

Le jeu de tarots, symptôme ou métaphore des avant gardes?

MARION POIRSON-DECHONNE

Université Paul Valéry, Montpellier

ISSN. 1137-4802. pp. 97-120

Le terme avant-garde, avant de migrer vers le champ de la culture, ressortit au domaine militaire, et désigne la première ligne d'une armée ou d'une flotte, le groupe d'unité destiné à se déplacer devant l'armée afin d'explorer le terrain, pour éviter les surprises éventuelles, les embuscades. Sa mission consiste à occuper rapidement les places fortes du champ de bataille (points hauts ou retranchés, ponts, constructions), et à contenir l'ennemi pour que l'armée puisse se déployer. Sa tactique réside dans le harcèlement de l'adversaire, pour l'amener à se replier, ou tenter de le détruire s'il se trouve en déroute. L'avant-garde, pour un maximum d'efficacité, se trouve composée de troupes légères et rapides.

Les avant-gardes littéraires ou artistiques ont bien conscience des connotations belliqueuses associées au terme qui les définit, et mènent à l'adversaire une guerre sans merci. Le vocabulaire de leurs manifestes, en particulier ceux de Guy Debord, file couramment la métaphore de la guerre. Pourtant, une seconde dimension, qui pourrait sembler paradoxale, bien qu'il n'en soit rien, relève de l'univers ludique. Le jeu, par la compétition qu'il implique parfois, constitue une figuration de la guerre, et un certain nombre d'auteurs d'avant-garde, écrivains, peintres, cinéastes, ont associé ces deux domaines. Parmi tous les jeux prisés par les avant-gardistes, on peut relever une récurrence des tarots. Pourquoi cet intérêt, tant dans la pratique, les thématiques ou la conception? Le jeu de tarots ne pourrait-il pas constituer le point commun entre divers mouvements d'avant-garde, en cristallisant certaines de leurs problématiques, et n'apparaît-il pas comme l'objet emblématique de plusieurs d'entre eux?

On tentera de répondre à ces questions en s'interrogeant sur la manière dont dadaïstes et surréalistes ont envisagé le jeu de tarots, et, à leur suite, des plasticiens comme Nikki de Saint Phalle, représentant le Nouveau Réalisme, dont l'œuvre majeure *Le jardin des tarots* délaisse la dimension guerrière privilégiée à ses débuts au profit du ludique, des écrivains comme Italo Calvino, figure phare de l'Oulipo, avec *Il castello dei destini incrociati*, ou encore Jodorowsky, du mouvement Panique, auteur de *La voie du tarot*, qui parsème ses films d'arcanes et de figures empruntées au jeu. A travers l'examen de ces différentes œuvres, tarot des dadaïstes et des surréalistes, de Dali ou de Jodorowsky, sculptures de Nikki de Saint Phalle, roman de Calvino, on se demandera pourquoi le tarot fascine tant les avant-gardes (même s'il intervient parfois tardivement chez leurs initiateurs, plutôt qu'au moment des scandales et des hostilités) et ce qu'il signifie. Une première partie s'attachera à la présentation détaillée du corpus. La seconde partie examinera l'ambiguïté du jeu de tarots, à partir de sa dimension hermétique, mais aussi, et peut-être même de ce fait, subversive, et enfin, dans la dernière partie, on montrera le lien étroit entre le tarot et l'avant-garde, en se demandant si, par sa fonction de divination ou d'anticipation, il ne pourrait constituer une métaphore de celle-ci, et contribuer à sa capacité poïétique, en se révélant un inducteur de création et de structuration.

L'intermédialité de la création à partir du jeu de tarots

Du tarot des surréalistes au Château des destins croisés

En 1941, André Breton et certains de ses amis avaient rejoint la zone libre, où ils attendaient un visa pour pouvoir émigrer aux Etats-Unis. A Marseille, Breton résidait au château Bel Air. Ils avaient été accueillis par Varian Fry, président du comité américain de secours aux intellectuels. C'est dans ce contexte tragique, qui génèrait des sentiments de défi, de mépris et d'espoir, qu'était née l'idée de créer un jeu de tarots. Il conjuguerait au désir de révolte une dimension ludique rattachée à l'enfance. Au climat oppressant de la guerre, les artistes résistaient par les chants, les rires et les jeux, qui avaient marqué l'avant-garde surréaliste à ses débuts, en parallèle au ton belliqueux des manifestes. Le dadaïsme était né dans le contexte de la guerre de 1914. En 1941, le surréalisme produisait une œuvre tout à fait spécifique dans un autre contexte guerrier. On pourrait compa-

rer cette situation, des personnes piégées par une catastrophe dans un espace clos, à celle qui préside aux récits enchâssés du *Décameron* ou de *L'Heptaméron*, prétexte narratif que l'on retrouve dans le roman de Calvino.

C'est Breton qui a rédigé le texte accompagnant version commerciale du jeu de tarots, faisant office à la fois de paratexte et de métatexte. Depuis sa création, ce jeu, considéré comme une œuvre d'art à part entière, au même titre que les livres ou les tableaux, a été plusieurs fois exposé. Comme l'écrit Breton, fin 41 début 42 à Marseille, des surréalistes et «personnes afférentes au mouvement surréaliste» ou «situables par rapport à lui» s'étaient retrouvés: dans la liste qu'il donne, on distingue divers degrés d'appartenance ou de sympathie: Adamov, d'abord surréaliste, puis rattaché par la suite à d'autres courants, le Roumain Victor Brauner, dadaïste, surréaliste, communiste. Participant au jeu, il a dessiné le médium Hélène Smith et Hegel. Autour de Breton (qui les a recensés par ordre alphabétique) gravitaient aussi René Char, (séparé du mouvement en 44, amoureux de Greta Knutson l'ex-femme de Tzara), René Daumal, intéressé par le sanscrit, qui avait rencontré en 1930 un disciple de Gurdjieff, et se passionnait pour la pataphysique et l'œuvre de Jarry, Robert Delanglade, qui avait donné son unité au jeu en retravaillant l'ensemble des dessins, Oscar Dominguez, surréaliste espagnol, provocateur et violent, Marcel Duchamp, inventeur du *ready made*, qui, après avoir croisé les dadaïstes, sur lesquels il avait exercé une influence, a fait partie du Nouveau Réalisme, Max Ernst, organisateur de la 1ère internationale dadaïste à Berlin, fin juin 1920, proche de Tzara, Arp et Breton, Jacques Hérold, lié au surréalisme, qui connaissait Adamov, Fondane, Brauner, avait dessiné les figures de Sade et de Lamiel, et redécouvert en 42 les ruines du château de Sade.

On peut aussi dénombrer Sylvain Itkine, auteur, acteur, Wilfredo Lam, d'origine sino-cubaine, exilé d'Espagne en 1938, André Masson, surréaliste également, illustrateur de la Justine de Sade et textes de Bataille, tout comme le poète Benjamin Péret, Victor Serge, qui résidait au château Bel Air avec Breton, anarchiste dans sa jeunesse, puis adhérent au PC russe en 1919, connu pour ses écrits libertaires, enfin Tristan Tzara, qu'on ne présente plus.

Tous ces artistes avaient participé, de manière plus ou moins importante, à l'aventure du tarot des surréalistes. Le jeu de tarots se trouvait

érigé en objet d'art, comme celui des origines, illustré par le miniaturiste Bonifacio Bembo, qui a servi de modèle pour l'ouvrage d'Italo Calvino *Il castello dei destini incrociati*¹. Le roman de Calvino se place d'emblée sous le signe du jeu. La couverture de l'édition d'origine, (second tirage) de format rectangulaire, et le quatrième de couverture reproduisent des cartes en couleurs. Pour l'auteur, le tarot apparaît comme un jeu de prestige ou d'enchantement, et le lecteur s'identifie d'emblée au narrateur/joueur. L'ouvrage se divise en deux textes: *Le château des destins croisés*, *La taverne des destins croisés* qui correspondent à des dates d'écriture différente, et doivent leur inspiration à deux jeux distincts, le premier texte étant écrit à partir de l'œuvre de Bembo et le second du Tarot de Marseille, qui donnent deux tonalités particulières. Les noms des arcanes, entre tarots français et italiens, accusent, comme le remarque l'écrivain, un certain nombre d'écarts. L'édition d'origine comporte une *Nota*, qui correspond à la postface et constitue, comme le texte de Breton accompagnant les tarots, un paratexte à fonction de métatexte.

¹ Italo CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino, 1973.

L'idée du roman a jailli à la suite d'une intervention de Paolo Fabbri sur le récit de la cartomancie et l'origine des emblèmes, dans un séminaire international consacré aux structures du récit, à Urbino, en 1968. Parmi les références théoriques, Calvino cite *Analyse de la fonction narrative des contes* de MI Lecomceva et BA Ouspenski, *La cartomancie comme système sémiotique* de BF Egorov, *Les systèmes sémiotiques les plus simples et la typologie des enchaînements*, traduction d'un texte russe par Remo Faccani et Umberto Eco. L'auteur, à l'époque de l'écriture du roman, a lu également Barthes, Greimas, Didi-Huberman, Damisch, Schéfer, Benveniste, mais il souligne que la création du texte ne doit rien à l'apport méthodologique de ces recherches, même si l'on ressent l'influence exercée sur lui par la sémiotique et le structuralisme. Calvino émet en effet l'idée que la place des cartes joue un rôle dans l'invention du texte, bien qu'il n'utilise pas non plus la symbolique des cartes mais préfère exploiter les connotations nées de ses observations; à partir de sa sensibilité, associations se créent selon une iconologie imaginaire. En revanche, la vision des tarots de Bembo lui inspirent une référence littéraire, celle d'*Orlanda furioso*, texte épique de l'Ariosto, qui sert à construire deux chapitres, l'histoire de Roland fou d'amour et celle d'Astolphe sur la lune. La pratique du réemploi s'avère intéressante, mais Calvino n'est pas le seul à associer l'Arioste et les tarots².

² En effet, deux phrases de l'Ariosto ont été interprétées comme un renvoi au jeu par un exégète de Stendhal, Pierre-Alain Bergher.

L'écrivain utilise l'image du carré magique ou de la grille de mots croisés à base de figures et de lettres pour évoquer la structure de son texte, dont le titre renvoie à la fois à la forme et au sujet. La réception favorable de la part des chercheurs de la première mouture (le récit original étant *Le château*) a encouragé Calvino à poursuivre; il l'a republié en le rendant autonome. Il a écrit ensuite *La taverne* pour l'accoler au *Château*, en se fondant sur un jeu populaire, le tarot de Marseille, qu'il jugeait riche de suggestions narratives auquel il destinait le rôle de *contenitore*, à savoir de récit cadre, englobant, comme celui dévolu aux tarots viscontiens, plus aristocratiques. Mais la rédaction de ce second texte s'est trouvée assortie de multiples difficultés, en raison du nombre croissant de cartes et d'histoires. Le recyclage de textes déjà écrits s'est avéré impossible, la plus grande difficulté résidant dans la difficulté de trouver un ordre qui contienne et commande la pluralité des récits, si bien qu'il changeait constamment la composition générale et les règles narratives, sans parvenir à un résultat. Il avait même envisagé un troisième volet en forme de BD, permettant de passer d'un *strip* à l'autre, essayé diverses schémas visuels, carré, étoile, etc. en s'efforçant d'éviter l'écueil de la gratuité. En effet, selon le projet de l'écrivain, la structuration devait faire sens et permettre une orchestration stylistique. Il avait même, dit-il, abaissé le matériau verbal très bas jusqu'au niveau du balbutiement d'un somnambule³.

Mais les références littéraires l'entravaient et il se trouvait confronté à la dimension labyrinthique de l'entreprise, les figures ne se laissant pas manipuler impunément. Confronté au vertige des opérations combinatoires, tenté par le désir de renoncement, l'écrivain a enfin trouvé la solution à travers la fulgurance de l'idée. Il a comparé cette création à l'avancée dans des sables mouvants, ponctuée par la menace de la mort et de l'enlèvement. *Le château des destins croisés* s'avère tout à fait représentatif de l'invention narrative et des jeux imaginés par l'Oulipo, (ouvroir de littérature potentielle), anciennement Sémitex (séminaire de littérature expérimentale) qui réunissait François le Lionnais, Raymond Queneau, les fondateurs, ainsi que Georges Pérec, Jacques Roubaud, Olivier Salon, Claude Berge, et Albert-Marie Schmidt, inventeur du nom définitif du mouvement créé en 1960.

³ Italo CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, op. cit., p. 127.

Deux formes de création, donc, à deux époques différentes, héritières de deux types d'avant-garde. Plus proche de Calvino, le *Jardin des tarots* de Niki de saint Phalle et l'omniprésence des tarots dans l'œuvre et l'univers de Jodorowsky témoignent de la vitalité créatrice associée à ce jeu.

Le tarot et la vie, Jodorowsky et Niki de Saint Phalle

Jodorowsky, réalisateur, écrivain, auteur de BD, n'a jamais séparé sa vie et sa pratique artistique de la fréquentation des tarots. Fondateur avec Arrabal et Topor du mouvement Panique, il a écrit plusieurs ouvrages sur le jeu, comme *La voie du tarot*⁴, donné des consultations au cabaret mystique jusqu'aux années 2000, et parsemé ses films de références au jeu. Il a aussi supervisé un jeu dessiné par Michel Eaton et édité par King Khan, le tarot *Black Power*, une version revisitée du Jeu de Marseille, qui donnait aux arcanes les visages d'artistes ou d'activistes afro-américains. King Khan avait proposé à Jodorowsky une liste de personnes, qui les associait à des cartes, d'après leur lien avec la signification de celles-ci. L'éditeur voyait en effet dans les cartes un guide efficace pour opérer des choix et des décisions.

⁴ JODOROWSKY, Marianne Costa, *La voie du tarot*, J'ai lu, 2010.

Enfin, Niki de Saint Phalle, pour sa part, a été influencée par Jodorowsky pour la création du *Jardin des tarots*, que l'on considère comme sa grande utopie artistique. Cet ensemble de sculptures colorées et monumentales constitue un univers fantastique et magique dans lequel elle interroge l'être humain sur son destin et celui de l'humanité. L'artiste a appartenu au mouvement des Nouveaux réalistes, dont la déclaration constitutive date de 1960. Comme le *Tarot des surréalistes*, *Le jardin des tarots* s'avère une réalisation tardive, mais il reste marqué par les tendances et les aspirations de l'avant-garde. Niki, dont la grand-tante Joy hantait les cabinets de voyance, avait été initiée aux tarots dans les années 50 par Eva Aëpli, la femme de Jean Tinguély. En 1976 elle a rencontré Jodorowsky, qui avait, l'année précédente, conçu un projet d'adaptation de *Dune* dans lequel Laura, la fille de Niki devait jouer un rôle. Niki désirait créer un jardin de sculptures (une inspiration venue du parc Guëll, à Barcelone, visité en 1955, du palais du facteur Cheval, auquel Breton a également consacré un poème dans *Le revolver à cheveux blancs*, visité l'année suivante, des Watt Towers de Simon

Rodia, vues en 1962, de Bomarzo, ce parcours néo platonicien commandé par un duc Orsini, et le jardin surréaliste de Xilitla, au Mexique, crée par Edward James, un proche de Dali et de Magritte qu'elle connaissait. Niki n'était pas entièrement fixée sur la thématique de son projet: elle envisageait un jardin des religions ou des dieux. C'est Eva Aëppli qui a mis fin à l'indécision en lui conseillant de figurer des tarots.

Déjà, en 1970, Niki avait expérimenté avec Jean Tinguély la 1^{ère} maison sculptée, à vivre, à jouer, à rêver, *Le Cyclope* de Milly la Forêt. Le tarot représentait pour elle une forme de mystique et un art divinatoire. La création du jardin, initiée en 1978, s'est étalée sur plus de 20 ans. Elle s'y est même installée pour y vivre et a écrit un livre sur ce sujet en 1999. Ouverture sur le monde spirituel, le jeu de tarots se concevait comme une voie, à l'issue de la partie, vers la paix intérieure et le paradis. Dans cette construction, *l'Impératrice*, à la fois maison et atelier, occupait une place stratégique. L'œuvre de l'artiste reprend des aspects ludiques de son travail précédent, comme le *Golem* de Jérusalem avec ses langues toboggans. Mais la dimension ésotérique se trouve également amplifiée. L'énigme des tarots, que l'on associe parfois à la kabbale et leur valeur anagogique fascinaient Niki, à qui les 22 arcanes rappelaient les 22 lettres de l'alphabet hébraïque. Elle avait délaissé la religion catholique pour privilégier l'hermétisme, et pris pour modèle les tarots de Marseille et leur variante de Rider Waite. Si, mue par un fonds de pensée magique, elle craignait d'entreprendre le portrait du diable et la représentation de la mort, elle a lu un grand nombre de livres sur le sujet (en particulier Baltrusaitis sur le rôle des miroirs) et s'est documentée comme Breton ; elle a conçu la réalisation du jardin comme la construction d'une cathédrale, à partir d'un travail d'équipe, et a dessiné un jeu de tarots, parmi d'autres produits dérivés, pour financer le jardin, univers poétique, inquiétant et merveilleux à la fois, dont les motifs hybrides évoquent l'onirisme des surréalistes.

Ainsi, le jeu de tarots a inspiré les artistes d'avant-garde. Sa plasticité, sa polysémie lui ont permis d'essaimer, et d'être représenté à travers des arts différents. Mais quelles particularités expliquent-elles cet intérêt, précoce ou tardif, que lui portent toutes ces avant-gardes?

L'ambigüité du jeu de tarots

L'hermétisme et l'ésotérisme: une constante des avant-gardes?

Cet attrait pour le jeu de tarots, qui s'exprime chez plusieurs membres des avant-gardes, parfois séparées par l'espace, le temps ou les objectifs, trahit un intérêt manifeste pour l'ésotérisme. Que signifie cette appétence? Est-ce parce que l'ésotérisme réunit, comme les avant-gardes, de petits groupes d'initiés, détenteurs d'un savoir?

André Breton, épris d'alchimie, s'est intéressé à Paracelse, Nicolas Flamel, Falconelli, car ce courant d'idées luttait contre l'Eglise, la pensée officielle et l'esprit scientifique. Un de ses manuscrits, rempli de collages (probable préfiguration des assemblages du Nouveau Réalisme) et annotations présente, dans l'inventaire des objets collés, des cartes de tarots. Son livre *Arcane 17* met l'accent sur la 17^e lame, l'Etoile, qu'il associe à la 17^{ème} lettre alphabet hébraïque représentant la langue dans la bouche. En 1937 il publie *L'amour fou* qui fait également référence à l'Etoile. Breton était hanté par la figure de Mélusine et s'était inspiré des textes d'Oswald Wirth *Le tarot des imagiers du Moyen Age* 1927, ou d'Eliphas Lévi *Le tarot des Bohémiens*. Niki de Saint Phalle avait lu *L'art magique* de Breton, publié en 1957, et *Miroir de la magie* de Kurt Sélignac. Ce n'est donc pas un hasard si cela se manifeste par une circulation des *topoi* et des motifs.

Calvino, pour sa part, a repris dans le texte éponyme du *Château des destins croisés* des thèmes comme l'alchimie, la transmutation des métaux, la fontaine de Jouvence, l'élixir de longue vie. L'interprétation que sollicite l'hermétisme se décline dans son livre par un jeu avec le lecteur qui pourrait, à l'instar du narrateur, interpréter les cartes sans lire le récit et créer sa propre histoire. La question du texte muet, induite par ces cartes sans légendes, renvoie aussi à l'art de la divination. La mutité des personnages de fiction amplifie le motif. Calvino y abordait également le sujet des sorcières, du pacte faustien avec le diable, et multiplie les interventions du narrateur.

Jodorowsky ne se contente pas de retranscrire les tarots dans son œuvre, il vit avec. Le tarot incarne à la fois la démarche spirituelle et la création subversive. Dans un fascicule, intitulé, *Ancien tarot de Marseille ou*

*l'art du tarot*⁵, il donne un guide de lecture et d'interprétation du tarot, qui démolit les constructions ésotériques précédentes. Il décrit minutieusement le jeu en insistant sur certaines particularités, comme la dissymétrie, et insiste sur les écarts masqués par une apparente ressemblance, qui ne doivent pas abuser l'observateur. Il évoque un lien avec l'alchimie, car le tarot s'inscrit dans un rectangle constitué de deux carrés, une figure prisée par les alchimistes et qui conduit au nombre d'or. Il signale l'existence d'un tarot invisible composé de 18 grilles géométriques, et signale le rapport étroit entre chaque détail, indice, selon lui, d'une conception unifiée. Les lames, organisées comme un puzzle, formeraient un mandala dont le centre serait le monde. Très ancien, le tarot possède une dimension mathématique, architecturale ou scientifique, grâce à laquelle il a pu faire office de précurseur.

⁵ Alexandre JODOROWSKY, *Ancien tarot de Marseille ou l'art du tarot*, France cartes, 1980.

«Le précurseur, avec quelques siècles d'avance, de la psychanalyse»⁶.

«Message envoyé du fond des siècles»⁷, allié de la psychanalyse, le tarot donne la clé de la conscience et conduit à l'art sacré. La conception de Jodorowsky se manifeste par un refus de la religion, le tarot se présentant comme un instrument à la fois humble et grandiose au service du cosmos, que chacun peut s'approprier pour devenir créateur et «collaborer au Grand Œuvre»⁸. Bien qu'il refuse d'assimiler le tarot à l'alchimie, Jodorowsky use néanmoins du langage des alchimistes pour en parler. Il explique ensuite sa méthode, qui réside en premier lieu dans une observation objective et attentive des cartes, le début de l'apprentissage.

⁶ Id. p. 9.

⁷ Id.

⁸ Id.

Jodorowsky envisage les tarots comme des objets qu'il s'avère nécessaire de consacrer. Il indique tout le rituel à accomplir pour se les approprier et les transformer en «une matière ductile, musicale, expressive et réceptive, aussi sensible qu'un pendule»⁹, termes qui pourraient tout aussi bien s'appliquer au langage utilisé par l'artiste. Il entend «les nimber de notre souffle»¹⁰. Le terme nimbe se voit investi d'une fonction sacralisante dans ce contexte, dans la mesure où sa signification originelle se trouve réactivée. L'espace, le vêtement, les gestes, (agenouillement) les objets (bougie, cloche), la prière en latin, la méditation, tout doit renvoyer à la séparation d'avec le profane initiée par le sacré. Mais il s'agit aussi de l'appropriation, par un individu, d'un objet mercanti-

⁹ Alexandre JODOROWSKY, *op. cit.*, p 63.

¹⁰ Id.

le, produit à des milliers d'exemplaires, et de ce fait, privé d'aura, pour reprendre le terme de Walter Benjamin. Celui-ci, à l'inverse, doit se dépouiller de lui-même: «C'est un sacrifice complet de l'être qui tire les tarots»¹¹.

¹¹ Alexandre JODOROWSKY, op. cit., p. 68.

Comme Jodorowsky, qui considère les tarots un moyen d'initiation spirituelle, tous se réclament des grandes figures de l'ésotérisme, car ils voient dans l'usage des tarots une dimension subversive qui s'accorde à leur propre désir. C'est Niki de Saint Phalle qui a d'abord exprimé avec violence sa révolte en inventant la technique des tirs à la carabine sur la toile, une révolte qui resurgit dans ses films iconoclastes, comme *Daddy*¹², violente charge contre la figure du père. Le surréaliste José Pierre avait écrit un texte sur elle en 1967, pour le catalogue de l'exposition dont il était le commissaire; il voyait dans son travail un combat identitaire pour libérer l'artiste et la femme. Ses tirs qui ont

¹² Niki de SAINT PHALLE et Peter WHITEHEAD, *Daddy*, 1972.

¹³ RESTANY, Préface de la première exposition collective du groupe à la galerie Apollinaire de Milan, 16 avril 1960, cité in *Niki de Saint Phalle*, coll. Patrick Absalon, Hervé Shimoni, Jacques Villeglé, Stéphanie Jamet-Chavigny, Anne Creissels, éd. Serpentoise, 2010, p. 91, traduction de Marie Chaix.

valu à Niki d'intégrer le Nouveau Réalisme, dont le manifeste, écrit par Restany, évoque un mouvement: «à 40 degrés au-dessous de zéro dada»¹³, qui le rattache aux avant-gardes précédentes en le signalant comme plus radical encore. La 1^{ère} exposition personnelle de Niki en 1962, dans la galerie dirigée par Jeannine Restany, avait été précédée quelques mois auparavant par des tirs en plein air auxquels avait participé Jasper Johns, peintre néo-dadaïste à l'origine du *pop art* avec son compagnon, Robert Rauschenberg, également présent. Le Roumain Daniel Spoerri, auteur de *tableaux pièges*, et plus tard d'un jardin d'artistes en Toscane, avait parlé des *tableaux fléchettes* de Niki à Jacques Villeglé, qui l'avait invitée à rejoindre le mouvement.

Les tableaux cibles de l'artiste relevaient de l'exorcisme comme du goût du rituel; Niki de Saint Phalle concevait l'oeuvre d'art comme un objet tant symbolique que cathartique. Si le tir subsumait aussi bien les tendances avant-gardistes, c'est qu'il s'avère guerrier et ludique à la fois. La cible connote la fête foraine, le stand de tir et le jeu de massacre; la pratique pourrait être également investie d'une dimension carnavalesque. Niki, qui tirait sur les peintures avec un 22 long rifle, avait aggravé le scandale en signant de son nom de jeune fille. Tinguely lui a fait découvrir Dada, autre lien avec une des avant-gardes précédentes. D'ailleurs, le nom dont l'a gratifiée Geneviève Bonnefoi, *anartiste*, est une invention de Duchamp, qui a aussi fait partie du néo-réalisme; ne se reconnaissant pas dans ce que la moderni-

té définit comme artiste, l'*anartiste* revendique toutefois l'héritage de l'art. Il use des protocoles de l'art mais appose son nom sur des *ready made* et décide de ce qui peut être défini comme artistique. Niki de Saint Phalle, si elle ne souscrit pas exactement à cette définition, effectuait aussi des performances, et possède ce mélange d'art et d'anarchie qui ont contribué à la création de ce mot-valise à la manière de Lewis Carroll.

L'iconoclasme de Niki de Saint Phalle s'est exprimé dans la relation que ses toiles ou ses assemblages, autant d'associations sacrilèges, entretiennent avec les images du sacré, et relèvent de la même démarche que l'action de tirer à la carabine. En 1961, elle a transposé de manière iconoclaste la figure de St Sébastien percé de flèches dans son tableau *St Sebastien, Portrait of my lover*, une œuvre à la dimension blasphématoire dadaïste que Stéphanie Jamet-Chavigny rapproche de la *Sainte Vierge* (1920) de Francis Picabia. Elle compare aussi l'acte de destruction création à celui qui s'exprime dans *La mariée mise à nu par les célibataires* de Duchamp¹⁴. Niki de Saint Phalle entendait entacher par ses tirs, à la fois destruction et création, la pureté virginale de la toile blanche. Toutes ces œuvres très violentes de l'artiste préfigurent la subversion, plus apaisée et plus ludique, de son appropriation du jeu de tarots.

14 Stéphanie JAMET-CHAVIGNY, «L'assemblage pour méthode», in *Niki de Saint Phalle*, coll. Patrick Absalon, Hervé Shimoni, Jacques Villeglé, Stéphanie Jamet-Chavigny, Anne Creissels, op. cit., p 54.

La dimension belliqueuse, voire militaire, était déjà présente chez Breton, car inhérente selon lui au jeu de tarots, comme en témoigne l'interview donné par Jacques Herold à ce sujet:

«Il (Breton) a trouvé que le jeu de cartes ordinaire est un jeu «militaire»: le «trèfle» est la paie du soldat, le «cœur» son amour, etc. Evidemment, il s'agissait de changer complètement le jeu et d'en garder le «squelette», c'est-à-dire le nombre de cartes.

-Vous n'êtes pas partis du tarot.
-Non, du jeu de cartes normal.»¹⁵

15 Alain JAUFFREY, «Les jeunes surréalistes» dans *XXème siècle le surréalisme, entretien avec Jacques Herold* nouvelle série XXXVIème année n°42 juin 1974, pp.152-158 Téléchargé le 21/72016.

Ceci dit, la version de Jacques Herold diffère légèrement de celle de Breton. Il prétend que ce dernier n'y connaissait rien alors que l'œuvre du «pape du surréalisme» montre bien qu'il était fasciné par eux. En témoignent ses livres antérieurs, en particulier *Arcane 17* au titre révélateur. Breton, pour sa part écrivait dans le texte de présentation du jeu:

«Les historiographes de la carte à jouer tombent d'accord pour noter que les modifications qu'elles ont subies au cours des siècles

ont toujours été liées à de grands revers militaires, sans d'ailleurs s'expliquer autrement, à ce sujet.»

Nous avons oublié, dans l'ancien jeu, «tout ce qui indique en lui la survivance du signe à la chose signifiée»: interroger cette assertion par exemple «le carreau» représenterait «le pavé des villes» c'est-à-dire la «bourgeoisie marchande»¹⁶.

¹⁶ André BRETON, *Le jeu de Marseille*, 2d. Pauvert, 1967, p. 3.

¹⁷ André BRETON, *Le jeu de Marseille*, op. cit., p. 4.

Ainsi, les surréalistes entendaient substituer de nouvelles images aux anciennes pour «provoquer des jeux nouveaux dont les règles ont à se définir par rapport à lui et non préalablement à lui, mais encore être en mesure de mener tous les jeux anciens»¹⁷.

Des figures de subversion récurrentes aux nouveaux visages: l'inversion de la norme

Ce qui unit ces différents jeux de tarots, ou ces évocations, c'est qu'ils ou elles recourent aux mêmes figures tutélaires, subversives ou sulfureuses. Ainsi, le Tarot des surréalistes se caractérise par la décision radicale de changer les symboles du jeu: au trèfle se substitue le trèfle trou de serrure, symbole de la connaissance, au carreau, la «tache de sang rouge de la Révolution», pour reprendre les termes de Breton. Le cœur devient la «flamme rouge de l'amour». Le pique est remplacé par l'étoile (noire) précise Breton, renvoyant ainsi à la filiation nervalienne, qui représentant le rêve. La révolution est la révolution française. Les surréalistes destituent le roi et la reine, et déchargent intégralement le «valet» de son rang subalterne. «La hiérarchie à partir de l'as», écrit encore Breton, se manifeste maintenant de la manière suivante¹⁸:

Génie-Sirène
Mage-Dix-Etc.»

¹⁸ Id. pp. 5-6.

Restent les figures qui éclipsent celles des tarots traditionnels. Breton les énumère. Sous le signe de la flamme: Baudelaire, la Religieuse portugaise, Novalis. Sous celui de l'étoile: Lautréamont, Alice, Freud. La roue comprend Sade, Lamiel, Pancho Villa et la serrure, Hegel, Hélène Smith, Paracelse. Le joker est figuré par le dessin d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry.

Les choix s'expliquent aisément: la révolution dans l'interprétation des rêves initiée par Freud a marqué le surréalisme, qui revendique des figures puissantes comme Novalis ou la jeune héroïne de Lewis Carroll. La présence de Stendhal apparaît à la fois nécessaire en raison de son goût pour l'ésotérisme, manifesté en particulier dans *La Chartreuse de Parme*¹⁹, mais aussi parce que les surréalistes revendiquaient ouvertement la sexualité: d'où les figures de Sade (Le final de *L'Age d'Or*²⁰, avec le personnage du marquis de Blangy avatar de Sade au visage christique, avait profondément choqué), de la Religieuse portugaise (héroïne d'un roman épistolaire qu'on avait fait passer pour authentique, écrivant des lettres à son amant, un officier français), et à Lamiel, sulfureuse pour l'époque, parce que femme à la recherche du plaisir. Baudelaire, Lautréamont ont été perçus comme des poètes maudits, Pancho Villa incarne la révolution, Sade a constitué de son temps une menace politique, et a écrit, comme Hegel, des textes philosophiques, Hélène Smith et Paracelse représentent l'alchimie et les mediums. Toutes ces figures, à plus d'un titre, ont pu être perçues comme une menace pour l'ordre établi. Le pouvoir du rêve, qui rompt la censure du conscient, peut être aussi assimilé à une forme de subversion. Ces thématiques, très liées, se sont retrouvées bien plus tard, dans la mouvance de mai 68. C'est l'époque à laquelle écrit Calvino, et les penseurs qui l'inspirent. Rien d'étonnant à ce que l'écrivain italien reprenne les mêmes figures.

L'écrivain italien, dans les derniers chapitres de *La taverne des destins croisés* s'interroge sur l'écriture. Il relie la subversion au diable, à travers le personnage de Sade, «Il Marchese tanto diabolico da essere detto divino»²¹. L'auteur évoque son désir d'«explorer les noirs confins du pensable»²². A travers le récit des aventures sexuelles de Justine et Juliette Calvino fait allusion à ces fleurs du mal, qu'il utilise comme un nom propre, sans italiennes ni majuscules, mais c'est l'image de Baudelaire, autre figure du tarot des surréalistes, qui se dessine en filigrane. Il semblerait que l'avant-garde conserve des traces de diabolisation, et qu'elle se nourrisse d'autres avant-gardes dans la provocation même. Ces passages ne constituent pas un manifeste, car ils s'intègrent au roman, mais ils expriment des tendances et des aspirations de type avant-gardiste, et montre à quelle lignée Calvino se rattache.

19 Un livre récent, livre de Pierre-Alain BERGHER *Les mystères de la Chartreuse de Parme*, Gallimard, 2010, démontre comment le secret du livre réside dans les arcanes du tarot, et s'attache à chercher des références dans les tarots de la Renaissance. Stendhal franc-maçon aurait été le 1er à traiter ouvertement du symbolisme des 22 arcanes, thème développé au XIXème par un autre franc-maçon, Eliphas Lévi, et aurait inséré dans l'épigraphe du livre 1er de la Chartreuse de Parme deux vers de l'Arioste qui constitueraient une allusion aux cartes du tarot Pierre-Alain Bergher, *Les mystères de La Chartreuse de Parme*, Gallimard, 2010.

20 *L'Age d'or*, Luis BUÑUEL, Salvador DALÍ, 1930.

21 Italo CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, op.cit., p 101 «Le Marquis diabolique au point d'être dit divin». C'est moi qui traduis.

22 Id. «che ha spinto la parola a esplorare i confini neri del pensabile».

Ainsi, il pose la question du rêve²³, et émet l'idée (que n'auraient pas désavouée les surréalistes), que dans l'écriture, ce qui parle, c'est le refoulé, comme l'atteste l'allusion à Freud. Il évoque aussi un personnage moins consensuel pour les avant-gardes (aucune autre manifestation artistique autour du jeu de tarots ne s'y réfère), Sigismondo de Vindobona, qu'il définit comme un grand pasteur d'âmes et un interprète des songes. Dans l'arcane du Jugement ou de l'Ange, affirme Calvino, on peut reconnaître la scène primitive à laquelle renvoie la doctrine sigismondienne des songes, avant d'ajouter²⁴ que dans le rêve parle le destin. Relier le rêve à sa fonction antique de divination crée un lien supplémentaire avec le jeu de tarots.

23 Id. p 102.

24 Id. p 103.

«L'écriture avertit comme l'oracle et purifie comme la tragédie»

Il constate qu'on peut lire l'histoire d'Œdipe à travers les tarots, mais aussi, comme on le voit un peu plus loin, dans ses *Trois histoires de folie et de mort*, tout Shakespeare.

Un peu plus loin²⁵, il se place sous la protection de Stendhal, qu'il ne nomme pas, préférant le désigner par cette périphrase, «L'Egotiste de Grenoble». Puis, après avoir posé la question du jeu en littérature, il délaisse celle-ci et s'attache, dans la suite du texte, à transférer sa méthode à la peinture.

25 Id. p 104.

Cela fait déjà un moment qu'il a quitté le récit pour privilégier la réflexion artistique. Il analyse alors l'iconographie de St Georges terrassant le dragon et s'interroge sur l'inexpressivité du visage du saint, qui contraste avec les variations plus ou moins axées sur le pathos dans le traitement du dragon, avant de conclure que ce dernier serait la psyché que le saint affronte (une interprétation que l'on pourrait rapprocher de celle de la Force, imposée par Jodorowsky pour le tarot Black Power, dont on reparlera).

«Objet d'étrangéité exécrée»²⁶ le dragon terrassé par Saint Georges doit-il se lire comme «l'histoire d'une énergie projetée dans le monde ou le journal d'une introversion?»²⁷

26 Id. p 109.

27 Id. p 110.

Cet attachement à la figure de saint Georges et son interprétation peuvent être rapprochés de la manière dont Niki de Saint

Phalle, qui pour sa part évince le saint du tableau, mais conserve la princesse et le dragon, aborde le sujet.

Le motif du dragon, comme celui du serpent, a obsédé Niki de Saint Phalle. Il représentait pour elle le symptôme du chaos permanent et revêtait une signification très négative. Il pouvait apparaître dans la sphère publique et incarner le politique. Niki de Saint Phalle avait été très marquée par tableau peint par Paolo Uccello, exposé à la National Gallery de Londres, dans lequel le dragon pacifié apparaît tenu en laisse par la princesse de Trébizonde et attend le coup fatal. Dans sa représentation du *Jardin des Tarots* Niki a supprimé saint Georges mais gardé la princesse et le dragon. Cette figuration devient l'arcane de la Force.

Niki de Saint Phalle avait repris à son compte le mythe prométhéen, associé par Arthur Rimbaud à la figure du poète, du voleur de feu. Ainsi, elle écrivait en octobre 1991:

«Je compris très tôt que les HOMMES AVAIENT LE
POUVOIR»²⁸

Un pouvoir qu'elle désirait ardemment pour elle-même. Et l'artiste d'ajouter: «OUI. JE LEUR VOLERAI LE FEU»²⁹.

²⁸ In *Niki de Saint Phalle*, coll. Patrick Absalon, Hervé Shimoni, Jacques Villeglé, Stéphanie Jamet-Chavigny, Anne Creissels, op.cit., p 91.

²⁹ Id.

Elle avait désiré franchir les limites imposées à son état de femme pour atteindre le monde des hommes, et jouir de la liberté dont ils disposaient. Son espoir, elle l'enfouissait dans une boîte imaginaire cachée sous son lit, sa boîte de Pandore.

Ainsi, en empruntant ses motifs à l'iconographie traditionnelle, Niki a opéré des transferts, des altérations de signification, un peu comme ce qui se passe dans le fonctionnement du rêve, qui retravaille les matériaux par des effets de condensation et de déplacement. On peut observer d'autres écarts dans *Le jardin des tarots*, y compris par rapport aussi à l'imagerie classique du jeu. Ainsi, le conducteur du Chariot devient une femme, ce qui constitue une subversion évidente de la signification initiale. Le renversement du rapport homme/femme, la substitution de la femme à l'homme rappelle la manière dont Niki traite la question des genres dans l'ensemble de son œuvre. L'artiste a ajouté des éléments de son monde intérieur ses propres thématiques, et considéré que la fonction initiatique des tarots

s'avère comparable à celle des contes de fées. Ainsi, elle a fait de l'Empereur le symbole du patriarcat, et, encore une fois, subverti la représentation. La plupart des jeux le figurent tel un roi sur un trône; Niki l'a privé de tout anthropomorphisme et lui a donné l'apparence d'un château comme celui de ses parents, exprimant ainsi, de manière cryptée sa douloureuse histoire familiale, marquée par la violence, le goût du pouvoir et l'inceste.

La question du rêve et de l'inconscient, que l'on retrouve chez Niki de Saint Phalle comme chez Calvino, contribue à relier l'écrivain et la plasticienne au dadaïsme et au surréalisme, mais aussi à Jodorowsky, qui associait la fonction thérapeutique des tarots à celle de la psychanalyse, en renforçant le lien tissé par les symboles du tarot entre les avant-gardes. Pour Calvino, le dragon ne serait pas seulement l'ennemi, l'autre, mais notre part d'ombre. Il compare la représentation de Saint Georges à celle de Saint Jérôme, flanqué pour sa part d'un lion, et constate que la différence entre les animaux demeure sans importance, car le dragon et le lion constituent une seule et même menace. Ils en incarnent la bête féroce que nous rencontrons à l'intérieur ou à l'extérieur de nous, en public en privé.

C'est le même esprit de subversion et de jeu qui préside à la création du *Tarot Black Power* de Jodorowsky, King Khan et Michaël Eaton (dessinateur qui travaille avec l'équipe de *Game of thrones*). L'idée de créer son propre jeu autour d'une série de rêves avait germé dans l'esprit de King Khan au moment où il travaillait au projet du film *The Invaders documentary*, sorti en 2016, et consacré au groupe d'activistes à l'origine des Black Panthers, militants pour les droits civiques des Noirs, qui avaient choisi de s'écarter de la non-violence prêchée par Martin Luther King. En acceptant ce projet et en se plaçant sous l'égide du mouvement politique afro-américain, Jodorowsky, qui travaille avec Philippe Camoin, dernier héritier de la lignée d'imprimeurs du Tarot de Marseille, a lui aussi substitué d'autres figures aux arcanes classiques, dans le même esprit de subversion. Il a choisi à la demande de King Khan, 22 musiciens, 2 magiciens, un comédien, un activiste, tous d'origine afro-américaine, ce qui renforce la dimension politique. Il a mis à l'honneur une majorité de musiciens, ou de comédiens, comme Richard Pryor et sa pipe à crack. Sister Rosetta, incarne Le Monde, Billy Holiday La Lune, Curtis Mayfield, la Tempérance en raison de sa voix androgyne, et enfin Tina Turner La Force, car elle terrasse un lion. King Khan aurait préféré qu'elle se batte contre Ike, (son époux violent), renver-

sant ainsi les rôles, mais Jodorowsky a imposé le lion, qui pouvait représenter un ennemi intérieur. Marie Laveau, grande figure du vaudou, devient la Papesse. Malcolm X, le militant afro-américain, qui avait mis en accusation le gouvernement américain au sujet de la ségrégation, est également représenté. Tupac, un rappeur assassiné, dont la famille militait au sein des Black Panthers, figure le Pendu. Sur le plan artistique, le hip-hop apparaît également; il se substitue aux avant-gardes historiques, par sa dimension politique et iconoclaste.

Ce jeu, une œuvre collective pour laquelle Jodorowsky a surtout servi de conseiller, constitue une autre forme d'expression des thématiques chères au réalisateur, que l'on trouvait déjà dans *La montagne sacrée*. Dans ce film, même si le jeu ne joue pas un rôle fondamental, il apparaît dès l'ouverture, dans le décor étrange où évolue le réalisateur, prêtant ses traits à l'Alchimiste du film. Ce film désoriente le spectateur dès l'ouverture. La première partie, non narrative, de caractère poétique, s'apparente à un collage (certains plans du début sont d'ailleurs composés ainsi) ou à un puzzle, à travers lequel le cinéaste dénonce les dérives du monde moderne (dictatures politiques, pouvoir de l'argent, obscénité, voyeurisme) et propose au déchiffrement du spectateur un certain nombre de symboles ésotériques, dont la signification s'éclaire partiellement dans la seconde partie. Un des symboles est d'ailleurs constitué par le crapaud, mais on trouve aussi l'œil, les cartes de tarots, etc, dans une sorte de délire visuel et cosmique porté par des images psychédéliques. L'imagerie, grouillement d'insectes, amputation de membres, climat onirique, doit aussi beaucoup à Buñuel et à Dali.

La répétition délirante de certains motifs s'accompagne d'une critique politique virulente: défilé de chiens crucifiés, séquence d'exécution, voyeurisme photographique de touristes, association d'Eros et de Thanatos rappellent la violence des dictatures latino-américaines, en lien avec les Etats Unis, le règne de l'arbitraire et l'aspiration à la liberté. La démultiplication qu'il fait de la figure du Christ, effigies religieuses ou chiens crucifiés, revêt une dimension manifestement iconoclaste. Un des plans montre des oiseaux sortant d'une blessure par balles, sur le corps d'un étudiant abattu par une répression policière. Cette perforation de la balle et l'envol de l'oiseau sont mis en relation avec le viol d'une touriste. Dans la séquence suivante, le cirque des crapauds et des caméléons, le réalisateur dénonce le massacre des Indiens par les Espagnols. La notion de manipulation visible, pour cet

étrange spectacle de cirque en miniature, pourrait constituer le microcosme des manipulations exercées par le pouvoir, que dénonce le film, et qui s'exercent au quotidien dans le monde réel. L'itinéraire spirituel auquel sont amenés ceux qui jouent dans le film aboutit à un final surprenant. L'alchimiste, incarné par Jodorowsky, s'adresse aux spectateurs comme le maître à ses disciples, dénonce l'illusion qui les a leurrés et leur intime de revenir à la réalité.

Ce film renvoie au mouvement qu'il avait fondé en 1960 avec Arrabal et Topor le mouvement panique, ainsi dénommé en l'honneur du dieu Pan. Il va jusqu'à faire un jeu de mots sur la signification de Pan, le Tout, dans lequel il voit l'expression de la cosmicité, qu'il décompose en *cosmis city*. Jodorowsky avoue une référence au surréalisme, mais ce choix, tel qu'il l'explique, paraît ressortir aussi au dadaïsme. A savoir, un surréalisme délivré l'autorité étouffante de Breton.

30 SIMSOLO, Noël, *Alexandro Jodorowsky*, (entretien), *Cinéma 74*, n°184, p. 78.

«En l'honneur du dieu Pan, le dieu de l'amour, de l'humour et de la confusion. Pan, le tout, la cosmicité, *cosmis city*. La seule obligation de Panique était de citer Pan dans chacune de ses œuvres. A part cela, aucun manifeste, aucune définition.»³⁰

Cette dimension ludique et subversive des tarots ne constitue-t-elle pas un trait fondamental des avant-gardes? Et n'y aurait-il pas une transversalité des avant-gardes du XXème siècle? Celles-ci, outre leur véhément refus de tout académisme, ne présenteraient-elles pas un certain nombre de points communs, comme l'attachement notable à certaines figures, certaines thématiques et problématiques, ou des artistes récurrents (stupéfiante longévité de Duchamp ou liens intergénérationnels) qui transcenderaient leurs différences d'époque et de choix, au-delà de l'emblématisation du jeu de tarots?

Le jeu de tarots, une source de création

La question de la divination: l'avant-garde et le futur

On retrouve, chez ceux qui utilisent les jeux de tarots comme sujet ou forme artistique, une mise en abyme de la figure de l'artiste, qu'ils identifient au sein des cartes, comme s'ils effectuaient, à travers la manipulation

du jeu, une projection personnelle. Certains se figurent même à l'intérieur du jeu qu'ils espèrent manipuler. Dali lui-même avait réalisé un jeu de tarots à partir de collages, dans lequel il incarnait le Mage et Gala, son épouse, l'Impératrice, (dérision ou provocation?) tout comme Jodorowsky jouait l'Alchimiste dans *La montagne sacrée*. En incarnant eux-mêmes des figures d'interprètes ou de magiciens (Jodorowsky consulte dans la vie réelle), ils entendent conserver la maîtrise. D'autres occupent une position plus ambiguë. C'est Italo Calvino qui interprète les récits dans ses deux textes, en jouant à la fois le rôle de récepteur, de narrateur et de critique. En tant que critique, il projette la figure de l'artiste au cœur des arcanes. Ainsi, il voit dans le roi de bâtons l'image de l'écrivain. C'est un glissement sémantique qui conduit cette interprétation. Calvino rappelle que dans le langage enfantin les bâtons désignent l'écriture encore balbutiante, et loin d'être assimilée.

«Bâtons c'est aussi le nom qu'on donne aux essais maladroits des enfants quand ils apprennent à écrire»³¹.

31 Italo CALVINO, op. cit. p. 94.

A partir de cette réflexion, Calvino interroge les signes d'écriture, et, après une évocation de l'alphabet phénicien, opère toute une réflexion sur la lettre. Dans *Le jardin des Tarots*, c'est le bateleur qui devient pour Niki de Saint Phalle l'emblème de l'artiste. Par ailleurs, le tarot des surréalistes et, plus encore, le tarot *Black Power* accordent une place non négligeable aux figures d'artistes.

Mais quel type d'artistes se dessine-t-il en filigrane? Si l'on revient à l'une des acceptions du tarot, on constate que c'est un jeu qui sert essentiellement à la divination. Quel lien peut-on déceler entre les avant-gardes et la pratique divinatoire? Et l'attraction de ces artistes pour l'ésotérisme relève-t-il seulement du goût de la subversion et de la provocation par rapport à la connaissance officielle, qu'elle soit scientifique ou religieuse? N'y aurait-il pas un autre modèle de filiation, tout aussi étroit, qui s'attache à cette particularité des tarots, et qu'on ne retrouve pas dans le modèle, tout aussi guerrier et ludique, du jeu d'échecs (*Entrac'te*)³² ou de Go (*Généalogies d'un crime*)³³ qui pourraient, de façon tout aussi efficace, emblématiser les mouvements d'avant-garde. Depuis ses origines l'art et de la littérature se sont placés sous le joug du sacré. Pour les Latins, le

32 *Entracte*, René CLAIR, 1924, dans lequel Man Ray et Duchamp jouent aux échecs sur les toits de Paris, avant que Picabia arrose le jeu avec un jet d'eau, est un film projeté au moment de l'entracte de *Relâche*, une chorégraphie dadaïste des Ballets suédois. On voit aussi un canon puis un chasseur viennois muni d'un fusil tirer en direction des spectateurs.

33 *Généalogies d'un crime*, Raoul RUIZ, 1996.

poète était le *vates*, le voyant. Les figures prophétiques et visionnaires parcourent *L'Odyssee*. Hugo revendique cette même dimension, et Rimbaud écrit, *Alchimie du verbe*. Car cette projection vers le futur paraît inhérente à l'avant-garde, dont l'ambition consiste à éliminer toute forme de passéisme et d'académisme, pour se revendiquer du futur. L'avant-garde fonctionne sur le mode du choc, de la collision, de la rupture, et cette appartenance proclamée au futur (c'est d'ailleurs la racine du nom de l'une d'elles, le futurisme) permet de légitimer la brutalité avant-gardiste, son impertinence, son irrespect, sa dimension ludique.

L'opinion de Jodorowsky, toutefois, doit être nuancée. Le tarot n'est pas utilisé chez lui pour lire le futur, plutôt pour le modifier, en modifiant l'esprit qui choisit cette voie. Jodorowsky ne croit pas à la fatalité, mais imagine qu'on peut changer son destin. C'est pourquoi la lecture des tarots peut s'appliquer à des absents, des institutions, des moments ou des personnages historiques. On peut remonter jusqu'à la vie intra-utérine du consultant. Tout dépend du degré d'ouverture du lecteur. Selon le cinéaste, le tarot permet d'agir sur un destin qui est un piège psychologique». L'ouverture sur l'avenir devient alors action, ou pensée agissante. Les avant-gardes ont aussi ce désir: transformer un art figé et vieillissant, le déconstruire pour le reconstruire.

A l'instar de Jodorowsky, (bien que ce dernier lise dans les tarots le présent, et non le futur) ou de Dali, de manière parfois ironique ou dérisoire, les figures dirigeantes des avant-gardes s'emparent de l'image du devin, de celui qui lit l'avenir, mais aussi qui manipule les cartes. Selon cette dernière acception, le jeu de tarots se trouve alors érigé en modèle poïétique.

Le jeu de tarots comme modèle poïétique

Le château des destins croisés, surtout dans sa partie *La taverne*, incarne assez précisément ce modèle poïétique, que préconisait l'Oulipo, en particulier, dont Calvino constitue une figure phare. Déjà, Tristan Tzara expliquait comment écrire un poème dadaïste, de manière malicieuse, et la référence à *Lamiel*, œuvre en devenir qui donne ses clés de fonctionnement, dans le *tarot des surréalistes*, ne doit rien au hasard. D'ailleurs, Calvino se place aussi sous l'égide de Stendhal.

Le jeu de tarots conditionne la structure même du récit de Calvino. Il est constitué d'éléments dont la combinaison permet de raconter nombre illimité d'histoires. comme Queneau, avec *Cent mille milliards de poèmes*, recueil conçu en 1961 comme une machine à fabriquer des poèmes. Axé sur la dimension combinatoire, il avait pour fonction d'entraîner le lecteur dans le jeu de la création infinie. Cette mise en évidence de la dimension combinatoire fait songer à la théorie du montage d'Eisenstein qui se servait du plan comme d'un idéogramme. La conception esthétique du réalisateur, liée à son histoire personnelle, vient de son apprentissage du japonais pendant la guerre, complété par la lecture de Granet et Lévy Bruhl. Ce qu'il met en évidence, c'est la combinatoire des signes qui caractérise l'écriture. Polysémie et labilité caractérisent la langue chinoise, de type monosyllabique, si bien qu'un seul et même terme, selon la prononciation, peut revêtir des significations diverses et changer de catégorie grammaticale. A partir de là, Eisenstein a esquissé un rapprochement entre montage et écriture³⁴. Les idéogrammes, issus de dessins d'objets, expriment des concepts. Écriture extrême orientale et montage cinématographique fonctionnent selon le réalisateur russe de façon similaire. Ainsi, l'image ne doit pas se concevoir comme une lettre de l'alphabet, mais comme un caractère aux significations multiples, aux potentialités combinatoires, qui reçoit son sens des autres signes auxquels il se combine.

34 S.M. EISENSTEIN, *Cinématismes, Peinture et cinéma*, Les presses du réel, édition française annotée par François Albera, 2009.

Dans *Le château des destins croisés*, les cartes auraient la même fonction idéogrammatique que le montage eisensteinien, car Calvino ne se soucie pas de leur signification originelle, mais plutôt du sens qui jaillit de leur association. Elles constituent un système sémiotique. On peut les manipuler, les combiner, les interpréter. Le récit se transforme, après nous avoir entraînés dans une multiplicité d'histoires, en réflexion sur l'écriture et mise en abyme de celle-ci. Calvino pose des questions d'ordre esthétique, s'interrogeant par exemple sur la tout ce qui concerne la lecture du texte: sens de lecture, question de l'interprétation, ouverture du l'œuvre. Tous ces sujets ont été traités par des sémioticiens italiens en particulier, Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*³⁵, *Lector in Fabula*³⁶, Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva*³⁷, qui aborde le sujet des hypothèses de lecture dans le domaine du cinéma. L'époque à laquelle écrit Calvino s'avère féconde en interrogations sur la réception. Loin de se limiter à une réflexion théorique, Calvino puise dans le jeu de tarots une singulière inventivité narrative.

35 Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Seuil, coll. Points, 1965.

36 Umberto ECO, *Lector in Fabula*, Grasset, figures, 1985.

37 Gianfranco BETTETINI, *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, 1984.

Non seulement le jeu des histoires se trouve conditionné à l'ordre des cartes, mais la créativité tout entière du récit se trouve stimulée.

L'écrivain avait déjà transposé le *cross over*³⁸ à la littérature, en faisant se rencontrer, dans *Le baron perché*, le protagoniste du récit et le prince André de Guerre et Paix. Dans *Le château des destins croisés*, Orlando Furioso croise la guerre de Troie. Le roman multiplie les références culturelles. *Pyrame et Thisbé*, Lucrèce, la théorie des atomes et l'origine du monde, la légende arthurienne. Calvino associe des traditions et des genres différents, commente la figure de Perceval, qu'il rapproche de Faust, en évoquant la possibilité d'un Faust qui inverse les règles de l'alchimie et d'un Perceval qui inverse celles de la Table Ronde. Il s'interroge aussi sur les tragédies de Shakespeare. L'histoire du narrateur finit par être contenue dans celle des autres, on ne peut la distinguer; elle se confond dans la pulvérulence des histoires. Est-ce une façon de renvoyer à la manière dont les auteurs réélaborent leur propre histoire, en la transposant à des existences fictives? Calvino entreprend de réfléchir sur le rôle de l'écrivain, l'exercice de la fiction, l'écriture, jouant le rôle du lecteur et du narrateur, interprétant des cartes muettes; il s'intéresse au motif du vampire, questionne le genre romanesque et l'épopée, mêle quête alchimique et quête du Graal.

On retrouve chez Jodorowsky une vision assez similaire, bien que dictée par la spiritualité plus que par une réflexion sur les capacités narratives du récit. Comme Calvino, Jodorowsky s'attache à l'aspect langagier du tarot, ainsi qu'à sa fonction combinatoire.

«Nous nous trouvons face à un alphabet optique qui transmet la connaissance non par les sons mais par les figures, les formes et les couleurs»³⁹

³⁸ Alexandre JODOROWSKY, *Ancien tarot de Marseille ou l'art du tarot*, op.cit, p 8.

⁴⁰ Id.

Il insiste à plusieurs reprises, jusqu'à sa conclusion, sur le fait que les arcanes «créent des phrases, des poèmes, puis des discours entiers»⁴⁰. Dans un autre passage, il est également question de symphonies.

Sa méthode de lecture pourrait s'apparenter à des traversées du texte, par lesquelles il établit des inventaires comparatifs. Pour aider l'apprenti lecteur, il va jusqu'à fournir une liste de questions possibles. Il doit rejeter

les lectures aux formes imposées par la tradition et se garder des stéréotypes. Dans un chapitre intitulé *De l'imaginaire*, il montre comment le tarot se construit à l'aide de l'imagination, et présente le jeu comme une œuvre délibérément ouverte.

«L'entité qui le créa y introduisit volontairement des énigmes, des distorsions de formes, en laissa certains aspects inachevés, refusa d'accentuer certains traits, fit sortir les dessins du cadre, rompit les symétries, plaça des détails non visibles à l'œil nu. Les Arcanes possèdent le pouvoir d'évoquer, par association, d'autres images»⁴¹

En montrant la dimension de connotation, Jodorowsky nous renvoie au fonctionnement du spectateur et du lecteur, et met en évidence sa fonction de co-créateur. Pour Jodorowsky, le tarot semble posséder un caractère ambigu, à la fois œuvre d'art et chemin spirituel. L'analyse qu'il en fait pourrait s'appliquer aussi bien à un tableau, ou une statue, (en particulier lorsqu'il s'attache au fonctionnement des couleurs ou à l'iconologie) mais le rituel qui prescrit entraîne l'utilisateur du côté de la cérémonie. Il compare l'activité déployée par le récepteur à une sorte de rêve, que nous pourrions peut-être apparenter à l'hypnose, ou au rêve éveillé, et qui rappelle fortement l'analyse de la réception du spectateur de cinéma effectuée par Christian Metz dans *Le signifiant d'imaginaire*⁴².

⁴¹ Alexandre JODOROWSKY, op.cit, p. 13.

«Cela a pour objet de faire fonctionner une activité semi-onirique»⁴³

L'interprète des tarots se présente comme un enquêteur, voire un sémioticien, qui doit garder l'esprit ouvert, sans chercher à faire cadrer ce qu'il voit avec ses schémas habituels, et dépasser sa vision personnelle en tenant compte de la polysémie du jeu. Pourtant, le langage qu'il emploie décrit une sorte d'osmose, dans laquelle l'interprétant et les cartes fusionnent, de façon presque organique: il emploie une métaphore médicale, celle de l'injection, de l'inoculation: les cartes seraient comme un vaccin à visée thérapeutique.

⁴² Christian METZ, *Le signifiant d'imaginaire*.

⁴³ Alexandre JODOROWSKY, op.cit, p. 13.

«Tu l'accoucheras, le possèderas, il te possèdera»⁴⁴

⁴⁴ Id. p. 20.

Un peu plus loin, décrivant sa méthode, il conseille de caresser son corps avec les cartes, de les respirer, de leur insuffler de l'air avec sa bouche.

Le tirage des cartes s'apparenterait à une performance unique, en direction d'un unique spectateur. Jodorowsky conclut ainsi sa leçon de tarologie:

Ces PHRASES seront des VERS qui entreront en communication avec d'autres cartes et finiront, au terme de la lecture, par créer un MANDALA, un POEME, une SYMPHONIE, réalisés par un ARTISTE pour un SPECTATEUR unique qui est aussi la matière-même de l'ŒUVRE⁴⁵.

⁴⁵ JODOROWSKY, *op.cit.*, p. 77.

Pour Niki de Saint Phalle les tarots constituent une machine à fiction, qui, plutôt qu'une rupture avec son œuvre antérieure constitue un épanouissement. Cette richesse référentielle et créative vient peut-être du syncrétisme artistique qui a présidé à sa création. Le métissage culturel de l'œuvre permet à la fois de stimuler l'interprétation et la création. Les manifestations intertextuelles accompagnent ces différentes figurations du jeu de tarots. Quant aux surréalistes, ils ont, en inventant de multiples jeux, préfiguré l'Oulipo et ouvert les capacités de création. Ils nourrissent aujourd'hui les divers ateliers d'écriture, et ont trouvé, chez l'écrivain Alessandro Barricco, un successeur à l'inventivité étonnante, qui a créé en 1994 avec des amis une école dédiée aux techniques narratives, la Scuola Holden.

Il semblerait que le jeu de tarots constitue le symptôme de l'attirance pour l'ésotérisme qui anime quelques avant-gardes, un ésotérisme perçu comme un système alternatif, une forme de contre-culture, opposée à l'académisme. Il métaphorise certaines aspirations, en s'opposant à toute forme d'art officiel. Il ne se confond pas avec la naissance des avant-gardes analysées plus haut, mais son surgissement tardif leur redonne vitalité et combativité. Il permet une rupture avec l'habitude et le stéréotype. Mais au-delà de cet intérêt, le jeu de tarots offre une méthodologie, une grille de lecture, un modèle de langage combinatoire ouvrant la voie à l'interprétation et à la création. Il indique un autre rapport entre émetteur et récepteur, par sa dimension d'ouverture et sa polysémie, fait du récepteur un co-créateur, quand le jeu se réélabore pour devenir œuvre d'art.