

Tardieu à 360° 8 : Sortilèges de la musique

La harpe maternelle a bercé l'enfance et la jeunesse de Jean Tardieu : « Mes premiers mouvements, mes premières pensées furent cadencés au rythme de la harpe. [...] J'ai rêvé aux sons de la harpe ; j'ai lu aux sons de la harpe ; j'ai aimé aux sons de la harpe. » (1) Pendant les vacances, à Orléanas, il en aimait le « son net et aérien qui, s'échappant des fenêtres », s'associait à la lumière de l'été dans le jardin ainsi qu'aux tableaux que peignait son père. L'un d'entre eux présente un double portrait de Caline, l'une, en blanc, jouant de la harpe près d'une fenêtre, l'autre, en noir, écoutant, les yeux clos, le coude appuyé sur la cheminée. « Quand je regarde ce tableau, écrit Jean Tardieu, [...] remonte du passé la sonorité particulière, à la fois aiguë, intense et veloutée, des cordes pincées de la harpe. » (2)

Très tôt, on avait habitué le jeune écolier à tenir un cahier où il devait relater ses journées, pour pratiquer l'exercice de la « rédaction », en guise de devoirs de vacances. C'est ainsi qu'aujourd'hui, si l'on consulte le fonds Tardieu conservé à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), on peut lire, dans les « Cahiers d'enfance », un témoignage direct, sans déformations ultérieures, de ce que perçoit un enfant de sa vie au jour le jour. Voici un extrait de l'un de ces cahiers, rédigé à l'automne 1914, alors que Victor, mobilisé, a quitté sa famille :

Ici je suis heureux dans le confort de notre jolie chambre ; Maman est sans cesse près de moi ; elle installe sa harpe, moi je sors mes cahiers et mes livres et nous nous plongeons dans le travail tandis que nous sommes réchauffés par un gai feu de bois qui ronronne derrière nous. Nous avons chacun [sic] une fenêtre qui nous envoie [sic] la lumière dorée par les feuilles d'automne. Les deux lits en face de ma table dorment en attendant le soir. La harpe a, pour basses, le feu, et ma plume qui se promène sur le papier fait partie du concert. Ce qui manque à la douceur de ces heures c'est que Papa est loin de nous. (3)

On pourrait gloser sur ce « confort », ingénument avoué par un garçon de onze ans, en soulignant certaines expressions telles que « *notre* chambre », « maman est sans cesse *près* de moi », « papa est *loin* », etc. Tout cela est bien connu. Plus étonnante est l'avant-dernière phrase, qui réunit en un seul « concert » le grattement de la plume de fer sur le papier, les arpèges de la harpe et la basse continue du feu, en d'autres termes les mots de la langue, les sons de la musique et les bruits du monde. Le souvenir de cette symbiose parfaitement idyllique restera inscrit dans la conscience profonde du poète comme nostalgie d'une « région sereine où tout est su, compris et consommé d'avance » et où existent « la fusion, le retour des êtres séparés, dans l'unité et la paix originelles. » (4)

La musique, cette langue maternelle qui *touche* la sensibilité directement et sans intermédiaire, accompagnera aussi les premières amours du futur poète. À Paris, rue Chaptal, comme à Orléanas pendant les vacances, Caline complète ses revenus en donnant des leçons à de jeunes élèves, comme le rappelle Jean Tardieu dans ses *Causeries devant la fenêtre* :

« [...] Pendant la guerre, mon père étant mobilisé, nous vivions de ce qu'elle gagnait comme professeur. S'étant aperçue que beaucoup de musiciens, même excellents, ont du mal à déchiffrer, à regarder ou à interpréter pour la première fois une partition, comme on lit un livre, elle avait un « cours de déchiffrage » pour les élèves de la classe de harpe du Conservatoire, où on leur soumettait des partitions manuscrites de compositeurs ; ça les formait à la lecture des manuscrits musicaux. Elle en demandait à des amis compositeurs, parfois même célèbres, et elle les présentait à ses élèves. Ce cours de déchiffrage avait lieu dans un tout petit salon de l'appartement de mes parents ; il y avait deux pièces contiguës qui étaient utilisées le jour du « cours de déchiffrage ». Ce jour-là, moi qui avais onze à douze ans, jeune garçonnet adorant les petites filles, je voyais arriver des merveilles ; il y en avait de très jolies. Surtout une jeune Israélite, qui

s'appelait Marie-Jeanne, dont j'ai été épris pendant des années ; l'été aussi, ma mère les emmenait dans une propriété près de Lyon, une belle maison qui appartenait à sa grand-mère. Il y avait un vaste jardin ; elles continuaient leurs études de harpe. Alors, il y a eu comme cela des amours d'enfance qui, aujourd'hui encore, enchantent ma mémoire. » (5)

Fille et petite-fille de musiciens, Caline avait pour amis de célèbres compositeurs : Jules Massenet lui dédicace une partition de son *Jongleur de Notre-Dame*, Camille Saint-Saëns est son témoin de mariage, Germaine Tailleferre compose pour ses élèves des pièces réunies dans *Le petit livre de harpe de Madame Tardieu...* Le jeune Jean ne manque pas d'en tomber amoureux : « Ébloui par l'apparition de cette belle jeune femme à la chevelure blonde, si douée et si intelligente, je ne perdais pas un mot de ses paroles. Pour le garçon de huit ou dix ans que j'étais alors, Germaine, à peine âgée de vingt ans, était à la fois, pour nous tous, comme un coup de soleil du printemps et comme un mélodieux "glissando" de harpe ! » (6) Gabriel Fauré, dont Jean Tardieu adorait la musique, fréquentait aussi le salon de sa mère. Il est certain que les conversations entendues dans ce milieu prestigieux ont nourri la réflexion du poète sur la musique, tout en donnant un *visage* à leur œuvre :

« Je me rappelle très bien encore le profil de Camille Saint-Saëns dans un fauteuil du salon. Un matin, il était venu apporter à ma mère une petite page qu'il avait écrite pour son cours de déchiffrage. Et de voir la figure de cet homme célèbre, qui avait une petite voix cassante, un personnage nerveux, irritable, avec sa barbiche, c'est un souvenir extraordinaire ! Je me suis détaché assez tôt de la musique que représentait Camille Saint-Saëns, bien qu'il y ait de très belles choses que l'on redécouvre aujourd'hui. On donnait des dîners à la maison avec beaucoup d'invités. Je me rappelle y avoir vu notamment Gabriel Fauré, qui avait pour amis, à la fin de sa vie, Marguerite Hasselmans, une pianiste de talent, l'amie la plus chère de ma mère, une femme tout à fait adorable. Et Fauré, très sourd déjà, je le vois à table avec ses beaux cheveux blancs, sa moustache blanche [...] Plus tard, un an avant sa mort, quand j'avais peut-être dix-sept ans et lui pas loin de quatre-vingts, on lui a fait un grand hommage au Trocadéro, en jouant quelques-unes de ses plus belles œuvres. Et, à ce moment-là, comme je commençais à écrire (il le savait), il m'a dédié la partition de son opéra *Pénélope* : "À mon jeune ami, le poète Jean Tardieu" ». (7)

Bien des années après, lorsque Jean Tardieu dirigera le Club d'essai à la radio, il collaborera avec de nombreux musiciens, tels Henri Sauguet, Pierre Capdevielle, Claude Arrieu, Maurice Thiriet, Marius Constant, Maurice Ohana, Marcel Mihalovici, Luciano Berio, Darius Milhaud... La programmation musicale comporte des créations originales : le *Quatuor pour ondes Martenot* de Pierre Boulez en 1946, et en 1948 les *Études de bruits* de Pierre Schaeffer. « Quand je m'occupais du Club d'essai, dit Jean Tardieu, j'avais à côté de moi le groupe de la Musique Concrète, créé et dirigé par Pierre Schaeffer, je rencontrais des musiciens qui ont contribué à bouleverser la musique de cette époque, à inventer quelque chose de tout à fait nouveau. » (8) Comme on le voit, le mélomane qu'était Tardieu, féru de musique classique, connaissait très bien, et cela depuis l'enfance, les compositeurs qui lui étaient contemporains, du Groupe des Six à celui de la Musique concrète.

La poésie de Jean Tardieu a aussi attiré les compositeurs de son temps : Henri Sauguet met en musique « trois lieder » extraits de *Comme ceci comme cela*, et crée l'accompagnement musical pour la création de deux pièces de Jean Tardieu, *La Sonate et les trois Messieurs* et *Une voix sans personne* ; Germaine Tailleferre lui demande un texte original : ce sera *Le concerto des vaines paroles*, présenté au public en 1953 ; Paul Hindemith commande au poète un livret d'opéra en 1962, mais la mort du compositeur en 1963 mettra fin au projet, qui sera repris par Claude Arrieu sous la forme d'un opéra bouffe intitulé *Un clavier pour un autre* :

« Quant à Claude Arrieu, elle a écrit une musique très personnelle, colorée et très spirituelle : elle a mis en musique, en excellente musique, une

comédie dont j'avais écrit le livret. C'est une chose assez drôle, qui se passe dans une gare, où se trouvent réunis par hasard des chanteurs d'opéra, un congrès de chirurgiens et un festival de musique exotique. Il y a toutes sortes de quiproquos, d'intrigues amoureuses, entre un ténor ridicule et sa charmante secrétaire, qu'il tyrannise, sans s'apercevoir qu'elle a des dons musicaux. Un jour qu'elle se met à taper à la machine, les touches se transforment en touches de piano et elle chante de façon ravissante en s'accompagnant elle-même, alors que le ténor ridicule perd sa voix au même moment. C'est une œuvre qui a été créée à la Radio il y a assez longtemps et jouée en Avignon. » (9)

C'est également sur un texte demandé à Jean Tardieu que Marius Constant compose un « opéra pour un personnage », *Le Souper*, créé dans le cadre du Festival de Besançon en 1970 :

« Marius Constant a écrit une œuvre très originale sur un scénario que j'ai réalisé sur sa demande [...] C'est ce que nous avons appelé un « opéra pour un personnage » [...] Ce scénario décrit la déception progressive, qui va jusqu'au tragique, d'un homme seul chez lui, qui est abandonné par sa femme, juste le jour anniversaire de leur amour. Il avait tout préparé pour la fête, le champagne, les fleurs, les cadeaux, etc., et comme cette femme ne vient pas, il devient tout à fait fou, il s'enivre, il met du poison dans sa coupe et il meurt. Au moment où il agonise, on entend frapper à la porte et la voix de son amie crie : « C'est moi, je reviens ! » Mais on ne sait pas si c'est une hallucination qu'il a dans son délire de mort ou si c'est vraiment elle qui revient. Cette œuvre a été créée dans le grand amphithéâtre des Salines d'Arc-et-Senans pendant le festival de Besançon. » (10)

D'autres mises en musique de l'œuvre de Tardieu existent — lui-même ne les connaît pas toutes, comme il le dit à Jean-Pierre Vallotton, qui lui signale une adaptation dont il ignorait l'existence :

« Il arrive même que des musiciens de talent aient écrit de la musique sur des poèmes de moi sans que je le sache. Ça a été le cas de Constantin Regamey dont vous m'avez parlé tout à l'heure et dont j'ai hâte d'entendre le disque que vous m'avez apporté. Le compositeur allemand Wolfgang Rihm a composé tout un opéra bouffe sur une comédie de moi et obtenu beaucoup de succès, bien que les circonstances ne m'aient pas permis de l'entendre. » (11)

Depuis la harpe maternelle qui a bercé son enfance et sa jeunesse, en passant par les déchiffrages au piano à quatre mains qui ont permis à Jean Tardieu d'explorer un certain répertoire, jusqu'à l'écoute de la musique accompagnant ses journées du matin au soir, dans sa voiture, chez lui, au bureau, partout — on peut dire que la musique a imprégné la vie de Jean Tardieu. Au cours d'un entretien, alors qu'on lui demande ce qu'est pour lui la musique, il répond par une métaphore géographique :

« Pour moi, la musique, c'est comme un immense pays, où il y a des fleuves, des mers, des tempêtes, des accalmies, des ciels sereins, des ciels orageux, et tout cela est comme superposé à la vie que nous connaissons et à la réalité que nous connaissons. » (12)

Ce « monde qui double le monde de la vie », c'est la musique, mais c'est aussi la poésie : deux « pays » comparables, parallèles sans jamais se confondre. Jean Tardieu a souvent déclaré ressentir une « espèce de jalousie pour la puissance concrète et matérielle des arts comme la peinture et la musique », qui atteignent directement la sensibilité, alors que le langage, trop cérébral, a tendance à « refroidir » les impressions vives. L'effort poétique

consiste à extraire le langage de sa fonction utilitaire pour lui conférer un maximum de capacités sensorielles, de sorte que le sens passe par la sensibilité plus que par l'intellection : « La poésie est une sorte de tremblement de la signification, au bord même de la non-signification, ou plutôt de la pure *expression*, c'est-à-dire au bord de la musique » (13). Quoique Jean Tardieu ait déploré à maintes reprises la pauvreté du médium verbal comparé à l'infinie richesse de l'univers musical — « Jamais la faible amplitude des phonèmes n'atteindra la modulation prégnante des sons musicaux », disait-il (14) — la poésie partage néanmoins avec la musique certains moyens tels que le rythme et les sonorités :

La musique des vers est déjà elle-même près de la moitié de leur signification, en même temps que la signification entre pour plus de moitié dans l'enchantement musical que procurent les œuvres des poètes. S'il est vrai que, dans le cercle de la vie, le rythme a pour mission d'organiser un mouvement qui se prolonge, de lui permettre de durer, en lui offrant des points d'appui et de repos, on aperçoit comment le rythme, en organisant de telle ou telle manière l'expression de l'émotion, prend un sens, *est* lui-même un sens. (15)

Nous avons déjà parlé dans ces pages de la musicalité du lyrisme tardivien ; mais, outre la justesse de son oreille, si tôt et si exactement formée à l'écoute de la musique par les enseignements — de qualité professionnelle — dispensés par sa mère, le travail et la réflexion auxquels il s'adonne lorsqu'il entreprend de traduire, en 1931, *L'Archipel* de Hölderlin, ont considérablement nourri la recherche approfondie qu'il mène depuis plusieurs années sur la question du rythme en poésie. Il s'en explique de manière détaillée dans ses *Causeries*, où il rappelle qu'il a tenté de mettre au point un équivalent français de l'hexamètre holderlinien, qui lui-même cherchait à transposer l'hexamètre grec :

« [Je l'ai traduit] dans un vers imaginaire pour la langue française, et qui est forcément, si l'on se base sur la prosodie, ou plutôt sur l'accent tonique propre à chaque langue, l'inverse de la langue allemande. L'allemand est une langue où l'accent tonique porte sur la première syllabe d'un mot ou d'un groupe de mots, alors que la langue française est anapestique, c'est-à-dire qu'au contraire, l'accent tonique porte sur la dernière syllabe. Alors, en me basant sur cette sorte d'inversion du rythme de l'hexamètre d'Hölderlin, j'avais cherché un hexamètre artificiel français. Ça m'avait conduit, d'ailleurs, à des investigations sur des recherches analogues faites autrefois par les poètes de la Pléiade. Les gens de la Renaissance avaient, en effet, cherché à créer ce qu'ils appelaient des « vers mesurés », qui n'étaient pas basés sur la quantité de syllabes, mais sur des « mesures », c'est-à-dire l'alternance de syllabes *longues* et de syllabes *brèves*. Là, ils s'étaient trompés, parce qu'ils n'avaient pas tenu compte, justement, des vertus de l'accent tonique. De sorte que ce que les grands poètes de la Pléiade ont essayé de faire reste quand même un peu bancal. Il y a eu Baïf, naturellement, et puis Agrippa d'Aubigné ; c'est celui qui a réussi le mieux dans cet ordre de recherche. » (16)

Jean Tardieu a cherché à expérimenter dans sa propre poésie le système mis au point pour la traduction d'Hölderlin. Ainsi, dans le recueil *Accents* — dont le titre est évidemment programmatique — plusieurs poèmes sont écrits « en rythmes accentués, non en rythmes syllabiques : chaque vers est composé de “mesures”, terminées, chacune, par un accent principal ». Le feuillet manuscrit sur lequel figure cette précision présente le poème « Pluie de ciel (II) » entièrement scandé au crayon de couleur ; en voici le début :

Mais jamais plus/ les gens qui veil/ lent, les gens qui dorment
Ne reverront/ les for/ mes du jour
Ni les contours / des for/ mes de l'ombre,
Comme on voit les morts,/ déserts/ et durcis. (17)

En lisant la strophe selon ces indications, on doit légèrement allonger les syllabes signalées ; ici, chaque vers comporte trois mesures qui, sans être rigoureusement égales, sont de longueur comparable, à condition que certaines séries de syllabes se lisent à peine plus rapidement, et d'autres plus lentement, quitte à compenser un manque de syllabes par un « silence » (comme en musique). Par exemple, la première mesure du quatrième vers étant nettement plus longue que les deux suivantes, un silence peut être placé après la virgule. Cette manière de dire le poème lui confère une solennité d'ordre quasiment liturgique, et change considérablement sa signification en le plaçant plus haut — si l'on peut dire — sur l'échelle du lyrisme, à l'étage du sublime. Cette tentative de créer un vers français nouveau représente un aspect méconnu de la poésie de Tardieu ; avant de préparer, le cas échéant, une séance de lecture de ses poèmes, il convient donc d'y réfléchir à deux fois, en fonction de la tonalité des poèmes et de leur date de composition.

Souvent inspirés de la musique et de son vocabulaire spécifique, les titres, qui parfois comportent des indications de tonalité ou d'intensité, doivent être pris en compte pour une *exécution* à haute voix. Ainsi la « Suite mineure », série de vingt poèmes publiés dans *Le Témoin invisible*, ou les « Dialogues à voix basse » dans le même recueil ; les « Trois chansons » de *Jours pétrifiés* ; les « Poèmes pour la main droite » — allusion évidente à Ravel — qui demandent tout un travail de diction sur la mélodie de la syntaxe et sur les jeux phonétiques, ou encore les quatre gigantesques phrases que sont « Frontispice », « C'est là », « C'est à dire » et « Comme bientôt », regroupées sous le titre « Frontispice et triptyque du mortel été » et accompagnées d'instructions précisant comment les lire, poèmes réunis dans *Formeries* — et bien d'autres encore.

Voici un poème, extrait de *Hollande* (18), dont la lecture (à voix haute ou intérieure) est suggérée à la fois par le titre, par la disposition iconique des lignes, par les allitérations ou assonances, et par les effets de rythme : présence et place des *e* muets et phonèmes vocaliques accentués et « longs », dont l'alternance évoque les vagues, la houle, le vent, la tempête, l'accalmie :

Crescendo decrescendo

large large lave
délie ébroue surgit salubre hume
arbore cataracte dérive horreur ravir ouragan
délire hurle flux fui rafale déploie souffle
siffle saisir plie sombre pluie place
éparse pâle palme file ruisselle
patte pétale épaisse rêve
soupire rive effleure
espace endormi reflet
hâle calme
rame
là

Bien souvent, en particulier dans *Monsieur Monsieur*, Jean Tardieu indique la manière de lire ses poèmes — on a cité quelques-unes de ces didascalies dans notre chapitre 6 — « Sur le ton de la basse médisance », « Un rien de dignité offensée », « Magnifiquement érudit », etc. Le modèle qui me paraît avoir directement inspiré ces indications est un musicien dont il admirait autant la forme d'esprit que la musique : Erik Satie. Jean Tardieu, qui avait eu l'occasion de voir ou même de déchiffrer ses œuvres dès sa jeunesse, avait depuis longtemps repéré et apprécié les indications pianistiques portées sur les partitions, telles que « En rougissant légèrement » ou « Sur la pointe des pieds ». Il est certain qu'un compositeur capable de calligraphier des affichettes précisant « Nos morceaux sont garantis sans quintes ni octaves » ou de composer une « musique pour chiens » avec ses *Véritables préludes flasques* avait tout pour plaire à un esprit doué du même type d'humour parodique.

C'est justement dans cet esprit parodique et burlesque que Jean Tardieu, pour souligner « le caractère “intraduisible”, spécifique et irréductible de l'expression, dans une œuvre musicale », rédige un petit apologue dans *Obscurité du jour*, où il joue plaisamment aussi bien le rôle du professeur que celui de l'élève :

— Élève Un Tel, voulez-vous me traduire en français le 1^{er} Mouvement du dernier Quatuor de Schubert ! Vous savez que je ne veux pas d'analyse musicale, ni de biographie, ni de psychanalyse, ni de bavardage poétique. Non, je veux une vraie, une bonne traduction. En français. En français correct.

— Mais, Monsieur ?...

— Il n'y a pas de « mais, Monsieur » ! Voulez-vous faire cette version, oui ou non ?

— Mais, Monsieur, je n'ai pas de Lexique Musique-Parole ?

— Est-ce que j'en ai un, moi ?

— Justement, Monsieur, je...

— Il suffit ! Je veux cette traduction pour demain matin, sans faute. Et attention aux barbarismes, aux solécismes, aux faux-sens et aux non-sens ! Je les compterai double, à cause de votre mauvaise volonté. (19)

Jean Tardieu, selon son habitude, met à distance ses propres pratiques créatrices à travers ce dédoublement. Il a en effet tenté, dans *Figures*, de transposer la réception d'une œuvre musicale ou picturale en un « objet d'expression » qui cherche à rendre compte, sous une forme métaphorique, de la mémoire globale qu'il en a gardée, et qui ne soit « ni description, ni analyse, ni nomenclature, ni explication, ni classement (ou déclassement) historique ». Ces « Figures » sont « des amalgames verbaux formés d'allusions » ou de « sédiments d'images » qui s'agglutinent spontanément lorsque le poète se remémore l'œuvre entière d'un peintre ou d'un compositeur. Debussy, Satie, Ravel, Rameau ont été ainsi inscrits dans cette sorte de dictionnaire poétique dans lequel les entrées sont des noms de grands artistes, « définis » à travers une sorte de synthèse réalisée de mémoire. Souvent, une métaphore principale fédère les images, qui toujours ont une double fonction : elles sont à la fois objectives en faisant référence à l'œuvre et à ses titres, et subjectives en exprimant la réception de l'œuvre par une sensibilité particulière. Ainsi, le texte sur Satie est-il tout entier construit autour du personnage de Socrate, d'une part parce que l'une des plus belles œuvres de Satie est consacrée à *La Mort de Socrate*, d'autre part parce que cette figure-là semble à Tardieu exactement propre à représenter un homme qui « avait découvert la mélopée de la justesse — autrement dit, de la justice » (20).

C'est en particulier dans le théâtre de Tardieu que se fait sentir l'influence du modèle musical. Il a été question, dans le chapitre précédent, du « Clavecin bien tempéré du théâtre » entrepris par le dramaturge lorsqu'il explore, de pièce en pièce, la « grammaire » des conventions théâtrales. Quant aux œuvres directement inspirées des formes musicales, nous avons déjà brièvement évoqué *L'A. B. C. de notre vie*, poème à jouer conçu comme un concerto, où « un "Protagoniste" joue le rôle de l'instrument concertant, cependant que les autres personnages — principalement un chœur parlé d'une espèce particulière — représentent la masse orchestrale ». La tonalité de la pièce relève du lyrisme sérieux, tandis qu'elle est parodique pour les deux autres.

La Sonate et les trois Messieurs porte un sous-titre qui en éclaire les enjeux : « *ou Comment parler musique* ». Trois messieurs sont assis sur des chaises face au public, et la scène ne comporte aucun décor, comme pour un concert de musique de chambre. « Ils se racontent, sur le ton de la conversation la plus banale, "ce qui s'est passé" dans un morceau de musique qu'ils ont entendu au concert » ; leur échange est construit en trois mouvements : *Largo*, *Andante* et *Finale*. Le thème principal, « une grande étendue d'eau dans le soir », tenu d'un bout à l'autre du morceau, est traité en fonction des tonalités correspondant aux mouvements musicaux : une thématique spatiale (l'étendue, le haut, le bas...) pour le *Largo*, suivie d'une thématique plus abstraite pour l'*Andante* (voir, savoir...), tandis que le « soir » se transforme en « matin » pour un *Finale* plus joyeux. La tonalité, à l'image des trois Messieurs, qualifiés par Tardieu de « légèrement ridicules » mais aussi de « touchants », est elle aussi ambivalente, oscillant entre le « poétique » et le « parodique ».

Pour finir, attardons-nous un peu sur *Conversation-Sinfonietta*, pièce où se croisent les codes du théâtre et ceux de la musique. Côté théâtre, nous avons une conversation *parlée* portant sur des thèmes ordinaires : la vie quotidienne, l'amour, les tables tournantes, la nourriture... Côté musique, on reconnaît les trois parties d'un concerto ou d'une symphonie,

indiquées en italien conformément à la tradition : *Allegro ma non troppo*, *Andante sostenuto*, *Scherzo vivace*. Les personnages sont des choristes dirigés par un chef d'orchestre, et l'auteur, un certain Johann Spätgott au nom transparent, est censé être un compositeur allemand — mais personne ne chante. Comme on le voit, le statut de la pièce se situe à l'intersection du théâtre et de la musique, les codes de l'un pervertissant ceux de l'autre et réciproquement.

Les personnages, désignés par des lettres, sont définis par leur tessiture de voix. La distribution est symétrique : deux voix hautes (soprane féminine et ténor masculin), deux voix médianes de contralto (féminines) et deux voix de basse (masculines). Les « personnages » ne s'impliquent pas dans leurs énoncés : ils ne doivent pas jouer le sens de ce qu'ils disent comme des comédiens, mais exécuter leur partie en ne s'occupant que du son et du tempo comme des instrumentistes. D'ailleurs, les opinions qui leur sont prêtées ne dépendent en aucune façon du « caractère des personnages », comme on dit, mais uniquement de leur tessiture de voix.

Ainsi, S. et T. (Soprano et Ténor) ont des pensées élevées, puisque ce sont des voix « hautes » : ils sont idéalistes et « romantiques », croient aux rêves, à l'amour, et aiment les plats légers. Les didascalies qui accompagnent leurs répliques sont : « tendrement », « très sentimental », « avec feu », « hardie », « poétique », « mélodieusement », « passionné ».

À l'inverse, B1 et B2 (voix basses) paraissent plus âgés et expérimentés ; ils ont des goûts terre-à-terre, sont matérialistes et sceptiques, ne croient que ce que l'on peut voir ou toucher, et aiment en épicuriens la vie, les bonnes choses, les plats lourds et épicés. Les didascalies qui leur correspondent sont : « bourru », « restrictifs », « incrédule », « goguenard », « bonhomme », « affirmatif », « très martelé ».

Les voix moyennes, C1 et C2, sont « juste milieu » ; ce sont deux femmes à qui l'on dit « madame » (et non « mademoiselle » comme à S.), et qui paraissent être d'âge moyen ; leurs goûts sont moins tranchés, et leurs opinions, tantôt rêveuses, tantôt matérielles, oscillent entre le parti des voix hautes et celui des voix basses. Les didascalies montrent qu'elles maîtrisent bien la gamme des intonations que l'on utilise dans une conversation de salon (« mystérieusement », « riant », « indignée », « mélancolique »).

Le « caractère » purement instrumental des « personnages » sera typographiquement interprété par Jean Massin, dans la remarquable (et rare !) édition de la pièce par Gallimard en 1966, sous forme de caractères d'imprimerie différents pour chaque tessiture de voix : caractères maigres pour les voix hautes, gras pour les voix basses, intermédiaires pour les voix médianes, les répliques de chaque « personnage » étant placées à différentes hauteurs dans la page (les voix hautes en haut, les voix basses en bas, et les voix médianes au milieu).

De même, les « didascalies » correspondent à des indications musicales, en précisant le tempo (« Très vite »), l'intensité (« Crescendo », « Forte »), les silences (« Un silence »), les parties concertantes (« Tous ensemble »), les parties solistes (« Commencant un récitatif »), le phrasé (« Sentimental », « Goguenard », « Restrictif », etc.). Quant aux rythmes et sonorités, qui relèvent du poétique, ils sont traités uniquement pour leur valeur musicale. Chaque mouvement en effet s'organise non seulement selon un tempo, mais encore autour de *mètres* et de *sonorités* qui peu à peu s'imposent : l'Allegro, rythmiquement et phonétiquement assez varié, conduit progressivement à l'alexandrin régulier et à la dominante du son « ou », mètre et phonème qui vont structurer tout l'Andante, lequel prépare également au dernier mouvement en introduisant en cours de route le son « a », correspondant au thème du « repas » auquel se consacre le Scherzo, uniquement centré sur la nourriture. En ce qui concerne l'ensemble, on peut dire que l'alexandrin s'est imposé au cours de la pièce et qu'il triomphe à la fin en se terminant par un mot qui a déjà fait lien entre le 1^e et le 2^e mouvements : le mot « Tout ».

En dépit de la « forme-conversation » qui, en principe, est informe, la pièce est très soigneusement structurée par le jeu des rimes et des rythmes ainsi que par des mots-clés. Le recours aux alexandrins burlesques produit une *parodie de poésie* tandis que le fait de remplacer les sons chantés par des phonèmes parlés produit une *parodie de musique* : cette parodie réciproque produit un effet comique irrésistible.

Ces œuvres « théâtre-musicales » doivent être montées « au rasoir », et les indications de jeu respectées avec autant de précision que s'il s'agissait d'une partition. Un ensemble de choristes et de solistes, habitués à interpréter des œuvres contemporaines, me paraissent les mieux à même — mais ce n'est là qu'une opinion personnelle — de monter ce genre de « pièces », en particulier pour *La Sonate* et *Conversation-Sinfonietta*, qui ne doivent surtout

pas être « jouées » comme on le fait d'ordinaire au théâtre mais « exécutées » comme par des musiciens. Dans le même ordre d'idées, on citera *Rythme à trois temps ou Le temple de Ségeste*, pièce qui relève à la fois de la musique et de la danse, et que Jean Tardieu intitule « Partition pour la scène ».

Environné, baigné, traversé par la musique pendant toute sa vie, personnelle, professionnelle et créatrice, Jean Tardieu a connu la même imprégnation avec les arts plastiques, lui qui a vu, de ses yeux d'enfant, une peinture se construire touche après touche par l'opération magique de la main paternelle. Mais ceci fera l'objet d'un prochain chapitre...

Notes :

- 1- Jean Tardieu, « Hélas ! », texte inédit, fonds Jean Tardieu/IMEC.
- 2- Jean Tardieu, « La blanche et la noire », texte inédit, fonds Jean Tardieu/IMEC.
- 3- Jean Tardieu, journal inédit [octobre-novembre 1914], fonds Jean Tardieu/IMEC.
- 4- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 916.
- 5- Jean Tardieu et Jean-Pierre Vallotton, *Causeries devant la fenêtre*, Lausanne, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1988, pp. 87-88.
- 6- Jean Tardieu, « Hommage à Germaine Tailleferre », texte inédit, fonds Jean Tardieu/IMEC.
- 7- Jean Tardieu et Jean-Pierre Vallotton, *Causeries devant la fenêtre*, Lausanne, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1988, p. 90.
- 8- Jean Tardieu et Jean-Pierre Vallotton, *Causeries devant la fenêtre*, Lausanne, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1988, p. 55.
- 9- Cf. n. 8.
- 10- Jean Tardieu et Jean-Pierre Vallotton, *Causeries devant la fenêtre*, Lausanne, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1988, p. 56.
- 11- Cf. n. 8.
- 12- Entretien avec Jean Tardieu, extrait de « Musique de notre temps », Georges Léon [prod.], France Musique, 27 septembre 1977.
- 13- Jean Tardieu, [sans titre], manuscrit inédit, fonds Jean Tardieu/IMEC.
- 14- Jean Tardieu, « Les peintres et la musique », manuscrit inédit, fonds Jean Tardieu/IMEC.
- 15- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 111.
- 16- Jean Tardieu et Jean-Pierre Vallotton, *Causeries devant la fenêtre*, Lausanne, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1988, p. 101.
- 17- Jean Tardieu, « Le Ciel (II) », manuscrit [s. d.], fonds Jean Tardieu/IMEC.
- 18- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 927. *Hollande* réunit une série de poèmes et de proses inspirées par une série éponyme d'aquarelles de Jean Bazaine : ici, la forme iconique du poème évoque selon Tardieu une « voile de bateau » correspondant aux thèmes marins présents dans le poème comme dans les aquarelles de Bazaine.
- 19- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1024.
- 20- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, pp. 170-171.

Références :

Jean Tardieu. Comment parler musique ?, par Claude Debon et Delphine Hautois, [catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, sept.-nov. 2003], Paris, éditions Paris-Bibliothèques, 2003.

Jean-Pierre Longre, « La musique, une composante poétique du théâtre de Jean Tardieu », in *Les Genres insérés dans le théâtre*, C.E.D.I.C., vol. n°14, décembre 1998, pp. 153-164. Consultable sur internet : jplongre.hautetfort.com/media/00/01/2008204230.pdf

ANNEXES :

I : TARDIEU MIS EN MUSIQUE PAR DES COMPOSITEURS :

Claude Arrieu

Dépêche-toi de rire pour voix et piano.
[Poème de] Jean Tardieu (« La belle fête »).
Publication : Paris : Ricordi, cop. 1957

Un clavier pour un autre, opéra-bouffe en un acte.
Distribution musicale : voix - soprano (3) (solo), voix - ténor (2) (solo), voix - baryton (1) (solo), voix - basse (1) (solo), chœurs - mixte (4 voix SATB) (1) , clavier - piano (1)
[Livret de] Jean Tardieu.
Création : 1970.
Publication : Paris : Amphion, cop. 1971 (Réduction pour chant et piano).

Candide [musique radiophonique] : flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, tuba, saxophone, timbales, caisse claire, cymbales, piano, quintette de cordes, voix (1 ténor).
[Adaptation radiophonique de l'œuvre de Voltaire par Jean Tardieu].
Création : 1946.
[Publication de la Société Voltaire : 2010]

Charles Chaynes

Les Caractères illisibles pour dix-huit instruments.
[Poème de] Jean Tardieu.
Création : 21/01/1980 – Ensemble 2e2m, direction Paul Méfano.

Monsieur-Monsieur pour baryton, soprano, saxophone, contrebasse et piano.
[Poème de] Jean Tardieu.
Création : 02/04/1998. France, Paris, La Péniche-Opéra.

À tu et à toi, ballade autour de notre vie, pour ensemble vocal

[Poème de] Jean Tardieu (« À tu et à toi »)
Création : 07/10/2000 – Ensemble vocal Soli-Tutti.
[Inédit].

Guillaume Connesson

Au commencement pour chœur d'enfants et ensemble instrumental.
[Poèmes de] Eugène Guillevic, Raymond Queneau, Henri Michaux, Jean Tardieu (« Commencement et fin »).
Création : 12/08/2004 – Claire Dagnicourt. France, Festival des forêts.
Publication : 2005 (pour voix d'enfants et piano).

Marius Constant

La Serrure, opéra improvisé.
[Texte de] Jean Tardieu (*La Serrure*)
Création : 09/09/1969. Ensemble Ars nova. France, Festival international de musique de Besançon.

Le Souper, opéra sans orchestre pour un personnage pour un baryton, une récitante et chœur à 12 voix.

[Livret original de] Jean Tardieu (*Le Souper*)

Création : 09/09/1969 – Henri Gui, solistes des chœurs de l'ORTF, direction Marcel Couraud. France, Besançon, Opéra, Festival international de musique de Besançon.

Publication : 1969.

Michel Decoust

L'accent grave et l'accent aigu, pour chœur, voix d'enfant (1), violon (1), piano (1).

[Poèmes de] Jean Tardieu (« Petite flamme », « Le commissaire priseur », « Les préfixes », « Interrogation et négation », « Le clown et son alter ego », « Le petit optimiste », « L'affaire se complique »).

Date de composition : 1995.

Publication : 1997.

Cabaret X : trois mélodies pour voix et piano.

[Dont un poème de] Jean Tardieu (« Reflets sur le lac de Garde »).

Publication : 1999.

Pierre-Max Dubois

[Cinq poèmes chantés] pour basse et piano.

[Poèmes de] Jean Tardieu (« Les erreurs », « Contre-point du jour », « La Môme Néant », « Rengaine à pleurer », « Rengaine pour piano mécanique »).

Publication : Paris : Éditions Rideau rouge, cop. 1969

Henri Dutilleux

Le Temps l'horloge, cinq épisodes pour soprano et orchestre.

[Poèmes de] Jean Tardieu (« Le Temps l'horloge », « Le masque »), Robert Desnos, Charles Baudelaire.

Création : 07/05/2009 – Renée Fleming, Orchestre national de France, direction Seiji Ozawa. France, Paris, Théâtre des Champs-Élysées.

Publication : 2014.

Olivier Kaspar

Histoires obscures, cycle de neuf mélodies pour baryton et ensemble instrumental (Op. 17)

[Poèmes de] Jean Tardieu

Création : 25/09/1997 – Ensemble Musicatreize. France, Paris, Maison de Radio France, Concert de la Casa de Velazquez.

[Partition inédite]

Sophie Lacaze

L'espace et la flûte, pour récitant et ensemble de flûtes.

[Poèmes de] Jean Tardieu (*L'Espace et la flûte*).

Publication : 2014.

André Lodéon

6 poèmes pour chœur d'enfants à trois voix et chœur pour trois voix égales.

[Poèmes de] Jean Tardieu (« Conversation », « La belle fête », « La Môme Néant », « Locutions ou les Commandements de Dieu », « Conseils donnés par une sorcière », « Rengaine pour piano mécanique »).

Publication : Vals-les-Bains : De plein vent, cop. 2001.

Constantin Régamey

Poematy Jean Tardieu, na chor miezzany solistów.

[Poèmes de Jean Tardieu, pour chœur mixte de solistes].

Date de composition : 1962.

Publication : 1966 (part.) / 1987 (disc.)

Wolfgang Rihm

Faust und Yorick, pour soprano (1), alto (2), ténor (2), baryton (1), basse (1), mezzo-soprano (2), orchestre symphonique.

[Pièce de] Jean Tardieu (*Faust et Yorick*).

Date de composition : 1976.

Publication : 2010.

Henri Sauguet

« *Trois lieder* » de Jean Tardieu, pour voix élevée et piano.

[Poèmes de] Jean Tardieu (« Le chevalier à l'armure étincelante », « Aventure », « Insomnie »).

Date de composition : 1981.

Publication : 1990.

Maurice Thiriet

Place de la Concorde, pour 4 voix mixtes.

[Poème de] Jean Tardieu.

Publication : 1970.

II : VIDEOS CONSULTABLES GRATUITEMENT SUR INTERNET :

- Jean Tardieu lit « *Maurice Ravel* » sur musicme.com

- « *Insomnie* » Jean Tardieu par Franck Pétreil / Isabelle Lévénez sur musicme.com

- *Zend Avesta* / Alain Bashung « *Mortel battement* » / « *Nocturne* » sur [youtube](http://youtube.com)