

QUAND UN PETIT ORNEMENT NOUS RATTACHE AU REEL : *LE RUBAN AU COU D'OLYMPIA* DE MICHEL LEIRIS

When a small ornament connects us to the real world: Le ruban au cou d'Olympia by Michel Leiris

Le ruban au cou d'Olympia, the adulthood work of Michel Leiris, one of the most original French autobiographers of the 20th century, transgresses generic and artistic borders in order to create an image as faithful as possible of the modern man in the grip of existential anxieties and identity crises. Motley, fragmentary, oscillating between reality and fiction, prose and poetry, text and image, this book is an edifice that the author erects to give his life a meaning and a reality and, ultimately, to save himself from death and oblivion.

Key-words: *autobiography, generic transgression, iconotext, fiction, fragmentarity*

Poète, critique d'art, essayiste et ethnographe, Michel Leiris est connu surtout comme l'un des autobiographes les plus prolifiques et anticonformistes du XX^e siècle. Son œuvre est originale autant par ses thèmes que par les formules esthétiques adoptées, ce qui rend impossible toute tentative d'inclusion de ses écrits dans une direction littéraire précise. Pratiquant, au cours de la période surréaliste, la poésie, Leiris annonce, par la parution, en 1939, de *L'Age d'homme*, sa conversion définitive à l'autobiographie. Dès lors, il passera sa vie à écrire sur soi : une cinquantaine d'années durant lesquelles paraissent les quatre volumes de *La Règle du jeu* (*Biffures, Fourbis, Fibrilles, Frêle bruit*) et d'autres livres à caractère autobiographique tels que *Le ruban au cou d'Olympia* ou *A cor et à cri*.

Dans son entreprise de reconstituer son identité à travers les textes autobiographiques et diaristiques, les philtres protecteurs culturels (la littérature, l'art, l'histoire sainte, les mythes) s'avèrent indispensables à Leiris, devenant parfois autant de voies d'évasion du réel :

Une disposition encyclopédique amène l'auteur à nous inviter à de longues flâneries esthétiques dans un univers idéal peuplé de livres, de tableaux magnifiques et baigné dans une musique irréaliste. Ce voyage imaginaire nous conduit au fil de sinueux chemins interminables jusqu'aux tréfonds d'un esprit qui semble ne se nourrir que de culture ².

Les rapports de Leiris avec la peinture ne sont pas du tout tangentiels. Grand amateur d'art, l'écrivain s'intéresse de bonne heure à la peinture contemporaine. Tout comme Apollinaire, qu'il admire beaucoup, l'écrivain fréquente le cercle artistique des peintres cubistes, où il fait la connaissance de Picasso, avec qui il se lie d'amitié – une amitié qui durera jusqu'à la mort du créateur des *Demoiselles d'Avignon*. En

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Maricela Strungariu, *Michel Leiris – discours autobiographique et connexions culturelles*, Iași, Fides, 2009, p. 220. Nous y avons mené une analyse plus poussée de la portée et du rôle des références culturelles dans l'autobiographie leirisienne.

outre, c'est par l'intermédiaire du peintre André Masson qu'il adhère au mouvement surréaliste. *Simulacre* (1925), le premier livre de l'auteur, porte d'ailleurs la marque de Masson, étant orné de lithographies de son mentor. Depuis les années vingt, Michel Leiris s'emploie, aux côtés de sa femme, Louise, propriétaire d'une galerie et belle-sœur de Kahnweiler, le marchand de Picasso, de soutenir les travaux de nombreux artistes contemporains. Il écrit des textes de critique d'art, dans lesquels il développe sa propre conception de l'artiste³. Il s'impose, d'ailleurs, comme l'un des plus grands critiques d'art de son temps. Ses écrits trouvent dans la peinture cubiste une source d'inspiration, une esthétique nouvelle fondée sur le goût du concret, sur la fragmentation du réel et sur la recherche du mystère dans les détails insignifiants du quotidien.

Dès son enfance, Leiris est séduit par la coexistence de l'écrit et du pictural, saisie pour la première fois dans *Le nouveau Larousse illustré*, « cette bible de l'adolescence »⁴. Les gravures qui y étaient représentées sont pour lui ses premiers contacts avec le réel. Le *speculum encyclopédique* facilite l'appropriation par l'enfant d'un savoir collectif élémentaire à travers les images. C'est toujours lui, en partie, qui détermine l'autobiographe à concevoir la réalité et son univers intérieur comme formés de nombreux flashes se succédant à grande vitesse selon un principe analogique tout différent de celui qui ordonne habituellement la vie humaine. L'écrivain vise à créer, par ses écrits intimes, une sorte de *speculum encyclopédique in nuce*:

Satisfaction prise à relier, cimenter, nouer, faire converger, comme s'il s'était agi [...] de grouper en un même tableau toutes sortes de données hétéroclites relatives à ma personne pour obtenir un livre qui soit finalement, par rapport à moi-même, un abrégé d'encyclopédie comparable à ce qu'étaient autrefois, quant à l'inventaire du monde où nous vivons, certains almanachs [...] dans lesquels il me semblait, lorsque j'étais enfant, que l'essentiel des connaissances humaines, en peu de pages, avait été condensé⁵.

Les représentations picturales surgissent quelquefois à la surface de sa mémoire et viennent peupler les textes au même titre que ses souvenirs personnels, puisque l'art semble avoir sur Leiris presque le même effet que le contact avec la réalité. Il faut observer pourtant que l'écrivain n'est pas séduit par la valeur artistique des images évoquées, mais plutôt par leur pouvoir de déclencher des sentiments très forts et par leur faculté de rester encore vivantes dans sa mémoire.

A part les tableaux d'inspiration historique ou mythologique, Leiris est également attiré par les toiles modernes, où la fiction et la réalité s'enchevêtrent d'une manière étonnante. L'auteur parle de « présence » à propos de certains œuvres d'art, qui lui semblent échapper « au ghetto de l'imaginaire » pour nous faire sentir intensément qu'elles existent. « Fruit d'une imagination travaillant sur des matériaux originellement dégrossis par l'expérience commune (formes, couleurs, volumes dans

³ Michel Leiris écrit des préfaces aux expositions de Francis Bacon, Pablo Picasso, André Masson, Alberto Giacometti ou Elie Lascaux, publiées dans *Au verso des images*, Paris, Fata Morgana, 1980.

⁴ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1990, p. 55.

⁵ Michel Leiris, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1988, p. 285.

les arts visuels, sons et rythmes dans la musique, langue dans la littérature) », l'œuvre d'art « atteint à une réalité qui [lui] apparaît plus forte que celle de la plupart des réalités ambiantes »⁶. L'art est un langage « qui dit plus et va plus loin que ce qui, objectivement, est dit », langage actuel, en accord avec notre état du moment et avec le monde où nous vivons ce moment, langage doué d'une modernité qui est le fait des œuvres qui, « passant par-dessus tout ce qui nous sépare du cœur même de notre existence telle qu'elle est concrètement vécue, viennent à point pour nous mettre en quelque sorte au pied du mur de notre réalité, qui n'a de corps qu'au présent »⁷. Enfin, les œuvres d'art relèvent de la magie parce qu'elles « tendent à créer une hypnose chez ceux qui en regardent, lisent ou écoutent les produits »⁸.

Leiris est parfois si fasciné par un tableau qu'il décide d'en faire le leitmotiv de tout un livre. Le tableau de Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, et la reproduction du diptyque de Cranach l'Ancien représentant Lucrèce et Judith organisent le récit de *L'Age d'homme*. Plus tard, dans *Le ruban au cou d'Olympia* (1981), texte écrit à quatre-vingts ans, la référence au tableau d'Edouard Manet deviendra le refrain, le pilier du texte, « arche et colonne du livre »⁹.

Le ruban au cou d'Olympia renoue avec les derniers tomes de *La Règle du Jeu* (1948-1976), sa grande entreprise autobiographique, puisqu'on y retrouve la même technique du fragment et les mêmes thèmes récurrents : la fuite du temps et le vieillissement, l'existence tragique de l'homme moderne, les affres de l'écriture, le détail qui, malgré sa futilité, touche à l'éternité, etc. Le titre symbolique fait référence à la conception leirisienne du monde et de sa transposition littéraire. Le ruban est à la fois la fibule manquée et le fourbi, élément investi par Leiris du pouvoir de déclencher le souvenir, l'imagination ou la réflexion. Dans ce texte presque inclassable, extrêmement original et hétéroclite, Leiris transforme l'autobiographie en lui greffant des éléments empruntés aux autres genres littéraires : il mêle le journal à l'autoportrait et au récit mémoriel et onirique, la poésie à la critique, la vérité à la fiction. Des souvenirs variés, des notes prises entre 1976 et 1980, précisément datées et localisées, sont entrecoupés de réflexions personnelles sur divers thèmes, de méditations esthétiques autour du tableau de Manet, de récits de rêves, de poèmes en vers et en prose et de petits récits fictionnels : un fourre-tout qui reflète, en définitive, la vie intérieure d'un homme « vieux à faire peur »¹⁰, comme il se décrit lui-même.

Parallèlement au discours sur soi, Leiris nous fait lire un autre, fictionnel, à la III^e personne, composé de fragments d'un roman qu'il s'imagine écrire comme un contrepoids de la grande masse des textes autobiographiques écrits durant toute sa vie. La fiction double la désintégration du récit ; l'auteur semble ainsi vouloir démasquer la feintise du pacte autobiographique :

Pourquoi ne dire que la vérité, quand tant de choses se passent rien que de tête ou par cœur ? Cela ne suffit pas pour écarter cette manie de véracité, cette rage austère d'exactitude et de sincérité sans faille, qui m'est devenue un poids¹¹.

⁶ Michel Leiris, *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1986, p. 204.

⁷ *Ibidem*, p. 205.

⁸ *Ibidem*, p. 206.

⁹ André Lacaux, « Parcours de *Ruban au cou d'Olympia* », in *Europe*, no 847-848/ Novembre-Décembre 1999, p. 184.

¹⁰ Michel Leiris, *Le ruban...*, *op. cit.*, p. 164.

¹¹ *Ibidem*, p. 218.

Réalisant la duplicité de l'écriture de soi, laquelle vise à atteindre la vérité par les moyens de la fiction, l'écrivain refuse le pacte autobiographique, en transgressant les frontières génériques :

[...] je ne vois pas pourquoi [...] la chose que je tire de ma mémoire aurait le pas sur celle que j'imagine. Ce qui compte, c'est seulement que cette chose [...] me ressemble [...] et que, même si elle est une pure fiction [...], elle recèle mes traits les plus significatifs [...]¹².

Comme notre vie est un continuel balancement entre le fantasme et la réalité, entre la fiction et la vérité, l'écriture de soi se doit de transcrire cette ambiguïté du moi par une forme appropriée. C'est en partie pour cela que le projet de l'autobiographie moderne « consisterait moins à vouloir se peindre que *s'écrire*, en donnant à ce terme la charge de sens qu'il a pu prendre depuis Mallarmé »¹³. La divagation poétique remplace le discours logico-chronologique.

Le ruban au cou d'Olympia est composé d'environ cent cinquante fragments séparés, différents, comme les vers d'un poème surréaliste. Beaucoup d'entre eux présentent un achèvement, n'ayant pas de rapport évident avec les pièces qui les entourent. Certains débute par une phrase insolite, choquante, jetée comme pour défier le lecteur à trouver le sens de ce qui en est, apparemment, dépourvu :

Le mot « amour » comme un étendard rouge.

Le mot « adieu » comme un mouchoir replié¹⁴.

Pourtant, quelques thèmes répétitifs, annoncés par Leiris dans la quatrième de couverture, assurent à cet amas hétéroclite de morceaux une certaine unité :

Blessures que nous inflige le vieillissement ; dure condition de l'être qui, lucide, vit dans le monde moderne ; inquiétudes, illusions et désillusions du passionné d'écriture ; [...] l'instant prodigieusement réel que procure parfois la vue d'un morceau de nature [...] ; le détail qui accroche et, bien que futile semble faire toucher à l'éternel [...]

L'entreprise que Leiris mène dans *Le ruban au cou d'Olympia* participe de la poésie, vue comme un « philtre qui amplifie la vie »¹⁵. La poésie, « force aveugle et sourde »¹⁶, relève du surréel, étant, aux yeux de Leiris, plus « présente » que la prose. Des textes en italique, très brefs, parfois des jeux de mots aux sonorités étranges, sillonnent le texte :

*Roi sans arroi,
reine sans arène,
tour trouée,
fou à lier,
cavalier seul*¹⁷.

¹² *Ibidem*, pp. 156-157.

¹³ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 61.

¹⁴ Michel Leiris, *Le ruban ...*, op. cit., p. 30.

¹⁵ *Ibidem*, p. 108.

¹⁶ *Ibidem*, p. 107.

¹⁷ *Ibidem*, p. 83.

Selon Leiris, la fonction essentielle de la littérature et de l'art est celle de jeu qui, tout en se servant de vieux matériaux, en arrive à engendrer des formes toujours nouvelles. Les mots, pétris par leur longue utilisation, « traînent avec eux une masse de sédiments de sens ». Un texte poétique tire sa force, à ses yeux, du contraste entre ces mots anciens et la nouveauté de leur enchaînement. Ces mots, « conjugués à d'autres mots par le jeu des assonances, remuent en nous de proche en proche tout un bagage de sensations et de sentiments anciens »¹⁸. L'auteur se sent de plus en plus accablé par ce langage qu'il a tant exploité et dont il a extrait, durant les années, la substance de ses textes et, pour dire vrai, sa propre raison d'être. A l'époque même où Leiris écrit le récit à l'allure baroque de *Biffures*, il commence à réfléchir à la perspective d'une écriture limpide, concise et pénétrante :

de petits textes, vite écrits et qui, aussitôt, se détachent ; des choses denses, mais de peu d'encombrement, et qu'on ne traîne pas derrière soi comme un bagage ou comme ces lamentables valises boulets de canon que tant de gens voulurent emmener pendant l'exode...¹⁹.

Dans *Le ruban au cou d'Olympia*, Leiris fournira, par exemple, sous la forme d'un télégramme imaginaire, un petit échantillon parodique de cette concentration discursive vers laquelle il tend surtout dans ses derniers livres :

RÉALITÉS COURTISANES STOP TRISTES OU GAIES MAIS
POÉTIQUEMENT MANIPULABLES STOP AUTRES RÉALITÉS
INGRATES À LAISSER LÀ STOP AUTRES ENCORE PEAUX DE VACHE
À TOUCHER PAS MÊME AVEC PINCETTES STOP SOUPIRE APRÈS
RÉALITÉS ASSEZ BONNES FILLES POUR PRENDRE LANGUE AVEC ET
FAIRE AMOUR²⁰.

Le « bricolage intellectuel » que Leiris choisit, à sa maturité, comme technique privilégiée d'écriture, ressemble étonnamment, selon nous, à ce que Barthes appelle l'œuvre « puzzle », laquelle suppose un travail de création originale qui avance par tâtonnements :

[C]'est en *essayant* entre eux des fragments d'événements, que le sens naît, c'est en transformant inlassablement ces événements en fonctions que la structure s'édifie: comme le bricoleur, l'écrivain (poète, romancier, ou chroniqueur) ne voit le sens des unités inertes qu'il a devant lui qu'en les *rapportant*: l'œuvre a donc ce caractère à la fois ludique et sérieux qui marque toute grande question: c'est un puzzle magistral, *le puzzle du meilleur possible*²¹.

L'écriture réussit, encore une fois chez Leiris, à l'emporter sur la vie. Le texte sauve, finalement, le réel. Au lieu de dire ce qu'il est, comme la plupart des autobiographes, l'écrivain affirme plutôt sa présence au monde par une écriture qui remplit le vide de l'être, en zébrant la blancheur de la page blanche. Le corps du texte semble avoir plus de consistance que le corps charnel, affaibli et presque dissous par la vieillesse, de son auteur. Comme Faust fasciné par le ruban rouge ornant le cou de la Méduse, que Leiris évoque dans l'ouverture du chapitre « Tragiques » de *L'Age d'homme*, l'écrivain se raccroche au ruban noir noué au cou d'Olympia, la courtisane

¹⁸ *Ibidem*, p. 209.

¹⁹ Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992, p. 378.

²⁰ Michel Leiris, *Le ruban..., op. cit.*, p. 218.

²¹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 186.

nue de Manet, pour se sauver de l'anéantissement. Le détail, le rien donne du sens et ancre l'œuvre dans le réel. D'ailleurs, c'est dans les petits riens que Leiris poursuit le merveilleux, ce merveilleux en sourdine, enraciné dans la réalité la plus banale, qui procède par éclairs, mais qui peut transformer définitivement notre existence.

Le ruban fait voir la figure de la courtisane nue, «la propose plus précise et immédiatement visible»²², tout comme les petits détails de la vie quotidienne rendent celle-ci plus « présente », retiennent notre œil, en éveillant notre attention et notre conscience. Le ruban rattache Olympia au réel, « en faisant d'elle une femme pourvue de ses attaches de milieu et d'époque »²³.

Cet ornement « introduit une sorte d'éternité », il « empêche le tableau de se fermer, le corps de se rassembler », mais, en même temps, il « fait l'unité et le lien de ce corps, de ce texte disjoints »²⁴. En effet, l'écrivain s'accroche désespérément au petit ruban qui n'est autre qu'un grain de réalité jeté dans le monde de la fiction représenté par la toile ou le livre :

Ni fil d'Ariane ni enjolivement, mais cordon tiré presque à tout hasard pour que s'ouvre un rideau et que naisse une clarté dont j'ignorais à peu près ce qu'elle me montrerait, je crois qu'il faut regarder ce ruban comme le détail concret qui m'a mis ici le pied à l'étrier [...]»²⁵.

Le ruban est l'élément qui introduit la modernité dans le tableau, le point fixe qui nous capte le regard dès le début et cloue le corps sur la toile, en le rendant visible et vivant. C'est ce petit élément, apparemment futile, qui amène Leiris à souhaiter « que dans n'importe quelle création émanant d'un artiste ou d'un écrivain il entre au moins un pareil détail qui, situant et actualisant, confère au tout une existence irrécusable en l'amenant pour ainsi dire à cristalliser en la réalité qu'il n'aurait pas si cette parcelle solide n'agissait comme amorce »²⁶.

Le ruban est, à notre avis, une métaphore picturale de l'écriture : « Ruban au cou d'Olympia, les lignes que j'écris noir sur blanc [...] »²⁷. Les allées et venues entre le livre et la toile dessinent les contours d'un espace iconotextuel, mi-verbal, mi-figuratif, d'une « unité indissoluble de texte et image »²⁸ : « Nommer le ruban, en faire le titre d'une œuvre littéraire, c'est préparer la voie à une capture de la peinture par la langue et par l'écriture »²⁹. Le texte valorise l'image et inversement. Un espace de la ressemblance entre icône et texte prend forme, peu à peu, un espace dialogique, une relation intersémiotique entre le texte et l'image :

Une fois abolie la différence entre mots et images, s'ouvre alors l'espace de leurs interactions possibles, dans un monde où la représentation s'est affranchie de toute référence à la chose en soi, où, s'opacifiant, elle laisse, dans un premier temps, mots

²² Leiris, *Le Ruban...*, *op. cit.*, p. 286.

²³ *Ibidem*, p. 285

²⁴ André Lacaux, *art. cit.*, p. 185.

²⁵ Leiris, *Le Ruban...*, *op. cit.*, p. 285.

²⁶ *Ibidem*, p. 286.

²⁷ *Ibidem*, p. 203.

²⁸ Cf. Michael Nerlich (celui qui a forgé le terme *iconotexte*), « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? », in *Iconotextes*, volume coordonné par Alain Montandon, Paris, Ophrys, 1990, p. 268.

²⁹ André Lacaux, *art. cit.*, p. 185.

et images se combiner joyeusement, afin que la figure, libérée de la similitude, puisse ensuite régner souveraine, sous le signe de la ressemblance³⁰.

Les reprises obsédantes du motif du ruban, pris pour prétexte des nombreuses digressions esthétiques qui sillonnent le texte, ébauchent un double littéraire du tableau de Manet. L'écrivain tente d'expliquer l'icône en même temps que l'icône est censée éclairer les sens du texte.

Olympia semble quitter le monde artificiel des substituts du réel et fixer ses yeux sur l'univers concret, diminuant la distance entre le tableau et celui qui le regarde, de sorte que ce dernier a toujours l'impression d'être à son tour examiné par le tableau. L'écrivain se laisse séduire par ce regard qui semble vouloir le clouer sur place, l'immobiliser éternellement devant l'image. Par sa fixité étrange, par son audace un peu insolente, il passe de l'autre côté de la toile, nous défie, en nous sortant de notre léthargie. En étudiant certains tableaux de Manet, Victor Stoichiță pense que le peintre utilise une stratégie de méta-représentation, consistant à insérer l'image dans un flux de la communication. Le regard est dirigé vers le dehors, de telle sorte que le spectateur se sent lui-même concerné. La toile le regarde³¹. C'est presque pareillement que les lecteurs lisent et sont lus par le texte de Leiris. Etant une projection de la vie et de la personnalité de l'auteur, l'autobiographie est, également, une projection des fantasmes du lecteur. Les deux formes de représentation se construisent dans l'interaction des deux subjectivités qui s'y projettent - celle du producteur et celle du récepteur. Leurs échanges sont à double sens. Les deux partenaires se conditionnent et s'influencent l'un l'autre à travers l'œuvre. La position du spectateur ou du lecteur face à l'œuvre achevée réitère la position du peintre ou de l'écrivain devant l'œuvre qu'il est en train de finir. L'acte de réception reproduit ainsi celui de création.

Le recours aux images dans les récits autobiographiques leirisien n'est pas sans rapport, selon nous, avec la nature particulière de ce type d'écriture qui privilégie le regard sur soi. Leiris se voue à l'autobiographie pour mieux se connaître et trouver la force de continuer à vivre. L'image de soi créée par le texte n'est pas, malheureusement, la copie parfaite, mais un double infidèle, fait d'insatisfactions, de désirs et de soucis esthétiques. L'auteur compte alors, au moins, tuer sa hantise de la mort et de l'instabilité des choses. Pris fatalement dans le mouvement continu de son existence, l'autobiographe espère se figer dans des textes soustraits à la dynamique temporelle, en opposant au récit linéaire traditionnel un écrit fragmentaire, syncopé et composite, qui finira par devenir sa vie, sa réalité. Les morceaux disparates de son livre hétéroclite, qui semble quelquefois s'essouffler ou se dissoudre progressivement, recomposent finalement le puzzle dans l'esprit de celui qui lit. Un petit ruban protéiforme tient ensemble les pièces du puzzle, comme un pont éternel jeté entre l'auteur et son lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

Dobrovsky, Serge, *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

³⁰ Alain Montandon, *Iconotextes*, op. cit., p. 101.

³¹ Cf. Victor Ieronim Stoichiță, *Efectul Don Quijote*, București, Humanitas, 1995, p. 205.

- Lacaux, André, « *Parcours de Ruban au cou d'Olympia* », in *Europe*, no 847-848/Novembre-Décembre 1999, pp. 181-189.
- Leiris, Michel, *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1986 [1981].
- Leiris, Michel, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1988 [1948].
- Leiris, Michel, *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard, 1990 [1939].
- Leiris, Michel, *Journal 1922-1989*, Paris, Gallimard, 1992.
- Montandon, Alain, *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.
- Stoichiță, Victor Ieronim, *Efectul Don Quijote*, București, Humanitas, 1995.
- Strungariu, Maricela, *Michel Leiris – discours autobiographique et connexions culturelles*, Iași, Fides, 2009.
- .