

Wenjing Zhao

École Normale Supérieure de l'Est de la Chine

Le jeu du « je » : l'écriture poétique dans *L'âge d'homme* de Michel Leiris

Introduction

En 1930, Leiris commence à rédiger les premiers manuscrits de *L'âge d'homme*, qui constituent à l'origine un texte non romanesque pour la rubrique pornographique de Bataille. C'est ainsi que l'on retrouve, dans le livre, de nombreux fantasmes érotiques et les délires qui les entourent. Et c'est sur cette base que l'écrivain commence la rédaction de son premier récit autobiographique, traitant d'ailleurs de son alcoolisme, ses dilemmes d'écriture, ses complexes sexuels, etc. Cette entreprise littéraire, envisagée par Leiris lui-même comme une sorte de taumachie, ne se rapporte jamais à un simple recueil d'exhibitionnisme. En revanche, la conception de sa composition renouvelle radicalement le genre et, sous la plume d'un autobiographe-poète qualifié, on y entrevoit une lueur poétique qui s'empare de tout le texte.

Effectivement, Leiris réussit consciemment à introduire dans ou par l'esquisse de son propre portrait, un nouveau jeu d'auto-exploration. Son entreprise autobiographique se prolongera, au cours des décennies suivantes, en quatre tomes : *Biffures* (1948), *Fourbis* (1955), *Fibrilles* (1966), *Frêle Bruit* (1976), rassemblés plus tard sous le nom de *La Règle du jeu*. En jouant sur le calembour du « je », Leiris exploite, dès sa première expérimentation autobiographique *L'âge d'homme*, sa propre règle dans l'écriture de soi, ce qui sous-entend que la construction de soi dans la narration serait en effet un *jeu*. Et pour un écrivain, notamment quand il assume sa vocation de poète tout au long de sa carrière littéraire, le jeu consiste d'ailleurs en une quête

■ Wenjing Zhao – assistante de recherche à l'Institut Si-Mian des hautes études en sciences humaines de l'École Normale Supérieure de l'Est de la Chine. Adresse de correspondance : 500 rue Dongchuan, 200241, district de Minhang, Shanghai ; e-mail : zhaowenjing410@126.com

ORCID iD : <https://orcid.org/0009-0005-8617-2237>

dans le langage, « comme un alchimiste à la recherche de la pierre philosophale » (Gallaire, 2012). Dans le cas de la création autobiographique, outre l'habileté dans des dispositifs linguistiques, le jeu se réfère aussi à une tactique de l'emploi du « je ».

Toute la tentative de Leiris témoigne que « l'autobiographie n'est pas seulement discours apologétique ou récit historique, mais qu'elle peut mobiliser toutes les ressources du mythe et de la poésie » (Lejeune, 1996, p. 361). En quête de *catharsis* dans la première aventure autobiographique, il semble vouloir faire du « je » autobiographique un « je » lyrique. Lejeune note, dans son article intitulé *Michel Leiris Autobiographie et poésie* (1996), une continuité tant au niveau de la conception que de la technique dans la pratique de la poésie et de l'autobiographie de l'écrivain. Il se situe néanmoins davantage sur le plan théorique et met en lumière le mécanisme poétique leirissien, tout en s'occupant de la création globale de l'auteur. En même temps, cette étude se circonscrit autour des aspects poétiques de *L'âge d'homme* et dévoile leur origine et fonction à l'égard de l'autobiographe lui-même, ainsi que le genre dans son évolution.

1. Les traits poétiques de *L'âge d'homme*

1.1. Le jeu de mots

Dans l'écriture autobiographique, ainsi que dans le registre poétique de Leiris, se déploie constamment une poursuite artistique dans l'emploi du langage concernant la pureté et l'exactitude, ou même « le point suprême ». Son intérêt pour la machinerie langagière confère à sa prose des effets poétiques, en jouant sur les caractères idéographiques et phonétiques des entités linguistiques.

Dès les premières pages de l'œuvre, un fait remarquable est que le héros interprète la notion de *suicide* en appliquant la décomposition du mot. Le petit héros découvre, dans un supplément illustré du quotidien, qu'un roi d'une île et ses femmes se suicident dans un incendie. Le roi « était représenté en train de se poignarder à son tour ; il s'enfonçait dans la poitrine un long kriss à lame ondulée et sa stature, déjà quelque peu vacillante, se détachait sur le fond d'incendie » (p. 32)¹. À la suite de cette perception initiale, l'enfant, qui ne comprend pas complètement ce que signifie cet acte et qui se demande à quel point cela était volontaire, décompose le mot *suicide* en associant sa particularité acoustique et visuelle à la vue de l'incendie :

Il y a l'S dont la forme autant que le sifflement me rappelle, non seulement la torsion du corps près de tomber, mais la sinusoidalité de la lame ; UI, qui vibre curieusement et s'insinue, si l'on peut dire, comme le fusement du feu ou les angles à peine mousses

1. Toutes les citations de cet article simplement accompagnées d'un numéro de page renvoient à *L'âge d'homme* (1946) de Michel Leiris.

d'un éclair congelé ; CIDE, qui intervient enfin pour tout conclure, avec son goût acide impliquant quelque chose d'incisif et d'aiguisé. (p. 33)

Comme Rimbaud, qui attribue des couleurs aux voyelles dans le célèbre poème *Voyelles* : « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles », Leiris applique ici une corrélation sensorielle pour produire une synesthésie poétique. Il associe la notation visuelle et auditive du S à la forme du corps et du kriss, compare l'aspect phonétique de *UI* avec la condition dynamique du feu et le mouvement de la crème d'une pâtisserie. Enfin, il attribue à *CIDE* un aspect gustatif et le qualifie comme « acide » qui achève d'ailleurs le mot et l'acte du suicide avec une intensité accrue. En décomposant le mot, l'autobiographe dissèque ainsi cette confusion de sens et donne à voir une réappropriation du langage. Ces associations de sens sont peu naturelles, mais suffisamment impressionnantes pour que les limites linguistiques soient repoussées.

En plus de la décomposition du mot, Leiris introduit aussi dans le texte la pratique du calembour. Un jour, son frère lui révèle que leur aîné est allé au « bordel ». Après avoir appris que ce terme désigne une sorte d'hôtel, le héros invoque l'idée de porte et celle d'hôtel pour forger dans sa tête le mot *portel*. Ce néologisme a une prononciation presque identique au mot initial et montre la dissimulation de son sens. L'autre exemple se rapporte à *Walpurgis-orgie*. Au moment où l'on présente *la Nuit du Walpurgis* (le deuxième acte de *Faust* de Goethe) au théâtre, le héros s'extasie devant la représentation et pense au substantif « orgie », en le rapprochant des deux dernières syllabes de *Walpurgis*. Il semble que ces deux mots soient homonymes, car ils ont des syllabes similaires. Or, leur ressemblance phonétique induit également une proximité sémantique. La nuit du Walpurgis est à l'origine une ancienne fête religieuse en Grande-Bretagne ; elle est par la suite considérée comme le carnaval du diable. Dans *Faust*, elle incarne une débauche d'éléments sordides et corporels, tout comme une orgie, partie de plaisir où les participants se livrent à toutes sortes d'excès. Le rapprochement entre le sens figuré du Walpurgis et le sens littéral de l'orgie, s'appuyant sur leur effet phonétique, donne à voir une hybridation sémantique singulière. L'emploi de ce jeu souligne, d'une part, la nature malléable de la langue, lorsque l'enfant se sert des sons des mots pour comprendre le monde ; d'autre part, pour le narrateur adulte, cela lui permet de proposer un regard singulier sur la langue et la phase d'écriture.

Tout en profitant de l'homophonie, Leiris use d'un autre procédé ludique : la contraction du langage. Selon le jeune protagoniste, la *courtisane* est une incarnation féminine qui renferme des aspects antithétiques : « femme telle qu'à la fois je la souhaitais et redoutais, enchanteresse capable de toutes les douceurs mais recelant aussi tous les dangers » (p. 149). Compte tenu de ce double attribut, le narrateur conçoit ce terme de la façon suivante : il débute avec *courtine* pour finir avec *pertuisane*. La courtine, rideau du lit, fait allusion à son métier et, métaphoriquement, reflète son côté doux que le héros apprécie. Au contraire, la pertuisane, une arme ancienne, met en avant la facette dangereuse qu'il redoute. Ces deux mots, qui découlent

de la prononciation de *courtisane*, dévoilent inversement la connotation personnelle du terme. Si l'on reprend l'expression de l'écrivain, ce procédé prodigieux, cette sorte de jeu de mots, porte « une valeur d'oracle », à travers laquelle, il savoure l'aspect mystique et hermétique du lexique tout en donnant une consistance à son être.

1.2. Le jeu de la mise en relation

L'analogie est une figure omniprésente dans le texte, que ce soit au niveau abstrait ou figuratif, et qu'il s'agisse d'objets ou d'événements. Au moyen de ce procédé central de la cognition humaine, Leiris met en lumière des rapports récessifs, existant entre différents objets, qui présentent des points communs souvent négligés. Il puise volontiers son inspiration dans ses propres sentiments affectifs, ainsi que dans ses expériences psychologiques, en établissant des liens à partir des situations les plus banales de la vie quotidienne jusqu'à des circonstances inattendues.

Dans l'épisode, intitulé *Le génie du foyer*, le narrateur relate comment, par analogie, le héros effectue un rapprochement entre un incident de fourneau et une éruption de volcan. Un jour, son frère et lui veulent ajouter de l'eau dans le réservoir du fourneau, mais finissent par verser dans le four du charbon et, « naturellement, le bouillonnement fut intense ; la vapeur siffla et maints charbons incandescents, projeté violemment hors de la gueule de la 'Radiouse'^[2], allèrent brûler le plancher » (p. 70). Satisfait et apeuré, le héros croit, à ce moment-là, élucider finalement le mystère du volcan : « proches de la mer, ils rejettent le bouillonnement produit par le feu central inondé sous l'influence des infiltrations et la coulée des laves ronge la terre comme la pluie de braise avait rongé les lattes du plancher » (p. 71). Ici, le jeune héros, inspiré par un incident anodin, saisit le fonctionnement d'un phénomène naturel, en assimilant le magma érodant la terre aux étincelles éclaboussant le plancher, conformément au souhait du poète adulte de « rétablir l'unité entre le microcosme et le macrocosme » (Lejeune, 1975, p. 23). Sur le plan symbolique, la Radiouse, « vrai génie du foyer », incarne d'ailleurs, dans le texte, une image du sexe féminin, évoquant la chaleur et la sécurité pour l'enfant. Ainsi, le rapprochement, qui le relie au volcanisme, révèle la facette sacrée de la maternité de la terre. On peut même imaginer que cette image sert également de « réactivation de la scène primitive et de la découverte de la castration » (Lejeune, 1975, p. 122), qui fait coïncider la terreur et le désir vis-à-vis de la sexualité.

Fasciné autant par les récits légendaires que par le théâtre, le narrateur y découvre de nombreuses révélations qui l'aident à interpréter sa propre vie. Prenons l'exemple de l'épisode de Merlin, personnage de renom, issu de la geste du roi Arthur, que Leiris emprunte pour illustrer sa relation avec *le pessimisme*. Merlin, prophète magicien, courtise Viviane et tente de conquérir son cœur en lui apprenant la magie. Cependant, il échoue et est finalement « perdu dans la forêt de Brocéliande où Viviane son amante

2. La « Radiouse » est le nom donné par sa famille à un fourneau mobile à combustion lente que l'on place généralement devant ou à l'intérieur d'une cheminée.

le retient prisonnier, mettant œuvre contre lui les secrets de magie qu'il lui a lui-même enseignés » (p. 148). Dans cette intrigue, où la réalité se développe à l'encontre de la volonté, l'auteur trouve le reflet de ses propres contours :

Vie d'un homme qui se gava de pessimisme, crut y trouver le ressort d'une existence fulgurante et comme météorique, aima son propre désespoir, jusqu'au jour où il s'aperçut – mais trop tard – qu'il ne pourrait plus en sortir et qu'il était ainsi tombé dans le piège de ses propres enchantements. (p. 148)

Établissant cette analogie, Leiris s'identifie à Merlin, tandis que Viviane symbolise *le pessimisme*. Par l'intermédiaire de ce récit traditionnel, avec une structure simple, des indices clairs et des personnages aux traits distinctifs, l'écrivain met en lumière sa personnalité complexe et ses émotions enchevêtrées de manière intelligible et pertinente, en transmettant un grand regret et une forte impuissance. L'emploi du passé simple, dans le discours autobiographique, implique sans doute une volonté de mettre les éléments à distance, qu'on peut mettre en lien avec la figure du *déjà alors*. Les liaisons analogiques contribuent, pour l'autobiographe, à l'identification des « sources de la personnalité » et à « l'inventaire des origines et des moments décisifs » (Lejeune, 1971, p. 74).

S'engageant à se placer dans l'ombre de la corne du taureau, pour poursuivre sa métaphore de la taumachie, Leiris révèle dans son œuvre de nombreux scandales dans sa vie, y compris la fréquentation de lieux de prostitution, proposant des idées subversives et des comparaisons perturbantes. Dans un épisode, baptisé *Lupanars et musées*, l'auteur propose une analogie singulière : « Rien ne me paraît ressembler autant à un bordel qu'un musée. On y trouve le même côté louche et le même côté pétrifié » (p. 65). De la même manière, il compare la prostitution aux rites religieux, en raison de leur intérêt cérémonial, leur déroulement méthodique, un « langage conventionnel » et « des paroles machinales ». De surcroît, tout cela lui évoque les rites nuptiaux de certains folklores, car il y trouve le même élément ancestral et primitif. Ce jeu de comparaison apparaît, au premier abord, surprenant et provocateur. Néanmoins, il nous entraîne par la suite dans une réflexion approfondie, à l'instar des vers qui évoquent des idées éclaircissantes et sensées. Ici, l'auteur fait preuve d'une grande rigueur envers la proximité infinie de l'essence et de la vérité, en respectant le pacte autobiographique – si l'on emprunte la notion de Lejeune – qu'il établit pour lui-même. Ce ne sont pas des rapprochements vulgaires qu'il concocte pour choquer ou amuser, mais son reniement absolu de l'hypocrisie, de la stigmatisation et des stéréotypes dans l'exploration de soi.

1.3. Le jeu de la transposition

L'image est un vecteur capital de la pensée et des sentiments propres à l'auteur, qui lui permet de concilier l'objectivité et la subjectivité. Dans *L'âge d'homme*, l'autobiographe place principalement ses réflexions métaphysiques, ses sentiments contradictoires

et sa confession résolue dans des images dont la fonction communicative s'effectue en marge des paroles directes du narrateur. Leiris cite un grand nombre de figures bibliques et théâtrales, en y ajoutant des personnages issus de mythes, de la peinture et même de ses propres rêves. L'abondance des images devient alors un élément constitutif et une caractéristique esthétique importante de son écriture autobiographique. Portant des significations exemplaires et de vives sensations, certaines images apparaissent à plusieurs reprises. Dans la suite de notre analyse, on évoquera celles de *Lucrèce*, *Judith*, *Holopherne* et enfin *la Méduse*. La transposition, effectuée par l'introduction de ces images, forme un vecteur efficace d'expression et crée, dans leur mouvement répété, un espace où son art poétique sert à « imposer une règle au chaos » (Gallaire, 2012).

Lucrèce est une femme de l'Antiquité romaine qui, après avoir été violée, se poignarde devant son père et son mari. Contrairement à cette figure vertueuse et chaste, Judith, une héroïne biblique, ayant pour objectif de sauver son peuple, séduit un général ennemi, Holopherne, et lui tranche la tête lorsqu'il s'endort après leur liaison. Ces deux figures féminines sont d'abord représentées ensemble en 1537 par le peintre Lucas Cranach, dans son diptyque intitulé *Lucrèce et Judith*. Au début de l'automne 1930, Leiris tombe fortuitement sur cette peinture à la Galerie de Peinture de Dresde. Profondément troublé par la vue contingente de ce tableau, Leiris en fait le point inaugural de sa tentative autobiographique, « simple confession basée sur le tableau de Cranach » (p. 43). À la lumière de ces deux « figures opposées et complémentaires de la femme qui tue et celle qui se tue, ayant enfin trouvé la forme qui en éclairait le sens, l'écrivain répartit aussitôt ses souvenirs », ouvrant « la liste de ces faits privilégiés – expériences cruciales » (Maubon, 1997, p. 108).

Au sens symbolique, attribué par l'auteur, la chaste Lucrèce représente la « femme blessée ou châtiée », tandis que Judith, la patriote séductrice, illustre la « femme dangereuse ». Leiris classe ainsi les femmes qu'il rencontre dans sa vie, ainsi que les personnages féminins d'opéras, de théâtre et de mythologie à l'aide de ces deux figures, montrant sa constante oscillation entre des Lucrèce qui suscitent la pitié et des Judith qui provoquent la terreur. S'identifiant à Holopherne, il se compare à un « homme blessé » et relate une série de traumatismes d'enfance dans le chapitre *La tête d'Holopherne*, ses expériences amoureuses dans *Amours d'Holopherne* et son engouement pour la poésie et la littérature dans *Le festin d'Holopherne*. Ces trois images reviennent régulièrement dans le texte, constituant ainsi un fond allégorique. Leiris parvient donc à mettre en scène ses intuitions abstraites et ses émotions indicibles, et à établir un lien entre ses rencontres et ses expériences personnelles.

Si Lucrèce et Judith font chacune preuve d'une facette féminine, la Méduse est alors une synthèse qui concilie en elle ces deux qualités antithétiques et enrichit davantage un sens emblématique. La Méduse symbolise une figure à la fois tentante et dangereuse à travers laquelle Leiris illustre ses sentiments contradictoires, nés de la coexistence d'un désir ardent et d'une terreur réelle, lorsqu'il fait face aux personnes du sexe opposé.

Dans son texte, l'auteur introduit même une autre image, liée à la figure représentant l'altérité, à savoir *le radeau de la Méduse*, qui fait allusion à un événement tragique de 1816 : après le naufrage de la frégate la Méduse, au moins 147 personnes réussirent à s'embarquer sur un radeau de fortune sur lequel elles durent endurer la faim et la déshydratation. Lorsque la folie les gagna, elles s'entretuèrent, massacrèrent ceux qui comptaient se rebeller, jetèrent les plus faibles à l'eau et se livrèrent même au cannibalisme. Finalement, seuls quinze survivants parvinrent à être sauvés. Leiris découvre dans cette vision hallucinante l'exégèse de sa pénible situation. Dans le dernier chapitre du livre, qui porte *Le radeau de la Méduse* pour titre, et l'article se référant à la tragédie dans le dictionnaire *Larousse* comme exergue, l'auteur détaille la série de détresses et de tendances à l'automutilation dont il souffrait avant qu'il ne décide d'entamer un traitement psychanalytique. Cette démarche suggère qu'il établit un parallèle entre les événements survenus sur le radeau de la Méduse et sa tourmente personnelle : la citation en exergue, « extraite du répertoire, a pour fonction de proposer sous la forme d'un mythe, l'étape ou l'aspect psychologique que le chapitre va commenter » (Lejeune, 1975, pp. 53-54). L'utilisation de cette image dans le dernier chapitre témoigne également de son vif désir de salut, à l'instar des rescapés du radeau. Or, en tant qu'écrivain, adepte du langage, Leiris semble davantage placer ses espoirs de guérison dans son aventure littéraire.

2. L'origine et la fonction de l'écriture poétique chez Leiris

2.1. La conciliation du « je » autobiographique et du « je » lyrique

Paul Valéry définit le lyrisme comme étant, « le développement d'une exclamation » (1941, p. 146). En partant de cette idée, on peut croire que le travail lyrique consiste à donner corps à l'impulsion initiale d'un souci et à exprimer des émotions subjectives et intenses. Cet agent lyrique est à l'œuvre dans *L'âge d'homme* de Leiris, lui ouvrant une voie à la *catharsis* qu'il recherche et à la visée poétique qu'il poursuit, comme il l'affirme lui-même : « C'est du "Je" de la poésie lyrique que j'ai fait celui de l'autobiographie » (Leiris, 1966a). Derrière un « je » autobiographique, qui existe dans le flux discursif et rétrospectif, un « je » lyrique s'exprime à la manière d'un poète surréaliste poussant, par le talent de sa plume, le « je » du texte jusqu'à ce qu'il soit le « je » du lecteur.

Dans cet ouvrage comme dans d'autres œuvres lyriques, on trouve l'expression forte d'une subjectivité sur des thèmes récurrents comme la vie, la mort, le sacré, l'amour, le monde onirique, etc. L'emploi de la première personne du singulier dans un tel texte en prose ouvre ainsi à l'auteur une dimension subjective, où il est à même de donner libre cours à l'exaltation de ses sentiments et de ses réflexions approfondies, voire de mener jusqu'à terme une auto-analyse rigoureuse. Bénéficiant d'un champ lexical qui regroupe une série d'expressions de l'affectivité antithétique éprouvée simultanément – la terreur et le désir vis-à-vis de l'amour, la convoitise et la timidité

devant le sexe opposé, la pitié et la répugnance pour les misérables, la confrontation du plaisir et de la souffrance, la fascination de la mort et la soif de vie – Leiris arrive à remettre en cause le nœud qui le trouble pendant des années et trouve en fin de compte une sortie à cette complexe fusion des émois : « l'âme agitée par des sentiments et qui, au lieu d'agir, persiste dans son intériorité et ne peut par conséquent avoir pour forme et pour but que l'épanchement du sujet, son expression » (Hegel, 1969, p. 94). Or, dans ce processus d'écriture autobiographique, il recherche, comme nous l'avons montré dans la partie précédente, une manière plus efficace pour *se liquider*, un équilibre subtil entre le langage conventionnel de la prose et le langage unique de la poésie. Les démarches poétiques, issues de la même veine de sa création lyrique, servent ici, dans l'introspection et l'urgence d'une profération désentravée, d'appareils plus habiles pour s'observer et s'écrire, faisant en sorte que le « je » autobiographique glisse ponctuellement vers le « je » lyrique : « si la prose se trouve mon moyen d'expression, c'est toujours la poésie que j'ai visée » (Leiris, 1966b, p. 10).

Certes, si l'on met de côté la quête artistique et esthétique de l'auteur lui-même, on trouverait d'autres amorces plus objectives. Stagnant dans le trouble émotionnel, Leiris relate une série de traumatismes qu'il a vécus, notamment pendant la période précédant l'âge adulte : « Je n'en finirais pas si je voulais énumérer toutes les histoires de blessures dont est parsemée mon enfance » (p. 128). Ces expériences l'entraînent dans une impasse, rendent presque impossible toute recherche d'une continuité bien suivie, puisque :

Les événements traumatisants perturberont la capacité de la compréhension et de l'expérience au moment où ils se produisent. Par conséquent, la personne traumatisée ne peut pas s'en souvenir ; et au lieu de cela, ils reviennent par bribes, dans des cauchemars, et ne peuvent pas être *cohérents*. (Bal, 2009, p. 150)

Dans cette situation, l'expérimentation autobiographique d'un nouveau modèle structural lui est favorable pour sortir de l'impasse où il se trouve. Cette indication permettrait d'éclaircir ce que Leiris cherche à entreprendre, tout en renouvelant le genre, le dégageant de la progression chronologique, disloquant celle-ci, et procédant plutôt par une approche thématique. L'auteur dilue ainsi la cohérence et la continuité des intrigues, fait passer les éléments spatio-temporels en arrière-plan au profit d'une exploration méticuleuse de son monde intérieur, soit de *l'histoire de sa personnalité*, privilégiée par Lejeune dans la création autobiographique.

En s'inclinant sur l'intérieur et la fonction lyrique de l'énonciation, l'autobiographe partage ses côtés obscurs et se connecte avec autrui dans la partie la plus délicate de la nature humaine, « de là à chanter ce cantique intérieur qui s'élève en nous » (Lamartine, 1881, p. 2). Encadrant son travail dans une dimension close de l'écriture de façon à décrypter au maximum sa personnalité, Leiris montre sans concession sa distorsion et son aliénation, face à la torture des traumas et la discordance sentimentale. Cela lui offre une possibilité de se faire face et de se réconcilier avec le pas-

sé, tout en s'émancipant de ce qui l'étouffe. Des émotions intenses sont ainsi mises en mots avec des jeux d'habileté sur le langage ; la complexité de son esprit se traduit en des images récurrentes ; la nature de la révolte se révèle dans des analogies inattendues. Le discontinu, l'ellipse ou l'émiettement du « je » n'ont pas empêché le déroulement discursif. En revanche, le « je » autobiographique et le « je » lyrique s'entremêlent enfin dans une conciliation qui, en dépassant la singularité et révélant l'universalité des états d'âmes, s'approche du « je » collectif : « il représente quelque chose d'objectif, de valable pour tous, d'indépendant de moi » (Leiris, 1992, p. 297).

2.2. La construction et la reconnaissance de l'identité

Au-delà du borbier émotionnel, Leiris était à l'époque pris au piège d'une vie troublée où régnaient le chaos et la hantise du non-sens, souffrant d'un *vide* dont il désespérait : « J'ai tenté par trop de moyens (cure psychanalytique, voyage, activité soi-disant révolutionnaire) de me masquer ce vide : cela ne va plus » (Leiris, 1992, p. 248). Cette angoisse accentue la nostalgie de la genèse, le désir d'une mise en forme de la vie et l'aspiration à une quête du sens. Dans le but de remonter vers une origine possible et de se reconnaître, l'écrivain se rend compte « qu'il ne peut, tout compte fait, s'agir d'écrire que pour combler ce vide » (p. 169). Sachant que l'héritage des registres autobiographiques n'est plus valable pour lui, cet ancien partisan du surréalisme et patient des cures thérapeutiques va adopter une solution novatrice. Leiris rejette donc la vision conventionnelle de l'autobiographie et pratique ensuite, à travers une énonciation autant poétique que narrative, une nouvelle approche de l'écriture du moi, grâce à laquelle il s'érige, au sein du langage, en l'autorité et un quasi-créditeur de soi, reconstituant ses souvenirs et ses expériences, y repérant alors une logique intime de l'intérieur qui touche les sous-bois les plus secrets de son noyau.

Dans le discours autobiographique, la rétrospection, qui fera en sorte que les souvenirs chargés de poussières pourront être éveillés, est un mode narratif que les autobiographes ne s'empêchent pas d'adopter et auquel Leiris n'échappe pas non plus, même dans son expérimentation. Dans *L'âge d'homme*, le narrateur « occuperait dans l'autobiographie la place d'un presque déjà mort qui porte un regard rétrospectif sur lui-même » (Brun, 2006, p. 749). Or, ce qui le distingue des autres, c'est qu'il se sert, tout au long du livre, des symboles comme clé pour faire déboucher ses souvenirs : « non pas ressasser le passé, par masochisme de mémoire, mais le ressusciter » (Leiris, 1992, p. 288). En rejetant la cohérence chronologique, l'écrivain décide donc d'envisager son entreprise « à la manière d'un photomontage » : décrire une série de fragments plus ou moins liés à un souvenir précis. Bien qu'il s'avère assez arbitraire, le jeu auquel se livre Leiris ici n'est en aucun cas une *association libre* : « toute l'écriture de Leiris est faite d'un équilibre savant de dérive et de contrôle » (Lejeune, 1975, p. 32). Malgré d'importants sauts spatio-temporels, les fragments gravitent autour d'un thème bien choisi et défini, tel que des métaphysiques d'enfance, le tragique et l'antiquité. Les signes évocateurs sont instaurés souvent à l'instar du point de départ

de cet assemblage d'associations, comme les filles châtiées sous l'image de Lucrèce et les femmes dangereuses derrière Judith : « Leiris put certes se rapprocher ultérieurement du processus primaire réactivé par les figures de Lucrèce et de Judith » (Maubon, 1997, p. 120). Les images et les symboles s'imposent : d'une part, dans le processus rétrospectif, comme un dispositif qui fait preuve d'efficacité, en lui permettant de récupérer de vagues souvenirs dans l'intention de se procurer une « vue panoramique de tout aspect » de ses expériences antérieures ; d'autre part, ils forment un support d'un regroupement des réminiscences sur lequel s'édifie un espace, où il est à même de parler de soi et de chercher à se comprendre et ainsi de se construire une identité.

Au cours de ce bond dans le passé, la perspective narrative reflète essentiellement la position et l'attitude de l'auteur et influence le style général. Bien que Lejeune ait défini l'autobiographie comme une « identité de l'auteur, du narrateur et du personnage », on trouve tout de même un décalage entre le « je » du héros-enfant et le « je » du narrateur-adulte, lorsque celui-ci retrace son enfance. Dans *L'âge d'homme*, le narrateur ne porte pas uniquement un regard de jugement sur ce qui se passe dans la petite enfance. Par contre, il adopte ponctuellement la focalisation interne du héros-enfant et raconte des épisodes avec une vision et un ton qui correspondent à la mentalité du jeune garçon, lorsque les événements se produisaient. L'innocence de l'enfant empêche ce dernier de saisir le monde des adultes où règnent les tabous, l'ambiguïté et la censure. Leur compréhension repose principalement sur leur instinct et leur intuition. Une partie de la réalité, qui a été délibérément ou inconsciemment cachée ou réécrite sous la focalisation externe, pourrait être restaurée. L'auteur-narrateur a donc pu observer à nouveau ce monde avec un regard enfantin, reconnaître et décrire ce qu'il s'y passe, eut égard à la psychologie des enfants en prenant leurs habitudes linguistiques, obtenant par là des effets poétiques et esthétiques.

Par ailleurs, plaçant le recueil du passé dans un univers chargé de figures allégoriques et s'identifiant à Holopherne, l'auteur se livre à une mythologisation de soi, une sorte de *transformation* : « Il faudrait que j'applique une fois pour toutes à moi-même ce que Marx a dit du monde, qu'il s'agit non de connaître mais de transformer » (Leiris, 1992, p. 297). Il acquiert également, par le jeu de la transposition, une vision d'autrui permettant au « je » de se voir un « autre ». Dans le territoire régi par les règles du langage où l'écrivain dispose toutefois d'une large autonomie, il s'offre une distance clinique qui contiendra la subjectivité. Et « c'est en se voyant de l'extérieur, en reconnaissance que ce rôle était bien le sien que Leiris se révéla à ses propres yeux comme lui-même et comme un autre, grandi, transformé en héros dans un espace » (Maubon, 1997, p. 120). Cet écart que Leiris conçoit lui procure ainsi une perspective plus rationnelle, lorsqu'il actualise le « je » et évalue son passé confus. Il s'oriente donc vers une objectivité approximative, qui lui permet de mener une reconnaissance de son identité au fil de la narration à la fois constructive et transformative.

Conclusion

Dans un entretien, J.-S. Gallaire a fait remarquer : « L'approche de la poésie est l'une des questions cruciales de l'œuvre autobiographique, ethnographique et poétique de Michel Leiris. L'ensemble peut être appréhendé comme un métadiscours traitant de l'outil poétique » (2012). Notre analyse, portant sur la création de *L'âge d'homme*, a fait ressortir, à cet égard, le geste et la poursuite résolus d'un poète lorsqu'il s'engage entièrement dans l'écriture de soi. Cette essence de la composition, propulsée par les besoins internes spécifiques à une phase particulière de sa vie, se concrétise en un jeu du « je », tant au niveau langagier que conceptuel, au sein du territoire de l'autobiographie. L'autobiographe-poète bénéficie alors de la fonction à la fois libératrice et constructive de son travail ardu, tout en apportant de l'énergie innovatrice dans le genre. Et malgré les fantasmes érotiques, les détresses extrêmes, les souvenirs ensanglantés et le mysticisme obscur qui parcourent tout le texte, Leiris affirme tout de même la justification de l'activité littéraire en mettant « en lumière certaines choses pour soi en même temps qu'on les rend communicables à autrui » (p. 23).

RÉFÉRENCES

- Bal, M. (2009). *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. Canada : University of Toronto Press.
- Brun, A. (2006). Autobiographie et cure analytique dans l'œuvre de Michel Leiris. *L'Évolution Psychiatrique*, 71, 745-757.
- Gallaire, J.-S. (2012, 22 juin). Michel Leiris, Vivre poétiquement. *La Cause littéraire*. <https://www.lacauselitteraire.fr/michel-leiris-vivre-poetiquement>
- Hegel. (1969). *Esthétique*. Paris : Flammarion.
- Lamartine, A. de. (1881). *Méditations poétiques*. Paris : Hachette et Cie, Furne, Jouvet et Cie.
- Leiris, M. (1946). *L'âge d'homme*. Paris : Gallimard.
- Leiris, M. (1966a, 29 septembre). Entretien avec Raymond Bellour. *Les Lettres françaises*, 1150, 3-4.
- Leiris, M. (1966b, 15 octobre). Leiris ou l'ouverture de la poésie. Entretien recueilli par Madeleine Chapsal. *La Quinzaine littéraire*, 14, 10-12.
- Leiris, M. (1992). *Journal 1922-1989*. Paris : Gallimard.
- Lejeune, Ph. (1971). *L'Autobiographie en France*. Paris : Armand Colin.
- Lejeune, Ph. (1975). *Lire Leiris, autobiographie et langage*. Paris : Klincksieck.
- Lejeune, Ph. (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Maubon, C. (1997). De *Lucrèce, Judith et Holopherne* à *L'Âge d'homme* de Michel Leiris ou comment recoller la tête d'Holopherne. *Genesis*, 11, 106-122.
- Valéry, P. (1941). *Tel quel I*. Paris : Gallimard.

RÉSUMÉ : Dans cet article, nous proposons d'examiner, à partir d'une série d'exemples concrets, les traits poétiques de *L'âge d'homme* de Michel Leiris, en s'interrogeant sur le fonctionnement de la mise en scène du « je » dans son expérimentation autobiographique. En rejetant le modèle classique de l'autobiographie, l'auteur place l'histoire de sa personnalité dans un cadre constitué d'images récurrentes où s'entremêlent des jeux sur le lexique, des liaisons analogiques et des associations apparemment arbitraires. Dans l'intention de se liquider, il repousse les limites du langage conventionnel et exploite une dimension lyrique au sein de son ouvrage narratif, en effectuant, dans le même processus, la constitution de sa genèse.

Mots-clés : Michel Leiris, *L'âge d'homme*, expérimentation autobiographique, écriture poétique

The Game of "I": Poetic Writing in Michel Leiris' *L'âge d'homme*

ABSTRACT: In this article we propose to explore the poetic features of Michel Leiris' *L'âge d'homme* on the basis of a series of specific examples and attempt to inquire how the "I" is recorded in his autobiographical experimentation. Rejecting the classical model of autobiography, the author places the history of his personality within a framework formed by recurring images in which the games on lexicon, analogical connections and seemingly arbitrary associations intermingle. Aiming to erase himself, he pushes back the limits of conventional language and exploits a lyrical dimension within his narrative work, and in this process constitutes his genesis.

Keywords: Michel Leiris, *L'âge d'homme*, autobiographical experimentation, poetic writing