

MICHEL LEIRIS

**Le ruban
au cou
d'Olympia**

nrf

GALLIMARD



Soudain, le lit bascule vers la droite et me voilà précipité de ce côté, si vite que pour un peu j'en aurais le souffle coupé. Tout appui s'est dérobé et quand, mieux éveillé, je réagis en me mettant sur le dos alors que j'étais couché sur mon flanc droit, c'est le plafond qui à son tour bascule vers la gauche. Mes yeux ont quelque peine à rétablir l'équilibre et le plafond oscille plusieurs fois avant que j'aie réussi à le remettre d'aplomb, un peu comme après une embardée un conducteur redresse sa direction sans parvenir du premier coup à retrouver la ligne correcte.

Pas plus saoul d'alcool ou d'un autre toxique que victime d'un tremblement de terre, je viens d'avoir ce qu'on nomme un étourdissement, malaise dont la plupart des gens ne savent pas mieux que moi quel est le mécanisme physiologique (d'ailleurs variable suivant les cas, cela paraît évident).

Vu le tour de mes pensées plus noires encore depuis mon anniversaire récent – l'une de ces échéances funèbres que certains tiennent sans humour à voir changées en fêtes – je ne laisse pas de m'inquiéter. Pourtant, je tire bientôt de cette minime alerte une conclusion optimiste : ce pas fatal que j'appréhende à tel point de franchir et qui me semble ne pouvoir être abordé qu'après passage dans un épais buisson, dont les épines vous font mal, je le franchirai peut-être en un clin d'œil, sans ressentir plus qu'un brusque vertige qui, le temps me manquant à jamais, n'aura même pas à se dissiper.



— Dites-vous bien, lecteur ou lectrice, ou dis-toi bien (car à me lire tu deviendras de mes proches) que si je dis ici, c'est plus pour dire que pour dire quelque chose.

— Comment, tu parles pour ne rien dire?

— Façon de parler, quand je dis que je dis pour dire : si je dis, c'est bien pour dire quelque chose, mais quelque chose qui (à parler franc) sera je ne sais quoi.

— Tu m'en diras tant... Alors, tu ne sais pas ce que tu dis?

— Peut-être... Mais dis donc, qu'est-ce que tu me chantes là? Je ne suis pas un gosse qu'on rabroue en lui disant qu'il ne sait pas ce qu'il dit. Si je le savais, je n'aurais pas besoin de le dire. Ainsi que je te l'ai déjà dit, je le dis pour dire — et c'est en le disant que je saurai ce que j'ai à dire.

— Dis toujours... Si tu dis blanc, si tu dis noir, si tu dis oui, si tu dis non, si tu dis tout ce qui te passe par la tête, qu'est-ce que cela veut dire?

— Cela veut dire. Et, cela dit, je dirai tout ce qui me chante. Même si je le crie sur les toits, tu n'as rien à y redire.

— C'est pas pour dire, tu m'as l'air d'un satané bavard, je ne te l'envoie pas dire!

— Tu auras beau dire, je n'ai pas la langue si bien pendue : à dire vrai, je dis simplement (et je ne t'en dirai pas plus long) pour faire taire cette chose face à quoi il n'y a rien à dire, et qui fait qu'un jour rien ne vous dit plus rien. Qu'on se le dise!

— *Ma parole, tu parles comme un livre... C'est le cas de le dire ou jamais, y a pas à dire!*

— *A qui le dis-tu! Et dire que tu me prenais pour un phraseur...*



Bonjour,
bonne année,
bonne chance,
bon courage,
bon appétit,
bonne route!

Que la parole te revienne, à toi que le mutisme étouffe!
Que l'encre trace de vivantes arabesques sur ton suaire de papier blanc!

Qu'en toi une araignée tisse la toile où des mouches se mettront à ta merci!

Que la table sur laquelle s'ouvre ton cahier devienne l'esquif de planches mû par une voile où le vent souffle!

Que ta chaise et son quadrangle de pieds t'unissent aux points cardinaux, au lieu de n'être que la sellette qui t'isole quand tu y as pris place!

Que la lampe qui t'éclaire t'apprenne à ne plus être un feu avare!

Que l'oreiller ami de ton sommeil soit une outre gonflée de rêves!

Que le sol, dur ou mou, que tu foules te rappelle que ce n'est pas sur la tête que tu marches!

Que dans la rue les maisons soient, pour ton regard, moins des murs que des fenêtres!

Que le peu d'années, de mois ou de jours qui te restent
soient tas de braise plutôt que lie!

Que le nœud qui t'étrangle se dénoue avant que le temps
le tranche!

Qu'au lieu de rester verrouillé tu étreignes, en esprit, la
compagne que ton usure t'empêche d'étreindre charnelle-
ment!

Que tu sois le porte-parole des mots et non leur usager
besogneux!

Que scintille sans éclipses, tout damas et cristaux, ton fes-
tival d'hiver!



Longtemps – si ma mémoire reste digne d'être crue sur parole – nombre des courses de chevaux, prétextes à des paris gros ou petits mais sans qu'intervînt alors l'institution du tiercé, se sont faites sous le couvert de l'amélioration de la race chevaline. Tel était, en effet, le but proclamé de l'une au moins des sociétés spécialisées qui présidaient, les unes, à l'organisation des courses dites « plates », des steeple-chases et des courses de haies (épreuves dont Longchamp et Auteuil sont encore les hauts lieux dans la région parisienne), les autres – ou une seule autre – à celle des courses au trot soit attelé soit monté, épreuves plus roturières.

Serait-ce une entorse du même ordre que j'inflige à la vérité quand j'assigne à mon activité de chevauteur de porte-plume, que je répugne à pratiquer comme un jeu qui n'aurait de sens que par lui-même, cette vertu lointainement humanitaire : découvrir à autrui des domaines qu'il ignorait, l'aider à saisir les choses en profondeur, à voir plus clair et plus large, se mieux connaître, s'améliorer ?



Faute de pouvoir tatouer sur l'entière surface de sa peau tout ce qu'il avait en tête, il se décida – trop fou de totalité pour accepter de laisser vierges telles parties de son corps que sa main ne pourrait atteindre assez commodément – à confier au papier, et non à la fine enveloppe qui manque aux seuls écorchés, ce qu'il voulait faire connaître de lui. Mais, en dépit d'avantages certains (esquiver de délicats problèmes de mise en pages, disposer d'un espace moins limité, rendre public ce qu'autrement la bienséance l'eût obligé à garder privé, faire de quelque chose de plus durable que lui le support de son message), ce n'était qu'un pis-aller : par cette voie indirecte – se projeter sur un écran au lieu de payer positivement de sa personne en se couvrant de la tête aux pieds d'inscriptions et d'images liées à sa masse physique encore plus étroitement qu'une efflorescence de mousse ou de lichen ne l'est apparemment à un rocher – son discours n'égalerait jamais en éloquence celui que sa chair, organe de sa vie et réceptacle de sa sensibilité, aurait tenu si, se faisant l'objet d'une sorte de damasquinage, il avait à ce grimoire naturel, son organisme humain, surimposé un autre grimoire plein à craquer de signes et n'admettant aucun point mort.



Au Musée de l'Homme, la gravure sur pierre du Magdalénien III représentant une femme (obèse, croit-on) dont le vêtement frangé semble être reproduit avec une grande exactitude.

En Crète — où je ne suis jamais allé — la fresque, si actuelle malgré les millénaires, dite des « Parisiennes ».

En Sicile, les femmes à bikini figurant dans l'une des mosaïques romaines de Piazza Armerina.

A l'Accademia de Venise, à l'arrière-plan de l'une des toiles de Carpaccio montrant des scènes de la vie de sainte Ursule — en l'espèce l'arrivée des ambassadeurs anglais en Bretagne — la promenade des chiens sur une place avec des gens que l'artiste a indubitablement voulus à la dernière mode de son temps, depuis de jeunes dandies jusqu'à (semble-t-il) un nain gros comme un poussah; puis — dans le rêve d'Ursule, épisode ultérieur — la fine paire de souliers rangée au pied du lit de la sainte endormie.

Le fameux tableau de Turner (Pluie, vapeur, vitesse de la National Gallery) montrant la noirceur d'une locomotive dans un brouillis lumineux de couleurs, ainsi daté et sorti du chaos.

Le ruban noué autour du cou de l'Olympia de Manet et les mules que ses pieds, aussi crûment nus que l'est senti tout son corps grâce à l'ajout de ces accessoires, paraissent prêts à perdre.

Le bracelet-montre qui, encerclant leur poignet, empêche plusieurs des innombrables femmes nues que Picasso a dessinées ou peintes d'être des Vénus mythologiques.

La seringue hypodermique plantée par Bacon dans le bras d'un nu féminin et qui, en la modernisant, rend la figure plus véridiquement présente.

La mignonne pantoufle qui découvre au Prince la Cendrillon de Perrault, la Cinderella des pantomimes de Noël et — devenue bracelet — la Cenerentola de Rossini.

Au théâtre, le crâne poudreux, la statue qui marche, le rasoir, la marotte de fou, l'uniforme blanc, la tête coupée sur un plat, etc., qui font que Hamlet, Don Juan, Figaro, Rigoletto, l'Aiglon, Salomé et autres spectres existent.

Les bas que la fille d'antan gardait pour ne pas se dissoudre dans le flou édénique de la nudité totale.

Appât auquel on mord, le détail qui fait de nous des saints Thomas touchant du doigt.

Attendu ou inattendu, l'instant qui donne prise et désarme le sinistre ruissellement du temps.



*Mon père m'a donné
Des rubis, des rubettes,
Mon père m'a donné
Des rubans satinés...*

Refrain qui me vient de l'enfance, chanté à mi-voix de femme ou de fillette. En chemin il s'est enrobé d'un satin de mélancolie.



En 1959 à Paris, dans le cadre expressément culturel du Théâtre des Nations qui présentait chaque année des spectacles très divers, éventuellement venus de fort loin et parfois des plus beaux, l'Opéra de Francfort donnait, sous la direction musicale de Georg Solti, *les Noces de Figaro*. Un amateur tant soit peu pointilleux aurait eu son plaisir gâché par le fait que l'œuvre de Mozart et de da Ponte était chantée en allemand et non en italien; mais moi, qui en maints domaines suis plus gourmand que gourmet, cela ne m'empêcha pas d'être ravi de ma soirée.

A la fin de l'« Air militaire » sur lequel s'achève le premier acte (cet air fameux que Mozart fait revenir en citation dans l'une des dernières scènes de *Don Juan*, comme pour animer d'une note espiègle le festin sacrilège et peut-être, à un niveau plus secret, comme si ce rappel anachronique, irruption de l'actualité dans un drame légendaire, indiquait qu'on est déjà hors du temps au moment où, porté par la statue qui marche, le surnaturel va faire son entrée avec éclat) on put voir Chérubin – une gracieuse cantatrice aussi aisée vocalement que convaincante dans ses vives allures d'apprenti libertin – lancer du fond de la scène, et avec assez de force pour que le projectile passât par-dessus la tête des musiciens rassemblés dans leur fosse, la coiffure (en l'occurrence un tricorne) qui lui est échue maintenant que, pour l'éloigner, on

l'a élevé du rang de page à celui d'officier. De sa main gauche, Solti le maestro attrapa l'objet au vol, tandis que de la droite munie de la baguette il continuait à diriger, pour les quelques mesures qui restaient.

Improvisé pouvait-on croire, ce gag avait pour le moins deux vertus : il supprimait d'un coup toute distance entre le plateau et l'orchestre, aussi bien qu'entre la scène et la salle, presque toujours trop rigidement séparées dans nos théâtres, et sa désinvolture témoignait d'une sympathique familiarité à l'endroit du chef-d'œuvre, trop fréquemment interprété avec un sérieux qui frise le pédantisme. Conclusion prime-sautière d'une brillante exécution, il semblait répondre spontanément à l'idée que, si l'on cherche à faire mieux que bien, il faut laisser un peu de place à la réalité vivante et imprévue du *happening* même dans une performance au déroulement très classiquement réglé.

Toutefois, je dois dire qu'avant de m'inspirer la moindre réflexion théorique touchant à l'art du spectacle, cette gaminerie me charma et me fit bientôt penser (le lieu supposé de l'action y aidant sans doute) au franc agrément que peut procurer ce que la langue taurine nomme un *adorno*, s'il vient à l'instant voulu et que, sans cabotinage grossier, le torero intercale dans un travail au demeurant magistral cet ajout qui n'a d'autre but que de montrer à quel point il domine la bête qu'il combat.

Mais c'est peut-être une analogie fortuite, portant sur un autre détail marginal, qui m'a fait ainsi glisser des prestiges de l'opéra à ceux de la corrida. Le geste de Chérubin, lançant un pont entre fiction et réalité en faisant voltiger son tricorne par-dessus l'orchestre et ses rangées de pupitres, rappelait en effet, sinon quant à l'esprit du moins quant à la forme, le geste du matador jetant la *montera* dont il était coiffé à celui ou à celle qui, de l'autre côté du couloir circulaire où se tiennent des comparses tels que les valets d'épée, est le dédicataire du taureau qu'il se prépare à tuer.



Devant Regane qu'on verra faire serpenter voluptueusement ses beaux bras, le duc de Cornouailles arrache l'un des yeux du vieux comte de Gloucester étroitement ligoté. Soudaine extinction des lumières tant de la scène que de la salle, et nuit noire pendant un instant. Même jeu pour le second œil, et cette fois encore le spectateur a la cruelle impression d'être devenu brusquement aveugle.

C'est ainsi que la forme paroxystique de théâtre appelée par Antonin Artaud prenait corps inopinément dans une mise en scène anglaise du *Roi Lear*, de bout en bout très banale et platement historicisante quant à la décoration.



Près du lit où Desdémone vient d'être mise à mort par son mari – en qui Iago, avant même de le prendre à la glu de fausses apparences, a fait germer l'idée que la jeune patricienne qui au mépris du scandale s'est enfuie avec lui, homme d'une autre classe et d'une autre race, est appelée à le trahir tôt ou tard – un fauteuil à haut dossier. Très grand et très fort, le ténor qui à l'Opéra de Paris incarnait Otello ce soir-là (je pourrais préciser la date, mais il me faudrait pour cela, peine disproportionnée au peu d'importance de ce détail chronologique, fouiller dans le placard où sont tant bien que mal rangées mes archives personnelles afin d'y retrouver le programme gardé comme je le fais pour presque tous les spectacles que je vois, à moins que je ne leur aie porté qu'un intérêt bien mince), le ténor wagnérien Hans Beirer, que j'avais déjà entendu et apprécié dans d'autres rôles, s'appuie des deux mains au dossier du fauteuil. Le dossier cède sous son poids et, une seconde, Otello semble prêt à tomber. Mais le chanteur se redresse et l'incident qui, si chute il y avait eue, aurait précipité intempestivement le drame dans les eaux grasses du burlesque s'avère, bien au contraire, un *accident heureux*. Nul jeu de scène calculé n'aurait pu, en effet, illustrer de façon plus convaincante la puissance herculéenne du More et son état d'égarement.



Achille, qu'on a montré dans sa robe de femme, hurle maintenant devant le cadavre de Patrocle étendu à peu près nu et tout sanglant à ses pieds. Il ne déclame ni, autant dire, ne joue mais, debout face au public, il hurle, ulule, mugit, hennit, barrit et, au cœur du drame finissant, ce déchaînement perce un trou. Par son cri bestial, l'interprète se fait tout à coup si présent — séparé par si peu d'écrans de nous comme de son personnage — que c'en est presque gênant. N'est-ce pas la réalité même qui, dans sa terrible crudité, fait obscènement irruption? Non plus Alan Howard tenant l'un des grands rôles de *Troilus and Cressida* mais Achille, ami furieux et déchiré qui crève de sa clameur délirante le tissu poétique dont la guerre de Troie est la trame et, quittant la nuée de la légende, vient jusqu'à nous pour prêter voix à notre blessure insondable.



Au deuxième acte de *la Tragédie du roi Christophe*, la pièce où Aimé Césaire a fait de l'ancien portier devenu roi un héros d'envergure shakespearienne, un personnage apparaît, pour une courte scène : envoyé par Louis XVIII pour inviter Christophe, qui règne sur le nord d'Haïti, à rentrer dans le giron de la France, l'Espagnol Franco de Medina ne réussit qu'à provoquer la colère du monarque, qui le condamne à mort. On le verra s'en aller vers le lieu de l'exécution, escorté de quelques soldats. Une entrée, quelques brèves répliques et une sortie, c'est à cela que se limite le rôle – un rôle sans relief, et tout à fait accessoire, une « panne » dont on se demande quel acteur pourrait en tirer quelque chose. Nul, d'ailleurs, de ceux qui s'en étaient chargés jusqu'à cette représentation (l'une de celles qui en 1965 furent données à Dakar) n'en avait fait quoi que ce soit, si tant est qu'il eût essayé!

Or le hasard voulut que le metteur en scène et directeur de la troupe, Jean-Marie Serreau, dût jouer ce rôle au pied levé, pour remplacer le titulaire du moment, rappelé à Paris par ses occupations. Ni Césaire, ni aucun des amis qui comme moi se trouvaient dans la salle n'était au courant de ce remplacement. Grande fut donc notre surprise quand le nouveau Franco de Medina se présenta sur la scène et que nous vîmes ce calamiteux personnage devenu soudain autre chose que la silhouette falote à laquelle nous étions accoutumés.

MICHEL LEIRIS

Le ruban au cou d'Olympia

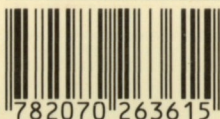
Écrivant surtout pour juguler la hantise de la mort, Michel Leiris offre ici, à lui-même et à son lecteur, une manière de festival d'hiver.

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; la vêtue comme autre moyen de se définir; l'instant prodigieusement réel que procure parfois la vue d'un morceau de nature ou la saisie mentale du produit de l'un des arts humains; le détail qui accroche et, bien que futile, semble faire toucher à l'éternel — tels sont les thèmes essentiels d'un livre que son rédacteur propose moins comme une conclusion que comme un dernier état de sa recherche.

Détective menant une chasse aux indices qui lui permettrait, ambition témérement restée sienne, de se trouver une raison d'être (aucune, sans doute, sauf cette chasse elle-même que rehausse un protocole), Michel Leiris déroule ce *Ruban...*, sorte de long poème où la réalité cède souvent le pas au rêve ou à la fiction, mais n'en leste pas moins de son poids l'ensemble de l'ouvrage.

A travers ces pages discontinues court comme un leitmotiv le ruban de cou qui exalte la nudité de l'Olympia de Manet. Aussi noires et finement nouées que ce ruban, les lignes tracées par Michel Leiris avec autant d'impatience que de patience et dont la texture même le met en cause par-delà leur fonction directe — rapporter quelque chose, exprimer quelque sentiment ou idée, voire créer une constellation de mots — répondent à ce double but : donner sur le moment, au protagoniste de cette espèce de confession publique tantôt ouverte et tantôt travestie, l'enivrante impression de vivre d'une vie seconde; faire percevoir au destinataire ce que, parlant d'un acteur et de son jeu, il appellerait « présence ».

nrf



9 782070 263615



81-X A 26361 ISBN 2-07-026361-4

Extrait de la publication