



Les poèmes traduits des arts de Jean Tardieu

- Frédérique Martin-Scherrer

Il n'est guère d'article ou d'essai, touchant la question des écrits sur l'art, qui ne pose le problème de leur justification. La question est de savoir si le fait même de parler peinture, et cela quel que soit le type de discours emprunté, fût-il poétique, n'entraîne pas un détournement, une falsification, une récupération ou une déperdition. La différence entre les media plastique et linguistique, et, plus encore, le profond décalage qui caractérise leur mode de représentation semblent interdire toute entreprise de « transposition ».

La récurrence de cette mise en question révèle par ailleurs le primat accordé aux arts plastiques sur ceux du langage, inversion des paradigmes elle-même historique, et relativement récente, puisque ce n'est qu'au XXe siècle qu'elle s'est répandue comme un présupposé dont on trouve la trace absolument partout. Pas un poète qui ne « s'excuse », dans le texte ou un paratexte, de se livrer à cet exercice périlleux ; « Y a-t-il des mots pour la peinture ? », demande Francis Ponge, à quoi il répond que « de toute façon, la bonne peinture sera celle dont, essayant toujours de parler, on ne pourra jamais rien dire de satisfaisant »¹.

Pourtant, il faut croire que ce soupçon fondamental est devenu fondateur, car, en dépit de la conscience aiguë qu'ils avaient du problème, il est peu de poètes qui, au XXe siècle, n'aient éprouvé la tentation de transgresser des limites que le

¹ F. Ponge, « Notes sur *Les Otages*, peintures de Fautrier », dans *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 9-42.

contact d'un art autre rendaient d'autant plus perceptibles. La problématique se déplace alors du « quoi » au « comment » : il s'agit moins de décrire un tableau que d'écrire *comme* il est peint.

C'est bien là que gît le problème. Peut-on *traduire* en mots un art non verbal sans le trahir ? En d'autres termes : peut-on établir, entre la source plastique et le texte qui en découle une relation *comparable* à une relation hypertextuelle ? L'hypertexte dériverait alors non d'un hypotexte, mais de quelque chose que l'on pourrait appeler un *hypozygraphème*... A première vue, l'exercice est impensable. Nous voilà reconduits à la case départ : le propre du tableau, c'est justement d'être un objet qui ne parle pas.

Mais les poètes sont têtus. Ils ont quand même *parlé peinture*, et les critiques sont allés explorer le résultat : ce qui existe *de facto*, il faut bien l'examiner, même si l'on pense que, *de jure*, le « poème plastique » ne saurait être qu'une chimère. Est-on si certain cependant que nul n'est jamais parvenu à capturer, acclimater et maîtriser cette chimère ?

Jean Tardieu l'obstiné

Les textes écrits sur les arts par les poètes du XXe siècle ont été amplement explorés, certains plus que d'autres d'ailleurs. Et, parmi ces poètes, il est bien rare que l'on songe à Jean Tardieu, qui est encore, le pauvre ! enfoui sous le succès d'*Un mot pour un autre* et de « La Môme Néant », textes bien souvent mal compris, car envisagés hors du contexte d'une œuvre poétique considérable². Or, dans cette œuvre, les poèmes relatifs aux arts occupent une place très importante.

Originale et diverse, la recherche menée par Jean Tardieu dans ce domaine est pourtant exemplaire. L'examen de l'ensemble de ses « poèmes traduits des arts » offre un terrain privilégié d'étude pour qui s'intéresse aux relations intersémiotiques.

L'expression « Poèmes traduits des arts » est le sous-titre d'un ouvrage, *Le Miroir ébloui*³, où Jean Tardieu a regroupé une partie de ses écrits sur les arts. Lui-

² La plus grande partie de l'œuvre de Jean Tardieu est réunie dans : *Tardieu. Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2003. Au cours de cet article, je citerai de préférence les titres des recueils originaux, éventuellement suivis, entre crochets, de la mention *Q.* pour « Quarto », avec la pagination correspondante.

³ J. Tardieu, *Le Miroir ébloui*, Paris, Gallimard, 1993.

même traducteur, il n'emploie pas le terme « traduits » par hasard. Il aborde cette question, par exemple, à propos de l'élaboration des *Figures* de peintres dans *Les Portes de toile*⁴ : « C'était, chaque fois, un problème différent, chaque fois la recherche d'un autre rythme, presque d'une autre langue ». Or il sait mieux que personne que la peinture n'est pas soluble dans le langage, problème qu'il a examiné sous tous les angles dans diverses publications⁵. Il emploie d'ailleurs également le terme de « transposition », à première vue plus adapté, mais dont l'étymon, au contraire de « traduction », n'implique aucun déplacement. Le texte inspiré par les arts plastiques est vu de préférence par le poète comme « traduit », *trans-ductus* : un voyage a eu lieu, quelque chose a été conduit au-delà d'une frontière, d'un monde à un autre.

Il y a quelque chose d'obstiné dans la réflexion que Jean Tardieu a menée sur les arts jusqu'à la fin de sa vie (comme le prouvent ses tout derniers manuscrits⁶). Sa passion pour la peinture prend sa source dans son enfance : le fait de voir jour après jour son père, le peintre Victor Tardieu⁷, manier le pinceau a développé en lui une capacité précoce à concevoir un tableau non seulement comme œuvre finie mais aussi, ce qui est plus rare, comme un travail en train de se faire. Est-ce qu'il n'y aurait pas là, dans le *faire*, dans l'acte itératif de la production de l'œuvre d'art, un écho à trouver, un parallèle à établir, un geste à accomplir qui mimerait, plutôt que le résultat, le procès de création, en recourant aux capacités performatives du langage ? La recherche qu'il mène dans cette direction parcourt la totalité de son œuvre, et il se livre à cette quête avec une persévérance et une lucidité révélatrices du désir lancinant de rejoindre, sans quitter son art propre, celui qu'avait exercé son père, et plus encore celui qu'illustraient ses amis peintres, dont les plus proches furent Jean Bazaine, Roger Vieillard, Hans Hartung, Maria-Helena Vieira da Silva, Arpad Szenès, Max Ernst, Pol Bury, Pierre Alechinsky, Jean Cortot... Bref, après le père, les frères.

Cette partie de son œuvre est importante par sa masse, par la quantité et la diversité des publications, ainsi que par le nombre et la notoriété des artistes dont il a

⁴ J. Tardieu, *Les Portes de toile*, Paris, Gallimard, 1969, p. 11 [Q. p. 961].

⁵ Voir en particulier J. Tardieu, *De la peinture que l'on dit abstraite*, Lausanne, Mermod, « Dessins », 1960 [Q. p. 854 et sq.] et J. Tardieu, *Obscurité du jour*, Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1974 [Q. pp. 982 et sq.].

⁶ Le fonds Jean Tardieu est conservé à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), Abbaye d'Ardenne, 14280 Saint-Germain-la-Blanche-Herbe.

⁷ Victor Tardieu, 1870-1937. Fondateur puis directeur de l'École des Beaux-Arts de Hanoi.

parlé ou avec lesquels il a travaillé⁸ ; elle est importante encore par la durée pendant laquelle elle s'est exercée : à partir d'un premier texte composé en 1927⁹, sa production sur les arts ne fera que croître avec le temps ; enfin elle évolue, en ce qui concerne les artistes qu'elle prend pour objet, des peintres du passé aux artistes contemporains, et se modifie dans sa forme en passant progressivement d'un travail sur le signifié à un travail sur le signifiant et d'une écriture axée sur la réception à des expérimentations centrées sur la production.

Les grandes lignes de ce parcours tendent à rapprocher toujours plus le poétique du pictural, jusqu'à la limite au-delà de laquelle l'objet verbal ou même son support, la page, se volatiliserait, comme on le voit, par exemple, avec la poésie sonore. Ce seuil-là, Jean Tardieu répugne à le franchir, même s'il a tenté des expériences sur ou autour de cette frontière ; au-delà, c'est le Professeur Frøppel¹⁰ qu'il expédie à sa place dans le territoire du phonétisme asémantique, comme on envoie un engin à la place de l'homme dans l'atmosphère irrespirable de la planète Mars. Selon lui, le sens est en poésie un matériau au même titre que le son des mots ou la forme des lettres, parce que seul le sens est capable d'admettre en soi, pour ainsi dire en creux, le non-sens. Comme le son d'une radio, on peut régler le niveau du sens ; Jean Tardieu va pousser le curseur *plus haut*, en travaillant sur ce que Roland Barthes appelle le « feuilletage du sens », lorsqu'il centre son texte sur la réception de l'œuvre peinte. À l'inverse, il va chercher à le régler *plus bas* lorsqu'il entreprend de se modeler sur les procédés plastiques ; il s'efforce alors de court-circuiter le bavardage du langage, qui en dit toujours trop, « en le brutalisant, en le déformant »¹¹, pour le rapprocher de l'expressivité non verbale des œuvres visuelles.

Je n'ai pas l'intention de livrer ici une étude complète des différentes solutions expérimentées par Jean Tardieu, mais de centrer mon propos sur une problématique plus étroite : comment « traduire » l'œuvre plastique en poème ? Afin de délimiter précisément ce territoire, je dois au préalable résumer ici, aussi

⁸ La bibliographie sélective contient 127 notices de textes originaux, et 68 entrées par nom d'artiste (voir Fr. Martin-Scherrer, *Lire la peinture, voir la poésie*, Paris, IMEC, 2004).

⁹ « Wang Wei ou la disparition bienheureuse » [Q. p. 74].

¹⁰ J. Tardieu, *Le Professeur Frøppel*, Paris, Gallimard, 1978.

¹¹ « Entretien avec Jean Tardieu », propos recueillis par Laurent Flieder, dans *La Sape*, N. S. n°32, 1993, p. 83.

brèvement que possible, les quatre étapes que l'on peut dégager de l'examen des textes eux-mêmes dans le chemin qu'ils engagent en direction de la peinture.

Petite typologie portative

Imaginons deux pôles distincts, le pôle poésie et le pôle peinture¹², et relier-les par un vecteur allant du premier vers le second, car ce qui nous intéresse, c'est l'attraction que le second exerce sur le premier, et non l'inverse – trajet qui présente une problématique tout aussi intéressante, mais fondamentalement autre.

Au départ, là où la poésie se conçoit comme absolument distincte de la peinture, se pose le problème de savoir en quoi consiste cette différence. En abordant la question des arts visuels, le poète est reconduit à celui que pose l'immatériel matériel – si l'on peut dire – de la poésie. La confrontation entre l'art verbal et celui des peintres conduit le poète à s'interroger sur les moyens sensoriels auxquels peut prétendre l'expression poétique, et à trouver du côté des arts des solutions qui donneraient plus de corporéité au langage. Je propose l'expression de *discours comparatif* pour désigner cette réflexion engagée par un poète sur un processus de création entrant en résonance avec celui qu'exercent les artistes. Le discours comparatif, tout en parlant d'un art autre, parle en même temps de poésie : ce métadiscours indirect est une forme moderne de l'ancien *paragone*.

Le discours comparatif occupe donc la place la plus proche du pôle poésie. A partir de là, on constate que les textes se répartissent selon les degrés d'une échelle d'attraction picturale, en se dirigeant vers un *mimétisme* qui peu à peu réduit le discours à une présence de plus en plus discrète, jusqu'au moment où les textes *font sans dire*. Ainsi se dégagent d'autres classes de textes, non pas *écrits sur* mais *informés par* la peinture. Le texte entre alors dans une relation de dérivation par rapport à son modèle, comparable à celle que décrit Gérard Genette à propos des écritures secondes, qui tantôt transforment, tantôt imitent un texte antérieur qui leur sert de modèle. On pourrait, à sa suite, nommer *transformation* et *imitation* les deux étapes

¹² Précisons que j'emploie le terme « peinture » par commodité pour désigner divers domaines des arts plastiques : non seulement la peinture proprement dite, mais aussi la gravure, la photographie d'art, la sculpture...

intermédiaires entre un point de départ occupé par le *discours comparatif* et un point d'arrivée où se manifeste une *appropriation* des qualités visuelles de l'œuvre d'art.

La *transformation* s'incarne dans un « objet d'expression »¹³, qui cherche à rendre compte, sous une forme généralement métaphorique, de l'*effet* opéré par l'œuvre peinte sur le contemplateur. Elle se manifeste dans les « Phares » de Baudelaire, ou chez Jean Tardieu dans la « Figure », sorte de portrait du peintre vu à travers l'ensemble de son œuvre¹⁴. Le texte présente la vision ou l'idée que la mémoire, la réflexion et la sensibilité de celui qui parle conservent de l'opus d'un peintre : l'image de la *blessure*, par exemple, résume celui de Wols aux yeux de Jean Tardieu ; le point de vue, centré sur le sujet, se place du côté de la réception ; le registre de ces proses ou poèmes est lyrique et élogieux. On pourrait dire que la « Figure » est une forme moderne de l'ancienne *ekphrasis*.

L'*imitation*, quant à elle, travaille sur le matériau verbal de manière à « pasticher » – au prix d'une transposition d'un médium à l'autre – les traits stylistiques d'un artiste en particulier ou les techniques d'un mouvement artistique en général. Le texte, calquant ses procédés sur ceux de l'œuvre dont il procède, reproduit des traits picturaux à travers le recours systématique à tel ou tel procédé linguistique. L'*imitation* s'intéresse aux processus de création et suppose une attention centrée sur l'objet ; sa tonalité dépend de celle du modèle : le registre lyrique dans ce cas n'est pas expression du sujet de l'énoncé, mais du sujet tel qu'il se manifeste dans l'œuvre plastique ; Jean Tardieu par exemple l'utilise dans des poèmes transposant l'œuvre de Bazaine tandis qu'il recourt au registre ludique lorsqu'il « traduit » des ramollissements de Pol Bury.

Si l'on compare entre elles ces deux étapes intermédiaires que sont la *transformation* et l'*imitation*, on voit que le degré d'influence du pôle poésie et du pôle peinture se contrebalancent : dans la première, l'œuvre picturale est modifiée par sa transformation en représentation verbale, tandis que la seconde obéit à la direction inverse : c'est alors le langage qui est façonné ou informé par le modèle plastique. L'*imitation* entretient un lien plus étroit avec l'objet pictural, parce que le langage,

¹³ J. Tardieu, *Les Portes de toile*, *Op. cit.*, p. 29 [Q. p. 960].

¹⁴ J. Tardieu, *Figures*, Paris, Gallimard, 1944 [Q. pp. 162 et sq.].

lorsqu'il est employé comme un matériau concret, est susceptible d'être moulé sur des procédés plastiques particuliers.

Or le texte peut s'approcher plus encore d'une peinture, en *s'appropriant* son statut d'objet d'art. Lorsque l'auteur dispose le poème dans la page de manière à former une véritable composition visuelle, comme le fait Jean Tardieu avec les *Poèmes à voir*, il produit une œuvre qui se situe exactement à la limite entre littérature et art pictural. La plasticité du poème « dessiné à la main » suffit à signifier le rapport qu'entretient alors l'écriture avec les arts plastiques : non seulement le texte ne contient plus aucune parcelle de discours comparatif, mais encore il ne cherche nullement à « traduire » une œuvre d'art particulière, sous quelque forme que ce soit. Dans ces poèmes-tableaux ne figure plus la moindre allusion à l'art pictural, qui s'est tout entier transféré dans les formes visibles disposées sur la surface entière de la page.

Au long de ce vecteur imaginaire que l'on peut tracer du pôle verbal au pôle pictural, il y aurait donc ces degrés : la *comparaison*, la *transformation*, l'*imitation*, enfin l'*appropriation*. C'est la troisième étape de cette typologie que je voudrais ici développer.

La dérivation par imitation

L'écriture qui se détermine par *imitation* varie en fonction de son modèle : chaque fois le poète adopte une formule particulière.

Ce qui est constant alors est moins la forme du texte ou son style que l'intention présidant à l'entreprise : d'abord, une grande confiance dans la faculté prêtée aux arts non verbaux d'incarner de façon sensible différentes manières d'être au monde. Les œuvres peintes offrent une sorte de relais permettant de contourner les problèmes que pose l'application directe du langage au réel brut. La projection en direction du monde (extérieur et intérieur) d'une vision préétablie par des données linguistiques arbitraires conduit à mettre en doute leur aptitude à en rendre compte ; appliquées aux œuvres plastiques en revanche, elles se justifient par la mise en relation d'un artefact verbal avec un artefact plastique, en amont duquel d'ailleurs nichent aussi des conventions dont l'artiste se méfie et qu'il cherche à déjouer. C'est pourquoi Jean Tardieu a la conviction que l'art des mots ne peut que gagner à ce

contact : mettre la poésie à l'école des peintres pour en renouveler et raviver les capacités, tel est l'un des motifs mis en avant par le poète.

Mais il a aussi l'ambition de découvrir un *équivalent* à la démarche esthétique incarnée par telle ou telle œuvre plastique, c'est-à-dire le désir de comprendre *comment cela s'est fait*, non pas à l'aide d'un discours analytique mais par « traduction » d'un médium à l'autre et d'engager un travail qui entre en concordance avec celui d'un artiste. L'admiration alors le dispute à l'envie, ainsi que l'écrit Jean Tardieu dans sa « Lettre à un graveur visionnaire » : « J'envie l'inventeur de formes qui peut, comme vous le faites, imaginer, par exemple, un signe expressif qui n'existe dans aucun alphabet... »¹⁵. C'est cet aiguillon-là qui pousse le poète à innover, à découvrir des zones inexplorées dans la langue.

Chacune de ces entreprises ouvre à l'interprétation de nombreuses perspectives : l'origine de chaque projet, ainsi que la genèse du texte lui-même, dont on peut suivre les recherches et les tâtonnements de manuscrit en manuscrit ; le type de collaboration, par interventions successives ou alternatives, avec le peintre, le graveur ou le sculpteur ; le degré d'intimité avec l'œuvre et son créateur, tel qu'il se révèle à travers des textes qui déclinent toutes les formes d'entente : sympathie, complicité, affinité, et même, comme le dit Jean Tardieu à propos de Jean Bazaine, « osmose » ; les modalités des « traductions » et le rapport qu'elles entretiennent avec leur modèle ; la lumière que ces équivalences projettent sur l'œuvre picturale transposée d'une part, et ce qu'elles révèlent des obsessions qui hantent l'œuvre du poète d'autre part ; enfin l'équilibre du résultat, la manière dont les éléments textuels ou plastiques interagissent ou se répondent, et l'étonnante aventure de réception qui nous est ainsi offerte – tout cela nécessite une analyse approfondie qui ne saurait trouver place dans le rapide survol que je propose ici. Je me bornerai donc à l'exploration du « comment » tel qu'il apparaît dans le résultat, c'est-à-dire le texte fini.

Les « transpositions » ont été généralement publiées dans des livres illustrés : textes et images se présentent bord à bord, un peu comme dans une *édition bilingue*. Le lisible et le visible sont en constante interaction : c'est comme si

¹⁵ J. Tardieu, « La vérité sur les monstres (Lettre à un graveur visionnaire) », dans *L'Accent grave et l'Accent aigu. Poèmes (1976-1983)*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1986, p. 166 [Q. p. 1277].

s'ouvrant, au sein même du sentiment esthétique, un œil critique dans la conscience du lecteur. Cependant, ces textes ne sont généralement accessibles que dans des éditions courantes, où ne figure pas la source plastique. Or la traversée de l'œuvre plastique a donné tant de corps à leur signification qu'ils tiennent debout tout seuls : si l'œil critique alors se ferme, reste la dimension poétique, qui n'est en rien diminuée par l'absence de ce qui fonde sa configuration. La « Complainte du verbe être » est un beau poème, très « Tardieu » d'ailleurs, que bien peu ont pu lire dans l'édition Skira, où il sert de légende aux « cailloux » de Hans Hartung¹⁶. Aucune dédicace ne signalant que l'admirable variation de « Fleurs et abîme »¹⁷ provient des bouquets peints par Odilon Redon, ce poème a toujours été reçu par le lecteur en dehors de tout référent plastique.

Chaque fois qu'il y a transposition, deviennent perceptibles les constituants du langage ou encore les conventions de l'écriture poétique, traités en tant que matériau : un système se met en place, qui porte en avant tel ou tel élément de manière particulièrement manifeste. Par exemple, des vers laborieux, le recours à la polysyndète, l'emploi d'adjectifs d'une simplicité enfantine, l'énumération cocasse des références aux tableaux entendent re-présenter l'application scolaire que le Douanier Rousseau mettait à peindre ses modèles, allant jusqu'à mesurer avec un mètre de couturière l'espace qui séparait leurs sourcils, sans jamais parvenir à la perfection académique à laquelle il aspirait :

[...] J'empêcherais aussi de s'en aller de la mémoire
les souvenirs de notre service militaire
dans les pays épais des Colonies
et côte à côte rassemblés comme par un songe
je placerais sur les étagères du monde,
avec leurs couleurs véritables et devenues sans danger,
la charrette du voisin et son cheval tout neuf
dans l'avenue de banlieue aux arbres ronds
et les flamants et les grands lotus et les petits palmiers
le gros enfant apoplectique et son pantin
et le tigre méchant et ma femme défunte
et les singes suceurs de gros soleils orange.
[...]

¹⁶ J. Tardieu et H. Hartung, *Un monde ignoré vu par Hans Hartung. Poèmes et légendes de Jean Tardieu*, Genève, Skira, 1974 [Q. p. 1059].

¹⁷ J. Tardieu, *Jours pétrifiés*, Paris, Gallimard, 1947 [Q. pp. 257-259].

Ce poème¹⁸ dédié à Henri Rousseau fait partie du recueil *Figures* publié en 1944. La dimension référentielle y est encore importante, mais il laisse entrevoir déjà ce que seront les transpositions ultérieures. En 1965, un texte paru dans un catalogue d'exposition des œuvres de Joséphine Beaudoin porte un titre programmatique montrant que désormais le poète est conscient de cette nouvelle possibilité d'aborder le fait pictural : « Jeux de mots pour jeux de formes »¹⁹. L'artiste se sert des veines du marbre pour faire apparaître des motifs oniriques ou fantastiques ; de la même manière, Jean Tardieu rendra visibles des mots dissimulés dans d'autres mots. Le texte étant publié avec les reproductions photographiques des œuvres exposées, le lecteur peut constater que ces « jeux de mots » font encore, comme dans le poème au Douanier, référence de manière très précise aux motifs représentés :

[...] Madame, si je vous donne une ombelle, dans quel R raréfié, sous quelle averse de flammèches retombées de Ségor ou de Séboïn, irez-vous l'ouvrir pour notre perte ? Si je vous donne un *cep*, de quel vieux roi Priam calciné et tordu en ferez-vous le sceptre ? Et combien serons-nous, cachés dans le cheval de *trois* ? [...]

Entendue de manière plus générale, l'expression : « Jeux de mots pour jeux de formes » convient pour résumer les expérimentations portant sur le langage conçu comme matériau concret. Le pastiche, selon Gérard Genette²⁰, peut porter sur un genre ou sur une œuvre particulière. Certains poèmes, comme les « Conjugaisons et interrogations »²¹, à force de reprendre les mêmes syntagmes en les variant par déplacement de mots, créent un « trouble de la logique » ; ce procédé s'inspire, selon Jean Tardieu, des peintres cinétiques, qui « parviennent, en jouant sur de minces décalages géométriques ou colorés, à susciter un trouble du regard » :

Nous restons où nous sommes
Nous restons où nous sommes arrivés

Pourtant nous ne restons pas là où nous sommes
Nous ne sommes pas où nous sommes arrivés

¹⁸ J. Tardieu, *Figures*, *Op. cit.*, pp. 113-116 [Q. pp. 179-180].

¹⁹ W. Georges, *Les Marmorées de Joséphine Beaudoin*, Paris, Fernand de Nobele, 1965. Texte repris dans J. Tardieu, *Le Miroir ébloui*, *Op. cit.*, pp. 219-220.

²⁰ G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

²¹ J. Tardieu, *Obscurité du jour*, *Op. cit.*, pp. 89-91 [Q. pp. 1035-1037].

Là où nous sommes, tantôt nous restons, tantôt non
Là où nous ne sommes pas arrivés, tantôt nous restons
tantôt nous ne restons pas (nous partons)

Là où nous sommes venus il se peut
que nous restions, il se peut que nous ne restions pas

Là où tu es venu, resteras-tu ?
Ne cesseras-tu pas de partir au lieu d'arriver, de rester ?
Ne finiras-tu pas d'arriver
et tantôt de rester et tantôt de partir ?

Toi qui restes, penses-tu ne jamais partir ?
Toi qui pars, saurais-tu, pourrais-tu rester ou revenir ?
Est-il possible à la fois de rester de partir
de ne pas rester de ne pas partir ?

Tout est dissemblable tout se ressemble
ce qui part ce qui reste
ce qui est ce qui n'est pas
ce que l'on dit a trop de sens n'a pas de sens

C'est à un procédé du même genre que recourt Jean Tardieu lorsqu'il légende les cailloux photographiés par Hans Hartung dans *Un monde ignoré*, notamment avec « La complainte du verbe être »²² :

Je serai je ne serai plus je serai ce caillou
Toi tu seras moi je serai je ne serai plus
Quand tu ne seras plus tu seras
Ce caillou.
Quand tu seras ce caillou c'est déjà
comme si tu étais n'étais plus,
j'aurai perdu tu as perdu j'ai perdu
d'avance. Je suis déjà déjà
cette pierre trouée qui n'entend pas
qui ne voit pas ne bouge plus [...].

Les isolexismes créent un effet vertigineux qui renvoie à l'aspect systématique de la démarche du peintre, dont les photographies montrent des galets sous un angle qui impose irrésistiblement une vision anthropomorphique oscillant entre le risible, l'effrayant et le pathétique. Lorsque le travail de l'artiste repose sur l'exploration de séries, c'est le plus souvent la répétition, sous toutes ses formes, qui représente ce type de démarche dans le matériau verbal. La figure du ressassement est également

²² Voir note 16.

utilisée pour transposer des techniques picturales fondées sur l'accumulation des traits et des lignes. C'est en particulier le cas pour les dessins de Bazaine, et l'on observe le retour de ce procédé dans *L'Ombre la branche*²³ :

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

Dans ce poème figurent non seulement une *image* du ressassement (l'action des vagues mâchant et remâchant le sable du rivage), mais l'*acte* verbal correspondant. Aux moyens classiques, d'ordre rythmique et phonétique, s'ajoutent le polyptote (« déchiré déchirant »), la dérivation (« unis désunis »), l'épanalepse (« rassemble disperse rassemble disperse »), l'épanadiplose (« s'irrite s'apaise s'irrite ») et bien entendu les antithèses qui ne cessent de déconstruire le sens. A travers ces ressassements et ces oxymores, c'est le *geste* de l'artiste qui est restitué, tel qu'il s'est inscrit dans les dessins et aquarelles de Jean Bazaine, un geste que le poète s'est *incorporé* en voyant peindre son père dans sa petite enfance et dont il continue à éprouver *physiquement* le rythme et les allers-retours.

Un des poèmes de *L'Espace et la flûte. Variations sur douze dessins de Picasso* (fig. 37) met en parallèle l'action du peintre et celle du poète²⁴ :

Le peintre enroule déroule
plie tord aplatit
casse éparpille effiloche
fronce festonne entortille
tache taraude ravaude
installe accroche répartit
étire boucle débrouille
désigne lance – et s'en va.

Le poète déglutit
mâche goûte humecte mord
racle rumine ronchon
ronge siffle serine

²³ J. Tardieu, *L'Ombre la branche*, avec des lithographies de Jean Bazaine, Paris, Maeght, 1977 [Q. pp. 1233-1235]. Pour d'autres exemples du même type, voir aussi J. Tardieu, *Hollande*, avec des dessins et des aquarelles de Jean Bazaine, Paris, Maeght, 1962 [Q. pp. 924-935].

²⁴ J. Tardieu, *L'Espace et la flûte. Variations sur douze dessins de Picasso*, Paris, Gallimard, 1958 [Q. p. 711].

lape susurre murmure
savoure salive entonne
grogne grince décortique
attise souffle – et se tait.

Ce poème présente une double fonction : il est représentatif, à la fois, du *discours comparatif* et de l'*imitation*. Dans cette dernière perspective, le principe formel de la *variation*, qui s'applique à l'ensemble du recueil, correspond étroitement à celle que Picasso a réalisée avec cette suite de douze dessins déclinant une thématique pastorale antique. Quant au poème cité, la parataxe et l'accumulation verbale ont pour fonction de *mimer* une gestuelle qui, au vu des dessins, apparaît comme avoir été incomparablement rapide.

En ce qui concerne maintenant le *discours comparatif*, il nous intéresse ici non seulement pour son contenu – car il donne la parole au poète sur le sujet qui nous occupe – mais encore pour la mise en place de principes formels qui exemplifient son propos. Ces deux strophes, constituées respectivement d'un sujet suivi d'une série de verbes employés absolument, juxtaposés sans ponctuation, obéissent au même moule formel : le peintre/le poète+22 verbes+un tiret+et s'en va/et se tait. Pour le premier, les verbes impliquent une action de la main, pour le second, une action ayant pour siège la bouche. Du côté du peintre prévalent les bilabiales, la latérale L et surtout les dentales, du côté du poète les vélaires, les nasales et les sifflantes ; pour l'un comme pour l'autre, le phonème dominant est la vibrante R ; en ce qui concerne les voyelles, au premier revient l'aperture du A, au second la fermeture des I et des U. Ces distinctions phonétiques ne sont pas à interpréter au niveau du sens, mais au regard de leur fonction, qui est d'intensifier les distinctions lexicales. Chacun des créateurs, peintre et poète, a affaire à un matériau distinct. Néanmoins, la similarité de structure et le partage du R rapprochent les actions de la main et de la langue : l'une et l'autre triturent et modifient une matière concrète. L'accumulation verbale fournit une image sensible de pétrissement obstiné qui, selon Jean Tardieu, appartient également aux deux types de procès créateur.

Ce parallélisme entre le travail (plutôt que le résultat) portant sur les formes visuelles d'une part et les propriétés sensibles du langage d'autre part trouve une nouvelle illustration dans un poème, composé en 1980 et destiné à accompagner des

lettrines de Max Ernst. Ces lettrines relèvent de la technique du collage ; il n'y a pas de rapports apparents entre la lettre et le nom des motifs qui lui sont juxtaposés : ces compositions ne sont ni des rébus, ni des allégories et, en se refusant à toute « lecture », contraignent l'œil à voir la lettre plutôt qu'à la lire. Jean Tardieu va transposer ces collages en superposant, à son habitude, le référentiel et l'analogique. Voici la première strophe²⁵ :

M était mon nom mon maître
mais je le tranche en deux
J joue avec un janissaire
un jeu de lépidoptère
D une chauve-souris
dès le soir s'envole
dans les vases communicants
(expérience amusante).
D le Dinosaur
début sur la scène,
D dégage son épée
et chasse la jeune épousée,
D fait l'éclipse avec **C** [...].

D'un côté comme de l'autre, les rapprochements entre des éléments éloignés créent le décalage recherché par les surréalistes, auxquels Jean Tardieu ne peut s'empêcher de faire allusion d'ailleurs avec ses « vases communicants », aussitôt qualifiés d'« expérience amusante ». Là où l'artiste confronte des formes, le poète confronte des phonèmes. Quel est son système ? Du côté des œuvres graphiques, nous avons : lettre (comme forme)+motifs figuratifs ; du côté du poème : lettre (comme son)+mots (comme séries phonétiques). En effet, si chaque mot réfère au dessin, il a été choisi entre tous les autres mots possibles (sbire, spadassin, mamelouk...) pour ses sonorités (J-janissaire). A cela s'ajoutent d'autres échos sonores : séries homophones (« mon nom mon »), rimes (janissaire-lépidoptère), antérieures (D-début), rimes annexées (épée-et), gémulations (D dégage), etc. En bref : de même que la lettre, par son graphisme, prend place parmi les autres graphismes, de même ici, par sa sonorité, elle se situe parmi les sonorités des mots. Les collages de Max Ernst sont des lettrines : le « sujet » de chacune de ces

²⁵ J. Tardieu, « Son net des consonnes », dans *Max Ernst, configurations : huiles, collages, frottages*, Genève, Galerie Jan Krugier, 1975, p. 6.

compositions est donc une lettre de l'alphabet ; dans le poème, chaque lettre occupe la fonction sujet dans l'ordre grammatical.

Dans la même ligne, on peut citer « Déserts plissés » et *Le Parquet se soulève*, poèmes également écrits à partir d'œuvres de Max Ernst. Le premier²⁶ pastiche des frottages : chacun des motifs est traduit par un syntagme nominal *littéralement décalqué* sur le modèle, au plus près de la technique employée par l'artiste qui obtient ces compositions en déplaçant la feuille sur divers reliefs :

[...] Nous saurons que la mort est un grand oiseau triste en forme de feuille
et quel drôle de petit troll gambade dans le vide si on pense à autre chose.
Nous serons les familiers du parallélépipède en faux col
de la table à tête de corbeau
du Kobold et de la Bretonne qui font rouler la terre un train d'enfer en sautant
dessus comme sur un tonneau
de la dame noire en tronçons, du serpent mondain aux pattes molles
des Messieurs allumettes joueurs de castagnettes
de l'œuf enragé qui bondit sur le lézard mort (...)
de l'oiseau toujours l'oiseau des poutres le bec et l'ongle prêt au bord du gouffre
incertain je veux dire mesquin je veux dire malin effrayant et risible c'est tout un
[...].

Quoique fondé sur une transposition verbale du frottage, le poème, assez long dans son ensemble, n'est pas simplement démarqué de la série graphique : il suit un ordre différent et obéit à des lois de construction interne qui en font une œuvre à part entière, capable de faire pendant – création pour création – à celle de Max Ernst. Comme l'artiste, Jean Tardieu distingue, dans la réalité la plus quotidienne, un « Serpent caché dans le jour » et autres monstres subreptices :

[...] Voilà pourquoi en frottant mes rêves sur le réel rugueux
j'ai su qu'il y a du clownesque dans l'inquiétant, une bêtise des monstres, une
perfidie de l'obtus
Tout ce joli monde apparaît dans les interstices et me montre du doigt en
pouffant
quand je me réveille avec des sueurs froides dans la nuit la plus transparente
[...].

²⁶ J. Tardieu, « Déserts plissés », dans M. Ernst, *24 Frottages*, Zürich, Hans Bolliger, 1973 [Q. pp. 1259-1260].

Dans *Le Parquet se soulève*²⁷, titre qui fait allusion à la découverte par Max Ernst de la technique du frottage en appliquant sur un vieux plancher des feuilles qu'il frotte à la mine de plomb, figurent six lithographies obtenues par cette méthode. Chaque poème fait face à une des lithographies ; la figure dominante du recueil est celle de *l'émergence* : à l'inverse de « Déserts plissés », qui reposait sur la juxtaposition verbale pour représenter la coprésence des éléments graphiques, *Le Parquet se soulève* fait jouer au maximum le temps du poème pour rendre compte de ces images à double détente que sont les compositions de Max Ernst. L'un de ces poèmes s'intitule : « Ogre changé en ronces ».

Sa colère sans cause
vieillesse qui se venge
injustes soupçons
je le regarde il m'observe :
son nez de condottiere
son œil aigu et froid
me font peur je suis sa proie.

Mais si je penche la tête
à travers ce furieux
la ronce et la feuille se montrent :
transparent il se mue
en buisson épineux
(ce n'est pas moins menaçant
l'œil est toujours dangereux)

Ogres immenses, dissimulés
dans le dessin des choses,
rosiers rébus féroces
à craindre, à déchiffrer.

Ces transpositions ne sont pas simplement ludiques ; ce que l'on voit dans le monde ressemble aux images à double détente de Max Ernst : il y a toujours quelque chose par dessous qui, si l'on sait voir, pulvérise la surface – « C'est qu'il n'est pas de figure mythique plus insaisissable et protéiforme que le réel. Lorsqu'on croit s'en approcher au plus près, le voilà qui bascule dans son reflet inversé... »²⁸.

Le réel n'est bien jointé qu'en apparence : il ne tient sa cohérence que de notre désir de cohésion. Pour qui pose sur le monde un œil débarrassé des

²⁷ J. Tardieu, *Le Parquet se soulève*, avec des lithographies de Max Ernst, Viroflay (78) et Vaduz (Liechtenstein), Brunidor/Apeiros, diff. Robert Altmann, 1973 [Q. pp. 1249-1252].

²⁸ J. Tardieu, *Obscurité du jour*, *Op. cit.*, p. 111 [Q. p. 1046].

représentations conventionnelles, le réel se fissure, *le parquet se soulève*, et la monstruosité du réel se laisse pressentir. Le langage poétique ne se contentera pas de dire cette monstruosité : il en sera lui-même *contaminé*. Le traitement auquel Jean Tardieu soumet la langue fait moins songer aux figures de la rhétorique traditionnelle qu'à des troubles du langage : la logorrhée, par exemple, avec la phrase géante qu'il adresse à Fernand Dubuis²⁹ ; la paraphrasie, c'est-à-dire un mot pour un autre, procédé mis en œuvre dans la célèbre pièce du même nom, et rapproché par l'auteur lui-même³⁰ des effets obtenus par décalque à partir des frottages de Max Ernst. L'agrammatisme, ou réduction de la phrase à des mots sans liens syntaxiques, figure dans certains passages de *Hollandé*³¹ ou de *L'Espace et la flûte*³², tandis que la palilalie, répétition obsessionnelle des mêmes mots, peut être observée dans « Grandes pierres friables » (sur un tableau d'Anita de Caro)³³, « Complainte du verbe être » (pour les photographies de Hartung)³⁴ ou *L'Ombre la branche* (sur l'œuvre de Bazaine)³⁵.

Tous les troubles possibles et imaginables sont cumulés dans la merveilleuse lettre « en français ramolli » adressée par Jean Tardieu à l'artiste cinétique Pol Bury³⁶. Lorsque, en 1989, celui-ci envisage de publier les « portraits ramollis » de ses amis et connaissances, il leur demande à chacun de réagir par écrit aux photographies qu'ils ont reçues. Ramollir un portrait consiste à photographier des visages devant un miroir mou, déformé à des endroits choisis à l'aide de centaine de vis qui exercent des pressions plus ou moins fortes sur l'envers de sa surface. Jean Tardieu, vieil ami de Pol Bury, est un « ramolli » de longue date : en 1983, ce sont des ramollissements dessinés ; en 1989, des cinétisations (produites par une technique différente), ainsi que des xérogaphies en couleurs superposant plusieurs ramollissements, enfin les portraits photographiques destinés à être publiés dans *896 Têtes ramollies*. Les amis – et victimes – de Pol Bury ont envoyé des textes généralement fantaisistes ou

²⁹ J. Tardieu, *C'est à dire*, avec des aquarelles de Fernand Dubuis, Paris, Georges Richar, 1973 [Q. pp. 1162-1164].

³⁰ J. Tardieu, *Obscurité du jour*, *Op. cit.*, p. 55 [Q. p. 1011].

³¹ *Op. cit.* note 23.

³² *Op. cit.* note 24.

³³ J. Tardieu, *Les Portes de toile*, *Op. cit.*, pp. 131-132 [Q. pp. 971-972].

³⁴ *Op. cit.* note 16.

³⁵ *Op. cit.* note 23.

³⁶ J. Tardieu, « Nouvelle lettre à Pol Bury », dans P. Bury, *896 Têtes ramollies*, Bassac, Plein Chant, 1989, p. 118 [Q. p. 1486].

humoristiques, mais celui de Jean Tardieu est le seul qui réponde par une transposition du procédé plastique dans le domaine verbal. Il pastiche véritablement la technique employée en ramollissant à son tour les mots de la langue, non seulement par des à-peu-près, des néologismes ou des mots-valises, mais encore en faisant bredouiller, bégayer la langue :

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

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

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

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

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

Jean Tarmildieu
Paparais, 17 fébrillé Quatre-vingts proies

Mots-valises, bégaiements, allographies, calembous, cacophonies, amalgames et toutes sortes de métoplasmes s'allient pour former un texte qui, malgré sa désopilante monstruosité, conserve d'un bout à l'autre un sens. Ce qui, pour finir, répond le plus étroitement aux portraits ramollis de Jean Tardieu par Pol Bury, ce sont les déformations successives qu'il fait subir à son nom, y compris dans la signature. Avec humour, le poète, à l'instar de l'artiste, donne au « Je est un autre » un sens particulièrement inquiétant : notre tête n'est rien d'autre qu'une possibilité – à laquelle chacun s'est habitué – dans une galerie infinie de monstres potentiels.

Ce soupçon est développé de façon beaucoup plus explicite dans « La vérité sur les monstres »³⁷, texte adressé au « graveur visionnaire » Petr Herel, à partir d'une suite de dix eaux-fortes représentant des personnages chimériques :

Moi que rien ne protège contre mes monstres secrets, qui me donnera le courage de les sortir au grand jour, de désigner ce que je crains et qui déjà m'habite comme une promesse qui serait en même temps, une menace ?

Plus loin, le poète précise sa vision, qui est tout à fait distincte de celle du graveur :

[...] Ma tentation, comme celle qui tourmentait saint Antoine, mais transposée sur un autre mode, c'est de m'attarder à la contemplation des monstruosité que recouvre et cache l'épiderme du vivant : dans les souterrains de nos organes, grouille, au milieu de l'agitation ininterrompue de liquides visqueux, un peuple incommensurable d'infiniment petits, acharnés à s'entre-détruire, qui me font tel que je suis et qui pourtant me sont étrangers. Ma tentation, ma honte et ma terreur sont de m'abandonner à cette multitude obscure qui me compose, de n'être plus rien que cette redoutable matière, agitée et aveugle, incessamment brassée, incessamment mouvante et renaissante, château de cartes dont le faite est ce fantôme éphémère, hypothétique et menacé : moi-même [...].

La « redoutable matière » ici évoquée ne présente aucune ressemblance avec les motifs que l'artiste a tracés sur la plaque de cuivre : preuve que l'*imitation* n'est pas obligatoirement liée à la fonction référentielle. Toutefois, Jean Tardieu se livre, au milieu de son texte, à une description minutieuse des motifs gravés ; mais il ne le fait que pour mieux montrer le passage de cette pratique traditionnelle de l'*ekphrasis* à autre chose : le pastiche. Il souligne ainsi l'échec attaché à toute description appliquée au monstre ; car plus cette description sera soignée, moins elle sera monstrueuse. Pour *faire comme* le graveur, il faudrait pouvoir transposer les sortilèges de son art, emprunter le même chemin que l'artiste, tout en restant dans le domaine verbal. Cette quête le conduit à l'une de ses découvertes les plus surprenantes, qu'il intitule : « Réductions ». Après avoir entrepris de décrire exactement une gravure à deux personnages qui représente, sous une forme anthropomorphique, un sexe masculin et un sexe féminin, il reprend cette description terme à terme en la traitant comme un matériau phonétique susceptible d'être compressé et réduit. Il va ensuite concentrer cette masse au moyen d'une série de cinq « Réductions », de manière que le sens

³⁷ *Op. cit.* note 15.

subsiste malgré les métaplasmes, jusqu'à faire dégorger au langage deux vocables grotesques, fortement connotés sexuellement, deux « mots » que l'on ne saurait plus qualifier de masculin ou de féminin, mais de mâle et femelle :

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

ESSAI DE RÉDUCTION PROGRESSIVE

À PARTIR DU PRÉCÉDENT PARAGRAPHE

Réduction 1

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

Réduction 2

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

Réduction 3

Vaginos gambenêt frigilus plissou. Boptu pitrou jambeglousse flanssin. Pousalance jamblance. Couvules vaginicales jambules.

Réduction 4

Vagibén pressou ptutrou jamboussin. Pousalance cougingambules.

Réduction 5

VAFREPTUSSOU POUSAGIMBULES.

Le langage s'est dévoré lui-même pour accoucher de ces inquiétantes chimères. Placées au milieu du texte, les « Réductions » représentent le thème de la dévoration, essentiel dans ces pages, sous la forme d'un *acte* et non plus d'un *discours*. Pour que la naissance des monstres verbaux s'accomplisse, la description initiale, en posant un état de « normalité » de la pratique littéraire, était nécessaire : les mutilations successives du langage nous conduisent à l'inconnu sans que jamais ne se

perde le fil précieux du sens. Comme le fait remarquer Gilbert Lascault dans son essai *Les Monstres dans l'art occidental*³⁸, on ne peut reconnaître la « forme *m* » sans référence à une norme. Dans les *Réductions*, le langage parvient à véhiculer un anti-langage, monstrueux ou laissant passer le monstrueux ; un langage, enfin, perméable au chaos, au désordre, et qui s'essaye à formuler l'informulé, à nommer l'innommable, à donner la parole, comme latéralement, à ce qui ne peut parler : le monstre gravé.

Ludiques ou sérieux, les « pastiches » de Jean Tardieu font bouger la langue dans tous ses états : tout est susceptible de métamorphoses, la syntaxe, la morphologie, le son et même le sens étant traités comme le sculpteur triture l'argile. Les expériences de tératologie langagière auxquelles il s'est livré cherchent à transmettre l'expérience d'un contact entre le pensable et le non-pensable, à travers « des amalgames verbaux formés d'allusions, des plongées dans l'en deçà de la signification, dans les circuits d'un anti-langage »³⁹ susceptibles d'établir « des termes d'équivalence entre le modèle plastique et sa traduction poétique »⁴⁰. La mise en avant des procédés auxquels il recourt présente « l'objet d'expression »⁴¹ qui en résulte comme le lieu d'un travail en train de se faire, dans le plus exact, le plus rigoureux parallélisme avec celui qu'a accompli l'artiste.

Avec le « pastiche », le texte poétique s'est approché au plus près de ses sources plastiques. Un pas de plus, et il accède à la visibilité : ce sont les *Poèmes à voir*⁴². Ils occupent le dernier degré de l'échelle : le poème autographe, formant tableau dans la page, a avalé son modèle. Lui-même devenu « peinture », il n'en souffle plus mot.

³⁸ G. Lascault, *Les Monstres dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.

³⁹ J. Tardieu, *Les Portes de toile*, *Op. cit.*, p. 11 [Q. p. 961].

⁴⁰ *Ibid.*, p. 9 [Q. p. 960].

⁴¹ *Ibid.*

⁴² J. Tardieu, *Poèmes à voir*, avec des eaux-fortes de Pierre Alechinsky, Paris, Robert et Lydie Dutrou, 1986 [Q. pp. 1344-1357].