

Tardieu à 360° 9 : Le modèle pictural (I)

Le « pays poétique » de Jean Tardieu a pour terreau primitif les lectures que lui faisaient son père et sa mère quand il était petit — Victor lui lisant des poèmes de Baudelaire ou de Hugo, Caline des fables de La Fontaine ; et puis, bien sûr, comme il le rappelle souvent lui-même, la musique maternelle et la peinture paternelle ont émerveillé son enfance à la manière de deux modèles insurpassables. Il ne deviendra ni peintre, ni musicien : « Pour ma part, dit-il dans *Margerites*, je n'avais ni le don de peindre les miracles du visible, ni d'inventer des sortilèges auditifs, mais j'étais fasciné par le langage poétique, proche de la musique par ses sonorités et ses cadences, proche du dessin par le tracé des signes » (1). De sa mère, il a hérité une oreille extrêmement fine et attentive au « murmure intérieur » qui résonne en lui lorsque bourdonne, avant même d'exister sur le papier, l'approche de l'écriture poétique : « Il me semblait que je percevais ou devinais les sons ou les rythmes du poème, avant d'en distinguer les paroles, avant d'en comprendre le sens, comme si celui-ci, loin d'être nécessaire, n'était qu'un attribut accessoire du langage » (1). De son père, il a hérité une main : « Aussi loin que je remonte en effet dans mes souvenirs je vois une main — main d'enfant, d'adolescent, main d'homme, puis de vieil homme, en proie au besoin d'*écrire*, comme si, curieusement, cette simple opération physique précédait l'acte de l'intelligence, au lieu de lui succéder et de lui obéir » (1). On voit bien, à travers ces formulations, que le fait d'entendre ou de tracer *précède* la mise en œuvre du médium qui est le sien, à savoir le langage, comme, dans son histoire personnelle, tout a commencé avec la perception qu'il avait des arts pratiqués par sa mère et par son père. D'où ce désir qui a toujours été le sien de ne pas se contenter de vivre : « Une voix secrète, que j'ai entendue très tôt et qui m'a parlé toute ma vie, m'ordonnait avec une autorité douce mais sans réplique, de chercher, sinon à comprendre, du moins à "traduire" la langue inconnue que cet univers confondant semble nous faire entendre sans nous en donner la clé » (2). Or, la *main* de son père possède une clé capable d'ouvrir les mystères du visible : « un passe-partout » que le poète va emprunter à la peinture pour l'expérimenter de cent façons dans son œuvre poétique.

D'abord — essayons d'adopter un instant le point de vue d'un petit enfant — il y a les portraits de Maman par Papa : comment la peinture ne serait-elle pas une opération *magique* ? D'autant plus que ces portraits se peignaient au paradis d'Orliénas :

Je parle des vacances, je parle d'un jardin perdu qui résonnait de la voix des jeunes filles, des sons du piano et aussi de la harpe. Ma mère, pour aider au ménage, accueillait en pension, dans la propriété de famille, une ou deux de ses élèves, dont j'étais toujours amoureux.

Aux heures où les devoirs des uns et des autres faisaient place à la « récréation », alors c'était mon père qui se mettait au travail et improvisait, en plein air, de rapides esquisses où toujours sa femme, si courageuse et active qu'elle fût, jouait les bourgeoises désœuvrées. Dans tous les accoutrements de l'été d'autrefois, longues robes blanches, chapeaux de paille à grands bords ou peignoirs du petit lever, elle était, tour à tour, dans la pénombre des feuillages ou en plein soleil, parfois sous une ombrelle rouge qui empourprait son visage et rendait ses traits invisibles, une dame étendue sur une chaise longue, dans un hamac, dans un fauteuil d'osier de couleur verte, ou bien deux dames dont l'une est debout, l'autre assise, ou même trois dames, l'une d'elles servant aux autres le thé, multiplication délicieuse que j'ai encore sous les yeux comme dans ma mémoire et qui évoque la tradition de l'Impressionnisme, ce grand jardin de la peinture. (3)

À Paris, l'enfant monte à l'atelier de son père, qu'il voit travailler jour après jour « dans la bonne odeur de l'huile et des couleurs ». Tel un thaumaturge, le peintre semble capable de découvrir dans la toile blanche une image qu'il finira par en extraire : « Quand je voyais mon père peindre ou dessiner, je croyais assister à un miracle, tant j'étais frappé par la sûreté du trait ou de la touche. D'une façon imprévisible, le crayon et le pinceau semblaient faire surgir les images comme si celles-ci eussent préexisté sur la toile blanche, comme si leur apparition

d'abord incompréhensible avait été *sans rapport direct avec le geste de la main*, comme si cette main n'avait fait que les tirer du néant par une opération magique » (4). Semblable à un prestidigitateur, le peintre surprend les yeux les plus vigilants : comment la *main* a-t-elle pu tirer du néant des objets d'une telle présence ?

Chaque geste de Victor est suivi par un regard attentif à surprendre les « miracles » de la peinture : « Souvent alors me surprenait, dans ma naïveté, cet autre mystère des couleurs : leur changement selon leur voisinage, plus encore que leur mélange » — on voit poindre ici la découverte que fera plus tard l'apprenti poète des pouvoirs de la métonymie. « Mon père, ayant choisi un pinceau (tantôt très mince, tantôt épais ou presque usé) et ayant essayé un certain ton sur sa palette, déposait avec sûreté et délicatesse une simple touche sur le tableau et voilà que le ton se modifiait instantanément ! » : on devine en quoi l'élaboration du poème peut ressembler à celle du tableau, soit que l'ajout d'un mot renforce la métaphore ambiante (« ou bien le ton disparaissait, à la fois présent et fondu comme le son d'un instrument dans un orchestre ») soit que le sens de ce mot lui-même acquière une connotation nouvelle par le contexte (« ou bien au contraire, littéralement, il “changeait de couleur” suivant son rapport avec les tons voisins ») (5). Toujours est-il que ces « opérations magiques » relèvent d'un savoir technique qu'à son tour le poète exploitera pour son propre compte dans l'acte d'écrire.

Jean Tardieu a été également fasciné par l'aspect matériel de la peinture : pigments, palettes, pinceaux, brosses, toiles, chevalets, et surtout les odeurs de l'atelier : « je retrouvais avec délices, mêlée à la fumée du tabac, cette odeur de peinture fraîche, moitié huile de lin, moitié térébenthine, qui est resté pour moi un souvenir olfactif toujours présent, étroitement lié à la joie du regard, à l'éclat des couleurs » (6). Lorsque plus tard Jean Tardieu commentera les œuvres de ses amis peintres, même devant une toile que le temps a rendue inodore, la mémoire, stimulée par « l'éclat des couleurs », restitue sa genèse et porte témoignage d'un exercice physique de la peinture dont le poète, réduit à des instruments trop abstraits, gardera la nostalgie : « J'ai l'impression, dit-il dans *Causeries devant la fenêtre*, que les mots sont comme des alambics à travers lesquels la réalité des choses, ou même la réalité de l'imaginaire, se refroidissent. » (7) Aussi n'aura-t-il de cesse de chercher à renforcer la présence sensible du langage, quitte à lui faire violence, pour tenter de le hausser au même niveau de puissance que celle dont bénéficient, à ses yeux, les arts plastiques.

Cette attention tôt formée à l'élaboration du tableau, y compris dans ses dimensions les plus matérielles, se manifestera de façon progressive dans ses écrits sur les arts qui, d'abord centrés sur la réception de l'œuvre finie, se tourneront graduellement vers le travail qui a préexisté au résultat ; cette évolution coïncide avec l'attention de plus en plus grande qu'il porte aux artistes contemporains, après avoir, dans un premier temps, voulu rendre compte de l'admiration qu'il porte aux grands peintres du passé.

On se souvient de l'apparition du Tintoret dans la cour de l'immeuble (cf. chap. 3), dont l'épiphanie sauve le poète de la plus pesante morosité, à l'époque où le travail qu'il doit assurer aux Messageries Hachette accable ses journées. Cette révélation, c'est aussi celle d'une méthode d'approche de la peinture qu'il va reprendre et mettre au point avec *Figures*, recueil consacré aux peintres français composé pendant la guerre. Comme aux jours gris des Messageries, la remémoration de la peinture — car les toiles ont été mises à l'abri et soustraites aux regards — éclate comme une bombe de lumière au sein de cette période si noire et apporte une lueur d'espoir : les grands artistes, « calmes figures » émergeant du passé « sur un écran de flammes, d'orage, de ténèbres », ont traversé les siècles pour « relever le défi lancé par les obscures puissances de la destruction et rebâtir l'image [de l'homme] à partir des dernières marches du néant » (8). Dans cet ouvrage, Jean Tardieu, croisant la formule créée par Baudelaire dans le poème « Les Phares » avec celle qu'il a découverte dans son premier texte sur Le Tintoret, fait suivre chaque nom de peintre d'un poème en prose où se trouve résumée l'image (la « Figure ») conservée par la mémoire (singulière et collective) de l'œuvre entier de l'artiste. C'est l'impossibilité de *voir* les œuvres peintes qui a suscité le désir d'écrire des textes capables de les remplacer par un substitut verbal.

Ces peintres, Jean Tardieu les avait vus au Louvre, non seulement, bien entendu, au cours de visites ponctuelles, mais encore de façon plus approfondie dans les années 30-31 : à cette époque, Jean Tardieu, employé à un poste précaire dans le Musée, avait suivi pendant quelque temps les cours de l'École du Louvre dans l'espoir d'accéder à un poste de conservateur-adjoint. Rien de « savant », néanmoins, dans les textes qu'il commence à rédiger dès 1942 et qui seront réunis dans le recueil de 1944 : Jean Tardieu ne se prend ni pour un

critique, ni pour un historien d'art, et son écriture comme son entreprise se démarquent très consciemment de tout ce qui peut ressembler aux codes en vigueur dans les diverses approches spécialisées : « Ni description, ni analyse, ni nomenclature, ni explication, ni classement (ou déclasserment) historique », mais la traduction « en termes de poèmes » (9) de couches d'images picturales sédimentées dans la mémoire et réactivées par la nostalgie.

Le choix de peintres (et de musiciens) opéré par Jean Tardieu, outre ses goûts personnels, s'explique également par le contexte historique : le recueil ne comporte que des artistes français (Poussin, Cézanne, Corot, Manet, Rodin, Georges de La Tour, Méryon, Seurat, Daumier, Henri Rousseau). Cependant, l'intention « patriotique » du recueil se limite à ce choix : à lire la Préface, les malheurs du temps ne sont que l'une des manifestations, à l'échelle historique, du « drame universel » de l'humanité et même, au-delà, de tout ce qui existe. La préface de *Figures* reflète les mêmes préoccupations que celles que l'on a relevées dans les textes antérieurs : la conscience tragique du *rien*, le rôle des arts qui, tout en partant d'une « évaluation préalable de la démesure et de la déraison du monde », refusent de faire leurs « dévotions aux brumes colossales qui nous dévorent » (10), — et la consolation qu'ils apportent en offrant à l'esprit, par la peinture ou la musique, la nourriture d'une signification.

Fermement limités, les textes ne dépassent pas les deux pages. Les titres se réduisent au patronyme du peintre. « Poussin », « Cézanne », « Manet »... : dépourvus de prénom, ces noms sonnent comme ceux des dieux ou des héros de l'Antiquité. Noms « propres », donc, c'est-à-dire uniques, mais accédant aussi, à la manière des antonomases, à la pérennité du nom « commun » : mots de notre langue, et comme tels susceptibles d'être définis. Dire « Daumier », c'est référer à une entité complexe, riche, vaste mais cernée — mot-monde, mais monde clos. Le titre et le texte entretiennent en quelque sorte un rapport signifiant-signifié, le poème en prose ayant pour tâche de donner une « définition », non pas semblable à celle des dictionnaires, qui informent sur la biographie, les œuvres etc., mais la plus conforme possible à ce qu'évoquent dans notre esprit des mots tels que : « Poussin », « Cézanne », « Manet »...

Ces « blasons » de peintres, exprimant sous la forme d'une « image globale » ce que recouvre l'énoncé de leur nom — donc centrés sur une réception subjective —, comportent également nombre de références « objectives » à l'œuvre peinte, à son esthétique, à ses motifs, à ses techniques ainsi qu'à ses titres, intégrés sans guillemets au texte. Voici, en guise d'exemple, le poème en prose liminaire :

Poussin

Les nuages sont bas sur l'horizon (on dirait un épais feuillage) et dans l'étroite ligne d'espace qui lui est laissée, le ciel concentre sa couleur comme une essence au goût si violent qu'elle ne se peut boire ou respirer qu'avec prudence.

Ah ! Crois-tu ce paysage endormi ? On te trompe à dessein, car seuls les plus dignes auront le droit d'écouter. Si Apollon se repose et se tait, c'est pour mieux plonger dans ton âme. Les sons de sa lyre sont passés dans les pierres d'un portique et le balancement des strophes éteintes soulève non loin de là trois jambes de jeunes filles dansant d'un même pas et les branches aussi dans le même sens inclinées.

Allons, étranger ! puisque ton attitude respire la déférence et la mesure, entre ! Tu entendras chanter le rouge insidieux, le vert profond et sacré, les stridentes lividités du Déluge, le rose comme un reflet de feu sur les joues des bacchantes. Mais gare à toi si tu venais sans amour ! Tu ne verrais qu'un champ de décombres, un forum abandonné d'où la parole s'est enfuie !

Nous valons mieux que des ruines ! Pour qui sait être patient et probe, la mort est absente de ces lieux : des mains pieuses ont revêtu d'un incorruptible printemps les bois où résonne une rêverie nombreuse de troupeaux et de choses. Ce pourrait être un calme crépuscule pour les amants apaisés ou pour les dieux qui se préparent à apparaître. Ce pourrait être une nuit de veille, quand tout le monde attend, les yeux fixés sur les chemins pleins d'ombre...

Mais à l'horizon, sous les branches basses, il y a toujours l'orage qui médite avec lenteur sa secrète maturité. (11)

La concentration par sédimentation et, si l'on peut dire, par compression, de la « notion-Poussin », n'exclut nullement la précision : quelques mots suffisent à évoquer un tableau au point de le faire véritablement resurgir frais et intact au souvenir. La référence au tableau se fait soit par mot du titre, soit par une brève description, ou même les deux ensemble, comme dans ce passage : « des mains pieuses ont revêtu d'un incorruptible printemps les bois où résonne une rêverie nombreuses de troupeaux et de choses. Ce pourrait être un calme crépuscule pour les amants apaisés ou pour les dieux qui se préparent à apparaître » ; le mot « printemps », que rien ne signale, pas même une majuscule, est le titre du tableau, tandis que les éléments énumérés : les bois, les troupeaux, le crépuscule, les amants et les dieux apparaissant dans le ciel, y sont effectivement représentés. Un syntagme tel que « les stridentes lividités du Déluge » rend immédiatement présente cette autre toile de Poussin : *L'Hiver*. On sait que, pour représenter cette saison, le peintre a eu recours à la métaphore du Déluge. Le titre n'est donc pas cité, mais trois mots suffisent à convoquer le tableau sans erreur possible : le thème est désigné par « Déluge », les couleurs par « lividités » ; l'éclair qui strie la toile est rendu synesthésiquement par « stridentes », la tonalité dramatique de la scène par les connotations attachées à ces trois mots. L'adjectif « stridentes » renvoie en outre à la posture des personnages représentés, qui visiblement, si l'on peut dire, poussent des cris de terreur ou de désespoir. C'est dire que la pratique de la référence dans les Figures a une fonction dénotationnelle autant qu'expressive : « stridente » par son sens et par ses sonorités exemplifie ce que l'on croit entendre en regardant le tableau, mais d'un autre côté c'est bel et bien le tableau lui-même qui est organisé de manière à imposer synesthésiquement cette illusion auditive. Par ce rapport en boucle, la référence parvient à rendre compte à la fois de l'objet extérieur et de sa réception sensible. Ce phénomène est constant dans tous les textes qui relèvent du genre de la Figure.

Si la Figure a gagné un statut de forme fixe, elle ne constitue pas l'alpha et l'oméga des investigations que Jean Tardieu fera en direction de la peinture ou de la sculpture : on verra que, de plus en plus, sa plume se mettra à l'école des artistes, au point de transposer des modèles formels plastiques dans le domaine verbal. C'est la fréquentation de l'art de son temps qui, bien entendu, le conduira à ces nouvelles expérimentations. Il ne faut pas croire pour autant que l'attention de Jean Tardieu se soit portée successivement, de manière tranchée, sur l'art ancien puis sur l'art moderne : ses cahiers de jeunesse attestent l'intérêt qu'il attache très tôt aux œuvres du cubisme, par exemple. À l'inverse, Jean Tardieu ressentira toute sa vie la fascination qu'exerce sur lui la peinture du passé : il lui consacra encore de très beaux textes jusque dans son tout dernier recueil. Cependant, en ce qui concerne l'essentiel de ses publications, les modèles picturaux qui agissent sur son écriture et vont la modifier se trouvent désormais chez ses contemporains. Après avoir cherché du côté des pères, Jean Tardieu va principalement se tourner vers ses frères.

Ainsi, après guerre, Jean Tardieu va appliquer la formule de *Figures* aux contemporains : ce sera, d'abord, *De la peinture que l'on dit abstraite* qui paraît chez Mermod en 1960. Les proses consacrées aux peintres sont précédées d'une longue méditation sur les pouvoirs comparés de l'écriture et de la peinture, dont voici un extrait :

Saurai-je peindre avec des mots ?...

Saurai-je peindre avec des mots, ces mots qui ne m'appartiennent pas, que je ne puis qu'emprunter un instant ? Je voudrais pouvoir partager cette feuille de papier en quelques surfaces limitées et précises : deux triangles inégaux, l'un noir, l'autre rouge, un carré gris, un cercle jaune pâle et, là-haut, un seul point rond et bleu dans un angle, comme en dehors de l'univers, afin de m'alléger de tout le poids de ces paroles, dont il n'est pas une seule qui convienne exactement à ce que je voudrais exprimer. Que de circuits, que de ruses pour fixer dans le langage les figures de notre fantaisie ou les décisions de notre rigueur ! Il me faut une phrase tout entière et non pas un seul mouvement de la main, pour évoquer ce que fait un compas lorsqu'une de ses pointes aiguës, piquée à angle droit sur la surface blanche,

reste fixe tout en pivotant sur elle-même, et que l'autre, pourvue d'une extrémité traçante, tourne autour de cet axe jusqu'à boucler la boucle sans défaut, lieu des spéculations du calcul et, pour notre regard, plaisir de la perfection définitive !...

... Et ainsi je parle, je parle, je parle, je parle ! J'accumule vocable sur vocable, le verbe qui se plie, l'adjectif comme un bloc, les prépositions éclairs, les adverbes ductiles — tout cela sans avancer d'un pas ! Et le temps passe ! J'ai si peu de jours ici-bas pour la nomenclature de la surabondante Création !

Comme elle est lente, la parole ! Il me faudrait aller toujours plus loin dans la vitesse. Il me faut des mots qui fusent, d'autres qui brûlent, d'autres qui désaltèrent. Il me faut des rapprochements de concepts, un papillotement d'images, des chocs de souvenirs qui fassent jaillir l'éclair ! La foudre ! La joie ! Le feu ! La cendre ! le rire ! Les sanglots ! Et l'ineffable qui est au-delà !

Moins de mots ! Toujours moins de mots, mais qu'ils éclatent ! qu'ils éblouissent ! qu'ils déchirent ! qu'ils réduisent à néant les pensées toutes faites, les uniprix de la raison pure, les ronrons de la poésie au mètre !

Pour que mon esprit ait enfin le pouvoir de suivre à la course les bolides célestes, pour que je cerne l'irremplaçable dessin de chaque espèce, et, dans chaque espèce, de chaque être et, à l'intérieur de chaque être, chaque infime parcelle de la matière, pour que je découvre et que je suggère les infinies nuances du sentiment de vivre, il me faudrait l'impossible, il me faudrait choisir les pierres de l'eau la plus pure, en puisant dans les dictionnaires de tous les idiomes de la terre ! Ma propre langue — l'une des plus belles qui soient au monde — est à la fois trop riche et trop pauvre. Les mots dont je rêve n'existent pas. Ma mâchoire doit broyer des mélanges de saveurs connues pour essayer de trouver le parfum que je cherche. J'excavaplonge ! Je profuclame ! Je multivois ! Je transodore ! Je multipalpe ! Je frémicours !

Encore plus loin ! Des mots qui n'existent pas encore ! je brouine, je fruche, j'arporogue, je grévisille !... Plus vite encore ! Trop de mots inutiles, moins de contenu, plus de mouvement ! Des gestes de la voix ! Bravo ! En avant ! À bas ! À mort ! Au secours !... Non, non ! Trop de syllabes ! Plus rien d'ici ! Plus ici ! Assez ! jamais ! Des gestes ! Des cris ! Oh ! Ah ! Hélas !...

[...] (12)

Alors que, dans son rêve impossible de mutation du langage, Tardieu se met à l'épreuve en expérimentant une forme d'aphasie (tel le Professeur Froëppel au moment où, découvrant enfin le langage d'un jeune bouleau, il meurt en proférant une onomatopée), voici les quelques paroles — et la réponse est impitoyable — que le poète met dans la bouche du peintre :

Ce que j'aurai sorti de l'ombre de moi-même, brillera comme l'or et sera hors du temps. Il suffira d'un regard entre deux battements de paupières, *d'un seul regard* qui ne couvre pas même un millième de seconde, pour saisir ce que j'ai ressenti, ce que j'ai souffert, aimé ou haï, ce que j'ai voulu dire, ou crier, ou murmurer.

Et vous pouvez bien, vous autres, parler, parler, parler, parler, pendant des heures et des jours et des années —
mon silence dit tout d'un seul regard. (13)

Le titre *De la peinture que l'on dit abstraite* avait été plus ou moins imposé par l'éditeur ; Jean Tardieu, pour sa part, eût préféré intituler l'ouvrage *D'un seul regard*, expression qui condense le sentiment de jalousie ressenti par « l'artisan des mots » à l'égard des arts visuels, tout en soulignant sa volonté de condenser les textes au maximum, à l'imitation d'un « portrait » de chevalet. Libre de son choix parmi les artistes contemporains,

Jean Tardieu écrit ses textes après avoir vu ou revu les œuvres, dans l'atelier des peintres ou à l'occasion d'expositions, puis laissé le temps faire son travail de « sédimentation ». Une table des matières manuscrite conservée dans le fonds Tardieu présente un premier état de la liste des peintres choisis : Mondrian, Kupka, Malevitch, Delaunay, Manessier s'y trouvent, mais ne figureront pas pour finir dans l'ouvrage, qui retiendra de Staël, Vieira da Silva, Klee, Wols, Hartung, Bazaine, Kandinsky et Villon. Ces mêmes proses, augmentées de nombreux autres textes sur des artistes contemporains, seront reprises en 1969 dans *Les Portes de toile*, recueil où figure un avant-propos dans lequel Jean Tardieu précise sa méthode :

Après m'être remémoré (ou avoir revu et ré-écouté avec la plus grande attention) les créations d'un peintre ou d'un musicien, j'attendais que la voix des œuvres eût déposé dans mon esprit des sédiments d'images, spontanément issus de cette concentration, ou plutôt de cette sorte d'absence personnelle : je me voulais désert et transparent afin de devenir un piège pour les mots.

C'était, chaque fois, un problème différent, chaque fois la recherche d'un autre rythme, presque d'une autre langue. Et puis venait, bien entendu, l'interminable mise au point du texte brut, travail cent fois détruit et repris, qu'il serait vain de retracer. (14)

Ce recueil, largement salué par la critique en France et à l'étranger, assure à l'auteur une place de premier plan dans le domaine du discours poétique sur la peinture. Après l'avant-propos où Jean Tardieu fait le point sur son propre rapport aux arts et commente ses intentions ainsi que ses méthodes, sont regroupés les textes précédemment parus selon une distribution qui manifeste le sens de sa démarche. Harmonieuse et cohérente, cette nouvelle configuration fait ressortir la progression de l'œuvre, de la « Figure » aux « expérimentations » imitées des arts plastiques, et ainsi annonce intuitivement l'évolution à venir qui penchera de plus en plus « vers la soif de renouvellement, vers les essais en tous sens ».

Parmi les textes repris dans *Les Portes de toile* figurent (sans images) deux ouvrages qui avaient été publiés précédemment en édition illustrée. Le premier, *L'Espace et la flûte*, est une série de poèmes qui accompagnent musicalement douze dessins de Picasso représentant des scènes pastorales avec nymphes, faunes et satyres. Voici le poème 9 :

Des chiffes plein les corbeilles
des fifres plein les oreilles
deux cornes dans le soleil

Des lignes pour séparer
pour décorer pour sonner
des plumes pour les bergers

Pour la distance deux touffes
pour le soleil un feston
je suis angle toi boucle
tu es biche moi bouc
le paysage bouge
chalumeau tympanon. (15)

Le deuxième, *Hollande*, est un ouvrage consacré à une série d'aquarelles et de dessins de Jean Bazaine, qui étaient reproduits dans l'édition d'origine. Là se succèdent, dans une grande liberté, des textes qui relèvent de diverses méthodes d'approche de la peinture ; tantôt une poétique de la réception fait songer aux « blasons » de *Figures* ; tantôt des discours poétiques sur la peinture font entendre la voix du poète confrontant son art à celui du peintre, comme dans la méditation qui inaugure *De la peinture que l'on dit abstraite* ; tantôt enfin l'écriture du poème est travaillée de manière à calquer, par transposition, des techniques purement picturales, propres à l'esthétique de Bazaine. On a déjà vu, dans le chapitre précédent, un poème extrait de cet ouvrage, dont le lexique, l'iconicité et surtout les sonorités cherchent à traduire non seulement les thèmes représentés dans les dessins, mais encore

l'accumulation des traits tracés à l'encre, voire le bruit de la plume rayant vivement le papier. C'est encore cette gestuelle de l'artiste au travail et l'apparition progressive de l'image en construction qui cherchent à s'élaborer en parallèle dans cet autre poème :

Blanc veiné violet pâli
Mauve gris mêlé brouillé
Gris rose griffé strié
Reflet rare bords bleuis
Trace étalée à plat en hauteur
en largeur. Traces croisées
Gestes : la main va, vient
Je vois j'entends
La couleur c'est le bruit incessant de la mer
Cris dans l'aube.
Un trait — la barque s'en va. (16)

Enrichie des expériences passées, la période qui suit la publication des *Portes de toile* est très féconde. La bibliographie des écrits sur les arts gonfle considérablement. Qu'y voit-on ? Des catalogues et des monographies — de nouvelles contributions donc à l'actualité de l'art —, mais aussi des textes antérieurs repris dans des ouvrages divers, notamment à l'occasion d'expositions de peinture, ce qui prouve que ces textes ont plu aux artistes qui souhaitent les voir figurer dans les monographies qu'on leur consacre. Outre ces publications, paraissent plusieurs écrits autobiographiques — non pas narratifs, mais réflexifs — où l'auteur revient sur ce qu'a été son cheminement créateur. Le plus complet et le plus éclairant à cet égard reste le premier, *Obscurité du jour*, qui paraît en 1974 chez son ami Albert Skira, avec lequel Jean Tardieu collabore depuis les années 1945, dans la célèbre collection « Les Sentiers de la création » dirigée par Gaëtan Picon. Plusieurs passages sont consacrés à des peintres : « Les bouteilles fondantes » à Giorgio Morandi, la fin du chapitre « Écritures » à Jean Cortot, la « Digression II » à un tableau de Max Ernst. Une abondante iconographie complète le propos par de nombreuses références plastiques — à commencer par la couverture, ornée d'un collage que Max Ernst a réalisé spécialement pour ce livre. Notons par ailleurs que c'est dans cet ouvrage que l'on trouve pour la première fois publication d'un « tableau graphique », intitulé « Paysage », qui annonce les *Poèmes à voir* que fera paraître Robert Dutrou en 1986, et dont nous parlerons dans le prochain chapitre.

D'autre part, les œuvres publiées en éditions d'art se multiplient après 1973, surtout dans les années quatre-vingts. Il y avait déjà eu, en 1962, une contribution de Jean Tardieu à une très belle revue, *Paroles peintes*, éditée par Odette Lazar-Vernet, ainsi que l'album *Hollande* publié par Maeght la même année. D'autres éditeurs tels que Georges Richar, Bolliger, Brunidor, Robert et Lydie Dutrou auront à cœur de publier un auteur si accordé aux peintres ; Roger Vieillard, Élie Lascaux, Hans Hartung, Fernand Dubuis, Jean Bazaine, Pol Bury, Max Ernst, Max Papart, Pierre Alechinsky, Bertrand Dorny, Jean Cortot, Petr Herel... partageront avec Tardieu l'élaboration d'une vingtaine de très beaux livres, chefs-d'œuvre de la création éditoriale contemporaine.

Les éditions illustrées étant peu accessibles en raison de leur prix élevé, et les catalogues ayant souvent une diffusion restreinte, l'auteur a voulu réaliser un ultime recueil de ses « Poèmes traduits des arts ». Ainsi trouve-t-on, dans *Le Miroir ébloui*, paru en janvier 1993, des œuvres de diverses époques. L'obstination de sa démarche, la continuité de sa fascination pour les arts, ainsi que l'attraction que ces derniers ont exercée sur son écriture poétique, tout cela devient visible grâce à cette sorte d'exposition rétrospective du « musée virtuel » de Jean Tardieu, qu'il lègue ainsi au public.

Après *Le Miroir ébloui*, Jean Tardieu prendra soin de publier son dernier livre avec Jean Cortot, *Une page d'antho-entomologie*, et son ultime collaboration avec Pierre Alechinsky : *Le Jardin fragile*, qui raconte comment ils ont travaillé en commun à la décoration de la Petite Rotonde du Palais-Bourbon, l'un pour la sentence, l'autre pour les peintures. Depuis, ses amis les peintres ne l'ont pas oublié : des livres illustrant ses textes ont continué à paraître. Le rapport entre poésie et peinture n'est pas seulement attraction réciproque entre deux arts que tout oppose et réunit, mais aussi amitié partagée entre des créateurs qui ont pris le temps de se connaître et de s'apprécier.

Notes :

- 1- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1322.
- 2- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1321.
- 3- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 993.
- 4- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1299.
- 5- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1300.
- 6- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1298.
- 7- Jean Tardieu et Jean-Pierre Vallotton, *Causeries devant la fenêtre*, Lausanne, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1988, pp. 59-60.
- 8- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 163.
- 9- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 961.
- 10- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 164.
- 11- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 165.
- 12- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, pp. 856-857.
- 13- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, pp. 857-858.
- 14- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 961.
- 15- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 718.
- 16- Jean Tardieu, *œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 931.

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, « Les poèmes traduits des arts », dans *Textimage* (« Le Conférencier »), mai 2013.