

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de

Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها

محمد الخبو و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

Jean Tardieu, le poète-peintre

Patricia IZQUIERDO

4 bis rue des sœurs Macarons

54000 Nancy

Patricia.izquierdo@tele2.fr

Résumé

Jean Tardieu, toute sa vie, a fait dialoguer poésie et peinture. Ce dialogue prolifique s'orienta dans trois directions :

- de la peinture à la poésie. Il s'agit de transposer subjectivement l'univers artistique d'un peintre et de le recréer dans un poème en prose ou en vers, grâce à trois procédés : le rythme, la répétition et le mouvement (voir *Les portes de toile*).
- De la poésie à la peinture : les calligrammes et surtout les *Poèmes à voir* créent des poèmes-tableaux ; la page blanche devient une toile.
- Enfin, les créations partagées, parfois simultanées ente le peintre (Bazaine, Cortot, Petr Herel) et le poète permettent à Jean Tardieu de créer une nouvelle langue capable de traduire l'univers spécifique de l'artiste ; une nouvelle langue nécessaire au véritable dialogue des arts.

Abstract

Jean Tardieu, all his life, tried to create a dialogue between poetry and painting. This prolific dialogue took three directions:

- From painting into poetry: It's a subjective transposition of the painter's artistic universe to re-create it in a poem (verse or prose) with three means: rythm, repetition and movement (*Les portes de toile*).
- From poetry into painting: Some calligrammes and especially *Poèmes à voir* create poem-pictures : the blank page becomes a canvas.
- Finally, shared creations, sometimes simultaneous, between the poet and the painter, allow Jean Tardieu to create a new language wich would be able to translate the artist's specific universe; a new language essential for the true art's dialogue.

Le silence de la peinture, intolérable, appelle les mots¹

1. *Ecrire la peinture*, p. 12.

Jean Tardieu a très tôt manifesté une double attirance pour la peinture et la poésie. Né d'un père peintre, Victor Tardieu, néo-impressionniste, il passa son enfance dans l'odeur des peintures, posa tout petit², donna son avis sur les immenses toiles décoratives ou les portraits réalisés par son père. Dès sept ans, en 1908, il écrivit des poésies : « La mouche et l'océan ». Plus tard, à 24 ans, il fit son service militaire en Indochine et rédigea son premier essai de « transposition, en poème, d'un 'modèle' pictural »³, « Wang Wei⁴ ou la disparition bienheureuse ». Dès lors, toute sa vie fut hantée par le désir de *transposer* dans l'écriture poétique le génie des peintres qu'il admirait : Poussin, Cézanne, Corot, Seurat, Alechinsky, Max Ernst, Vieira da Silva, Hartung, Bazaine, Klee, Kandinsky, Cortot. Parallèlement, il tenta d'écrire des poèmes-tableaux, illustrant la démarche inverse : partir des mots pour rivaliser avec le tableau. Cette longue intimité avec ces peintres devenus des amis et cette volonté de les *traduire* donna naissance à des créations partagées où peintre et poète se répondent dans un même élan de connivence.

Ainsi, trois mouvements nourrissent les échanges particulièrement riches entre la poésie et la peinture chez Jean Tardieu et construisent notre propos : le premier, qui est aussi le plus intéressant, va de la peinture au poème, puis celui qui voyage du poème à la peinture et, enfin, les créations partagées, presque simultanées, du poète et du peintre, du tableau et du texte.

De la peinture au poème⁵ : « Saurai-je peindre avec des mots ? »⁶

C'est la question que se pose Jean Tardieu en 1960. Déplorant la lenteur de la parole et l'impuissance de sa langue « à la fois trop riche et trop pauvre », il appelle

2. Voir notamment le tableau intitulé « L'enfant sage », vers 1913.

3. *Le miroir ébloui, poèmes traduits des arts (1927- 1992)* p. 15. Cet ouvrage reprend toutes les tentatives de transposition poétique des œuvres plastiques ou musicales de Jean Tardieu.

4. Wang Wei était un peintre, poète, calligraphe et penseur chinois du VIII^e siècle

5. Voir notre mémoire de D.E.A. : *A propos de Figures de Jean Tardieu : peinture et poème en prose (éléments pour une recherche dans l'écriture poétique des moyens d'expression de l'art pictural)*, Nancy II, 1991.

6. *De la peinture que l'on dit abstraite*, 1960.

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 ! ⁷.

Dans l'avant-propos de *Figures*, en 1944, Jean Tardieu dévoile sa démarche : traduire en mots « tout ce qui se met en route dans notre esprit à la vue d'une toile de maître »⁸. « En route »... Il s'agit bien d'un voyage, d'une quête, vers le « propos particulier de quelques-uns de nos maîtres »⁹. Les circonstances exactes de ces premières transpositions sont significatives : pendant la deuxième guerre mondiale, les chefs-d'œuvre protégés étaient enfermés dans des caisses ; pour éloigner la frustration, le poète les recrée mentalement et les fait voir, par le prisme particulier de sa sensibilité, « aux yeux du souvenir »¹⁰.

Mais il ne s'agit pas seulement de projeter sa sensibilité sur la toile ; le projet est plus ambitieux. A l'instar de Baudelaire¹¹ (« Les Phares »)¹², Jean Tardieu veut faire parler la toile, dont la *représentation* lui évoque un « théâtre singulier, éloquent et taciturne, peuplé de bouches qui vocifèrent sans que l'on entende un son »¹³. La mission du poète est alors d'arracher « les arts plastiques à leur superbe et apparent mutisme »¹⁴. Pour cela, il faut ouvrir la *porte de toile*, passer derrière le rideau et donner la parole aux couleurs et aux formes.

Tardieu distingue alors trois degrés dans la peinture, auxquels correspondent trois états du texte poétique : la peinture figurative qui reproduit les « terrestres images » comme Georges de la Tour ou Manet (*Nature morte* en 1864) dans le recueil *Figures* de 1944 ; la peinture abstraite, construite grâce aux « figures géométriques » de Kandinsky (*Quelques cercles* en 1929) ou Klee (*Harmonie de*

7. *Ibid.*

8. *Les portes de toile*, p. 8.

9. *Ibid.*, p. 19.

10. *Ibid.*, p. 10.

11. Jean Tardieu évoque cette filiation dans l'avant-propos des *Portes de toile*, p. 9.

12. C'est la sixième pièce des *Fleurs du mal* de 1857. Baudelaire y revient avec humour dans ses *Curiosités esthétiques* à propos de Delacroix : « Un poète a essayé d'exprimer ces sensations subtiles dans des vers dont la sincérité peut faire passer la bizarrerie ».

13. *Les portes de toile*, p. 8.

14. *Id.*

carrés en rouge, jaune, bleu, blanc et noir, 1916) dans *De la peinture que l'on dit abstraite*¹⁵; enfin, l'état le plus abouti, la musique, que l'on retrouve dans *Les portes de toile*. En effet, et c'est là que peuvent se rejoindre la danse des couleurs et celle des mots : le peintre tend à l'au-delà des « non-figures »¹⁶, tel qu'il se manifeste dans la musique. Cette idée apparaissait déjà chez Kandinsky, en 1910¹⁷ : la musique est « l'art le plus immatériel à l'heure actuelle » et le peintre, grâce au « rythme », la « répétition du ton coloré » et le « mouvement » de la peinture, doit s'en approcher le plus possible. Le poète traducteur aussi.

Rythme, répétition et mouvement, voici les trois moyens simples, efficaces, employés pour recréer dans le texte l'univers propre à chaque peintre. Il s'agit plus précisément de la « transposition des sons en images, des couleurs et des formes en sonorités verbales »¹⁸. Tout le matériau phonique des mots, leur corps, le signifiant, et leur capacité à suggérer des images, grâce aux tropes¹⁹, la métaphore notamment, sont requis. Le poème devient une construction rythmique (la phonétique, la métrique et la prosodie sont essentielles) et imagée, capable de rivaliser avec la toile. Pour permettre cette souplesse et cette fluidité, le poème en prose²⁰ s'impose : Jean Tardieu rejette « les ronrons de la poésie au mètre ! »²¹. Ainsi, le poème crée une synthèse imagée qui traduit l'univers personnel de l'artiste, enrichi de la perception du

15. Cet ouvrage devient la section « *Figures et non-figures* » dans *Les portes de toile* en 1969.

16. *Les portes de toile*, p. 99.

17. *Du spirituel dans l'art*, p. 98. Baudelaire le soulignait également lorsqu'il parlait de « l'impression [...] quasi musicale » qui émane des tableaux de Delacroix, grâce aux « admirables accords de sa couleur qui font rêver d'harmonie et de mélodie » (*Curiosités esthétiques*).

18. Avant-propos de *Figures*, 1944.

19. « *Figures* au pluriel, ce sont les figures de rhétorique destinées à transposer en langage écrit une œuvre sonore ou une œuvre plastique » explique Jean Tardieu dans un entretien daté de 1976, reproduit dans la thèse de Marie-Hélène Rollant, *Poésie et théâtre chez Jean Tardieu*, Nice, 1977.

20. Nous reprenons les quatre critères de Suzanne Bernard exposés dans *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, librairie Nizet, 1959 : la concentration, la brièveté, l'intensité et l'unité organique.

21. *De la peinture que l'on dit abstraite*, « Saurai-je peindre avec des mots ?... ». Il s'oppose en cela à Baudelaire dont « *Les Phares* » est construit de onze quatrains d'alexandrins à rimes croisées.

traducteur et de la lecture propre à chaque lecteur. Nous pouvons donc parler de *prose artistique* fondée sur la loi de l'équivalence entre le(s) tableau(x) et le poème. Cette équivalence, pour être authentique, oblige le poète et le lecteur à ne jamais substituer leur sensibilité à celle du peintre, et à respecter le texte autant que le tableau, dans un mouvement de va-et-vient éclairant.

La démarche du poète se décompose en trois temps : pressentir, ressentir, écrire. Après le choc initial indispensable²², « l'œil écoute » le tableau. L'intuition génère l'inspiration : le tableau dit tout, « d'un seul regard »²³, en silence... « Un confus langage s'éveille [alors] dans les sons, dans les couleurs et les formes visibles »²⁴... Une cristallisation s'opère à partir du choc premier : le poète ressent. Pendant ce temps, Tardieu se familiarise avec les œuvres et leurs auteurs, sans jamais prendre de notes. Ainsi, se décante, peu à peu, la *figure* de l'artiste et de son travail. Enfin, l'écriture tente de recréer le sortilège de la toile, à partir des « mots de tous les jours »²⁵ mais en favorisant l'*allusion*. Ainsi, le poète use d'un « vocabulaire dérouté, déplacé à dessein »²⁶. « L'artisan des mots » suggère plus qu'il ne signifie, et, grâce aux synesthésies, il traduit un univers spécifique, en cherchant, pour chaque peintre, « un nouveau rythme, presque [...] une autre langue »²⁷. Cette démarche empirique échappe aux règles, aux écoles, elle est avant tout une disposition d'esprit.

Le lecteur à son tour, doit sentir avant de com-prendre, appréhender le mot dans son signifiant plus que dans son signifié : un son, une image, un dessin, à l'instar des idéogrammes asiatiques que Jean Tardieu envoyait. Après le plaisir du texte, et pour le renforcer encore, il faut apprécier la construction rythmique et imagée de l'équivalence, souligner les accords ou les dissonances, décrypter cette « langue inconnue »²⁸, ce « langage chiffré »²⁹.

22. Baudelaire, lui aussi, ne retenait que les toiles qui lui avaient causé un choc, une émotion particulière.

23. *Les portes de toile*, p. 58. Matisse disait : « Qui veut se donner à la peinture doit commencer par se couper la langue ».

24. *Ibid.*, p. 17.

25. *Les portes de toile*, p. 84.

26. *Ibid.*, p. 11.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*, p. 63.

29. *Ibid.*, p. 68.

Trois principes nous aident : l'analyse phonique et rythmique, le réseau des connotations, les mouvements horizontaux et verticaux (l'orientation et la vitesse, surtout pour les peintres abstraits) ; mais il convient de ne pas s'enfermer dans une grille de lecture trop contraignante qui emprisonnerait la signification, épuiserait l'allusion.

Même si une analyse complète³⁰ est inconcevable dans le cadre de cet article, nous tenons à donner l'exemple de « Poussin »³¹, première transposition du recueil *Figures* de 1944. Tardieu travaille de mémoire et intitule ces proses artistiques avec les noms propres des peintres, comme si la suite allait amplifier et préciser l'identité de l'artiste. Cette « figure » du peintre se caractérise, selon nous, par deux procédés rhétoriques et stylistiques : l'invitation et la théâtralité qui se contredisent l'un l'autre. Les formes de l'apostrophe hèlent le passant, le lecteur³² tandis que l'aspect figé, solennel de la scène, repousse. Deux toiles nous paraissent particulièrement correspondre à cette prose artistique : « Le Christ et la femme adultère »³³ (voir ci-dessous), et « Le printemps »³⁴ dans la série « Les quatre saisons ». Le premier tableau se pose comme le combat de forces contraires, un duel tragique en trois dimensions, rappelant la tragédie classique, et qui appelle le spectateur au secours. La mise en scène ostensible renforce la toute puissance du Jugement Divin, au-delà de l'humain. La géométrie implacable dessine des lignes de force qui enferment la femme adultère.

30. Pour lire l'analyse intégrale de « Poussin » et « Corot », voir notre mémoire de D.E.A.

31. *Les portes de toile*, p. 20. Cette prose artistique date de janvier 1941. Tardieu l'écrit donc dans le souvenir des toiles qu'il connaît bien. Le contexte historique peut en outre expliquer l'angoisse sous-jacente perceptible dans les deux seules proses datées de *Figures*, celle-ci et « Ravel ».

32. La position liminaire de cette prose artistique renforce cette vocation.

33. Ce tableau, appelé aussi « femme adultère » fut peint pour Lenôtre en 1653 et légué par ce dernier à Louis XIV en 1693. Il est actuellement au Musée du Louvre. Il est à noter que Jean Tardieu ne fait jamais référence à une toile précise.

34. Ce tableau, peint d'abord pour Richelieu entre 1660 et 1664, appartient lui aussi à Louis XIV et se trouve au Musée du Louvre.



De la même façon, le lecteur est invité à entrer de plain pied dans la prose artistique de Jean Tardieu, grâce à l'illusion d'une véritable situation d'énonciation :

Ah ! Crois-tu ce paysage endormi ? On te trompe à dessein, car seuls les plus dignes auront le droit d'écouter. [...]

Allons, étranger ! Puisque ton attitude respire la déférence, entre !

Aux index tendus du Christ correspond la vigueur de l'injonction. La langue est vive et colorée (rythmée d'impératifs, d'interjections et d'exclamations), tendue et contrastée, rigoureuse et morale. Comme ce tableau, le texte est mise en scène, dramatisation fondée sur l'opposition tranchée entre deux figures ou deux attitudes : la souffrance, les éclats de voix, et, au contraire, la paix sereine, le silence et l'amour. La construction cyclique du poème est pesante et induit la fatalité inexorable du Jugement. Une menace diffuse perdure jusqu'à la chute : « il y a toujours l'orage qui médite avec lenteur sa secrète maturité ». Une dramatisation insidieuse parcourt tout le poème. Le lecteur est invité, mais à ses risques et périls :

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 !

La même dramatisation sourde hante « Le printemps » qui représente une scène d'amour bucolique mais inquiétante. L'opposition spatiale est traduite grâce aux connecteurs, et le tissu phonique renforce l'atmosphère oppressante.

Ainsi, les ressources lexicales, métaphoriques, syntaxiques et phonétiques concourent à l'équivalence et la prose artistique tente de donner la parole aux tableaux.

Pour compléter cette communication entre les arts, Jean Tardieu développa un autre mode d'expression, du poème à la peinture.

De la poésie à la peinture : « J'aurais voulu écrire comme on éclabousse de couleurs une toile »³⁵

Même si cette deuxième orientation fut moins prolifique que la première, il convient de s'y attarder car elle témoigne d'une préoccupation toute aussi continue de la part de Jean Tardieu. Cette envie d'écrire comme un peintre prit deux formes essentielles, le calligramme et surtout le « poème à voir ».

Jean Tardieu connaissait la revue *SIC* et Apollinaire depuis l'adolescence³⁶. Il avait dix ans quand parut *Calligrammes* et il dédie à son auteur un « Petit Calligramme » tout à la fin de « Comme ceci comme cela » dans *L'Accent grave et l'accent aigu* : deux cercles superposés qui figurent le sens du poème³⁷. Toutefois, ces tentatives sont rares car, pour lui, « la forme figurative abolit le sens en le suggérant : comme l'écrivit Magritte en montrant une pipe : Ceci n'est pas une pipe »³⁸. Frédérique Martin-Scherrer cite en outre les manuscrits conservés à l'IMEC³⁹ de quatre « Poèmes éclatés » dédiés à Apollinaire, et un poème « Deux serpents cachés dans le jour », dans lequel les lettres des animaux serpentent en majuscules à l'intérieur du texte⁴⁰.

C'est bien le « poème à voir » ou « poème typographique » la forme la plus intéressante de ce deuxième mouvement. Avant d'en venir au poème, il convient de souligner l'attention de Jean Tardieu

35. *Obscurité du jour*, p. 45.

36. Il l'a souligné à plusieurs reprises et a insisté sur cette influence déterminante.

37. Le texte est le suivant : « Les cercles sont bien huilés/ Ils contiennent le monde/ mais le dernier est vide/ et le clown/ passe au travers ».

38. Voir Frédérique Martin-Scherrer, *Lire la peinture, voir la poésie*, p. 95.

39. C'est l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, à Paris, qui possède tous les manuscrits et inédits de Jean Tardieu, ses archives personnelles et professionnelles et une importante correspondance.

40. Voir la revue *Europe* de 1986.

à la *mise en espace* des caractères typographiques ou manuscrits sur la page.

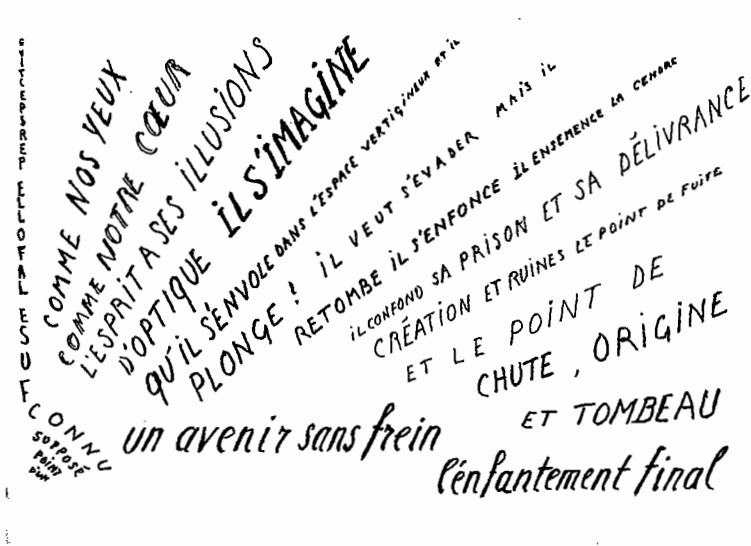
Il inventa des « collages typographiques » avec son compère Francis Ponge en 1935, puis trois « Dialogues typographiques » dans le recueil *Formeries* de 1976, notamment « Le fleuve Seine » qui inspira une gravure à Roger Vieillard⁴¹. Son dernier recueil *Da Capo* (1995) montre encore cette préoccupation : « Le Sacre et le Néant » (p. 37) présente un « Poème à deux voix » daté de 1970, et quatre textes en majuscules illustrent une nouvelle liberté typographique : le « Petit bestiaire de la dévoration » dédié à Jean Cortot et son épouse.

Grâce au jeu typographique, la poésie devient théâtre et musique. Les préoccupations théâtrales de Jean Tardieu l'ont aussi conduit à rechercher une présentation typographique spécifique, adaptée à son exigence multi-vocalique : *Conversation-Sinfonietta* se présente en 1966 comme une partition musicale chez Massin, sur une double page qui rappelle Mallarmé et son coup de dé⁴².

Les douze « Poèmes à voir » sont parus chez Gallimard en 1990 avec, en vis-à-vis, la première mouture, dactylographique, puis la deuxième, manuscrite. La double présentation est déjà originale, mais ces poèmes ont une autre caractéristique : ils inventent une mise en espace à chaque fois différente. Noirs et blancs, ils créent un objet-poème, proche du tableau d'où l'écriture semble parfois jaillir, comme ci-dessous, dans « Le point où tout commence et revient » qui représente le dixième poème de la série.

41. « Le fleuve Seine » commence comme la description d'un tableau : « En haut et à gauche de la page, un épais carré noir »... Aux caractères romains répondent les italiques, comme un damier inégal de blocs de mots alternés.

42. Voir Frédérique Martin-Scherrer, *Lire la peinture, voir la poésie*, p. 134.



La lecture devient alors problématique : quel parcours suivre, quel rythme choisir ? La graphie et la répartition des masses de caractères sur la page orientent parfois le sens de la lecture mais il reste très aléatoire, comme dans un tableau. On pousse alors la porte du sens par n'importe quel accès, les parcours habituels (gauche-droite, haut-bas) sont bousculés par les obliques. En outre, Jean Tardieu choisit ses stylos comme un peintre ses pinceaux, modifie les caractères (taille, épaisseur, police, orientation), dessine parfois, grâce aux mots, des figures architecturales (« Jour d'hiver en Toscane »), un miroir (« Reflet sur le lac de Garde »), des ensembles géométriques clairs (« Paysage urbain ») ou au contraire, torturés (« Paysage diurne »). Ses multiples combinaisons laissent une grande liberté de création et d'interprétation.

Ainsi, comme il l'avait annoncé dès 1971, Jean Tardieu, lui aussi, essaie de faire des tableaux⁴³. Parallèlement, il côtoie des peintres célèbres : Bazaine, Cortot notamment, avec lesquels il partage des élans créateurs.

Créations partagées : peintre et poète se répondent

Cette collaboration étroite entre peintre et poète prit plusieurs formes tout au long de la prolifique carrière de Jean Tardieu :

43. Frédérique Martin-Scherrer, *ibid.*, p. 141.

l'illustration de recueils poétiques ; l'échange, souvent amusé, de textes et de créations plastiques⁴⁴ ; et, plus rarement, la création presque simultanée.

Les liens amicaux, parfois très profonds, tissés entre ces artistes, notamment Pol Bury, récemment disparu, Jean Cortot, Jean Bazaine et Pierre Alechinsky, favorisèrent une émulation très productive. Nous citerons pour finir le cas très particulier de la collaboration complexe entre Jean Tardieu et Petr Herel.

Nous ne pouvons, dans le cadre de cet article, citer tous les ouvrages poétiques de Jean Tardieu qui furent illustrés par des peintres (Hartung, Dubuis, Ernst...), des dessinateurs (Picasso) ou des graveurs (Roger Vieillard)⁴⁵. Un choix s'impose, et il convient de souligner la complicité exceptionnelle et exemplaire de Jean Tardieu et Jean Cortot⁴⁶.

A la suite des *Écritures* de 1972 dont Jean Tardieu parle dans *Obscurité du jour*, Jean Cortot peint des *Poèmes épars* qui représentent les lettres d'un poème éclaté sur la toile⁴⁷. Puis, en 1980-81, il crée, à son tour, des *Poèmes-tableaux*, 46 peintures à l'acrylique sur lesquelles il recopie à l'encre de Chine des poèmes de Jean Tardieu : « Nietzsche », « Ni l'un ni l'autre » par exemple. C'est l'exemplaire unique de l'*Anthologie Jean Tardieu*. Le peintre recommencera en 1999. La poésie devient, à proprement parler, peinture : le poème devient tableau. L'écriture, manuscrite, choisit, comme dans les *Poèmes à voir*, de souligner certains mots, d'orienter la lecture, d'imprimer un mouvement. Par la suite, d'autres textes seront peints : *Hennisement de l'inconnu*, *Grilles et balcons* (1983), *Les phénomènes de la nature* (1988), *Petit bestiaire de la dévoration* (1991), *Une page d'antho-entomologie* et *Le miroir magique* (1995).

L'œuvre plastique de Pol Bury permet à Jean Tardieu une deuxième forme de collaboration, plus innovante : l'échange interactif de textes et de dessins. Ce sont les célèbres *Portraits*

44. Jean Tardieu commença par écrire des textes à partir de photographies, mais nous n'en parlerons pas ici.

45. Une liste complète se trouve à la fin des *Œuvres* de Jean Tardieu, p. 1538.

46. Frédérique Martin-Scherrer parle de celle établie avec Jean Bazaine.

47. Voir les reproductions de tableaux n° 83, puis 81 et 82 dans le catalogue de l'exposition *Lire la peinture, voir la poésie* de Frédérique Martin-Scherrer (p. 206-208).

ramollis de 1986⁴⁸. Pour rivaliser avec l'invention plastique, Jean Tardieu invente une nouvelle langue, le *français ramolli*. À l'image des dessins déformés et déliquescents de Pol Bury, Jean Tardieu travaille, transforme les mots usuels comme une pâte malléable :

En relaquaginant le rallamamolissement de mon porteret par tes tsoins, j'osterve ma boutrouille avec une certaine strupraréfaction. Certes, oui-dâ, oui-dada, je reconnuce ma trinché, mais c'est comme si chacune de mes parties ularités, chacun de mes caparactères s'y trouvolait déblavié et, en même temps, soulignotté.

Au-delà de l'humour, il convient d'insister sur l'idée que seule une langue nouvelle, presque étrangère, peut exprimer la singularité d'une vision artistique. Ainsi, il ne faut pas hésiter à torturer les mots, bousculer la syntaxe, faire jouer les phonèmes, pour créer une équivalence.

Nous comprenons encore ce que le poète veut dire ici, le travail des mots n'oblitére pas le sens. Ce ne sera plus le cas avec Petr Herel et les *réductions*.

L'Association Jean Tardieu a publié en septembre 2004 un cahier très intéressant dans lequel Frédérique Martin-Scherrer retrace le parcours tumultueux d'une collaboration étonnante entre notre poète et un graveur d'origine tchèque, né en 1943. Jean Tardieu était fasciné par ses gravures de monstres et lui avait rendu hommage, sans connaître son nom, dans « La vérité sur les monstres » (Lettre à un graveur visionnaire)⁴⁹. C'est par l'intermédiaire de l'auteur de cet article que les deux hommes correspondent en 1991. L'idée germe de créer un ouvrage regroupant les textes de Borges ayant inspiré Herel, les gravures de ce dernier et les textes de Jean Tardieu inspirés des gravures. Il fut même question d'intégrer deux nouvelles gravures de Herel inspirées par les textes de Jean Tardieu. Le va-et-vient entre peinture et écriture aurait été double. Malheureusement, le projet n'aboutit pas, mais il nous reste la tentative étonnante de Jean Tardieu pour traduire ou transposer une nouvelle fois l'œuvre plastique : la création d'une langue monstrueuse, hors-norme et

48. Ils sont parus dans la revue *Europe*, avec la réponse de Jean Tardieu.

49. Ce texte est paru dans *Les Tours de Trébizonde*, en 1983. Il était déjà paru en 1980, sans le sous-titre, repris seulement en 1986, dans *L'accent grave, l'accent aigu*.

dérangente. Une transposition directe serait sans intérêt, le poète en a conscience :

Si je dis : vagin-bec, oeil-de-queue, pied-couille [...] verrez-vous autre chose que l'aspect comique de ces rapprochements verbaux ? Non, vous n'y verrez pas ce reflet inquiétant, à la fois funèbre et rêveur, qui change la tonalité du discours comme l'ombre d'un nuage de tempête et qui vient peut-être de l'enfer.

Ainsi, à l'image du graveur qui invente des personnages monstrueux en réduisant leurs corps aux parties sexuelles, le poète concentre les mots, par réductions successives, jusqu'à aboutir à deux sons incompréhensibles. Voici les cinq *Réductions* successives de la première phrase :

Imaginez un gros gland, benêt au col étranglé par un prépuce épais, plissé et boutonné sur le devant, faisant office de gilet. »
 Aginez un gros gland benêt, col strangulé par un gibus prépais, plissoutonné devant.
 Vaginos gambenêt frigilus plissou.
 Vagibên pressou
 Vafreptussou.

Ainsi, « user d'un outil plus acéré et plus souple que le commun langage » afin de créer des monstres hybrides, conduit à sortir du langage compréhensible, et même des néologismes, vers un en deçà du langage fantastique. C'est l'aboutissement extrême d'une démarche aux multiples facettes.

Ainsi, Jean Tardieu créa, tout au long de sa vie, un dialogue productif et riche avec une quarantaine d'artistes plasticiens (peintres, sculpteurs, photographes) sous quatre formes essentielles : la transposition textuelle avant tout, le calligramme, mais aussi le poème à voir et le poème-tableau. Que la démarche naisse du peintre ou du poète, l'intérêt est d'inventer un moyen d'expression hybride, qui garde un langage compréhensible mais qui puisse être saisi d' « un seul regard », comme une peinture, un dessin ou une gravure.

L'infatigable artisan des mots que fut Jean Tardieu a le mérite d'avoir exploré, souvent avec humour, toujours avec curiosité, des chemins de traverse inexplorés, et d'en avoir recueilli des textes enchanteurs qui savent « dérober ses sortilèges » à la peinture.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre de Jean Tardieu :

Figures, Paris, Gallimard, 1944.

De la peinture que l'on dit abstraite, Lausanne, Mermod, 1960.

Les portes de toile, Paris, Gallimard, 1969.

Obscurité du jour, Paris, édition SKIRA, 1974.

Les Tours de Trébizonde, Gallimard, 1983.

Le miroir ébloui, Paris, Gallimard, 1993.

Œuvres, Paris, Gallimard, 2003.

Autres :

Martin-Scherrer Frédérique *Lire la peinture, voir la poésie, Jean Tardieu et les arts*, Paris, IMEC, 2004.

Association Jean Tardieu *Textes Recherches Diffusion*, bulletin n°4 de Frédérique Martin-Scherrer : « Borges, Herel, Tardieu : Histoire d'un 'Livre imaginaire' », Lyon, septembre 2004.

Ecrire la peinture, colloque de 1987 du King's College, Paris, Editions universitaires, 1991.

Collectif, n° spécial de la revue *Europe*, n° 688-689, août-septembre 1986.