les limites d'un drame inconscient vécu par l'auteur. Dans ce drame, Bayana se présentait sous l'aspect du père haï et menaçant de la scène primitive. C'est bien parce que l'Œdipe n'a pas été suffisamment refoulé qu'il poursuit son action pathogène dans la vie adulte de l'auteur. Dès l'ouverture du texte *L'Âge d'homme*, le narrateur est placé dans une position de deuil face à la perte de l'objet, car le corps de la mère n'est plus. L'écriture autobiographique repasse sur cette disparition et tente d'inventer un puissant substitut à cette perte fondamentale. Le texte adopte une énonciation mélancolique. Toute la libido narcissique du sujet est accaparée par ce sentiment de perte de l'objet. Il en résulte pour le narrateur un mal de vivre autour duquel le texte semble s'organiser comme une réponse ou plutôt comme une tentative d'y remédier. Simon Harel parlait, dans le sens kleinien, d'un processus de réparation. Ainsi, en tant que projet créateur, *L'Âge d'homme* ferait jouer un corps à corps avec la mère qui

permettrait de « réparer » l'absence du corps maternel, tout en instaurant une origine psychique pour le sujet. L'anamnèse psychanalytique semble parfois révéler que le sujet s'est en quelque sorte constitué autour d'un manque qui se présente comme une question déjà ouverte à l'intérieur de lui, mais qui est demeurée sans réponse.

Reste à savoir si cette béance, qui est à l'origine du sujet, peut être pleinement réparée. Il est aussi permis de se demander si ce n'est pas de cette béance que le sujet tire sa créativité, le sentiment de manque étant à l'origine du désir de créer, mais peut-être aussi à la source de tout désir de se raconter.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 2011 [1934], 655 p.

LEIRIS, Michel, *L'Âge d'homme*, précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « folio », 2011 [1939], 213 p.

Corpus secondaire

LEIRIS, Michel, *Aurora*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1973 [1939], 193 p.

LEIRIS, Michel, *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, 1755 p.

Ouvrages théoriques et critiques

A) Sur le corpus :

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Biographies du désir : Stendhal, Breton, Leiris*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1988, 270 p.

BLANCKERMAN, Bruno (dir.), *Lectures de Leiris : L'Âge d'homme*, Rennes, Éditions Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact français », 2004, p. 163.

BRÉCHON, Robert, *L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, Éditions L'improviste, 2005, 140 p.

Cahiers Leiris, Meurcourt, Éditions Association des Cahiers Leiris, n°1, 2007.

Cahiers Leiris, Meurcourt, Éditions Association des Cahiers Leiris, n°2, 2009.

Cahiers Leiris, Meurcourt, Éditions Association des Cahiers Leiris, n°3, 2012.

DE PHALÈSE, Hubert, *La règle du je dans L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Mayenne, Éditions Librairie A.-G. Nizet, coll. « Cap'Agreg », n° 16, 2004, 157 p.

HAREL, Simon, *L'écriture réparatrice. Le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, Éditions XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1994, 231 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1996 [1975], 381 p.

LEJEUNE, Philippe, *Lire Leiris : autobiographie et langage*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975, 192 p.

MAUBON, Catherine, *Catherine Maubon présente L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997, 198 p.

- POITRY, Guy, *Michel Leiris, dualisme et totalité*, Toulouse, Éditions Presses Universitaires du Mirail, 1995, 334 p.
- PIBAROT, Anne et BIKIALO, Stéphane, *L'Âge d'homme de Michel Leiris*, Tournai, Éditions Atlante, coll. « Clefs concours – Lettres XX^e siècle », 2004, 251 p.
- SIMON, Roland H., *Orphée Médusé : Autobiographies de Michel Leiris*, Lausanne, Éditions de L'Age d'homme, coll. « Lettera », 1984, 220 p.

B) Théorie psychanalytique :

- ASSOUN, Paul-Laurent, *Leçons psychanalytiques sur le masochisme*, Paris, Éditions Economica, coll. « Anthropos », 2007, 112 p.
- FERENCZI, Sandor, *Psychanalyse II : Œuvres complètes 1913-1919*, Lonrai, Éditions Payot, coll. « Science de l'homme Payot », 1970, 357 p.
- FREUD, Sigmund, « À partir d'une névrose infantile (L'homme aux loups) », dans *Cinq psychanalyses*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2008, p. 479-611.
- FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot, 2001, 304 p.
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, 756 p.
- FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot, 2010, 175 p.
- FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/ Essais », 2010, 185 p.
- FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes Psychanalyse volume XVI 1921-1923*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1991, 426 p.
- FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes Psychanalyse volume XVII 1923-1925*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1992, 336 p.
- FREUD, *Pour introduire le narcissisme*, Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot, 2012, 156 p.
- FREUD, Sigmund, *Psychologie de la vie amoureuse*, Paris, Éditions Petite Bibliothèque Payot, 2010, 104 p.
- FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1988, 146 p.
- FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, 140 p.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1967, 523 p.

C) Littérature et psychanalyse :

ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Couple inconscient : Amour freudien et passion postcourtoise*, Paris, Éditions Economica, coll. « Anthropos », 2005, 250 p.

ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse : Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes & études », 1996, 144 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002 [1978], 260 p.

FREUD, Sigmund, *Freud et la création littéraire*, textes choisis par Pierre Cotet et François Robert, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige » 2010, 234 p.

FREUD, Sigmund, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1986, 269 p.

KOFMAN, Sarah, *Quatre romans analytiques*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La Philosophie en effet » 1974, 185 p.

D) Divers

BORER, Alain, *Rimbaud en abyssinie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1984, 331 p.

DE CAPOA, Chiara et ZUFFI, Stefano, *Le Livre d'or de la Bible : ancien testament – nouveau testament*, Paris, Éditions Hazan, 505 p.