

## **Au-delà des canons pour un renouveau du théâtre chez Jean Tardieu**

**Dr. Emilia MUNTEANU**  
**Université Vasile Alecsandri de Bacau**

***Resumé:** La tâche du chercheur qui se propose de déceler les points convergents des créations dramatiques des années cinquante n'est pas des moins ardues vu leur caractère diaïrétique en matière de style, de thématique, d'esthétique. Néanmoins, ce qui fonctionne comme sunagôgê chez les auteurs dramatiques de la seconde moitié du XXe siècle c'est leur refus des paradigmes essoufflés du théâtre qui les a précédés. Bien qu'il soit moins célèbre que ses illustres contemporains (Ionesco, Beckett), Jean Tardieu les rejoint par la création d'une œuvre dramatique à valeur de métathéâtre et par son paratexte autographe. Rien que la lecture des titres (La comédie de la comédie, La comédie du langage, La comédie du drame) des volumes tardiviens nous lance déjà dans la démarche de cet auteur qui annonce son intention de dénoncer les paradigmes du vaudeville, les procédés faciles d'un « théâtre digestif », les conventions linguistiques, non pas par simple volonté destructrice des canons puisque son théâtre propose le renouveau de la scène par la béance des « failles du mécanisme théâtral » (selon Jorge Lavelli in Tardieu, 2003, p. 912) ou à l'aide des signes d'autres systèmes de modélisation secondaires.*

***Mots-clés :** conventions théâtrales, linguistiques ; autoréférentialité ; systèmes de modélisation secondaire.*

### **De la déconstruction pour la reconstruction du théâtre en passant par les signes sémiotiques des arts**

Sans avoir joui de la même célébrité que celle de ses contemporains, dans la famille desquels Martin Esslin le plaçait, Jean Tardieu reconnaît que ce qui unit les auteurs dramatiques groupés par celui-là sous l'enseigne du Théâtre de l'Absurde, bien qu'ils ne forment « ni une véritable école, ni une tendance homogène mais une rencontre entre écrivains indépendants », c'est « le souci commun [...] de renouveler les contours et les contenus de l'art théâtral » [Tardieu, 2003 : 1127] et cela malgré ou bien grâce à l'arrivée tardive au théâtre, après un détour poétique ou romanesque, de certains d'entre eux : Adamov à 45 ans, Beckett à 47 ans, Ionesco à 40 ans et Tardieu à 43 ans. Selon Martin Esslin, les sketches de ce dernier, malgré leur brièveté, couvrent un « champ d'exploration plus vaste que celui des autres écrivains du Théâtre de l'Absurde [...] le fantastique, le bizarre, le purement lyrique et jusqu'à la sphère d'un théâtre purement abstrait dans lequel le langage perd son contenu conceptuel et se transforme en

musique ». [Esslin, 1992 : 230] Si le dialogisme, présent déjà dans ses poèmes (*Monsieur Monsieur*), annonce la propension de l'auteur de *La comédie du langage* au théâtre, son mécontentement à l'égard du pouvoir d'expression de la parole écrite le conduit irrécusablement à la scène. Mais on trouve aussi aisément des prémisses de ce tournant dans sa carrière littéraire si l'on se rappelle qu'il écrivait des critiques dramatiques pour le magazine *L'Action* et pour *France-Soir*. En outre, il est naturel qu'en tant que chef du service dramatique de la radio et de directeur d'un Club d'Essai pendant 14 ans, il s'intéresse aux recherches d'avant-garde. Tout tourne chez Tardieu autour de la parole, celle qui, dès la chute dans le monde, lors de sa crise d'adolescence, devient la monnaie d'échange dans le commerce des humains et constitue son tourment (eu égard aux étymons latin et grec du terme crise, *crisis / krisis*, qui renvoient à « moment d'une maladie caractérisé par un changement subit et généralement décisif, en bien ou en mal » mais aussi à « jugement, décision » [Robert, 1993 :511], dans le cas de l'auteur étudié cela pouvant être figuré par la difficulté de choisir la forme d'expression appropriée parmi les mots, les formes théâtrales, les arts) qu'il partage avec les écrivains des années cinquante : auteurs dramatiques, Nouveaux Romanciers ou poètes. Solidaire de ses confrères, Tardieu remet en question le langage, nous fait assister à la crise de la communication, déréalise les catégories du personnage, de l'intrigue, joue avec les a priori de l'esprit: l'espace et le temps, sans oublier les objets, et, s'il reprend des paradigmes théâtraux usés, c'est pour les soumettre à des opérations de transformation, de transmutation dans le but de dénoncer leur sclérose. En entamant un « portrait robot du nouveau théâtre », Michel Corvin nous permet de mieux comprendre l'ampleur de la révolution théâtrale à laquelle Tardieu participe : « On n'y reconnaît plus ni le langage du théâtre, ni ses personnages, ni son action, ni les catégories dramaturgiques et les procédés rhétoriques que des siècles de pratique avaient portés à une sorte de perfection. On est désarçonné en face d'un théâtre inclassable, ni comique ni tragique, qu'il est plus facile de qualifier, comme le fit J.- J Gautier, de „pas sérieux”. » [Corvin, 1993 : 923] Espace d'un processus d'effilochement du tissu narratif, de court-circuitage des mots, de déchiquetage du personnage (*La Serrure*), la scène tardivienne s'ouvre aux signes sémiotiques des arts faisant appel aux deux opérations constitutives de la dialectique, désignées par Platon dans son dialogue *Phèdre* comme diairesis et sunagôgè, en d'autres mots, défaire non pas tant pour faire que pour refaire : la seconde « c'est " vers une forme unique mener [...] ce qui est en mille endroits disséminé ", et cette méthode

s'appelle la " sunagôgè ", le " rassemblement ". L'autre est désignée par " diairesis ", " découpe " ou " division " ». [Svenbro, 1984:215-233]

Eu égard à l'avantage du théâtre, par rapport aux autres genres littéraires, qui, grâce à la géométrie scénique, permet de spectaculariser ses angoisses, de prendre du recul par rapport à soi-même pour s'accepter tel qu'on est à travers son double, son alter ego incarné scéniquement par un/des comédiens, il n'y a rien de surprenant à ce qu'au-delà du geste insurrectionnel visant les canons du théâtre traditionnel et du ton humoreux le théâtre de Tardieu s'évertue à « nous faire plonger au plus profond de la vérité de notre être ». [Paul Vernois, 1981 : 34] Ainsi nous invite-t-il à réfléchir aux conséquences de nos paroles qui, censées forger des personnalités (celle de Prométhée dont la mère, Asia, tente de tempérer l'impétuosité dans *Tonnerre sans orage*), édifier ou changer le monde, s'avèrent souvent mener à sa destruction tandis que nos peurs se rendent responsables de notre métamorphose en bourreaux (*Le Petit voleur*). Comme le remarque Jean Onimus, Tardieu « se défie des fêtes arbitraires de l'imagination, du fantastique gratuit, des flambées surréalistes et des sublimations faciles du théâtre symboliste ». [Onimus, 1985 : 128] Par ailleurs, celui dont la blessure intérieure rencontre la blessure extérieure (celle provoquée par les conflagrations mondiales du XXe siècle), ne saurait non plus écrire des tragédies à la manière des classiques, ni rechercher l'effet de réel que les naturalistes cultivaient à outrance, sans parler du « vérisme de " boulevard " » [Onimus, 1985 : 128] parce que chez lui, si la parole poétique se théâtralise et les signes théâtraux se teignent dans les couleurs de la poésie ce n'est pas pour offrir une lecture impressionniste mais pour inviter le lecteur / spectateur à entreprendre lui aussi un acte de réception réfléchi. Il suffit pour s'en convaincre d'ouvrir le « petit carnet de mise en scène » que l'acteur Denis Podalydès nous fait lire après avoir parcouru lui-même les textes d'un petit volume de pièces tardiviennes. Il nous en donne une piste de mise en scène tout en nous avertissant que « le théâtre de Tardieu est affaire de subtils dosages, d'équilibre savant entre le jeu poétique, musical, et le jeu psychologique, réaliste. Si l'on joue cette pièce [*Finissez vos phrases!*] en ne tenant pas compte des suspens, de l'étrangeté de ce trouble de langage, on risque la saturation et la monotonie ». [Podalydès, 2000: 77]

Si l'on cherche l'originalité tardivienne du côté de l'invention on a peu de chances de l'appréhender car elle puise chez les présocratiques : « Comme René Char je me replonge volontiers dans Parménide, Héraclite, Anaxagore ». [Tardieu, 2003 : 1141] En tâchant de saisir les lignes de force

de l'œuvre dramatique de Tardieu, nous retrouvons la triade taxinomique : originalité, invention et réécriture dont les chercheurs se sont servis pour définir la démarche scripturale de Jarry pour qui, selon Daniel Sangsue, « l'originalité n'est pas liée au nouveau mais à la capacité de reprendre l'ancien ». Le théâtre de Tardieu se situe dans la lignée de Jarry qui, selon le même chercheur, «rompt avec l'esthétique romantique attachant l'originalité à l'invention, à la nouveauté, pour valoriser la réécriture, considérée comme base de la création littéraire. Cette réécriture peut s'en prendre à tout texte mais elle opérera des processus de déformation, de transposition, de transmutation ». [Sangsue, 1989 : 219-237] Cependant, la recherche de l'essence à laquelle l'auteur dramatique étudié s'adonne rejoint non seulement la « grande aurore de la pensée grecque antérieure aux dessèchements rationalistes » [Tardieu, 2003 : 1141] mais aussi les recherches des peintres contemporains qu'il admire et auxquels il consacre des études pertinentes. Lorsque l'auteur de *La comédie du langage* et des *Poèmes à jouer* déclare qu'il « cherche à retrouver une sorte de signification élémentaire qui s'éloigne le plus possible des significations conventionnelles et qui prend un nouveau "sens" non par le contenu même de ses éléments mais par leur agencement et leurs combinaisons » [Tardieu, 2003 : 1142], sa démarche créatrice croise celles du peintre et du musicien qui, avec du peu chromatique ou acoustique, parviennent à édifier leur univers visible ou sonore. Le point de départ, commun pour la création poétique tout comme pour le théâtre, affirme Tardieu lui-même dans *La quinzaine littéraire* au moment de la parution des *Formeries*, se situe à « l'extérieur de la poésie et même... du langage qui est en même temps sa racine : les formes grammaticales, les formes linguistiques » car « c'est par volonté de partir d'un thème plutôt que d'un sujet, et presque d'un contenant que d'un contenu » [Tardieu, 2003 : 1295] qu'il entreprend sa mimésis II (l'acte de création). [Ricoeur, 1983 : 103-162] Ainsi, pour écrire certaines de ses « formeries », il part « des participes, des verbes, des lettres, comme la lettre S... ». En continuant sa confession, il affirme : « je trouve là une incitation à sortir de moi-même à travers cette sorte d'abstraction », (comme dans *Une soirée en Provence*, par exemple) et il semble qu'à « la fin ma propension à une certaine émotivité se retrouve tout de même ». [ibidem] En effet, le thème qui sous-tend ce « dialogue dramatique en quatre mouvements » transparait à la fin quand « le mot et le cri aboutissent au même échec » [Tardieu, 2009 : 155] face à la tragédie humaine : Monsieur A et Monsieur B assistent de loin, impuissants, au suicide d'un inconnu. En raccourcissant, Tardieu déclare : « j'essaie

d'exprimer toujours les mêmes choses comme chacun, mais par des voies différentes, qui vont, pour jouer sur les mots, du grave à l'aigu ». [Tardieu, 2003 : 1295] En poursuivant ses réflexions, il avoue : « la fiction ....prend chez moi la forme dialoguée du théâtre ou du parathéâtre ;[...] cette évanescence, cette inconsistance des êtres fait partie d'un aspect général de la vision que j'ai du monde, qui est toujours partagée entre cette impossibilité de fixer, cette fugacité, et le besoin de se fixer, de se raccrocher [...] à ce qui peut être une bouée de sauvetage ». [Tardieu, 2003 : 1296] Devant l'absurde existentiel, contrairement à leurs prédécesseurs (Sartre ou Camus), les auteurs dramatiques des années cinquante récusent le discours. Ainsi, le tableau final de cette soirée dramatique nous montre un A et un B incapables de satisfaire l'attente discursive du public. L'être-dans-le-monde dévasté, la raison bafouée, l'acte manqué, seuls les signifiants de deux lettres crépusculaires glanées dans « le vocabulaire en lambeaux », S et Z, semences flottant dans le vent, signent paradoxalement une promesse poétique de renouveau de la scène et du monde surgi du concert de quarante-trois noms issus de différentes langues : « A : Stromboli ... Satisfecit .... Silicate ... B : Sinn ... Sonne .... Sémiramis ... Souffler ... [...]A : Sisyphe ... Sicilia ... Speak ... Sud ... Sommet ... Sabbia .... B : Sarcophage ... Sleep ... Schluss! Schluss! (*Réverbéré*) Stop! ... Speak ... Sound ... Speak ...Zeus...! » [Tardieu, 2009: 199-200] Il n'y a rien d'étonnant vu que la familiarité et, paradoxalement, l'étrangéité qu'il ressent à l'égard des « deux sortilèges » : la peinture paternelle et la musique maternelle, font orienter la recherche tardivienne ailleurs. Par conséquent, « restait ...le langage, troisième porte sur le miracle, troisième recours contre la grisaille et la monotonie ». [Tardieu, 2003 : 1300]

Celui qui s'avoue « fidèle à cette quête fondamentale qui est celle de tous les hommes et de tous les temps », résumée par Gauguin dans le titre de l'une de ses toiles : « D'où venons-nous ? Qui sommes-nous ? Où allons-nous ? » [Tardieu, 2009 : V], qui balance entre l'accent grave et l'accent aigu du langage, ne saurait ignorer le sort du théâtre. Aussi s'interroge-t-il sur les moyens de le renouveler sans pour autant tomber dans le prophétisme car chez l'auteur de *La comédie du drame* « tout [est] panaché de comique et de sérieux ». [Tardieu, 2003 : 573] Le paratexte autographe nous renseigne que l'énonciateur-scripteur s'intéresse à « un art dramatique abstrait » qui consiste à « partir du rituel théâtral » et à « échapper soit délibérément soit insensiblement au " réalisme " pour partir en quête d'une autre vérité que l'on a bien voulu appeler "poétique" ». [Tardieu, 2003 : 906]

Afin de mettre en œuvre son projet, il choisit les dimensions modestes (puisqu'il appelle lui-même ses pièces sketch ou pochade) et l'humilité du peu (*Théâtre de chambre*) et de l'emprunt déclaré à d'autres systèmes de modélisation secondaires, dans le but de « construire un art dramatique nouveau, ni surréaliste, ni réaliste, ni irréaliste, qui ne soit pas non plus arbitraire, mais qui débarrasse le fait dramatique, c'est-à-dire le fait humain, de tout ce qui n'est pas essentiel ». [Tardieu, 2003 : 1130] Cependant, ce penchant pour le « petit format » [ibidem] rejoint les « illustres modèles » non seulement dramatiques mais aussi ceux des systèmes sémiotiques de la peinture (Klee) ou de la musique (Webern, Erick Satie).

Une telle vision irrévérencieuse à l'égard de l'obsolescence des formes théâtrales ne saurait épargner l'un des piliers dramatiques : le personnage. Les êtres de mots que l'auteur dramatique met en scène ne parviennent pas à représenter des êtres vivants qui, selon Monod « se distinguent de toutes les autres structures de tous les systèmes présents dans l'univers par cette propriété que nous appelons téléonomie » [Monod, 1970 : 25] et que Jacqueline Russ définit comme « une activité orientée, cohérente et constructive ». [Russ, 1990 : 58] Les personnages qui peuplent la scène tardivienne ne se laissent pas fixer dans une sorte d'herbier théâtral sous l'étiquette desquels l'on puisse reconnaître leur statut social, leur biographie, leur profil psychologique parce qu'ils sont « les figurants d'un rôle qui les dépasse : ils n'ont pas de tempérament personnel, ce sont des " fantômes de passage " (TC), des apparitions sans passé, sans avenir » [Onimus, 1965 : 128], des personnages athymiques, des Clients titubant entre des directions aléatoires. Nous sommes à mille lieues de la comédie de mœurs car quelle leçon pourrait-on attendre de la part de Clients inconsistants, ignorant la raison de leur présence devant un guichet, ballottés entre des pancartes placées à droite et à gauche d'une seule porte censées régler l'entrée et la sortie dans/d'un bureau de « renseignements » (*Le Guichet*), incapables de formuler une question (*La jeune fille et le haut parleur*) d'autant moins d'exprimer quelque désir que ce soit, de manifester leur volonté, par conséquent inaptes à engendrer un schéma actantiel. Le modèle actantiel, entamé déjà en 1950 par Souriau à travers *Les deux cent mille situations dramatiques*, conçu par Greimas dans sa *Sémantique structurale* comme « l'extrapolation de la structure syntaxique » [1966 :185], est repris par Anne Ubersfeld qui explique que « l'actant s'identifie à un élément (lexicalisé ou non) qui assume dans la phrase de base du récit une fonction syntaxique : il y a le sujet et l'objet, le destinataire, l'opposant et

l'adjuvant » mais aussi « le destinateur dont le rôle grammatical est moins visible ». [Ubersfeld, 2013 : 50] Par ailleurs, « le couple de base de tout récit dramatique est celui qui unit le sujet à l'objet de son désir ou de son vouloir par une flèche qui indique le sens de la quête ». [Ubersfeld, 2013 : 57] Comment pourrait-on envisager dans bon nombre de sketches tardiviens une flèche du désir à défaut d'un vrai Sujet, animé, vivant et mû par la quête d'un Objet, animé ou inanimé, concret ou abstrait (Eros, Liberté, Savoir, Pouvoir, etc.) ?

Sans être attiré par le théâtre réaliste, Tardieu s'intéresse tout de même aux aspects sociaux de la vie lorsque, comme attentif à la définition du Pouvoir formulée par Michel Foucault, il le représente sous la forme d'un pouvoir centralisé entre les mains du Promoteur de *La cité sans sommeil* ou comme « un réseau de forces multiples et omniprésentes dans tout le corps social, dans l'enseignement, l'éducation ou la santé ». [Jacqueline Russ, 1990 : 7] Un cas intéressant présente Mme Redadon dont la peur du voleur fonctionnerait comme métaphore de l'obsession du vieillissement. Le désir de Pouvoir, lui suggérant la mise en scène de sa propre métamorphose en bourreau du Voleur, se substitue aux caractères essentiels du vivant: téléonomie, morphogénèse autonome, autorégulation. [Jacqueline Russ, 1990 : 61] Ce théâtre ne se propose pas de servir aux spectateurs une solution aux problèmes sociaux qui bouleversent l'humanité, aussi le renversement de la tyrannie du Promoteur, dans cette cité où il avait imposé l'insomnie comme facteur de progrès, revêt-il non pas une forme d'opposition armée mais une forme discursive. Ce n'est pas au peuple révolté mais à un jeune homme mû par l'amour que revient le rôle de sauveur de la cité insomniaque : « Mario : La parole est l'arme la plus forte. Il ne faut pas se taire ! Il faut braver la menace [...] L'amour vaincra, même dans les souterrains les plus horribles, même où il n'y a plus d'espoir ou de souvenir. [...] Arrière ! Cauchemars de la Terre et cauchemars du songe. » [Tardieu, 1993 : 93-94]

L'intrigue, qui traditionnellement garde en éveil l'attention du spectateur, est donc quasiment bannie de ce théâtre. Même lorsque des actants tels que Oswald et Zénaïde semblent amorcer une intrigue amoureuse, ils arrivent à la dissoudre non pas tant en raison de la contrariété parentale (conformément au paradigme traditionnel) mais en raison de l'incommunicabilité puisque ce qui eût pu être une histoire d'amour se laisse submerger par des apartés : « Oswald, avec émotion Au revoir, Zénaïde ! (*A part*) Le boulanger pétrit sa pâte, l'écuycère monte à cheval, le navigateur fait le point, les cheminées fument, le soleil luit, mais

moi, je dois dire adieu à la jeune fille que j'aime ! Zénaïde, *haut, des larmes dans la voix*. Au revoir, Oswald ! (*A part*) Je ne sais plus quoi penser, je ne sais plus que dire, je suis comme la feuille d'automne qui tombe sur un étang à minuit ! » [Tardieu, 1995 :31]

Ailleurs, un drame policier qui a l'air de se construire autour d'un Voleur, s'originant dans la peur obsessive de Madame Redadon, transgresse le paradigme du genre revêtant des aspects oniriques (*Le petit voleur, Rêve de banlieue*) par le renversement des rôles : la victime acquiert les attributs du bourreau et finalement le justicier (Le Gendarme) et l'agresseur (Le Voleur) interchangent de rôles. Tradieu ne cache pas son intention « de construire une sorte de " critique du théâtre pur " en planifiant par catégories les structures choisies : monologues parallèles à l'action, langage insolite, systématisation des apartés, personnages-arbres (ou colonnes) ou bien, le comble, pièces " sans personnes " ; pièces ralenties ou accélérées, conventions mises à mal... ». [Onimus, 1985 : 130]

Il n'y a rien d'étonnant non plus qu'un métathéâtre jouant sur les formes dramatiques s'intéresse à l'objet théâtral. Chez Tradieu, celui-ci s'éloigne de sa fonction de signe indiciel du référent textuel ou historique pour acquérir une fonction symbolique et connoter en conséquence le théâtre lui-même. En effet, que pourrait désigner ce képi sinon le symbole de la Justice échangé contre la pince-monseigneur, symbole du Cambriolage, de la transgression de la justice : « Le Voleur, *comme procédant à une distribution de prix*. Et chacun aura sa récompense !...Pour le gendarme, la pince-monseigneur ! *Il fouille dans la sacoche, en sort la pince-monseigneur et la donne au Gendarme qui la reçoit avec des marques de gratitude et de respect* » [Tardieu, 1993 : 178] sans parler de ce presse-papier imaginaire auquel le Malade est invité à s'accrocher pour rester ancré dans le référent non pas historique, ni textuel mais dans le hic et nunc scéniques comme dans *Une consultation, ou les rôles inversés* : « Le Docteur : Eh bien, fixez attentivement un de ces objets familiers ! Au besoin, prenez-le dans votre main et répétez-vous à vous-même, avec une conviction intense : "Le presse-papiers ! Le presse-papiers ! Le presse-papiers !" Vous verrez : vous vous sentirez déjà beaucoup mieux ». [Tardieu, 1995 : 94] Tel est le cas également des objets désignant des ingrédients (*La mort et le médecin, ou Le style enfantin*) agencés non pas selon les règles de l'art culinaire mais selon le ludant de la déconstruction du réel voisine du « défaire » poétique vu que ce théâtre est « un des modes du "langage oblique" ». [Onimus, 1985 : 131] Dans le sketch mentionné, le ludique et le poétique se partagent la scène tout naturellement : « Monsieur : Tiens, voilà des carottes...des

poireaux....des pommes de terre...(il lui tend successivement un crayon, une paire de lunettes et un mouchoir). Madame : Bien, on va les faire cuire. (Elle pose le tout sur une chaise, fait semblant d'allumer le feu). Monsieur : Mais il faut aussi de la viande. Madame : J'ai des tickets. Monsieur : [...] Et voilà trois biftecks. (Elle met les bouts de papier sur une table) ». [Tardieu, 1995 : 77-78]

Le processus de dépersonnalisation du personnage passe par la désémantisation/resémantisation du nom propre, voire par son absence, étant ainsi privé de son fonctionnement traditionnel comme « champ d'aimantation des sèmes ». [Barthes, 1970 : 74] A cela s'ajoute sa substitution au profit de la fonction ou de l'occupation que le personnage détient (Le Professeur, Le Voleur, Le Gendarme, Le Visiteur, Le Préposé, La Patronne, etc.) entraînant également le glissement d'un rôle à un autre. Mais les coups portés à la personnalité du personnage ne s'arrêtent pas là puisqu'ils tentent d'atteindre le degré zéro de celui-ci en lui substituant un pronom: Monsieur Moi, Lui, Elle, ou une lettre à l'instar des notations scientifiques (mathématiques, physique) ou musicales. Lorsque le Professeur de *Ce que parler veut dire* s'évertue à faire une conférence sur les patois de famille en privilégiant des procédés ostensibles, il invite sur scène les couples M.et Mme B, M. et Mme X ou Z, en guise d'illustration de ses remarque linguistiques. Dans *Une soirée en Provence*, les messieurs A et B incarnent deux types fondamentaux de recherche : le silence et le cri; dans *La sonate et les trois messieurs*, A, B et C parlent musique tandis que six choristes : S, T, B1, B2, C1, C2, interprètent la partition d'une conversation-sinfonietta. La dépersonnalisation atteindra son absolu à travers les six jeunes filles désignées par les premières lettres de l'alphabet qui symbolisent les colonnes du temple de Ségeste (*Rythme à trois temps*) et préfigurent le néant du personnage dans le « poème à jouer et à ne pas jouer » *Une Voix sans personne*. Cette voix solitaire, annonce l'énonciateur-scripteur dans le paratexte didascalique liminaire, « sera, soit transmise par haut-parleur, soit incarnée – mais non personnalisée – par un comédien, qui se tiendra à droite, dans la pénombre de l'arrière-scène ». [Tardieu, 1992 : 143] On sait que les auteurs dramatiques des années cinquante s'évertuent à démanteler le concept traditionnel de personnage, la textocratie, l'intrigue mais en choisissant chacun sa propre stratégie. Si Beckett nous donne, par exemple, à voir dans son mimodrame *Acte sans paroles* une sorte de chorégraphie où la musique et des objets mobiles configurent une syntaxe scénique, en revanche, Tardieu nous donne à entendre des paroles sans actes dans un espace où les meubles et le jeu des

lumières deviennent des personnages : « Voix du récitant : et moi l'invisible témoin / et cette pièce et ces meubles éclairés de l'intérieur / nous restons ainsi longtemps dans notre commun silence / [...] parce qu'il nous faut retrouver le secret de notre double interrogation, / parce que nous nous demandons où nous sommes, qui nous sommes ». [Tardieu, 1992 : 145] Ce poème qui amène en scène quatre fauteuils, représenté à la Huchette en 1956, renvoie inmanquablement aux *Chaises* ionesciennes, farce tragique représentée au Théâtre Lancry en 1952. Tardieu relate dans *Causeries à la fenêtre* le « souvenir vraiment merveilleux » de la première rencontre avec Ionesco qui lui confie son inquiétude : « on me dit que vous représentez bientôt une pièce où il n'y a que des fauteuils comme personnages, et moi je suis en train d'en écrire une où il n'y a que des chaises sur la scène ». [Tardieu, 2003 : 907]

On constate donc que Tardieu déplace l'accent dramatique de l'intrigue au langage, à l'expression. Paradoxalement, le langage, qui figure parmi les traits définitoires de l'humanité (et dont l'auteur avoue être passionné), devient la cible mais aussi la matière de sa déconstruction ludique et humoristique, son arbitraire étant « poussé jusqu'à l'absurde, jusqu'à l'inintelligible » [Tardieu, 2003 : 1131] comme dans *Un mot pour un autre*, *Finissez vos phrases*, *La mort et le médecin*. A l'instar des peintres abstraits qui jouent sur les « directions motrices : "vers", "contre", "pour", etc. pour toucher des signifiés intellectuels (les structures profondes, les catégories kantienne) », [Tardieu, 2003 : 1140] Tardieu se penche de manière ludique sur les humbles vocables du dictionnaire afin de signaler la crise de la communication. A force de se perdre, pareillement à des puristes du langage, dans le figement de l'expression verbale, un Docteur et son Malade frisent le comique transformant une consultation en une leçon de linguistique : « Le Docteur, *engageant et précis* : Pas très bien du tout, ou bien pas trop bien? Le Malade, *après une hésitation* : Heu...Plutôt pas trop trop. Le Docteur : Est-ce que cet...inconvenant vous arrive très fréquemment? Le Malade : Oui, très souvent. » [Tardieu, 1995 : 93]

Quant au Professeur F..., au beau milieu de sa conférence sur *Les patois de familles*, il nous fait part de son étude sur ces curiosités linguistiques que sont les interjections, occasion pour l'énonciateur-scripteur de faire jouer le sérieux, l'humoristique et l'autoréférentialité. Ainsi, les observations tout à fait pertinentes du linguiste déplorant l'insuffisance du système graphique de notation des éléments paraverbaux nous transmettent la frustration ressentie par le dramaturge lui-même et recourent celles de Pierre Larthomas qui affirme que « le compositeur

dispose d'un système de notations plus riche et guide son interprète plus que ne le fait l'auteur dramatique ». [Larthomas, 1997 : 60] Mais comme pour illustrer l'affirmation de Olbrechts-Tyteca qui considère que « toute analyse du langage, même dans une intention philosophique, peut ... devenir comique » [Olbrechts-Tyteca , 1974 : 60], l'entrée en scène d'un disque à titre de support didactique sert de repoussoir à ce qu'il y a de mécanique dans ce personnage: « Le Professeur: ....puis le "ah! là! là! " d'une personne lassée, excédée, par quelqu'un qui l'ennuie, qui, par exemple, lui fait faire un travail fastidieux, trop connu, trop rabâché ... Ecoutez bien ce "ah! là! là!" . Le disque: Ah! là! là!... Ah! là! là!...Ce qu'il est embêtant avec ses exemples! » [Tardieu, 2009: 52-53]

Pareillement à ses contemporains Nouveaux Romanciers, Tardieu consacre un rôle important au récepteur, lecteur ou spectateur, de sa production dramatique. La transposition typographique de *Conversation-Sinfonietta* invite le lecteur à entrer in ludio dès le jeu des caractères choisis pour figurer les registres (soprano, ténor, contralto, basse) et de leur disposition sur la page à la manière d'une partition. De plus, l'auteur dramatique lui réserve « la place du chef-d'orchestre ». [Tardieu, 2003 : 1135] Cet intérêt prêté à la mise en page renvoie aux *Caligrammes* d'Apollinaire ou à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé. Mis à l'honneur mais aussi au travail de co-production, le récepteur acquiert manifestement un triple rôle, de « lecteur-interprète-spectateur ». [Tardieu, 2003 : 1135] Ainsi, malgré la facilité et la ludicité qui situeraient un sketch en « style enfantin » dans le genre mineur, non sérieux, le Présentateur de *La mort et le médecin* adresse-t-il au récepteur installé dans le confort d'un interprétant immédiat, facile à formuler, une question-tâche à fonction d'invitation à la recherche d'un interprétant dynamique suscitant son horizon d'attente : « Que vaut-il mieux pour des acteurs : jouer de façon enfantine un texte sérieux ou bien interpréter avec sérieux un texte naïf ? A vous de juger ». [Tardieu, 1995 : 71]

Comme il y a un miracle de l'écriture, de la création, la réception peut acquérir parfois elle aussi valeur de miracle. Cela amène Ionesco, par exemple, à se laisser surprendre par la réaction des spectateurs lors de la première représentation de la *Cantatrice chauve*. Tardieu déclare, quant à lui, sa surprise de voir son « malheureux sketch *Un mot pour un autre* «comme si c'était le fin du fin » de son œuvre tandis que pour lui ce n'était qu'un « exercice dans le contexte d'une investigation plus générale et plus variée sur les ressources d'un théâtre alors " futur " (c'était vers 1950) et sur les formes à détruire ». [Tardieu, 2003 :1009] Il s'y sert du banal thème

vaudevillesque de l'adultère pour faire d'une pierre deux coups : s'en prendre à cette forme théâtrale essoufflée mais aussi à cette tendance des colloquants à parler pour ne rien dire d'où le choix « d'une prétendue " Maladie du vocabulaire " [qui ] s'abat sur les mondains vers 1900 », [ibidem] ce qui lui permet de bafouer l'arbitraire du langage en jouant avec sérieux sur le signifiant des lexèmes sans trop bouleverser l'axe syntagmatique.

En effet, quand Tardieu s'insurge contre les règles, sa révolte vise tant les formes théâtrales que le langage lui-même et s'évertue à dénoncer leur caractère arbitraire. Mais il nous y associe en tant que complices, que potentiels co-producteurs, voire acteurs, comme dans *Ce que parler veut dire*, dans la mesure où le metteur en scène observe la didascalie : « on peut aussi imaginer que l'on imprime et distribue à l'entrée, à chaque spectateur, la liste des mots – avec leur définition – sur lesquels le Professeur va interroger les élèves. Et cela pourrait être un jeu assez vif auquel participerait le public. » [Tardieu, 2009 : 55]

Averti par le Préambule de *Un mot pour un autre* que « les mots n'ont, par eux-mêmes, d'autres sens que ceux qu'il nous plaît de leur attribuer » [Tardieu, 2009 : 9], le spectateur change de statut car, pour décrypter le message de ces énoncés soumis à un travail de substitution, il se doit d'entrer dans le jeu et reconstituer le mécanisme d'encodage en revenant en amont, à la mimésis II (l'acte de création), [Ricœur, 1983 : 125-135] éventuellement approfondir l'acte de réception par une relecture du texte vu que certains énoncés gardent leur signification lors de la seule écoute. Si, par exemple, un énoncé tel que « Poussez donc » [Tardieu, 2009 : 14] se laisse facilement traduire comme « Pensez donc » en raison de la reconnaissance de la forme injonctive du verbe, des marques grammaticales de la IIe personne du pluriel, de la conservation de la consonne initiale et du rythme (dissyllabique), d'autres propos restent obscurs, malgré l'intuition d'un thème lié au manque de provisions signalé verbalement mais aussi de manière non verbale par Irma, la servante : « yaque j'ai pas de gravats pour mes haridelles, plus de stuc pour le bafouillis de ce soir, plus d'entregent pour friser les mouches...plus rien dans le parloir, plus rien pour émonder, plus rien ...plus rien (*Elle fond en larmes*) ». [Tardieu, 2009 : 12] Evidemment, pour celui qui veut aller plus loin, la lecture du paratexte autographe s'impose-t-elle également : Madame de Perleminouze : « Pauvre chère tisane !...Si j'étais vous, je prendrais un autre lampion ! (traduction : Pauvre chère petite voisine !...Si [.....] un autre amant !) Madame : Impossible !... Il a sur moi un terrible

foulard ! Je suis sa mouche, sa mitaine, sa sarcelle : il est mon rotin, mon sifflet...etc. (traduction : [.....] un terrible ascendant ! Je suis sa chose, son refuge, son esclave : il est mon soutien, ma raison d'être, etc....). » [Tardieu, 2003 : 1010] Mais pourquoi ne pas se laisser embarquer dans cette foire aux objets qui renvoie d'une part à des collages surréalistes et d'autre part à une réalité dévoilée dans le même Préambule, celle « que nous parlons souvent pour ne rien dire ». [Tardieu, 2009 : 9]

### **Pour ne pas conclure**

Si l'esprit de système, dont Tardieu témoigne dans la Préface du volume *La comédie du langage*, lui dicte « de construire une sorte de catalogue des possibilités théâtrales, envisagées du point de vue de leur structure formelle autant que de leur contenu, une sorte de "Clavecin bien tempéré" du théâtre », [Tardieu, 2009 : II] son esprit d'expérimentateur l'oriente vers le bricolage, l'exercice, tout baignant dans l'humour (« de l'humour comique à l'humour noir »). Jean-Yves Debreuille, président de l'Association Jean Tardieu, reprend le terme « humoreux », qui figure dans le titre du troisième numéro des *Cahiers Jean Tardieu* (« Tardieu l'humoreux »), expliquant la préférence tardivienne pour ce qualificatif à l'encontre de « humoristique qui élimine, selon l'auteur dramatique, le substrat tragique ». [Tardieu, 2003 : 1513] Mais le génie constructeur présent dans cette déclaration programmatique sera contrarié par le démon du fragmentarisme, de la démolition : « ce projet trop ambitieux, certes, je ne l'ai réalisé qu'en partie » [Tardieu, 2009 : II] et cette dialectique parménidienne du faire/défaire est admirablement illustrée à travers le « dialogue dramatique » de A et B dans *Une soirée en Provence* mais également dans des poèmes à jouer tels que *L'A.B.C. de notre vie*, *Des arbres et des hommes*, etc.

Quelle entreprise plus audacieuse que celle de dénoncer les conventions linguistiques sinon celle de les démolir, de travailler cette matière, au même titre que le poète, le peintre ou le musicien qui jouent avec les sons et les couleurs, et renouveler ainsi l'art dramatique dont l'auteur déplore le retard par rapport à ces systèmes sémiotiques ? Mais la force expressive du théâtre, grâce à sa double énonciation, permet de plus la mise en scène, la re-présentation de la dualité ontologique qui marque l'écriture tant poétique (*Monsieur Monsieur*, *Formeries*) que théâtrale (*Monsieur Moi*, ou *Dialogue avec un brillant partenaire*) de Tardieu. Dans ce dernier sketch, le double clownesque, malgré son acquiescement, son adhésion inconditionnelle aux principes énoncés par ce pseudo philosophe ou justement à cause de son obnubilation intellectuelle empêche le

spectateur de se laisser sidérer par la profondeur de la pensée de Monsieur Moi pour y voir une forme d'autodérision.

Tardieu croise ses contemporains lorsqu'il rejette ce qui est « habituel, logique, discursif, méthodique » comme affirme A dans *Une soirée en Provence*, cependant, il ne se prend pas tellement au sérieux et adopte le ton ludique qui n'est pas toutefois synonyme de divertissement. Cela ne veut pas dire non plus qu'il prenne plaisir à séjourner dans le chaos. Car, en effet, « créer, c'est d'abord une sorte de désastre. [...] il faut, à la fois, abattre et édifier, tuer et mettre au monde, séparer, piller et rassembler ! La confusion commence : l'ordre souverain est au bout ! » [Tardieu, 2009 :167] En fait, le rejet des formes, des canons n'est qu'une étape de sa quête des essences, son œuvre surgissant du mariage de Parménide et d'Héraclite. [Tardieu, 2009 : 170] D'où l'admiration vouée au temple grec de Ségeste, surgi de l'harmonie des six colonnes « incarnées » scéniquement dans *Rythme à trois temps* par six jeunes filles identiques, « vêtues très simplement, de robes identiques : une sorte de tunique plissée d'un brun-jaune mat, tirant sur le rougeâtre et qu tombent jusqu'aux pieds » [Tardieu, 1995 : 325] car, bien qu'émergeant de la terre sicilienne, elles sont « vouées à l'esprit », à la perfection : « B, ton élevé, lointain. J'étais le rocher...A, enchaînant, ton grave. je deviens la Forme. D, comme B. J'étais le chaos...C, enchaînant comme A. Je deviens le Nombre. » [Tardieu, 1995 : 333] Jean Onimus glose pertinemment : « il faut avoir souffert de l'angoisse de l'informe pour ressentir, à la façon de Valéry, l'émotion salvatrice que procure une forme pure ». [Onimus, 1985 : 131] Le drame existentiel tel que l'adolescent l'a vécu semble être prêté au Malade d'*Une Consultation* qui vient demander secours au cabinet du Docteur : « Je souffre de l'instabilité de mes rapports avec l'Univers ! » [1995 : 92] Mais ce qui a l'air d'un drame psychologique ou d'une vraie consultation, eu égard à la présence de signes indiciaires dont l'interprétant immédiat conduit le récepteur à y reconnaître une scène classique du genre s'avère être une farce dont le spectateur est averti dès le titre, *Une Consultation, ou les rôles inversés* et qui, à la fin, voit en effet le Docteur se métamorphoser en Malade.

Sans avoir la présomption d'émettre un interprétant final, force est d'y saisir les signes de l'autoréférentialité puisque ce théâtre ne se propose pas de donner des solutions à l'angoisse existentielle mais de parler du théâtre. Monsieur Moi le dit à la fin du pseudo dialogue qu'il n'entretient pas avec son *brillant partenaire* : « c'est un grand réconfort de pouvoir cerner ce qui vous menace. J'entends cerner par la pensée, ou par une simple image, par un geste peut-être...Je ne vais pas au coeur du

gouffre...Mais je fais le tour de ses bords.... ». [Tardieu, 1995 : 279] N'est-ce pas là une possible définition du théâtre, du faire de cet art vivant ?

Ainsi, malgré le caractère diaïrétique de sa démarche scripturale, l'œuvre dramatique de Jean Tardieu se constitue-t-elle comme une forme d'aimantation, comme une nouvelle *sunagôgê* des signes sémiotiques des arts. Ce geste du défaire des canons qui recoupe une multitude d'autres actes tels que déformer, dévaloriser, déchiqeter, découper un théâtre obsolète s'avère être synonyme de refaire à travers le langage qui dénonce, qui s'insinue, comme le constate Jorge Lavelli dans « toutes les failles du mécanisme théâtral non sans un œil complice » [Tardieu, 2003 : 912] pour le faire sauter et refaire, à partir de ses éclats, un objet théâtral à même de renouveler la scène et de lui faire retrouver l'éclat.

### **Bibliographie**

- Barthes, Roland, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.
- Corvin, Michel, « Une écriture plurielle » in Jomaron, Jacqueline de (sous la direction de) *Le théâtre en France*, Armand Colin, Paris, 1993, p. 914-960.
- Esslin, Martin, *Théâtre de l'Absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1992.
- Greimas, A.Julien, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.
- Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique*, PUF, Paris, 1997.
- Monod, Jacques, *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Le Seuil, Paris, 1970.
- Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Le comique du discours*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974.
- Onimus, Jean, *Jean Tardieu un rire inquiet*, Champ Vallon, Seyssel, 1985.
- Podalydès, Denis, « Petit carnet de mise en scène » in Jean Tardieu *Finissez vos phrases*, Gallimard, Paris, 2000.
- Ricœur, Paul, « La triple mimèsis » in *Temps et récit*, Editions du Seuil, Paris, 1983, p.103-162.
- Robert, Paul, *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993.
- Russ, Jacqueline, *Savoir et pouvoir*, Hatier, Paris, 1990.
- Sangsue, Daniel, «Parodie et humour noir "La Passion considérée comme course de côte" », in *Poétique*, no.118/1989, Seuil, Paris, p.219-237.
- Svenbro, Jesper, « La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poétique grecque », in *Poétique*, no.58/1984, Seuil, Paris, p.215-233.
- Tardieu, Jean, *Monsieur Monsieur*, Gallimard, Paris, 1987.
- Tardieu, Jean, *Poèmes à jouer*, Gallimard, Paris, 1992.
- Tardieu, Jean, *La comédie du drame*, Gallimard, Paris, 1993.

- Tardieu, Jean, *La comédie de la comédie*, Gallimard, Paris, 1995.
- Tardieu, Jean, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 2003.
- Tardieu, Jean, *La comédie du langage*, Gallimard, Paris, 2009.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 2013.
- Valloton, Pierre, *Causeries devant la fenêtre*, P.A. Pingoud éd, Lausanne, 1988.
- Vernois, Paul, *La dramaturgie poétique de Jean Tardieu*, Klincksieck, Paris, 1981.
- <http://www.cnrtl.fr/etymologie/crise>