

communication de Laurent Flieder

LA TENTATION CRATYLIENNE.

en souvenir de Marie-Laure

Dans l'attirance d'un être, adulte, pour la poésie, il ne faut jamais craindre de faire place à l'irrationnel, au marginal, au décidément indéfendable. C'est la part non pas de l'ombre, mais d'une lumière obscure ou lointaine, venue le plus souvent des origines ou pour mieux dire, de l'enfance, du temps où il est encore permis de se montrer réfractaire à la logique, à la raison.

Cela invite souvent à percevoir les oeuvres et les démarches sous un jour déroutant, non conforme, irréductible aux systèmes, aux écoles, aux strictes préceptes. C'est aussi le moyen d'en apprécier autrement la fraîcheur et l'originalité, et de se laisser entraîner, au-delà de ce qui est dit ou sussurré par les textes, vers l'appréhension des causes premières: pourquoi cela est-il dit? Et surtout, puisque notre curiosité demeure avant tout "littéraire", pourquoi est-ce dit de cette manière?

C'est ainsi qu'on en vient à considérer l'importance d'oeuvres dites marginales, telle la Grammaire logique de Jean Pierre Brisset, poète à sa façon, qui s'efforce de démontrer contre l'évidence pourquoi la langue latine n'a jamais existé et comment l'étymologie découle phonétiquement et par approximations successives, de la langue des grenouilles.

C'est ainsi encore que l'on révère comme l'un des poèmes magiques les plus mystérieux et les plus riches du siècle, ces Nouvelles Impressions d'Afrique où Raymond Roussel s'est tellement attaché à faire valoir le sens exact des mots, qu'il compose son texte en une glose à l'infini de lui même et déroule ce faisant la musique extraordinaire dans laquelle le lecteur, abandonnant l'idée, la signification lexicale, se laisse baigner dans la "signifiante" du texte. Il faudrait-il encore saluer, plus près de nous, l'auteur de Grabinolor, ou plus près encore, le splendide Ghérasim Luca récemment disparu.

Plutôt qu'une digression, ces multiples évocations liminaires permettent de repérer, parmi les innombrables galaxies poétiques, la constellation particulière d'où l'étoile Tardieu nous adresse sa lumière entre toutes reconnaissable.

Cette constellation, nommons là à la suite de Paul Claudel, celle des poètes qui ne renoncent pas. On songe ici à sa ses Positions et propositions où se trouve cet aveu déterminant:

"nulle démonstration ne convaincra un poète qu'il n'y a pas de rapport entre le son et le sens d'un mot, sinon il n'aurait plus qu'à renoncer à son métier."

Voilà le credo cratylien énoncé avec une vigueur des plus prometteuses. Voilà également défini un singulier horizon d'expériences à l'intention d'esprits libres et, dans tous les sens, non conventionnels.

Suivons Tardieu aux franges de cet horizon, dans ses exercices de somnanbule-funambule sur ce fil d'équilibriste, cette simple ligne d'encre sur la page, frontière rêvée ou abolie entre son et sens, entre ce monde et "l'ailleurs", "le réel" et "le néant" - car aucun de ces couples si présents dans sa poésie n'est vraiment dissociable des autres, et c'est ce qui en fait l'intérêt.

*

Où qu'on la prenne, et c'est remarquable, l'œuvre laisse la porte ouverte aux découvertes cratyliennes.

Chronologiquement. D'un bout à l'autre. Depuis cet étonnant poème-programme-manifeste, à la fois théorie et action, cette véritable fusée de la pensée tardivine immature et définitive, "La mouche et l'Océan", on y reviendra, jusqu'au recueil ultime, Da capo.

Typologiquement. Point de frontière ici à établir entre théâtre et proses poétiques, entre vers et écrits sur l'art.

Point de distinction de nature non plus, qui nous conduise à considérer différemment un poème connu de tous les écoliers, un sketch joué par tous les comédiens amateurs, ou une discrète plaquette tirée à 200.

Pour se donner une origine, gardons la mémoire d'une expérience enfantine au moins. Cette rencontre fulgurante, ce résumé désarmant du cycle vital où se fond -quatre syllabes!- tout ce qui sépare le début de la fin. Au moment où l'enfant commence à peine à parler, s'établit l'inéluctable proximité de l'être et du disparaître. C'est l'anecdote, rapportée avec 80 ans de recul¹, ce mot d'enfant malade, alité, qui revoit ses conjugaisons : " je suis, tu es" et que sa mère inquiète traduit par: "je suis tué".

Nul besoin de Cratyle, de Freud ni de Dolto pour percevoir la permanence et la gravité du danger. L'ombre n'est pas seulement sous nos pas, elle est aussi, peut-être d'abord, sous les mots. S'en servir, c'est bien prendre le risque d'ouvrir le coffre aux cauchemars. Il est une vérité cachée, ignorée des dictionnaires, mais que l'oreille perçoit. Une vérité du langage dans sa forme et ses sonorités, où le hasard ne se montre pas si innocent, pas si arbitraire que cela. (Remarquons qu'il s'agit du verbe "être" qui fait entendre ici sa première plainte. L'un de ces mots courants, simples et innocents que plus tard, les disant "élimés, distendus", il tâchera de remplir à nouveau de sens.)

D'autres expériences, plus ou moins réjouissantes ou traumatisantes - elles aussi sont connues, je passe - viennent ensuite aiguïser la curiosité à l'égard du poétique, et apportent la possibilité d'une issue. Non pas utiliser les mots innocemment, mais les prendre, les maîtriser et leur faire rendre sens. Chercher non pas "ce que les mots me disent", pas davantage, avec l'ami Ponge, autre grand cratylien, "parler contre les paroles" mais plutôt chercher avec eux, puisqu'on n'a rien d'autre, "ce qui n'a pas de nom, ou n'en a plus, ou n'en a pas encore."²

Ce programme, évidemment, suppose toutes sortes d'excursions aux limites de la nomination, de la signification et de leurs supports graphiques ou sonores. La surdétermination biographique de cette complémentarité dessin-musique est bien connue.

Ce même programme suppose aussi de considérer les mots non comme les entrées d'un dictionnaire mais "jusqu'au vertige", "comme s'ils étaient les gestes d'une danse sacrée, dans la répétition démente et le battement des tam-tams."³ Ne cherchons pas plus loin les traces d'un projet poétique. Il est là, explicite et revendiqué, liée d'emblée à une conception globale du monde, y compris dans l'appréhension du sacré. Il dessine un parcours, et y laisse la place pour toutes sortes de détours à la fois singuliers et variés.

*

Fin d'adolescence. Deux textes inédits de 1923, partiellement cités dans Obscurité du Jour et finalement publiés en 1985 dans Margeris (preuve s'il en fallait encore que les propos ou écrits du jeune garçon ne comptent pas pour rien aux yeux du vieux poète) offrent d'intéressantes prémices aux expériences de la désignation. Donner un nom aux choses, pour que vraiment elles existent.

D'abord, les hirondelles. Avec un poème "il est vrai assez fade, dont le seul intérêt est que le principal mot s'efforce de rejoindre non seulement son propre sens, mais la chose même qu'il désigne" ⁴.

Le poème évoque le nom "hirondelles" qui paraît, s'impose et mûrit jusqu'à nourrir l'espoir qu'"un matin, hors de brumes noyant au loin la ville", les oiseaux eux mêmes, "hirondelles véritables" paraissent. Elles, pourtant physiquement présentes, ne voleront pas alors, n'auront pas de corps, mais "rapides caractères élancés, elles s'écriront sur la lumière".

Le rêve du poème et ce qui l'autorise à parler au futur, c'est que le nom devienne corps, que le mot engendre la chose. Au commencement était le verbe... Cette expérience si voisine du sacré n'est elle pas aussi celle des vertus propres de la poésie?

Deux pages plus loin, un an plus tard. On a toujours le regard fixé au ciel et sa vertigineuse immensité. Cette fois encore, ce sont les mots qui offrent d'échapper à un spectacle trop coutumier, terne et pour tout dire, mortifère. Sous forme de ces deux oiseaux rendus par les seuls mots - toujours "les plus simples": "Ici" et "là"⁵. Deux mots "nuls" pour tout à la fois faire vivre et délimiter l'infini, pour circonscrire l'espace et parvenir à le figurer en un poème "à voir" qui fait de la page un ciel et de ses marges une limite rassurante. Deux mots pour faire exister les êtres, les tirer du néant.

Bien plus tard, en 1974, le souvenir de "L'oiseau-ici" et de "L'oiseau-là" s'imposera et leur valeur emblématique deviendra explicite: entre "innommable" et "innommé", ils inventent le monde et le rendent manifeste. "Enfantent le futur" . Est ce dire qu'eux aussi, à la suite ds hirondeles, ils permettent d'échapper au présent et à son piège détestable: je suis /tu es?

Pendant que nous en sommes aux oiseaux, et avec eux à ces petits signes diacritiques, noirs sur fond d'azur, qui croient pouvoir borner l'infini, pourquoi ne pas nous souvenir de "La Mouche et l'océan", le fameux poème de sept ans? Nous souvenir surtout que ce n'est pas seulement le premier poème. C'est aussi le premier poème illustré. Il nous est présenté en effet comme doublé d'un dessin: "c'était tout simplement un point, crayonné au dessus d'une ligne horizontale" dit Obscurité du jour⁶, répété par On vient chercher Monsieur Jean, mais contredit, et pour le moins précisé, entretemps, par Margeries qui propose la description suivante : "une simple ligne en zigzag partageait horizontalement la feuille : c'était la séparation entre la mer et le ciel. Encore un peu au dessus, un informe petit gribouillis : c'était la mouche."

De l'une à l'autre de ces descriptions, rien ne change fondamentalement sinon que le "poémaillon" se trouve par trois fois publié, par trois fois accompagné d'un commentaire, ce qui n'est pas loin d'en faire le texte fétiche de l'auteur. Et l'on devine bien pourquoi tant la similitude avec les exemples précédents est frappante : là encore, ou bien ici, des mots pour limiter, pour signifier et pour apprivoiser l'espace. Des mots considérés à la fois comme signes graphiques et entités concrètes. Un point, c'est une mouche; les mots "ici" et "là" ce sont deux oiseaux, à la fois désignés et représentés. Avec ce Tardieu là, un simple point bourdonne, le mot oiseau bat des ailes et au lieu de chanter, s'écrit.

Un tel dessin se lit aussi, et bien sûr comme un brouillon précoce de l'"Oeuvre plastiques du professeur Froepfel"⁷, laquelle consiste en "Dix variations sur une ligne", horizontale cela va sans dire. L'intérêt de l'exercice tient bien sûr aux légendes qui "remotivent" ce trait noir sur fond blanc répété à chaque page. Si parfois, elles relèvent du comique de pléonasme à la Alphonse Allais ("pl.II: Femme enceinte vue par un citoyen unidimensionnel"; "pl. V : Fil à couper le beurre (en l'absence de la première)") elles sont néanmoins pleines d'un sens où résonnent souvenirs d'enfance, angoisses primordiales et métaphores obsédantes: "Pl. I: Fragment d'une ligne droite sans commencement ni fin."; "pl.IX: L'infini, à sa naissance"mais aussi, comme on se retrouve! : "Pl VI: Fil de télégraphe vu par le fenêtre en chemin de fer (C'est l'automne, les hirondelles viennent de partir).

Dessin ou poème de jeunesse, oeuvre de Froepfel ou poème de Tardieu, c'est toujours le même usage des mots: non tant signes qu'équivalences, non tant porteurs de sens que de valeur et de présence. C'est dire s'il s'agit bien là de cratylisme au sens strict, si l'on s'en tient aux termes les plus souvent retenus du débat platonicien, cette croyance dans le principe de l'étymologie naturelle, dans la continuité du monde des mots avec celui des choses, telle que résumée par Socrate lors de sa discussion avec Hermogène:

"Cratyle a donc raison de dire que les noms des choses dérivent de leur nature et que tout homme n'est pas un artisan des noms, mais celui-là seul qui, les yeux fixés sur le nom naturel de chaque objet, est capable d'en incorporer la forme dans les lettres et les syllabes."⁸

Les "outils d'artisan" de Tardieu sont, on le sait "vieux comme le monde". Ils sont, en tout cas, vieux comme Socrate. L'artisan-poète n'est pas seulement

celui qui donne aux choses les noms justes. Il est en même temps celui dont la plume vient poser sur une ligne l'évidence de cette justesse, et lui donner forme. C'est pourquoi, reprenant à Humpty-Dumpty l'une des leçons qu'il donne à Alice, il peut affirmer dans le préambule à Un mot pour un autre que "les mots n'ont pas de valeur en eux-mêmes et d'autres en sont que ceux qu'il nous plaît de leur attribuer." ⁹

Et ce faisant, au lieu de fantaisie, d'imagination, et pire encore d'affabulation ou de mensonge, ce qu'il propose de découvrir c'est bien, c'est strictement, une forme de vérité. Du moins à suivre encore les propos de Socrate dialoguant avec Cratyle :

"Socrate: - Peut-on assigner et appliquer ces deux sortes d'imitation, les peintures et les noms, aux choses qu'elles imitent, ou est-ce impossible?

Cratyle : - C'est possible (...)

Socrate : - C'est cette sorte d'attribution dans les deux genres d'imitation, les peintures et les noms, que j'appelle juste; et dans le cas des noms, non seulement juste, mais vraie " ¹⁰

Basculons un instant à l'autre extrémité de l'oeuvre, et ouvrons le recueil Poèmes à voir dans lequel "Reflets sur le lac de Garde" présente à nouveau, toujours face à l'infini, deux traits pour marquer la présence d'oiseaux. L'infini cette fois revêt un autre aspect: non plus l'espace mais le temps. Mais cette fois la duplicité apparente des choses ne trompe plus. La double figure de l'oiseau se résorbe en un seul objet réel, l'autre étant illusoire. Non pas son double mais son reflet:

Sais tu quel est ce temps qui passe?
Ce n'est qu'un oiseau son reflet".

L'oiseau gagne en plénitude, en mouvement, ses courbes sont précises. L'horizon, lui, demeure droit. Le poème, au lieu de représenter la ligne horizontale, la suggère. Non tracée, elle se révèle par son absence, prise entre deux courbes symétriques et contraires. Le progrès est ici sensible: l'art a vaincu l'appréhension première. Il ne sert plus seulement à désigner, mais permet de faire apparaître. Ce qui offre évidemment l'une des plus satisfaisantes formes de victoires à qui craignait tant jadis, on s'en souvient, de disparaître.

Et cependant le mouvement ascendant de l'aile attire le regard, affolé de simultanéité. Là, sur la droite, est posée tel un apaisant nuage cette petite phrase claire et décisive qui sonne encore davantage comme la réponse optimiste à une angoisse lointaine : non plus "je suis, tu es" mais cette fois le contraire, sa négation salvatrice : " Je ne suis pas/ J'étais/ Je serai" .

Pour chasser le doute, apprivoiser les mots. Pour sauvegarder l'avenir, l'éternité, l'immortalité -le salut ?- apprendre à nier, désamorçant la trompeuse certitude où l'homophonie nous entraîne.

*

Reste que l'argument le plus longuement développé par Socrate pour réfuter la thèse d'Hermogène sur la nature arbitraire et conventionnelle de la nomination tient à la portée signifiante des sons, à leur "justesse". C'est d'ailleurs le sous-titre du dialogue de Platon: "Sur la justesse des noms".

Sur ce point, les poèmes de Tardieu ne sont pas avares d'échantillons remarquables. Y fourmillent au contraire les traces de toutes ses expériences virtuoses sur les propriétés inattendues de la matière verbale, ce qu'il nomme ailleurs son "exploration des vertus de notre langue"¹¹ en parlant de l'ensemble de ses travaux sur la longueur du vers, le rythme ou les sonorités. L'effet le plus éloquent, mais pas le plus trivial dans la perspective cratylienne, serait bien sûr l'Harmonie imitative.

Du ciel, il nous ramène à terre. La menace, on le sait, y est partout présente. Elle n'est plus figurée cette fois par l'espace ou l'infini mais plutôt par le gouffre, l'ombre, la duplicité. Coffre aux cauchemars ou armoire penderie, partout guette "l'ailleurs sous nos pas". Des oiseaux, nous passons au serpent. Ici, il ne siffle pas sur nos têtes, il dépasse, insidieux, de l'armoire

"J'ai peur/ j'ai peur/ dans mon armoire il y a un serpent"

Il inquiète, il murmure, mais le poème offre de démasquer son avatar trompeur: "Pourtant ma raison sussure: /regarde bien c'est ta ceinture."¹²

Cause ou effet, forme de l'objet ou sonorités du mot, la duplicité de l'objet est redoublée par la ressemblance entre les sonorités. La confusion (ou: la métaphore) est surdéterminée par le réseau sonore. L'homophonie finale -la rime sussure/ceinture - redouble l'assonance initiale -serpent/ ceinture- et si l'on ose dire, la boucle est bouclée, le serpent muselé.

Ici comme souvent, le risque de chute et d'engloutissement qui guette notre funambule est annoncé et redoublé par ce fait, établi par nombre de lecteurs

et critiques, que chez ce poète "tout et double". Mais on aurait tort d'en réserver le constat à l'œuvre de Tardieu, tant il semble le partage de tous les cratylens. Socrate, par avance, nous en avertit:

l'effet des noms sur les objets qu'ils désignent serait plaisant, si on les faisait de tout point semblables à leurs objets; car tout deviendrait double, n'est ce pas? et l'on ne pourrait plus distinguer entre les deux quel est l'objet et quel est le nom.¹³

Ce faisant, on est mieux en mesure de comprendre l'un des fondements de ce topos tardivin de la duplicité, et d'une de ses figures préférées, la "métamorphose" du type "je prend mon chapeau/c'est un artichaut/ j'embrasse ma femme/ c'est un oreiller"¹⁴. Il fait se ressembler entre eux, indifféremment et selon le même degré, les objets dont les noms riment ou sont contigüs (artichaut/poireau, serpent/ceinture) et ceux qui indépendamment de leur nom, sont en rapport de contiguïté dans l'espace réel : (femme/oreiller, le serpent/ la ceinture). L'une des particularités de cette poésie serait ainsi d'y voir se rejoindre -et presque se mêler- l'axe des homonymies, rimes ou assonances et celui de métaphores ou des métonymies. Double axe, verticalité/horizontalité ou encore trame et chaîne qui s'entrecroisent et forment les fameuses "mailles du filet"¹⁵ où le poète espère capturer, faire remonter du néant, ce qui échappe, "ce qui n'a pas encore de nom" et qu'il s'en va pêcher jusqu'à l'horizon.

C'est dire si le dédoublement redouté du réel est pour une bonne part imputable aux effets de la nomination, à ce que le parti d'Hermogène voudrait nommer "hasard" et que Cratyle, approuvé par Socrate, appelle "justesse" et même on l'a vu, "vérite".

Les réseaux secrets tissés entre les êtres et les objets de ce monde ont beau être invisibles, il ne sont pas inaudibles. Ou plutôt, ce serait là tout à la fois le don, le domaine et le travail du poète que de les faire entendre.

*

S'il est question de faire entendre ce qui ne parle pas, ce qui n'use pas des mots pour parler, là encore et bien sûr, l'entreprise de Tardieu entre toutes s'impose. Qu'elle s'en prenne à un quatuor de Schubert, à une toile monochrome ou une autre du Caravage, le défi du poète, sans cesse renouvelé et une dernière fois exprimé dans Da capo consiste bien à "tenter l'impossible", c'est à dire essayer de traduire, dans les termes admis du langage parlé, ce

qui sans un mot, sans un son, se passe..."¹⁶ Et son triomphe, c'est d'y parvenir. Au projet de Tardieu on pourrait alors appliquer la très belle formule par laquelle Michel Foucault rendait compte de la folle entreprise de Brisset, un "dictionnaire consacré à la rime des choses"¹⁷.

Et l'on comprend aussi pourquoi la forme même de l'œuvre se trouve souvent attirée par celle des dictionnaires. Ceux, donnés pour tels, de la "langue moi", des "mots sauvages", de toutes les langues, (le "patois des familles") décrites et illustrées dans une tentative quasi systématique de remotivation de bruits, des tics et des faits d'oralité. Ou bien leur mise en situation, leur expérimentation dans ces laboratoires que d'autres nomment scènes de théâtre.

Pour ne citer qu'une seule de ces expériences, la plus fameuse évidemment, rappelons combien la part du hasard est faible -ou pour le moins, déterminée- dans la curieuse opération qui consiste à mettre "un mot pour un autre".

Quoique prétende l'auteur lorsqu'il évoque à ce propos des mots choisis "au petit bonheur"¹⁸, si la pièce est efficace si l'on reçoit sans aucune ambiguïté des énoncés comme: "la poterne a élimé le fourrage" c'est bien qu'ils sont tout à fait à leur place dans l'échange présenté sur scène. En l'occurrence si "élimer" s'entend "apporter" sans doute n'est-ce pas dû au hasard mais bien à l'impropriété classique apporter/emmener, relayée par la proximité sonore emmener/ élimer. Pour le reste, le contexte suffit. Et la démonstration est plus évidente encore dans les cas de "sourcis bien" ou du génial "Salsifis! ".

Lorsque l'effet, en revanche, tient à une métaphore classique (ainsi du "petit soutier d'en face": "c'est le moins foreur du panier", non pas mot pour un autre mais bien métaphore calquée sur une formule du type "avoir les poches percées") le sens passe encore en dépit du son. Et le son pour sa part en rajoute avec un air selon les cas, joyeux, trivial, incongru ou salace.

*

Ainsi, ces jeux de mots brillants, ces inventions lexicales qui font tant pour la couleur générale, la popularité, la réputation de l'auteur, apparaissent ils une fois encore liés à une problématique beaucoup plus complexe que la seule pratique ludique ou que la veine dite "humoreuse".

L'illusion cratylienne qu'ils poursuivent et, souvent, réalisent, provient des sources même d'un rapport au monde dans lequel le langage s'interpose comme un "écran". Elle permet de comprendre l'oeuvre entière comme un long et opiniâtre travail d'émergence, d'apparition, au défi de cette opacité. Son enjeu, plus que ludique, est ontologique tant il contribue - j'espère l'avoir

montré - à cette volonté de vaincre "le plus cruel délire qui soit: celui d'une chute imaginaire dans l'infini." ¹⁹

Cratylisme sans le savoir? Peut-être. D'ailleurs, quand on lui parle du texte de Platon, l'auteur répond le plus souvent par d'autres souvenirs de lecture, semble-t-il plus profitables : Apollinaire, le Coup de dés, et surtout la revue SIC de Pierre Albert-Birot. Son premier acte poétique fort, la préface du premier recueil, contient pourtant l'affirmation d'où le reste découle: "les mots, choses semblables aux choses"²⁰. Et le reste ce sont les expériences de cette équivalence, ce sont les essais de transposition, leur expansion par l'exploration méthodique des possibilités ouvertes dans toutes les formes: graphiques, sonores, métaphoriques, théâtrales etc... Autrement dit le reste, c'est bien la littérature, comme volonté de prendre appui sur un monde fixe et cohérent, où l'horizon a une figure. Où les gouffres sont balisés, les coffres grands ouverts et les penderies rangées, où les oiseaux parlent une langue rassurante car compréhensible, où tout a un nom et un seul, un monde où plus rien n'inquiète ou n'échappe - puisque seul "ce qui m'échappe n'a pas de nom."²¹

*

REFERENCES DES CITATIONS

- ¹ On vient chercher Monsieur Jean , 1990, p. 20-21
- ² ibid. p.139
- ³ On vient chercher Monsieur Jean, p. 142
- ⁴ Obscurité du jour, p. 51-52
- ⁵ cet ex comme le suivant cf. Monsieur Jean. p.118-121
- ⁶ ibid, p. 60
- ⁷ Dix variations sur une ligne, Les poquettes volantes, vol 57, t.1,Daily-bul, La Louvière, 1976
- ⁸ Platon, Cratyle , trad. E. Chambry, Garnier Flammarion ed. 1967, p. 404
- ⁹ préambule d' Un mot pour un autre
- ¹⁰ ibid. p. 457-458
- ¹¹ On vient chercher Monsieur Jean, p. 125
- ¹² Da Capo, p. 43
- ¹³ Cratyle, ed cit, p. 461
- ¹⁴ Le Fleuve caché, p. 145
- ¹⁵ Pages d'écriture, p. 30
- ¹⁶ Da capo, p. 65
- ¹⁷ M. Foucault " 7 propos sur le 7° ange", préface à J.P. Brisset, La grammaire, logique, réed Tchou, 1970
- ¹⁸ Obscurité du jour, p.53
- ¹⁹ On vient chercher Monsieur Jean, p. 100
- ²⁰ Argument d' Accents.
- ²¹ Comme ceci comme cela, p. 75