

Tardieu à 360° 7 : Le Clavecin bien tempéré du théâtre

Tandis que nous poursuivons l'exploration du territoire d'écriture de Jean Tardieu, rappelons que ce pays-là est, d'abord et avant tout, terre de poésie : le théâtre en constitue une région par extension territoriale, si l'on peut dire. Les poèmes de Jean Tardieu, en effet, sont déjà peuplés de présences et de voix, qui, dès notre entrée en « Tardieusie », nous font signe et nous interpellent : un pas de plus, et ces quasi-personnages sont prêts de monter sur la scène. De la poésie au théâtre, il n'y a pas solution de continuité. Son deuxième recueil de pièces, publié en 1969, ne porte-t-il pas pour titre : *Poèmes à jouer ?*

Déjà, le dédoublement du poète, dès l'instant qu'il prend la plume, en « deux personnes différentes, antagonistes mais complémentaires » (1) engendre un débat intérieur qui, parfois, tourne à la discutaillerie :

« Peu à peu s'éveillaient en moi des marionnettes cruelles et batailleuses qui argumentaient tout le jour l'une contre l'autre avec une voix de fausset. Et moi je te dis que, et moi je soutiens que non, et non et si, et si tout de même... » (2)

On relève dans l'œuvre nombre de poèmes en forme de dialogue, et ceci dès les « Dialogues à voix basse » (*Le Témoin invisible*) et les « Dialogues pathétiques » (*Jours pétrifiés*) qui annoncent, sur le mode sérieux, les dialogues burlesques qui abondent dans *Monsieur monsieur*. Partout, dans le champ poétique, le Double du poète hante les lieux, partout il renverse les perspectives et apporte la contradiction. Au théâtre, la pièce « Monsieur Moi » porte pour sous-titre : « Dialogue avec un brillant partenaire » ; on y voit deux personnages aux prises avec « La Chose », obstacle mystérieux qui fait problème : Monsieur Moi, « personnage prétentieux qui fait des phrases », dans lesquelles Tardieu parodie allégrement les thèmes qui hantent sa propre poésie, et Le Partenaire, « sorte de clown hilare et stupide [...] qui ne parle guère que par interjections », auquel s'identifie le poète de manière tout aussi fondamentale.

À ce dédoublement essentiel s'ajoute l'existence de nombreux personnages de nature allégorique, qui confèrent à ce petit monde une dimension quasiment mythologique. Il suffit, bien souvent, d'une simple majuscule pour personnifier tel ou tel élément, comme le Soleil, le Ciel étoilé, l'Espace, le Temps, l'Irréel, etc. Le Soleil, par exemple, fait figure d'accusé dans « De quoi s'agit-il ? », Madame Poutre s'étant présentée devant le Juge pour déposer « une plainte en sa faveur », au grand désarroi des instances judiciaires...

Mais il s'en faut que le peuplement du Pays s'arrête à ces entités. Non seulement les différents *aspects* du monde, mais encore les différentes *postures* de l'esprit face à celui-ci forment autant de rôles, et autant de personnages pour remplir ces rôles. Voici, pêle-mêle, quelques exemples empruntés à divers recueils de poèmes : le Voleur, le Bourreau d'enfant, l'Animal du temps, le Témoin, le Double, les Femmes de ménage, la Personne seule, la famille Sauvage, le Charmant-petit-ménage, le Fils de Rien, l'Architecte, l'Homme méfiant, le Bon Citoyen de l'univers, l'Homme exigeant, le Chevalier à l'armure étincelante et les Chevaliers de la vaine récolte, le Prestidigitateur, le Clown, le Vieillard prématuré, l'Éternel enfant, la Sorcière, la Dame des toilettes, le Percepteur, et bien d'autres encore. Tous ces gens parlent avec leur voix propre, indiquée par des didascalies particulièrement abondantes dans *Monsieur monsieur* : « Sur le ton de la basse médisance », « Sur le pas de la porte, avec bonhomie », « Accent parigot. Véhémence et certitude agressive. Avec gestes », « D'abord hésitant à travers la fumée prophétique. Puis affirmatif, rythmé, farouche, le pied frappant le sol », et ainsi de suite. Dans le pays poétique de Tardieu, il y a déjà toute une population de personnages qui frémissent sur le papier, et qui sont au bord de se montrer en chair et en os sur les planches, où l'on retrouvera le Voleur, par exemple, dans « Le petit voleur. Rêve de banlieue » ; dans diverses pièces, on verra apparaître encore l'Épouvantail, le Haut-Parleur, le Promoteur, le Préposé, le Client, le Docteur, le Protagoniste, la Patronne, la Dame du métro, le Bonimenteur et autres personnages de même type...

On sait que, depuis son enfance et sa jeunesse, Jean Tardieu a entendu l'appel du théâtre ; il raconte dans *On vient chercher Monsieur Jean* le plaisir intense qu'il a ressenti

lorsque, vers l'âge de dix ans, il est emmené par son père à la Comédie-Française voir *Le Malade imaginaire* :

Ce qui me fit rire aux éclats, ce fut naturellement le rôle de Thomas Diafoirus. Chaque fois qu'apparaissait le grand niais ridicule, et lorsqu'il déployait ses compliments tarabiscotés ou bien, en désignant la fille, demandait à son père le pharmacien : « Baiserai-je, papa ? », j'étais au comble de l'hilarité. À 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. [...]

Longtemps après [...] je m'amusai à composer une comédie où je me moquais de la façon pédantesque et creuse dont on pratiquait alors, en classe, « l'analyse logique » des textes. J'avais à peine quinze ans.

Le clou de ma comédie était justement la caricature d'une explication de texte. Pour la situer, j'avais bâti à la diable une intrigue puérile. Mon père, enfin démobilisé, était revenu à Paris auprès de nous. Comme il savait que je composais des vers avec une certaine facilité, il me conseilla de récrire ma comédie en alexandrins.

C'était la bonne idée. Le ronron du rythme accentuait le comique des paroles et des situations. À l'imitation du titre moliéresque : *Le Médecin malgré lui*, je baptisai ma pièce : *Le Magister malgré lui*. C'était un clin d'œil au temps passé, à l'avant-guerre, à nos chers souvenirs.

Quand je recevais des camarades de mon âge, nous jouions des scènes du *Magister* avec des guignols en bois et en étoffe (d'origine lyonnaise) que nous agitions au-dessus de nos têtes, accroupis derrière le dossier d'un canapé, à la grande joie de nos parents et amis. (3)

Les Cahiers de jeunesse de Jean Tardieu attestent l'attention qu'il porte au théâtre entre 1919 et 1923 ; on peut y lire ses réflexions sur les spectacles qu'il a vus ou les brouillons de pièces qu'il esquisse tout en se posant une multitude de questions sur l'art dramatique. Cependant, c'est, de plus en plus, la poésie qui mobilise ses intentions créatrices, et pendant une vingtaine d'années la perspective d'une écriture dramatique quitte son esprit, même si la lecture de Goethe et d'Hölderlin a, de manière ponctuelle, orienté sa plume vers le drame lorsqu'il rédige pendant la guerre « Les dieux inutiles ». Ce qui va, selon les dires de Tardieu lui-même, ramener son attention du côté du théâtre, ce sont les circonstances, comme il le confie à Jean-Pierre Vallotton dans *Causeries devant la fenêtre* :

L'occasion qui m'a remis en contact avec le théâtre, c'est qu'après la guerre, aussitôt après, en 1944-45, j'ai eu deux changements dans ma vie. Alors que je n'avais pas eu de fonction très intéressante jusqu'alors, j'ai eu la chance, après la Libération, grâce à des amis qui avaient participé comme moi à la Résistance, d'être appelé à la Radio comme chef du service dramatique. En même temps, Francis Ponge, entré à la revue *Action*, l'organe culturel du Parti communiste, a été chargé de la page littéraire et m'a demandé d'y tenir la chronique dramatique. Naturellement, cela m'a conduit à suivre de très près la vie du théâtre à Paris. Avec ma femme, nous y allions presque tous les soirs et j'ai été frappé, moi qui avais beaucoup suivi l'évolution de la peinture et de la musique, j'ai été frappé du retard de l'art dramatique sur les autres arts, en tant que style, forme et contenu, du moins dans ce que l'on jouait à ce moment-là. On reprenait beaucoup de succès d'avant-guerre, mais aussi il y avait une sorte de stagnation. À part de très grands noms de dramaturges qui ont toujours été des novateurs (par exemple Strindberg ou Pirandello, ou Giraudoux) dans l'ensemble des représentations auxquelles nous assistions tous les soirs, il régnait une espèce de banalité, de faux réalisme, de formalisme académique, surtout dans la comédie de boulevard, qui me paraissait presque monstrueux. [...] Si donc on met à part les exceptions des grands auteurs du début du siècle, auteurs qui valent par eux-mêmes et non en tant qu'appartenant à un

« courant », l'ambiance du théâtre d'après-guerre me semblait grise, retardataire ou même d'une grande vulgarité ! (4)

Ce constat fait par Jean Tardieu sur l'état du théâtre d'après-guerre d'une part et, d'autre part, l'intense recherche de nouveauté qu'il mène dans le cadre de son travail à la radio, le poussent à se mêler lui-même à l'effort de renouvellement qu'il constate alors et auquel il se joint aussitôt :

Mais, presque tout de suite, s'est produit le changement souhaité, un « mouvement » (presque une « école ») qui allait drainer, polariser un ensemble de tendances, en prise directe (ou indirecte) sur la récente tragédie de notre société. En tête de cet élan nouveau du théâtre viennent naturellement les noms illustres de Camus, Beckett et de Ionesco, accompagnés de quelques autres, tous entraînés dans la même conception globale.

Ceux-là ont fait cet effort de lucidité, de courage, qui est de dégager et de souligner le caractère absurde, douloureusement absurde de la vie, qui allait être mis en lumière dans leurs œuvres. Justement, Beckett, Ionesco et moi, nous avons été presque concomitants dans notre recherche de ce qu'on a appelé le « Théâtre de l'absurde », c'est-à-dire dans le fait d'engager le théâtre sur des voies qui n'avaient plus rien à voir avec une représentation vériste du monde, quelque chose de plus libre qui s'appuie sur le burlesque, sur la transposition, dans une dérision souvent inquiétante. Et cela m'a déterminé à écrire des pièces très courtes, qui allaient dans ce sens-là [...]

(4)

Au moment où, dans son écriture poétique, deux tonalités, l'une lyrique et grave, l'autre burlesque et comique, paraissent se succéder, voire coexister comme si l'une se renversait pour donner place à l'autre, on voit le même phénomène se produire dans l'écriture dramatique : tonalité sérieuse pour la première pièce de Jean Tardieu représentée, « Qui est là ? », et tonalité burlesque pour la deuxième, « Un mot pour un autre ». Voici comment Jean Tardieu rend compte de ses débuts sur scène en tant qu'auteur dramatique :

Le premier en date de ces drames éclair est aussi le plus court. Il est intitulé : « Qui est là ? » Écrit en 1946 et hanté par le sens profond de la tragédie historique encore toute proche (après l'extermination des hommes, l'Homme pouvait-il encore être sauvé ?), il fut, sur une initiative de Raymond Queneau, publié en 1947 dans la revue *L'Arbalète*, puis remarqué par le peintre anversoise René Guiette, qui, avec de jeunes amis comédiens, le mit en scène et en donna quelques représentations d'essai, en mai 1949.

La volonté de transposition avait été merveilleusement comprise et traduite. Elle était exprimée non seulement par le décor, les costumes, les éclairages, tout le dispositif scénique, mais encore par une interprétation très inattendue : les jeunes comédiens avaient été jusqu'à étudier le langage des sourds-muets rééduqués, afin de désarticuler la diction et de lui donner, ainsi qu'aux gestes et aux évolutions des personnages, le caractère halluciné d'un « ralenti » de cauchemar. Ce triple effet produisait une impression d'envoûtement assez étonnante, parfaitement adaptée à l'atmosphère de la pièce, de sorte que celle-ci, qui ne comportait, en réalité, que cinq pages de texte, durait, sur la scène, plus de vingt minutes...

Voici la courte notice que j'avais écrite dans le Programme de cette (pour moi) mémorable création :

« Qui est là ? » est une ébauche d'une recherche que je poursuis pour 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.

« Un mot pour un autre » devait donner, peu après, dans le domaine du burlesque et de la comédie éclair, un équivalent de cette poursuite de l'essentiel.

La transposition, cette fois, était uniquement dans le langage verbal, dans le vocabulaire, et le problème traité se réduisait, en somme, à cette simple question, à cette simple gageure, proposée à la virtuosité des interprètes : comment faire comprendre un « sens » par les gestes et les intonations seulement, alors que l'arbitraire du langage est poussé jusqu'à l'absurde, jusqu'à l'inintelligible ?

Mise en scène et interprétée par Michel de Ré aux côtés d'Agnès Capri et de Barbara Laage, cette esquisse, guère plus longue que la première, fut créée au *Théâtre Agnès Capri* en février 1950 et connut un succès auquel l'auteur était loin de s'attendre. (5)

À partir de ces tonalités antagonistes, « qui ressemblent comme deux gouttes d'eau aux “deux masques”, symboles traditionnels de la dramaturgie depuis l'Antiquité : l'un qui pleure et l'autre qui rit » (6), le registre des pièces ultérieures ne cesse de se diversifier, de se nuancer : il peut être drôle, ludique, fantaisiste, fantastique, bizarre, onirique, inquiétant, poétique, lyrique, sérieux, nostalgique, mélancolique... Encore faudrait-il, dans bien des cas, nuancer tel de ces adjectifs en lui adjoignant tel autre, de sorte que si l'on voulait esquisser une typologie fine de ces pièces en ne se fondant que sur le critère de leur tonalité, on aboutirait presque à une case pour chacune d'entre elles : un tel classement finirait sans doute par ressembler à cette Carte de l'Empire, imaginée par Borges, qui a le format de l'Empire et qui coïncide avec lui point par point. Pourtant, Jean Tardieu s'est lui-même préoccupé de ces questions typologiques dès la publication de son premier recueil de pièces en 1955. Il lui fallait d'abord capter, dit-il, « les fragments dispersés d'une comédie, les bribes incohérentes d'un drame » dont les personnages lui apparaissaient comme des sortes de « fantômes », auxquels il n'offrait qu'« un minimum de logement et de nourriture », car, bien loin de chercher à fouiller leur statut sociologique, leur histoire, leur psychologie ou leur destin, il était mû tout entier par « un parti pris rigoureusement et exclusivement esthétique » (7). C'est sur ce parti-pris qu'il fonde « le projet 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 » (6). Cette intention trouvera une forme de réalisation dans la triple édition des pièces dans la collection « Folio » en trois titres : *La Comédie du langage suivi de La triple mort du Client* (1987), *La Comédie de la comédie* qui se subdivise en trois sous-parties : « La comédie de la comédie », « La comédie des arts » et « Poèmes à jouer » (1990), et *La Comédie du drame* (1993). La répartition à laquelle s'est essayé Jean Tardieu *in fine*, alors que les publications antérieures proposaient d'autres regroupements, n'est que le dernier état de ses entreprises typologiques : gageons qu'elles étaient encore susceptible de modifications.

Jean Tardieu parle de son « para-théâtre », voire de son « a-théâtre » à propos de son œuvre dramaturgique, et de même emploie plus volontiers les termes d'« études », d'« essais » ou d'« esquisses » pour nommer ses « pièces » (terme qu'il met généralement entre guillemets) : il a une vision très claire de ce qu'il cherche à faire en entreprenant cette mise à nu systématique des rouages de la « mécanique théâtrale ». Il s'inscrit ainsi dans une mouvance artistique plus générale, en particulier dans les domaines de la peinture, qui se détourne du message pour s'intéresser à ses moyens, et de la musique, qui délaisse la mélodie pour porter une attention plus grande aux sons eux-mêmes.

Ce projet systématique d'écriture expérimentale, en se focalisant sur les composantes de l'art dramatique, s'inspire de l'abstraction en peinture, voire du monochrome. En voici quelques exemples : une pièce faite seulement de monologues (« Il y avait foule au manoir »), ou d'apartés (« Oswald et Zénaïde »), des pièces dans lesquelles les personnages ne sont définis que par leur débit (« L'île des Lents et l'île des Vifs ») ou par la tessiture de leur voix (« Conversation-sinfonietta ») — quand il ne s'agit pas d'une pièce sans personnage du tout (« Une voix sans personne ») ; ou bien encore c'est une intrigue incompréhensible (« Eux seuls le savent »), une gestuelle complètement dérégulée (« L'Archipel sans nom »), ou diverses « maladies » du langage (« Un mot pour un autre », « Finissez vos phrases », « Les mots inutiles »...) Jean Tardieu a même imaginé des pièces tout à fait impossibles à

représenter, telle celle-ci, restée bien entendu dans ses cartons : une salle de théâtre remplie de spectateurs attend devant le rideau baissé ; or qu'y a-t-il de l'autre côté du rideau qui va se lever après les trois coups ? Une autre salle, symétrique, remplie de spectateurs eux aussi en attente...

Dans un texte intitulé « Un art dramatique abstrait », Jean Tardieu explique lui même ce qu'il entend par là en définissant sa démarche :

Ce ne sont que des gammes, des études, dont chacune prend pour prétexte, non pas un sujet, mais un objet, emprunté à l'arsenal des "effets" de toujours : les gestes qui font peur, les mots qui font rire ; la hâte, la lenteur, la surprise ; les entrées, les sorties, le temps raccourci ; les conventions tragiques ou comiques du monologue, les métamorphoses insensibles, le dialogue qui évolue non comme la conversation mais comme la musique, la mort et la vie qui vont bras-dessus, bras-dessous hors du monde.

Tel est aussi le sens de "l'Abstraction" que je cherche : partir du rituel théâtral et dans les formes ainsi définies par le cadre même de la Scène, faire entrer les contenus expressifs à travers les ombres et les lumières diversement mêlées de l'humour, de la farce et du cauchemar. (8)

Tous ces « brefs essais », ajoute Jean Tardieu un peu plus loin, « ont pour commun dessein d'échapper soit délibérément soit insensiblement au "réalisme" pour partir en quête d'une autre vérité que l'on a bien voulu appeler "poétique". » Ainsi, comme le revendique l'auteur lui-même, toute son écriture de création théâtrale est bien une extension du domaine poétique. Ces jeux ne sont pas gratuits : « parti d'une volonté abstraite, on retrouve l'humain » (9).

En effet, outre cette déclinaison des conventions dramaturgiques, le théâtre de Jean Tardieu nous parle également de la rupture sémiotique entre monde et langage, voire entre les hommes eux-mêmes. Les mots de la logosphère se croisent et rebondissent comme des balles de tennis, les phrases répétitives du chœur s'envolent, la voix du Protagoniste élève ses visions tantôt paisibles, tantôt terribles, sans que jamais les paroles ne s'échangent ni ne se rencontrent dans « L'ABC de notre vie » ; dans « Une soirée en Provence », une discussion contradictoire entre deux personnages qui s'opposent dans leur philosophie de la vie se brise au contact du réel et débouche sur un « Dictionnaire en lambeaux » où se délite toute vision préétablie du monde ; une foule de parleurs croise et recroise le chemin de deux amants que tantôt séparent les malentendus du langage, tantôt réunissent le présent du verbe être ou l'harmonie simple d'une comptine dans « Les amants du métro » ; « Les temps du verbe » conjuguent la vie et la mort dans un usage inquiétant du mode indicatif ; ou bien encore, la voix du Récitant conjure l'absence sur une scène vide de personnage dans « Une voix sans personne ». Les mots essaient de suturer, sans jamais y parvenir, ce qui est ontologiquement séparé.

Dans tous les cas, que la pièce soit longue ou brève, sérieuse ou comique, il y a toujours comme un au-delà de la scène, comme un fond sans fond sur lequel apparaissent ces fantômes, et qui ressemble à cet espace où surgissent les marionnettes de *Monsieur monsieur* : « il faisait froid, le vent de l'espace agitait les haillons d'un épouvantail ». Les saynètes les plus drôles elles-mêmes ne sont pas détachables d'un arrière-plan métaphysique. Le Client, un peu ridicule, un peu touchant, est trois fois exécuté par le déclenchement de ce qui ne peut être embrassé par la pensée : le Monde lui-même, qui donne tout, même la mort (« Le meuble »), la Beauté qui fascine et qui tue (« La serrure »), l'Avenir qui ne présente, pour tout être vivant, qu'une seule et unique issue (« Le guichet »). Partout souffle ce vent qui ôte à l'esprit toute certitude :

Le lieu où je me retire à part moi (quand je m'absente en société et qu'on me cherche, je suis là) est un théâtre en plein vent peuplé d'une multitude, d'où sortent, comme l'écume au bout des vagues, le murmure entrecoupé de la parole, les cris, les rires, les remous, les tempêtes, le contrecoup des secousses planétaires et les splendeurs irritées de la musique.
[...]

C'est sur ces échafaudages, tremblants et vides, mais très hauts, comme la voilure des trois-mâts, c'est là que se déroule, nuit et jour, l'inépuisable spectacle, sous les rafales tournantes des phares dont la source inconnue met au monde les fables qui, depuis l'enfance, m'ont nourri sans me consoler. (10)

Le théâtre de Tardieu relève en effet de la *fable*. Ce n'est pas un théâtre discoureur qui nous explique, sur scène, ce qu'il faut voir, penser ou comprendre ; ce n'est pas non plus une représentation qui nous persuade par le biais de l'identification ou de la distanciation à l'égard des personnages ; ce n'est pas, enfin, une représentation du monde par imitation du réel, qu'il soit historique, social, politique ou psychologique. Il y a, toujours, quelque chose comme une *métaphore théâtrale* que Jean Tardieu nomme — et c'est un maître mot de son esthétique — « transposition ». Au lieu de se fonder sur un modèle puisé dans le monde « réel » (sur la validité duquel Jean Tardieu a toujours eu des doutes), il part d'une « idée abstraite » qu'il développe sur le mode suivant : que se passerait-il si telle hypothèse était poussée dans ses dernières conséquences ? Une telle « armature formelle », déclare l'auteur dans *Obscurité du jour*, peut seule aspirer au vrai parce qu'elle est « déformante ». *Déformer* notre vision des choses, c'est tenter d'échapper à une vision *préformée*, pétrie de conventions et donc nécessairement fausse. Dans « Mon théâtre secret », Jean Tardieu, tout autant que de la scène, parle du *Theatrum mundi* :

De ce côté-ci, voyez comme il imite, à la perfection, l'inébranlable majesté des monuments : il semble que je puisse compter toutes les pierres, caresser de mes mains le glacis du marbre, les fractures des colonnes, la porosité du travertin...

Mais, attendez : si je fais le tour du décor (quelques pas me suffisent), alors, de l'autre côté de ces apparences pesantes, de ces voûtes et de ces murailles, mon regard tout à coup n'aperçoit plus que des structures fragiles, des bâtis provisoires et partout, dans les courants d'air et la pénombre poussiéreuse, auprès des câbles électriques entrelacés et des planches mal jointes, la toile rude et pauvre, clouée sur des châssis légers. (10)

Il en va de même lorsqu'on observe n'importe quel objet, par exemple un pichet posé sur une table : « il suffit que je m'étonne de sa présence, et le voilà parti, bercé par des flots absolus » (11). Tout glisse dans un mouvement héraclitéen, choses et gens sont perpétuellement en instance de départ. Dans la gare où se situe l'action de la pièce « Le guichet », la voix du haut-parleur, « *au loin, sur un ton étrange et rêveur* », nous avertit :

Messieurs les voyageurs pour toutes directions, veuillez vous préparer, s'il vous plaît... Messieurs les voyageurs, attention... messieurs les voyageurs, votre train va partir... Votre train, votre automobile, votre cheval vont partir dans quelques minutes... Attention !... Attention !... Préparez-vous... (12)

Quelle que soit la tonalité des pièces de Tardieu, elles semblent avoir pour coulisses un « autre côté des choses » d'où émane, entre autres exemples, le message du haut-parleur, comme si elles n'étaient que la coagulation éphémère d'un mouvement universel et incompréhensible, dans lequel seul le geste de l'artiste peut tenter de *traduire* par le sens, l'ordre ou le rythme, « une réalité contradictoire toujours insaisissable qui, dans le même instant, existe et n'existe plus ». Le modèle opératoire de Jean Tardieu dans le domaine du théâtre est la musique, comme il le précise lui-même à plusieurs reprises, non seulement à travers son vœu d'imaginer un « clavecin bien tempéré du théâtre », exploré dans ses dimensions constitutives, mais encore en créant des pièces directement inspirées de la musique, comme « La sonate et les trois messieurs », « Conversation-Sinfonietta » ou encore « L'ABC de notre vie ». Cette dernière pièce, conçue comme un concerto, est accompagnée de consignes extrêmement développées : elle est précédée d'un « Avant-propos » et de « Remarques », est suivie d'une « Note complémentaire », et comporte des didascalies qui occupent autant de place que les paroles émanant du chœur ou prononcées par les solistes.

Trois thèmes poétiques se succèdent : « Ces thèmes, à la manière des thèmes musicaux dans une œuvre symphonique, sont exposés, développés, enchevêtrés selon un plan purement formel [...]. *L'ABC de notre vie* est construit sur le même plan qu'un *Concerto* : le soliloque du « protagoniste » (lequel exprime le sens général du poème) fait équilibre avec une masse de voix anonymes (le « chœur ») et tantôt alterne avec cette masse, tantôt lui fait écho, tantôt s'y superpose — bref, joue un rôle analogue à celui de l'instrument concertant par rapport à l'ensemble orchestral » (13). Tout, dans ces instructions de l'auteur, est minutieusement réglé : la tessiture des voix, leur débit, leur tempo, leur intensité, les silences, etc. — comme sur une partition.

Cette pièce magnifique a été trop rarement montée, malheureusement. Il reste à formuler le souhait que Jean Tardieu soit programmé autrement qu'en « off » dans tel grand festival, qu'il ne soit pas uniquement joué par des troupes d'amateurs — en un mot, qu'il soit relu avec le sérieux que mérite véritablement son théâtre.

Notes :

- 1- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 548.
- 2- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 460.
- 3- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1368-69.
- 4- Jean Tardieu et Jean-Pierre Vallotton, *Causeries devant la fenêtre*, Lausanne, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1988, pp.
- 5- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1130-31.
- 6- Préface à *La Comédie du langage*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.
- 7- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1128.
- 8- Jean Tardieu. *L'amateur de théâtre*, textes réunis et présentés par Paul-Louis Mignon et Delphine Hautois, Paris, Gallimard, 2003, pp. 145-146.
- 9- *Ibid.* p. 177.
- 10- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1271.
- 11- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 941.
- 12- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 616.
- 13- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 725-781.

Références :

- Jean Tardieu. *L'amateur de théâtre*, textes réunis et présentés par Paul-Louis Mignon et Delphine Hautois, Paris, Gallimard, 2003.
- *La dramaturgie poétique de Jean Tardieu*, par Paul Vernois, Paris, Klincksieck, 1981.