

DEUXIEME PARTIE

JEAN TARDIEU :

HISTOIRE D'UN PARCOURS

SOMMAIRE

1 - L'INFLUENCE DES ORIGINES.....	91
1.1 - UN PERE PEINTRE, UNE MERE MUSICIENNE.....	91
1.1.1 - HISTOIRE D'UN LEITMOTIV	91
1.1.2 - UNE "METHODE DE RECONCILIATION"	95
1.1.3 - LES FORMULES DE L'EQUILIBRE.....	98
1.2 - TARDIEU PERE ET FILS	101
1.2.1 - VICTOR PERE DE JEAN	101
1.2.2 - JEAN PERE DE VICTOR.....	103
1.2.3 - UNE ADMIRATION MESUREE	105
1.3 - L'ENFANT ET LES SORTILEGES.....	108
1.3.1 - LUMIERE	108
1.3.2 - MAGIE.....	111
1.3.3.- MATIERE SENSIBLE	115
1.4 - L'HERITAGE PATERNEL DANS LE DOMAINE DE LA CREATION LITTERAIRE	119
1.4.1 - RECONNAISSANCE DE DETTE.....	119
1.4.2 - UNE EXCLUSION IMPLICITE	121
CONCLUSION.....	125
 2 - UNE ECRITURE DE LA MATURITE.....	 128
2.1 - PERSPECTIVE HISTORIQUE	128
2.1.1 - CHRONOLOGIE DES OEUVRES.....	143
2.1.2 - 1927 - 1944 : FIGURES	144
2.1.3 - 1945 - 1960 : DE LA PEINTURE ABSTRAITE	146

2.1.4 - 1961 - 1969 : LES PORTES DE TOILE.....	151
2.1.5 - 1970 - 1992 : LES EDITIONS D'ART	155
2.1.6 - 1993 : LE MIROIR EBLoui	171
CONCLUSION.....	174
2.2. - PERMUTATIONS ET REASSEMBLAGES :	
L'IMPOSSIBLE SYNTHÈSE	176
2.2.1 - LES AVATARS DE FIGURE.....	176
2.2.2 - LA STRUCTURE DES PORTES DE TOILE.....	179
2.2.3 - ULTIME RETROSPECTIVE : LE MIROIR EBLoui.....	187
2.3. - LES ATTRACTIONS RECIPROQUES	
2.3.1 - LES PEINTRES "DE" JEAN TARDIEU.....	195
2.3.2 LE TEMPS PARTAGE.....	202
2.3.3 - DANS L'AMITIE DES PEINTRES.....	204
CONCLUSION.....	214

1 - L'INFLUENCE DES ORIGINES

1.1 - UN PERE PEINTRE, UNE MERE MUSICIENNE

1.1.1 - HISTOIRE D'UN LEITMOTIV

Dès lors qu'il est question des rapports que Jean Tardieu a, dans son oeuvre, entretenus avec les arts, il est bien rare que ne soit pas rappelé le fait, considéré comme fondateur, que le père du poète était peintre et sa mère musicienne : chacun, à commencer par l'auteur lui-même, ne manque pas d'y faire allusion. Avant de nous intéresser à la signification de cette réitération, sacrifions à notre tour à la coutume en résumant brièvement la réalité biographique sur laquelle elle s'appuie.

La mère de Jean Tardieu, Caroline, elle-même fille du chef d'orchestre et compositeur Alexandre Luigini, était harpiste : *"C'était une musicienne remarquable ; son père lui avait fait apprendre la harpe, et elle en jouait avec une sonorité admirable, dans son orchestre (...) Toute sa vie, elle allait contribuer aux besoins du ménage en donnant des leçons de harpe. Principale répétitrice de la classe du conservatoire, elle était aussi un très bon professeur. Elle donnait ses leçons particulières dans notre duplex du bas Montmartre, rue Chaptal, dans le salon du cinquième étage"*⁹⁵. Pendant la guerre, quand le père de Jean Tardieu fut mobilisé, Caroline donna également des cours de vacances à des élèves pensionnaires dans la propriété familiale, à Orliénas, près de Lyon. Ainsi, lorsque Jean Tardieu dit de sa mère qu'elle

⁹⁵ A ma mère. Soixante écrivains parlent de leur mère. Marcel Bisiaux et Catherine Jajolet, P. Horay, éditeur, 1986, p. 273-277. Cité par les *Cahiers de l'Herne J.T.*, "Ma mère Câlène", p. 39 à 43.

était musicienne, ne désigne-t-il pas seulement un don ou un goût pour la musique, mais bien une profession. Il en va de même pour son père, Victor Tardieu, qui n'était pas un peintre du dimanche, mais vivait de sa peinture. Né à Lyon en 1870, Victor Tardieu étudie à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon, puis de Paris. Il recevra des commandes officielles (décoration de l'Hôtel de Ville de Dunkerque, de la mairie des Lilas, de Montrouge...), ou particulières (portraits), obtient des prix (prix National, 1902 ; prix de l'Indochine, 1920) ; en 1921, il s'embarque pour Hanoï, où il est chargé de la création, puis de la direction de l'Ecole des Beaux-Arts de l'Indochine, tâche qu'il assumera jusqu'à sa mort, en 1937. Les parents de Jean Tardieu, issus l'un et l'autre de familles aisées, mènent la vie de ces "étranges personnes que l'on nomme aujourd'hui 'gens de culture'" (M.J. 18), c'est-à-dire des "artistes", avec tous les aléas économiques que suppose cette fonction : "Notre vie familiale était vouée à connaître cette oscillation entre les 'hauts' et les 'bas' de l'existence et qui appelle l'image des toboggans de la Foire. Avant la guerre de 14, mes parents connurent la vie aisée d'artistes-bourgeois sur la pente ascendante" (M.J. 18). Jean Tardieu en garde l'image d'"un père imposant et fastueux", d'"une mère élégante et spirituelle", qui reçoivent des "gens illustres" (G. Fauré, C. Saint-Saëns, G. Tailleferre...). Mais la guerre impose, en l'absence du père parti pour le front, une vie plus frugale : plus de domestiques - des leçons à domicile, données par la mère, viennent compléter des revenus restreints. Deux ans après son retour dans son foyer, Victor Tardieu part pour l'Indochine : la guerre semble avoir brisé un cocon familial qui, bien que non dépourvu de fragilité, était plutôt heureux. Le père a changé ; physiquement amaigri, moralement assombri, ses sautes d'humeur plongent mère et fils dans

l'anxiété : *"Nous étions alors en même temps pleins d'admiration pour l'artiste et de pitié pour les crises nerveuses dont il était affligé de temps en temps"* (M.J. 24). Ainsi Victor Tardieu finit-il par incarner la figure traditionnelle de l'artiste tourmenté.

Dès l'origine, Jean Tardieu a été plongé dans cette vie, dans ce milieu plus "artiste" que "bourgeois" (ne serait-ce que par le fait, rare à l'époque, de la participation de la femme aux revenus du ménage). Il ne s'agit donc pas simplement d'un bain culturel : l'enfant a vu ses parents faire de la musique, faire de la peinture, et cela non seulement par formation ou par goût mais encore par profession. Leur qualité était reconnue : par les revenus qu'ils en tiraient, et l'estime de personnages "illustres" (des compositeurs célèbres, pour la mère ; une reconnaissance officielle pour le père). Aux yeux de l'enfant, le prestige que ses parents reçoivent de leur métier semble lui interdire tout espoir de rivaliser avec eux : *"Dès cette époque lointaine, j'ai conçu une sorte de jalousie passionnée à l'égard des secrets de la peinture et des prestiges de la musique qui me semblaient appartenir en propre à mes parents"*⁹⁶. C'est la Musique tout entière qui se voit incarnée par la mère, et la Peinture par le père ; ce sont leurs domaines propres, réservés. Comment, sur un terrain si bien occupé, tailler son propre royaume - d'autant plus qu'il aurait fallu choisir entre l'un ou l'autre art, entre père et mère ? Placé devant cet impossible choix, le jeune Tardieu, sans en avoir conscience, réussit à se trouver une troisième voie : *"Pour ma part, je n'avais ni le don de peindre les miracles du*

⁹⁶ "Notes et souvenirs", exposition Victor Tardieu, Galerie Jonas, 1977, n.p. Cette référence sera représentée par la lettre J., dans la suite de ce chapitre.

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" (M. 9). L'enfant éprouvait le désir de faire comme ses parents, c'est-à-dire de "tirer quelque chose de [sa] vie" (M. 10), de produire quelque chose, sans empiéter sur leur territoire ni être contraint à un choix : "Ces deux sortilèges m'étaient à la fois familiers et étrangers : je dus en chercher un autre qui fût mien. Restait, en effet, le langage, troisième porte sur le miracle, troisième recours contre la grisaille et la monotonie" (J. 7). Cette "troisième voie", Jean Tardieu ne l'a pas découverte, bien évidemment, à l'issue d'une réflexion dont il était incapable à cet âge : cela s'est fait tout seul, comme on cherche une issue lorsque l'on se sent enfermé ; plus tard, l'auteur a pris conscience de l'influence qu'ont exercée sur lui les métiers respectifs de son père et de sa mère : "Il va sans dire que ces réflexions ne sont pas venues d'un seul coup dans mon esprit. Elles procédaient de dispositions natives presque inconscientes, en tout cas obscures, qui n'ont pris forme que peu à peu, par une lente maturation. Peut-être est-ce là le privilège exorbitant de la longévité, que de donner un sens, plus ou moins imaginaire, à notre passé, comme si nous inventions notre vie au moment de la perdre" (M. 9).

Aussi le fameux "leitmotiv" auquel nous faisons allusion au début de ce chapitre ne s'est-il pas élaboré d'emblée : il est significatif qu'aucun des critiques qui ont commenté Figures et Les portes de toile au moment de leur parution n'a souligné le fait que la mère de Jean Tardieu était musicienne et son père peintre ; on voit ce thème apparaître progressivement dans les années soixante-dix, c'est-à-dire à l'époque où Jean Tardieu songe à "ressusciter" son père (la première exposition qu'il organise date de 1972). Même s'il est délicat, pour ne pas dire abusif, de

mettre une date sur ce qui constitue la lente évolution d'un cheminement intérieur, il n'en est pas moins patent que l'auteur formulera assez tardivement ce constat aujourd'hui tellement répandu qu'il apparaît comme une sorte de truisme ou de rappel obligatoire.

1.1.2 - UNE "METHODE DE RECONCILIATION"

Etant donné un fait, établi et réel, à savoir les professions respectives des parents, il a fallu du temps à Jean Tardieu pour avoir un recul suffisant par rapport à sa propre production d'écrivain : il relève, après coup, dans son oeuvre, la double "obsession" à l'égard de la musique et de la peinture et en trouve une "explication" dans le regard d'enfant qu'il portait sur son père et sur sa mère ; c'est alors qu'apparaît le "leitmotivo" - le mot est de Jean Tardieu : *"moi, j'ai été très marqué, à cause de mes origines, par la peinture d'une part, par la musique de l'autre, puisque j'avais un père peintre et une mère musicienne ; ça fait toujours rire ma femme quand je raconte ça, parce que c'est un leitmotiv familial, mais c'est un fait qu'en partant des formes de la musique ou des formes de la peinture, j'ai essayé, sinon de les transposer, du moins de m'en imprégner, pour dépasser, autant qu'il est possible, les moyens d'expression du langage"* (C.F. 28). On le voit ici, l'auteur assigne lui-même pour origine ou point matriciel d'une vaste part de son oeuvre pour le moins, ou même de l'essentiel de sa quête fondamentale (aller au plus loin du langage), une donnée autobiographique. Le recul de l'âge permet une vue de l'enfance simplifiée, réduite à ses lignes de force, celles dont on sent qu'elles perdurent parce que fondées sur des réalités affectives profondes : elle forment ce que Jean Tardieu appelle le "substrat

mental"; c'est dans ces "zones d'obscurité" qu'il a le sentiment de puiser l'essentiel de son oeuvre, raison pour laquelle il y tient par-dessus tout :

"Jean Tardieu : (...) "j'ai peur des psychanalystes, parce que je me dis : ils vont me vider de tout ce qu'il y a de caché en moi.

J.P. Vallotton : Absolument, je comprends très bien.

JT : ...alors, je me retrouve tout seul, transi ; vous n'avez pas un peu ce sentiment ?

JPV : Si ! Ce n'est pas pour les poètes, les psychanalystes...

JT : Ils n'en ont pas besoin !

JPV : Non, je crois que les poètes font eux-mêmes leur propre psychanalyse. Enfin, tous les artistes en général.

JT : Oui, ils ne font que cela, au fond". (C.F. 26).

Nous nous garderons bien d'entrer dans ce débat, et plus encore de faire de la "psychanalyse" à bon marché. On peut toutefois sans grand risque opérer quelques rapprochements. On relève par exemple, dans "Ma mère Câlina"⁹⁷ , ces deux phrases que sépare un seul paragraphe: "Mon père était encore plus colérique que ma mère, et toute mon enfance a quand même été affectée par une atmosphère de scènes de ménage perpétuelles, qui me rejetaient dans ma solitude d'enfant unique, souvent replié sur moi-même", et, un peu plus loin : "Entre la peinture et la musique, la seule voie libre pour moi, ça a été la littérature". La peinture et la musique, domaines réservés des parents, fascinent l'enfant tout en l'excluant : "Combien de paires de gifles ai-je reçues de ma mère quand j'ânonnais sur le

⁹⁷ L'Herne, p. 41.

piano !"⁹⁸. L'habileté du père à tirer, comme par magie, des images du néant est encore plus décourageante.

Corollairement, ce qui sauve l'ambiance familiale de son côté générateur d'anxiété (Jean Tardieu évoque par exemple "*Le petit appartement chargé des humeurs orageuses des miens*" (M.J. 40)), c'est l'exercice, par ses parents, de leurs arts respectifs. Tout le bonheur de son enfance se trouve résumé dans le souvenir des sons de la harpe et des séances de peinture en plein air que la distance du temps écoulé réunit en une seule image euphorique : "*J'aimais entendre vibrer les cordes de la harpe, ce son net et aérien qui, s'échappant des fenêtres, s'associait si bien au climat déjà presque méridional de la région, au silence, aux rumeurs du village proche, ainsi qu'aux tableaux de mon père, ces images enchantées que nous regardions le soir comme on recense les récoltes de la journée et qui formaient l'inoubliable saga colorée de la paix familiale*" (J). En dépit des disputes conjugales, la musique et la peinture forment un mariage réussi : là se réalise pleinement la "*paix familiale*" aux yeux de celui qui parle. Jean Tardieu a maintes fois évoqué la joie attachée à la pratique artistique, qu'il s'agisse de celui qui voit faire ou de celui qui exécute : l'odeur de la peinture, par exemple, est un "*souvenir olfactif toujours présent, étroitement lié à la joie du regard*", tandis que le visage du peintre à l'oeuvre exprime "*à ce moment-là une concentration à la fois allègre et intense*" (J). Jean Tardieu est encore poussé dans la voie qui est la sienne par une légitime et fondamentale recherche du bonheur, tout autant que par un désir sous-jacent de réconciliation tel que l'exprime cette phrase, extraite de Margeris, où la poésie est

⁹⁸ L'Herne, p. 40.

présentée comme le seul terrain capable d'associer les sortilèges de la peinture et de la musique : *"le langage poétique, proche de la musique par ses sonorités et ses cadences, proche du dessin par le tracé des signes"* (M.9). En conciliant musique et peinture, la poésie est ce qui fantasmatiquement réconcilie les parents : elle seule peut réaliser *" la fusion et le retour des êtres séparés qui se retrouvent dans l'unité, dans la paix originelle"*.⁹⁹

1.1.3- LES FORMULES DE L'EQUILIBRE

Outre la récurrence de ce leitmotiv : *"un père peintre et une mère musicienne"*, autre chose frappe l'attention, à savoir sa formulation. Les constants parallèles qui marquent sa structure syntaxique manifestent également le désir de "réconciliation" dont nous venons de parler. En voici quelques exemples : *"j'ai été hanté par la peinture, d'un côté, à cause de mon père, et par la musique, à cause de ma mère"* (C.F. 89). *"Un problème qui m'a très souvent hanté, à savoir les rapports entre la poésie, qui était ma vocation, et les arts comme la peinture et la musique, représentés dans mon esprit d'enfant par un père peintre et une mère musicienne"*¹⁰⁰. *"J'ai d'abord été très influencé par ces deux milieux artistiques que fréquentaient mes parents. Du côté de ma mère, des musiciens (...). Du côté de mon père, c'était les peintres"*¹⁰¹. *"Moi , j'ai été très marqué, à cause de mes origines, par la peinture d'une part, par la musique de l'autre, puisque j'avais un père peintre et une mère musicienne"* (C.F. 28). Si l'on

⁹⁹ "La voix", *Cahiers de l'Herne Jean Tardieu*, p. 63.

¹⁰⁰ "Equivalences", *Cahiers de Pandora* n° 16, p. 14.

¹⁰¹ Op. cit. n° 1. Cf. *Cahiers de l'Herne* p. 41.

voulait citer ici tous les passages où musique et peinture sont ainsi mis en balance, on n'en finirait pas. Une telle systématisation de la structure binaire est d'autant plus intéressante qu'elle ne correspond pas vraiment à la configuration de l'oeuvre. La symétrie des énoncés pourrait donner à croire que les deux thèmes de la musique et de la peinture s'équilibrent dans la production de l'auteur : or il n'en est rien. Les textes consacrés à des musiciens (Ravel, Rameau, Debussy, Satie, Schumann) sont infiniment moins nombreux que ceux qui concernent les peintres (dont la seule liste alourdirait démesurément cette parenthèse), et les transpositions des structures musicales, également moins importantes quantitativement, se réalisent plus volontiers dans la forme théâtrale que dans l'écriture poétique. Il n'y a pas, dans l'oeuvre de Jean Tardieu, d'ouvrage qui puisse faire pendant aux Portes de toile, par exemple. Bref : le thème de la peinture est très largement dominant. Il semble donc que le recours constamment récurrent à une formulation fondée sur les lois de la symétrie la plus stricte reflète moins la réalité de l'oeuvre qu'il ne révèle, ou trahisse, un désir inconscient : celui de n'avoir pas à choisir entre père et mère, peut-être - ou plutôt de se faire pardonner d'avoir en réalité choisi : Jean Tardieu, affectivement complice de sa mère, n'éprouve pas le besoin de rivaliser avec elle sur le terrain qui fut le sien ; en revanche, il n'en a jamais fini de régler avec son père un contentieux dont sa mère était peut-être secrètement l'enjeu. Il n'y a là d'ailleurs rien que de très banal - l'oedipe habituel auquel l'auteur fait allusion en ces termes : *"Mon père n'étant pas souvent là, elle se sentait responsable de ce fils unique. Elle était à la fois très despotique et très aimable. On parlerait aujourd'hui de mère abusive et passionnée. Plus tard, quand j'ai eu dix-neuf - vingt ans, et qu'elle savait que*

j'allais rejoindre une jeune femme, elle me faisait même des scènes de jalousie ! J'étais devenu comme son homme, remplaçant mon père..."¹⁰². En retour, dans les disputes qui divisaient les parents, l'enfant prenait parti : *"Mon père était grand et fort, ma mère pleurait, je voyais en elle la victime, je la plaignais, je me sentais pour elle une âme de Don Quichotte. Je voulais sauver cette malheureuse victime."*¹⁰³. Au cours d'un colloque tenu à Lyon en 1988, Jean Tardieu évoque, à travers le souvenir de sa mère, sa relation à la musique : *"Auditeur ému, touché, bouleversé, mais incapable de rivaliser en quoi que ce soit"*. Tout autre est le rapport qu'il entretient avec son père, seul véritable rival. Duel obscur, en partie refoulé, parce que bien entendu inadmissible en termes de morale "diurne" : dans le même colloque, Jean Tardieu avoue son désir d' *"aller plus loin"* que son père, et de se *"servir de lui"* pour compléter ce qu'il n'avait pas fait ; raison pour laquelle il lui a largement préféré des peintres réellement créateurs - et de conclure : *"c'est très ingrat!"*.

¹⁰² L'Herne, p. 41.

¹⁰³ L'Herne, p. 41.

1.2 - TARDIEU PERE ET FILS

1.2.1 - VICTOR PERE DE JEAN

Pendant des années, avant que Jean Tardieu , pris d'une sorte de "remords" (le terme est de lui), ne se préoccupe de sortir de l'ombre le nom de son père peintre, une sorte de lutte aveugle semble s'être déroulée dans les profondeurs. L'image du père avait tant de prestige aux yeux de l'enfant qu'elle a continué à fermenter puissamment alors même que l'adulte pensait avoir pris distance à travers un constat lui-même douloureux : à savoir que son père n'était pas un "grand peintre". Mais, en deçà de la claire conscience, quels efforts ne fallait-il pas déployer pour l'emporter sur un rival aussi impressionnant ? L'enfant "craintif" était toujours là, celui qui était "*resté au bord de la route*" et qui "*savait tout d'avance*" : quelle réussite aurait pu le rassurer , l'apaiser face à ce père redouté ? Chaque fois que Jean Tardieu l'évoque, il fait allusion à sa stature imposante : "*Mon père était un homme de haute taille, robuste et corpulent*" (J), et à son regard : "*ce qui frappe chez lui, c'est, à travers le lorgnon cerclé d'or, un oeil prodigieusement vif, toujours en éveil, parfois brillant de malice. Parfois aussi (mais trop souvent au gré de ma mère, de nos proches et du petit enfant craintif que je suis), ce regard est animé d'une certaine flamme soupçonneuse et dominatrice...*" (M.J. 23). Il est coléreux et surtout imprévisible dans ses humeurs : "*les médecins parlaient de 'neurasthénie'. Ce mot, qui pour moi était étrange et incompréhensible, a hanté mes jeunes années comme un mystère insondable*" (M.J. 24). Toute la puissance prêtée au père se résume dans cette image : "*Cet atelier, c'était l'Olympe, d'où Jupiter, selon son caprice, lançait la foudre ou les rayons*" (J). Or, comment rivaliser avec

une telle Figure ? Il est exclu, impossible de devenir peintre, de le dépasser sur son propre terrain ; la rivalité se joue de façon indirecte, au moyen d'un autre médium ; elle se raconte aussi, de manière détournée, à travers certaines fictions de La première personne du singulier (1952), telle celle-ci, intitulée "Le lutteur imbécile" :

"Je luttais depuis plusieurs heures contre le pire ennemi que j'aie jamais frappé : immense, debout au creux d'un relais de lumière, il ne bougeait pas, ne remuait ni bras ni jambes, ni même les joues ni les paupières - et on ne l'entendait pas souffler" (P.O. 192).

Bien entendu, il ne s'agit pas d'assigner, à travers ce rapprochement, un sens (unique) à ce texte, mais de souligner une de ses implications possibles. On ne peut qu'être frappé par certains détails qui semblent renvoyer à une situation enfouie, primitive, enfantine : *"je tournais, sautais autour de lui, tout petit auprès de ce géant"*. De plus, la scène se joue dans les "zones obscures" : *"Ce duel se passait dans le lieu le plus ridicule du monde : à l'intérieur de moi-même, vaste espace éclairé au centre, obscur et menaçant tout autour"*. Le récit de la lutte (une lutte extrême : coups de poing, coups de pied, injures) occupe la quasi-totalité du texte : lutte aveugle et qui se nourrit d'elle-même, puisque l'adversaire ne réagit pas. Longtemps, sans doute, l'écriture de l'auteur a été le signe ou la manifestation extérieure d'une sourde et profonde rivalité avec l'image d'un père auquel l'enfant lui-même avait prêté tous les prestiges : quels efforts ne fallait-il pas déployer pour *"aller plus loin"* que lui ? Or l'ardeur du combat porte le concurrent bien au delà de son propre but : il s'aperçoit alors que l'autre, depuis longtemps dépassé, est absolument vaincu, anéanti, réduit à zéro : *"Ne vois-tu pas qu'il est mort ?"* (P.O. 192).

1.2.2 - JEAN PERE DE VICTOR

Entre-temps, dans la zone de claire conscience, Jean Tardieu avait admiré et fréquenté bien d'autres peintres. Il savait que son père ne faisait pas partie des "grands". Cette embarrassante comparaison contribuait à renforcer des contradictions qu'il valait mieux temporairement enfouir : comment concilier l'image jupitérienne de son père, prestigieux enchanteur capable de tirer des images du néant "*par une opération magique*" (J), avec celle d'un petit-maître de la peinture (nous empruntons l'expression du titre d'un livre de Gérard Schurr - Les petits maîtres, valeurs de demain - qui le premier lui consacre une étude) ? Cette sorte de purgatoire où a dû plonger la figure de son père finit par appeler une timide rédemption : le fils, assuré de la célébrité, s'aperçoit qu'il peut, ou qu'il doit, tirer son père de l'obscurité. Dans les années soixante-dix, il fait la connaissance du peintre Jacques Busse, qu'il chargera, à quelques temps de là, d'assurer la réfection, puis l'analyse des oeuvres de Victor Tardieu (qui entre dans le *Bénézit* en 1976). Ce spécialiste de la peinture, ami de Jean Tardieu, et, comme il le dit plaisamment lui-même, "*l'inventeur de l'oeuvre de Victor Tardieu, le géniteur de la postérité de son père, donc, en quelque sorte, un peu le grand-père de son fils*" ¹⁰⁴, opère lui aussi un rapprochement entre la certitude enfin conquise par le fils d'être devenu "quelqu'un" dans le domaine artistique et le désir de racheter la relégation où a longtemps été maintenu son père : "*Ici il faut bien concéder que Jean Tardieu, parfaitement conscient de ce que quand on est un fils c'est en général qu'on a eu un père, portait en lui un remords sourd envers ce père, un père*

¹⁰⁴ Jacques Busse, "Un père peintre", *L'Herne*, p. 28.

*pourtant révééré, voire vénéré, mais envers lequel le fils se savait coupable de négligence, un père non désavoué, mais relégué dans les greniers qu'il ne se serait pas souhaités, et qu'un fils, à la plume alerte en tous genres, et singulièrement dans le genre de la glose autour de nombreux peintres, eût pu lui épargner, tandis qu'au contraire les peintures, la mémoire de cet Hamlet inverse, risquaient la corruption dans les combles de l'oubli. Le fils fut-il un temps tenté d'accaparer pour lui seul toute la place attribuable dans la renommée à quelque dynastie tardivoine ? Le soupçon n'est pas recevable, le fils ayant été tôt reconnu et célébré et d'autant que, assuré de sa propre pérennité, confirmée jusque dans les petits Larousse et Robert, il s'employa fort au rachat de sa négligence*¹⁰⁵. La situation initiale de rivalité, devenue plus ou moins caduque, s'était déjà sublimée en "*jalousie passionnée*" envers les arts, et notamment la peinture. Le fils, dans le domaine de la création, a de si loin dépassé son père que, lorsque cette certitude enfin apparaît éclatante, il fait retour sur lui-même et tente un rééquilibrage de sa balance affective : "*injustement peut-être par rapport à ma mère trop aimée, je me tourne de plus en plus vers mon père, grand peintre méconnu*"¹⁰⁶. C'est à peu près, nous l'avons vu, dans les années soixante-dix que cette évolution intérieure aboutit au grand jour et s'inscrit dans les faits¹⁰⁷. Victor Tardieu aurait eu cent ans. Jean Tardieu en a soixante-sept : l'âge auquel est mort son père. Alors qu'il est sûr, non seulement d'avoir "*pris la suite*", mais encore d'avoir très largement dépassé le grand rival de l'enfant qui demeurait enclos en lui, il prête son nom à son père et le

¹⁰⁵ Jacques Busse, "Un père peintre", *L'Herne*, p. 28.

¹⁰⁶ "Ma mère Câlina", *L'Herne*, p. 43.

¹⁰⁷ Pour les rappeler brièvement : rencontre de J. Busse en \simeq 1970 ; 1ère exposition sur Victor Tardieu en 1972, entrée dans le Bénézit : 1976.

porte sur les fonts baptismaux de la célébrité ; si Jean Tardieu n'était pas ce qu'il est, nul doute que le nom de Victor Tardieu eût sombré sans restes : Jean devient le père de Victor.

1.2.3 - UNE ADMIRATION MESUREE

Ce père-Jupiter n'est-il en définitive qu'un petit-maître, voué à l'obscurité ? Lorsque Jean Tardieu décide de montrer à Jacques Busse les tableaux de son père qui s'empilent dans le grenier, il soumet l'oeuvre au jugement d'un oeil extérieur. Or c'est plutôt une bonne surprise : certes, Victor Tardieu n'a pas marqué l'histoire de la peinture ; il n'est pas un inventeur, et n'a pas ouvert les "portes de toile" sur un domaine jusqu'alors inconnu, impensé. Mais c'est un bon peintre. Une fois nettoyées de la poussière qui les recouvre, les toiles révèlent un "homo pictor" plus authentique que les commandes officielles ne pouvaient le laisser croire ; c'est dans les petites compositions qu'apparaît son véritable talent : Victor Tardieu, selon Jacques Busse, était, d'une part, *"un artiste officiel reconnu, en charge de commandes importantes et de responsabilités, et d'autre part et surtout un peintre confidentiel, ne signant même pas ses 'pochades', alors que ces tableautins allaient lui assurer une pérennité"*¹⁰⁸. Les scènes de famille, qu'il peint entre 1907 et 1913 dans le jardin d'Orliénas sont *"des oeuvres charmantes, charmeuses, reliées de nouveau à la convention d'un post-impressionnisme fatigué mais régénéré par des traces de nabisme et de fauvisme, peintures fraîches, heureuses, où, dans les allées entre soleil et ombrages*

¹⁰⁸ Jacques Busse, "Un père peintre", L'Herne, p. 29.

*du jardin de la maison familiale peu éloignée de Lyon, on voit, à l'âge de quatre à dix ans, le petit Jean près de sa jeune mère dans les jolies toilettes du début du siècle.*¹⁰⁹

A travers ces images heureuses, c'est l'enfance, c'est le jardin merveilleux, c'est surtout une mère qui sont rendus à l'adulte dans son âge mûr. L'année de la mort de sa mère (1968), Jean Tardieu écrit un dialogue pathétique intitulé : "La table tournante". La vision que le fils conserve de sa mère est exactement celle que lui présentent les tableaux de son père : *"Et toi, tu es toujours une silhouette de jeune femme dans l'été, une robe claire où bougent des taches de soleil, à travers l'ombre mauve du feuillage"* (C.F. 195). Jean Tardieu éprouve de la reconnaissance envers son père pour ce don posthume, ce legs inestimable : *"il s'était mis à peindre de petits tableaux de chevalet qui me représentent, dans le jardin, avec ma mère. Ma mère demeure étroitement liée à ce jardin, et ici, chez moi, j'en ai toujours le tableau sous les yeux"*.¹¹⁰

Aujourd'hui, chez Jean Tardieu , on peut voir aux murs des tableaux de son père, dans une pièce qu'ornent également les oeuvres de peintres contemporains plus connus¹¹¹. Jean Tardieu fait une place égale aux uns et aux autres :

"JPV. : votre père occupe une place importante sur les murs de votre studio !

¹⁰⁹ Jacques Busse, "Un père peintre", *L'Herne*, p. 29.

¹¹⁰ "Ma mère Cécile", *L'Herne* , p. 41.

¹¹¹ Bazaine, Hartung, Ernst, Alechinsky, Vieira da Silva, Cortot, A. de Caro...

JT : Pas plus que les peintres d'aujourd'hui. En fait, je me sens une sorte de devoir vis-à-vis de lui, de sa mémoire. D'abord parce que son affection pour moi était très grande, et aussi parce que sa personnalité m'impressionnait beaucoup" (C.F. 13).

On pourrait ajouter encore au moins deux autres raisons : la première, d'ordre affectif, est liée aux souvenirs d'enfance dont ces tableaux rappellent tout le merveilleux à travers la charge de bonheur qu'ils renferment ; la deuxième, plus objective, correspond à la réelle qualité de ces peintures : *"De toutes façons, on se trouve, à coup sûr, en présence d'un vrai peintre. Les connaisseurs les plus avertis et les plus divers, qu'il s'agisse de créateurs ou de spécialistes, reconnaissent d'emblée, en voyant ses oeuvres, la 'qualité picturale', notion qui paraît si évidente aux gens du métier, mais qui est pourtant si difficile à analyser" (J).* Entre les sentiments excessifs, les images extrêmes qui se heurtaient dans les "zones obscures", un lent rééquilibrage s'élabore : une admiration saine et mesurée pour le peintre, une conscience plus claire et comme apaisée de la relation au père. Et ce qui demeure, inscrit jusque dans les replis les plus secrets de la conscience, c'est ce goût que l'on peut qualifier, à bon droit, d' "inné" pour la peinture.

1.3 - L'ENFANT ET LES SORTILEGES

Le regard averti porté sur la peinture de Victor Tardieu, par un poète qui a su voir, apprécier et commenter l'oeuvre de grands peintres passés et présents, doit être distingué de celui de l'enfant qui, en deçà de tout savoir et de toute culture picturale, assiste médusé à l'élaboration d'un tableau. La capacité d'émerveillement émergeant à ce moment-là ne s'éteint pas avec l'enfance, mais demeure toujours vivante et alerte, avide de se porter sur des objets nouveaux : elle perdure chez l'adulte, et sa force demeure intacte au point de causer le choc initial qui, à maintes reprises va "*déclencher en lui le mécanisme créateur*" (P.T. 104). Cette structure d'accueil au tableau, cette sensibilité extrême aux "*sortilèges de la peinture*" se trouvant à l'origine de (presque) tous les écrits sur l'art de Jean Tardieu , il n'est pas inutile de s'intéresser à leurs premières manifestations, telles que l'auteur les décrit lui-même lorsqu'il en vient à parler de son enfance.

1.3.1 - LUMIERE

Les premiers souvenirs liés à la peinture sont baignés de lumière : en haut, au-dessus de l'appartement, règne "*le vaste atelier lumineux*" où travaille son père ; en été, dans le jardin d'Orliénas, le soleil qui se joue sur la robe de sa mère est capté par le pinceau, déposé sur la toile sans avoir rien perdu du léger mouvement qui fait poudroyer les couleurs : "*En pleine lumière ou à contre-jour, nous étions là comme revêtus par les couleurs de l'été, les reflets du soleil et l'ombre des feuillages, taches*

mouvantes et tremblantes dans la chaleur du jour, dans le frémissement des insectes" (J). Cette lumière nécessaire à l'acte de peindre n'est pas seulement image aux connotations heureuses, mais encore mise au jour - au grand jour - de choses intérieures, obscures, informes, et qui restent à l'état de chaos tant qu'elles ne s'inscrivent pas dans le contour ferme d'une oeuvre : "On eût dit qu'il (=Victor Tardieu) partait à la découverte de quelque chose d'inconnu qui, chose curieuse, était plus en lui-même qu'au dehors".(J). La montée vers la lumière, semblable à celles des bulles issues de la vase qui viennent s'iriser à la surface de l'étang, de l'indistinct et de l'obscur conduits à la forme visible par la main du peintre, devient le signe et la manifestation de "notre incorrigible désir" (P.T. 155) de comprendre "la nuit de ce qui n'a pas de nom" (P.O. 74). Mise au jour que, par exemple, Jean Tardieu reconnaît dans les dessins de Hans Hartung : ceux-ci lui apparaissent comme "un écheveau embrouillé fourni par les insolubles problèmes de la nature et aussitôt éclairci, débrouillé, rendu sensible et pondérable par l'allégresse de la création, par le désir de sortir du chaos et d'accéder à la sereine lumière" (P.T. 102). L'oeuvre, à son tour, devient phare dans notre obscurité : "Ce que j'aurai sorti de l'ombre de moi-même - dit le peintre - brillera comme l'or et sera hors du temps" (P.T. 57).

Or c'est en regardant son père peindre dans la lumière de l'atelier ou du plein-air que Jean Tardieu a primordialement pris conscience de cet effort accompli par le peintre de tirer au clair ce qui autrement fût resté dans le chaos de l'informulé. En dédiant, après la mort

de Victor Tardieu, Grilles et balcons à la mémoire de son père¹¹², le poète reconnaît que c'est de lui qu'il a reçu, en tout premier lieu, ce désir si profondément inscrit en lui "*que tout, enfin, PRENNE FORME*" (P.O 29). Tâche immense, et toujours à recommencer : Victor Tardieu, toile après toile, devant les yeux de l'enfant attentif, tire sans relâche une trace concrète, construite et durable de l'impalpable présent qui, sans la main du peintre, eût pour toujours sombré sous "*l'amoncellement glauque des années*" (P.O. 27).

Inséparable de l'acte de peindre, la lumière - bel exemple de ces "*mots nuls*", "*élimés, distendus*" à force de polysémie - apparaît comme une notion fédératrice de tout un ensemble de souvenirs, de sentiments et d'idées qu'aimante la peinture, au point de devenir un "mot-clef", ainsi défini par Jean Tardieu : "*la lumière, c'est l'immense vitrail placé entre le dehors et le dedans, le point de rencontre et le point de départ où tout est révélé, qui ouvre à notre esprit la transparence des choses, c'est la lueur immémoriale du feu qui fut volé aux dieux de l'Olympe par Prométhée. L'univers originel, l'univers sans témoin, longtemps aveugle, éclate enfin dans la conscience de l'être qui regarde et voilà que, tout à coup, apparaissent les formes et les présences, les couleurs adorables, les distances infinies. Si les ténèbres ne sont pas chassées pour toujours, du moins sont-elles apprivoisées et supportables comme une bête féroce domptée par l'intelligence*"¹¹³. C'est dans cette lumière enfin que, en dépit de

¹¹² Publié une 1ère fois, sans dédicace, le 15 décembre 1934 dans la revue *Europe*, ce texte réapparaît en 1939 in Accents accompagné de la mention : "*à la mémoire de mon père*".

¹¹³ "Ouverture sur quelques mots-clés" in Peindre dans la lumière de la Méditerranée, Musée Cantini, 1988, p. 11.

leurs différences, peinture, musique et poésie trouvent leur commune justification : *"Au milieu du tohu-bohu qui nous entoure et nous secoue, resplendissaient les arts créateurs, dont le rôle est de transformer cette violence et cette douleur en signification, d'appriivoiser même l'horrible pour en faire un breuvage enivrant, de même que la distance change en un jour d'été radieux l'insoutenable incandescence du soleil"* (M.9). Mettre au jour, conduire à la lumière, telle est la tâche commune aux différents créateurs : *"Ici se rencontrent la recherche obstinée du poète et celle du peintre : mettre au monde quelque chose qui soit capable d'exister..."* (O.J. 34) - capable d'apparaître "au grand jour" de l'esprit.

1.3.2 - MAGIE

"Peindre les miracles du visible" (M.9) : aux yeux de l'enfant, la peinture a quelque chose de "magique", en ce sens qu'elle fait surgir du jamais vu ; quelque chose existe là où auparavant il n'y avait rien : *"la fascination qu'exerce sur moi la peinture remonte à ces premières années de ma vie. 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, puis de plus en plus précise, 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"* (J). Le peintre, semblable à un prestidigitateur, surprend les yeux les plus attentifs : on ne voit pas comment la main a pu faire surgir des "objets" aussi inattendus, aussi nouveaux, du néant figuré

par la toile vierge. Cet étonnement primitif demeurera toujours aussi intense par la suite ; tout naturellement viennent sous la plume de l'auteur des expressions comme : "*phénomène miraculeux*" ¹¹⁴, "*opération magique*" (M. 269) "*secrets de la peinture*" (J), "*Sortilèges*"(J), "*images enchantées*" (J. 16), "*la fantasmagorie du possible*" (P.T. 7), "*l'Enchanteur*" (P.T. 22), "*le miracle permanent de l'imprévisible*" (P.T. 106), "*le miracle de voir*" (P.T. 152). Ces expressions ne renvoient pas seulement au caractère énigmatique de l'oeuvre d'art ou de la création en général, mais au mystère de **l'acte lui-même dans le temps de son déroulement**. Entre le moment où il n'y avait rien et celui où apparaît le résultat (le tableau terminé), que s'est-il passé ? Comment cela a-t-il pu se produire ? Il faut insister ici encore sur le fait que Jean Tardieu a eu le rare privilège d'aimer la peinture **en la voyant se faire**, alors que, généralement (à moins justement d'avoir eu un père peintre ou, très tôt, un maître en peinture) on n'aborde cet art qu'à travers un rapport à des oeuvres finies. La "*fascination*" qu'éprouve Jean Tardieu trouve sa source dans le regard médusé de l'enfant qui voit, peu à peu, touche après touche, comme par magie, s'élaborer l'image "*enchantée*" de ce qu'il a sous les yeux, reconnaissable et pourtant profondément autre. La peinture est plus vraie que le vrai : "*Quand je reporte mon regard sur la toile en préparation, les couleurs du peintre me paraissent plus brillantes, presque plus réelles que le paysage de la grande ville, ce décor toujours changeant et presque imaginaire*" (J). La toile accède à une réalité plus forte que le réel lui-même, parce qu'à son caractère d'objet s'ajoute la force de sa présence : elle a

¹¹⁴ M. p. 269. L'expression s'applique à la "Madeleine" de Proust, mais elle est reconduite, sous une forme superlative, dans le deuxième paragraphe, au sujet de la peinture.

"l'autorité de ce-qui-est-là-devant-moi" (P.T. 117). Or "ce qui est là" comprend en soi sa propre élaboration : "Nulle 'forme' qui n'ait été d'abord cheminement, vitesse, intention, destination d'un point à un autre, bref un geste de désignation" (P.T. 118). Le geste et la main du peintre ne sont pas évacués du tableau : pour celui qui, tel Jean Tardieu, "a vu jadis briller le regard aigu du peintre et son intelligente main poser sur la toile les touches de la couleur" (M. 269), les dimensions concrètes de l'acte de peindre sont indissociables de la perception de l'oeuvre même finie.

Pendant que la toile se fait, chaque touche modifie l'ensemble en même temps qu'elle est modifiée par celles qui l'entourent : il y a là un "mystère", d'ordre strictement pictural, constitutif de l'élaboration du tableau. De nouveau, il faut souligner la dimension concrète du geste du peintre à l'oeuvre, et la précision de l'observation du jeune regard qui suit attentivement les opérations du pinceau : "Souvent alors me surprenait, dans ma naïveté, cet autre mystère des couleurs : leur changement selon leur voisinage, plus encore que leur mélange. 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 !" (J). Le terme d' "opération magique", appliqué par Jean Tardieu à l'acte de peindre, n'a rien de vague, mais se rapporte manifestement à un ensemble de techniques, à un savoir d'artisan qu'à son tour le poète explorera pour son propre compte dans l'acte d'écrire ; le poète est à la fois un "artisan" et un "sorcier", et les mots, eux aussi, ont un "pouvoir magique"¹¹⁵ ; il n'est que de remplacer, dans la

¹¹⁵ "L'artisan et la langue", in *Europe* n° 688-9, 1986, p. 47-48.

phrase qui suit, "ton" par "mot" pour voir en quoi l'élaboration du poème peut ressembler à celle du tableau : *"Ou bien [le ton] disparaissait, à la fois présent et fondu comme le son d'un instrument dans un orchestre ou bien au contraire, littéralement, il 'changeait de couleur' suivant son rapport avec les tons voisins"* (J). C'est bel et bien dans et par un "travail" que le poète se rapproche le plus de ce que fait le peintre. Ce "travail" prend une dimension "magique", car poète et peintre sont en permanence dépassés par ce qu'ils font ; ils n'appliquent pas des recettes, mais sont en quête de quelque chose qu'ils possèdent sans le savoir : *"Tantôt je pensais que le poète n'est qu'un artisan comme tous les autres, et ça me conduisait à une recherche très simple, très humble par rapport au langage. Et puis quand même, tout à fait à l'opposé, il y avait cette idée très ambitieuse que le poète est là pour rendre compte de tout ce qui échappe, de tout ce qui est au-delà du concret, qu'il est revêtu d'une sorte de robe sacerdotale... Je suis toujours balancé entre ces deux points de vues extrêmes"*¹¹⁶.

A la fois "artisan" et "sorcier", le peintre à l'oeuvre, tel qu'il a été perçu par l'enfant, a eu une influence déterminante sur sa sensibilité. A l'éducation du regard, à la formation d'un goût pour la peinture s'ajoute un autre legs : **celui d'un modèle possible de travail, transposable dans l'art d'écrire** . Voilà sans doute pourquoi Jean Tardieu, bien qu'il ne soit pas peintre lui-même, est particulièrement apte, grâce à une formation précoce, à **écrire comme l'on peint**.

¹¹⁶ "L'artisan et la langue", *Europen*° 688-9, 1986, p. 47.

1.3.3. MATIERE SENSIBLE

Jean Tardieu a été tôt fasciné par l'aspect matériel de la peinture : pinceaux, brosses, toiles, palettes, pigments. Une fois de plus, nous constatons qu'il s'agit moins de l'oeuvre faite que de celle qui est en train de se faire : le mot peinture est à entendre dans son sens dynamique, et les premières joies que cet art a apportées à l'enfant sont liées à la fabrication matérielle du tableau ; il voit son père choisir "*avec sûreté et délicatesse*" le pinceau adéquat, essayer sur sa palette des couleurs qui sentent bon : "*Quand, après sa journée de travail (et mes devoirs plus ou moins achevés), j'avais le droit de monter le rejoindre, je retrouvais avec délices, mêlée à la fumée du tabac, cette odeur de peinture fraîche, moitié huile de lin, moitié térébenthine, qui est restée pour moi un souvenir olfactif toujours présent, étroitement lié à la joie du regard, à l'éclat des couleurs*" (J). De toutes les composantes matérielles de la peinture, l'odeur est la plus éphémère : elle disparaît au bout d'un certain temps : alors, seulement, le tableau est vraiment "terminé". Mais même devant une oeuvre peinte devenue inodore, la mémoire, stimulée par "*l'éclat des couleurs*", restitue sa genèse : les pinceaux, les odeurs, les gestes. Tout tableau porte témoignage d'un exercice physique de la peinture pour qui en a eu l'expérience, directe ou indirecte. De ce point de vue là, on peut dire que Jean Tardieu considère le tableau d'un oeil de peintre. Si abstraite que soit l'oeuvre, son être matériel la sauve de se perdre dans l'infini spéculatoire ; elle peut bien, par son élan propre, "*s'enfoncer avec un sifflement de météore dans l'éther sans limites*" (P.T. 59), elle est retenue ici, sous la prise de nos sens, par son statut d'objet réel : "*Voici, afin d'apaiser ton appétit pour les choses qui sont, la bonne odeur de l'huile et des couleurs*" (P.T. 59).

Il y a donc un corps de la peinture ; elle est matière sensible non seulement parce que sa perception passe par les sens, mais encore parce qu'elle porte trace des gestes de celui qui a peint ; gestes nerveux ou précis, amples, maîtrisés, coléreux ou minutieux. Elle porte mémoire et témoignage d'une main (l'un des deux textes consacrés à Victor Tardieu porte le titre : "Le regard et la main du peintre" (M. 269). Et certes, lorsque plus tard Jean Tardieu écrira sur la peinture, l'attention qu'il porte au geste inscrit restera prédominante ; mais il y a plus : cette main - celle de son père au travail - c'est aussi et encore en quelque façon un legs paternel : *"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"* (M. 9).

De fait, dans l'histoire personnelle de l'auteur, la fascination pour ce que peut créer la main précède l'élaboration de l'oeuvre littéraire. Il semble que dès l'origine, la présence et l'action de la main soient intimement liés au concept même de création, qu'il s'agisse de peinture ou de poésie. La main qui dessine ou écrit cerne des contours, semblables au fond à ceux des fers forgés décrits dans "Grilles et balcons" ; l'écriture ne forme-t-elle pas, à sa manière, *"les anses, les graines, les fleurons, les consoles, les enrroulements, les rinceaux"* (P.O. 28) qu'avait appris à élaborer le forgeron ? Le contour tracé est le meilleur rempart contre l' "indiscernable" et l'indéterminé, car écrit Jean Tardieu , *"les anges de l'irréel nous guettent, les anges du néant"* (P.O. 79) - plus encore en poésie qu'en peinture. L'opération manuelle de l'écriture est fondamentale, aux yeux de Jean Tardieu, dans l'acte de composer un poème ; et le seul dessin qu'il ait

jamais publié représente sa main gauche par sa main droite (M. 208). En somme le créateur doit faire confiance à sa main plus qu'à sa tête : "*Nous sommes quelques-uns à chercher une clé oubliée ou perdue, un "passe-partout" que, peut-être, notre main possède sans le savoir*" (M. 207).

La peinture est, au plus haut degré (c'est-à-dire plus que la poésie et la musique) oeuvre de la main, par inscription dans une matière ductile aux intentions du peintre et capable de porter message par le seul canal des sens (la vue et même, au moins de mémoire, l'odorat). C'est là que gît la cause de cette "*jalousie passionnée*" avouées à maintes reprises par Jean Tardieu pour les "*arts sensibles*", une jalousie qui le conduira à capter pour son propre usage quelques-uns des caractères fondamentaux des arts graphiques ; l'exemple le plus caractéristique de ce désir inauguré dès l'enfance est la réalisation (tardive) des Poèmes à voir : poèmes faits à la main, disposés comme des tableaux, capables tout à la fois d'enregistrer un geste originel et irremplaçable, et de s'offrir au regard de qui les contemple avant même de les lire. Ainsi l'abstraction du message poétique est-elle corrigée par une inscription dans la "*matière sensible*" (graphique et non typographique, tabulaire et non linéaire) ; dès l'origine, le but de la quête de Jean Tardieu, dont les prémisses s'élaborent au temps où il voit peindre son père, possède un caractère démiurgique : "*L'espoir, le désir immense, c'est toujours un moment de réalité, rien qu'un moment*"¹¹⁷. De cela seule la main - celle du peintre, celle du poète - peut répondre.

¹¹⁷ "Les anges de l'irréel", P.O. p. 79.

1.4 - L'HERITAGE PATERNEL DANS LE DOMAINE DE LA CREATION LITTERAIRE

1.4.1 - RECONNAISSANCE DE DETTE

Le père et la mère de Jean Tardieu, parce qu'ils exerçaient l'une la musique et l'autre la peinture, ont informé chez leur fils un goût précoce et durable pour ces deux arts. Par leurs lectures, ils ont aussi cherché à développer en lui capacité à apprécier la poésie ; le tout premier poème de Jean Tardieu, écrit alors qu'il avait sept ou huit ans, est le reflet de cette éducation : *"il est clair que ce poëmaillon était un naïf écho des lectures que mes parents me faisaient, car il serait injuste de nier l'influence qu'ils ont eue sur mes premiers balbutiements littéraires. Chacun des deux, - le peintre au caractère tourmenté et la musicienne de nature enjouée - choisissait ses lectures selon ses propres inclinations"* (M. 15). Son père lui lisait Baudelaire, Verlaine, Victor Hugo, et sa mère La Fontaine : *"Ainsi s'explique la fin du poème enfantin qui, après avoir commencé sous l'influence des visions hugoliennes, tournait brusquement à la fable..."*(M. 16). Parmi les poèmes écrits un peu plus tard (autour de la treizième année), "De ma fenêtre" est calqué sur le rythme des "Djinns" de Victor Hugo, et "L'aile noire" imite le procédé du "refrain" baudelairien. Que les toutes premières oeuvres d'un auteur soient influencées par celles de quelques grands prédécesseurs est une évidence qu'il n'est pas nécessaire d'explorer plus profondément ici. Mais ce qui est notable, c'est que l'auteur prête un ascendant moteur aux lectures faites par ses parents, derrière lesquels, toujours, se profilent les autres arts : *"le peintre au caractère tourmenté et la musicienne de nature enjouée"* ; c'est alors que se tissent, entre musique, peinture et poésie, des

liens qui appartiennent à l'histoire personnelle de l'auteur et qui entreront tout naturellement plus tard en résonance avec ceux que l'Histoire et la tradition ont depuis longtemps noués.

Mais l'influence littéraire des parents ne s'arrête pas à ces lectures à haute voix des oeuvres poétiques du passé. Jean Tardieu attribue à son père l'éveil de son propre goût pour le théâtre. Il raconte dans On vient chercher Monsieur Jean "*cette inoubliable 'matinée' du dimanche*" (M.J. 27) où son père l'avait emmené voir Le malade imaginaire : "*[cette expérience] devait laisser dans ma mémoire une trace ineffaçable et qui, en un sens, allait marquer profondément mes goûts et mon esprit*" (M.J. 26). L'enfant de huit ou neuf ans est certes émerveillé par la "*grande voix de Molière*" dont l'impact sur sa sensibilité est favorisé par le talent des comédiens, mais il est bien possible que la grande joie qu'il a retirée de cette représentation soit liée au délicieux souvenir d'une complicité exceptionnelle avec son père : "*A mes côtés, mon père dont j'aimais l'intelligence et qui, souvent d'une humeur sombre et tendue, savait être jovial à ses heures, s'esclaffait, lui aussi, heureux de me voir rire*" (M.J. 27). Victor Tardieu offre peu après à son fils les oeuvres complètes de Molière : le théâtre semble donc être une sorte de cadeau paternel. La présence du père apparaît comme tutélaire en ce domaine : ce n'est que lorsqu'il reviendra de la guerre - Jean Tardieu souligne ce point - que le lycéen compose une comédie intitulée, d'après un titre célèbre de Molière, "*Le magister malgré lui*", pièce d'abord écrite en prose ; sur le conseil de Victor Tardieu - qui intervient alors de façon directe pour guider les premiers pas du futur dramaturge - il récrit sa comédie en alexandrins ; conseil judicieux : "*C'était la bonne idée. Le ronron du rythme accentuait le*

comique des paroles et des situations" (M.J. 28). La nostalgie d'un temps passé plus heureux, et notamment de cette après-midi au théâtre en compagnie d'un père complice et détendu, est révélée par l'allusion à Molière contenue dans le titre : "*c'était un clin d'oeil au temps passé, à l'avant-guerre, à nos chers souvenirs*" (M.J. 28).

Plus tard, bien sûr, Jean deviendra Tardieu. Lorsqu'il aura rejoint sa propre route, et même lorsqu'il en aura parcouru la plus grande partie, se retournant alors vers le chemin accompli, il mesurera ce qu'il pense devoir à ses parents (et surtout à son père) en matière littéraire. Quelle a pu en être l'importance réelle ? Il n'est guère possible - et peu utile - d'en juger. Ce qui compte, c'est que l'auteur soit convaincu de tenir son art propre des mains de ses parents, sans rupture traumatisante, comme s'il était devenu ce qu'ils voulaient qu'il fût, ou, peut-être, ce qu'ils auraient eux-mêmes désiré être. Ainsi pouvait être conjurée la peur (bien réelle) de la séparation.

1.4.2 - UNE EXCLUSION IMPLICITE

Jean Tardieu attribue à son père un rôle déterminant dans la formation de ses goûts, qu'il s'agisse de peinture, de poésie ou de théâtre. Nous avons vu que cette reconnaissance de dette est assez tardive ; ajoutons qu'elle ne se fait que par le canal du discours. Les textes ou documents qui jusqu'ici ont été consultés au sujet de Victor Tardieu sont en effet soit des écrits métatextuels ou autobiographiques (Obscurité du jour, 1974 ; "arguments" de Margeris, 1986 ; On vient chercher Monsieur

Jean, 1990), soit des minutes d'interviews, colloques ou entretiens ("Ma mère Câlène", propos recueillis par M. Biziaux, 1986 ; colloque Jean Tardieu à Lyon, 1988 ; Causeries devant la fenêtre), soit enfin - et ce sont les seuls textes que Jean Tardieu a exclusivement consacrés à son père - des préfaces à des catalogues d'exposition ("Notes et souvenirs", Galerie Jonas, Paris 1977, et "Le regard et la main du peintre", Galerie Jane Garoche, Paris, 1985). Quoiqu'il soit parfois assez difficile de distinguer quel est le statut des textes dans les écrits sur l'art de Jean Tardieu, il ne fait aucun doute que ces deux préfaces sont écrites en "prose" ; l'oeuvre peinte de Victor Tardieu n'a jamais inspiré à son fils le désir de recourir à *"l'autre fonction du langage, celle qui se détourne de ses fins utilitaires et qui, elle-même, tente d'exprimer plutôt que de s'exprimer"* (P.T. 107). Jean Tardieu n'a pas accompli, pour son père, cet *"acte d'interprétation"* qu'il croit seul légitime, *"celui du musicien ou du poète lorsque la vue du tableau déclenche en lui le mécanisme créateur et lui suggère de traduire, avec les moyens propres de son art, les impressions qu'il a ressenties"* (P.T. 107). En d'autres termes, Jean Tardieu est incapable de recourir à l'écriture poétique lorsqu'il s'agit de son père. Il ne l'accueille que dans la zone la plus périphérique de ses écrits sur l'art - à savoir ce qui relève de l'article, du commentaire - au plus loin de toute tentative de transposition verbale ou de travail sur le matériau du langage en réponse à l'objet pictural. Ni la sincérité, ni l'émotion qu'expriment les textes où Jean Tardieu parle de son père ne sont ici mis en question, bien entendu ; mais la poésie n'est pas faite de bons sentiments ; elle échappe à la "bonne volonté". Victor Tardieu, c'est

un fait, est implicitement exclu de ce que Jean Tardieu appellera, bien plus tard, les "*poèmes traduits des arts*"¹¹⁹.

Pourquoi cette exclusion ? Les raisons en sont sans doute multiples. Nous écarterons pour notre part les causes affectives ou psychologiques et autres blocages inconscients sur lesquels nous n'avons pas autorité pour nous prononcer. Peut-être l'oeuvre peinte de Victor Tardieu n'avait-elle pas assez de puissance créatrice en elle-même pour inspirer à son tour un acte créateur ; l'eût-elle possédée qu'elle aurait perdu tout pouvoir d'effraction ou de surprise sur un regard et une sensibilité qui avaient depuis si longtemps cohabité avec elle. Quoi qu'il en soit, on peut distinguer, dans la biographie de l'auteur, deux périodes dans sa relation à l'art pictural : celle de la formation, où l'influence du père marque l'esprit de l'enfant, et celle de la maturité, avertie et éclairée sur les questions de l'art, où le poète, pour écrire, n'obéit qu'à la force d'impulsion propre aux oeuvres qui le bouleversent. Nous avons vu combien était importante la première période : elle contient en puissance toute la suite puisqu'alors se forme une structure d'accueil au tableau très personnelle, et une attention particulièrement éduquée à la fabrication tout ensemble matérielle et magique de l'oeuvre peinte. A l'origine, le prestige du père constitue celui du peintre en général, comme Jupiter rend sacré le statut de l'hôte, et non l'inverse : la culture n'intervient pas dans les jugements de l'enfance. Plus tard, en revanche, la figure générique du peintre recevra sa grandeur de la connaissance et de la fréquentation des

¹¹⁹ Aucune allusion, en effet, à Victor Tardieu dans *Le miroir ébloui*, sinon la discrète modification de la dédicace de "Grilles et balcons", p. 21 : "A la mémoire de Victor Tardieu, mon père".

oeuvres des "héros de l'art" (P.T. 17) : à cette aune, bien sûr, celles du père reculent à leur modeste place. Mais l'héritage n'est pas perdu : il est détourné au profit des autres, les "grands" peintres. Certes, aucun tableau de Victor Tardieu n'a inspiré à son fils de poème, mais l'émerveillement de l'enfant à voir peindre son père constitue une force motrice que le temps n'affaiblira pas. Dans une étude consacrée à Hans Hartung (P.T. 101 à 109), Jean Tardieu commence par "*faire la part des explications biographiques, historiques, esthétiques ou techniques*", pour constater que le langage, lorsqu'il est utilisé à des fins de communication culturelle, "*se révèle impuissant à donner une idée, même approximative, d'un tableau*" (P.T. 107). Il recourt alors à "*l'autre fonction du langage*", ici métaphorique, pour rendre compte de ses impressions : le texte change du tout au tout. On voit, à travers cet exemple, combien reste prompt et active, en deçà de toute culture si inventive qu'elle soit, une sensibilité que la vue du peintre au travail avait, dès l'origine, puissamment informée. Cette instinctive remontée vers le geste créateur que déclenche la contemplation d'une oeuvre finie prend certainement sa source dans l'enfance du poète : non, il n'est pas vraiment "*resté au bord de la route*", cet enfant "*qui savait tout d'avance*" (P.O. 190).

CONCLUSION

Jean Tardieu reconnaît volontiers, et souligne à plaisir, ce qu'il doit à son père peintre et à sa mère musicienne. Toutefois, en dépit de cette équitable distribution, l'influence du père est dominante dans la mesure où il offre un modèle possible dans le domaine de la création artistique. Caroline est interprète et non compositeur ; de plus, elle a vécu aux côtés ou non loin de son fils, dans une grande proximité affective : plutôt qu'une figure incarnée de la Musique, c'était sa mère, tout simplement. Victor Tardieu, en tant que peintre inventeur de son oeuvre, peut entrer d'autant plus aisément dans un rôle emblématique qu'il est un père absent : la vie en commun familiale s'arrête en 1914 (Victor Tardieu ne retrouve sa famille que pendant les deux ans qui séparent sa démobilisation de son départ pour Hanoï). L'absence, puis la mort, font reculer son image dans un passé désormais inaccessible ; son caractère demeure à jamais énigmatique : *"C'est plutôt chez mon père, qui fut un personnage considérable et beaucoup plus complexe, que je sens un mystère"*¹²⁰. Or l'oeuvre de Jean Tardieu n'en est qu'à ses tout débuts au moment de la mort de son père (en 1937) : un recul de nombreuses années est nécessaire à l'auteur pour qu'il puisse mesurer l'importance de sa "veine picturale" et l'autorité cachée de la figure paternelle. Il en va de même, dans le domaine des écrits sur l'art, pour celui que Jean Tardieu se donne pour modèle, à posteriori, alors qu'il a déjà beaucoup écrit sur les peintres : le

¹²⁰ "Ma mère Câlina", *L'Herne*, p. 42.

Baudelaire des "Phares" : *"On sait que cette voie fut choisie pour la première fois par Charles Baudelaire, dans un poème qui, d'un seul coup, inaugurerait une façon nouvelle de parler de la peinture en établissant, sous la forme d'images verbales, des termes d'équivalence entre le modèle plastique et sa traduction poétique"* (P.T. 9). Pour écrire, Jean Tardieu s'est fié à son instinct - mieux : à sa main. Il s'aperçoit ensuite que son oeuvre va dans un sens, qu'elle tend vers une direction qu'il ne peut définir qu'après-coup : ce qu'il s'emploie à faire dans ses "arguments", par exemple. Il découvre ainsi qu'en deçà de son histoire personnelle, son cheminement propre se noue à une tradition plus ancienne que lui. Ecrire sur l'art n'a pas été pour Jean Tardieu l'effet consécutif à une décision préétablie : il y a été porté par un désir profond, intime et primordial, par son ouverture à l'art de son temps, enfin par une tradition vivante, un mouvement général encore en évolution vers des formes nouvelles. Pour mieux comprendre l'énigme de sa fascination à l'égard de la peinture, il se tourne vers son passé ; les textes qu'il écrit sur son père relèvent d'une entreprise d'élucidation : *"je cherche encore à l'élucider, dit-il, je m'interroge"*¹²¹. Il y a là, selon lui, un "mystère" ; car si l'oeuvre de Victor Tardieu n'a pas directement inspiré à son fils des textes poétiques, elle hante ses écrits sur la peinture comme source d'énergie, comme moteur d'un élan vers un art désiré-interdit. Là est le réservoir dynamique inépuisable où Jean Tardieu puise l'enthousiasme créateur que suscite en lui la vue d'un tableau d'où rayonne *"la vérité cachée de la peinture"* (J). Nombreuses et diverses sont les oeuvres qui ont entraîné ce *"choc initial"* (P.O. 43) générateur de l'envie

¹²¹ "Ma mère Cécile", *L'Herne*, p. 42.

d'écrire ; après avoir mesuré l'influence des origines, on peut tâcher de voir quelle a été la suite d'un parcours ouvrant sur un horizon plus vaste : depuis les peintres du passé jusqu'aux artistes contemporains.

2 - UNE ECRITURE DE LA MATURITE

2.1 - PERSPECTIVE HISTORIQUE

2.1.1 - CHRONOLOGIE DES OEUVRES

Nous avons, pour commencer, tenté d'explorer la préhistoire des écrits sur l'art de Jean Tardieu en remontant aux expériences, telles qu'il les a lui-même relatées, de son enfance. La capacité d'émerveillement que l'art pratiqué par son père a suscitée en lui constitue une sorte de legs inaltérable et toujours susceptible d'alimenter l'énergie créatrice éveillée par la contemplation du tableau. Venons-en maintenant à l'oeuvre elle-même, dont nous allons considérer le déroulement en fonction du sujet qui nous occupe.

La première chose à faire est de sélectionner ce qui, dans l'ensemble de l'oeuvre de Jean Tardieu, relève de notre étude. Ce corpus est réuni dans le tableau ci-après, intitulé "Tableau chronologique des oeuvres de Jean Tardieu présentant une relation avec les arts". Cette sélection, aussi large que possible, est accompagnée en contrepoint de la mention des publications principales et de quelques notations biographiques. Chacun des titres retenus est suivi de renseignements présentés sous une forme abrégée : références éditoriales ; nom du peintre dont il est question entre parenthèses ; les chiffres 1, 2, 3 etc... indiquent s'il s'agit d'une première parution ou de reprises ; la lettre R. est suivie, le cas échéant, de la mention des oeuvres dans lesquelles est reprise une première publication ; un astérisque accompagne le titre des oeuvres illustrées ; enfin, lorsque l'artiste est seulement illustrateur du texte, sans

que celui-ci fasse référence à son oeuvre, son nom est suivi de la mention : "ill.". Ce tableau permet donc non seulement d'avoir une perspective diachronique sur les oeuvres, mais aussi de repérer leurs avatars éditoriaux, ce qui n'est pas toujours aisé car l'auteur semble avoir considéré son oeuvre comme un vaste jeu de construction dont les éléments sont susceptibles d'être réorganisés selon des configurations différentes (cf. 2.2).

**TABLEAU CHRONOLOGIQUE DES OEUVRES DE JEAN TARDIEU
PRESENTANT UNE RELATION AVEC LES ARTS**

1927	1929	1932	1934	1939
<ul style="list-style-type: none"> • Enrée dans la NRF "Etranger" "Couple en marche" "Poursuite" NRF n° 168 sept 1927 	<ul style="list-style-type: none"> • "Wang Wei" (ME) 	<ul style="list-style-type: none"> • "L'art annamite moderne" (<i>L'illustration</i> 3 déc. 1932) (1) • <u>L'archipel</u> de Holderlin, (Trad) in <i>Revue d'Allemagne</i> n° 59, 15 sept. 1932 	<ul style="list-style-type: none"> • "Grilles et balcons" (<i>Europe</i> 15 déc., pseud. Jean Ceyzériat) (1) -R : A/CP/PO -Peint par J. Cortot 1983. • 1933 : 1ère plaquette de vers : <u>Le fleuve caché</u> (Schiffrin) 	<ul style="list-style-type: none"> • "Grilles et balcons" (2) (A) et "Le Tintoret dans la cour de l'immeuble" (1) (A) R : CP/PO/ME Peint par J. Cortot en 1983. • 1er recueil chez Gallimard : <u>Accents</u>
	1929 à 1931 : Séjour à Hanoi Rencontre M.L. Blot en Indochine	Employé chez Hachette Rencontre F. Ponge Mariage avec M.L. Blot	<ul style="list-style-type: none"> • 1936 : naissance d'Alix • 1937 : mort de Victor Tardieu 	<ul style="list-style-type: none"> • Résistance littéraire, éd. clandestines. • Travail à la bib. du Musée de la Marine

1943				1947
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Le témoin invisible</u> (Gallimard) 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Figures</u> (Gall.) (1) R : PT/ME • * <u>Poèmes</u> (Seuil) (R. Vieillard ill.) (1) • "Corot" (<u>Présence</u> n° 22, 12 nov. 1944) (2) (cf. F.) 	<ul style="list-style-type: none"> • "Lapicque" in *<u>Bazaine, Estève, Lopicque</u>, Carré éd. (1). • "André Jordan et l'attention à l'humain" (Exp. Gal. Charpentier) (1) 	<ul style="list-style-type: none"> • "Mémoires de l'arbre" (sur des photographies), in <u>Quadriga</u> n°9 (1) 	<ul style="list-style-type: none"> • *<u>Il était une fois, deux fois, trois fois</u>, Gall. (Elie Lascaux ill.) (1). (Rééd.) • *<u>Jours pétrifiés</u>, Gall. (R. Vieillard ill.) (1). R : JP. • "Fleurs et abîme" (in J.P.) (O. Redon) (1) R : CP/FC
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Le témoin invisible</u> (Gallimard) 			<ul style="list-style-type: none"> • Apparition du "Dr Froeppel" in <u>Message</u> I-II • <u>Le démon de l'irréalité</u> (Ides et Calendes) • <u>Les dieux étouffés</u> (Seghers) 	<ul style="list-style-type: none"> • 1948 : <u>Jours pétrifiés</u>, (Gall.)
	<ul style="list-style-type: none"> - Entre à la radio comme chef du service dramatique 		<ul style="list-style-type: none"> - Crée le "Club d'essai" à la R.T.F. 	<ul style="list-style-type: none"> - Premières représentations théâtrales.

<p>1950</p> <ul style="list-style-type: none"> • "19 rue de Nevers" et "Quai du Louvre" in <u>Paris des rêves</u>, La <u>Guilde du Livre</u>, Lauzanne. (Isis Bidermann <u>photographe</u>) (1) R : ME 	<p>1951</p>	<p>1952</p> <ul style="list-style-type: none"> • "Le miroir du peintre" in <u>Les Beaux-Arts</u> n°569, Bruxelles (Corot, Rubens, Rembrand-) (1) R : VS/PT/ME 	<p>1953</p> <ul style="list-style-type: none"> • "Jean Bazaine", NRF n°8, août 1953. (1) 	<p>1954</p> <ul style="list-style-type: none"> • "Quatre miroirs de peintres", in VS. (Corot, Rubens, Rembrandt, Van Gogh) (2) R : PT/ME
	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Monsieur Monsie<u>ur</u></u> (Gall.) • <u>Un mot pour un autre</u> (Gall.) 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>La première personne du singulier</u> (Gall.) 		<ul style="list-style-type: none"> • <u>Une voix sans personne</u> (Gall.)
				<ul style="list-style-type: none"> - Création par J.I. de la revue : <u>Cahiers d'étude de la Radio-Télévision</u>

1955	1957	1958	1960	1961
<ul style="list-style-type: none"> • "La société Apollon ou comment parler des arts", in T.C.(1) R : CL 	<ul style="list-style-type: none"> • "Dubuis" (exp. Gal. Craven) (1) R : ME 	<ul style="list-style-type: none"> • "L'espace et la flûte, Gall. (Picasso) (1) R : CP/PT/ME • "Préface" à *<u>Dessins de Raoul Dufy</u>, Mermod (1) R : PT/ME 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>"De la peinture que l'on dit abstraite,</u> Mermod (1). R : PT/ME • "Je détruis ton image par les feuilles" <u>DLM</u> n°19 Maeght (Bazaine) (2) cf. P.A.R : PT/ME 	<ul style="list-style-type: none"> • "Préface" à *<u>Cent tableaux de Jacques Villon</u>, Gal. Charpentier. Carré éd. (1). R : PT/ME • "Pétales perdus par l'oiseau marin" <u>DLM</u> n° 121-122 (Bazaine) (1) R : H/PT/ME • "Arpad Szenès" <u>XXe siècle</u> n°16 (1) R : PT
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Théâtre de chambre</u> (Gall.) (Théâtre I) 		<ul style="list-style-type: none"> - 1959 : traduction et édition en Allemagne de <u>L'espace et la flûte.</u> 	<ul style="list-style-type: none"> - <u>Poèmes à jouer,</u> Gall. (Théâtre II) 	<ul style="list-style-type: none"> - <u>Choix de poèmes,</u> Gall. - <u>Histoires obscures,</u> Gall.

1962	1963	1964	1965	1966
<ul style="list-style-type: none"> • "Préface" et "Sur dix pastels de Hans Hartung" in *Hans Hartung, Hazan. (1). R : PT/ME • <u>Hollande</u>, Maeght (Bazaine) (1). R : PT/ME • "Poème à deux voix..." in * <u>Paroles peintes</u>, L. Vernet éd. (Roger Vieillard ill.) (1). R : AG • "Giacometti et la solitude", <u>XXe siècle</u> n°18 (1). R : PT 	<ul style="list-style-type: none"> • "Notes pour un Cézanne" in *<u>Permanence méditerranéenne de l'humanisme</u>, Les Belles-Lettres ed. (1) R : M 	<ul style="list-style-type: none"> • "Trois personnes entrées dans des tableaux", NRF n° 144 (Braque, Miro, Chagall) (1). R : PJ 1969 	<ul style="list-style-type: none"> • "Jeux de mots pour jeux de formes", in *<u>Joséphine Baudoin</u>, F. de Nobèle éd. (1). R : ME 	<ul style="list-style-type: none"> • "Introduction" à <u>l'impressionnisme</u> Rencontres éd., Lauzanne (1). R : PE • "Janine Arland", préface à l'exp. Fachetti. (1). R : Cahiers Marcel Arland 1990
			<ul style="list-style-type: none"> • Traduction d'extraits de F et de PA, éd. en Allemagne ss le titre : <u>Mein imaginaires</u> <u>Museum</u> (réédition en 1979) 	<ul style="list-style-type: none"> • * <u>Conversation - Sinfonietta</u> typographié par Massin • Réed. Théâtre de chambre (augm.) • 1967 : <u>Pages d'écritures</u> (Gall.)
	Mariage d'Alix			

1968	1969	1970	1972	1973
<ul style="list-style-type: none"> • "Poème pour les peintures d'Anita de Caro", exp. Gal. Coard. (1). R : PT/ME • "Dubuis", exp. Gal. Massol. (1) R : PT/ME 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Les portes de toile</u>, Gall. (Publication annoncée par extraits in NRF n° 201, sept. 1969) 	<ul style="list-style-type: none"> • "Jean Bazaine", exp. Bazaine-Calder, Treigny (Yonne) (3) (cf. PA et PT) 	<ul style="list-style-type: none"> • "Ecrit sur le jour et la nuit", Exp. Jean Cortot, Gal. Massol (1) R : M • "Monique Mathieu" Gal. del bel libro, Ascona, Italie (1) R : ME • "Vieillard et ses reliefs gravés" exp. B.N. (2) (cf. PT) 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>C'est-à-dire</u>, poème avec 8 aquarelles de Fernand Dubuis, G. Richar éd. (1) R : FO/AG • <u>Déserts plissés</u>, poèmes sur 24 frottages de Max Ernst, Bollinger. (1) R : CC/AG • <u>Le parquet se soulève</u>, sur six lithographies de Max Ernst, Vaduz-Brunidor-Apeiros (1) R : CC/AG • "Dorothea Tanning" <u>XX^e Siècle</u> (1). R : ME
<ul style="list-style-type: none"> • 1ère éd. dans une collection de poche : <u>Le fleuve caché</u>, Poésie - Gallimard 	<ul style="list-style-type: none"> • Rééd. de <u>Poèmes à jouer</u>, Gall. (augm.) 		<ul style="list-style-type: none"> • <u>La Part de l'ombre</u> Gall. 	
<ul style="list-style-type: none"> - Mort de "Céline" - Fondation de ≈ France-Musique 	<ul style="list-style-type: none"> - Naissance de son petit-fils Nicolas - Prend sa retraite de l'ORTF 	<ul style="list-style-type: none"> - Entretien avec J.C. Gateau sur P.T. (<u>Je</u>de Genève n°44, sept 1971) 	<ul style="list-style-type: none"> - M. Laure prend sa retraite. -Exp. Victor Tardieu Gal. Barry, St Tropez 	

1974	1975	1976	1977	1978
<ul style="list-style-type: none"> • * <u>Obscurité du Jour</u>, Skira.(1) R en partie in M • "Les sculptures à cordes de Pol Bury", <u>DLM</u> n° 209 (1) R : ME • * <u>Un monde ignoré</u> Skira. (Hans Hartung) (1) R : CC/AG 	<ul style="list-style-type: none"> • "Ouverture" in <u>Yves Rouvre</u>, exp. Gal. Louise Leiris, Draeger éd. (1). • "Un immense éblouissement", in *<u>Bazaine, Maeght</u>. (1) R : ME 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Dix variations sur une ligne</u>, accompagnée de <u>infra-critique...</u> par Pol Bury, Daily-Bul, Belgique (1) R : PF 	<ul style="list-style-type: none"> • * <u>L'Ombre la branche</u> avec 15 lithographies de J. Bazaine, Maeght éd. (1). R : NRF 1978/CC/AG • "Anna-Eva Bergman", exp. MAM (1) • "Janine Arland", ouverture à un catalogue d'exposition (1) R : ME • "A. de Caro", exp. Gal. Coard. (1) R : ME • "Notes et souvenirs" exp. Victor Tardieu Gal. Jonas (1). 	<ul style="list-style-type: none"> • * <u>Il était une fois...</u> Gall. (2) • "Entre espace" in *<u>Vieira da Silva</u>, ed. Poligrafa, Barcelone (2). Cf. PT • "Zoom Walter", Exp. : Mee des Bx-Arts Besançon. (1). R : ME • "Le vide, le plein, la distance, le temps", exp. Leygue à la Monnaie de Paris. (1)
	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Une soirée en provenance</u>, Théâtre III, Gall. 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Formeries</u> (Gall.) 		<ul style="list-style-type: none"> • <u>Le Professeur Froeppel</u> (Gall.)
	<ul style="list-style-type: none"> - Divorce d'Alix et remariage Turola 			

1979	1980	1982	1983	1984
<ul style="list-style-type: none"> • <u>"Tout et rien, poème de J.T., gravé par Pol Bury (1) R : M</u> 	<ul style="list-style-type: none"> • "Anna-Eva Bergman" in <u>Hans Hartung</u>, exp. Mée de la Poste (1) R : ME • "La vérité sur les monstres", NRF n°236. (Petr Herel) (1) R : TT/AG • "Anita de Caro", exp. Gal. Coard. (1) 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>"Hennissement de l'inconnu</u>, texte transcrit par Jean Cortot (1) R : AG 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>"Grilles et balcons transcrit et peint par Jean Cortot (5) (cf. Europe 1934/ A/CP/PO/R : ME).</u> • "Les tours de Trébizonde", NRF n° 263 (Pisanello) (1) R : TT/AG • "Adresse aux parois poétiques", exp. J. Cortot, Martigues. 	<ul style="list-style-type: none"> • "La Galerie" et "Un film d'art" in <u>La cité sans sommeil</u> • <u>"Des idées et des ombres, ill. par Pol Bury, RLD éd. (1) (R : Europe 1986)</u>
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Comme ceci comme cela (Gall.)</u> 				<ul style="list-style-type: none"> • <u>La cité sans sommeil</u>, Gall. Théâtre IV • <u>Les tours de Trébizonde</u>, Gall.
				<ul style="list-style-type: none"> été 84 : J.T. réalise ses "poèmes à la main"

1985	1986	1987	1988	1989
<ul style="list-style-type: none"> • "Victor Tardieu", exp. Gal. Jane Garoche (1) R : M • "Anna-Eva Bergman" exp. Mée Picasso, Antibes • "Une femme entre fleur et abîme", <u>Nouvel Observateur</u> n° 1060 (Odilon Redon) (1) R : M/ME • "Jacques Villon" in <u>Couleurs et constructions</u> L'Echoppe éd. (3) (cf. PA et PT) 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Margeries</u>, Gall. [Monet (1), Ernst (2), Cézanne (2), Cortot (2) O. Redon (2), V. Tardieu (2)] (Pisanello (1), R : ME) • Extraits de : *<u>Un lot de joyeuses affiches</u> (1) + reprise de : <u>Des idées et des ombres</u> (2) + lettre à Pol Bury (1) in : <u>Europe</u> n° 688-9 	<ul style="list-style-type: none"> • * <u>Les figures du mouvement</u>, Gervis (Hartung) (1) (Bref extrait in ME) • *<u>Un lot de joyeuses affiches</u>, RLD (Max Papart ill.) (1) (cf. extraits in <u>Europe</u> 1986) • *<u>Poèmes à voir</u> RLD (Alechinsky ill.) (1) R. en 1990 • "Portrait à la diable", in *<u>Carta Canta</u>, RLD (Alechinsky) (1) R : ME 	<ul style="list-style-type: none"> • * <u>Les phénomènes de la nature</u> Maeght (Jean Cortot ill.) (1) • "Entre espace" in *<u>Vieira da Silva Cercle</u> d'art éd. (3) (cf. PT) • "Pour saluer Vieira da Silva" in *<u>Vieira da Silva Skira</u> (texte bilingue) (1) R : ME • "Ouverture sur quelques mots-clefs" in *<u>Peindre dans la lumière de la Méditerranée</u>, Mée de Marseille (1) R : ME 	<ul style="list-style-type: none"> • "Nouvelle lettre à Pol Bury" in <u>896 têtes ramollies</u>, Plain Chant éd. (2)
	<ul style="list-style-type: none"> • <u>L'accent grave et l'accent aigu</u> Poésie-Gallimard 	<ul style="list-style-type: none"> - <u>La comédie du langage</u>, Folio (Gall.) 	<ul style="list-style-type: none"> - <u>Causeries devant la fenêtre</u> Pingoud éd. Lauzanne • Jean Cortot peint un tableau intitulé <u>Hommages à Jean Tardieu</u> 	

1992

"Le fil à travers les rêves"
catal. Marie Monneret
R. ME

catal. Monique Mathieu

catal. Guy Bardone

1990	1991	1993
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Poèmes à voir</u>, Gall. • "Equivalences" in <u>Cahiers de Pandora</u> n°16 	<ul style="list-style-type: none"> • *<u>Petit bestiaire de la dévoration</u>, Maeght (Jean Cortot ill.) (1) R in : <u>le croquant</u>, Aut-Hivr. 1991. et "Da capo", 1991 • "Max Ernst ou la double vue", exp. Max Ernst Centre G. Pompidou (catalogue) (1) • "Les graphèmes du peintre" (Jean Cortot) et "La colonie de vacances" (M. Denis) in <u>Le croquant</u>, Aut. Hiv. 1991 R : le 2ème repris in ME 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Le Miroir ébloui</u> Gall. • <u>Préface au catalogue d'exposition des œuvres de Davoud Emdadian</u>, Boulogne-Billancourt, Octobre-Novembre 1993.
<ul style="list-style-type: none"> - On vient chercher <u>Monsieur Jean</u>, Gall - <u>La comédie de la comédie</u>, Folio (Gall.) 		<ul style="list-style-type: none"> - <u>La comédie du drame</u>, Folio, (Gall.)

1995 1997

• Le jardin fragile : Gall.

• Da Capo, Gall

Le titre de Honoré Gall.

A partir de ce Tableau, on peut dégager les quelques grandes étapes marquant l'évolution de l'écriture de Jean Tardieu sur la peinture. La segmentation qui en résulte n'a pas pour ambition de rendre compte de l'ensemble de l'oeuvre de Jean Tardieu, mais simplement d'articuler de façon plus synthétique et plus commode un exposé bibliographique qui courrait le risque de tourner au catalogue et à l'accumulation des références. Les dates nous servant de jalons sont celles des recueils où se regroupe un nombre important de textes consacrés aux peintres, et qui le plus souvent font la synthèse de publications antérieures plus confidentielles. La première période s'ouvre avec les premiers essais de Jean Tardieu sur le thème des arts plastiques et se termine sur ce "sommet", atteint presque d'emblée, que constitue le recueil de Figures (1944). Dans la deuxième période (1945-1960), Jean Tardieu, qui jusque-là a écrit essentiellement sur les peintres du passé, manifeste un intérêt de plus en plus exclusif pour les peintres contemporains : elle s'achève avec la publication d'un recueil réunissant quelques-uns des textes précédemment parus sur les arts modernes avec De la peinture que l'on dit abstraite (1960). La troisième période (1961-1969), également riche en publications - dont certaines sont illustrées par quelques artistes - sera couronnée par cette oeuvre majeure que sont Les portes de toile (1969) : l'écho donné à ce livre par la critique éveille plus largement l'attention des milieux artistiques. Cette notoriété se traduira, dans la période suivante (1970-1992), par l'élaboration et la publication de volumes de grande bibliophilie ; Jean Tardieu collaborera avec des artistes à des éditions d'art, et sera souvent sollicité pour rédiger des ouvertures à des catalogues d'exposition. C'est également à partir de 1970 que l'on voit se

multiplier les interventions d'artistes interprétant à leur tour, en termes plastiques, l'oeuvre poétique d'un auteur qui a si souvent parlé d'eux. Enfin nous isolons, non pas une dernière période, mais une date : 1993 - date à laquelle Jean Tardieu fait paraître un livre dont il voudrait qu'il soit la somme de toute une vie d'écriture sur les arts. Le miroir ébloui part du début : le texte écrit sur Wang Weï en 1927, pour conduire le lecteur vers les pages les plus récentes qu'il a consacrées aux peintres ces dernières années. Comme Les portes de toile reprenaient le recueil de Figures, de même Le miroir ébloui inclut Les portes de toile : sorte de construction-gigogne qui s'achève aujourd'hui avec cet ouvrage, lui aussi fédérateur et récapitulatif, ultime état (sans doute) du jeu de construction sur lequel l'auteur a exercé ses talents d'architecte. Aussi avons-nous mis à part ce point final, ce dernier recueil où Jean Tardieu a voulu représenter plus de soixante années d'écriture inspirée par les arts plastiques.

2.1.2 - 1927 - 1944 : FIGURES

Le premier texte écrit par Jean Tardieu sur la peinture date de 1927. Jean Tardieu se trouve alors en Indochine, où il est allé rejoindre son père ; c'est là qu'il fait la connaissance de Marie-Laure Blot, qui deviendra sa femme. Mise à part cette précieuse rencontre, ce séjour en Extrême-Orient ne lui plaît guère, car, dit-il, *"je ne me sentais pas à mon aise dans l'atmosphère coloniale"* (C.F. 14) ; aussi n'y restera-t-il qu'un an et demi. Il en rapporte toutefois un poème en prose inspiré par un peintre de la Chine ancienne, Wang Weï (699-751) : *"Ce texte est probablement à l'origine de ce que j'ai écrit sur la peinture beaucoup plus tard. Dans ce poème, je superposais la*

vision réelle que j'avais eue d'une montagne du nord du Tonkin et la manière (métaphysique) de la peinture chinoise ancienne : on a l'impression que l'Etre se dissout dans des lointains de plus en plus pâles pour retrouver le Non-Etre" (C.F. 14). On relève en effet, dans ce premier essai, un ou deux thèmes développés ultérieurement par Jean Tardieu ; il envie aux peintres chinois ce merveilleux prolongement de la main : le "*pinceau effilé, propre à la fois au dessin et à l'écriture*" M.E. 16) - car la calligraphie traditionnelle orientale réunit en elle les sortilèges que les arts occidentaux ont séparés ; en retour, les bâtiments dispersés par la peinture de l'école de Wang Weï dans les plis des montagnes ressemblent de très près à des idéogrammes. D'autre part, le mouvement même du poème, du proche au lointain, du réel à ce qui n'existe pas, évoque la trajectoire des arts créateurs telle que la décrivent plusieurs passages des Portes de toiles. "*Trajectoire imprévisible*" qui emporte l'esprit "*jusqu'à cette porte béante au-delà de laquelle il n'y a plus rien qui nous ressemble*" (P.T. 59).

Dans "une vie ponctuée d'images (1927-1938)", section placée avant "Les portes de toile" dans Le miroir ébloui, Jean Tardieu évoque ses premières tentatives de transposition de la peinture. Ce chapitre d'ouverture en cite trois : le poème sur Wang Weï, "Le Tintoret dans la cour de l'immeuble", et "Grilles et balcons". Ces trois textes sont inclus dans un commentaire des circonstances qui les ont vus naître. Revenu à Paris après son séjour en Indochine, Jean Tardieu (qui s'est marié entre-temps) trouve une place de rédacteur chez Hachette - travail peu gratifiant, et qui lui laisse un souvenir "*quasi pénitentiaire*" (M.E. 17). Le texte sur le Tintoret évoque la "*visitation*" de la peinture comme une apparition salvatrice au sein de "*l'atmosphère pesante de cette vaste usine*

livrée aux démons impitoyables du papier imprimé" (M.E. 17). Ce poème en prose est très proche, par la forme et par le ton, de ceux que Jean Tardieu devait rédiger plus tard sur les grands peintres du passé. Il paraît dans le premier recueil de l'auteur publié chez Gallimard : Accents (1939), mais ne sera pas inclus dans Figures, exclusivement consacré aux artistes français. Enfin, Jean Tardieu rappelle l'atmosphère de l'époque à laquelle il a composé le troisième texte cité, "Grilles et Balcons" : "*Les années de 30 à 38, années de troubles, d'agitation, d'incertitudes et de pressentiments qui devaient conduire aux pires affrontements, chacun de nous les ressentait dans sa propre existence et dans son propre esprit*" (M.E. 19). L'auteur éprouve alors le besoin de se raccrocher à quelque chose de concret, de palpable, de "cernable" pourrait-on dire : "*Ce fut une angoisse pareille à celle d'un naufragé qui, à l'approche d'une tempête, se cramponnerait au bastingage et tenterait, avec une obstination désespérée, de rattraper, pour les tenir bien en main, le verre et la bouteille qui glissent sur la nappe cirée, balayés par le vent du large*" (M.E. 20-21). Le texte "Grilles et balcons", paru pour la première fois dans *Europe* le 15 décembre 1934, sera repris dans Accents en 1939 avec la dédicace : "A la mémoire de mon père" (Victor Tardieu est mort en 1937). Dans le commentaire qui englobe la citation de ces premières tentatives d'écriture sur les arts plastiques, on relève une constante : chaque fois, Jean Tardieu trouve de ce côté-là un soutien esthétique autant que moral. Il n'est pas heureux en Indochine : "*Dans cet exil forcé (...) j'ai eu, comme recours et comme réconfort, l'envie de traduire en français quelques-unes des visions issues de la tradition chinoise...*" (M.E. 15) ; il n'est pas heureux non plus chez Hachette : "*Dans l'ennui des journées de labeur (...) je fus sauvé et comme visité par les images exaltantes empruntées aux oeuvres des grands peintres*" (M.E. 17);

enfin, la période troublée d'avant-guerre est pour lui chargée d'angoisse : *"j'ai moi-même cherché alors un recours et un soutien dans le palpable, dans le concret, maintenus dans une armature formelle et affirmés par un retour à l'objet"* (M.E. 20). "Recours", "soutien", "réconfort" reviennent sous sa plume pour souligner la présence salvatrice des oeuvres de l'art lorsque le chaos menace, que l' "Ennemi" se fait trop pressant ou la Réalité trop pesante. Le même phénomène accompagnera la création de Figures.

On connaît en effet la suite : la guerre, la participation de l'auteur à des éditions clandestines de la Résistance littéraire qui valent à l'auteur quelques amitiés précieuses. C'est à cette époque que débute véritablement le projet délibéré d'écrire sur la peinture : Figures est en préparation. Or la composition de ce recueil est directement liée aux circonstances : *"C'est une chose qui demande une petite explication 'historique'. C'est que j'ai commencé à écrire sur la peinture, sur les grands peintres, à la fin de la guerre de 40, quand nous étions privés de voir ce que nous aimions. Les musées étaient plus ou moins fermés sous l'Occupation. Ou bien les oeuvres avaient été mises à l'abri et l'on ne pouvait pas les voir. Alors cette espèce de privation, de manque était tel que j'ai essayé de me représenter par l'imagination, par la remémoration, les grandes oeuvres que j'aimais"* (C.F. 58). Il faut souligner que ces poèmes en prose résultent d'un désir profond pour la peinture absente ; ou, en d'autres termes, l'absence de la peinture suscite le désir d'écrire un texte capable de la recréer, de la remplacer par un substitut verbal. Le recueil, paru en 1944 et repris en 1969 dans Les portes de toile, est dépourvu d'illustrations, chose profondément logique et nécessaire puisque, comme nous venons de le dire, il ne tire son être et sa justification que de la privation des oeuvres aimées. A la source de cette

écriture, il n'y a ni commande, ni intention théorique, mais un amour frustré de la présence de l'objet désiré ; ce qui fait la puissance lyrique de ces textes ne gît pas dans "l'expression des sentiments" face à la peinture, mais dans la force motrice profonde qui pousse l'auteur à rebâtir pour son compte les oeuvres dont il est privé : la nostalgie, mot désignant la souffrance occasionnée par le manque, une sorte de "mal du pays". Quel est ce pays ? La France, mise à mal par "les obscures puissances de la destruction" - c'est l'aspect "patriotique" de cette oeuvre qui pour cela s'inscrit dans les écrits de Résistance ; la peinture française, dont "la fameuse 'mesure' et la fameuse 'raison'" signifient le refus d'un "consentement jugé malsain" aux "brumes colossales qui nous dévorent" (P.T. 18) ; le temps d'avant - d'avant la guerre, mais aussi, peut-être, d'avant la première guerre, le temps préservé de l'enfance fascinée sans mots par le geste du peintre.

Figures, qui paraît en 44, est salué par la critique comme une innovation dans la tradition des écrits poétiques sur la peinture. Critique prestigieuse par les noms de ses auteurs : Paul Eluard¹²² souligne la générosité de l'entreprise de Jean Tardieu, Jean Follain¹²³ la beauté de sa langue, Max-Pol Fouchet¹²⁴ la leçon que contiennent ces pages sur une possible définition de la poésie, Raymond Queneau¹²⁵ la fonction

→ Revue Fontaines

est une de
la revue

¹²² "Figures" in *Action*, avril 1945 Cf. "Documents", fin IIe Volume.

¹²³ "Figures" in *Confluences* n° 6, décembre 1945, p. 646-647. Cf. "Documents", fin IIe Volume

¹²⁴ "Figures" in *Lettres Françaises*, 31 mars 1945.

¹²⁵ "Jean Tardieu" in *Front National*, 16 février 1945.

métapoétique de cette écriture sur la peinture, Henri Thomas¹²⁶ l'élaboration d'un ordre difficilement conquis sur la menace du chaos, Claude Edmonde-Magny¹²⁷ l'avènement d'une réconciliation totale entre prose et poésie. On note que, si le caractère synthétique des "*blasons*" (C.F. 58) de Jean Tardieu sur les peintres a été évoqué dans chacun de ces articles, l'accent est mis essentiellement sur le renouvellement de la notion du "poétique" telle que l'imposent ces textes rendant définitivement caduque la distinction traditionnelle entre "prose" et "poésie".

2.1.3 - DE 1945 A 1960

L'année de la parution de *Figures*, Jean Tardieu est entré à la R.T.F. comme chef du service dramatique. Il crée le "Club d'essai" en 1946. C'est le début d'une intéressante carrière à la radio, qui permettra à Jean Tardieu de participer de façon directe et engagée à la vie culturelle de son temps : "*la Radio, à ce moment-là, comme l'est devenue encore plus la Télévision depuis, ou le cinéma, la Radio était un creuset où se rencontraient toutes les disciplines créatrices des techniques, des arts, des sciences même*" (C.F. 61). Le club d'essai avait pour fonction d'amener au micro des écrivains ou des artistes connus, et aussi de faire connaître des talents nouveaux. Ce métier passionne Jean Tardieu - et d'ailleurs l'accapare ; toutefois, il en tire son miel en tant que poète : "*Ça correspondait, en même temps, à cette préoccupation que j'avais (...) de donner aux mots une coloration, une prégnance*

¹²⁶ "Figures" in *Poésie* 45, avril-mai 1945.

¹²⁷ "Naissance d'une critique *poétique*", in *Esprit*, mai 1945.

qui soit comparable à celle des images sonores ou des images de la peinture, grâce justement au micro qui chargeait, par exemple un texte, d'une densité physique qui nous atteignait par l'audition" (C.F. 63). Jean Tardieu, on le sait, éprouve "une espèce de jalousie pour la puissance concrète et matérielle des arts comme la peinture ou la musique" (C.F. 28) : le recours aux didascalies, par exemple, qui accompagnent les poèmes de Monsieur Monsieur, s'explique par l'envie de donner du "corps" au texte. C'est à la Radio, de son propre aveu, que Jean Tardieu doit cette idée, qui trouve une autre application dans le désir de porter sur scène des textes poétiques (Poèmes à jouer)

En 1945, pour la première fois, Jean Tardieu publie des écrits sur l'art contemporain : il rédige la préface d'un catalogue d'exposition : "André Jordan et l'attention à l'humain"¹²⁸, et participe à un livre : Bazaine, Estève, Lopicque, par André Frénaud, Jean Lescure, Jean Tardieu, chez Louis Carré. Chaque auteur se "charge" d'un peintre : c'est Lopicque qui revient à Jean Tardieu, par tirage au sort - choix qui d'ailleurs ne l'enchanté guère. C'est un des rares textes qu'il ait écrit sans y être poussé par un désir personnel : l'exemple de Lopicque sert de tremplin à un discours plus général sur "le peintre d'aujourd'hui".

A cette époque, quelques oeuvres de Jean Tardieu - peu nombreuses encore - sont illustrées par des artistes : Poèmes, paru au Seuil en 1944, et Jours pétrifiés, (1943-1944), publiés chez Gallimard en 1947, sont accompagnés de gravures originales de Roger Vieillard ; le mot d' "illustration" convient ici au sens propre, puisque l'artiste représente, de

¹²⁸ Galerie Charpentier, 1945.

manière figurative, des thèmes ou des images contenus dans les textes. Il en va de même pour cet autre livre, destiné aux enfants, que décore Gilbert Lascaux : Il était une fois, deux fois, trois fois, ou la table de multiplication en vers (Gallimard, 1947). Ce livre sera réédité en 1978, avec de nouveaux illustrateurs (cette deuxième mouture - en ce qui concerne les illustrations - est beaucoup moins belle que la première, sans comparaison). Ce n'est qu'une quinzaine d'années plus tard que l'on retrouve, dans la bibliographie de Jean Tardieu, des oeuvres accompagnées d'illustrations originales : la plupart d'ailleurs se massent entre les années 70 et 80, c'est-à-dire assez tardivement dans la carrière de l'auteur. Il n'y a pas de doute que la publication des Portes de toile (1969), qui fera événement dans la critique, vaudra à Jean Tardieu un mouvement de retour de la part des peintres : après Roger Vieillard, c'est Fernand Dubuis, Jean Bazaine, Pol Bury, Jean Cortot, Max Papart et Pierre Alechinsky (entre 1973 et 1991) qui créeront, en réponse au texte, des illustrations originales.

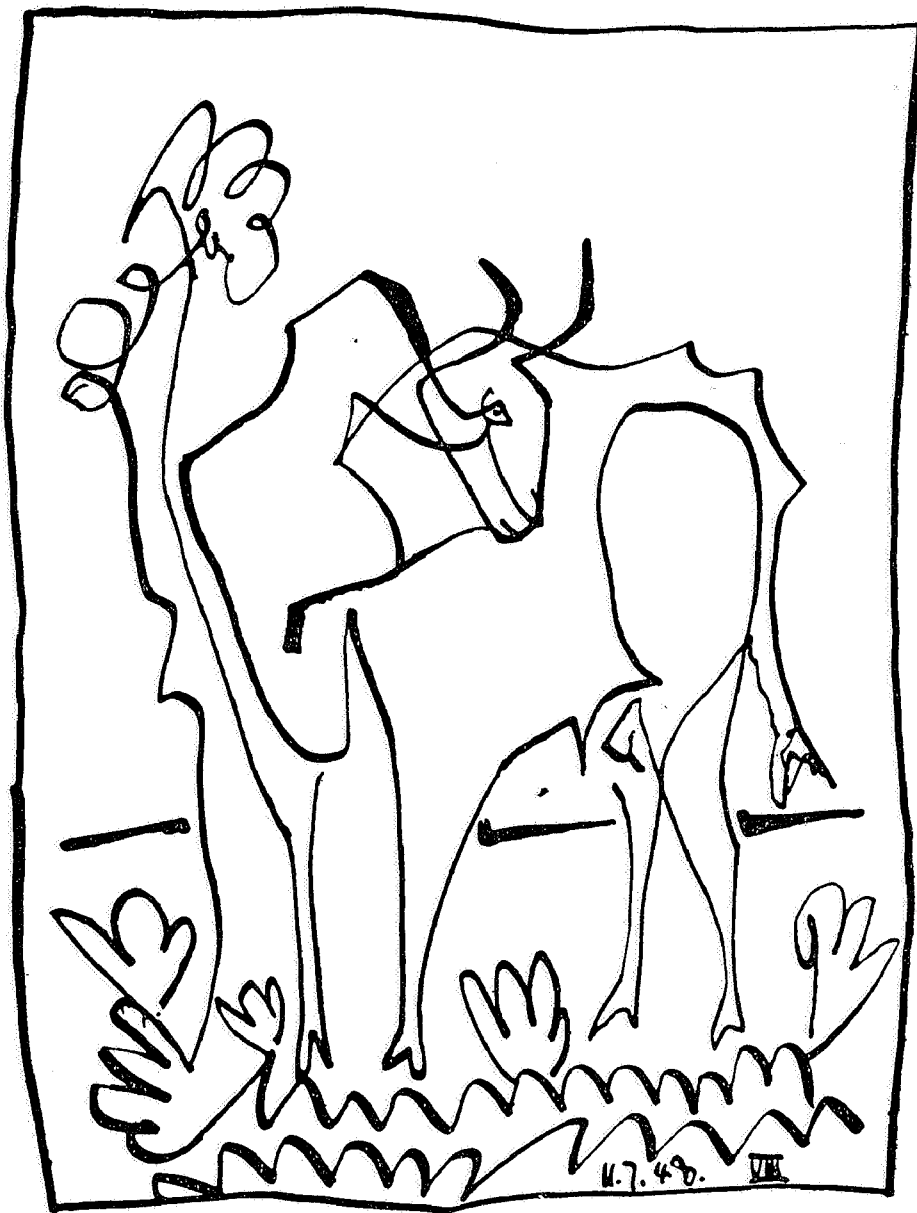
Mais nous n'en sommes pas encore là. A l'époque qui nous intéresse (les années cinquante et soixante), l'intérêt que Jean Tardieu porte à l'art de son temps ne cesse de s'accroître, tandis que se multiplient les rencontres avec les peintres dont quelques-uns deviennent ses amis. Si l'on excepte une incursion dans l'art du passé, avec "Le Miroir du peintre", sur Corot, Rubens, Rembrandt (in : *les Beaux-Arts*, Bruxelles, 18 avril 1952) auxquels s'ajoute ^{Van Gogh -} ~~Van Gogh~~ dans Une voix sans personne (1954), on peut dire qu'à partir de 1955 Jean Tardieu n'écrira plus que sur

les peintres du XX^e siècle¹²⁹ : entre 1957 et 1960 sont publiés, ou en préparation, des textes sur Dubuis, Picasso, Dufy, de Staël, Vieira da Silva, Klee, Wols, Hartung, Bazaine, Kandinsky et Villon. Ce ne sont pas seulement les oeuvres picturales qui intéressent Jean Tardieu, mais aussi la façon dont on en parle, qu'il caricature dans une pièce parue en 1955 dans le Théâtre de Chambre : "la société Apollon ou comment parler des arts". En même temps que s'exerce une écriture sur la peinture se développe une réflexion "*humoreuse*" sur le jargon de la critique d'art. C'est une sorte de miroir inversé où l'auteur représente ce que justement il ne veut pas faire. On retrouve ultérieurement cette mise en scène burlesque d'une interrogation en réalité inquiète et profonde sur les rapports entre le langage et la peinture, par exemple dans "La galerie" et "Un film d'art" (deux pièces parues en 1984 dans la cité sans sommeil), ou bien encore dans "Deux digressions qui n'en sont pas" (Obscurité du jour, 1974) et les petites "définitions de peintres" en vers de mirliton ou les "devinettes" sur des tableaux célèbres contenues dans le Professeur Froeppel (1978). Cette veine à la fois (auto?) critique et humoristique trouve son origine, dès 1955, dans cette pièce au titre ironique : "la société Apollon ou comment parler des arts".

Cette mise à distance est d'autant plus notable que l'écriture de Jean Tardieu sur la peinture est à cette époque empreinte de lyrisme. On en trouve un très bel exemple avec L'espace et la flûte, publié chez Gallimard en 1958, et sous-titré : "Variations sur douze dessins de

¹²⁹ A deux exceptions près : l'impressionnisme, en 1966 et les "Tours de Trébizonde", en 1980, sur Pisanello.

J. Tardieu, L'ESPACE ET LA FLUTE, variations sur douze dessins
de Picasso, 1958, p. 40. (poème) et p. 41 (dessin).



C'était au temps heureux où je paissais
dans les prairies de l'avenir
Sur les champs dépassés
je me retournais parfois
avec tendresse et mélancolie.
Or, la menace était loin devant moi
mais c'est cela qui peu à peu
rendait ma démarche plus pesante.

Picasso". Cet ouvrage a pour origine un projet collectif : Eluard, Frénaud, Guillevic et Jean Tardieu s'étaient entendus pour écrire une série de poèmes sur des dessins inédits de Picasso que Paul Eluard avait en sa possession. Mais les autres se sont désistés en faveur de Jean Tardieu, qui a porté ces poèmes à Picasso lui-même : le maître a reçu l'offrande sans grand commentaire. Ce livre si remarquable est passé inaperçu de la critique. On n'en trouve même pas trace dans les volumineuses monographies consacrées à Picasso. On pouvait voir encore, en 1991, sur les rayons de la librairie Gallimard, quelques exemplaires de ce très joli petit livre, qui présente en vis-à-vis le poème et le dessin, vendus à prix modique : oubli singulier dans le monde de la bibliophilie.

Voici enfin, au terme de cette période, la parution en 1960 du livre intitulé, malgré l'avis de l'auteur, De la peinture que l'on dit abstraite (Jean Tardieu eût préféré pour titre : "D'un seul regard"). Nous l'avons choisi comme "jalon" parce qu'il constitue un pendant à Figures. Un éditeur suisse, Mermod, avait eu l'attention attirée par ce premier recueil : *"Cela (= Figures) a intéressé des éditeurs, notamment un éditeur suisse, merveilleux, qui s'appelait Mermod, qui est mort il y a déjà un certain temps et qui s'intéressait beaucoup aux rapports entre la peinture et la littérature, entre les arts et la littérature, et qui m'avait demandé d'appliquer la même méthode de transposition à des peintres contemporains"* (C.F. 58). De là il ne faut pas conclure que l'écriture de Jean Tardieu sur les peintres des années cinquante soit le fruit d'une commande : il a publié isolément, nous l'avons vu, des textes sur André Jordan, Lapicque, Dubuis, Picasso et (déjà chez Mermod) Dufy. Cependant, cette proposition d'un éditeur offre l'avantage d'un projet fédérateur, semblable en sa forme à celui de Figures



Depuis l'heure où le tranchant des glaces et des prismes fit éclater les contours des volumes et se disjoindre les éléments de la lumière, où l'ossature rectiligne et cassante vint à percer sous la chair des apparences, l'oblique perspective s'est échappée du regard pour frapper au loin sans faiblir.

- à une réserve près : les oeuvres, loin d'être soustraites et absentes, sont représentées dans le livre, qui cette fois-ci est illustré. Les peintres regroupés ne sont pas tous à proprement parler "abstrait" ; leur caractéristique commune, c'est leur contemporanéité, et, d'après Jean Tardieu , "*leur audace et leur besoin de renouveler les conditions de l'art*" (C.F. 59). Ce recueil, lui aussi, passe étrangement inaperçu de la critique, bien qu'il donne lieu à une traduction, en allemand, d'extraits qui viennent s'ajouter à ceux de Figures in Mein imaginaires Museum (1965). Il semble que sa véritable découverte - si l'on se réfère à la masse des commentaires critiques qui se fait jour en 1969 et 1970 - date de la publication des Portes de toile où l'ensemble de l'édition première, largement remanié, est repris sous le titre de "Figures et non-figures", dont les termes renvoient sans ambiguïté au recueil de 1945 ainsi désigné comme forme matricielle.

2.1.4 - 1961 - 1969 : LES PORTES DE TOILE

Dans la décennie suivante, plusieurs galeries d'art demandent à Jean Tardieu une préface, un commentaire ou une ouverture à des catalogues d'exposition. On en trouve déjà deux exemples dans le passé, à propos d'André Jordan à la galerie Charpentier (1945) et de Fernand Dubuis à la Galerie Craven (1957). Ces interventions se multiplient, qu'il s'agisse de catalogues d'exposition proprement dits, ou de monographies publiées à l'occasion d'une exposition : Jacques Villon (Galerie Charpentier, 1961), Hans Hartung (Hazan, 1962), Joséphine Baudoin (1965), Janine Arland (exposition Fachetti, 1966), Anita de Caro (Galerie Coard, 1968), Fernand Dubuis (Galerie Massol, 1968). Certains de ces

textes seront repris dans Les portes de toile, recueil qui fédère la plupart des écrits sur l'art de Jean Tardieu publiés depuis 1944.

L'un des plus importants (Jean Tardieu l'a placé à la fin des Portes de toile, bien que ce ne soit pas le plus récent) est Hollande, paru en 1962 chez Maeght. La parution de ce livre d'art avait été annoncée dans le n° 121-122 de la revue *Derrière le miroir*, en décembre 1960-janvier 1961, sous forme d'extrait : "Pétales perdus par l'oiseau marin..." (on trouvera ce passage aux pages 147-148 des Portes de toile)¹³⁰. Ce qui frappe à la lecture de Hollande, c'est **l'intimité** que manifeste le texte avec ces gouaches et ces dessins encore inédits de Bazaine, et que Jean Tardieu a pu voir dans son atelier. Jusqu'alors, Jean Tardieu avait parlé d'oeuvres exposées dans des galeries ou des musées, et dont il partageait la connaissance avec le public. Une exception cependant : L'espace et la flûte, écrit sur des dessins inédits de Picasso ; mais il n'y avait pas complicité entre l'artiste et le poète : Picasso était resté lointain, extérieur à l'affaire. Dans le cas de Hollande, c'est tout différent ; Jean Bazaine est un grand ami de Jean Tardieu, qui fréquente souvent son atelier. Le texte manifeste une connaissance profonde de l'oeuvre de ce peintre, à quoi s'ajoutent le souvenir de maintes conversations où se précise une vision commune de l'art et de l'artiste, ainsi que l'élan d'une amitié : *"A bras ouverts de branches et de bourgeons, à bras ouverts de barques et de pluie, de vent marin, de lèvres salées, de soif et de faim de la vie, le peintre va au-devant du poète. Ils ouvrent ensemble toutes les portes. Ils brisent toutes les barrières. Il font le saut définitif*

¹³⁰ Auparavant, déjà, la revue avait publié un extrait de De la peinture que l'on dit abstraite, en mars-avril 1960 ; il s'agit du texte consacré à Bazaine, mais avec un titre différent.

dans la Ressource sans fin" (P.T. 155). Certes l'oeuvre du peintre précède ici celle du poète (Jean Tardieu écrit "d'après" les gouaches et les dessins que Jean Bazaine a rapportés de Hollande, et qui d'ailleurs marquent un tournant important dans l'oeuvre de ce peintre), mais leur mutuelle complicité est telle qu'ils semblent partager une même inspiration : "*Lequel de nous deux 'illustre' l'autre ? écrit Jean Bazaine. La question, le mot même n'avaient dès lors plus de sens. Si j'ai la certitude que sa vision faisait éclater la mienne, elle lui était en même temps attentivement, affectueusement fidèle : nulle gratuité, nul morceau de bravoure dont l'oeuvre peinte serait le prétexte ou le point de départ : mots et couleurs s'ébrouaient dans la même eau*"¹³¹. Cette dernière formule semble faire écho à celle que Jean Tardieu emploie dans une note liminaire aux Portes de toile : "*Comme si l'on essayait de mélanger directement les mots sur la palette des peintres*" (P.T. 13). En écrivant sur l'oeuvre de Jean Bazaine, Jean Tardieu se découvre et va plus loin dans sa recherche propre, et réciproquement ; il y a échange : "*Son sûr instinct de pigeon voyageur, ajoute Jean Bazaine, nous mène parfois à sa suite, portés au loin par des textes prémonitoires, là où, sans le savoir encore et sans connaître le chemin, nous avons pour mission de nous rendre*"¹³².

En 1969 - cette année-là, Jean Tardieu prend sa retraite de l'ORTF, au moment où il fonde France-Musique - paraissent Les portes de toile. Ce recueil assure à l'auteur une place de premier plan dans le domaine du discours poétique sur la peinture. De nombreux articles,

¹³¹ Jean Bazaine, "D'un seul regard", NRF n° 291, 1977, p. 27. Article cité par *Les cahiers de l'Herne Jean Tardieu*. p. 347-348. C'est cette dernière référence que nous citerons désormais.

¹³² Ibid.

parus en France ou à l'étranger, signalent son avènement et en font l'exégèse (A. Bosquet, P. Chapuis, C. Esteban, J.C. Gateau, R. Riese Hubert, P. Jaccottet, H. Juin, R. Kanters, E. Kinds, R. Lacôte, J. Reda, A.M. Russo...). Le recueil opère un regroupement synthétique des oeuvres précédemment parues selon une distribution que Jean Tardieu commente dans une note liminaire (P.T. p. 13) : (1°) "*Figures*", (2°) "*Figures et non figures*", (3°) "*Etudes*", (4°) "*Poèmes pour voir et revoir*". Ces regroupements d'ordre - plus ou moins - typologique, obéissent à plusieurs critères ; la composition de l'ensemble, qui ne suit pas non plus tout à fait l'ordre chronologique, est en fait très complexe, et nous y reviendrons. Ce livre, comme Figures, est dépourvu d'illustrations, preuve (s'il en est besoin) que le texte existe par lui-même, indépendamment de son référent. Un avant-propos inédit permet à Jean Tardieu de faire le point sur son propre rapport aux arts, et de commenter sa démarche ainsi que ses méthodes. Il s'en explique également, en 1971, dans un entretien conduit par J.C. Gateau, publié au *Journal de Genève*¹³³ à l'occasion de la parution des Portes de toile ; après avoir retracé l'histoire de son parcours littéraire sur le sujet de la peinture et exposé les sources et le sens de son entreprise, Jean Tardieu souligne qu'il doit beaucoup aux peintres abstraits : "*Le langage se préoccupe avant tout de signifiés. L'effort à faire pour employer les mots en tant que signifiants est très grand*". La peinture abstraite inspire au poète l'idée de se fonder, par exemple, sur des "*signifiés élémentaires*", des "*directions motrices : vers, contre, pour, etc...*". La leçon qu'il retire de ce long travail sur l'expression picturale s'actualise, selon l'auteur, dans tout le

¹³³ "De la Tour de Giacometti" in *Journal de Genève* N°44, septembre, 1971.

reste de son oeuvre, qu'il s'agisse de poésie ou de théâtre : *"Il est vrai que, dans ces deux domaines également, ma fréquentation des peintres de ce temps (et aussi des musiciens) m'a beaucoup appris, surtout par l'importance accordée à l'élément formel (...) Si vous voulez, après avoir tant pratiqué l'art des peintres, j'essaie, moi aussi, de faire des tableaux - mais avec des mots réduits, comme on dit, 'à leur simple expression' !"* Peu à peu, on le voit, la peinture devient moins un référent "extérieur" qu'une matrice d'où peuvent naître - et d'où naîtront en réalité - de multiples façons d'écrire comme l'on peint.

2.1.5 -1970 - 1992 : LES EDITIONS D'ART

Après la parution des Portes de toile, l'examen des oeuvres ultérieures permet de dégager deux lignes de force : la participation de Jean Tardieu, en collaboration avec des artistes, à la création de très beaux livres relevant de la grande édition d'art, et, d'autre part, la publication de plusieurs écrits d'ordre métatextuel et autobiographique, où l'auteur tente, non pas de mettre en ordre, mais de comprendre ce qu'a été son cheminement tel qu'il s'est secrètement ordonné lui-même. Parallèlement, si Jean Tardieu continue à faire paraître des textes consacrés à des amis comme Jean Bazaine¹³⁴, Hans Hartung¹³⁵, Vieira da Silva¹³⁶, on voit de nouveaux artistes entrer dans son musée personnel : Jean Cortot, Monique Mathieu, Max Ernst, Pol Bury, Yves Rouvre, A.E. Bergman, Zoum Walter,

¹³⁴ "Un immense éblouissement", 1975 et L'ombre la branche, 1977.

¹³⁵ Un monde ignoré, 1974, et Les figures du mouvement, 1987.

¹³⁶ "Pour saluer Vieira da Silva", 1988.

Alechinsky (ces noms sont ici énumérés selon leur ordre d'apparition dans les publications de Jean Tardieu). C'est encore à partir des années soixante-dix que l'auteur se préoccupe de sortir de l'ombre le nom de son père (expositions à la Galerie Barry, St Tropez, 1972, à la Galerie Jonas, Paris, 1977 et à la Galerie Jane Garoche, Paris, 1985). Le statut des textes parus de 1970 à nos jours est extrêmement varié, certes, mais on peut en ordonner l'analyse à travers les deux "lignes de forces" que nous évoquons plus haut : les écrits "récapitulatifs" et les volumes bibliophiliques.

A la première catégorie appartiennent des oeuvres comme Obscurité du jour (1974), Margeris (1986), Causeries devant la fenêtre (1988) et On vient chercher Monsieur Jean (1990). Si l'on trouve dans chacun de ces ouvrages des commentaires de l'auteur sur son propre rapport à la peinture, ou sur le rapport qu'entretient son écriture avec l'art pictural, le plus complet et le plus éclairant sur ce sujet reste le premier, Obscurité du jour. La peinture en est le centre secret, le principe ordonnateur ; même lorsque cette écriture d'élucidation paraît s'en éloigner, elle y revient comme par une sorte de pente irrésistible. L'illustration notamment joue un rôle important dans cette oeuvre ; tantôt les images commentent le texte, tantôt elles fournissent un document d'appui à ce qui est dit, et donc une information complémentaire. Le sujet de la peinture apparaît encore en manière d' "exemple", soit sous forme de reproductions, soit sous forme de commentaires isolés par la typographie, et qui montrent que, dans le domaine des arts graphiques, les mêmes problèmes que ceux posés par l'écriture poétique trouvent leur résolution sous une forme picturale. L'illustration, enfin, par simple juxtaposition au

texte mis en regard, peut indexer la lecture dans une direction que le propos ne désigne pas de manière explicite : le premier chapitre ("le sens dans tous les sens") est un art poétique, un manifeste. Or le tableau de Hans Hartung qui ponctue la fin de ce chapitre conduit le lecteur à soupçonner que le dernier paragraphe pourrait être aussi bien un commentaire du tableau : *"Hanté par des signes qui s'effacent, par des couleurs qui surgissent ou s'éteignent, par des sons qui s'endorment ou déchirent le tympan, surtout par la quantité d'absence que chaque être absorbe et contient, je crois voir partout des échanges plutôt que des valeurs, des mouvements plutôt que des objets"* (O.J. 11). Ici, discours métapoétique et métapictural se touchent et se confondent : on pourrait citer plusieurs exemples de procédés analogues dans Obscurité du jour. Quant aux passages explicitement consacrés à la peinture et à son influence sur l'écriture de l'auteur, ils sont non seulement nombreux mais encore de statuts divers : ils vont de la tentative d'élucidation et d'explication à la transposition pure et simple ; les *"conjugaisons et interrogations"*, par exemple, suivies de *"si (mode léger)"*, cherchent à créer un *"trouble de la logique"*, de la même manière que les oeuvres cinétiques entendent *"susciter un trouble du regard"* (O.J. 89). C'est dans Obscurité du jour que l'on trouve, pour la première fois, publication d'un poème-tableau, intitulé "Paysage", semblable en son principe à ceux qui terminent Margerries, et annonce lointaine des Poèmes à voir dont l'édition Gallimard proposera une édition accessible au grand public en 1990.

Le travail de réflexion que mène Jean Tardieu dans Obscurité du jour sur les "sentiers de la création" se poursuit dans Margerries (1986) ; on trouvera des commentaires sur le rôle et l'influence du modèle pictural

dans l'avant-propos, dans "Enfance et jeunesse" et "Le passe-partout" ; la section intitulée : "Tentation de la peinture" regroupe quelques inédits ou pages isolées sur des peintres. Enfin, les entretiens contenus dans Causeries devant la fenêtre (1988) apportent des éléments complémentaires d'appréciation, par touches ici et là dispersées comme le commande le mode oral voulu par ce genre de publication.

D'autre part, les oeuvres publiées en volumes bibliophiliques se multiplient après 1973, surtout dans les années quatre-vingts. Notons entre parenthèses que presque toutes les oeuvres de Jean Tardieu sur la peinture, après Les portes de toile, sont accompagnées de reproductions, qu'il s'agisse de catalogues (à l'occasion d'expositions de : Jean Bazaine (1970), Jean Cortot, Monique Mathieu, Roger Vieillard (1972), Pol Bury (1974), Yves Rouvre (1975), A.E. Bergman (1977, 1980, 1985), Louis Leygue, Zoum Walter (1978), A. de Caro (1980), Jacques Villon (1985) ou de monographies (participation de Jean Tardieu à Bazaine, Maeght, 1975, et à Vieira da Silva, Skira, 1988) ; ajoutons à cette liste Un monde ignoré, série de poèmes sur des photographies inédites de Hans Hartung (Skira, 1974), et Les figures du mouvement, sur douze dessins de Hans Hartung (éd. de Grenelle, 1987). Quant aux éditions bibliophiliques proprement dites, elles se haussent à un autre niveau : qualité de l'emboîtement, du papier, de la typographie ; oeuvre d'artistes inédites ou originales ; tirages limités et... prix élevés. Ces oeuvres sont difficilement accessibles au public, et ne peuvent être consultées à la Bibliothèque Nationale qu'à la Réserve où sont conservés les livres rares ou précieux. Jean Tardieu avait déjà participé à un ouvrage de ce genre en 1962 : Paroles peintes, où se trouvent couplés un texte poétique et une oeuvre graphique composés par

divers auteurs ou artistes (de Jean Tardieu : "poème à deux voix pour une gravure de Roger Vieillard"). Rappelons que Roger Vieillard avait également illustré Poèmes, au Seuil, 1944, d'un burin, et Jours pétrifiés, chez Gallimard, 1947, de six gravures.

En 1973, paraissent deux livres de Tardieu consacrés au même artiste : Déserts plissés, poèmes sur 24 frottages de Max Ernst (H. Bollinger éd., Zurich) et Le parquet se soulève, poème avec six lithographies originales de Max Ernst (Vaduz-Brunidor-Apeiros éd.). Cette double publication est d'autant plus remarquable que, trois ans seulement auparavant, Jean Tardieu déclarait ne pas vouloir surajouter de la poésie à celle que comprenaient déjà les peintures surréalistes : *"les grands peintres surréalistes ont eux-mêmes réalisé cette fusion poétique entre leur oeuvre objective et leur 'moi' profond : leurs tableaux, certes, sont avant tout des tableaux, mais aussi et en même temps, des poèmes. Cela est évident, par exemple, chez un des plus grands d'entre eux : Max Ernst"*¹³⁷. La puissance poétique enclose dans l'oeuvre de ce peintre condamnerait toute écriture à la redite : *"ma propre méditation risquerait de n'être qu'une paraphrase ou une description, dont le pouvoir de transfiguration et de dépaysement serait beaucoup moins fort que celui des tableaux eux-mêmes"*¹³⁸. Comment s'explique alors le revirement de Jean Tardieu ?¹³⁹ L'entretien que nous venons de citer fait suite à la publication des Portes de toile : mais progressivement l'auteur prend conscience de ses propres découvertes, telles qu'elles

¹³⁷ "De la Tour à Giacometti", *Journal de Genève* n°44, sept. 1971.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Voir à ce sujet 2.3.3 : "Dans l'amitié des peintres".

s'actualisent dans l'écriture poétique dont il dégagera peu à peu les lois et les implications. Jean Tardieu cherchait alors à faire surgir une "*masse poétique*" issue du choc entre le contemplateur et l'objet contemplé. Or déjà dans Hollande, et surtout dans un texte (qui n'a pas été inclus dans Les portes de toile) composé à partir des peintures de Joséphine Baudoin : "Jeux de mots pour jeux de formes" (1965), Jean Tardieu fait autre chose : il transpose dans les mots la **technique picturale** adoptée par l'artiste et la peinture devient à proprement parler un **modèle d'écriture**. Bien que Jean Tardieu ne se soit pas exprimé à ce sujet, on peut supposer qu'il a découvert entre 1970 et 1973 l'ouverture que lui offrait cette technique de transposition directe : c'est en effet celle qu'il applique aux frottages et aux lithographies de Max Ernst¹⁴⁰. Cette méthode trouve un extraordinaire aboutissement dans La vérité sur les monstres (1980), où l'on voit les mots se déformer eux-mêmes jusqu'à la monstruosité, par mimétisme avec les inquiétantes figures de Petr Herel, ainsi qu'une application humoristique dans la "Lettre à Pol Bury" (1986), écrite en "français ramolli" à l'imitation des "portraits ramollis" de Jean Tardieu par Pol Bury.

En 1973 toujours, Jean Tardieu entre dans la grande édition d'art avec C'est-à-dire, poème avec huit aquarelles de Fernand Dubuis (Georges Richar éd.). C'est un livre de grand format (470 x 330), de 48 pages non cousues, sous couverture, dans un emboîtement entoilé de l'atelier Bernard Duval ; le texte, imprimé en grands caractères (Bodoni (48)) sur vélin d'Auvergne, est divisé en huit séquences qui font face aux aquarelles de Fernand Dubuis. Le tirage est limité à 60 exemplaires, tous signés.

¹⁴⁰ Pour l'analyse des procédés, voir troisième partie.

Voici un extrait de l'avertissement : *"Ce livre est né de la complicité de deux amis, un poète et un peintre, Jean Tardieu et Fernand Dubuis : le texte est une longue phrase en prose de 219 mots, sans ponctuation, mais d'une articulation volontairement appuyée, qui est à la fois le sujet et l'objet du poème (...). Le peintre, ayant écarté les moyens habituels de reproduction, a peint les huit aquarelles que comporte chaque exemplaire selon un schéma préétabli qui évolue avec le texte et sa volonté expressive : création continuée (...)"* Fernand Dubuis a, en effet, peint à **main levée** chacune des aquarelles, raison pour laquelle on n'en trouverait pas deux parfaitement identiques d'un exemplaire à un autre. Le poème, repris in Formeries (1978), se trouve également dans L'accent grave et l'accent aigu (1986), p. 38 à 40, avec la dédicace : *"Pour Fernand Dubuis, qui a enrichi ce texte de couleurs rares aux harmonies inattendues"*. Jean Tardieu avait en 1957 et 1968 "interprété" en termes de langage la peinture de Fernand Dubuis ; c'est ici l'inverse : Fernand Dubuis "illustre" le texte par des aquarelles spécialement composées pour lui ; bel exemple d'échange entre le travail du peintre et celui du poète.

Le volume bibliophilique suivant paraît en 1977 : c'est L'ombre la branche, avec 15 lithographies originales en couleurs de Jean Bazaine (Maeght éd.) ; le livre tiré à 50 exemplaires avec suite, plus 100 exemplaires numérotés, se présente sous un emboîtement cartonné tendu de tissu peint. La disposition du texte et de l'image est bien différente de celle de l'ouvrage précédemment décrit. Les lithographies de Jean Bazaine, d'abord séparées du texte qu'elles surmontent ou soulignent dans les deux premières pages, jouent ensuite avec lui de toutes les manières : elles s'interposent et se superposent, entourent, rayent, ponctuent, encadrent ou séparent. Verbe et image se **mariant** dans un véritable dialogue, ou même

"parlent" ensemble, se renforçant l'un l'autre sans se contredire ni détonner : message à deux voix, création commune, entente comparable à celle qu'offre le lied lorsque parole et musique atteignent une puissance expressive que, séparément, elles n'auraient pas. Ici, personne n' "illustre" personne, l'oeuvre résultant manifestement d'un travail de composition alternatif. La disposition quasi calligrammatique du poème dans la page prévoit l'intervention du peintre qui, à son tour, intervient véritablement dans la lecture du poème. La connaissance et l'entente mutuelle de l'artiste et du poète peuvent seules permettre une telle réussite.

A la fin des années soixante-dix, Jean Tardieu rencontre un éditeur spécialisé dans la grande édition d'art, ^{Robert} Roger Dutrou, autour d'un projet qui finalement n'a pas vu le jour ; ce dernier avait acheté les plaques d'une série de gravures réalisées par un artiste tchèque, Petr Herel, et avait songé à Jean Tardieu pour le texte. Mais le subit départ de l'artiste pour l'Australie a réduit à néant le projet éditorial, dont il reste la très étonnante prose de "La vérité sur les monstres". Toutefois, la rencontre de Jean Tardieu avec cet éditeur s'est montrée féconde, puisque la maison R.L.D. (pour "^{Robert} Roger et Lydie Dutrou") a publié par la suite une série de quatre volumes bibliophiliques. Le premier, paru en 1984, est Des idées et des ombres, prose de Jean Tardieu avec 14 compositions originales de Pol Bury. Ce livre de grand format (550 x 450) se présente sous emboîtement en plexiglas au travers duquel on voit une gravure de Pol Bury représentant des formes géométriques superposées et décalées, comme en équilibre instable. Les pages, pliées en accordéon, présentent texte et gravure en vis-à-vis, avec parfois, présentation en double page de l'un ou de l'autre. Cette prose de Jean Tardieu rédigée en forme de "lettre" à Pol Bury,

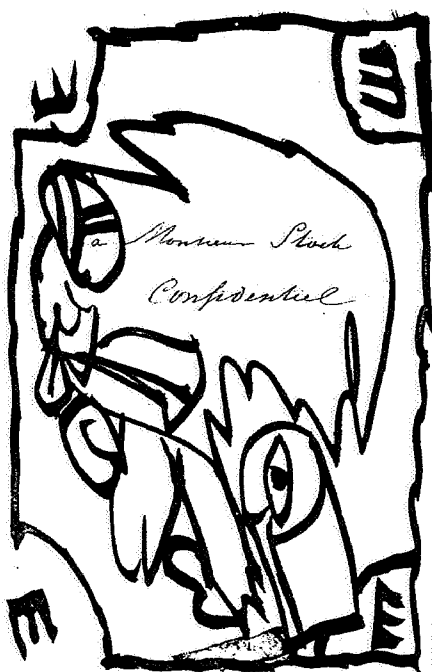
accompagne si bien les gravures, ou est si bien accompagnée par elles, que l'on peut se demander, ici encore, qui "illustre" qui. Le poète et l'artiste se connaissent depuis longtemps, et leur propension à l'humour a déjà fait d'eux des complices de longue date ; en 1974, Jean Tardieu a fait paraître un texte manuscrit dans la revue DLM n° 209 sur Les sculptures à corde de Pol Bury. En 1976, par une interversion amusante, c'est l'artiste qui commente "*l'oeuvre plastique*" du poète, alias le Professeur Froeppel (Infra-critique de l'oeuvre du Professeur Froeppel, Daily-Bul, Belgique). En 1979, Pol Bury grave un poème de Jean Tardieu , Tout et rien, dont nous reparlerons un peu plus loin. Le texte de Des idées et des ombres peut être consulté dans la revue Europe (n° 688-9, 1986), accompagné d'une "lettre à Pol Bury", écrite en français "*rallamamoli*" en réponse aux "portraits ramollis" de Jean Tardieu par l'artiste. Si cette dernière "lettre" est le produit d'un véritable mimétisme par rapport au procédé graphique, la prose de Des idées et des ombres procède plutôt d'une imprégnation : la "réflexion" que mène Jean Tardieu, plus par images que par raisonnement, comme il aime lui-même à le dire, autour des lois secrètes de la géométrie, constitue en même temps un commentaire plein de fantaisie et de liberté d'une oeuvre que l'auteur connaît très bien, de sorte que l'illustration, qui suit le texte, paraît le précéder.

RLD publie, pour la seule année 1987, trois livres dont le texte est dû à la plume de Jean Tardieu . Dans Carta Canta, la position du plasticien paraît dominante : le volume est composé de 10 eaux-fortes de Pierre Alechinsky, précédées d'un "Portrait à la diable" du peintre par Jean Tardieu, auquel Pierre Alechinsky répondra, dans les *Cahiers de l'Herne*, par "Tardieusement". Précisons que ce numéro de *l'Herne* est

dédié à Alechinsky, qui a participé au financement de cette publication en faisant don d'une eau-forte originale "Porteur de plume", dédiée à Jean Tardieu et destinée aux 99 exemplaires de tête de ce numéro. Avec ce même artiste, Jean Tardieu partage un livre, à part égale pourrait-on dire, intitulé Poèmes à voir. Le volume se présente dans un grand coffret (390 x 500) en carton et bois, noir, sur lequel apparaît le titre (manuscrit) en rouge. Les feuillets, pliés en quatre et en accordéon, proposent dans le pli central le poème à gauche et la gravure à droite. L'achevé d'imprimer porte, en dessous du titre, la mention "*De Jean Tardieu, avec 14 eaux-fortes originales de Pierre Alechinsky*" : Jean Tardieu est ainsi désigné comme auteur, et le peintre comme illustrateur. S'agit-il bien, d'ailleurs, d'"illustrations" ? Il semble qu'ici texte et image soient juxtaposés, plus qu'en interaction comme on pouvait le voir, par exemple, dans L'ombre la branche. Il y a, pourtant, un accord entre l'une et l'autre oeuvre, accord dont le mérite revient à l'éditeur. Le couplage des deux créateurs (ou plutôt de leurs créations respectives) est réussi en ce sens que les poèmes tendent vers le tableau, et que les eaux-fortes - c'est une des caractéristiques de la peinture de Pierre Alechinsky - tendent vers l'écriture. Ce qui les rapproche, c'est leur caractère calligraphique. Un résultat aussi satisfaisant n'a été obtenu qu'après de longs tâtonnements. A l'origine, le peintre avait proposé une série de petites vignettes sur Japon transparent, toutes signées par l'artiste. Or l'éditeur savait qu'à coup sûr le livre serait détérioré si l'on conservait cette formule. Ces vignettes se sont donc trouvées réunies dans Carta Canta, avec quelques autres qui restaient du lot prévu pour un autre livre, conçu sur le même principe, avec une préface de Ionesco. Les eaux-fortes des Poèmes à voir sont donc



I Eau-forte de Pierre Alechinsky
pour POEMES A VOIR, 1986



II Planche de Pierre Alechinsky
pour CARTA CANTA, 1987.

une deuxième mouture élaborée par l'artiste de manière à former un livre qu'on ne pourrait aisément dépecer. Cet ouvrage a également demandé beaucoup de temps et de travail à l'auteur. Au départ, ses poèmes se présentaient sous forme de "tapuscrit" ; l'éditeur a jugé que la version typographiée de ces textes créait un affreux déséquilibre entre le poème et la gravure, qui, avec ses couleurs vives et ses lignes ondoyantes, écrasait la page de gauche. Aussi Jean Tardieu a-t-il tout refait à la main, au format du livre ; ce long travail, qui rend à la main du poète des capacités expressives dont la prive ordinairement la typographie, a été fait par l'auteur avec la secrète jubilation de jouer à se prendre pour un peintre. Le premier essai a pourtant été un échec, non plus cette fois-ci à cause de l'aspect graphique du poème, mais de la couleur (bleue) initialement choisie pour l'impression. Il a fallu tout refaire en noir ; au total, plus de trois années ont été nécessaires à l'élaboration de cet ouvrage.

Toujours chez RLD, paraît (la même année), une oeuvre de Jean Tardieu accompagnée de 9 eaux-fortes et d'un frontispice de Max Papart : Un lot de joyeuses affiches, suivi de Cinq petites annonces. C'est le plus grand de tous : 580 x 440, et chaque page a véritablement le format d'une affiche. On songe bien sûr à celles de Pierre Albert-Birot, auquel Jean Tardieu rend ici un hommage plein d'humour, en souvenir du temps où, jeune lycéen, il lisait la revue *SIC*. Ces poèmes-affiches ont été présentés à l'éditeur sous forme de "tapuscrit" ; les modèles de lettres ont été cherchés dans une foule de publications de toutes sortes, notamment des annonces et des publicités anciennes ; une fois sélectionnées, elles ont été faites à la main par Michel Toffer, maquettiste et dessinateur de lettres, puis assemblées de manière qu'à chaque double page on change de style de

caractère. Ce travail proprement typographique a été exécuté par RLD, et les maquettes ont été présentées à l'auteur, qui bien sûr a donné son avis. C'est encore l'éditeur qui a mis en rapport Jean Tardieu et Max Papart, lequel a illustré les affiches après lecture. Quant aux cinq petites annonces, elles ont été rajoutées à la fin du livre pour ne pas terminer sur une page blanche. Chacune de ces affiches réalise une superbe composition typographique : on ne peut malheureusement plus s'en procurer, puisque la totalité des exemplaires ont été vendus au Etats-Unis. On peut voir cependant quelques défets pendus aux murs de l'atelier typographe, 16 rue Léon Bollée à Paris - ou bien se contenter de la reproduction des affiches, dont le numéro d'Europe n° 688-9 (1986) présente quelques exemplaires¹⁴¹.

Nous avons vu comment Jean Tardieu , après avoir, en quelque sorte, absorbé la leçon des peintres dans son écriture, a collaboré avec eux pour la création des volumes bibliophiliques dont nous venons de parler. Il reste encore un cas de figure, dans lequel c'est l'artiste qui se saisit de l'oeuvre du poète pour en faire soit un livre-objet, soit un tableau. C'est le cas, par exemple, de Tout et rien, (1979) poème de Jean Tardieu gravé sur bois par Pol Bury, et dont il n'existe que trois exemplaires. Il s'agit d'un livre-accordéon en bois monté sur toile de jute. Sur un fond nuancé de divers tons de noir, se détachent des dessins géométriques de Pol Bury : des poignées d'"allumettes", un mikado de languettes enchevêtrées ou dispersées. L'objet est enfermé dans un coffret superbe, en bois également

¹⁴¹ L'exemplaire de la Bibliothèque Nationale n'était pas encore disponible à la consultation en 1991 !

(le texte de Jean Tardieu peut-être consulté, sous le même titre, à la fin de Margeries, selon une autre disposition). Les mots et les formes se répondent et s'éclairent mutuellement, en jouant sur les notions de "vide" et d'"encombrement". Par exemple, pour la phrase : "*Je ne peux me frayer un passage*", l'accumulation des figures géométriques dessine une sorte de coin où le mot "*passage*" paraît tenter de se frayer un... passage. L'artiste s'est emparé, pourrait-on dire, d'un poème-tableau pour le traiter à sa manière, une manière qui rend tangible le déroulement linéaire, de gauche à droite, de tout fragment d'écriture, si bref soit-il, mais aussi - et c'est paradoxal - l'aptitude de la lettre et du mot à s'intégrer de façon fondamentale et nécessaire à une composition graphique.

Il est un peintre dont le travail repose justement sur l'aspect graphique de l'écriture : Jean Cortot. Sa recherche, qui portait au départ sur des signes cryptographiques - sortes de lettres imaginaires évoquant vaguement la calligraphie chinoise - le conduit ensuite à peindre des poèmes qu'il recopie sur de vastes toiles. Jean Tardieu a connu ce peintre en 1972 ; il rédige, à l'occasion d'une exposition à la Galerie Massol, une préface au catalogue, sous le titre : "Écrit sur le jour et la nuit" (repris in Margeries, p. 264-265), et reparle de lui dans Obscurité du Jour (p. 65-66). Il lui consacre encore un poème publié par la revue *Le croquant* (automne-Hiver 1991), intitulé "les graphèmes du peintre" (poème daté de 1990), et enfin un texte, rédigé en octobre 1992, publié dans Le miroir ébloui (1993) sous le titre : "écrits sur le jour et la nuit" (texte repris de Margeries, mais notablement modifié et augmenté). Un étonnant parallèle entre Jean Tardieu et Jean Cortot ne peut manquer de s'imposer à l'esprit du lecteur de deux entretiens, placés à la suite l'un de l'autre, dans les *Cahiers de*

Pandora n°16, 1990. Jean Tardieu (sous le titre "équivalences") y rappelle l'influence de ses parents sur sa vocation, et cette "jalousie" pour les autres arts qui l'a porté à évoquer l'oeuvre des peintres et des musiciens. A ces propos semblent faire écho ceux de Jean Cortot ("Un peintre de l'écriture") qui déclare : *"Je vivais dans un horizon musical, pourquoi n'ai-je pas choisi d'être musicien ? Parce que mon père était musicien et que le modèle me semblait trop proche et trop inimitable"*. En remplaçant "musicien" par "peintre", on pourrait mettre ces mots dans la bouche de Jean Tardieu. Le père de Jean Cortot était le célèbre pianiste Alfred Cortot - ajoutons que sa mère était une lectrice passionnée et connaissait beaucoup d'écrivains. Comme Jean Tardieu, Jean Cortot reconnaît l'importance du rôle joué par ses parents : *"En cela, l'enfant explique l'homme et les amitiés que j'ai nouées plus tard avec Tardieu, Frénaud, Queneau, avec Butor, Lorand Gaspar ou Arrabal"*. La fascination de Jean Tardieu pour la peinture, ce peintre l'éprouve pour la poésie, et l'exprime presque dans les mêmes termes : *"Le pouvoir créateur de la poésie, la force intrinsèque des poèmes me communiquent - du moins je le ressens ainsi - le besoin en retour de créer, avec les moyens de la peinture, une oeuvre qui tente de consonner avec l'impulsion née du poème"*. Avec des intentions aussi proches quoiqu'en position inverse, ce poète et ce peintre ne pouvaient que s'entendre. Aussi avons-nous mis à part la description des oeuvres auxquelles cette rencontre a pu donner lieu, bien que deux d'entre elles relèvent de la catégorie des livres imprimés en éditions bibliophiliques : Les phénomènes de la nature et Petit bestiaire de la dévoration, l'un et l'autre publiés chez Maeght, respectivement en 1988 et 1991. Cela dit, est-ce bien un "livre" que Les phénomènes de la nature ? Il s'agit d'un poème de Jean Tardieu, calligraphié par Jean Cortot sur fond

peint, le tout sur chine découpé en rouleau de 11 sur 120 cm ; le volumen est déposé dans un très joli coffret bleu soutenu, comportant un tiroir pour le dépliant où se trouve typographié le texte de Jean Tardieu . L'ensemble est plus proche du livre-objet (comme Tout et rien) que du livre imprimé. L'autre réalisation de Tardieu-Cortot est plus classique quant à son aspect, en ce sens que c'est un livre : Le petit bestiaire de la dévoration présente en alternance le poème typographié, et des extraits de celui-ci calligraphiés en vis-à-vis par Jean Cortot : texte en écho, puisqu'aux mots imprimés répondent les mots peints et qu'au poème intégral les fragments sélectionnés par le peintre renvoient un miroir grossissant, comme lorsqu'on pose une loupe sur la page d'un livre. Des hachures colorées viennent surligner tantôt la partie calligraphiée, tantôt quelques lignes du poème, différentes des premières, si bien que l'intervention du peintre modifie nécessairement l'appréhension du texte par le lecteur. Ce que nous lisons ici, c'est la lecture du peintre : en ce sens, c'est bien d'une oeuvre à deux qu'il s'agit.

A côté, et au-delà - sur le chemin de la peinture - des livres imprimés, citons trois livres manuscrits ; ils sont à distinguer des précédents parce qu'ils sont dûs uniquement à la main du peintre, et n'existent qu'à un seul exemplaire. C'est ainsi que Jean Cortot transcrit, sur papier appliqué, plusieurs oeuvres de Jean Tardieu : L'anthologie J.T. comprend 43 peintures à l'acrylique et autant de poèmes choisis par le peintre, sous chemise et boîte cartonnées, couvertes de toile bise ; Hennissement de l'inconnu (1932) est calligraphié (en 1982) par l'artiste sur six fonds peints à l'acrylique ; les feuillets sont également protégés par un emboîtement recouvert de grosse toile écrue. Enfin, Grilles et balcons,



Jean Cortot, EN HOMMAGE A JEAN TARDIEU,
 (détails), 1988, Technique mixte sur papier marouflé
 sur toile, 195 x 130 cm.

prose peinte par Jean Cortot au-dessous de six peintures à l'acrylique, se présente dans une boîte de basane claire, portant deux plaques de zinc, celle du premier plat gravée à l'eau-forte par l'artiste, sous emboîtement en plexiglas. Ces trois oeuvres sont des exemplaires uniques, et les transcriptions portent la signature de Jean Cortot : le poème devient objet d'art. Mais Jean Cortot ne pense pas que ces beaux emboîtages soient réservés aux seules réalisations graphiques ; dans l'idée que le texte mérite autant d'égards, il a conçu une série de boîtes cartonnées destinées à protéger des éditions originales le plus souvent brochées, et donc fragiles. Toutes ces boîtes sont couvertes de japon peint, comportant souvent une étiquette calligraphiée. C'est ainsi qu'un exemplaire d'Histoires obscures (Gallimard 1961) est conservé dans l'une d'entre elles.

Enfin, le poème se met "debout" en devenant peinture : Jean Cortot compose, en Hommage à Jean Tardieu, (19~~7~~⁸) un grand tableau (195 x 130) où il peint et calligraphie de nombreux extraits de Jean Tardieu, sur papier marouflé sur toile. De longs rectangles horizontaux, coupés de vignettes et de bandes colorées, recouverts d'"écritures" serrées ou aérées, grasses ou maigres, petites ou grandes, nettes ou floues, des paraphes, des hachures et des fonds peints griffant et encadrant des zones bistre, beige, blanc cassé, composent un ensemble saisissant et superbe, délectable à l'oeil qui voit comme à l'oeil qui lit. Les citations peintes par Jean Cortot sont empruntées à l'ensemble de l'oeuvre de Jean Tardieu. Quant on songe au point de départ, à Figures, dédié aux peintres du passé, paru en 1944 dans une édition toute simple et dépourvue d'images, et, quarante-quatre ans plus tard, à cet étonnant "retour" de la part d'un

peintre actuel, on ne peut s'empêcher de penser que, parfois, la réalité s'ordonne selon les lois d'une symétrie particulièrement satisfaisante.

2.1.6 - 1993 : LE MIROIR EBLoui

Les oeuvres publiées en éditions bibliophiliques sont peu accessibles au grand public ; les ouvertures ou les préfaces à des catalogues ont une diffusion restreinte. Aussi Jean Tardieu s'est-il préoccupé de les faire paraître dans des éditions plus courantes. Néanmoins les écrits sur l'art, mêlés à des oeuvres d'inspiration différente, restent à l'état dispersé, en ce sens qu'ils ne sont pas regroupés dans un ouvrage spécifique comme cela avait été le cas à l'époque des Portes de toile. C'est pourquoi l'auteur éprouvera le désir de réunir ceux des textes auxquels il tient le plus dans une dernière "synthèse", plus vaste, et qui prendrait en compte, non pas la totalité de ses "poèmes traduits des arts", mais l'ensemble de son parcours d'écrivain sur ce thème, quitte à opérer de nouvelles sélections.

Aussi trouve-t-on, dans Le miroir ébloui, paru en janvier 1993, des oeuvres de diverses époques, à commencer par le tout premier essai de Jean Tardieu sur la peinture : le poème sur Wang Weï, composé en 1927, et resté inédit depuis. A vrai dire, ce recueil comprend peu d'inédits, à l'exception du poème que nous venons de citer et d'un autre, écrit sur une sculpture de Donatello en 1975 (en italien et en français). L'auteur a sélectionné un certain nombre de publications antérieures. Selon quels critères ?

Etant donné que le recueil des Portes de toile est intégralement repris, on s'intéressera surtout à la troisième partie, "La création sans fin", puisque c'est dans cette section que Jean Tardieu présente son choix le plus récent. Il semble avoir voulu ouvrir un éventail aussi large que possible, tant en ce qui concerne la date de composition ou de publication des textes (qui s'échelonnent de 1950 à 1992) que pour ce qui est des artistes concernés : Odilon Redon, Pierre Alechinsky, Jean Bazaine, Vieira da Silva, Pol Bury, Pisanello, le photographe Isis, Monique Mathieu, Hans Hartung, Anna-Eva Bergman, Fernand Dubuis, Max Ernst, Dorothea Tanning, Zoum Walter, Janine Arland, Haim Kern, Joséphine Baudoin, Anita de Caro, Maurice Denis, Donatello, Marie Monnier et Jean Cortot. Ces noms sont cités dans l'ordre des textes correspondants : énoncée telle quelle, cette liste frappe par son éclectisme, ou plutôt, par un **désordre volontaire**. En termes d'histoire de l'art ou de critique artistique, ce regroupement n'est pas significatif. C'est qu'en réalité, comme Jean Tardieu l'a dit et comme il le montre ici, l'auteur ne veut en aucune façon se faire l'historien ou le commentateur de l'art du XX^e siècle. Il n'obéit qu'à la fantaisie de ses goûts et aux nécessités de son oeuvre. Les critères qui ont présidé à ses choix sont probablement divers : il veut rendre hommage aux peintres qu'il aime - et l'on retrouve ses vieux amis : Jean Bazaine, Vieira da Silva, Fernand Dubuis, Pol Bury, Jean Cortot... D'autres artistes sont peu connus : Joséphine Baudoin, par exemple ; aussi n'est-ce pas pour la notoriété de ce peintre que le texte a été retenu, mais pour la qualité intrinsèque de cette écriture "expérimentale". D'autres pages figurent ici parce qu'elles étaient devenues introuvables, ou bien encore, tout au contraire, parce qu'elles sont de composition très récente.

Enfin, l'auteur n'a retenu que les textes courts : telle est l'unité formelle de cette partie où l'on ne retrouve ni les textes plus longs, comme celui de Des idées et des ombres, ni des séries comme dans Un monde ignoré (à preuve : Jean Tardieu a extrait un seul poème des Figures du mouvement).

Ce livre, pour finir, peut être considéré comme une exposition rétrospective. Jean Tardieu a puisé dans son oeuvre des textes de diverses époques qui témoignent de la ténacité de son entreprise. C'est aussi l'accrochage de son "musée imaginaire", de sa "collection personnelle" qu'il lègue ainsi au public. Quelques illustrations - peu nombreuses et en noir et blanc - ne prétendent pas faire oublier le texte au profit d'images somptueuses : ce ne sont que des documents d'appoint, une manière de renseignements graphiques, et leur austérité s'accorde avec celle des caractères imprimés. Avec ce livre se termine, sans doute, la série des grands recueils fédérateurs des "poèmes traduits des arts".

CONCLUSION

Si l'on veut, en guise de conclusion, faire la synthèse de ce que nous a appris ce parcours diachronique dans l'oeuvre de Jean Tardieu, on peut dégager les leçons et les limites de cette perspective historique. Certes, une évolution se dessine : des peintres du passé aux peintres du présent ; de la peinture absente, appelée - invoquée, comme on le fait des esprits - à la peinture en co-présence, et même déferlant de toutes ses couleurs sur le texte, comme dans les livres ou les tableaux de Jean Cortot ; de la captation subjective d'une oeuvre par une sensibilité créatrice à l'imitation formelle des procédés picturaux renouvelant et reculant les possibilités du langage ; d'un compagnonnage éthique à une collaboration effective dans la création de ces objets d'art que sont les ouvrages de grande bibliophilie. Tout cela est vrai, sans doute. Cependant, il est deux raisons de ne pas se fier **exclusivement** à une analyse purement historique. D'abord, certains textes se répondent alors qu'une longue période de temps les sépare : par exemple, les Figures du mouvement (1987) obéissent au même principe que l'Espace et la flûte (1958) ; l'écriture des Tours de Trébizonde (1983) peut être rapprochée de celle de Grilles et balcons (version de 1939) ; les procédés de mimétisme formel eux-mêmes remontent à "Jeux de mots pour jeux de formes" (titre programme !) de 1965, et en deçà à Hollande (1962), voire au Miroir du peintre (1952) où les styles picturaux sont transposés formellement en termes musicaux. Mais la deuxième raison est la plus importante : c'est que la quête de Jean Tardieu du côté des peintres et de la peinture n'a pas fondamentalement changé dans son principe même si l'on constate une évolution (certes réelle) dans ses applications poétiques. Ce que Jean

Tardieu cherche de ce côté-là, ce n'est pas de mieux connaître, ou comprendre, la peinture, ni même tel ou tel peintre ; ce n'est pas non plus de ressourcer les possibilités du langage poétique **dans un but exclusivement formel** : les multiples expériences langagières de Jean Tardieu doivent être comprises comme autant de "pièges" pour saisir "*la nuit de ce qui n'a pas de nom*", comme autant d'instruments pour appréhender "*l'autre côté des choses*" - cet "*ailleurs qui est sous nos pas*", comme autant de façons d'inclure suffisamment de "*non-sens*" dans le "*sens*" pour faire la part de l'obscurité dans le jour. Les "*essais en tous sens*" procèdent d'un unique foyer d'énergie : "*A la fin des fins, quelle que soit la façon de s'exprimer, notre quête est toujours la même, la poursuite est toujours la même, d'un dépassement à l'intérieur de ce qui est, d'une irréalité dans le coeur du réel, d'une absence profondément mêlée à toute présence*" (M. 207). Les procédés imitatifs utilisés par Jean Tardieu sont des moyens qu'il se donne pour tenter de répondre à des questionnements d'ordre métaphysique constants tout au long de son oeuvre, et si les peintres l'attirent c'est parce qu'il les estime mieux placés que le "*manieur de mots*" pour délivrer une vision du monde et du réel "*sauvée de l'erreur*", dans la mesure justement où elle se manifeste en-dehors du langage. Cela, une fois établi, ne nous dispense pas d'une étude des modalités de transposition d'un médium à l'autre ; mais il importe de garder à l'esprit que ces considérations formelles n'ont aucune valeur en elles-mêmes, sauf à les comprendre comme autant de clés d'un "*passé-partout que, peut-être, notre main possède sans le savoir*". (M. 207).

2.2. - PERMUTATIONS ET REASSEMBLAGES : L'IMPOSSIBLE SYNTHÈSE

2.2.1 - LES AVATARS DE FIGURES

Figures constitue un recueil premier, en ce sens qu'il ne regroupe pas des textes parus isolément auparavant : telle Minerve sortant tout armée de la tête de Jupiter, la configuration de l'oeuvre est une donnée de départ. En revanche, après 1944, Jean Tardieu ne cessera de reprendre et de réassembler ses textes, à la manière des pièces d'un puzzle, à condition d'imaginer un puzzle sans organisation préconçue, et ouvert à tous les possibles. Pour commencer, la composition de Figures subira des retouches ; pour la commodité de l'analyse, nous appellerons F₁ l'oeuvre originale (de 1944), F₂ le groupement intitulé "Figures" dans Choix de poèmes de 1961, et F₃ celui des Portes de toile (1969). Les tables de ces trois états de Figures peuvent être comparées sur le tableau T.F. inclus dans ce chapitre. Sur les quatorze peintres ou musiciens regroupés en F₁, F₂ n'en conserve que huit, classés selon un ordre différent ; en revanche, quatre autres textes sont ajoutés aux précédents : "Le Tintoret dans la cour de l'immeuble" (Cf. Accents, 1939, La part de l'ombre, 1972, Le miroir ébloui, 1993), "Van Gogh" (Une voix sans personne, 1954, Les portes de toile, 1969, dans la section "Autoportraits", Le miroir ébloui, 1993), "Grilles et balcons" (Europe, 15 décembre 1934, repris et modifié dans Accents, 1939, Choix de poème, 1961, La part de l'ombre 1972 ; transcrit et peint par Jean Cortot en 1983 ; Le miroir ébloui 1993), enfin "La musique" (cf. La part de l'ombre 1972). L'esprit du premier recueil est profondément modifié par cette version : d'abord F₂ n'est plus

uniquement consacré aux artistes français (avec l'adjonction du Tintoret et de Van Gogh), ensuite l'argument est supprimé, enfin la série s'achève avec deux textes de portée plus générale, l'un sur les formes plastiques ("Grilles et balcons"), l'autre sur l'univers des sons ("La musique"). En revanche, F₃ revient à la configuration première, à quelques variantes près : l'"argument" de F₁, que son statut et la typographie (italiques) isolaient des poèmes en prose suivants, devient texte d'ouverture sous le titre : "Calmes figures sur un écran de flammes" ; l'auteur a en outre supprimé les deux derniers paragraphes de l'avant-propos initial (daté d'octobre 1943). Le texte qui terminait F₁ ("Henri Rousseau") est déplacé dans une autre section des Portes de toile (in : "Poèmes pour voir et revoir"). La raison en est sans doute que son statut de poème le mettait en rupture avec la série de poèmes en prose précédents. Somme toute, ces remaniements sont heureux : le recueil y gagne en cohésion, en même temps que la belle venue de la première mouture se trouve ainsi reconnue et rééditée. Cette ultime version de Figures, telle que la présentent Les portes de toile, sera reconduite sans changement dans Le miroir ébloui (1993).

TF : LES AVATARS DE FIGURES

F1 (Figures 1944)	F2 (Choix de Poèmes 1961)	F3 (Les portes de toile 1969)
<p>Argument Poussin Cézanne Debussy Manet Corot Satie Rodin G. de la Tour Ravel Méryon Seurat Rameau Daumier Henri Rousseau</p>	<p>Cézanne Henri Rousseau Poussin Satie Corot G. de la Tour Rameau Ravel Le Tintoret dans la cour de l'immeuble Van Gogh Grilles et Balcons La musique</p>	<p>Calmes figures ... Poussin Cézanne Debussy Manet Corot Satie Rodin G. de la Tour Ravel Méryon Seurat Rameau Daumier (NB. Repris tel quel in <i>Le miroir ébloui</i> (1993)</p>

2.2.2 - LA STRUCTURE DES PORTES DE TOILE

Nous venons de voir que, somme toute, Figures retrouve et conserve, à peu de choses près, sa configuration première. Les oeuvres composées ultérieurement connaîtront des reclassements divers parmi lesquels il n'est pas toujours facile de se reconnaître. On sait que, de 1944 à 1969 - date de la publication des Portes de toile - Jean Tardieu a fait paraître un certain nombre de textes relatifs à la peinture dont on peut consulter la liste dans le Tableau chronologique placé à l'ouverture de l'analyse des oeuvres selon une perspective diachronique (cf. II, 2). Or le recueil des Portes de toile ne comporte pas d'inédits : cet ouvrage fédère et ordonne des oeuvres précédemment publiées. Cela ne signifie pas pour autant que Jean Tardieu y ait regroupé la totalité de ses publications antérieures : il a, parmi elles, fait un choix ; bien loin de se contenter d'offrir, par le canal de ce recueil, une simple compilation, ni même un florilège, de ses écrits sur les arts, l'auteur constitue une création nouvelle avec des matériaux préexistants, uniquement à travers l'architecture qu'il imagine pour cet édifice. Cette structure est stable : Le miroir ébloui reprend, en 1993, Les portes de toile sans modification. En revanche, les publications qui ne sont pas reprises dans ce recueil connaîtront des destins divers, dont nous reparlerons plus loin.

TP.1 : LA REPRISE D'ENSEMBLES PREEXISTANTS :

AVEC MODIFICATIONS		SANS MODIFICATIONS	
Figures (1944) ⇒	Figures (1969)	De la peint. abstraite ⇒ (1960)	Fig. et non fig. (1969)
Argument →	"Calmes figures..."	[10 textes p. 1 à 37] →	D'un seul regard
Poussin	Poussin	de Staël	de Staël
Cézanne	Cézanne	Vieira da Silva	Vieira da Silva
Debussy	Debussy	Klee	Klee
Manet	Manet	Wols	Wols
Corot	Corot	-	Dubuis (1954)
Satie	Satie	Hartung	Hartung
Rodin	Rodin	Bazaine	Bazaine
G. de la Tour	G. de la Tour	Kandinsky	Kandinsky
Ravel	Ravel	Villon	Villon
Méryon	Méryon	-	Szenès
Seurat	Seurat	-	J. Arland
Rameau	Rameau	-	Dialogue pour un portrait de la musique
Daumier	Daumier		
Rousseau	-		
		<ul style="list-style-type: none"> • <u>Quatre autoportraits</u> - le M. de Rembrandt - le M. de Corot - le M. de Rubens - le M. de Van Gogh cf. <u>Une voix sans personne</u> 	
		<ul style="list-style-type: none"> • <u>L'espace et la flûte</u> cf. éd. ill. de 1958 	
		<ul style="list-style-type: none"> • <u>Pluies et lumières de Hollande</u> cf. éd. ill. de 1962 <u>Hollande</u> 	

Parmi les oeuvres regroupées dans Les portes de toile, les unes avaient été publiées isolément, les autres en recueils constitués ou en série cohérente. Le tableau TP₁, permet de voir comment on été traités les ensembles préexistants. Figures de 1944 n'est que légèrement modifié (cf. 2.2.1), tandis que De la peinture que l'on dit abstraite (1960) se voit plus largement remodelé : la contraction des dix textes préliminaires à la série des peintres de l'édition de 1960 permet à l'auteur de faire un pendant à "Calmes figures sur un écran de flamme" avec un texte unique intitulé : "D'un seul regard" ; l'adjonction de 3 peintres supplémentaires conduit à un rééquilibrage (13 noms de peintres et de musiciens dans "Figures", 11 noms de peintres dans "Figures et non figures") ; pour répondre aux quatre musiciens de "Figures", Jean Tardieu ajoute "Dialogue pour un portrait de la musique", afin que cet art se trouve également représenté dans la deuxième section des Portes de toile ; enfin, la modification du titre ("De la peinture abstraite devient "Figures et non figures") parachève la symétrie des deux premières sections. Tel était certainement le but de l'auteur : mettre en parallèle deux ensembles cohérents, l'un consacré à la peinture du passé, l'autre à celle d'aujourd'hui, avec une présence (plus discrète) de la musique dans l'un et l'autre cas. Les autres ensembles préexistants : "Quatre autoportraits" (cf. Une voix sans personne, 1954), L'espace et la flûte (cf. éd. illustrée de 1958 chez Gallimard) et Hollande (Maeght, 1962), sont en revanche repris sans modification.

D'autre part, les textes publiés isolément se voient ici regroupés : trois d'entre eux (Szenès, Dubuis, J. Arland) ont rejoint, comme nous venons de le dire, ceux de "Figures et non figures" ; les autres (sur Dufy, Vieillard, Villon, Hartung et Giacometti) ont été réunis

dans la section "Etudes". Enfin, des poèmes inspirés par l'oeuvre de Rousseau, Anita de Caro, Vieira da Silva viennent s'ajouter aux "quatre autoportraits", à "L'espace et la flûte" et à "Pluies et lumière de Hollande", pour constituer la quatrième section sous le titre : "Poème pour voir et revoir". Qu'il s'agisse d'éléments simples (les textes isolés) ou complexes (les ensembles constitués), Jean Tardieu les traite tous comme les pièces d'un jeu sur un échiquier : l'important, à ses yeux, est que leurs regroupements forment des constellations cohérentes et porteuses de sens.

Il est intéressant de considérer à ce sujet l'exclusion de certains textes parus avant 1969, à commencer par ceux que Jean Tardieu avait inclus dans la section "Figure" du Choix de poèmes de 1961 ; il suffit de se mettre à la place de l'auteur (en toute modestie !) pour comprendre les raisons de cette mise à l'écart. "Le Tintoret dans la cour de l'immeuble" ne pouvait pas trouver place dans "Figures", puisque ce n'est pas un peintre français, ni dans "Figures et non-figures", puisque c'est un peintre du passé ; or le caractère de ce texte relève bel et bien de l'esprit de "Figures" (aucune ressemblance avec les "Etudes", ni avec les "Poèmes pour voir et revoir", pas même les quatre "Autoportraits", fondés sur un principe de transposition musicale). Où le mettre, alors ? Plutôt que de forcer la "pièce" à entrer dans un ensemble qui n'est pas fait pour elle, ou de la mettre toute seule hors série, l'auteur a préféré la conserver pour une configuration ultérieure : on la retrouvera dans La part de l'ombre et dans Le miroir ébloui, accompagnée de Grilles et balcons, texte pour lequel on pourrait faire les mêmes remarques quant à son exclusion des Portes de toile. Le texte "La Musique" eût fait double emploi avec "Dialogue pour un portrait de la Musique" ; Jean Tardieu n'y renonce pas pour autant, car

il sera repris, lui aussi, dans La part de l'ombre. Les "Notes pour un Cézanne"¹⁴² (1963) et le "Dubuis"¹⁴³ (du catalogue Craven, 1957) ont été écartés pour ne pas doubler le "Cézanne" de "Figures" et le "Dubuis" de "Figures et non figures". L'article sur Lopicque (1945) n'a pas été repris : sans doute a-t-il été jugé trop discursif par le poète (qui, en outre, n'est pas un admirateur inconditionnel de ce peintre). Enfin, reste à s'interroger sur l'exclusion de "Jeux de mots pour jeux de formes" : est-ce parce que ce texte, très mimétique, ne saurait être compris sans illustrations ? Son humour le met-il à part du ton généralement lyrique des Portes de toile ? L'oeuvre de ce peintre n'étant connue que de quelques initiés, les lecteurs ne risquaient-ils pas de faire une lecture faussée de la transposition opérée par l'auteur, en croyant avoir affaire à une écriture purement surréaliste ? Toutes ces raisons, sans doute, ont dû jouer - mais le texte n'est pas perdu, puisqu'on le retrouve, vingt-sept ans après sa parution, dans Le miroir ébloui. La mise à l'écart de toutes ces publications est provisoire : elles sont susceptibles d'entrer dans d'autres figures, comme les éclats de verre d'un kaléidoscope peuvent être remués pour former de nouveaux motifs. Il était nécessaire à l'auteur d'en sacrifier quelques-unes, au moment où il composait Les portes de toile, pour que ce recueil formât un ensemble harmonieux et équilibré (les quatre sections comptant une trentaine de pages chacune).

¹⁴² Repris in Margeries

¹⁴³ Repris in M.E.

TP.2 : L'ORDRE CHRONOLOGIQUE DES PUBLICATIONS REGROUPEES DANS LES PORTES DE TOILE

1944	1952	1954	1958	1960	1961	1962	1966	1968	1969
- (FIGURES) Poussin Cézanne Debussy Manet Corot Satie Rodin G. de la Tour Ravel Méryon Gautier Rameau Darius Henri Rousseau	Rembrandt Corot Rubens (in les BxArts) <i>Van Gogh</i> (Une voix sans personne)	Van Gogh <i>Le mi des pt</i>	Dessins de Raoul Dufy (Mermod) L'espace et la flûte (Gall.)	De la peinture abstraite (Mermod) de Staël V. da Silva Klee Wols Hartung Bazaine Kandinsky Villon	Cent tableaux de Jacques Villon (Gal. Charpentier) Arpad Szenès (XX ^{es} n° 16)	Hans Hartung (Hizam) <u>Hollande</u> Maeght Giacometti et la solitude (XX ^{es} n° 18)	Janine Arland (expo. Fachetti)	Poème pour les peintures d'Anita de Caro (Gal. Coard) Dubuis (Massol)	Les passerelles de Babylone (NRF n°201) Dialogue pour un portrait de la musique (NRF n°201)
				37 p.			29 p.		33 p.
	FIGURES	FIGURES ET NON FIGURES	ETUDES	POEMES POUR VOIR ET REVOIR					

Les lois de composition du recueil ne reposent en aucune façon sur la chronologie des publications : le tableau TP₂, où l'axe du temps se trouve projeté sur celui de la structure de l'oeuvre, montre clairement les interversions auxquelles les textes ont été soumis à des fins de réassemblage. Ce serait donc à l'évidence une erreur de se fonder sur l'ordre des Portes de toile pour étudier l'évolution historique de l'écriture de Jean Tardieu sur la peinture. Pour cela, il faut commencer par défaire ce que l'auteur a fait, et remettre les oeuvres à plat. Si l'on observe, sur le tableau TP₂, la série des publications reprises dans les Portes de toile selon leur suite chronologique, on constate qu'en dépit du passage (évident) des peintres d'autrefois à ceux d'aujourd'hui, l'évolution des modalités de transposition du pictural au verbal n'est pas particulièrement visible. Dès 1944, un poème (sur Henri Rousseau) figure à côté des poèmes en prose, et, en 1954, les "miroirs de peintres" révèlent un système de transposition formelle, inspiré du modèle musical, qui, déjà, classe ces textes du côté des "expériences" langagières. "Hollande", qui date de 1962, comporte une esquisse de calligramme (un poème en forme de voile de bateau). En revanche, le "Dubuis" de 1968 prend place très naturellement dans les "Figures et non-figures" composées selon le principe de leur patron d'origine, qui remonte aux années quarante. Toutefois, l'ordre pour lequel a opté l'auteur n'est pas sans enseignement ; on s'aperçoit qu'il a placé à la fin du recueil les textes qui présentent le plus nettement un caractère expérimental, c'est-à-dire qui font état d'un travail sur le langage en consonance avec celui dont le tableau présente le résultat, et, de façon plus nette encore, avec celui du peintre à l'oeuvre : c'est le cas de "Hollande", que justement l'auteur a placé tout à la fin des

Portes de toile. Cette oeuvre annonce, à plusieurs égards (nous y reviendrons) celles de l'avenir qui, selon l'auteur lui-même, ont penché de plus en plus *"vers la soif de renouvellement, vers des essais en tout sens"* (M 207). Ce que l'on peut conclure de l'observation de ce tableau, c'est que si l'auteur a tenté de façon alternative ou concomitante diverses approches du fait pictural, il indique à travers l'ordre des Portes de toile la direction que, sans le savoir encore, il est en train de prendre. Sans le savoir, disons-nous, parce que Jean Tardieu n'est pas homme à organiser l'avenir de son oeuvre en termes de programme. Il a des projets, certes, mais il n'est pas toujours bon prophète : ne déclarait-il pas, en 1970, qu'il renonçait à écrire sur Max Ernst, et que l'ère des écrits sur l'art était désormais pour lui une page tournée ? En tant que poète, il gouverne à l'instinct, toujours à la recherche d'un chemin qu'il ignore : *"Seul à l'étrave du voyage, ivre de risques, j'avance dans l'inconnu qui est ma vraie patrie"* (P.T. 60). En revanche, lorsqu'un recul suffisant lui permet de mesurer le chemin parcouru, Jean Tardieu analyse son propre cheminement avec une clarté, une lucidité qui vont droit à l'essentiel. Lecteur - médusé - de son oeuvre, il est saisi de voir que ce voyage à tâtons, *"un bandeau sur les yeux, mains tremblantes en avant"* (P.T. 60), s'organise en fait selon quelques lignes essentielles dont les constantes peu à peu s'imposent. Les divers *"arguments"* (et notamment ceux de Margeris) jalonnant son oeuvre sont comme des promontoires qui ne permettraient qu'un regard en arrière - car, devant, c'est *"la nuit de ce qui n'a pas de nom"*.

2.2.3 - ULTIME RETROSPECTIVE : LE MIROIR EBOULI

Pendant une longue période, qui s'étend de 1970 aux années quatre-vingts, Jean Tardieu se montre moins soucieux de réunir ses écrits sur l'art, en tant que tels, dans un recueil, que de rendre accessibles au public des publications confidentielles ou onéreuses, sous forme de livre de poche (Poésie-Gallimard) ou tout au moins en édition courante. La collection blanche (Gallimard) permet à l'auteur de faire descendre sur le forum les oeuvres publiées en édition bibliophilique : Formeries (1976) contient "C'est à dire" (illustrée par Fernand Dubuis) dans la section : "Frontispice et triptyque du mortel été", et le "Poème à deux voix pour une gravure de Roger Vieillard", sous le titre "Le fleuve Seine", dans la section: "Dialogues typographiques". Comme ceci comme cela (1979) reprend L'Ombre la branche (illustré par Bazaine) dans la section : "En moi-même paysages" ; trois poèmes de Un monde ignoré (sur des photographies de Hans Hartung) sous le titre : "A propos de cailloux" ; Le parquet se soulève (sur des lithographies de Max Ernst) in extenso ; et Déserts plissés (sur des frottages de Max Ernst) dans la section : "Il y a vraiment de quoi rire". Enfin, Les Tours de Trébizonde (1984) contiennent le texte du même nom (sur une fresque de Pisanello), "La vérité sur les monstres" (sur des gravures de Petr Herel) et le poème peint en 1982 par Jean Cortot : "Hennisement de l'inconnu", dans la section : "Le voyage sans retour". Ces trois recueils seront réunis, juxtaposés les uns aux autres sans aucune modification, dans L'Accent grave et l'accent aigu (Poésie-Gallimard, 1986). On s'aperçoit que, dans cette période, les textes écrits en "collaboration" avec des peintres (cf. II 2.1.4) ou en consonance avec leurs oeuvres, sont réunis avec d'autres qui n'entretiennent pas de rapport

visible ou privilégié avec l'art pictural. La peinture ne joue plus alors ce rôle fédérateur d'un référent commun. Les textes sont rapprochés selon d'autres principes, d'ordre exclusivement poétique. Par exemple, "Le fleuve Seine" rejoint deux autres poèmes présentant les mêmes caractéristiques de disposition typographique ; "Déserts plissés" se trouve amalgamé à une suite de courts textes qui ne se ressemblent guère par la forme, mais par le ton : une fantaisie teintée de surréalisme, un humour rappelant quelque peu celui de Monsieur Monsieur. "Hennissement de l'inconnu" est le deuxième texte d'un ensemble de quatre, composés sur un principe commun : une seule phrase d'environ deux cents mots pour chaque titre. Les pièces marquées au coin de la peinture sont alors jouées sur un échiquier plus vaste, constitué par l'oeuvre poétique "en général". Certaines d'ailleurs restent en attente de réédition, comme les préfaces à des catalogues d'expositions de Monique Mathieu, Joséphine Baudoin, Yves Rouvre, Victor Tardieu, Zoum Walter, Louis Leygue, Anna-Eva Bergman, des éditions bibliophiliques (Un lot de joyeuses affiches, Les phénomènes de la nature, Petit bestiaire de la dévoration), le texte composé par Jean Tardieu à l'occasion de l'exposition des sculptures à cordes de Pol Bury, enfin Les figures du mouvement, sur douze dessins de Hans Hartung.

Jean Tardieu a-t-il pour autant abandonné l'idée d'un deuxième projet fédérateur, à la manière (sinon à la ressemblance) des Portes de toile ? Certes non : le sujet de la peinture reste une domaine réservé, comme en atteste le groupement de Margeris : "Tentation de la peinture", dans la section : "le passe-partout", accompagnée d'un argument ; on y trouve cinq textes, composés à des dates diverses, sur Monet, Max Ernst,

Cézanne, Cortot, Odilon Redon et Victor Tardieu. A vrai dire, ces textes ne se ressemblent pas, et rien ne les organise, si ce n'est que leur référent commun est la peinture ; l'argument en revanche propose une réflexion récapitulative sur la "tentation" que représentent pour Jean Tardieu les autres arts, et la relation qu'entretient sa recherche poétique avec la musique et la peinture tout particulièrement. Margeries constitue en fait - en ce qui concerne le sujet qui nous occupe - une étape intermédiaire. Jean Tardieu caresse le projet de produire un deuxième grand recueil synthétique, dont l'urgence s'impose à lui à la fin des années quatre-vingts.

Or, Jean Tardieu va méditer ce projet assez longtemps avant qu'il ne prenne forme. Le problème qu'il se pose alors, et qui lui paraît difficile à résoudre, est celui de l'organisation de ce recueil futur, destiné à recevoir les textes écrits sur la peinture (et, éventuellement, sur d'autres arts, comme la sculpture ou la photographie), et qui sont restés à l'état de publications séparées, souvent difficiles à trouver aujourd'hui, ou trop chères (éditions bibliophiliques). Sur quel principe ordonner des textes qui, en l'état, paraissent disparates ? Faut-il procéder par noms d'artistes, par ordre chronologique ? Ces résolutions trop simples répugnent à l'auteur : il rêve de constituer des constellations aussi satisfaisantes, aussi signifiantes que celles des Portes de toile, et dont l'ordonnement lui-même, d'un bout à l'autre du recueil, forme sens.

Les portes de toile est un recueil dont l'architecture est parfaitement aboutie : la meilleure solution consiste donc à reprendre cette composition telle quelle. Mais comment lui adjoindre d'autres textes ?

Un seul moyen : constituer d'autres ensembles qui viennent répondre à celui-ci. Le miroir ébloui sera donc fait de trois parties indépendantes : I : "Une vie ponctuée d'images", II : "Les portes de toile", III : "La création sans fin". Une adresse "Au lecteur", en situation liminaire, justifie le choix du titre : Le miroir ébloui.

La première section, placée avant "Les portes de toile" a pour but de présenter les premiers pas de Jean Tardieu dans le domaine de l'écriture inspirée des arts. Sa place se justifie donc par des raisons de chronologie : les trois textes présentés sont, en quelque sorte, les matrices des poèmes ultérieurs. Mais les livrer tels quels formait une partie trop restreinte, et mal cimentée. Aussi Jean Tardieu les a-t-il inclus dans un commentaire-support en les distinguant par la typographie (italique). C'est ce commentaire qui assure l'unité de l'ensemble : l'auteur rappelle les circonstances qui ont accompagné l'éclosion de ces oeuvres, et souligne que, malgré la situation éprouvante ou angoissante où il se trouvait chaque fois plongé, la peinture avait été un recours, et sa traduction en oeuvre écrite un soulagement et un réconfort. Il annonce ainsi ce qu'il dit, au début de la section suivante, dans "Calmes figures sur un écran de flammes" : le lien, l'articulation tant historiques que thématiques sont assurés avec la suite du livre. Cette suite, on la connaît : c'est l'ensemble des Portes de toile, repris sans modification. Reste donc à former une troisième partie capable d'équilibrer les précédentes.

Cette dernière partie posait un problème épineux : comment faire tenir, de manière cohérente, des textes disparates ? Il faut reconnaître qu'en effet, le statut de chacun d'entre eux est très divers : l'auteur a

volontairement mêlé articles, poèmes en prose et poèmes, ton lyrique ou fantaisiste, perspective subjective ou analyse objective, blasons d'une oeuvre entière ou textes inspirés d'un tableau précis, comme il a mêlé, d'ailleurs, les époques de composition des textes ou intercalé quelques peintres plus anciens parmi les contemporains. Aucune ligne thématique claire ne se dessine dans la succession des textes. Enfin, nous l'avons vu, l'ordre selon lequel sont énumérés les peintres est si volontairement décousu que cette juxtaposition équivaut à un manifeste : le refus d'un principe ordonnateur extérieur à l'exercice de l'écriture, et qui relèverait de l'histoire ou de la critique d'art. Le principe d'unité qui régit ce florilège est en réalité à chercher dans le sous-titre : *"Poèmes traduits des arts"*. C'est d'ailleurs ce que souligne la quatrième de couverture : *"A chaque fois - et c'est ce qui donne son unité à ce livre - il s'agit pour Jean Tardieu de traduire en poésie quelques-unes des oeuvres, célèbres ou moins connues, portées à la lumière du jour par l'arbre des arts créateurs aux branches innombrables"*. Dans "la création sans fin" sont réunis des *essais de transposition, en poèmes, de modèles picturaux*¹⁴⁴ : les résultats sont variés, mais la démarche est la même.

Pour conférer à cette section son unité formelle, Jean Tardieu, nous l'avons dit, limite son choix à des textes courts. Mais, surtout, il a modifié presque tous les titres de manière à les aligner sur un modèle unique, différent de celui qui prévaut dans les Portes de toile. Alors que, dans "Figures" et "Figures et non-figures", le titre du texte est le nom du peintre, nous avons ici une série de groupes nominaux suivis du nom du

¹⁴⁴ L'expression, ici mise au pluriel, est de Jean Tardieu, M.E. p. 15.

peintre, placé juste en-dessous. Chaque titre résume l'essentiel du texte : entre celui-ci et celui-là s'instaure une relation intertextuelle. En revanche, appeler "Cézanne" telle page de Figures, crée une équivalence entre un texte et un objet extratextuel. L'unité qui prévaut dans "la création sans fin", telle que l'établit la série des titres, n'est pas à chercher ailleurs que dans le caractère "poétique" du discours ici tenu sur les arts.

En résumé, Le miroir ébloui, sans atteindre dans sa composition la perfection des Portes de toile, dont l'architecture formait message (voir II 2.2.2.), n'est pas non plus une pure et simple anthologie : sa structure en trois parties, qui s'échelonnent - grosso modo - selon un axe temporel (malgré quelques incursions dans le "passé antérieur" faites par trois textes seulement de la dernière section), lui confère un équilibre que n'aurait pas présenté un choix de textes juxtaposés. Ce que Jean Tardieu revendique, à travers le sous-titre, c'est qu'il parle des arts en poète, et qu'il le fait "en termes de poèmes" : il y a donc bien une spécificité de genre qui distingue ce type de production de l'ensemble vaste des écrits sur l'art, comme nous le suggérions dans notre proposition de typologie des textes dans la première partie de cette étude.

CONCLUSION

En étudiant les assemblages et réassemblages auxquels ont donné lieu les principaux recueils de Jean Tardieu relatifs aux arts, nous avons voulu souligner à quel point cet auteur est désireux de cohérence. Il faut comprendre en ce sens les nombreuses manipulations auxquelles il s'est livré sur son oeuvre - et qui dépassent d'ailleurs largement le cadre de ses écrits sur l'art. Ce qu'il y a de plus constant chez lui, comme il le dit dans un texte ancien, "Grilles et balcons" - texte semblable à un serpent de mer, qui reparaît régulièrement dans sa bibliographie (1934, 1939, 1961, 1972, 1983, 1993) - c'est sa *"peur des mélanges indistincts, des masses ensevelies"* et son attirance pour les *"écheveaux débrouillés"* dont les fers forgés lui donnent l'exemple et le modèle. *"J'ai besoin de savoir, écrit-il encore, que tout n'est pas confondu. Je crains d'étouffer"* (P.O. 29). Si chaque texte pour sa part est effort d'élucidation, montée à la lumière de ce qui autrement n'aurait *"pas de nom"*, leur somme éparse, leur dispersion éditoriale menacent Jean Tardieu par leur nombre même, par leur encombrement. Ils sont les pièces éparpillées d'un ensemble à construire, et même à reconstruire, afin que s'en dégagent les lois d'unité, les forces vectrices. Les peintres savent bien qu'une exposition ne regroupe pas n'importe quoi, et que les oeuvres accrochées ensemble doivent renvoyer les unes aux autres, se comprendre comme une série dont les lois s'imposeront, sans discours, si la sélection est bien faite et la distribution des pièces bien pensée en fonction du lieu, quitte à renoncer à tel ou tel tableau s'il doit venir en surcharge. Les recueils que nous avons cités sont en quelque façon comparables à des accrochages en galerie : ce qui fait oeuvre, c'est la réunion des oeuvres ; c'est le message supérieur véhiculé

par les interrelations créées par chacun de ces regroupements. La découverte du principe organisateur est chose fondamentale : "*Tant que je serai là pour le suivre, ce fil souple, indéfiniment capable de figures, saisira dans ses rêts tout ce qui vient de naître et de mourir*" (P.O. 29). Au-delà de la naissance et de la mort, hors du temps destructeur et du réel informe, certaines constellations - Figures, Les portes de toile, Le miroir ébloui - gagnent un lieu d'équilibre ("*l'exactitude enfin trouvée*") (O.J. 98) que viendront remettre en question des oeuvres ultérieures, jusqu'à ce qu'une nouvelle configuration se dégage - et cela n'aurait pas de fin si le Temps, malgré tout, ne venait interrompre une entreprise à vrai dire jamais susceptible d'être terminée. Gageons que si Jean Tardieu avait quarante ans devant lui, le Miroir ébloui ne serait pas son ultime synthèse : tant il est vrai aussi que faire oeuvre c'est exercer "*une créativité qui n'a jamais cessé de croître et de se transformer*" (M.E. 12).

2.3 - LES ATTRACTIONS RECIPROQUES

2.3.1 - LES PEINTRES "DE" JEAN TARDIEU

A la fin des Portes de toile figure un Index des noms cités : sur les trente-six qu'il contient, il aligne vingt-neuf noms de peintres. Quelle est la liste complète des peintres dont Jean Tardieu a parlé dans son oeuvre ? Il est vrai qu'un index livre, tout à plat, une collection de noms qui ne forme pas sens, puisqu'il suffit que tels d'entre eux soient mentionnés quelque part pour qu'ils figurent dans la liste. Celle-ci se trouve ainsi alourdie de références qui n'ont pas le même poids : certains peintres ne sont nommés qu'en passant, à titre d'exemples, d'autres au contraire ont inspiré un texte, une série de poèmes ou un livre entier. Mentionner Botticelli dans un index, c'est renvoyer à l'une des petites devinettes facétieuses du Professeur Froepfel : on trouverait ce nom entre ceux de Bazaine et de Bury, qui ont une tout autre importance ! Pour finir, il nous a paru préférable d'élaborer une liste réduite aux noms des artistes qui "pèsent" au moins un texte consacré à leur oeuvre. En voici la nomenclature :

<u>EPOQUES</u>	<u>NOM DES ARTISTES</u>	<u>RECUEILS</u> <u>OU PUBLICATIONS ISOLEES</u> Présence du texte en recueils, ou, sinon, en publications isolées. Les 2ème ou 3ème mentions signalent non des reprises, mais la publication de textes différents des précédents.
VIII ^e S	Wang Weï	M.E.
XV ^e S	Donatello	M.E.
	Pisanello	M. - A.G.
	Le Tintoret	A
XVII ^e S	Rubens	P.T.
	G. de la Tour	F
	Poussin	F
	Rembrandt	P.T.
XIX ^e S	Corot	F - P.T.
	Daumier	F
	Méryon	F
	Manet	F
	Cézanne	F - M
	O. Redon	M
	Rodin	F
	Monet	M
	H. Rousseau	F
	Van Gogh	P.T.
	Seurat	F

<u>EPOQUES</u>	<u>NOM DES ARTISTES</u>	<u>RECUEILS OU PUBLICATIONS ISOLEES</u>
XX ^e S	Kandinsky	P.A.
	V. Tardieu	Gal. Jonas - Gal. J. Garoche
	Dufy	P.T.
	M. Denis	M.E.
	Villon	P.A. - P.T.
	Klee	P.A.
	Picasso	P.T.
	Braque	P.J.
	Chagall	P.J.
	Morandi	O.J.
	Max Ernst	A.G. - O.J. - M. - Exp. G. Pompidou
	J. Miró	P.J.
	Szenès	P.T.
	Lapicque	in <u>Bazaine, Estève, Lapicque</u>
	Giacometti	P.T.
	Zoum Walter	M.E.
	Hartung	P.A. - P.T. - M.I. - F.M.
	Bazaine	P.A. - P.T. - A.G. - M.E.
	R. Vieillard	P.T.
	Dubuis	P.T. - M.E.
	J. Arland	P.T. - M.E.
	Vieira da Silva	P.A. - P.T. - M.E.
	A. de Caro	P.T. - M.E.

<u>EPOQUES</u>	<u>NOM DES ARTISTES</u>	<u>RECUEILS OU PUBLICATIONS ISOLEES</u>
XX ^e S	J. Baudoin	M.E.
	A.E. Bergman	Exp. MAM - Mée Picasso - M.E.
	Y. Rouvre	Exp. Gal. Leiris
	M. Mathieu	M.E.
	M Monnier	M.E.
	Wols	P.A.
	D. Tanning	M.E.
	N. de Staël	P.A.
	P. Bury	I.D. - M.E.
	J. Cortot	O.J. - M - <i>Le Croquant</i> - M.E
	P. Alechinsky	M.E.
	Petr Herel	A.G.

(une mixantaine)

Cette liste se monte à cinquante-quatre noms, auxquels correspond un nombre plus grand de textes, puisqu'il est arrivé que Jean Tardieu en rédige plusieurs sur le même artiste. Si l'éventail temporel est très large (du VIII^e Siècle au XX^e), les époques sont inégalement représentées : huit peintres anciens, onze du XIX^e Siècle, trente-cinq du XX^e. Le déséquilibre en faveur des artistes modernes et contemporains est évident. Si l'on observe d'autre part l'ordre d'apparition des peintres dans l'oeuvre de Jean Tardieu, on constate que, jusqu'en 1944, il parle de ceux du passé exclusivement (cinq⁴ peintres anciens, huit³ du XIX^e Siècle) ; entre 1945 et 1954 apparaît une période de transition (deux⁴ peintres du XX^e Siècle, quatre du passé). A partir de 1957, Jean Tardieu s'intéresse presque

exclusivement à l'art de son temps (deux exceptions : Pisanello et Donatello). On remarque également que cette liste comprend un nombre important de femmes-peintres ou artistes : Zoum Walter, Janine Arland, Vieira da Silva, Anita de Caro, Joséphine Baudoin, Anna-Eva Bergman, Monique Mathieu, Marie Monnier et Dorothea Tanning. On pourrait d'ailleurs, en parcourant cet index, s'amuser à reformer les couples : Anita de Caro et Roger Vieillard, Anna-Eva Bergman et Hans Hartung, Vieira da Silva et Arpad Szenès, Dorothea Tanning et Max Ernst ; ajoutons (pour continuer le jeu hors-liste) que Janine Arland est la femme du romancier Marcel Arland, Monique Mathieu la femme d'André Frénaud, Zoum Walter l'épouse d'un vieil ami de Jean Tardieu, François Walter, et Marie Monnier la soeur de la libraire Adrienne Monnier. Le moins que l'on puisse dire, c'est que Jean Tardieu n'a pas exclu les femmes-artistes de son musée personnel. Frappé lui-même de leur nombre, il se plaisait à dire malicieusement qu'il pourrait en faire un recueil, une manière de "compartiment pour dames" - idée plaisante mais assurément destinée à rester à l'état de pur jeu verbal.

Selon un autre angle de vue, l'index des noms d'artistes fait apparaître une très grande majorité de peintres français (plus des deux tiers). Cela s'explique en partie par le choix de Figures (consacré exclusivement à la peinture française), en partie par le choix des Portes de toile, où dominent les peintres connus dans les années cinquante. A cette époque, c'est l'école française qui donne le ton, même si cette hégémonie n'allait pas tarder à lui être disputée par la peinture américaine : un grand nombre de peintres, cités dans l'index, d'origine étrangère, se sont fait naturaliser français. A partir des années soixante-dix, plusieurs artistes

plus jeunes (qui ont entre 20 et 40 ans de moins que l'auteur) font leur entrée dans l'oeuvre de Jean Tardieu : Pol Bury, Jean Cortot, Pierre Alechinsky et Petr Herel ; néanmoins, les différents mouvements avant-gardistes n'ont guère inspiré sa plume - bien qu'il en parle avec éloge, mais globalement, dans "l'inépuisable vide", in Obscurité du jour (p. 97 à 101).

Le mouvement qui conduit l'auteur vers l'art de son temps - de Figures à De la peinture abstraite - est non seulement avéré mais s'est encore produit très tôt relativement à l'ensemble de ses écrits sur l'art. Par rapport à son âge, en revanche, on peut constater que cette veine d'écriture appartient à la maturité : il a une quarantaine d'années lorsqu'il publie Figures, et, en ce qui concerne les peintres du XX^e Siècle, l'essentiel de ses publications se masse entre 1958 et 1988 ; Jean Tardieu a 57 ans lorsqu'il publie De la peinture abstraite, 66 ans lorsque paraissent Les portes de toile... et 90 ans au moment où il réunit, dans Le miroir ébloui, son ultime florilège. Un regard sur la bibliographie de l'auteur permet de constater que, progressivement, les oeuvres en relation avec l'art envahissent l'ensemble du champ des publications ; preuve supplémentaire que cette écriture traduite des arts est essentiellement, quoique tôt apparue, celle de la maturité.

T.B. JEAN TARDIEU ET LES PEINTRES
BIOGRAPHIES COMPAREES

1866	1870	1875	1877	1879	1881	1890	1891	1897	1898	1901	1902	1904	1904	1904	1905	1907	1908	1908	1909	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1922	1925	1927	1930	1943
Kandinsky	Victor Tardieu	Jacques Villon	Raoul Dufly	Paul Klee	Pablo Picasso	Morandi	Max Ernst	Arpad Szenes	Lapicque	Giacometti	Zoum Walter	Hans Hartung	Jean Bazaine	Jean Bazaine	Roger Vieillard	Jeanne Arland	André Jordan	Fernand Dubuis	Vieira da Silva	A.E. Bergman	Anita de Caro	Yves Roubre	Max Papart	D. Tarnim	Wols	N. de Stael	Fol Bury	Jean Cortot	Alechinsky	Petr Heral
1866 - 1944	1870 - 1937	1875 - 1963	1877 - 1953	1879 - 1940	1881 - 1973	1890 - 1964	1891 - 1978	1897 - 1985	1898 - 1988	1901 - 1966	1902 - 1974	1904 - 1989	1904 - 1981	1905 - 1986	1907 - 1986	1908	1908 - 1931	1908 - 1992	1909	1909	1910	1911	1912	1913 - 1951	1914 - 1955	1922	1925	1927	1930	1943

Busse

Busse

2.3.2 - LE TEMPS PARTAGE

Il est instructif de comparer l'âge de l'auteur avec celui des peintres auxquels il s'intéresse, en ce qui concerne naturellement ceux du XX^e Siècle. Le tableau synoptique T.B. permet de les embrasser d'un coup d'oeil. On voit que, mis à part huit peintres (dont son père) nettement plus âgés, et cinq plus jeunes, la majorité des artistes dont a parlé Jean Tardieu appartiennent à sa génération : dix-sept peintres qui ont respectivement jusqu'à dix ans maximum de plus ou de moins que lui. Les plus proches de Jean Tardieu par l'âge sont Jean Bazaine, Hans Hartung et Roger Vieillard - et ce sont aussi des amis. En tout cas, tous ont partagé avec Jean Tardieu une portion de temps assez longue pour en faire de véritables contemporains (la période la plus courte comptant trente-quatre ans de contemporanéité). Vingt-six peintres sur trente ont connu le tournant du siècle que fut la dernière guerre, et treize sont encore vivants en 1991. On le voit, dire que Jean Tardieu a parlé des peintres de sa génération n'est pas une expression toute faite : la plupart d'entre eux sont (presque) ses frères par l'âge. C'est justement en quoi l'attitude de Jean Tardieu se distingue radicalement de celle de l'historien d'art, d'une part, tourné vers les peintres du passé, et du critique d'art, d'autre part, qui suit l'actualité. Or l'actualité - faut-il le dire - est une notion tout à fait distincte de celle de contemporanéité. Jean Tardieu parle en créateur, et s'appuie dans sa recherche sur celle des artistes qui ont partagé avec lui un même "esprit du temps" ; qui ont participé au bouillonnement culturel de l'après-guerre ; qui ont, avec lui, élaboré ce qui configure, d'ores et déjà, une période de l'histoire de l'art et de la littérature dont on perçoit mieux aujourd'hui ce qui en fit l'unité. Un certain recul nous en sépare (comme le

manifestent, par exemple, les expositions rétrospectives), mais on sait qu'il faut toujours un certain temps pour que le public comprenne et connaisse (au présent) la période antérieure.

Certes, la liste des peintres du XX^e Siècle élus par Jean Tardieu paraît relever d'un choix diversifié, et on peut se demander à première vue ce qui les réunit. Il y a les grands aînés : Dufy, Klee, Kandinsky, Villon, Picasso... ; ceux d'après-guerre, que l'on peut plus ou moins réunir sous la bannière de l'abstraction lyrique : Bazaine, Wols, Hartung, Dubuis, Szenès (mais où classer de Staël, Vieira da Silva ?) ; un ou deux surréalistes (Ernst, Miró), les peintres "calligraphes" (Cortot, Alechinsky) ; l'esprit de géométrie, que l'on oppose traditionnellement au lyrisme abstrait, peut être illustré par Pol Bury... Bref, on se demande ce qui peut faire l'unité de la série. Elle est à chercher, me semble-t-il, en deçà des différences (qui sautent aux yeux) des styles ou des mouvements picturaux. Il s'agit pour la plupart de peintres novateurs, mais, par un certain côté, encore traditionnels : non par leur façon de peindre, mais par l'idée qu'ils se font de ce qu'est un artiste, et que par conséquent révèle leur oeuvre. En gros, l'artiste est celui qui s'engage corps et âme dans une recherche profondément personnelle, mais telle qu'au fond de la plus irréductible subjectivité il rejoint l'universel. Il est intéressant de rapprocher cette conception de l'art de celle qu'a Jean Tardieu de la lecture de l'art : "*J'ai le préjugé ancien - presque Kantien - que tout ce qui est exprimé par le plus subjectif d'un esprit a de grandes chances d'être rejoint par le plus grand nombre*"¹⁴⁵. Cela dit, il est des peintres (notamment Alechinsky et Pol

¹⁴⁵ "De la Tour à Giacometti", *Journal de Genève* n° 44, septembre 1971.

Bury) qui échappent à cette conception essentialiste de l'artiste créateur : mais ce sont les derniers venus dans l'oeuvre de Jean Tardieu. Quant aux mouvements avant-gardistes qui, dès les années soixante, ont cherché à bouleverser les idées antérieures sur l'art, l'artiste et en particulier la peinture, ils ne sont pas (ou guère) représentés dans l'oeuvre de Jean Tardieu ; il serait d'ailleurs parfaitement absurde de le lui reprocher, puisque, nous l'avons dit, il est poète - c'est-à-dire en quelque façon artiste et non pas critique d'art - poète "de son temps", comme l'ont été ses amis peintres. C'est un écho, un appui, un relais, un ressourcement de ses propres questionnements sur l'écriture poétique que Jean Tardieu recherche du côté de ses confrères en création artistique. Son souci n'est en aucune façon de suivre les changements de l'art contemporain : engagé dans sa propre recherche d'écrivain, son évolution personnelle le conduit, au contact des oeuvres picturales, à intégrer les leçons qu'elles comportent au plan formel. Non qu'il trouve, du côté de la peinture, de nouveaux outils - les mots sont toujours les mots - mais des assemblages inédits, des configurations nouvelles, une façon enrichie et diversifiée d'aborder le matériau verbal comme pâte à travailler, à triturer, à torturer même. En cela aussi, il est bien le contemporain de ces peintres dont l'oeuvre exprime une quête, indéfiniment reprise, de ce qu'est la peinture.

2.3.3 - DANS L'AMITIE DES PEINTRES

Au cours d'un entretien publié au Journal de Genève en 1971, Jean Tardieu explique son choix tel qu'il apparaît dans Les Portes de Toile : *"Il ne s'agit pas d'un choix concerté ; je ne fais pas une histoire de la*

peinture du XX^e Siècle. J'ai parlé de quelques-uns seulement parmi les peintres que j'aime et qui sont souvent mes amis, comme Bazaine, Hartung, Vieira da Silva"¹⁴⁶. Pour Jean Tardieu, en effet, l'amitié n'est jamais très loin de l'admiration - en tout cas, la première ne va pas sans la seconde. Toute amitié entre gens qui sont engagés dans les voies de l'art revêt un aspect critique : aimer l'autre, c'est en même temps aimer son oeuvre, ceci expliquant cela et réciproquement. Les relations de Jean Tardieu avec ses amis peintres ont été fécondes, puisqu'elles ont été à la source de publications ultérieures, et notamment d'ouvrages de bibliophilie conçus et réalisés en commun. Le résultat, surtout dans ce dernier cas, est d'autant meilleur que la compréhension mutuelle est plus profonde.

Un des plus anciens amis de Jean Tardieu est Jean Bazaine ; ils se sont connus pendant l'occupation, en 1942¹⁴⁷, et depuis n'ont cessé d'entretenir des relations très proches. En témoignent de nombreuses publications de Jean Tardieu sur Jean Bazaine ; c'est, en 1953, un article¹⁴⁸ rédigé à l'occasion d'une exposition ; en 1960, le chapitre "Bazaine" dans De la peinture abstraite ; en 1962, Hollande ; chez Maeght ; "Un immense éblouissement", dans la monographie consacrée au peintre chez Maeght en 1975, et, en 1977, le livre réalisé en commun : L'Ombre la branche, chez le même éditeur. Ce dernier ouvrage, nous l'avons dit, est le produit d'une véritable "osmose" (le mot est de Jean Tardieu) entre le travail de Jean Bazaine et le sien propre. Il est d'ailleurs impossible au lecteur de

¹⁴⁶ "De la Tour à Giacometti", *Journal de Genève* n° 44, septembre 1971.

¹⁴⁷ D'après la biographie de Jean Bazaine par J.P. Greff, in Bazaine, Skira, 1990.

¹⁴⁸ "Jean Bazaine", NRF n° 8, août 1953.

séparer sa lecture de sa perception de l'image : une telle oeuvre est à n'en pas douter un véritable "iconotexte", et sa réussite est due en grande partie à l' "unité de ton", si l'on peut dire, que manifestent dans leur étroit dialogue mots et couleurs.

Roger Vieillard, autre ami de Jean Tardieu, est également son premier illustrateur ; c'est le seul cas, semble-t-il, où l'intervention du plasticien précède celle du poète, en ce sens que Jean Tardieu a écrit sur l'oeuvre de ce graveur ultérieurement à l'illustration de ses recueils par celui-ci. En 1944, Roger Vieillard illustre Poèmes (Seuil) et en 1947 Jours pétrifiés (Gallimard) ; en 1969, paraît dans Les portes de toile le texte intitulé "Vieillard et ses reliefs gravés", où Jean Tardieu fait l'éloge de ces étranges stèles à mi-chemin de la gravure et de la sculpture. Dans Paroles peintes (Lazarus/Vernet éd. 1962), Jean Tardieu publie un "Poème à deux voix pour une gravure de Roger Vieillard", repris dans L'accent grave et l'accent aigu avec la dédicace : "*Pour Roger Vieillard, à qui ce texte a inspiré une gravure magistrale*". De fait, les espaces géométriques dessinés par cette gravure ne sont pas sans rappeler la disposition typographique du poème, découpé en massifs carrés de signes. Roger Vieillard déclare de son côté qu'il a éprouvé "*beaucoup de joie*" à illustrer la poésie de Jean Tardieu, car celle-ci lui paraît contenir en puissance l'image que le graveur saura y découvrir. Lorsque Roger Vieillard dit qu'il trouve cette image "*au point où le thème poétique découvre sa nature, ce point immatériel de sa naissance où il devient permis de substituer à l'évocation du mot l'évocation de l'image*"¹⁴⁹, il ne fait pas autre chose que Jean Tardieu lorsqu'il tente de remonter à la

¹⁴⁹ "En illustrant des poèmes de Jean Tardieu", *Cahiers de l'Herne Jean Tardieu*, p. 361.

source du geste pictural. Le domaine verbal et le domaine graphique, lorsque règne cette conformité de moyens et de but, se révèlent alors, véritablement, interpénétrables.

Avec Hans Hartung, décédé en 1989, Jean Tardieu perd un ami de longue date. Dans "Mes rencontres avec Hans", témoignage qui fait suite aux Figures du mouvement (Gervis, 1987), Jean Tardieu retrace l'histoire de ses relations avec cet artiste : "*la première fois que nous avons, Marie-Laure et moi, rencontré Hans Hartung, accompagné de sa femme Anna-Eva Bergman, c'était en 1956, au bord de la Méditerranée...*". Jean Tardieu connaissait déjà l'oeuvre de Hans Hartung, et, dès cette première rencontre, éprouve une grande sympathie pour l'homme : "*Ce qui me frappa le plus, c'était l'expression de son visage : sur cette face équilibrée, un peu massive mais éclairée par le regard et par le front dégagé, je retrouvais un-je-ne-sais-quoi du faciès de Jean-Sébastien Bach*". C'est alors le début d'une grande amitié qui lui permet de "*mieux comprendre, à travers l'artiste, le caractère de l'homme : un caractère bon et généreux, humain et affectueux sous une apparence bourrue*". L'admiration du poète pour l'oeuvre de l'artiste s'exprime à travers le chapitre "Hans Hartung" (in : De la peinture que l'on dit abstraite, 1960) et une préface à Hans Hartung (Hazan, 1967), textes repris l'un et l'autre dans Les portes de toile, l'un dans la section "Figures et non-figures", l'autre dans la série intitulée "Etudes". En 1974, paraît Un monde ignoré, 76 photos de Hans Hartung accompagnées de poèmes et de légendes de Jean Tardieu . A l'origine de ce livre, des souvenirs de vacances : le peintre et sa femme séjournaient à la Croix-Valmer, les Tardieu, non loin de là, à Gassin ; Anna-Eva Bergman s'amusait à collectionner des galets aux formes bizarres ; Hans Hartung eut l'idée de

les photographier : *"Les pierres les plus belles, les plus drôles, les plus inattendues, je les photographiais, là sur la plage, dans leur milieu, sous le jeu de la lumière naturelle. Enfin, nous avons donné à chaque pierre principale son nom ou sa légende. Cela m'a permis de publier un livre pour lequel Jean Tardieu a écrit un très beau texte poétique"*¹⁵⁰. Ce compliment est à relever, de la part d'un peintre qui se montre si réticent, pour ne pas dire méfiant, devant les commentaires des "littérateurs". Mais Hans Hartung faisait confiance à Jean Tardieu : lorsque Albert Skira eut l'idée d'éditer un album de ces photographies, Hans Hartung suggéra le nom de Jean Tardieu pour le texte d'accompagnement. Une dizaine d'années plus tard, Jean Tardieu, dans l'atelier de Hans Hartung, feuilleta des carnets de croquis de l'artiste. Aussitôt saisi par l'expressivité de ces esquisses, Jean Tardieu demande à emprunter ces carnets, qu'il emporte à son hôtel (il ne possédait plus à l'époque sa maison de Gassin). C'est là, pendant la nuit, enfermé dans la salle de bains (Jean Tardieu ne voulait pas réveiller sa femme !), qu'il écrit, sous le feu de l'inspiration, les poèmes que lui suggère chacun de ces douze dessins. A quelque temps de là, la Galerie Gervis propose à Hans Hartung une exposition de ses oeuvres, comprenant les esquisses préparatoires. Le peintre montre au galeriste ces feuillets accompagnés des poèmes : et Gervis en a fait un livre en même temps qu'il organisait l'exposition. Cette fois-ci encore, Hans Hartung a pris l'initiative de faire publier des textes de Jean Tardieu en accompagnement de ses propres oeuvres : entre ces deux créateurs, l'estime, l'admiration et la confiance était manifestement réciproques.

¹⁵⁰ Hans Hartung, *Autoportrait*, Grasset 1976, p. 225.

A ces amis de longue date (parmi lesquels Jean Tardieu compte également Vieira da Silva et Arpad Szenès) viennent s'en ajouter d'autres au fil du temps. L'auteur rencontre assez tardivement Max Ernst, peu d'années avant sa mort, par l'intermédiaire de Werner Spies. Jean Tardieu avait déjà exprimé, en 1970, son admiration pour l'oeuvre de ce peintre. Lorsqu'il le rencontre, il est séduit par "*cet homme lumineux, incarnant jusqu'à l'absolu tout ce qu'il a aimé dans le génie allemand*"¹⁵¹. Avant d'avoir fait la connaissance de Max Ernst, Jean Tardieu pensait ne pas pouvoir écrire sur son oeuvre qui, selon lui, comportait à l'état latent une masse de poésie telle qu'il était inutile d'y ajouter des mots. Mais après cette rencontre, tout change : en 1973, sont publiés deux livres comprenant des lithographies ou des frottages de Max Ernst, accompagnés de poèmes de Jean Tardieu (24 frottages et Le parquet se soulève). Max Ernst, de son côté, compose le frontispice ornant la couverture d'Obscurité du jour (Skira, 1974), livre dans lequel figure un texte de Jean Tardieu sur un tableau célèbre de Max Ernst ("Digression II", p. 71 à 75). ~~Enfin, après la mort de l'artiste~~ ⁽¹⁹⁷⁸⁾ et à l'occasion d'une exposition de ses oeuvres, Jean Tardieu écrit "Lettres et configurations ou l'assomption de Max Ernst", poème daté de ~~1980~~ et publié, en 1986, dans Margeries. Ce texte concerne une série de letrines composées par le peintre pour le livre de Werner Spies : Max Ernst (M. Du Mont, Schauberg, Köln, 1974, et Gallimard pour la traduction française, 1984). Enfin, tout récemment, Jean Tardieu a composé à propos de Max Ernst un texte que l'on peut consulter dans le

¹⁵¹ "Eléments pour une biographie", par J.Y. Debreuille, in Lire Tardieu, PUL, 1988, p. 211. Cette biographie a été composée à la suite d'une série d'entretiens avec Jean Tardieu.

en 1975

catalogue de l'exposition tenue au Centre Georges Pompidou en 1991. L'oeuvre de cet artiste trop brièvement connu a imprimé à celle de Jean Tardieu une marque reconnaissable : l'esprit des Portes de toile fait place au jeu (mais c'est un jeu sérieux) des transpositions formelles. On mesure donc, à travers les publications qui ont paru en un si court laps de temps, l'importance de cette rencontre pour Jean Tardieu.

Dans un entretien publié en 1990 dans les *Cahiers de Pandora*¹⁵², Jean Tardieu fait allusion à des rencontres plus récentes : Jean Cortot et Alechinsky. Il a connu le premier dans les années soixante-dix, époque à laquelle il rédige une préface à l'exposition Jean Cortot à la Galerie Massol (1972²), sous le titre : "Ecrit sur le jour et la nuit". Ce texte sera repris (augmenté et modifié) dans Le miroir ébloui. Jean Tardieu compose en l'honneur de cet artiste un poème, "Les graphèmes du peintre", publié dans une revue, *Le Croquant* (automne-hiver 1991). Une reproduction d'un tableau de Jean Cortot accompagne dans Obscurité du jour, le chapitre intitulé "L'écriture comme geste", où Jean Tardieu commente l'oeuvre de l'artiste : celle-ci est convoquée comme "exemplum" de ce que l'auteur, au fond, rêverait de faire. En retour, Jean Cortot peint des poèmes et des proses de Jean Tardieu (Anthologie Jean Tardieu, 1980-1981 ; Hennissement de l'inconnu, 1988 ; En hommage à Jean Tardieu, tableau dédié, 1988 ; Les phénomènes de la nature, 1982 ; Petit bestiaire de la dévoration, 1991). Si Jean Tardieu a ouvert à Jean Cortot les portes de son écriture, le peintre le lui a bien rendu : ici, l'échange est exemplaire en ce

¹⁵² n° 16, sous le titre "Equivalences".

sens que les voies de chacun des deux créateurs sont rigoureusement symétriques quoiqu'inversées.

Avec Pierre Alechinsky, Jean Tardieu a fait les beaux livres que l'on sait (Poèmes à voir et Carta Canta, 1987). Le "Portrait à la diable" du peintre par le poète (le titre implique une plaisante interversion des rôles) reçoit sa réponse dans les *Cahiers de L'Herne*, sous un titre qui, lui aussi, marque une intention d'échange ("Tardieusement" : Pierre Alechinsky semble appliquer à son propre texte cet adverbe fabriqué ad hoc).

Enfin, parmi les artistes avec lesquels Jean Tardieu a travaillé récemment, citons Pol Bury : le texte de Des idées et des ombres, comme celui que l'auteur intitule : "Au sujet de mon portrait ramolli par Pol Bury", sont l'un et l'autre rédigés en forme de lettre s'adressant à l'artiste, et dont le ton marque, en même temps qu'une franche cordialité, une grande complicité dans l'exercice de l'humour, dont nous avons un exemple avec l'échange de rôles imaginé par l'artiste et le poète à propos des oeuvres plastiques du Professeur Froeppel.

Entre ces trois artistes (Cortot, Alechinsky, Bury) et Jean Tardieu, on observe quelques figures d'un jeu de permutations qui, sous diverses formes et à divers degrés, permet aux uns et aux autres de mettre le pied sur le territoire adverse. Si celui-ci est tenté par la peinture, ceux-là le sont par l'écriture, comme en témoignent d'ailleurs les oeuvres de Jean Cortot, qui peint des poèmes (y compris les siens) et de Pierre Alechinsky, véritable poète des titres, ainsi que les diverses publications de Pol Bury.

De ces amitiés avec les peintres Jean Tardieu lui-même dit qu'elles ont été "*très enrichissantes*" (C.F. 59) pour lui, parce qu'elles ont nourri un aspect important de son oeuvre. Cette influence se limite-t-elle aux seuls textes en relation avec la peinture ? Selon l'auteur¹⁵³, il semblerait que non : la leçon qu'il a retenue de sa fréquentation des oeuvres abstraites a infléchi son parcours poétique du côté des recherches formelles, en privilégiant un travail sur le signifiant, ainsi que sur ce qu'il appelle les "*signifiés élémentaires*" (les prépositions, par exemple). Mais l'amitié ? Elle a été un soutien, un soutien humain et affectif, dans un travail qui, au lieu d'être absolument solitaire, était grâce à elle senti comme solidaire de l'effort et de la recherche d'autres créateurs qui pouvaient être "imités" sans restriction aucune, puisqu'exerçant leur art dans un domaine non verbal. Les artistes que Jean Tardieu s'est donnés pour amis ne sont ni tristes, ni pompeux, ni dogmatiques : et parler avec Hans Hartung de bon vin et de bonne chère¹⁵⁴, c'est évoquer en commun une gourmandise de la vie dont l'oeuvre profite ; car, pour écrire ou pour peindre, il faut une énergie que révèlent, par leur seule existence, même les oeuvres les plus "noires". A travers ces relations amicales s'échangent encore des idées, et s'affine ou se nuance une vision du monde et de l'art où se reconnaît plus tard le panorama culturel de toute une époque. Enfin, il n'est pas interdit d'imaginer le plaisir que ce doit être de travailler avec un autre que l'on apprécie et que l'on estime : peut-être devons-nous tel

¹⁵³ "De la Tour à Giacometti", *Journal de Genève* n° 44, septembre 1971.

¹⁵⁴ cf. "Mes rencontres avec Hans", in Les figures du mouvement, Gervis 1987.

"beau livre" au simple désir qu'un peintre et un poète ont éprouvé de réaliser une oeuvre en commun.

CONCLUSION

La perspective historique que nous avons adoptée dans cette deuxième partie nous aura fait parcourir notre siècle presque entier. Toute la vie de l'auteur peut être placée sous le signe de la peinture : il a connu, dès sa naissance, "*la bonne odeur de l'huile et des couleurs*" ; aujourd'hui, alors que le siècle s'achève, paraît Le miroir ébloui, où figurent des textes composés depuis 1927 jusqu'en 1992. L'analyse diachronique des publications nous a permis de dégager l'évolution - mais aussi de mesurer l'unité profonde - de la quête menée par Jean Tardieu du côté des "*arts créateurs*". Outre ces considérations portant sur l'oeuvre elle-même, nous avons pris en compte des données biographiques, qu'il s'agisse des années de formation ou des liens amicaux plus tard noués avec les peintres contemporains. Il existe, en effet, dans le goût senti par le poète pour les autres arts, une dimension affective qui trouve sa source dans la relation de l'enfant au père peintre, et qui se poursuit par des échanges d'estime et d'affection avec des artistes-frères. **Une création partagée, voilà ce qu'aura été le rapport entre l'oeuvre de Jean Tardieu et celle des artistes qu'il admire. Quelle meilleure destinée peut-on souhaiter à une création que d'inspirer d'autres créations ? Or si les tableaux ont été à la source d'une écriture poétique, celle-ci, à son tour, comme on l'a vu, a été à l'origine d'oeuvres plastiques. Cette relation d'échange à un même niveau créatif est ce qui distingue l'espace spécifique du discours poétique sur la peinture par comparaison avec les autres approches textuelles du fait artistique. Il reste à voir sur quelles caractéristiques thématiques et formelles il fonde sa différence : telle est la question qui va faire l'objet de notre réflexion dans la prochaine partie de notre étude.**