

Tardieu à 360° 10 : Le modèle pictural (II)

Tout imprégné des « miracles de la peinture » depuis son plus jeune âge, Jean Tardieu n'a eu de cesse de rapprocher art pictural et art verbal. Comment donner à *lire* la peinture ? Comment donner à *voir* la poésie ? Comment rapprocher l'un de l'autre ces deux arts si hétérogènes ?

Jean Tardieu, il est vrai, appartient à une génération de poètes qui, également fascinés par la peinture et ses pouvoirs, ont noué d'étroits rapports avec des artistes pour produire avec eux ces beaux livres mis au monde par une poignée d'éditeurs de grand talent, et cette *création partagée* a donné lieu à une extraordinaire inventivité tant du côté de l'écriture que des arts visuels. Mais, pour qui porte un intérêt particulier à ce territoire, l'œuvre de Jean Tardieu ouvre un terrain d'investigation tout à fait original, en ce sens qu'il est le seul (à ma connaissance) à avoir tenté de *traduire*, au sens littéral, des procédés picturaux en procédés verbaux.

C'est que, du pôle poétique, intégralement fait de langage, au pôle pictural qui attire l'écriture du côté de l'évidence sensible des lignes et des couleurs, il existe tout un voyage dont les premières étapes ont été largement explorées par les poètes de notre temps, les dernières de manière plus rare ou plus diversifiée.

Si nous imaginons un vecteur allant du pôle poésie au pôle peinture, nous pouvons distinguer quatre stases déterminées par la proximité de plus en plus grande recherchée par l'écriture poétique à l'égard de son modèle : le *discours comparatif* (où le poète compare les qualités respectives de l'art verbal et de l'art pictural), la *transformation* (texte actualisant sous forme de poème la réception d'une œuvre picturale), l'*imitation* (où l'écriture emprunte directement ses procédés à telle œuvre plastique), enfin l'*appropriation* (le poème spatialisé, lui-même devenu « tableau »).

Dans le chapitre précédent, nous avons vu des exemples des deux premières étapes. La question que pose Jean Tardieu dans *De la peinture que l'on dit abstraite* — « Saurai-je peindre avec des mots ? » — résume toute la problématique du *discours comparatif* dans lequel le poète, traditionnellement, s'interroge sur les capacités et limites de son art face aux arts plastiques qui, au XXe siècle, sont devenus un des paradigmes les plus importants de l'écriture poétique. Quant au texte « Poussin », extrait de *Figures*, il est représentatif de ce à quoi peut ressembler ce que j'ai appelé la *transformation* d'un univers pictural en un « blason de peintre », qui ajointe étroitement des qualités appartenant à l'œuvre picturale et des traits relevant d'une réception subjective, de même qu'un portrait reflète autant le modèle représenté que le portraitiste.

Voyons maintenant comment Jean Tardieu, dans ses tentatives obstinées de « traduction des arts », a pu mettre son écriture à l'école des peintres pour en renouveler et raviver les capacités et pour engager un travail qui entre en résonance étroite avec celui de l'artiste. Avec l'*imitation*, les caractéristiques techniques ou stylistiques du modèle sont transposées dans le matériau verbal en privilégiant tel ou tel constituant du langage (phonétique, rythmique, sémantique, syntaxique), à la manière d'un pastiche transsémiotique.

On observe assez tôt dans l'œuvre de Tardieu les prémices d'une telle entreprise ; voici un bref extrait du dernier poème de *Figures*, consacré au Douanier Rousseau, dans lequel on peut observer la maladresse volontaire de l'expression :

[...] Je voudrais être du ciel l'absolu photographe
et pour l'éternité fixer la noce de Juillet,
la mariée comme une crème et la grand-mère qui se tasse
et le caniche et les invités à moustaches
qui sont de la même famille. [...] (1)

Des vers qui voudraient être des alexandrins — mais à la cote mal taillée — et une phrase complexe — mais syntaxiquement incorrecte — ont pour but de reproduire, par des moyens purement poétiques, l'application qu'Henri Rousseau mettait à peindre ses modèles, lui qui allait jusqu'à mesurer avec un mètre de couturière l'espace qui séparait leurs sourcils, sans jamais parvenir (heureusement) à la perfection académique à laquelle il aspirait. Dans les

quelques vers cités plus haut se trouvent évoqués simultanément un tableau particulier (*La noce*, huile sur toile de 1905) et les caractéristiques stylistiques du peintre naïf.

La transposition par imitation, obtenue par substitution d'un procédé à un autre, ne cessera de donner lieu à des expérimentations de plus en plus audacieuses.

On a pu lire, dans l'anthologie contenue dans le premier chapitre, un poème intitulé « La complainte du verbe être », inspiré de la démarche, fondée sur la répétition et sur la variation, d'un artiste ami de Jean Tardieu, Hans Hartung : aux séries de photographies représentant des galets pris en gros plan, Jean Tardieu fait correspondre des séries de mots répétés jusqu'à l'obsession : « Je serai je ne serai plus je serai ce caillou / toi tu seras moi je serai je ne serai plus / quand tu ne seras plus tu seras / ce caillou... » (2)

L'équivalence peut également être produite par imitation directe du procédé plastique ; par exemple, la technique du frottage mise au point par Max Ernst inspire au poète l'idée d'un procédé analogue : il « décalque » à l'aide de mots chacun des éléments représentés dans un dessin, exactement comme l'artiste, en frottant du crayon une feuille appliquée sur des supports rugueux, fait apparaître en noir les reliefs sur lesquels passe la mine ; le poème est assez long ; en voici un extrait :

[...] Nous serons les familiers du parallélépipède en faux col
de la table à tête de corbeau
du Kobold et de la Bretonne qui font rouler la terre un train d'enfer en
sautant dessus comme sur un tonneau
de la dame noire en tronçons, du serpent mondain aux pattes molles
des Messieurs allumettes joueurs de castagnettes
de l'œuf enragé qui bondit sur le lézard mort
du vrai fouillis de je ne sais quoi qui est là pour confondre tout le
monde dans la conversation [...] (3)

Ainsi Jean Tardieu, qui a toujours fui les écoles ou mouvements, finit-il par produire, en traduisant littéralement les collages ou frottages de Max Ernst, des énoncés surréalistes !

Faute de pouvoir examiner ces « essais en tous sens » de manière systématique, remarquons simplement au passage que le traitement auquel Jean Tardieu soumet la langue fait moins songer aux figures de la rhétorique traditionnelle qu'à des troubles du langage : la logorrhée, par exemple, avec la phrase géante qu'il adresse à Fernand Dubuis (4) ; la paraphrasie, c'est-à-dire un mot pour un autre, procédé mis en œuvre dans la célèbre pièce du même nom, et rapproché par l'auteur lui-même des effets obtenus par décalque à partir des frottages de Max Ernst. L'agrammatisme, ou réduction de la phrase à des mots sans liens syntaxiques, figure dans certains passages de *Hollande* (5) ou de *L'Espace et la flûte* (6), tandis que la palilalie, répétition obsessionnelle des mêmes mots, peut être observée dans « Grandes pierres friables » (sur un tableau d'Anita de Caro) (7), « Complainte du verbe être » (pour les photographies de Hartung) (8) ou encore *L'Ombre la branche* (sur l'œuvre de Bazaine) :

[...] Déchiré déchirant uni désuni par la cendre
la vague repartie et revenue
rassemble disperse rassemble disperse
s'irrite s'apaise s'irrite
éparpille abolit (l'écume édifie et ruine
la mer en grondant nous ressemble) [...] (9)

Tous les troubles possibles et imaginables semblent être cumulés dans la merveilleuse lettre « en français ramolli » que Jean Tardieu adresse à l'artiste cinétique Pol Bury ; celui-ci a pendant des années réuni des « portraits ramollis » de ses amis écrivains ou artistes (dont il a photographié les traits dans un « miroir mou » selon un protocole très particulier) afin de publier dans un ouvrage ces portraits présentés en série de variations et accompagnés du texte que chacune des « cibles » aura rédigé en réponse. Le texte de Jean Tardieu est le seul de tout l'ouvrage à transposer par *imitation* la méthode plastique employée, parce que ce type d'écriture seconde fait de longue date partie de ses propres pratiques poétiques :

Nouvelle lettre à Pol Byru

En reluquaginant le rallamamolissement de mon porteret par tes tsoins, j'osterve ma boutrouille avec une certaine stupraréfaction.

Certes, oui-dà, oui-dada, je reconnuche ma trinche, mais c'est comme si chacune de mes parties cularitées, chacun de mes caparactères s'y trouvolait déblavié et, en même temps, soulignotté.

Ce n'est plus seulement un miroir aux allumettes, c'est un miroir des formants, des haubans, des forbans, un laminoir plurifocalisé, pluricellulaire, pluri-disciplinaire (comme on dit en Bredouille d'aujourd'hui), c'est-à-dire plurinase, pluricrâne, plurimenton, pluribouche. J'équivoque ci-après quelques-uns de ces masques révélatueurs, multigrades et plantigrades.

Il y a un Professeur Tardivus-Froëppel un peu solognel, un Jean Parpieu matois qui vous lorgne de traviole, un Jean Largnieu bouche-cousue, un boxeur boxé couvert de cabosses, un Ponçeur merditatif et inspiroté, un Jean Tarapied citrouillard, un Jean Torpieu grinchuplissé, un coinçé, un coinché, un commci, un commça, et cépéra, et cépéra.

Il y en a tant que je ne sais plus où donner de la fête... Aussi, cher ami, c'est bien volontiers que je te donne ma tête à couper, à découper, à entrecouper de vrais sangs-blancs, de vrais faux-semblants, tous vraisemblables et ressemblants.

Jean Tarmildieu

Paparis, 17 fébrillé Quatre-vingts proies (10)

Jean Tardieu s'en est visiblement donné à cœur joie pour renchérir sur les ramollissements auxquels Pol Bury a soumis son portrait. L'humour du procédé est, bien entendu, lui-même inspiré de la tonalité dont le travail de l'artiste est imprégné. Outre les calembours, les à-peu-près, les mots-valises et les néologismes (les uns et les autres aussi riches que savoureux, par exemple l'autodérision du poète lyrique en « Ponçeur merditatif et inspiroté »), la langue, dans cette lettre « en français ramolli », se met, comme on dit, à « sucrer les fraises » : elle bégaie, tremblote, s'empêtre dans ses phonèmes et ses champs sémantiques. Entre trop de sens — pas moins de trois, voire quatre mots dans « stupraréfaction » — et pas assez de sens, car on se perd dans les « vrais faux-semblants, tous vraisemblables et ressemblants », on dirait qu'elle aussi a été soumise à une sorte de mouvement qui a fait fondre, comme les lignes et les formes dans les portraits ramollis, le son et le sens des mots.

Ailleurs, Jean Tardieu n'hésite pas à soumettre la langue à de véritables opérations tératologiques pour rendre compte, au plus près, d'une série d'eaux-fortes extraordinaires, représentant des monstres, réalisées par un graveur d'origine Tchèque, Petr Herel. Après avoir évoqué les difficultés que rencontre la langue normée pour évoquer l'anormal, le poète s'efforce malgré tout de décrire les figures étranges qu'il a sous les yeux selon les règles habituelles de la description, du moins dans un premier temps. Mais ce n'est que pour mieux se livrer, à son tour, à la représentation du monstrueux à travers un langage devenu lui-même monstrueux. Venant à décrire un motif à deux personnages, qui représente un sexe masculin et un sexe féminin sous une forme anthropomorphique, il se saisit de la description qu'il vient de faire comme d'un matériau concret — une masse phonétique véhiculant du sens — et entreprend de la concentrer progressivement au moyen d'une suite de cinq « Réductions » numérotées :

[...] Enfin l'amour se couronne lui-même et s'apprête à célébrer ses propres funérailles, ô gland à tête de mort greffé, par un gilet de prépuce à boutons, sur une paire de couilles géantes, aux godillots de soldat ; à ses côtés un gracieux vagin de demoiselle, déboutonné sur deux grands yeux verticaux et terminé par un bec de canard, danse avec ses jambes élancées dont les pieds sont aussi des becs et des yeux.

Réduction 1

Imaginez un gros gland, benêt au col étranglé par un prépuce épais, plissé et boutonné sur le devant, faisant office de gilet. Branché sur cette tête obtuse (deux petits trous pour les yeux), le corps est tout entier formé par deux énormes couilles velues, supportées par de très courtes jambes aux souliers cloutés de fantassin. Au près de lui son épouse, une sorte de cane, danse une danse élégiaque, inquiétante. Mince tout du long, son corps est décousu de longues ouvertures verticales, qui sont des vulves en chapelet, cependant que ses jambes fines se terminent en bec de canard.

Réduction 2

Vaginez un gros gland benêt, col strangulé par un gibus prépais, plissoutonné devant. Branché sur cet obtus (percé de deux pitrous), cela se meut sur de courtes jambules aux groussiers de flantassin. Au près de lui sa pouse, cane galante, danse sur ses deux jamblisses. Tout le long de ce cou de corps s'ouvrent des valvules qui sont des vaginules verticales et ses jambines se termoussent en bec d'ocules.

Réduction 3

Vaginos gampenêt frigilus plissou. Boptu pitrou jambeglousse flanssin. Pousalance jamblance. Couvules vaginicules jambules.

Réduction 4

Vagibên pressou ptutrou jamboussin. Pousalance cougingambules.

Réduction 5

VAFREPTUSSOU POUSAGIMBULES . (11)

La dernière Réduction se présente sous la forme de deux mots de quatre syllabes, un pour chaque « personnage », dotés non d'un genre, comme le sont les mots, mais, pourrait-on dire, d'un *sexe* : Jean Tardieu en effet a privilégié, dans la moitié « mâle » et la moitié « femelle » de sa description, les phonèmes les plus caractéristiques des termes fortement chargés de connotations sexuelles, jusqu'à obtenir, à force de concentration, ces espèces de grognements sexués. Placées au milieu du texte qu'il adresse au graveur, les « Réductions » réalisent, sous la forme d'un *acte* et non sous celle d'un *discours*, un objet verbal capable de faire pendant à la représentation visuelle de ces monstres étonnants, à la fois grotesques et funèbres.

Ludiques ou sérieux, les « pastiches » de Jean Tardieu font bouger la langue dans tous ses états : tout est susceptible de métamorphoses, la syntaxe, la morphologie, le son et même le sens étant traités comme un matériau à pétrir, à modifier. Par là encore, il imite ses amis artistes lorsque dans l'autre sens ils « illustrent » ses poèmes. Ainsi Bazaine, méditant pendant deux années le poème « L'ombre la branche » que Jean Tardieu lui a dédié, cherche comment transposer, comment *traduire* le caractère particulier de tel ou tel passage au moyen des formes, des couleurs, des techniques..., et cela de manière extrêmement précise et détaillée, comme on peut s'en rendre compte à travers la lecture de sa correspondance. Jean Tardieu fait de même lorsque, de façon tout aussi attentive et exacte, il imite le style des dessins de Bazaine, formés de traits hachurant la page dans tous les sens, au moyen de ressassements verbaux et de juxtapositions antithétiques. Tous deux, dans leur entreprise respective, examinent en détail ce qu'ils se donnent pour tâche de *traduire par imitation* en recourant à des équivalences qui, malgré le saut d'un médium à l'autre, n'ont rien d'approximatif : le poète et le peintre n'ont pas la même « langue », mais comprennent parfaitement celle de l'autre et possèdent une maîtrise suffisante de leur propre domaine de création pour élaborer des transpositions fidèles à leur modèle. Dans les *livres de création* qu'ils partagent, les auteurs de diverses disciplines pratiquent bien souvent la réciprocité des échanges. Quant au texte poétique, si près qu'il tente de s'approcher de son modèle pictural dans son usage de la

langue comme dans ses formes, il lui reste un dernier pas à faire pour s'assimiler plus complètement encore à ce pôle qui l'attire, sans pour autant perdre son âme : tout en restant poème, devenir tableau en accédant à la visibilité.

Le poème spatialisé, en effet, va se saisir d'une surface, délimitée par la page, pour donner lieu à une composition plastique absolument indissociable de son message : en *s'appropriant* les qualités d'un art visuel, celui-ci est reçu à la fois comme objet à lire et comme objet à voir.

À partir de ce point, les poèmes ne parlent plus *de* peinture, pas plus qu'ils n'essayent de *la* parler. Ce sont des poèmes qui n'ont plus d'autre lien avec la peinture que leur propre disposition dans l'espace, typographique ou manuelle.

Certes, nous avons l'habitude d'une typographie particulière pour la poésie, qui la signale *comme poésie*. Mais les conventions attachées à l'aspect des formes anciennes (sonnet, strophes, etc) comme à l'universel « à la ligne » qui l'a remplacé par la suite, procurent au poème une « visibilité molle » que plusieurs poètes ont cherché à raffermir ou à renouveler. Jean Tardieu pour sa part ne s'est guère montré obsédé par cette question : il lui eût paru arbitraire et affecté de conférer sans raison particulière telle ou telle forme extraordinaire à ses écrits, notamment à ses poèmes lyriques. En revanche, c'est « sous influence » picturale qu'il arrive à Jean Tardieu de façonner la forme visuelle du texte poétique. Il est vrai que cette entreprise s'inscrit dans une tradition, telle celle des vers figurés de jadis ou plus récemment celle des calligrammes apollinariens, mais ce qui caractérise la pratique de Jean Tardieu est, me semble-t-il, le fait de revendiquer un modèle plastique contemporain, en particulier abstrait.

Plusieurs poèmes en effet, datant probablement de la fin des années cinquante, se présentent selon une disposition géométrique : les strophes dessinent des carrés disposés en quinconce ; ils seront réunis dans *Formeries* sous le titre (précisément) de « Dialogues typographiques ». L'un d'entre eux, « Poème à deux voix » (repris ultérieurement sous le titre : « Le fleuve Seine »), avait été illustré en 1962 d'une gravure abstraite et géométrique de Roger Vieillard. Ce poème se désigne lui-même comme étant « à voir », tant dans son corps typographié que dans son propos, d'ordre (en partie) auto-référentiel : « En haut et à gauche de la page. Un épais carré noir... » :

Le fleuve Seine

En haut et à gauche de la page. Un épais carré noir. Des épis dressés. Au coude à coude. Depuis un an, deux ans peut-être, je suis aux prises avec cette multitude obscure. Oui, dans le coin à gauche et en haut de la page, il y a une foule immobile, parfaitement immobile, qui regarde et qui se tait. Elle attend quoi ? C'est sur le bord de la Seine. Une place où aboutissent les avenues du vacarme. Mais là, tout est silencieux — même cette foule immobile, serrée, qui regarde et qui attend.

Ailleurs il y aura des siècles dans ma vie. Des chants de bergers sur les collines. Mais pourquoi parler au futur ? 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. Sur les berges de la Seine je suis enchaîné pour toujours à ces anneaux de fer scellés dans la paroi des quais. Je ne bougerai plus de là avant la fin des temps !

Je les ai vus je les vois chaque jour. Aux heures où le cœur des machines s'arrête de battre, un flot d'hommes et de femmes sort de toutes les bouches des immeubles. Le sang noir descend vers les canaux souterrains. Tous ces vivants qui s'engouffrent sous la terre ! C'est à celui qui descendra le plus vite. Remonteront-ils du côté du jour ? Qu'est-ce qu'on appelle « demain » ?...

À la surface une nuit d'encre coule sous les ponts. Les lumières tremblent dans les reflets. C'est toujours la même ville. Comme j'ai vécu longtemps !... Je revenais du pays des vacances. Octobre. J'avais huit ans. J'entends le sabot des chevaux de fiacre. D'abord le son des pavés de bois. Puis, un ton plus haut, celui des pavés de pierre. Revenu, reparti, chargé, les mains vides ! Sur mes pas, toujours sur mes pas !

Ô masse énorme des vivants qui me tire la nuit hors du sommeil, qu'ai-je fait pour toi ? Quel est mon pouvoir ? Ah ! que je voudrais savoir si j'ai payé ma dette ! 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... Il crie encore, il s'arrête et regagne l'ombre.

Je rêve que j'étais. Suis-je encore, ou non ? Puisque j'étais déjà dans ma mémoire ?... Je le savais je survolais le temps futur. Je me souvenais... D'un sommeil dans l'autre je plonge. Le songe du travail ! Le songe des regards dans la lumière !

C'était un peu avant l'aube. La pâleur et l'ombre, couteaux obliques, tranchaient les hautes maisons ! J'entendis murmurer. Que disait-on ? Cela ne bougeait pas, mais cela sifflait et murmurait. Peut-être même on chantonnait. Dans le poudroiement 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...

Où se passe l'aventure de notre vie ? Ô présence ! Ô disparition ! J'ai vu des arbres noirs, en rangs serrés, courir vers leur tombeau. Ô fleuve ! Ô vie ! Ô mort !

(12)

Dans le cas de la poésie spatialisée typographique, les conventions attachées au type de caractère, à la disposition dans la page, à la forme et à la matière du support, fonctionnent comme des connotations, et à partir de là il est possible de jouer avec cette symbolique pour « dire » quelque chose par d'autres moyens que le seul contenu sémantique des mots. C'est

ainsi qu'*Un lot de joyeuses affiches* redouble l'effet parodique porté par le message au moyen de la forme-annonce ou de la forme-affiche, ici détournées. Les états manuscrits ou dactylographiés des « joyeuses affiches » de Jean Tardieu montrent qu'il avait prévu la disposition de chaque texte, aligné au centre, avec pour toute indication de caractères des majuscules ou des minuscules ; avant impression, les lettres, de style et de taille variés, dessinées par un maquettiste de grand talent, Michel Toffer, ont été soumises à l'approbation de l'auteur. Leur ressemblance avec les types que l'on peut observer dans les annonces des années vingt n'est sans doute pas le fait du hasard : les caractères grandiloquents et tarabiscotés de ces affiches servent à merveille les intentions parodiques et satiriques de Jean Tardieu, qui, par exemple, propose aux jeunes gens un « APPEL » du « MINISTÈRE DE LA RÉSIGNATION » qui leur prescrit : « ENGAGEZ-VOUS DANS LA DÉSPÉRANCE », ou l'annonce immobilière vantant un « JOLI PETIT LOCAL » du « XVIII^E / ARRONDISSEMENT » avec « BUISSON DE RONCES », « ORTIES CHAMPIGNONS ARAIGNÉES » et « VIPÈRES GARANTIES »... (13)

Cependant, la typographie, quoique ductile, est encore un intermédiaire : Jean Tardieu voudrait écrire comme l'on dessine, non seulement en créant une figure graphique, mais encore en traçant les lettres à la main. Il voudrait, en somme, rendre au verbe *graphein* son double sens : à la fois écrire et dessiner. Le beau livre publié chez RLD en 1986 contient ses superbes *Poèmes à voir*, accompagnés d'eaux-fortes de Pierre Alechinsky.

Ces poèmes, au nombre de douze, sont disposés dans la page de manière à former des tableaux abstraits. Toute la surface du rectangle, délimité par une page de format album, est utilisée : des mots isolés, des lignes ou des pavés de texte, écrits de manière soignée mais non « léchée » à l'aide de divers traceurs, étoilent la page selon des axes horizontaux, verticaux, obliques ou courbes, à lire de haut en bas ou de bas en haut ; plusieurs parcours de lecture sont possibles, induisant à chaque fois un poème différent. L'expressivité du dispositif, en fonction de la taille des lettres, de leur ductus en capitales ou en minuscules, de l'épaisseur de leur corps et de la forme graphique dans laquelle elles s'insèrent, est d'une grande efficacité : le sens que la réception du lecteur contribue à créer dépend autant de facteurs graphiques que sémantiques.

Si les parcours de lecture sont pluriels, on constate que les différentes zones du rectangle d'une page sont affectées d'une signification symbolique. À gauche, le plus souvent, c'est le côté du levant, à droite celui du couchant ; midi figure au milieu. En bas à droite est évoquée la mort ou une perspective vers l'infini. Enfin, la zone centrale est la plus riche en significations diverses : c'est le lieu où se définit le « moi », mais c'est aussi le lieu implacable du Présent, celui où pourrait se dévoiler un secret perpétuellement hors d'atteinte. Le centre est l'image de cet instant de retrait où la conscience tente de se saisir elle-même percevant le monde. L'organisation de l'espace est donc, essentiellement, d'essence temporelle. Chacun de ces poèmes est un lieu « où évoluent, fugitives, les figures du Temps » : le dessin est fixe, mais l'exercice de la lecture lui confère le mouvement.

Ainsi, au bout du parcours qui, partant du territoire de la poésie, s'avance vers celui de la peinture jusqu'à occuper son terrain propre, le poème-tableau tel que l'a conçu et réalisé Jean Tardieu parvient non seulement à concilier, mais encore à enrichir l'une par l'autre les spécificités respectives de l'art verbal et de l'art pictural, à savoir le temps et l'espace. Chacun de ces poèmes se donne à voir « d'un seul regard », mais leur lecture exige du temps, plus de temps même que celle d'un poème disposé selon une structure linéaire traditionnelle. Or cette lecture dépendant à son tour de facteurs spatiaux, la boucle est bouclée dans cette interaction permanente.

Livre rare et précieux, l'album des *Poèmes à voir* met face à face l'œuvre de deux mains, celle d'un poète qui a souhaité présenter son poème en forme de dessin, et celle d'un artiste, Pierre Alechinsky, dont l'esthétique a souvent été comparée à l'écriture. Conservé dans les réserves des grandes bibliothèques, il n'est visible qu'au prix d'une démarche spécifique. Cependant, si l'on veut se faire une idée (quoique nécessairement amoindrie) des poèmes à voir de Jean Tardieu, il en existe une petite édition publiée par Gallimard, mettant en regard les poèmes tracés à la main et leur « traduction » typographiée. (14)

Certains de ces poèmes ont été repris par Jean Cortot, qui les a peints sur de grands papiers, en particulier dans une suite intitulée *Anthologie Jean Tardieu*. Ainsi, selon une belle figure d'échange, il arrive que le peintre relaie le poète : la poésie accède alors à la couleur, et

passé de l'horizontalité de la page à la verticalité de la toile accrochée aux cimaises : elle est, intégralement, *devenue peinture*.

Notes :

- 1- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 180.
- 2- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p.1059.
- 3- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1259.
- 4- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1162.
- 5- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, pp. 924-935.
- 6- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, pp. 708-723.
- 7- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 971.
- 8- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, pp. 1048-1065.
- 9- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, pp. 1233-1237.
- 10- Pol Bury, *896 têtes ramollies*, [896 portraits photographiques par Pol Bury, textes de divers auteurs], Bassac, Plein chant, 1989.
- 11- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1281.
- 12- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, pp. 1166-1168.
- 13- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1485.
- 14- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, pp. 1344-1357.

Références :

- Frédérique Martin-Scherrer, *Lire la peinture, voir la poésie. Jean Tardieu et les arts*, Paris, IMEC éd., octobre 2004 (288 p., 83 ill. coul., bibliographie, index. Textes inédits de Jean Tardieu).

- Frédérique Martin-Scherrer, « Un animal du temps », Actes du séminaire *Livre/Poésie*, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (à paraître).

Bibliographie sélective :

POÈMES

JEAN TARDIEU

Burin de ROGER VIEILLARD

Paris, Seuil, 1944.

JOURS PÉTRIFIÉS.

Poèmes (1943-1944)

JEAN TARDIEU

Gravures au burin de ROGER VIEILLARD

Paris, Gallimard, 1947.

*IL ÉTAIT UNE FOIS, DEUX FOIS, TROIS FOIS
ou la table de multiplication en vers*

JEAN TARDIEU

Illustré par ÉLIE LASCAUX

Paris, Gallimard, 1947.

PARIS DES RÊVES

75 photographies d'IZIS [Israëlis Bidermanas]

Textes de divers auteurs

Lausanne, Éditions Clairefontaine (La Guilde du Livre), 1950.

L'ESPACE ET LA FLÛTE.

Variations sur douze dessins de Picasso.

JEAN TARDIEU

Paris, Gallimard, 1958.

DE LA PEINTURE QUE L'ON DIT ABSTRAITE
JEAN TARDIEU
Lausanne, Mermod (coll. « Dessins »), 1960.

HOLLANDE
JEAN TARDIEU
Dessins et aquarelles de JEAN BAZAINE
Paris, Maeght, 1962.

PAROLES PEINTES
Quatorze textes inédits et quatorze eaux-fortes originales de divers auteurs et artistes, dont :
JEAN TARDIEU / ROGER VIEILLARD.
Paris, O. Lazar-Vernet, 1962.

CONVERSATION-SINFONIETTA
JEAN TARDIEU
Essai d'orchestration typographique par J. MASSIN
Paris, Gallimard (coll. « La Lettre et l'esprit »), 1966.

C'EST À DIRE
JEAN TARDIEU
Aquarelles originales de FERNAND DUBUIS
Paris, Georges Richar, 1973.

24 FROTTAGEN
24 frottages de MAX ERNST
Poème de JEAN TARDIEU
Zürich, Hans Bolliger, 1973.

LE PARQUET SE SOULÈVE
JEAN TARDIEU
Lithographies de MAX ERNST
Virflay (78), Vaduz-Brunidor-Apeiros, diff. Robert Altmann, 1973.

OBSCURITÉ DU JOUR
Jean Tardieu
Genève, Skira (coll. « Les sentiers de la création »), 1974.

UN MONDE IGNORÉ
JEAN TARDIEU
Photographies de HANS HARTUNG
Genève, Skira, 1974.

DIX VARIATIONS SUR UNE LIGNE : L'ŒUVRE PLASTIQUE DU PROFESSEUR FRÉPPEL (JEAN TARDIEU)
et *INFRA-CRITIQUE DE L'ŒUVRE PLASTIQUE DU PROFESSEUR FRÉPPEL (POL BURY)*
La Louvière, Belgique, Daily-Bul, coll. « Les Poquettes volantes », 1976.

L'OMBRE LA BRANCHE
JEAN TARDIEU
Lithographies de JEAN BAZAINE
Paris, Maeght, 1977.

TOUT ET RIEN
JEAN TARDIEU
Eaux-fortes de POL BURY
1979

ANTHOLOGIE JEAN TARDIEU
Poèmes de Jean Tardieu transcrits par JEAN CORTOT
Paris, 1980-1981.

HENNISSEMENT DE L'INCONNU
JEAN TARDIEU
Poème transcrit par JEAN CORTOT
Paris, Georges Richar, 1982.

GRILLES ET BALCONS
JEAN TARDIEU
Texte transcrit par JEAN CORTOT
Paris, 1983.

DES IDÉES ET DES OMBRES
JEAN TARDIEU
Eaux-fortes de POL BURY
Paris, Robert et Lydie Dutrou, 1984.

« *CE QUI TRAVERSE ET DISPARAÎT...* »,
JEAN TARDIEU et BERTRAND DORNY, Paris, 1984.
38 x 28 cm. ; aquatinte, eau-forte, pointe sèche, 3 coul.

POÈMES À VOIR
JEAN TARDIEU
Eaux-fortes de PIERRE ALECHINSKY
Paris, Robert et Lydie Dutrou, 1986.

CARTA CANTA
Eaux-fortes de PIERRE ALECHINSKY
Texte de JEAN TARDIEU
Paris, Robert et Lydie Dutrou, 1987.

UN LOT DE JOYEUSES AFFICHES
suivi de Cinq petites annonces
JEAN TARDIEU
Eaux-fortes de MAX PAPART
Paris, Robert et Lydie Dutrou, 1987.

LES FIGURES DU MOUVEMENT
JEAN TARDIEU
Dessins de HANS HARTUNG
Paris, Daniel Gervis, Editions de Grenelle, 1987.

LES PHÉNOMÈNES DE LA NATURE
JEAN TARDIEU
Transcription par JEAN CORTOT
Paris, Maeght, 1988.

896 *TÊTES RAMOLLIES*
Photographies de POL BURY
Textes de divers auteurs
Bassac, Plein Chant, avril 1989.

PETIT BESTIAIRE DE LA DÉVORATION
JEAN TARDIEU
Graphies de JEAN CORTOT
Paris, Maeght, 1991.

UNE PAGE D'ANTHO-ENTOMOLOGIE

JEAN TARDIEU

Lithographies de JEAN CORTOT
Limoges, Adélie, 1995.

LE JARDIN FRAGILE

JEAN TARDIEU et PIERRE ALECHINSKY
Paris, Gallimard 1995.

LE MIROIR MAGIQUE (DIALOGUE INTÉRIEUR)

Texte inédit de JEAN TARDIEU
Estampes de JEAN CORTOT
Paris, Tanguy Garric, 2001.

UN LOT DE JOYEUSES AFFICHES

Jean Tardieu

Avec une couverture originale de PIERRE ALECHINSKY
Paris, Robert et Lydie Dutrou (collection « Notes et écrits », cahier 5), 2003.

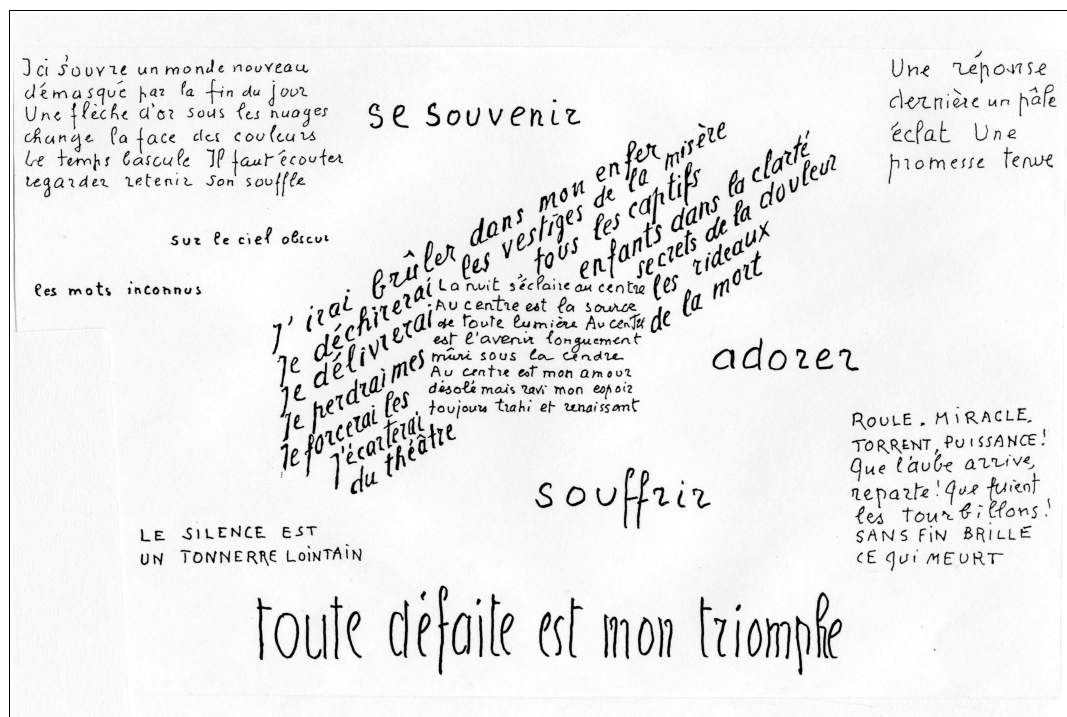
À JEAN TARDIEU

par JEAN CORTOT

Paris, Robert et Lydie Dutrou (coll. « En Puisaye », cahier 12), 2003.

SÉQUELLE

« La vérité sur les monstres », texte de JEAN TARDIEU ;
« Tardieu Sequel », suite de 10 gravures de PETR HEREL.
Paris, Librairie Nicaise éd., 2009.



« Paysage nocturne », Poème à voir n°3.