

JACQUELINE CHÉNIEUX

De quelques fables chez Jean Tardieu

On voudrait rêver ici autour de quelques fables à partir desquelles semblent s'organiser des thèmes obsédants chez Jean Tardieu. Et d'abord de celle-ci: *le possible y apparaît comme un impossible regardé à la loupe.*

Tout se passe comme si le «site» du poème était dressé en ce lieu précis où le mouvement possible des choses et la mélodie des êtres se vocalise et se dessine. L'impalpable et inquiétant frémissement de l'être se révèle quand le poète s'immobilise, regarde, écoute — non pas tous sens éveillés, dans l'attente du guetteur, mais tous sens abolis, dans le retrait de l'esprit: «Si je reste immobile, rien de la ville ne bouge. Si j'avance ou recule, tout cet échafaudage de plans se disloque». (*Le Démon de l'irréalité*, 1946).

*Ici commence et meurt
le peut-être encore
Le très-peu le presque pas
.....
À travers l'énorme rien
la menace du possible
avec l'impossible
se cache pour s'accoupler*

Mortel battement, L'Accent grave et l'accent aigu, 51.

Et encore:

*D'où (lentement) vient ce qui vient?
D'où émerge ce qui s'élève?*

Ce qui va et vient, AA, 54.

Le dialogue, lui, ne fait que laisser «éclater le malentendu», comme disait Breton de *Gaspard de la Nuit*, et les *Dialogues typographiques* (*Formeries*) n'échappent pas à la règle. Et soudain, voici l'aveu: «Voici

le temps d'à présent. Plus réel. Plus irréel aussi. Je vois les choses transparentes. Tout ce qui bouge est transparent à ce qui demeure» (*Le Fleuve Seine*, AA, 44). À l'écart du dialogue, impossible, entre entités bien distinctes, voici que se dessine le mouvement de l'Autre: amorces de pensées, mouvements de l'intellect, jeux des rêveries, chaleur émotive et affective.

Cette attention au possible, on sait qu'elle a fondé toute une pente de la réflexion mathématique et psychologique de Valéry, laquelle tiendrait, sur ce point, en une intuition: «Le Possible, désigné, énuméré, combinable, — est l'invention, le moyen capital de l'intellect *humain*¹». *Un principe d'inertie* le prend à contre-courant, qui tient aux limites de l'homme. L'impossible n'est qu'une notion seconde, un cas limite du champ indéfini et fluctuant des possibles:

*Il y a, normalement, en l'homme — des obstacles, empêchements, impossibilités, improbabilités, stables et imperceptibles, qui font que toutes les combinaisons d'images, de signes, d'actions... possibles, ne se produisent pas — que toutes les impulsions, toutes les compréhensions etc. ne se font pas — ou s'amortissent très rapidement. Et parmi toutes les espèces de ces restrictions, celle-ci: Ce qui n'a jamais été en moi tend à ne jamais être*².

Chez Jean Tardieu, l'attention extrême à ces phénomènes le fixe dans la position de l'observateur: celui qui demeure sait le *pourquoi* et le *comment* des autres et des choses. Contemplant la nuit des «lumières mourantes», des étoiles, «équilibres en fuite», «siècles en fusion» (*Le Ciel ou l'irréalité*, *La Part de l'ombre*, 44), «je crois ou je ne crois plus: parti de ces joyaux perdus qui enchantent mon regard et le lancent au-delà de lui-même, j'ai cessé de savoir ce que je vois; c'est mon esprit qui désormais poursuit le chemin commencé et, plus haut que mes yeux, considère» (*Ibid.*, 46).

La sensation de l'espace est devenue Notion.

Ce que trouve dès lors Jean Tardieu, dans cette recherche pour cerner le concept d'espace, c'est, à la suite même de Mallarmé, un Impossible second, pourvu de la majuscule solennisante et de la «couronne du néant». On se rappelle la lettre de Mallarmé jeune à Villiers de l'Isle-Adam: «Vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une *notion* ineffaçable du néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la *sensation* du vide absolu). Le miroir qui m'a réfléchi l'Être a été le plus souvent l'Horreur». Et Tardieu:

Ô transparence de l'éther, spatieuse torture, palais dépeuplés et sonores, avenir dès longtemps révolu, douceurs d'un permanent désastre!

Le Ciel ou l'irréalité, PO, 46.

Ainsi, toute cette recherche d'un impossible balayé des traces du

possible est-elle éminemment ambivalente chez Tardieu. Non l'Horreur seule, mais en même temps le plaisir aigu d'une germination :

Chacun de nous a rêvé d'un lieu profond où l'étendue, repliée sur elle-même, germe lentement, à l'abri de toute surprise.

Là se préparent les formes de l'avenir encore tendues, fragiles et maladroites comme de jeunes faons.

Là est cachée l'inépuisable Ressource, avant que tout s'accomplisse, avant même que tout recommence [...] c'est là que se forment les lois, simples mais contradictoires, qui gouvernent ce monde.

De la peinture dite abstraite, 1960, p. 35.

C'est pourquoi, bien que les « modèles » de la rêverie chez Jean Tardieu ne soient pas empruntés aux mathématiques, c'est là un cheminement de l'esprit bien comparable, plutôt qu'à Mallarmé, à celui de Marcel Duchamp.

On sait combien est source de jouissance la notion de *possible* chez Duchamp. Qu'on relise le minuscule titré *Possible* (1958) reprenant une note de 1913. Minuscule désigne le format de l'édition, mais non sans un jeu sur les mots, dès lors qu'il s'agit de rêver et de faire rêver sur le soulèvement infime du réel, sur l'amorce de tout mouvement, et sur l'infinitésimal. Le possible mord sur la surface lisse de l'impossible.

La figuration du possible (pas comme contraire d'impossible, ni comme relatif à probable, ni comme subordonné à vraisemblable). Le possible est seulement un mordant physique [genre vitriol] brûlant toute esthétique ou callistique³.

Et l'on sait de combien d'objets ou de notules s'est entouré Marcel Duchamp afin de faire surgir visiblement ce démon intérieur des choses, cette dynamique interne : afin de *figurer* cette énergie. « N'importe quelle forme est la perspective d'une autre forme selon certain point de fuite et certaine distance » (*Ibid.*, p. 69). La dernière peinture de Marcel Duchamp, *Tu m'*, en 1918, représente les ombres portées des *ready-made* éclairés obliquement — et elles seules —, et la *Rotative demi-sphère* en 1925 permet de voir se lever sous nos yeux des spirales obtenues par la rencontre de formes circulaires mues par un moteur. Objet fascinant s'il en est.

Le temps d'*à présent* de Tardieu se conjugue-t-il au mode infinitif, comme le proposait la *Boîte blanche* de Duchamp ? Ici se module la ressemblance entre Marcel Duchamp et Jean Tardieu. La contemplation du temps mène à sa dénégation, mais quand Marcel Duchamp s'interrompt dans l'aventure picturale pour inventer les deux grandes Œuvres plastiques entièrement fondées sur le jeu des mots (*La Mariée... puis Étant donnés...*), Jean Tardieu continue, dans son expérience de mise en doute du réel, et toujours le fantasme fait se lever un mouvement *second*, infinitésimal, délectable et dérisoire. Jean Tardieu se meut dans le

monde des possibles tel que Marcel Duchamp l'a esquissé dans ses notes successives *antérieures* à la réalisation des œuvres plastiques: ce monde où «les couleurs et les formes, elles aussi, ne sont que mouvements», où parfois, ainsi, l'on peut voir «tomber lentement, plus légers que la neige, des blocs énormes qu'un seul trait de pinceau, dédaignant masse et pesanteur, arrache à la toile et lance à la FACE de l'espace» (*Le Tintoret*, PO, 31).

Marcel Duchamp suggère: «Physiquement — l'œil est le sens de la perspective. En cela la perspective *ressemble à une couleur* qui, comme elle, n'est pas contrôlable par le toucher»⁴. Et l'on sait que Duchamp propose encore l'élevage des couleurs «en serre»⁵. Chez Tardieu enfin, le bruit même est mouvement. Bref si Jean Tardieu ne cesse de traquer les décalages et les possibles à la surface des choses, il s'interdit la jouissance quelque peu perverse de les isoler et de les figer:

Le temps approche où, comme des enfants revenus honteux à la maison tous les bruits, tous les sons, toutes les couleurs, tous les parfums regagneront leur place.

Quand le bourdonnement regagnera la guêpe, PO, 73.

Le lyrisme, l'angoisse et le burlesque se partagent le théâtre du monde. Mais ils ne sont pas liés mécaniquement à tel ou tel versant de cette thématique. Parfois, comme on l'a vu (*Quand le bourdonnement regagnera la guêpe*), l'angoisse accompagne la vision du mouvement comme substrat commun à toutes choses, parmi lesquelles il faudrait compter même les sons et les bruits. Et le lyrisme ou la sérénité accompagnent le retour à la simplicité d'un *acte*. Parfois, à l'inverse, c'est la surface lisse de l'impossible qui fait naître l'angoisse, dont un mouvement infime délivrerait: c'est le cas du *Fleuve Seine*. Toutes les marques de l'énonciation émotive en soulignent la montée glaçante.

Ô masse énorme des vivants qui me tire la nuit hors du sommeil, qu'ai-je fait pour toi?

Formeries, AA, 45.

La culpabilité pointée:

Quel est mon pouvoir? Ah! Que je voudrais savoir si j'ai payé ma dette!
Ibid.

Et c'est la vision du *cri* tel qu'Edvard Munch l'a entendu — un cri lié à la lumière affrontée, à l'aplanissement des formes qu'elle provoque:

L'un d'eux, hors de l'ombre s'avance. Sur le devant de la place. La lumière en plein le fait surgir et — tant elle est intense — abolit ses traits. Que fait-il? Il crie. Que dit-il? Je ne distingue pas un mot...

Ibid.

Le cri soulage de l'immobilité insupportable d'un espace silencieux. «Toute l'étendue ne vaut pas un cri» (PO, 49). Le soleil aussi est le

grand niveleur. « Dans le foudroiement du soleil je ne distinguais plus si la foule était encore là, compacte, ou si elle avait disparu, dévorée par le temps, par le jour » (*Formeries*, AA, 46). L'inquiétante et foudroyante « bénédiction de l'espace » (*Ibid.*, 48) fixe le moment où tout se cristallise dans un « adieu au monde à travers la clarté ».

*

Voici une autre fable: celle de l'envers et de l'endroit. L'endroit du corps et du monde: clarté aveuglante, meurtrière, incompréhensible. L'envers du corps, l'envers du monde, en revanche, recèlent avec l'ombre, les moyens de mieux appréhender l'un et l'autre.

Si « la pâleur et l'ombre, couteaux obliques, tranchaient les hautes maisons » (*Le Fleuve Seine*, AA, 45), c'est que l'oblique manifeste le *tout autre* de l'espace, son envers.

L'oblique
triomphe de l'équerre. C'est le soudain
rappel à l'autre espace
qui n'est pas vu

Ibid., 53.

Or la relation entre les deux espaces n'est pas celle qui régit les rapports de la Vérité et du Mensonge. La peau du monde, à l'endroit, ne reflète pas le pur mensonge, que son envers ferait miroiter de joyaux vrais. De part et d'autre de cette limite, du faux; du faux partout. Théâtre, médaille ou miroir: d'un côté il simule — de l'autre il fabule; d'un côté il imite le vrai, de l'autre il le réinvente. *Mon théâtre secret*, du côté endroit « imite, à la perfection, l'inébranlable majesté des monuments »; « ... tout est peint, simulé à merveille ». À l'envers, « sur ces échafaudages, tremblants et vides, mais très hauts, comme la voiture des trois-mâts, c'est là que se déroule, nuit et jour, l'inépuisable spectacle, sous les rafales tournantes des phares dont la source inconnue met au monde les fables qui, depuis l'enfance, m'ont nourri sans me consoler » *Les Tours de Trébizonde*, AA, 158.

L'endroit du monde est non-sens. Son envers propose des sens *en tous sens*, une dynamique infinie de sens mais non pas, naïvement, le chiffre de son secret — ni quelque sens magique.

C'est pourquoi l'endroit angoissant, aveuglant du monde m'a paru, chez Jean Tardieu, avoir quelque chose à voir avec l'intuition phénoménologique qui fonde la structure du regard chez Maurice Merleau-Ponty: structure « en doigt de gant »⁶, susceptible d'être retournée et capable, dans la mesure où « je me sens regardé par les choses », de se faire « le dehors de son dedans et le dedans de son dehors ».

Or le passage de l'un à l'autre ne découvre jamais — banalement — que la mort. L'évanouissement de la conscience, dans son illusion à se saisir là où elle se pense, élude ce à partir de quoi elle advient comme

conscience: elle découvre, en revanche, cette *tache aveugle* que constitue le regard que la réalité jette sur moi.

C'est en quoi l'angoissant voyage de Jean Tardieu me paraît lié à l'aventure de la peinture et de la représentation de l'espace: aventure familiale pour lui, comme on sait. Aventure de peintre chez un écrivain, elle ne cesse de nous étonner. C'est que l'écrivain en lui est aussi un peintre qui se refuse à tenir le pinceau.

Jean Clair faisait remarquer dans son remarquable article sur Alberto Giacometti⁷:

Là où le réel rencontre l'œil, là où le rayon émané de lui vient frapper le point central de la cupule, et particulièrement là où le pouvoir séparateur de l'œil est le plus fort, en ce champ central où les cellules visuelles sont les plus nombreuses, c'est là aussi que le réel m'aveugle, qu'il fait tache. Ce que ma conscience pointe avec le plus d'acuité, ce qu'elle concentre et focalise comme une loupe ramasse et concentre les rayons du soleil, cela n'est jamais vu de moi. Ce que je saisis du réel, ce ne serait pas cette attention concentrée, mais ce qui relève d'une attention flottante: je ne vois que ce que je ne vise pas; la réalité ne m'apparaît jamais que comme une vision marginale, repérages dans les confins, oscillations dans les limites.

Sur une planche d'Athanas Kircher, un «perspecteur» classique, trois personnages (un arquebusier, un arbalétrier et un squelette armé d'une faux et d'un arc) font converger leur arme vers notre regard. C'est là une démonstration (évidence démultipliée) que le point de vue, confondu avec le «point de fuite» de la perspective, est le foyer que la balle viendra frapper: ce que nous regardons, c'est notre mort.

L'homme burlesque — «Monsieur monsieur» — est celui qui feint d'ignorer et qui ignore assurément que l'arquebuse est fixée sur lui, que la conscience et la mort ne font qu'un. Cet interdit majeur, il l'a démultiplié en une somme d'obstacles et de petits interdits. Réduit «aux proportions mesquines et ridicules du Monsieur des temps modernes», il «courbe l'échine sous la menace perpétuelle d'un ennemi inconnu qui n'est autre que son ombre, son ombre démesurément agrandie par la peur».

Cette problématique me paraît fréquente dans l'œuvre de peintres-écrivains. Ainsi, Leonora Carrington a beau nous proposer obstinément des solutions ésotériques toutes prêtes, le langage même de cette eschatologie d'un sens à trouver à tout prix exhibe les traces évidentes d'une angoisse dont le fondement est comparable. Il suffit peut-être de se nourrir de choux, dès lors qu'on a compris l'équivalence analogique entre le chou et la «rose bleue», la rose impossible que l'alchimie nous convie à chercher (*Commentary*, 1975). Et Leonora propose de revenir aux croyances anciennes, dessine imperturbablement une *Île des morts* à sa façon (*Orplied*, 1955) où la barque du défunt laisse apercevoir un petit personnage les bras tendus, tout à la joie de rencontrer, non pas comme

chez Böcklin, l'entre-deux obscur des cyprès ni l'angoisse d'un sexe féminin profond comme la mort, mais, tout à l'inverse, une riante forêt où gambade une licorne. Tel est son discours *pictural*. Mais voici le «commentaire» de 1975:

Perhaps a great virtue, curiosity can only be satisfied if the millennia of accumulated false data are turned upside down. Which means turning oneself inside out and to begin by despising nothing, ignoring nothing [...] and make some interior space for digestive purposes [...] But is this so? Am I? Indigestion is imminent, there is too much for it. The Red Queen told Alice that we should walk backwards slowly in order to arrive there faster and faster⁸.

On a remarqué le triple retournement suggéré: retourner les croyances la tête en bas (*upside down*), se retourner soi-même en doigt de gant (*inside out*), revenir en arrière (*backwards*). Ces contorsions paraissent à beaucoup d'une gymnastique bien artificielle. Mais par l'artifice même j'y vois pour ma part le mime d'un processus: celui-là même de la structure du regard. Leonora est un peintre, elle est un «œil», comme on dit. Pour conjurer l'angoisse de cette lucidité, l'angoisse d'être vu par les choses et de voir l'envers des choses, il n'est guère que le mime.

*

Ces expériences chez Tardieu s'enlèvent sur un fond quasi mythique: et c'est une dernière fable, dont le titre serait: *le sensible et l'intelligible s'effarouchent mutuellement*. En voici l'épisode principal, celui de la rencontre entre l'intellect et l'objet:

Pour saisir les objets sans qu'ils tombent aussitôt en poussière, il faut d'infinies précautions [...] Si vous vous êtes transformé en une chose sans figure et sans nom, alors l'objet inanimé le plus menu, attiré par votre néant, s'approche plein de convoitise et se laisse emporter sans crainte [...]. Mais vienne le temps où pour agir vous sortez de votre inconsistance [...] alors c'est la panique autour de vous [...] il n'est pas un seul de nos témoins sourds et muets qui ne redescende instantanément, par le puits de son désespoir original, jusqu'à la nappe de l'indiscernable et de l'informe.

Éléments d'une méthode de réconciliation, PO, 69-70.

Le Moi est un miroir précaire et déformant. Il est pourtant le seul qui nous permette de percevoir la scène. Le seul Orient de cette indistinction originelle, de ce chaos primitif, c'est «le miroir d'une conscience d'homme»: orgueil d'avoir pu, «ne serait-ce que pendant la durée d'un éclair, tendre à l'inaccessible, à l'incompréhensible et à l'incommensurable». Ce miroir actif est donc aussi l'instrument d'une contemplation positive «qui, par delà l'optimisme et le pessimisme, le mêle au mouvement de la création tout entière» (*Trois visions de l'homme, PE, 77-78*).

L'homme, être de langage, est donc bien le lieu d'une articulation essentielle. La fable d'un langage gommé, transparent, ou, si l'on veut, totalement congruent à l'ordre sensible, affleure dans l'histoire du professeur Froeppel, lequel parle le baudelairien «langage des fleurs et des choses muettes». Mais elle est là, cette fable, pour susciter notre fascination et notre rire inquiet. L'angoisse qui se dissiperait dans un borborygme heureux est l'envers équivalent de la rêverie philologique de Louis Wolfson: rêverie du tissage des langues entre elles, dans un apprentissage jubilant, indéfini, comme accompagné d'une «chanson de toile». Louis Wolfson, on se le rappelle, tente de réunir *toutes* les langues étrangères à sa langue maternelle, l'anglais, en une sorte d'idiome unique, au sein duquel des systèmes complexes de transformation permettraient de saisir la continuité rêvée. Le travail philologique indéfini tisse une vie où l'acte de penser crée la référence absolue de «mots entiers» (selon la formule de Gilles Deleuze, par analogie avec les «nombres entiers»). Les mots seraient enfin des actes.

La crise d'identité que connaît Jean Tardieu à dix-neuf ans, de son côté, a été suscitée, dit-il, par la «perte du sens des mots». Les mots ne lui livraient plus que la somme précaire de leurs syllabes sonores et de leurs linéaments plastiques. À l'opposé, l'idée de communicabilité universelle construit la folie même de l'«amour fou». Froeppel entend des signes, des avertissements, des mots de passe dans l'agitation des feuilles et la forme des nuages. Folie pour folie. La «perte du sens des mots» donne à rêver sur le mot dur comme chose, objet obscur dont les sonorités ne disent plus rien, dont les lettres gardent le chiffre de leur secret. Le mot du langage devient alors non pas tant un objet perceptible, définissable, serait-ce par ses limites obscures, que l'*analogon* du chaos, de l'indistinction généralisée, d'un monde vague-et-vide, du tohu-bohu: «un grand barattement de l'océan de tout, jusqu'à prendre la couleur laiteuse de l'absence» (PE, 27). La circulation générale du sens qui se rêve dans l'idée de communication universelle (êtres, animaux, choses) grise l'esprit parce qu'elle impliquerait, dans un barattement analogue, la conservation, par chacun, de son identité propre. Rêverie trop grisante pour n'être pas dérisoire.

La réflexion obstinée de Jean Tardieu sur le langage passe dès lors par cette inquiétante affirmation que nous sommes pensés par le langage bien plus que nous n'avons barre sur lui. Le son et la couleur (la musique ou la peinture) auraient une relation plus directe avec «le réel».

Ces deux moyens d'expression (la peinture et la musique) me paraissent en quelque sorte plus rassurants car il n'y a pas de relais entre ce qu'il y a à exprimer et ce qu'ils expriment. Je veux dire par là que le son, ou la couleur, est plus directement branché sur l'intellect que le langage qui passe par toutes sortes de circuits.

À cause de son arbitraire d'une part et à cause, surtout, du fait qu'il ne nous appartient pas. Il appartient beaucoup plus à la société qu'un son ou une couleur (...).

Certes le caractère artificiel et codé de la musique est perçu et affirmé clairement («les sons musicaux qui ne viennent de nulle part sinon de notre aptitude à rompre l'enchantement muet des choses» — Kandinsky dans *De la peinture dite abstraite*), et de même est saluée l'aptitude de ce dernier à inventer des signes picturaux dont «toute ressemblance est exclue». La peinture: invention de l'esprit qui loin de jouer au jeu de l'emporte-pièce, pose des prémisses arbitraires à un échafaudage fabuleux dont tout élément, d'emblée, est un «fruit mûr». Au lieu que le poète et ses mots se meuvent près de la glaise, et risquent l'échec de la germination, car les mots du poète sont aussi ceux de tous les jours. Cette désappropriation du langage suscite en Tardieu la question inquiète plus que le défi: «Saurai-je peindre avec des mots, ces mots qui ne m'appartiennent pas, que je ne puis qu'emprunter un instant?» (*De la peinture dite abstraite*, 14).

Bizarrement donc, chez Jean Tardieu, le travail du poète est perçu comme infiniment plus boueux que le travail du peintre (ou du musicien). La besogne du poète est de déplacer, décaler, altérer les mots jusqu'à cet excès où l'effet de coagulation du sens, au-delà de l'acceptable, construit quand même la nouveauté d'un sens, et, au-delà de la rupture du sens, quelque chose comme une sensation seconde. L'impensé, qui est du «jamais vu», «jamais touché», «jamais senti», «jamais entendu», advient à la pensée. Non par le coup de dés du Hasard, mais par le labourage des syllabes qui se renversent comme les mottes de glaise, et luisent d'un acier soudain. Tirer le sillon, ou tirer un fil de soi-même, comme l'araignée, ou encore tirer, des trilles de sa voix, tel l'oiseau, l'espace sonore où se mouvoir en liberté:

Oh quand pourrai-je, comme l'oiseau faire de mes paroles la substance de ma maison ou, comme l'araignée, tirer longuement de mes entrailles le chanvre et la corde?

Madrépores, PO, 31.

La «souffrance de l'informulé» tient à ce que l'informulable est l'inanité d'une abstraction aussi longtemps qu'aucun mot ne l'a retenu captif. «Est-il possible qu'une idée existe hors de la voix qui profère son nom? Dérision!» (*Voix*, 84).

Laborieusement, et comme un fugitif éclair sur mon labeur, la langue échappe ainsi à l'indistinction primitive, elle cesse de me penser, elle dissipe elle-même le brouillard de la parole maternelle laiteuse et, me laissant voyager non plus dans le tout indifférencié mais dans quelques chemins balisés à mesure, devient langue de désir et d'inconscient («lalangue») et tout à la fois langue d'une précision informatrice:

Enfin, enfin, je peux dire ce qui est, ce qui n'est pas, ce qui pourrait être, avec les termes de ce que je suis! Je saurai que tel écart de nuances me vient du consentement et tel autre de la révolte, que certaines couleurs l'une sur l'autre s'oblitérent comme les souvenirs, ou s'altèrent comme les sentiments, que le grenu me donne envie de toucher et que le lisse me donne envie d'entendre...

De la peinture dite abstraite, 22.

Cette jubilation, Jean Tardieu l'obtient à partir d'une pratique obstinée et savante du lapsus, qui se confond avec l'émergence de «lalangue».

Le lapsus n'est plus le «trou» dans le fil rationnel d'un discours, mais, dès lors qu'il est multiplié, tressé, tissé avec d'autres lapsus, et ne se borne pas à rendre patent le *manque* sur quoi se fonderait une langue de désir, il prolifère pour constituer cette langue de haut burlesque qui, jubilante, dit *tout*. Les exercices de «contraction de textes», qui font coaguler des syllabes empruntées au hasard dans le fil de la ligne, constituent l'équivalent de l'invention des signes chez Kandinsky. Ils laissent toute leur chance aux «fruits mûrs» de l'invention.

L'un d'entre eux, dans sa nudité, m'épouvante et me séduit. C'est ce «parfétourien» qui clôt le texte *La Vérité sur les monstres*. Ce mot de la fin dit-il le «tout ou rien» de l'obstination folle, dans une vie de poète? La perfection de la langue, la perfection totalisante du «Schizo» ou bien «n'être rien»? Ou bien plutôt, ne peut-on lire dans ce mot-valise le lapsus assumé, et le constat lucide selon lequel sont parfaitement identiques «ce tout» et «ce rien qui se sont joués de nous pendant notre vie entière»? Le regard extra-lucide de Jean Tardieu nous fait pencher vers la seconde hypothèse. Il resterait seulement à avancer — de même: «André Breton, a-t-il dit, passe» —, à s'identifier au mouvement pur, celui du tissage des syllabes ou du labourage des mots; être aussi cela que l'on voit, être ce qu'on entend, afin d'échapper, par une identification lucide et humoristique, à la dissipation.

Mais cette identification au mouvement pur se réalise par le moyen du langage et de lui seul; il concerne l'être dans son substrat ontologique. Double différence avec les surréalismes quelles que soient leurs versions. Une publication commune avec André Breton et Julien Gracq (*Farouche à quatre feuilles*) et un traitement du langage qui rappelle dans ses effets celui de Michel Leiris ou de Robert Desnos ont pu amener certains critiques à rapprocher les intentions de l'un et des autres. Or ni le souci d'agir qui anime les jeux des surréalistes ni l'inquiétude de trouver, dans les mailles des mots, les mots d'une directive ne se repère jamais dans le texte de Jean Tardieu. Le maître-mot du texte surréaliste est sans doute cet «il y aura une fois» qui ouvre le premier numéro du *Surréalisme au Service de la Révolution*. Quand déjà Robert Desnos avait

tenté de lire dans les lignes de l'écriture automatique des «Prophéties»⁹, quand Breton assure que les mots qu'on aventure peuvent être

*une source de mouvements curieux, en grande partie imprévisibles, source qui, si l'on consentait une première fois à suivre sa pente [...] serait, à ébranler des monts et des monts d'ennui, la promesse d'un magnifique torrent [...] Si tout à coup un homme entendait, même en pareil domaine, que quelque chose se passât!*¹⁰,

ils assurent tous deux que l'imagination peut rendre ontologiques nos créations verbales et qu'ainsi le substrat ontologique de l'être est sujet à de grandes mouvances. Il n'en est nullement ainsi chez Jean Tardieu qui situe le rôle et la fonction de l'imaginaire dans un *à côté* du monde et des choses — comme un cheval de volée, bien dans la tradition du *Phèdre*, l'intention dépréciative en moins. Le monde ambivalent de Jean Tardieu, au-delà de la jubilation des mots aventurés et torturés, consent à sa ruine, dans un sourire.

Jacqueline Chénieux

NOTES

1. Paul Valéry, *Cabiers*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome 1, p. 1050.
2. *Ibid.*, p. 1050.
3. Repris dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, 1976, p. 104.
4. *Ibid.*, p. 123.
5. *Ibid.*, p. 100.
6. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Notes de travail, 16 nov. 1960, Gallimard, 1964, p. 317 puis 183-189.
7. Jean Clair, *Albert Giacometti*, Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n° 11, 1983, p. 64-99.
8. Leonora Carrington, *Commentary* dans le Catalogue de l'exposition rétrospective, Center for inter American Relations/University Art Museum, Austin, Texas, 1976, p. 23-24.
9. Robert Desnos, «Cahiers de prophéties», *Pleine Marge*, n° 2, déc. 1986, p. 37-54.
10. André Breton, «Il y aura une fois», *Le Surréalisme ASDLR*, n° 1, [juillet 1930], p. 4.