

METAMORFOSI
collana di studi letterari
diretta da Lucia Mor e Francesco Rognoni

Comitato scientifico

Thomas Bremer (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)
Antonio Daniele (Università degli Studi Udine)
Gregory Dowling (Università Ca' Foscari Venezia)
Fausta Garavini (Università degli Studi Firenze)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano)
Lucia Mor (Università Cattolica del Sacro Cuore Brescia)
Paola Ponti (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano)
Francesco Rognoni (Università Cattolica del Sacro Cuore Brescia)

sedizioni
diego dejaco editore

Jean Tardieu et la langue en question

*textes réunis et présentés par
Federica Locatelli et Davide Vago*

isbn 978-88-6900-028-7

Jean Tardieu
et la langue en question

prima edizione gennaio 2016

La pubblicazione di questo volume
ha ricevuto il contributo finanziario
dell'Università Cattolica del Sacro Cuore

Cet ouvrage a été publié
avec le soutien de l'Université Catholique

© 2016 sedizioni
diego dejaco editore
italia, strada vecchia 8, 28802 mergozzo
italia, punta attentu, 07030 viddalba
www.sedizioni.it

sedizioni

Sommaire

<i>Jean Tardieu et la langue en question</i> de Davide Vago	7
--	---

ESSAIS

<i>« Tardivier » la langue : le rythme et son espace dramatique chez Jean Tardieu</i> de Fabio Scotto	15
<i>Andrea Zanzotto lit Jean Tardieu, poète de l'espoir survivant</i> de Giulia Grata	31
<i>Le statut paradoxal de l'image dans l'œuvre de Jean Tardieu</i> de Delphine Hautois	49
<i>Du Fleuve caché à la Seine, au Lac de Garde : les poèmes liquides de Jean Tardieu</i> de Federica Locatelli	61
<i>Jean Tardieu, l'« infatigable chercheur »</i> de Anna Maria Babbi	81
<i>Portrait du Professeur Frøeppel en linguiste folk</i> de Giovanni Tallarico	93

ENTRETIENS

Jean Tardieu, père et artiste.

Entretien avec Alix Turolla-Tardieu

de Federica Locatelli et Carlotta Contrini..... 113

Ce que lire veut dire

de Elena Gaffuri, avec Mattia Boselli, Carlotta Contrini,
Sofia Grechi, Marta Zamboni..... 129

Jean Tardieu, entre tradition et innovation

Entretien avec Marina Spreafico

de Federica Locatelli 143

Bibliographie..... 151

Jean Tardieu et la langue en question

de Davide Vago

« Pourtant j'exerce la parole : / elle est mouvement pur, pour elle / je m'envole »¹. Lorsque dans *Formeries*, publié en 1976, Jean Tardieu écrit ces vers dans la section intitulée « Dialogues typographiques », il semble condenser dans peu de mots maints chemins qu'il a empruntés au cours de sa longue et chatoyante carrière d'écrivain, de poète et de dramaturge.

Pourrait-on dire que la vie poétique de Tardieu a été placée sous le signe d'un questionnement de la langue, ou mieux d'une tentative constante d'appropriation de la parole laquelle n'est en fait que mouvement, et donc évasion et divertissement (en latin : *diverto*²), fuite et fugue, déperdition et perte, faille mais en même temps appel à sa poursuite, tonalité et accent qui invite à suivre sa danse ? « Le poète est là » – a révélé Tardieu au cours d'un entretien – « pour rendre compte de tout ce qui échappe »³.

Jean Tardieu n'est pas qu'« un funambule du langage »⁴, comme quelqu'un l'a dit encore récemment. Ou mieux, il ne l'est pas du tout, à mon sens. Chez Tardieu, il y a plutôt une réflexion capitale sur l'insaisissabilité de toute parole, de tout signe : « je dis qu'il y a dans ce monde un mouvement sans

1 « Colloque de sourds », *Formeries*, dans J. Tardieu, *Œuvres*, p. 1169.

2 « Se détourner de, se séparer de, s'en aller » (*Dictionnaire Gaffiot*, latin-français [1934]), http://www.lexilogos.com/latin_dictionnaire.htm.

3 « L'artisan et la langue. Entretien avec Laurent Flieder », *Europe*, 1986, p. 47.

4 « Les inventions de Jean Tardieu, funambule du langage », *Le Monde*, 14 mars 2009.

fin et que tout ce qui se meut abandonne une trace visible, une arabesque, un reflet, une couleur »⁵. Encore : « je suis très collé à la langue française, qui, c'est une banalité, paraît claire et limpide ; mais, en réalité, elle est capable de beaucoup de mystère, justement à cause de cette soi-disant simplicité »⁶.

Si l'on veut se limiter au signe linguistique, on pourrait dire, avec Saussure, que la précarité qui hante Tardieu naît de l'attention que celui-ci consacre à cette union arbitraire entre la voix, l'accent, la *phonè* (dans toutes leurs différences et leurs nuances) d'un côté et, de l'autre, le contenu du signe. Mais le poète qui est Tardieu ne se limite pas à sonder cet arbitraire : il considère le mystère de leur union, voire le prodige de leur dissociation qui produit également du sens. Ébloui, il ne cesse de contempler ce miracle ; fécondé par ceci, il se veut incessamment scripteur attentif des impulsions – imprévues et toutefois riches – de la langue.

Ce n'est pas un hasard, par conséquent, si c'est Brescia et sa rive lacustre paisible qui ont accueilli une riche série d'événements lesquels, tout en commémorant au printemps 2015 les vingt années qui se sont écoulées depuis sa disparition en 1995, célèbrent la « langue en question » de Tardieu. L'insaisissabilité de la parole a plus d'un lien avec la réflexion constante du poète à propos du concept de « liquidité » : son étonnement s'est peut-être enrichi des mouvements imprévisibles du lac de Garde, versatile et capricieux comme les habitants de ses rives le savent bien, dont les vagues surgissent à l'improviste et semblent venir de nulle part. De même, son questionnement naît aussi de sa surprise face aux battements

5 « Les sens des lettres que je trace... », *De la peinture que l'on dit abstraite*, in *Œuvres*, p. 864.

6 « L'artisan et la langue. Entretien avec Laurent Flieder », *art. cit.*, p. 47-48.

d'aile fortuits d'un cygne planant sur l'eau, par une matinée encore brumeuse de printemps.

Certes, le chant de Tardieu s'oppose nettement à un autre cygne célèbre, celui de Mallarmé, qui agonise emprisonné dans le sol givré, emblème d'une blanche stérilité⁷. « Je m'envole », écrit Tardieu comme nous l'avons rappelé au début : son chant jaillit néanmoins d'une solidification, d'une concrétion de ses propres instruments de poète, véritable artisan de la langue, soucieux de montrer ses outils à autrui : « verbes adverbes participes / pronoms substantifs adjectifs » lesquels – comme un « lieu de passage »⁸ inopiné – « parlent tout seuls » lorsque le poète s'en va (nous ne pouvons que renvoyer au magnifique poème intitulé *Outils posés sur une table*⁹). Bref, même la contemplation du signe linguistique en tant qu'ustensile de l'écrivain deviendrait, chez Tardieu, un *signe*. De là dérive un questionnement tout court de notre identité d'homme et de femme ; dans ces temps de lutte et de perte d'identité, de menaces tour à tour virtuelles et concrètes, il faudrait peut-être *donner de la voix* – à travers l'œuvre de Tardieu qui, tout en frôlant le secret et le gouffre de l'obscur, n'a jamais perdu sa confiance dans la parole.

*

Les « Essais » qui constituent la première partie de ce livre sont nés à l'occasion d'une journée d'études intitulée « Jean Tardieu et la langue en question », qui s'est déroulée à l'Université Catholique de Brescia le 8 mai 2015. Cette journée

7 S. Mallarmé, *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*.

8 « À partir du moment où j'admets l'oubli de moi-même pour participer à une totale Mémoire, le seul fait de ma présence au monde prend la valeur d'un sacre, mon regard est une clé, ma main qui saisit une feuille fait un geste de piété », *Le lieu de passage*, in *La part de l'ombre* (*Œuvres*, cit., p. 977).

9 *Œuvres*, p. 1152.

a été la première d'une série heureuse de rendez-vous qui, du lac de Garde jusqu'à Milan, ont rendu hommage à Jean Tardieu en mai et en juin 2015, à travers des concerts et des lectures théâtrales, la présentation d'une nouvelle traduction de son *Théâtre de chambre*¹⁰ aussi bien que par la mise en scène de ses pièces.

Dans sa contribution Fabio Scotto, en partant de la négation typique des poèmes de Tardieu, s'interroge sur la place du rythme dans son esthétique, en montrant ainsi le lien incontournable qui existe entre le sens et le son dans sa production poétique aussi bien que théâtrale : l'excentrique « tardivien » serait alors « le discours d'un sujet qui s'invente dans le langage qui l'invente ». Giulia Grata, en revenant sur le court texte que le poète italien Andrea Zanzotto a consacré à l'auteur de *Formeries*, retrace les affinités qui unissent les deux artistes, en arrivant à montrer comment Zanzotto semble avoir compris les procédés que Tardieu met en place pour aller du « magma » d'un langage détruit à sa « brillante recomposition », emblème d'un espoir toujours vivant. C'est à travers une minutieuse analyse d'un passage tiré d'*Obscurité du jour* que Delphine Hautois reconstruit l'ambiguïté du concept d' 'image' pour l'auteur d'*Un mot pour un autre* : c'est que, dans son dictionnaire poétique, 'image' ne peut plus être synonyme d'une culture partagée, mais elle devient « l'expression, à partir de l'expérience sensible, d'une vision singulière ». De la théorie à la pratique, en illustrant l'importance d'un élément concret pour la pulsion créatrice de Tardieu, Federica Locatelli se penche alors sur l'élément de l'eau, en montrant qu'il s'agit d'une image obsessionnelle dans toute sa production laquelle, d'un bout à l'autre, se nourrit en

10 J. Tardieu, *Diffidate dalle parole. Sei pièces*, F. Locatelli (dir.).

effet de la « liquidité » des fleuves et des lacs.

De la poésie au théâtre : selon Anna Maria Babbi, l' « infatigable chercheur » de nouveaux moyens artistiques s'est nourri non seulement du génie d'un Strindberg ou d'un Ibsen, mais aussi des innovations d'un metteur en scène comme Max Reinhardt, afin de renouveler la dramaturgie de son époque, en arrivant ainsi à cet original arrangement de poésie et de mise en scène visible dans son *Théâtre de chambre*. Enfin, en mettant en relation la 'somme frœppologique' avec les tendances même les plus récentes en sciences du langage, Giovanni Tallarico montre que les aventures du Professeur Frœppel sont alignées avec les questions qui se posent les linguistes généraux, les phonéticiens, les sociolinguistes, les lexicographes, les sémanticiens (et ainsi de suite), avec une préoccupation constante : Frœppel « ressent l'insuffisance de l'outillage théorique dont disposent les linguistes ».

En témoignage de la vitalité démontrée aujourd'hui par le théâtre et la recherche poétique de Tardieu, le livre se conclut sur trois « Entretiens ». Alix Turolla-Tardieu nous a ouvert les portes de sa demeure de San Felice del Benaco, et cet entretien passionné nous permet de (re)-découvrir, depuis les coulisses, l'atelier du poète et de l'artiste Tardieu. Les étudiants qui ont donné voix à certains textes de Jean Tardieu, à l'occasion de la journée d'études, reviennent sur leur expérience de lecture publique, en s'entretenant avec Elena Gaffuri, la comédienne qui les a préparés, sur les défis, voire les difficultés d'une lecture d'un texte face aux spectateurs. Enfin, Marina Spreafico, directrice du Théâtre Arsenale de Milan et metteur en scène de deux spectacles de Tardieu en

2015¹¹, revient, dans sa conversation, sur la malléabilité des pièces tardiviennes et sur leur force novatrice, qui n'a aujourd'hui rien perdu.

Essais

11 « Fantasia Tardieu » (9-10 juin 2015, Théâtre Arsenale, Milan) et « Diffidate dalle parole » (15 juillet 2015, Théâtre de l'Elfo, Milan).

« Tardivier » la langue : le rythme et son espace
dramatique chez Jean Tardieu
de Fabio Scotto

Dans la poésie de Jean Tardieu *Le démon de l'irréalité* (1946¹), un micro-dialogue entre LA CONSCIENCE et LE POÈTE montre la distance qui sépare le poète des « choses » et des « images », le vouant à une sorte d'« exil » :

LA CONSCIENCE

[...]

« Je confesse humblement que l'erreur antique de l'esprit m'a égaré loin des choses et que toutes les images que j'ai dérobées pour ma solitude orgueilleuse se lamentent dans leur exil.

« Je leur rendrai la liberté. Ô descente miraculeuse de l'oiseau sur le lac à la rencontre de son reflet qui des profondeurs monte !... »

LE POÈTE. – Mais alors, les mots, les mots ? Plus rien à faire, quoi ?
(p. 213)

L'éloignement des choses et des images, qui en sont le prolongement conceptuel, témoigne d'une absence des mots du langage, ce qui préfigure une désertification du texte, privé de sa substance constitutive. Le miracle que l'on attend de « l'oiseau » – poète libérateur se heurte au « reflet » montant des « profondeurs », qui cache le leurre des « images »

¹ Les citations des œuvres de Jean Tardieu renvoient au volume J. Tardieu, *Œuvres*, Les citations tirées de cette édition sont suivies par le numéro de pages entre parenthèses. *Le démon de l'irréalité*, *ibid.*, p. 208-237.

remplaçant les « choses » par leur substitut représentationnel dont les mots seraient le visage verbal.

Dans un texte en versets du même recueil intitulé *Débat sur un mot* (p. 211), l'Espace est le nom attribué à « cette chose sans nom » : « En attendant de me mêler à *cette chose sans nom*, je l'appelle encore l'Espace » (*ibid.*, c'est nous qui soulignons). De cette manière, l'absence-inanité des mots cède la place à la notion qu'ils occuperaient s'ils étaient là dans le lieu du texte ; l'Espace s'impose donc momentanément comme le lieu de l'absence du mot, comme son extension pré-verbale ou post-verbale². D'ailleurs – c'est Tardieu qui l'affirme dans *Monsieur monsieur* (1951) —, l'espace est une notion agonisante, la voix des choses qui voudraient parler et entendre, projection d'images et des figures de la pensée :

— Monsieur ce sont les choses
qui ne voient ni entendent
mais qui voudraient entendre
et qui voudraient parler.

— Monsieur à travers tout
Quelles sont ces images
tantôt en liberté
et tantôt enfermées
cette énorme pensée
où des figures passent
où brillent des couleurs ?

— Monsieur c'était l'espace
et l'espace
se meurt.
(p. 328)

2 Michel Décaudin emprunte à Bernard Noël (B. Noël, *L'Espace du poème*, Paris, P.O.L., 1998) le titre de son article *L'espace du poème*, dans *Jean Tardieu. Un poète parmi nous*, M.-L. Lentengre (dir.), p. 49-59, pour signifier l'importance de la spatialité à la fois comme lieu de l'imaginaire et d'une écriture qui se veut « une inscription dans l'espace analogue à celle qui préside à l'acte de peindre » (*ibid.*, p. 49).

La poésie de Tardieu n'hésite pas à recourir à la négation, mais cette négation, qui semble à première vue absolue, préfigure parfois un dépassement des limites spatiales qui ne trouvent leur vrai sens et leur raison d'être, ou de ne pas être, que dans le temps, tellement grand est l'écart que l'inanité de toute tentation eschatologique creuse entre le réel et le théâtre de ses « figures » :

Aucun lieu

Il n'y a
aucun lieu
ici
ni ailleurs.

Ici n'existe pas.
Ailleurs n'est pas.
(*Formeries*, p. 1182).

C'est que la consistance physique de l'espace tardivien est déterminée par son rythme, qu'il définit dans une prose consacrée au peintre Lopicque comme une notion dynamique qui se fait dans et par le mouvement même de l'œuvre :

C'est pourquoi l'admission des couleurs et des formes sur la toile de Lopicque suggère un rythme en train de naître par à-coups successifs, comme l'équilibre cent fois menacé, rompu et reconquis, du jazz-hot, c'est-à-dire une organisation en cours de route plutôt qu'un agencement statique et préconçu (p. 286-287).

Idee dynamique du rythme proche de celle du *ruthmos* héraclitéen, qu'Henri Meschonnic définit comme « l'organisation du mouvement de la parole dans le langage³ »,

3 G. Dessons – H. Meschonnic, *Traité du rythme. Des proses et des vers*, p.

par opposition au *skhema* parméniéen, le rythme est pour Jean Tardieu le mouvement de l'écriture elle-même, quelque chose qui se définit à partir d'*entendre* (au sens à la fois auditif et mental) et défigure le langage pour l'oraliser en scandant le battement d'une disparition :

Le blanc, le bleu, ce que je vois
je le vois, ce que je suis
je le suis contre toute entrave
Je crois je crains j'aime ce que j'entends
J'aime ce rythme sans figure.

Tant qu'il bat mon cœur bat
je vais où je vais je vis je meurs
je crois à tout ce que je crois
même au prestige dévorant.

Je suis je vis longeant ma mort
célébrant un temps menacé
chantant la gloire d'un souffle

Je te chéris neige tombée
blanche et bleue
qui me brûle m'illumine
et déjà disparaît
dans le terrible
rire
du soleil

(*Comme ceci comme cela*, 1979, p. 1236-1237)

Une analyse rythmique des occurrences phono-sémantiques⁴ de cet extrait poétique permet facilement de saisir l'im-

26. Pour une synthèse de la pensée du rythme d'Henri Meschonnic, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage F. Scotto, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, p. 155-175.

4 Pour un approfondissement du « credo cratylien » de Jean Tardieu, voir L. Flieder, *La tentation cratylienne*, dans *Jean Tardieu. Un poète parmi nous*, M.-L. Lentengre (dir.), p. 73-81 : « Le rêve du poème et ce qui l'autorise à

portance de plusieurs figures de style, telles que l'anaphore, ici marquée surtout par la répétition du pronom personnel « je » et par le groupe pronominal « ce que je », ainsi que par certaines tautologies verbales (« ce que je suis / je le suis », « je vais où je vais », « je crois à tout ce que je crois ») ; en ce qui concerne les phonèmes récurrents, remarquons les séquences sérielles des doubles consonnes d'attaque (« l », « bl », « cr », « br ») : « *Le blanc le bleu* [...] je crois je crains [...] *blanche et bleue/ qui me brûle* », ainsi que le recours aux sons vocaliques les plus aigus (« u » et « i »), tels que : « *Je suis je vis* [...] dans le terrible/ rîre/ du soleil » (c'est nous qui soulignons). C'est que la figure du rythme c'est le son de sa lettre, sa forme visuelle et phonique dans l'espace de l'écoute et dans l'oralité de l'écriture, mais aussi la grimace souriante à laquelle la prononciation ouverte d'un « rîre » amer et « terrible » oblige la bouche du poète qui sait que toute lumière aveuglante finit par empêcher la vue, comme toute vision.

Ailleurs le rythme se modèle sur des suggestions iconiques, celles de masques mortuaires dans *Les volumes de la mort ne sont pas ceux de l'immortalité* (1945). Ici l'*ekphrasis* privilégie un rythme binaire de nature explicitement oxymorique, à même de montrer l'insaisissable du regard pétrifié par la mort, dans ce cas celui de Hegel : « Mobile immobile, présent absent, venu parti, hier jamais. » (p. 288), car « L'esprit disperse les plis de l'eau, *marie les contraires* et hors de soi-même continue » (*ibid.*).

parler au futur, c'est que le nom devienne corps, que le mot engendre la chose », *ibid.*, p. 75. Voir également H. Meschonnic, *Jean Tardieu, le noir de la voix*, *ibid.*, p. 83-95. Pour une analyse des dynamiques rythmiques dans la poésie de Tardieu, nous renvoyons à notre article F. Scotto, *La voix et ses personnes dans la poésie de Jean Tardieu*, dans *L'arpa, la tela, la voce: in ricordo di Jean Tardieu*, A.M. Babbi (dir.), p. 43-57.

La riche palette musicale de *Monsieur monsieur* (1951⁵), qui joue sur les accents régionaux (« accent parigot », *Solipsisme*, p. 338), et sur des indications théâtrales préalables caractérisant l'articulation de la voix qui préférerait le texte (« À voix basse, avec un air épouvanté, à l'oreille du lecteur », *Conseils donnés par une sorcière*, p. 340), propose aussi des exercices de style concernant la pronominalisation (« Ô toi ô toi ô toi ô toi », *Six études pour la voix seule*, p. 359), et finit par attribuer aux parties du discours, dans ce cas la préposition « de », la valeur d'une note musicale, comme dans *Étude en de mineur* (p. 360-361), ou bien *Étude en à majeur* (p. 361).

Moment fondamental de cette réflexion lyrique, à bien des égards un traité de dramaturgie grotesque, c'est *l'Étude de rythme à six temps forts* :

(À la récitation, les temps forts doivent être marqués avec une régularité et une insistance d'abrut.

La ligne de points représente des sons impossibles à noter. C'est-à-dire les paroles du deuxième vers récité « bouche fermée », afin d'indiquer seulement le rythme dominant, soit : une syllabe accentuée précédée de deux syllabes atones ou, plus rarement, d'une seule. Exemple : han hanhàn...han hàn= je raconte... d'où rien.

Le premier vers doit être dit de façon à remplacer par des silences de durée équivalente, ou par un murmure indistinct, la première syllabe atone de chaque mesure : je, un, é..., qui, pour cette raison, est placée entre parenthèses.

On peut, si l'on veut, réciter tout le poème bouche fermée, ou même, à condition de respecter la cadence, renoncer complètement aux sons vocaux et les remplacer par toutes sortes de bruits : mains frappées l'une contre l'autre, coups de talon sur le sol, tambour, tambourin, etc.

5 Voir F. Scotto, *La question du lyrisme et le lyrisme en question dans Monsieur monsieur*, dans Jean Tardieu. *Des livres et des voix*, J.-Y. Debreuille (dir.), p. 125-134. Pour le regard critique sur les sources de cette œuvre, voir A.-C. Royère (dir.), *Monsieur monsieur. Une voix sans personne. Deux recueils « Au carrefour du burlesque et du lyrique »* ?, p. 19.

L'effet est ravissant, surtout si l'on est nombreux à pratiquer cet exercice.)

.....
 (Je) raconte (un) pays (je) raconte (un) pays (é)tranger (je) raconte
 Je raconte un pays je raconte un pays étranger je raconte
 Je raconte un pays étranger d'où rien n'est jamais revenu
 [...]
 (p. 362)

Ce qui frappe dans cette prémisse « théorique », pour ainsi dire, c'est la théorisation d'une diction dont le rythme anapestique (deux syllabes brèves suivies d'une longue) viserait un rythme pur, de-sémantisé, réduit à la longueur des pauses d'un silence, ou bien, au bruit marquant uniquement les syllabes toniques et accompagné par le son d'un instrument de percussion, ce qui rendrait l'espace textuel une sorte de partition musicale impliquant le mouvement du corps pour être représenté-joué, pourtant toujours à la lisière de l'impossible et de l'irreprésentable.

C'est que pour Jean Tardieu le langage est aussi une matière plastique modulable et malléable dont les ressources infinies permettent une articulation du sens par le son qui dépasse le domaine linguistique pour atteindre la performance, le jeu, la farce, la pantomime, comme l'attestent les drôleries ludiques du *Professeur Froëppel* (*Un mot pour un autre*, 1951), se servant de la déformation et de l'épenthèse pour élaborer une forme oralisée due au remplacement d'un son par un autre (le cryptogramme) et bien évidemment absurde. Une extension particulièrement efficace de cette technique est bien celle du poème *Les Zii*, où le langage enfantin envahit la graphie des mots en transformant le sens en graphème onomatopéique :

LES ZIIS

(Langage familial. Genre B. 4. d. Observation n° 6742.)

(À lire sur le ton « bébé » avec gesticulation gauche et stéréotypée.)

Zii ! Ziii ! Zii ! Zii !
Là-vau, là-vau dans le noî
fait ziii fait ziii
Là pis là pis là pis là !
Gâdez le pic-pic, gâdez le toc-toc !
Pic le lumette le barbu
et tia tia tia le file ! pfuiiii !...

Fais pas dodo les ziii
le peussieu fait dodo
fait jamais jamais dodo les ziii !
(*ibid.*, p. 401)

L'on retrouve là une proximité avec les oralisations et les agglutinations verbales typiques du langage de Raymond Queneau⁶, qui abaissant le registre, produisent une *phonè* toute d'humour et d'invention, comme, par exemple, dans *Le coco du bla-bla*, sorte de symphonie de la lallation argotique : « Foin des chichis, flonflons et tralalas / Et des pioupious sur le dos des dadas ! » (*ibid.*, p. 423).

La fantasmagorie verbale produit une sorte de jubilation qui semblerait aussi puiser ses sources dans le langage rabelaisien d'un Panurge⁷. C'est que Jean Tardieu perçoit naturel-

6 Voir aussi la pièce *Ce que parler veut dire* ou *Le patois des familles*, 1955, p. 669 :
MONSIEUR Z... – C'était le zami.
MADAME Z... – L'est déjà pati, le zami ?
MONSIEUR Z... – L'est pati, pati.

7 De toute évidence rabelaisien le style de ce passage érotico-grotesque des *Tours de Trébizonde* : « Vaginez un gros gland benêt, col strangulé par un gibus prépais, plissoutonné devant. Branché sur cet obtus (percé de deux

lement le temps rythmique d'une manière presque physique, à un point tel qu'il ne se limite pas à le sentir, mais il le voit : « Moi, je vois le Temps. Et même, non seulement je le vois, mais aussi je l'entends et je le sens, je l'éprouve, je le vis » (*La première personne du singulier*, p. 449⁸). Ne pouvant pas séparer le temps de l'Espace, dans un texte s'appelant justement *L'espace* (*Une voix sans personne*, 1954), il s'y heurte à la lisière de l'innommable : « En attendant de me mêler à cette chose sans nom, je l'appelle encore l'Espace. // Le mot rafraîchit ma pensée – et je marche » (p. 522).

Il faut bien en venir au *théâtre de chambre* de Jean Tardieu pour voir se déployer ultérieurement ce goût hyperbolique de l'excès et de l'extravagance du sens et de ses formes. Dans *Mon théâtre secret*, il le définit de la façon suivante :

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. Ce théâtre, que je parcours secrètement depuis mes plus jeunes années sans en atteindre les frontières, a deux faces inséparables mais opposées, bref un « endroit » et un « envers », pareils à ceux d'une médaille ou d'un miroir. (1983, p. 1271)

Monde illusoire, règne du « trompe-l'œil, cet espace

pitrous), cela se meut sur de courtes jambules aux groussiers de flantassin. Auprès de lui sa pouse, cane galante, danse sur ses deux jamblisses. Tout le long de ce cou de corps s'ouvrent des valvules qui sont des vaginules verticales et ses jambines se termoussent en bec d'ocules » (*Essai de réduction progressive à partir du précédent paragraphe*, *Réduction 2*, p. 1281).

8 Et la réflexion poétique sur le Temps acquiert parfois des accents philosophico-métaphysiques : « moi-même je / ne suis plus /rien /qu'une parcelle /du / temps » (*Une voix sans personne*, p. 496-497).

dramatique convoque des *dramatis personæ*, ou bien leurs ombres pour que des Puissances secrètes se manifestent et accèdent à la parole⁹. Tardieu y exerce l'art du ressassement¹⁰, qui semble soustraire le mot au sens pour en faire un événement spatio-temporel, un mot-note musicale, c'est bien le cas, dans sa pièce *La Sonate et les trois Messieurs* ou *Comment parler musique* (1955), de la réitération obsessionnelle du même lexème, qui est ici « matin » :

B. – C'était bien ça : le matin...
 C. – Quand le matin fait le matin...
 A. – Et qu'il dit : « Matin, matin, matin ! »
 C. – Matin, viens ici !
 B. – Matin, viens ici, petit matin !
 C. – Ah ! le brave petit matin !
 A. – Un matin...
 C. – Un matin-matin...
 B. – Qui fait : « Matin, matin, matin ! »
 C. – Comme tous les matins !
 B. – Matin...
 A. – Matin matin...
 B. – Matin matinmatinmatin !
 C. – Matin matin
 B. – Matin
 C. – Matin
 A. – Matin

9 « C'est, d'une certaine manière, à un théâtre de voix que l'on a affaire [...] Tardieu a vidé le théâtre de tout ce qui l'a longtemps constitué dans la tradition occidentale [...] Le dialogue traditionnel se disloque dans la parodie des formes dramatiques, dans la substitution d'un mot pour un autre ou dans un fonctionnement emprunté au modèle musical qui entraîne le texte de théâtre aux confins du langage », P. Alexandre-Bergues, *Le théâtre de Jean Tardieu : une dramaturgie de la voix*, dans *Jean Tardieu. Des livres et des voix*, J.-Y. Debreuille (dir.), p. 66. Il s'agit, à bien des égards, comme l'écrit Emilia Munteanu, d'un « métathéâtre », E. Munteanu, *Le comique tardivien : entre ludicité et lucidité*, Association Jean Tardieu, III, 2011, p. 95.

10 Yvon Belaval parle pour Tardieu d'une « répétition métaphysique » dont il découvre « les effets », Y. Belaval, « Monsieur monsieur » par Jean Tardieu, *Bulletin*, 7, décembre 2007, p. 29.

B. à C. – Ma... ?
 Un silence.
 C. —... tin !
 B. à A. – Ma... ?
 Un silence.
 A.—...tin !
 Les trois Messieurs saluent et sortent gravement.
 (p. 643)

Parfois, quand ce n'est pas la stichomythie des réponses elliptiques ou lapidaires, l'on a recours au non-sens de la comptine, celle que lit Monsieur Grabuge avec emphase et dont le titre est « Ode à la mer », toute jouée sur l'omophonie « mer »-« mère » :

Tous mes aïeux ont couru sur la mer
 Aussi loin que je remonte dans ma famille
 Je retrouve la mer toujours la même mer
 La mer salée la mer partout la mer à tous
 C'est pourquoi la mer est ma mère
 La mer est ma grand-mère
 La mer est ma grande sœur
 [...]
 (*Un geste pour un autre*, 1955, p. 691)

Ces stylèmes se répètent fréquemment comme pour rendre palpable le bégaiement d'un langage qui se vidant de sens se charge pourtant d'une valeur musicale¹¹, purement phonique, sorte de gymnastique respiratoire liant les sons à un élan physique qui syllabise les notes et qui *notifie* les mots, si d'ailleurs un texte s'appelle, en pleine contamination

11 Pour une réflexion sur la rythmique métrique de la poésie de Tardieu cfr. B. Buffard-Moret, « Des chiffres plein les corbeilles / des fifres plein les oreilles » : la musique du vers de Jean Tardieu, dans *Jean Tardieu. Des livres et des voix*, J.-Y. Debreuille (dir.), p. 35-51. Même si notre approche ici n'est pas métrique, pourtant l'étude de Madame Buffard-Moret permet de dégager comment la structure métrique du vers tardivien produit des effets musicaux fort singuliers.

des langages, *Conversation-Sinfonietta*. Cette fidélité au son est en outre attestée de manière explicite par la série de poèmes-variations sur douze dessins de Picasso appelée *L'Espace et la flûte* (1958), où le poète dans le *Prologue* énonce la nature spatiale de l'espace poétique (« Moi je conjure moi je convoque / en moi je fais surgir qui je veux / je suis ventre creux l'espace / batteur des batteries froides », p. 709), ainsi que, sous forme de devinette ludique, par l'apparition du son au moment où le monde s'absente :

L'espace ? – dispose.
Le monde ? – s'absente.
Le son ? – apparaît.
(p. 715)

Dans la théorie théâtrale de Jean Tardieu, l'espace du poème et du théâtre s'entrecroisent et se superposent de manière féconde et surprenante, comme on peut le voir dans les célèbres *Poèmes à jouer* (1960), dont le titre est de ce point de vue exemplaire. Cependant, le poème à jouer, conçu pour la scène, « il en diffère [du théâtre] parce qu'il ne s'y passe aucune 'action dramatique' véritable » (p. 780). Or, ce qui s'y passe est en effet un détournement du sens par la déformation verbale ou par l'ellipse qui est certainement humoristique, mais qui est surtout une manière de plier la syntaxe aux exigences d'une parole rendue absurde par soustraction de parties du discours ; c'est bien le cas de cette symphonie pronomiale en « me » mineur :

LUI, avec violence. – Et tu, et tu, et tu !
ELLE, avec la même violence. – Pas moi, mais toi, pas moi, toi !
LUI. – Pardon, tu me !
ELLE, furieuse. – Comment, je te ?

LUI. – Oui, je te !
ELLE. – Je te jamais, moi !
LUI. – Si, tu me !
ELLE. – C'est toi qui !
LUI. – Moi qui quoi ?
(*Les Amants du métro*, 1954, p. 834)

L'élan rythmique de la voix tardivienne se manifeste par l'emprunt d'un lexique musical qui souligne la modalisation de la parole poétique, mais ce qui est encore plus intéressant c'est que cela se produit dans un ouvrage, *Hollande* (1962) illustré par le peintre Jean Bazaine, signe que la musique sert aussi à faire chanter le signe pictural du texte en *ekphrasis*. L'asyndète de *Crescendo decrescendo* se prête à une analyse des séquences sérielles et des paronomases que nous allons ici mettre graphiquement en évidence :

Crescendo decrescendo
large **l**argue **l**ave
DéLie **é**broue **s**Urgi **saL**U**br**e hUme
arbore **ca**taracte **Dé**riVe **hor**reur **raV**ir **ou**ragan
Délire hUrle **fl**Ux **fui** **ra**fale **Dé**ploie **sou**ffle
[...] (p. 927, c'est nous qui marquons graphiquement les lettres)

La séquence paronomastique du premier vers, axée sur la liquide initiale « l » et sur l'anaphore phonique du groupe « la », marque une ouverture vocalique en « a » utile à définir une progression dilatative (« large » et « lague »), jusqu'à l'incandescence de « lave », tandis qu'aux vers 2-4 les sons vocaliques [e] , [i] et [y] deviennent plus aigus, pour intensifier par les fricatives dentales [s] et labiales [v] le « crescendo » qui se poursuit, scandé par les récurrences du son [i] et [y], aussi aux vers suivants, alors que le martellement consonantique des dentales [d] et des fricatives [f], parfois renforcées par les

vibrantes [r], rend de plus en plus incisive la progression phono-sémantique du texte, qui se termine, par un « decrescendo » revenant circulairement au son vocalique ouvert [a] du début, délectable apaisement momentané : « [...]hâle calme / là» (*ibid.*, c'est nous qui soulignons).

L'attention portée ici au travail du son dans la texture verbale est fonctionnelle à la mise en évidence d'une poétique de la *voix* qui essaie de *voir / entendre*. Dans *Le sens dans tous les sens* (*Obscurité du jour*, 1974), le poète écrit qu'

En deçà du Sens, il y avait par exemple ce bruit énigmatique et inquiétant que font les mots, un murmure qui n'a pas de signification par lui-même (sauf une poignée de sons imitatifs) mais qui, à supposer que je ne connaisse pas la langue que j'entends parler autour de moi, peut servir de signal instinctif, au niveau de l'émotion, par le *ton* de la voix. (p. 983)

C'est pourquoi il explore à la fois « cet en deçà et [...] cet au-delà du Sens », jusqu'au « non-sens » et à « l'anti-sens » (p. 984), car le but de l'Auteur est bien de « donner un sens à ce qu'[il] voit[t], à ce qu'[il] enten[d], à ce qu'[il] éprouve » (p. 999).

S'il est vrai que dans un entretien avec *La Quinzaine littéraire*¹² Tardieu exprime « la volonté d'aller le plus loin possible dans [s]on propre sens, de cerner la poésie non pas par la richesse du vocabulaire ou l'importance du rythme, mais au contraire par une espèce d'appauvrissement qu'[il] pousse à son comble par endroits, de façon que cet effacement du langage laisse apparaître ce qui est derrière sa transparence, et qui correspond à une angoisse profonde concernant [s]a propre situation au monde... » (p. 1294-1295), néanmoins son souci grammatical, les *formeries* qu'il expérimente comme

12 N° 234, juin 1976, cité dans Tardieu, *op.cit.*, p. 1294-1297.

un épanouissement possible du langage hors de ses limites figées, témoigne d'une intuition à nos yeux capitale, c'est-à-dire que le son et le sens sont inséparables en poésie et dans le langage, d'où l'attention qu'il porte à l'élément prosodique de l'accent¹³ et à la valeur sonore du texte traduit dans *On vient chercher Monsieur Jean* (1990) :

Au premier rang de mes soucis, quand j'étudiais la « palette des mots », ou plutôt la « gamme » de ses secrets rythmiques, il y avait l'*accent*, l'accent tonique dont on parlait si peu dans ma jeunesse et qui passait pour un élément négligeable ou même absent de la langue française. [...] Je l'ai déjà raconté et je le répète à satiété : toute traduction de poème d'une langue à une autre ne peut donner une idée, même approximative, de la qualité du texte original si l'on ne tient pas compte de sa valeur *sonore* dans la version *traduite* car le son et le sens sont inséparables et c'est ce couple ambigu et multiforme qui, à un certain degré d'incandescence, fait fondre et se confondre, en un seul amalgame, de caractère paramusical, cette émotion et cette fascination que l'on nomme « poétiques ». (p. 1416-1417)

Conviction péremptoire de sa saison ultime, cette affirmation se veut un mot définitif sur la question souvent controversée de la forme et du sens, de la poésie et de la musique, dans la mesure où elle confirme que la poésie est moins un *comprendre* qu'un *entendre*, et qu'elle se situe dans un au-delà du sens qui frôle le non-savoir nietzschéen, si celui qui écrit se sert d'une « *langue inconnue* » (*De la peinture*

13 « La notion d'accent répond finalement au vœu du poète : chercher dans la langue les moyens de fournir sans transition, ou avec le minimum de transition, une émotion directe, comparable à celle qu'offrent la musique et la peinture, cet endroit de la langue où se fasse le 'court-circuit entre l'intellect et la sensation' », C. Debon, L'« *accent* » dans l'œuvre de Jean Tardieu, dans Jean Tardieu, *Des livres et des voix*, J.-Y. Debreuille (dir.), p. 30.

que l'on dit abstraite, 1960, p. 864). Tardivier la langue sera donc donner vie au théâtre de soi qu'est toute prise de parole se voulant discours d'un sujet qui s'invente dans le langage qui l'invente :

Je n'ai que mon imagination pour demeure, mais ce logis est loin d'être tranquille. C'est une tempête où (tremblant toujours, toujours émerveillé) je n'ai ni repère ni recours, car c'est là que se joue un drame sans limite dont je suis à la fois la victime et le spectateur.
(*Da capo*, 1995, p. 1467).

Andrea Zanzotto lit Jean Tardieu, poète de l'espoir
survivant

de Giulia Grata

1. Jean Tardieu en Italie (1945-1981)

Je présente aujourd'hui la brève note que Andrea Zanzotto consacre, en 1981, à l'œuvre de Jean Tardieu. De la réception du poète en Italie, j'évoque de suite les antécédents les plus significatifs.

Dans l'immédiat après-guerre, comme c'était déjà le cas dans les années Trente, la culture italienne témoigne d'un vif intérêt pour le panorama poétique transalpin, ce que démontre une série d'anthologies de poésie étrangère publiées dans le courant des années Cinquante. Au cours de la décennie successive, ces explorations préliminaires se concrétisent dans les premiers volumes monographiques que d'importants éditeurs consacrent, dans l'ordre, aux œuvres poétiques de Jacques Prévert, René Char, Henri Michaux¹.

À cette même période, en 1961, paraît, chez l'éditeur florentin Sansoni, *Teatro da camera*, traduction par Arnaldo Bobbio de *Théâtre de chambre* (Gallimard, 1955) et premier volume tardivien publié en Italie. Quelques années plus tard, en 1964, les *Trois Divertissements pour l'oreille* sont traduits par Ettore Settanni et publiés dans la revue *Terzo Programma*². L'année suivante, en 1965, la revue à vocation expé-

1 Pour la bibliographie de la réception de la poésie française en Italie dans la seconde moitié du vingtième siècle, je me permets de renvoyer à mon étude *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, ouvrage sous presse.

2 La même année, Marco Visconti en réalise une mise en scène radiophonique pour la Compagnia Rai de Florence. Des extraits peuvent être réécoutés

rimentale *Il Caffè*, fondée par Giambattista Vicari, publie un numéro consacré au poète français : une anthologie de textes, dont quelques inédits, accompagnée d'un essai de Vicari intitulé « L'arpa di Tardieu »³. En 1971, chez l'éditeur parmesan Guanda, le critique et essayiste Luciano de Maria publie *Il fiume nascosto*, version italienne du recueil *Le fleuve caché* (Gallimard, 1968). En 1976, le volume *Teatro* publié par Einaudi avec l'introduction de l'écrivain, librettiste et traducteur Gian Renzo Morteo reprend les volumes *Théâtre de chambre* et *Poèmes à jouer* (Gallimard, 1960 et 1966). Enfin, une anthologie de poèmes – intitulée, de concert avec l'auteur, *L'inesprimibile silenzio. Formeries e altre poesie* – est composée en 1980 par Sergio Zoppi pour Bulzoni, et propose, en italien, le recueil *Formeries* (Gallimard, 1976), suivi de quelques poèmes inédits⁴.

La même année, en 1980, sur les bords du Lac de Garde, naissait le Prix de Poésie Catullo-Sirmione, décerné, dès l'année suivante, à Jean Tardieu. À l'occasion de la réception de ce prix, le poète prononce un bref discours dont quelques passages sont transmis, le 13 octobre 1981, par la chaîne radiophonique Radio Rai Tre, au sein d'une émission consacrée à l'actualité littéraire. En guise de commentaire à ce discours,

dans l'émission *L'orecchio assurdo. La radiofonia secondo Jean Tardieu*, transmises par Radio Rai Tre le 16 juillet 1985, et conservées aujourd'hui dans les Archives Teche Rai de la Mediateca Santa Teresa, via della Moscova, 38, 20121 Milan.

3 G. Vicari, « L'arpa di Tardieu », *Il Caffè*, 1965, 4, p. 50-55.

4 J. Tardieu, *L'inesprimibile silenzio. Formeries e altre poesie*. À la suite de *Formeries*, l'anthologie inclut également à propos de cailloux (« Les songes de l'inanimé », « Complainte du verbe être », « Comptine des civilisations », dans *Un monde ignoré*, 1974, et « Nouvelle énigme pour Œdipe », dans *Comme ceci comme cela*, 1979) ; « La fête et la cendre » et « Lamento en quatre parties » (dans *Comme ceci comme cela*) ; ainsi que *En moi-même paysages* (« En moi-même paysages », « L'ombre la branche », « Neige soleil » ; les deux derniers, dans *Comme ceci comme cela*).

Andrea Zanzotto est invité à délivrer la note critique dont il sera ici question⁵.

Je n'ai pu élucider les circonstances qui ont amené la participation de Zanzotto à cette émission : peut-être la proximité géographique de Pieve di Soligo avec la commune où se disputait le concours, ainsi que la connaissance personnelle, qu'atteste une lettre autographe adressée par le critique Stefano Agosti au poète André Frénaud, datée de Venise 1978, et qui reporte en bas de page deux messages signés, l'un par Zanzotto, l'autre par Tardieu, évidemment réunis ce jour-là aux côtés d'Agosti⁶. Toujours est-il que la transcription du commentaire que le poète trévisan prononce à cette occasion – et qui sera publié dans le *Cahier de l'Herne* consacré, en 1991, à l'œuvre de Tardieu – sera incluse dans les proses critiques de Zanzotto imprimées par Mondadori en 1994, *Aure e disincanti del Novecento letterario*. C'est là, à ma connaissance, le seul essai qu'un poète majeur de la seconde moitié du vingtième siècle italien consacre à l'œuvre de Jean Tardieu⁷.

2. Zanzotto et Tardieu : des sentiers communs

Zanzotto y souligne tout d'abord l'importance de la figure de Jean Tardieu, en retrait et cependant décisive, laquelle, ayant traversé toutes les plus importantes expériences de la poésie européenne à partir des années Trente, s'y distingue « per la perfezione della sue cadenze e della sua intonazione,

5 L'émission, créée par Federica Starace et Niccolò Zapponi, s'intitule *Spazio Tre Servizi*. Elle est conservée dans les Archives Teche Rai, Mediateca Santa Teresa, Milan.

6 Ce document peut-être consulté auprès de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, 10, Place du Panthéon, 75004 Paris, sous la cote [FND C 3].

7 A. Zanzotto, « Jean Tardieu (intervista) » [1981], dans *Scritti sulla letteratura*, vol. 2, p. 235-237.

per la tempestività della sua entrata nell'insieme » : il y a en somme, chez Tardieu, un génie spécifique de l'harmonie, de la relation.

Zanzotto affirme ensuite que ce poète lui est particulièrement cher en tant qu'il estime avoir en plusieurs endroits parcouru, bien qu'à son insu, des chemins assez proches des siens : « sentieri abbastanza vicini ai suoi » sont ses propres mots. Je tenterai donc d'établir quels pourraient être les sentiers en question.

2.1. L'expérience de l'ébranlement psychique

Il y a tout d'abord, à la base de l'expérience poétique des deux auteurs, un même sentiment d'égarement qui prend des formes parfois violentes de dépersonnalisation, témoignées par des déclarations des poètes eux-mêmes, faisant explicitement référence à des crises d'étrangeté, à des moments d'absence, à de douloureuses phases de vide dépressif⁸. L'essai de Marie-Louise Lentengre « L'espace multiplié », publié dans le *Cahier de l'Herne* de 1991, offre à cet égard une description éclairante de la condition originelle du sujet tardivien : égaré, car dénué de limites, au milieu d'un infini d'un genre nouveau. Il ne s'agit plus, ici, de l'infini symboliste – unifié, rédempteur, transcendant – qui adresse à l'homme, exilé dans le monde des apparences, ses « regards familiers ». L'infini est désormais un amas immanent, confus, vorace ; dans les termes du poète, « un foisonnement des choses au sein d'elles-mêmes », pullulant de « signaux in-

8 Pour ces éléments de biographie, on peut se référer à J.-Y. Debreuille, « 1920-1927. Introduction », et « Documents », dans J. Tardieu, *CŒuvres*, p. 21-54, ainsi qu'à G. M. Villalta, « Cronologia », et A. Zanzotto, « Autoritratto » suivi de « Nei paraggi di Lacan », dans A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, p. xcvi-cxxxvi et p. 1205-1216 respectivement.

compréhensibles »⁹.

L'expérience du contact destructeur avec ce genre d'infini est représentée, avec une clarté et une légèreté admirables, dans le petit drame radiophonique *Une consultation*, ensuite inclus dans le troisième volume du *Théâtre*, de 1975¹⁰.

Un patient, longuement interrogé par son médecin, formule enfin, dans ces termes, la nature de son mal :

- Voyez-vous, je souffre, avant toute chose, de l'instabilité de mes rapports avec l'Univers.
- Avec l'Univers ? – (*Conciliant, l'air intéressé.*)
- répond le médecin stupéfait,
- Vous dites : avec l'Univers !

Le Malade, ainsi encouragé, continue alors sur un ton plus confidentiel :

- Oui, l'Univers et moi, docteur, l'Univers et moi, cela ne va pas très bien.

On voit bien, ici, que l'organe concerné par le mal est à proprement parler « l'univers et moi » en tant qu'entité complexe, atteinte au niveau de la relation qui s'instaure entre ses composantes essentielles. S'il manque de s'établir, entre les deux termes, un lien stable et intelligible, l'élément « moi » se retrouve comme suspendu dans le vide, 'décroché' du monde, rejeté hors de son existence.

Le malade, en effet, poursuit ainsi son anamnèse :

- Oui, je « décroche ». Je décroche par rapport à la réalité du moment présent. Et pffuit !...

9 M.-L. Lentengre, « L'espace multiplié », dans *Cahier Jean Tardieu*, p. 157-158.

10 J. Tardieu, *Une consultation*, dans *Une soirée en Provence ou Le mot et le cri. Pièces radiophoniques et livres d'Opéra de chambre*, p. 69-72.

À peu près tous les deux jours, le matin, il perd subitement contact avec le monde qui l'entoure ; l'espace, le temps, les personnes, les objets : tout semble évanoui. Le malaise qui se déchaîne alors est consternant :

C'est qu'elles sont si terribles, ces crises ! Plus de contact ! Plus d'horizons ! Plus de repères ! Plus de points cardinaux ! Plus de signes du zodiaque ! Plus de constellations ! Plus de jour ni de nuit ! Ni haut, ni bas ! Ni passé, ni avenir !

Et la crise culmine au moment où, s'exclame le patient avec effroi :

tout à coup, un déclic ! C'est comme si moi-même, soudain, je n'existais plus ! Oui, c'est cela : je ne suis plus ici, je n'y suis plus, je ne suis plus¹¹.

Il s'agit là, chez nos deux poètes, d'un mal individuel, pour les circonstances biographiques évoquées tout à l'heure, mais aussi, comme tous deux le reconnaissent, d'une condition déterminée historiquement. Dans l'introduction à son recueil *Figures*, de 1944, Tardieu relie clairement l'expérience de la dépersonnalisation à la perte de contact avec la divinité qui caractérise la condition de l'homme moderne. Ainsi, écrit-il :

Dans un monde où tout se tait sous la menace d'une épouvantable absence, l'homme, autrefois bercé par la voix des dieux, se retrouve seul, contraint de relever le défi lancé par les obscures puissances de la destruction et de rebâtir sa propre image à partir des dernières marches du néant¹².

Ayant perdu son rapport originel avec Dieu, dans l'ima-

¹¹ Je souligne.

¹² C'est l'incipit de l'« Argument » de *Figures* [1944], désormais dans J. Tardieu, *Œuvres*, p. 163.

ge duquel il pouvait reconnaître, à la fois, l'intégrité de sa personne et l'unicité de la place qui lui était assignée dans l'univers, l'homme doit s'attacher à reconstruire, son être, son image, seul, à partir de rien.

Zanzotto, de son côté, s'exprime à cet égard dans des termes laïques, techniques et même médicaux. Dans un discours de 1955, intitulé « Situazione della letteratura », il se réfère à une 'maladie', « il morbo che ha travagliato l'umanità sin dalla fine dell'Ottocento », décrite en termes de crise de tous les systèmes, désintégration des valeurs, absence d'une vision globale de l'humanité. Or si ce mal a été supporté avec dignité par les poètes des avant-gardes et des années Trente, il s'est radicalisé, dans l'après-guerre, pour se changer de « coscienza della crisi » en « dissesto psichico causato dalla crisi », ébranlement psychique causé par la crise.

Il est clair que cette condition, soufferte, individuellement et historiquement, ne pourra manquer d'appeler la poésie à une tâche spécifique. Il s'agira, pour reprendre encore les termes de Zanzotto, de « resistere al nulla », de résister au néant¹³.

En effet la lutte soutenue contre le néant en tant que moment fondateur de la parole poétique est un nœud central dans la réflexion critique du poète de Pieve di Soligo. Giacomo Leopardi, par exemple, en offrait déjà un magnifique exemple, car il parvenait à arpenter le néant, à l'amadouer par son raisonnement et par son chant.

Le témoignage de Leopardi, cependant, est infirmé par l'inébranlable santé psychique de la personne de son auteur, préservée, au fond, d'une exposition radicale aux forces les

¹³ Les citations sont issues de « Situazione della letteratura » [1955], dans A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, p. 1087-1094.

plus destructives qui menacent l'humain¹⁴. C'est là, en revanche, le combat terrible mené par un poète comme Henri Michaux, véritable martyr qui a conduit, par l'absorption contrôlée et systématique de substances hallucinogènes, une recherche vouée à l'exploration des conditions d'existence de la psyché humaine. Et par d'autres qui, au vingtième siècle, ont su comme lui regarder le néant en face, en affrontant le destin d'abjection qu'une telle vision comporte nécessairement ; c'est le cas, par exemple, d'Eugenio Montale ou de Franz Kafka¹⁵.

L'engagement témoigné par ces poètes est, en effet, décisif, dès lors qu'affronter le néant cela signifie aussi, en même temps, l'arpenter, et par là redéfinir et, ainsi, préserver les confins les plus propres de l'existence humaine, les conditions minimales d'existence et de fonctionnement de l'entité « l'univers et moi ». À la seule condition d'une semblable topographie du néant, le monde peut à nouveau se déployer pour le sujet comme un espace vital, doté de sens, et ce, sans manquer de conserver en son sein la filigrane du néant, du non-sens à partir duquel il s'est formé.

Je pense que l'image spatiale, topographique, d'un monde entremêlé de néant est la clé pour interpréter l'un des passages les plus allusifs de la note que nous sommes en train d'examiner. Je fais référence au passage où Zanzotto évoque l'assise caractéristique des plus beaux poèmes de Tardieu, des « paysages de l'esprit » aussi brillants que la neige ; dans ses propres mots :

14 Ce sont les réflexions contenues dans l'essai sur Giacomo Leopardi, « A faccia a faccia » [1963], dans A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, vol. 1, p. 125-130. Pour l'œuvre de Zanzotto critique, je renvoie à l'étude et à la bibliographie contenues dans G. Grata, « Note su Zanzotto critico francese. Con un'intervista inedita », in *Testo*, 2014, p. 77-94.

15 La référence est aux deux essais sur Henri Michaux, « Michaux il buon combattente » [1960] et « Michaux : un impegno nelle origini » [1966], dans A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, vol. 1, p. 101-110.

paesaggi mentali che talvolta raggiungono una lucentezza sublime proprio da campo innevato, e che apportano una nota intensa di luce in una poesia che tuttavia non cessa d'intrecciarsi al non-senso e alla non-luce.

Cette image nous permet, également, d'illustrer une déclaration du poète français, encore interpellé aux microphones de Radio Rai Tre, en 1985, à l'occasion d'une émission intitulée *L'orecchio assurdo. La radiofonia secondo Jean Tardieu*. « Le but de la poésie », affirme alors le poète, consiste à essayer de « traduire les angoisses qui nous viennent en grande partie de notre non-compréhension du monde » à travers « un langage qui s'efforce d'imiter le langage de l'univers » : le poète a la vocation « presque religieu[se] » de « pénétrer dans le non-sens comme dans l'univers qui nous entoure »¹⁶.

Dans cette commune exigence de 'faire route' à travers le néant, nos deux poètes partagent les inquiétudes de toute une génération. Réveillés de l'ivresse de la parole pure, symboliste et surréaliste, par les ravages de la guerre, les poètes des années Cinquante se retrouvent forcés d'assumer, tragiquement, l'existence de ce monde-ci, de prendre en charge leur finitude concrète comme condition inéluctable d'existence et de poésie.

Cette instance commune donne lieu à un éventail de solutions différentes suivant les auteurs, qui visent à se démarquer de la précédente génération : sur le plan des thèmes, d'une part, elle amène l'adoption de thèmes sociaux, humanitaires, civiques ; le retour aux sources de la Nature et du terroir ; la focalisation sur la matérialité a-subjective des objets ; sur le plan des formes, d'autre part, elle apporte un abaissement stylistique ; une tendance à contaminer la poésie lyrique avec

16 Je souligne. L'émission en question est citée à la note 2.

des genres autres, dramatique ou épique ; une tension vers la continuité de la prose, narrative ou aphoristique.

Chez Tardieu comme chez Zanzotto, en revanche, cette instance se réalise principalement à travers une manipulation intensive de l'outil linguistique. Certes tout poète vise, par définition, à « trouver une langue », comme l'écrivait Arthur Rimbaud dans la lettre du 15 mai 1871 à Paul Izambard, dite *Lettre du Voyant*. Mais pour nos deux poètes il s'agit véritablement de pénétrer dans l'ADN du code, d'en défricher, pour les tordre à la racine, les mécanismes les plus élémentaires de la signification.

2.2. *Le magma du langage*

Nous apercevons ici le second sentier commun, « l'ispesimento del mezzo linguistico » – pour reprendre la formule efficace que le poète et critique Sergio Solmi consacrait, en 1950, à l'œuvre de Raymond Queneau – à savoir, l'exhibition de l'aspect matériel du langage¹⁷. On peut désigner ce procédé comme une sorte de « dérive signifiante » : l'énoncé ne se développe pas selon un parcours logique, commandé par la ligne du signifié, mais suivant des processus de répétition et variation – qui exploitent des rapports d'affinité phonétique, de polysémie, d'homonymie, d'opposition sémantique, de proximité étymologique, réelle ou apparente – ou, encore, des procédés d'agglutination ou d'expansion en synthèmes. On assiste ainsi à une sorte d'anamorphose de la ligne phonétique, qui paraît se reproduire de manière autonome, dé-gagée de l'intention de la personne qui écrit¹⁸.

17 S. Solmi, « Poesia francese 1950 », dans *Saggi di letteratura francese*, p. 263-280.

18 Voici, en guise d'exemples extrêmes de ce genre de procédés, deux passages, l'un de Tardieu, l'autre de Zanzotto, tous deux consacrés à la tentative de définition d'une entité transcendante et totale : « Quante

Le magma signifiant qui en résulte, matériau linguistique apparemment dégagé du lien arbitraire de la signification, peut assumer différentes valeurs sur le plan moral et cognitif. Tout d'abord il reflète le chaos magmatique du monde, qui répond à des lois mécaniques que l'on peut établir, mais semble néanmoins dépourvu d'un ordre global profond, intelligible à l'homme. Ensuite il met en évidence le caractère arbitraire, et donc fragile, des liens conventionnels institués par la norme linguistique. Enfin, il permet d'indiquer et de pénétrer une condition préverbale, pré-linguistique où le code est démonté, suspendu, annulé.

Telle est, en effet, la condition privilégiée où, écrit Zanzotto – « salta fuori lo stile » –, c'est-à-dire, où le texte surgit, prend la forme singulière qui lui permet de se dresser face à son auteur. Car le texte, écrit encore le poète et critique, s'érige devant lui comme un parapet protecteur qui l'empêche de précipiter au fond des deux abîmes, le moi et le tout, qui l'empêche de se 'décrocher' de l'univers¹⁹.

Dans le texte ainsi conçu, la langue n'est plus le miroir du chaos informe qui engloutit des hommes sans visage ; elle devient espace construit, formé, que le poète, ancré, protégé, orienté, parvient à éclairer de la lumière de son style. C'est là un passage décisif : du chaos mécanique, matériel et

perfezioni, quante / quante totalità. Pungendo aggiunge. / E poi astrazioni, astrificazioni formulazione d'astri / assideramento, attraverso sidera e coelos / assideramenti assimilazioni – / nel perfezionato / procederei / più in là [...] », « La perfezione della neve », dans *Le poesie e prose scelte*, p. 271 ; « Mais moi je le vois en-veux-tu-en-voilà / je le vois crissant sablenverre, / je l'entends toutauloin, tonnentoutoreille, / tonnensilence, tonnaucœur, / tonnautour, tonnenedans. // Ô Tout-Tout, tu me tues » (« Le grand Tout-Tout », dans *Œuvres*, p. 344)

19 Les citations sont issues de « Tentativi di esperienze poetiche (poetiche lampo) » [1987], in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, p. 1310 et de « Testimonianza » [1979], dans *Fantasie di avvicinamento, Scritti sulla letteratura*, vol. I, p. 87-100.

angoissant, arbitraire et impersonnel, du code linguistique, à la forme bénéfique, à la force vitale et rédemptrice du style. C'est précisément ce passage que Zanzotto pose au centre de la réflexion qu'il consacre à Jean Tardieu, en le désignant du nom de « brillante recomposition ».

3. *Formeries* : « poésie de la grammaire et grammaire de la poésie »

Je me propose d'illustrer ce phénomène – auquel Zanzotto fait allusion, à la vérité, de manière plutôt voilée – à partir du recueil *Formeries*.

Ayant fixé son parcours précédent dans les deux volumes de poésie *Le fleuve caché* (1968) et *La part de l'ombre* (1972), Tardieu s'engage, avec *Formeries* (1976), dans une nouvelle phase de son travail poétique, qui lui permettra de mettre à profit nombre de ses expériences précédentes²⁰. En particulier, Jean-Yves Debreuille signale le procédé efficace, découvert à travers l'écriture dramaturgique, qui consiste à prendre comme point de départ de la création les ustensiles mêmes du genre que l'on souhaite pratiquer ; et donc, dans le cas de la poésie, les catégories grammaticales, les parentés phonétiques, les oppositions sémantiques.

Le titre *Formeries* révèle, justement, la « hantise formelle » qui parcourt le recueil. Il fait également allusion à un village de la Normandie, *Formerie*, au singulier, dont le paysage, nu, et le climat, rigide, reflètent la nature décharnée et essentielle des formes linguistiques dont il sera question. Dans la terminaisons *-ries*, par ailleurs, évocatrice de l'ancien terme *dancerie*, s'expriment en même temps, révèle encore Tardieu,

20 Ce sont des notes de J.-Y. Debreuille, « Introduction », dans J. Tardieu, *Œuvres*, p. 1148-1149.

les libertés communales et les conventions musicales²¹.

Dans les conventions les plus élémentaires du langage, écrit en effet le poète, et dans les formes les plus usées de la grammaire, il a depuis toujours reconnu une source de créativité inépuisable. Ainsi note-t-il dans une prose de *Obscurité du jour* (1974) :

La grammaire classique, sous ses formes les plus périmées et les plus enfantines, a toujours été, pour moi, une mine prodigieuse d'incitations. La plus simple conjugaison de verbe me fascine à cause de ce qu'elle contient, en puissance, de dramatique et presque de sacré.

En raison du caractère de nécessité propre à la norme linguistique, de moindres décalages appliqués, par exemple, aux formes grammaticales permettent d'obtenir des retournements de vision étonnants :

Une conjonction me paraît la chose la plus aiguë qui soit, si on l'utilise, par exemple, pour créer un trouble de la logique ; comme les tenants de l'art dit cinétique parviennent, en jouant sur de minces décalages géométriques ou colorés, à susciter un trouble du regard²².

C'est là, du point de vue de la composition, l'aspect que Zanzotto met le plus clairement en relief. Provenant d'une expérience ludique de manipulation du langage d'origine surréaliste, Tardieu parvient bientôt, écrit-il, à : « smontare la macchina linguistica proprio in senso grammaticale e a fare poesia con la grammatica e grammatica con la poesia ». Cette formule semble faire référence à une conférence de Roman Jakobson, datée de 1961, qui s'intitule précisément « Poésie

21 J. Tardieu, [« Présentation »], dans *Formeries* [1976], *Œuvres*, p. 1151.

22 Id., « Digression III », dans *Œuvres*, p. 1035.

de la grammaire et grammaire de la poésie »²³. En partant de l'observation des structures de parallélisme qui fondent certains poèmes épiques dans les langues slaves, le linguiste observe que les répétitions de structures et d'opérateurs grammaticaux – tout comme les répétitions phonétiques – ont le pouvoir d'organiser la matière linguistique de manière autoréférentielle, c'est-à-dire de projeter le principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique, suivant la célèbre définition de « fonction poétique du langage » formulée dans l'essai « Linguistique et poétique »²⁴.

C'est par ce genre de procédé que Tardieu vise à mettre en évidence la nature même des parties du discours – pronoms, substantifs, verbes, adverbes, propositions, conjonctions, etc. Les répétitions de structures grammaticales ne visent pas seulement la construction euphonique du texte ; elles servent surtout à donner du relief aux outils grammaticaux en tant que tels, à leur qualité d'opérateurs purement relationnels. Il en résulte une sorte de démontage de la langue dans ses éléments minimaux, par lequel le poète exhibe le caractère mécanique du langage. Tardieu réalise ainsi, poursuit Zanzotto, une véritable « distruzione elegante », une destruction âpre et élégante à la fois, capable de mettre la parole radicalement en question. Ce qui le distingue, néanmoins, de la littérature de l'absurde – dont il est, par ailleurs, un précurseur – c'est qu'il fait suivre la destruction d'un procédé, inverse, de recomposition.

L'ensemble du processus qui en résulte, suggère Zanzotto, peut être analysé suivant une scansion en trois temps : la

23 L'essai de Jakobson « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie » est traduit en français par T. Todorov, dans R. Jakobson, *Huit questions de poétique*, p. 89-108.

24 Dans le magistral essai « *Les Chats* de Charles Baudelaire », dans R. Jakobson, *Huit questions de poétique*, p. 163-188, l'auteur démontre la fécondité de l'analyse des récurrences au niveau des structures grammaticales du texte.

destruction élégante ; l'agencement syntaxique ; la brillante recomposition.

4. *Conjugaisons et interrogations I*

Je crois avoir identifié quelques exemples de cette scansion dans les textes de *Formeries* et voudrais en illustrer un, avant de conclure. Je ferai référence au poème *Conjugaisons et interrogations I*, tiré de la section *Poèmes pour la main droite*, la main qui saisit, précisément, les outils du travail poétique²⁵.

Voici le texte :

[1]J'irai je n'irai pas j'irai je n'irai pas
Je reviendrai Est-ce que je reviendrai ?
Je reviendrai Je ne reviendrai pas

[4]Pourtant je partirai (serais-je déjà parti ?)
Parti reviendrai-je ?
Et si je partais ? Et si je ne partais pas ?
Et si je ne revenais pas ?

[8]Elle est partie, elle ! Elle est bien partie.
Elle ne revient pas
Est-ce qu'elle reviendra ? je ne crois pas
Je ne crois pas qu'elle revienne
Toi, tu es là Est-ce que tu es là ?
Quelquefois tu n'es pas là

[14]Ils s'en vont, eux. Ils vont ils viennent
Ils partent ils ne partent pas
Ils reviennent ils ne reviennent plus

[17]Si je partais, est-ce qu'ils reviendraient ?

25 Le même genre de procédé peut être encore retrouvé dans « Interrogation et négation », « Quelques mots sens dessus dessous », « Deux verbes en creux », « Mortel battement », « Un chemin », « Ce qui va et vient », « À tu et à toi », « Aucun lieu », dans J. Tardieu, *Œuvres*, p. 1152-1181.

Si je restais, est-ce qu'ils partiraient ?
Si je pars, est-ce que tu pars ?

[20] Est-ce que nous allons partir ?
Est-ce que nous allons rester ?
Est-ce que nous allons partir ?

4.1. La destruction élégante (v. 1-16)

La première strophe est entièrement construite à partir d'un seul élément – une forme verbale, la première personne du futur du verbe 'aller' : j'irai – répétée plusieurs fois. L'extrême économie des moyens employés semble ici justifier l'épithète 'élégant'.

À chaque répétition, l'élément a subi une différente modification par l'action d'un opérateur grammatical différent : la négation (v. 1 : « J'irai je n'irai pas »), le contraire (v. 2 : « Je reviendrai »), l'interrogation (v. 3 : « Est-ce que je reviendrai ») ; voire de la part de plusieurs opérateurs combinés entre eux (v. 2 : « Est-ce que je reviendrai ? », contraire + négation ; v. 3 : « Je ne reviendrai pas », contraire + négation), avec la possibilité de répétitions identiques (v. 1).

Le même genre de procédé est utilisé dans les vers suivants. Ce qui change, dans le passage d'une strophe à l'autre, c'est la personne du sujet : dans la deuxième strophe, il est encore à la première personne du singulier ; dans la troisième, à la deuxième et à la troisième ; enfin, dans la quatrième strophe, il est à la troisième personne du pluriel. Cette progression d'une personne à l'autre suggère la monotonie d'une conjugaison récitée par cœur, nous mettant ainsi en présence de la grammaire dans « ses formes les plus péri-mées et les plus enfantines ».

Deux éléments, néanmoins, interrompent le flux de la récitation : l' 'oubli' de la première et de la deuxième personne

du pluriel et le couple question-réponse du v. 10 – « Est-ce qu'elle reviendra ? je ne crois pas ». C'est précisément sur ses deux éléments 'perturbateurs' que se construit le retournement que l'on observe dans la suite du poème.

4.2. L'agencement syntaxique (v. 17-19)

Dans la cinquième strophe, les éléments simples cessent de tourner sur eux-mêmes : ils commencent maintenant à se combiner avec d'autres éléments, à s'imbriquer les uns dans les autres pour former des phrases complexes.

Dans les vers 17-18, ce resserrement de la syntaxe exploite plusieurs types de lien. Le premier concerne la relation entre les différents sujets : à côté de « je », première personne du singulier, apparaît la troisième personne du pluriel, « ils ».

Le second lien est de nature logique : l'action du sujet singulier se réverbère sur l'action du sujet pluriel et vice versa. Ce rapport n'en apparaît pas pour autant gouverné par un facteur spécifique. Les actions des uns et des autres apparaissent égales et contraires, dans un régime de causalité encore mécanique.

Le v. 19, dernier de la strophe en question, opère un resserrement ultérieur sur différents plans. Tout d'abord celui du mode : on passe d'une hypothèse irréaliste du premier type à une hypothèse réelle, au présent de l'indicatif. Ensuite, le sujet pluriel, « ils », s'est précisé, concentré, rapproché ; il est devenu un « tu » : le discours s'adresse désormais à quelqu'un, se fait performatif. Cet accroissement du taux de réalité et de performativité est également signalé par le fait que le schéma de l'énoncé, à la différence des précédents, ne se répète pas mécaniquement ; la proposition est énoncée une seule fois, de manière efficace et décisive. Enfin, les actions des deux sujets se sont alignées, elles vont maintenant dans la même

direction : partir.

4.3. La brillante recomposition (v. 21-22)

Dans la dernière strophe, l'un et l'autre, « je » et « tu », sont ultérieurement soudés : ils sont mus par une même interrogation qu'exprime le sujet collectif « nous ». La question concernant l'agir du moi – aller, revenir, partir – ne se présente plus sous la forme d'une série d'options obtenues mécaniquement par modifications successives d'un énoncé de départ ; elle n'est plus liée à l'action d'autres sujets non précisés suivant un lien de causalité non intelligible ; elle ne reçoit pas non plus, pour autant, de réponse. Elle apparaît maintenant sous la forme d'un questionnement total, ouvert à la liberté d'un choix commun : « Est-ce que nous allons partir ? / Est-ce que nous allons rester ? ».

Si la « brillante recomposition » suscite tout particulièrement l'intérêt de Zanzotto, c'est que Jean Tardieu ne 'détruit' pas pour le simple goût de détruire, comme c'était la mode dans les années soixante ; au contraire, il ne 'démonte' ses pièces que pour mieux s'attacher, ensuite, à les remonter suivant un ordre nouveau. Il exprime ainsi cette confiance essentielle placée dans l'acte poétique qui fait de lui « un poeta della speranza sopravvivate », un poète de l'espoir survivant, même à la négation et à l'absurde²⁶.

26 Les deux poètes se retrouvent, en définitive, dans ce 'parti pris' du sens et par là se démarquent à la fois de la nouvelle avant-garde et du théâtre de l'absurde, qu'ils côtoient néanmoins historiquement et auxquels ils s'apparentent, aussi, par l'emploi de certains procédés linguistiques.

Le statut paradoxal de l'image dans l'œuvre de Jean Tardieu

de Delphine Hautois

On ne peut qu'être surpris, à la lecture de certains textes de Jean Tardieu, de la défiance du poète à l'égard des « images ». Ainsi dans cette page du chapitre liminaire d'*Obscurité du jour* :

S'il est vrai que les « poètes » (je n'aime pas le mot à cause de cette diphtongue : l'o et l'e, c'est le mélange de l'eau et du lait, c'est fade et bucolique !) ne pensent que par images (je me méfie des images et je n'en use qu'avec parcimonie), on trouvera dans les pages qui suivent, différentes références à ces métaphores provisoires [...]¹.

Méfiance à l'égard des images, donc, présentées ici jusqu'à la caricature (bucolique) comme une source de lieux communs. Le jeune poète de vingt ans avait d'ailleurs écrit avec ironie, dans l'un des poèmes de 1924-1925 publiés dans le recueil *Margeris* :

De lieux-communs j'ai l'âme pleine,
Et de « ruisseaux » et de « fontaines »².

Concernant la parcimonie de Jean Tardieu en matière d'images, on peut d'ailleurs citer aussi cet autre poème de *Margeris*, où il est question du surréalisme, dont il goûtait peu la surenchère : « Le surréalisme, comme le pangolin, allongeait une langue emmiellée – et les images-fourmis venaient s'y coller d'elles-mêmes³ ».

1 J. Tardieu, *Obscurité du jour*, dans *Œuvres*, p. 984.

2 Id., « Mots », dans *Margeris*, p. 56.

3 « Remarque », *ibid.*, p. 287.

Méfiance et parcimonie, pour éviter les deux écueils des clichés et de la luxuriance – mais il y a plus grave. La défiance à l'égard des images tient plus profondément à leur insuffisance en termes intellectuels : elles sont une facilité, à défaut de la maîtrise des concepts. Si l'on reprend la page d'*Obscurité du jour*, on découvre dans les lignes qui suivent cet aveu :

S'il est vrai que les « poètes » (je n'aime pas le mot à cause de cette diphtongue : *l'o* et *l'e*, c'est le mélange de l'eau et du lait, c'est fade et bucolique !) ne pensent que par images (je me méfie des images et je n'en use qu'avec parcimonie), on trouvera dans les pages qui suivent, différentes références à ces métaphores provisoires : à cet *en deçà* et à cet *au-delà* du Sens, à ce *sens*, à ce *non-sens* et à cet *anti-sens*, figures déplaçables d'un échiquier et non pas jalons d'un discours dogmatique qui n'est pas dans mes cordes⁴.

De fait, Jean Tardieu s'est souvent excusé de son incapacité au « raisonnement abstrait⁵ » de la philosophie, et il s'est alors systématiquement excusé de recourir, par défaut, à des « images ». Ainsi dans le recueil *Pages d'écriture*, à plusieurs reprises : « Jadis je m'avançai peu à peu – et (n'étant pas philosophe) plutôt par images que par raison – vers le pressentiment de la toute-puissance de rien⁶ ». Ou encore : « Mais je rappelle encore une fois qu'il ne s'agirait là que d'une simple image poétique, dénuée de toute prétention philosophique⁷ ».

Fait intéressant : les archives du poète nous apprennent que le recueil *Pages d'écriture* a été composé en grande partie à partir d'un manuscrit (inédit) intitulé *Réflexions d'un simple d'esprit*, un manuscrit où Jean Tardieu se moquait

4 Id., *Obscurité du jour*, dans *Œuvres*, p. 984.

5 J. Tardieu et J.-P. Vallotton, *Causeries devant la fenêtre*, p. 24.

6 J. Tardieu, « Le Tribunal secret », *Pages d'écriture*, dans *Œuvres*, p. 941.

7 « Trois visions de l'homme à travers l'expérience poétique », *ibid.*, p. 550.

joyeusement de son inaptitude à la philosophie – et où il s'inquiétait de la prolifération des images dans notre langage et donc dans nos représentations :

Lorsque nous nous interrogeons naïvement sur le sort du monde et de l'homme, les images qui nous viennent – et neuf fois sur dix, chez nous autres simples d'esprit, il s'agit d'images plutôt que de concepts –, ces images ne sont peut-être que les projections de notre expérience personnelle.

Telle chose nous advient – et voici qu'en tombant dans nos songes, elle bourgeonne, fulmine, prolifère, donnant naissance à d'énormes vapeurs, à des incendies géants, à des ombres épouvantables.

Qui dira, par exemple, comment naissent en nous les images d'infinité ? À quelle humble source (peut-être nos souvenirs d'enfant) ont-elles tout simplement puisé ?⁸

Dans ce manuscrit, Jean Tardieu s'inquiète en particulier des images simplistes et autres représentations archaïques qui désolent le monde : à ses yeux, toute explication métaphysique nie la complexité de notre univers physique, toute explication transcendante vide de son mystère notre expérience sensible. Les images sont parfois une facilité de langage, mais il y a toujours un danger à souscrire aux « symboles », qui sont une défaite assumée de la raison :

Jadis la méta-poétique du « symbole » consistait à révéler une réalité obscure, inconnue ou transcendante grâce à l'analogie avec une image empruntée aux choses que l'on connaît.

Rien de plus contestable bien sûr et de plus contradictoire qu'une pareille démarche. Car si l'on veut faire coïncider le symbole avec les choses invisibles qu'il est censé représenter, encore faut-il, de toute évidence, que l'on ait quelque idée ou, en tout cas, quelque intuition préalable de ces cho-

8 Id., *Réflexions d'un simple d'esprit*, manuscrit inédit, Fonds Jean Tardieu/IMEC.

ses : Bref le procédé porte témoignage d'un idéalisme depuis longtemps dépassé⁹.

Refusant toute forme d'idéalisme, Jean Tardieu fait le choix d'un matérialisme volontaire, fondé sur la leçon des sens et de la raison – et simultanément sur l'acceptation des limites des sens et de la raison :

Je renverse la vapeur. Je ne veux rien pré-supposer. Je ne connais que ce que je perçois. Bien plus, de ce que je perçois je ne connais pas tout avec une égale certitude : je n'en connais vraiment que ce que ma raison peut m'expliquer. Au-delà est le vague, l'indiscernable, l'effrayant Possible, au-delà est la pression de cette réserve infinie dont mon esprit, dans ses régions obscures, dans ses contradictions désespérantes, offre la première image.

Donc, au lieu de descendre des « idées » afin de chercher parmi nous l'objet matériel capable de leur ressembler, je veux partir, au contraire, de nous, de notre vie concrète, à ras-de-terre et, sur l'immense toile de fond, je projette sans plus le profil de ce que je connais, l'ombre de nos désirs et de nos craintes, à la mesure de l'homme¹⁰.

En somme, en refusant énergiquement les « symboles », Jean Tardieu réinvente la possibilité des « images » : non plus de purs lieux communs poétiques ou de purs artifices scolaires, mais l'expression, à partir de l'expérience sensible, d'une vision singulière (il s'agit d'esquisser le « profil de ce que je connais », avec « l'ombre de nos désirs et de nos craintes », soit toujours l'alliance du particulier et de l'universel d'une part, de la certitude et du vertige d'autre part).

Lorsqu'il tente d'ailleurs dans le recueil *Pages d'écriture* de définir l'activité poétique, par la vertu d'un « étonnement »

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

toujours renouvelé à la fois face aux « prodiges » du réel et face aux « ténèbres » tapies dans l'esprit humain, comme le geste de « tendre à l'inaccessible, à l'incompréhensible et à l'incommensurable le miroir d'une conscience d'homme », il affirme encore :

N'étant pas métaphysicien – ni, moins encore, bien sûr, théologien – je ne saurais donner de cette « contemplation étonnée » une définition philosophiquement valable. Ce n'est, là encore, pour moi qu'une image, une « vision » et même l'image d'une réalité sensible, physique, affective, plutôt que d'une réalité proprement spirituelle¹¹.

Si l'on revient (encore) à la page d'*Obscurité du jour*, on trouve une saisissante illustration de cette pratique « visionnaire » :

S'il est vrai que les « poètes » (je n'aime pas le mot à cause de cette diphtongue : *l'o* et *l'e*, c'est le mélange de l'eau et du lait, c'est fade et bucolique !) ne pensent que par images (je me méfie des images et je n'en use qu'avec parcimonie), on trouvera dans les pages qui suivent, différentes références à ces métaphores provisoires : à cet *en deçà* et à cet *au-delà* du Sens, à ce *sens*, à ce *non-sens* et à cet *anti-sens*, figures déplaçables d'un échiquier et non pas jalons d'un discours dogmatique qui n'est pas dans mes cordes.

J'en étais là quand j'ai aperçu, tout à l'heure, dans le ciel déployé sur les monts des Maures, un horizon chargé de nuages qui déjà plongeait dans le soir, tandis que le côté opposé était encore transparent. La mer et le vent du Nord avaient fait alliance. Ils donnaient aux collines ce sourcil froncé, cette distance qui naît sur le rivage pour continuer dans l'imaginaire, avec un étrange reflet dont la brillance nous inquiète et nous exalte.

De cette vue aussitôt j'ai tiré la leçon. C'est que je n'exprime avec quelque bonheur que ce qui vient de ma propre

¹¹ *Id.*, « Trois visions de l'homme à travers l'expérience poétique », *Pages d'écriture*, dans *Œuvres*, p. 554.

expérience, laquelle est à la fois obscure, globale et intense et passe dans un alambic fait de paroles simples, mais difficiles à choisir et conformes à cette particularité. Il lui faut, pour cela, donner le poids du concret à des visions en apparence abstraites qui ne sont ni tout à fait des « images » ni des « symboles », mais des transformations éprouvées comme des chocs¹².

Non seulement Jean Tardieu définit ici ses « visions », « en apparence abstraites » mais en réalité nées de l'expérience sensible et exprimées dans tous les cas avec « le poids du concret », mais il en offre l'illustration immédiate par la substitution d'une description d'un paysage de montagne à toutes les esquisses de « métaphores provisoires » nées du raisonnement abstrait (ces métaphores qui situaient le « sens » entre « anti-sens » et « non-sens », au début du texte d'*Obscurité du jour*, sur « une ligne de crête » – au sommet d'une montagne aux sentiers autrement plus ardues). Et cette description s'autorise d'ailleurs bien des images (« ce sourcil froncé, cette distance qui naît sur le rivage pour continuer dans l'imaginaire »). En matière de paysage, on trouve quelques pages plus loin dans le même recueil *Obscurité du jour* une allusion au paysage fondateur de l'œuvre de Jean Tardieu : le pays des fleuves cachés.

En empruntant l'image des fleuves de mon pays natal qui, affluents ou sous-affluents du Rhône, disparaissent, à certains points de leur parcours, dans des gouffres de roche pour reparaître un peu plus loin, bouillonnants et légers comme s'ils avaient été sacrés ou rajeunis par l'obscurité de l'abîme, j'ai dit, ailleurs, que toutes choses, à mes yeux, avaient leur moitié de pierre et leur moitié d'écume¹³.

12 Id., *Obscurité du jour*, dans *Œuvres*, p. 984-985.

13 *Ibid.*, p. 995.

Ici l'image est reine et s'autorise à nouveau toutes les métaphores : née d'une expérience sensible (et même précisément d'un souvenir d'enfance) et exprimant avec « le poids du concret » une vision complexe (la pierre et l'écume, soit la présence et l'absence, l'apparition et la disparition), on comprend qu'elle soit devenue la figure majeure du poète, qui traverse toute son œuvre.

On comprend aussi dès lors que la poésie pour Jean Tardieu est toujours intimement liée à l'exercice du regard, et toujours en quête d'une authentique vision. Le recueil *Pages d'écriture* proposait cette autre esquisse de définition de la poésie :

Tout est là – dit le poète –, il n'est que de changer le regard, et l'on « voit », – car la poésie est la révélation du possible. Les masques bariolés fondent à son feu. Et à leur place se lèvent de grandes Faces véridiques, – car la poésie est la recherche de l'identification.

Les figures limitées de l'expression s'entrechoquent dans le langage en fusion et se prêtent à des alliages imprévus, innombrables, sous l'éclair éblouissant de la surprise, – car au « symbole » d'autrefois, conçu comme la participation de la personne pensante à une transcendance présumée qu'elle redécouvrirait peu à peu, s'est substitué son contraire, l'*image*, qui projette le plus loin possible une réalité concrète en pleine formation et s'efforce de surmonter les ténèbres de la contradiction, seule évidence que l'on puisse, honnêtement et communément, prendre comme point de départ¹⁴.

S'il on revient encore (une dernière fois) à la page d'*Obscurité du jour*, voici où mène le texte jusqu'au dernier paragraphe :

S'il est vrai que les « poètes » (je n'aime pas le mot à cause de cette diphtongue : l'*o* et l'*e*, c'est le mélange de l'eau et du lait, c'est fade et bucolique !) ne pensent que par images

14 Id., « Vérité de la poésie », *Pages d'écriture*, dans *Œuvres*, p. 182.

(je me méfie des images et je n'en use qu'avec parcimonie), on trouvera dans les pages qui suivent, différentes références à ces métaphores provisoires : à cet *en deçà* et à cet *au-delà* du Sens, à ce *sens*, à ce *non-sens* et à cet *anti-sens*, figures déplaçables d'un échiquier et non pas jalons d'un discours dogmatique qui n'est pas dans mes cordes.

J'en étais là quand j'ai aperçu, tout à l'heure, dans le ciel déployé sur les monts des Maures, un horizon chargé de nuages qui déjà plongeait dans le soir, tandis que le côté opposé était encore transparent. La mer et le vent du Nord avaient fait alliance. Ils donnaient aux collines ce sourcil froncé, cette distance qui naît sur le rivage pour continuer dans l'imaginaire, avec un étrange reflet dont la brillance nous inquiète et nous exalte.

De cette vue aussitôt j'ai tiré la leçon. C'est que je n'exprime avec quelque bonheur que ce qui vient de ma propre expérience, laquelle est à la fois obscure, globale et intense et passe dans un alambic fait de paroles simples, mais difficiles à choisir et conformes à cette particularité. Il lui faut, pour cela, donner le poids du concret à des visions en apparence abstraites qui ne sont ni tout à fait des « images » ni des « symboles », mais des transformations éprouvées comme des chocs.

Hanté par des signes qui s'effacent, par des couleurs qui surgissent ou s'éteignent, par des sons qui s'endorment ou qui déchirent le tympan, surtout par la quantité d'absence que chaque être absorbe et contient, je crois voir partout des échanges plutôt que des valeurs, des mouvements plutôt que des objets¹⁵.

« Des échanges plutôt que des valeurs, des mouvements plutôt que des objets » ; voilà qui rappelle immédiatement une autre définition de la poésie, tirée elle aussi du recueil *Pages d'écriture* :

La vérité physique de la poésie est dans les schémas dynamiques qu'elle exprime et qu'elle suggère. Un mot n'a de

15 Id., *Obscurité du jour*, dans *Œuvres*, p. 984-985.

poids, une image n'a de forme que s'ils sont portés par un mouvement de l'esprit.

De là vient peut-être que, dans l'aube trouble qui précède immédiatement la création d'un poème, certains mots s'imposent, comme s'ils étaient seuls frappés d'une vive lumière. De ces mots naissent tous les autres, – par « scissiparité ». C'est qu'ils contenaient tout l'élan momentané de l'esprit : *vers* ou *contre*, *ici*, *en haut*, *en bas*, *à travers*, *malgré*...¹⁶

Dans les œuvres poétiques de Jean Tardieu, l'illustration la plus évidente d'une telle affirmation est sans conteste dans la « suite » intitulée « Six mots rayés nuls » du recueil *Jours pétrifiés*, introduite par cette explication :

Certains mots sont tellement élimés, distendus, que l'on peut voir le jour au travers.

Immenses lieux communs, légers comme des nappes de brouillard, – par cela même difficiles à manœuvrer.

Mais ces hautes figures vidées, termes interchangeables, déjà près de passer dans le camp des signes algébriques, ne prenant un sens que par leur place et leur fonction, semblent propres à des combinaisons précises chaque fois que l'esprit touche au mystère de l'apparition et de l'évanouissement des objets¹⁷.

Des mots « nuls » qui pourraient n'être que « lieux communs » (en l'occurrence : jour, nuit, soleil, arbre, fleurs et abîme), mais dont l'assemblage (voire la mécanique, ou plutôt la dynamique) permet l'avènement d'un sens : de « hautes figures vidées » par l'usure de la tradition poétique, mais des figures éternellement disponibles pour la création de formes inédites. Avec le terme « figures », on rejoint la rhétorique – et la définition que le poète a donnée de ses propres *Figures* :

16 Id., « Poésie et mouvement », *Pages d'écriture*, dans *Œuvres*, p. 950.

17 Id., « Six mots rayés nuls », *Jours pétrifiés*, dans *Œuvres*, p. 253.

Dans un recueil intitulé *Figures*, j'avais tenté naguère de noter avec des mots les constellations d'images, sonores et visuelles, que faisait naître en moi le souvenir global des œuvres d'un grand artiste : musicien, peintre ou sculpteur.

Le double sens du titre, – appelant à la fois l'idée de « portrait » et la notion de « rhétorique », – annonçait mon propos : autour de quelques hautes Figures de l'art de tous les temps, s'étaient groupées, sans ordre et comme spontanément, quelques figures poétiques, pareilles à ces géométries du givre que l'hiver dessine sur un carreau, ou bien encore à ces sculptures, naturelles mais infiniment « travaillées », que compose l'eau souterraine en glissant sur les parois d'une caverne...

Il m'est arrivé, depuis lors, de choisir, pour des recherches analogues, tout autres sortes de sujets :

c'était tantôt l'une de ces réalités incommensurables, telles que « Le Soleil » ou « Le ciel étoilé », qui sont devenues des lieux communs à force de faire rêver les hommes, tantôt ces objets expressifs et mystérieux, ces épaves du temps que sont les masques des grands morts, tantôt encore une idée abstraite comme « La Musique », – tantôt, enfin, retournant à mes premières préférences, je m'efforçais d'associer, en un seul faisceau de métaphores, tout ce que me suggérait l'œuvre d'un grand peintre.

Ici comme là, pas de prétention à « l'objectivité ». Bien au contraire, la ferme volonté de saisir le décor subjectif que suscite en nous telle image, tel concept ou telle œuvre. Sans doute, les connaissances, les souvenirs, y jouent leur rôle, mais aussi les sympathies secrètes, les sentiments inexplicables, – et ces obscurs courants qui font se joindre et se déposer, au fond de notre esprit, en des concrétions insolites, les sons et les couleurs, les formes et les figures¹⁸.

L'image ici est multipliée à l'infini – « constellations d'images » – et la « figure » elle-même est définie en un « faisceau de métaphores » qui évoquent toutes une matérialité à l'œuvre : on y retrouve le « poids du concret », comme dans

18 Id., « Formes et figures », *Une voix sans personne*, dans *Œuvres*, p. 518.

« l'eau souterraine » et le travail de la pierre on retrouve le fameux « fleuve caché »... Dans les définitions qu'il a forgées de la poésie, Jean Tardieu a toujours évoqué cette matérialité, et toujours suggéré une tension de la matière vers l'intelligible. Ainsi dans cette autre page d'*Obscurité du jour* :

Ici se rencontrent la recherche obstinée du poète et celle du peintre : mettre au monde quelque chose qui soit capable d'exister, c'est-à-dire (en nous sautant au visage) de rejoindre l'expérience sensible la plus fruste, la plus directe et qui soit en même temps assez riche pour offrir une infinité de « propositions », même incohérentes, à cette quête de l'intelligible que nous considérons, à tort ou à raison, comme une obligation permanente, comme la récompense suprême de tout effort¹⁹.

Dans cette comparaison des moyens et des fins de la peinture et de la poésie, l'équivalence de « l'expérience sensible » est significative : la poésie ne saurait être une seule expérience intellectuelle – elle est une expérience d'ordre visuel (elle saute « au visage », soit aux yeux plus qu'aux oreilles). Bref, la poésie doit manifestement « donner à voir » (pour donner à penser). En ce sens, elle a bien pour vocation de créer des images...

Quelles images alors, qui ne soient ni lieux communs ni artifices rhétoriques ? Certainement pas « l'antique métaphore », comme Jean Tardieu la qualifie dans *Pages d'écriture* (pour l'opposer à « la moderne 'image'²⁰ »), qui serait une simple équivalence ou une pure analogie, donc un mécanisme excessivement abstrait. La métaphore est condamnée à ses yeux à n'être qu'une facilité, certes séduisante mais toujours contestable : « une image s'impose à moi, qui a tous les

19 Id., *Obscurité du jour*, dans *Œuvres*, p. 997.

20 Id., « Permanence et nouveauté », *Pages d'écriture*, dans *Œuvres*, p. 951.

défauts et toutes les qualités d'une métaphore, sa puérité et son pouvoir de suggestion, sa simplicité et ses ruses²¹ ».

Non plus donc « l'antique métaphore », mais « la moderne 'image' » : des « concrétions », des « amalgames » ou des « sédiments²² », comme l'écrit le poète dans *Les Portes de toile*, soit des organismes aussi complexes qu'indivisibles : l'image selon Jean Tardieu ne saurait être une relation entre deux éléments, elle est la fusion de ses composants (et la fusion du sensible et de l'intelligible). Il s'agit bien de créer des images, mais « selon la démarche propre au pouvoir d'imaginer, lorsque les souvenirs électifs s'agglutinent dans une sorte de délire heureux²³ », comme l'annonçait déjà le recueil *Figures*.

« Je me méfie des images et je n'en use qu'avec parcimonie », affirmait Jean Tardieu, et l'on nous excusera (ce n'est sans doute pas le moindre des paradoxes au terme de ce parcours dans son œuvre), d'avoir précisément tant abusé d'images...

21 Id., *On vient chercher Monsieur Jean*, dans *Œuvres*, p. 1360.

22 Id., *Les Portes de toile*, dans *Œuvres*, p. 961.

23 Id., *Figures*, dans *Œuvres*, p. 164.

Du Fleuve caché à la Seine, au Lac de Garde : les poèmes liquides de Jean Tardieu

de Federica Locatelli

Mon pays des fleuves cachés

« Simandre-sur-Suran » ou « Lalleyriat », sont autant de *noms de pays* criés par l'employé du train aux arrêts de la ligne qui, de Nantua, conduit à Bellegarde. Tardieu semble les entendre, à des années de distance, « avec leur sonorité acide qui rafraîchit la mémoire »¹ : c'est une expérience 'proustienne', où la fraîcheur évoquée affleure dans le « fort parfum des sifflantes » (les phonèmes dont le poème est saturé) qui traduisent l'olfactif en auditif.

Le 'fort parfum' du 'sifflement' du train et du nom des pays constitue en effet la clé du travail mémoriel ; il suggère aussi le 'fort attachement' aux lieux qui caractérise l'imaginaire de Tardieu. Ces lieux de l'enfance, « profonds et mystérieux », sont ceux que parcourt le Rhône, de la source suisse à la traversée de la France, en compagnie de sa « sœur la Valserine, Perséphone fidèle », elle-même douée du pouvoir mythologique « [de] descendre aux enfers pour renaître écumante » (*Ibid.*). Tardieu admet sans réserve sa relation abyssale avec ces lieux, dans une page consacrée à [*Son*] *pays des fleuves cachés* :

Toute ma vie est marquée par l'image de ces fleuves, cachés ou perdus, au pied des montagnes. Comme eux, l'aspect des choses, pour moi, plonge et se joue entre la présence et

1 J. Tardieu, *Mon pays des fleuves cachés*, in *La Part de l'ombre*, *Œuvres*, p. 981. L'image proposée est tirée de la section « La Pierre et l'écume » d'*Obscurité du jour*, p. 995.

l'absence. Tout ce que je touche a sa moitié de pierre et sa moitié d'écume. (*Ibid.*)



Ce paysage fluvial accompagne d'ailleurs toute la vie de l'auteur : de la maison de Saint-Germain-de-Joux, près de Bellegarde, où Tardieu enfant passait ses vacances chez un oncle, à la « Seine de Paris » près de laquelle il vivait la plupart du temps. Ces fleuves, constamment présents dans son écriture, laissent entendre la 'double nature' du poète, cet « ours débonnaire habité par un furet », selon la définition de Jacques Réda, amant de la solitude et de l'apaisement, cueillant les framboises dans le jardin de Gerberoy, et en même temps fasciné par la ville, incapable de se détacher de ce lieu de l'inquiétude et de l'ivresse artistique. Si le Rhône et 'sa sœur' ramènent l'auteur aux origines comme un écho ancestral, la Seine, telle qu'elle est décrite dans l'écoulement des *Fleuves* d'Ungaretti, demeure le lieu de l'inspiration et de la reconnaissance artistique.



Image presque obsessionnelle, qui relie l'enfance du poète à son être le plus secret, le fleuve accompagne tout le parcours artistique de Jean Tardieu. Au-delà des anecdotes biographiques, la présence même du fleuve fonctionne souvent comme une ligne de démarcation entre un 'premier Tardieu' – celui de la fréquentation du « fleuve mélodieux » de Hölderlin et des premiers recueils du *Fleuve caché* et du *Témoin invisible* – et un 'second Tardieu', peut-être le plus connu, celui des dialogues typographiques des *Formeries*, du *Fleuve Seine*, des expérimentations formelles et des *poèmes à voir* (où l'élément liquide revient dans les *Reflets sur le lac de Garde*).

Ces tentatives de diviser en blocs distincts un parcours artistique donnent souvent des résultats aussi approximatifs que décevants : tout d'abord, parce qu'il paraît presque impossible d'imposer des distinctions marquées au sein d'une même pulsion créatrice ; ensuite, parce que cette distinction présuppose une évolution, un parcours en avant, qui n'existe pas toujours dans la trajectoire d'un artiste. Dans l'œuvre de Tardieu, on assiste probablement à l'inverse d'un parcours 'allant de l'avant'. En parcourant les pages de son 'fleuve d'encre', on ressent tout de suite une précoce maturité poétique, enrichie par les dialogues stimulants avec Roger Martin du Gard et André Gide, qui ont permis à l'auteur de se consacrer ensuite à la mise en abîme des instruments expressifs. En se faisant le porte-voix des nécessités de son temps, cette poésie, douée d'une remarquable dimension commentative et réflexive, analyse intégralement ses constituants primordiaux, ceux de la grammaire avant tout (adverbes, conjonctions, formes négatives et interrogatives), questionnés au moyen de répétitions obsédantes et signifiantes : « au com-

mencement est la répétition », dirait Henri Michaux².

Cette maturité poétique précoce s'inscrit tout de suite dans la rencontre avec une haute culture littéraire, assimilée dès la première jeunesse : chez le jeune poète, on sent une affinité sensible et intellectuelle avec le romantisme allemand, due entre autres choses à l'amitié avec Groethuysen, et une connaissance savante du symbolisme français, celui des grands poètes, que lui a léguée son père. Cette familiarité avec la tradition lyrique paraît évidente à la seule lecture des titres (*Premier dernier amour*, *Pygmalion au travail*, *Joie*, *Sérénade*), qui suggèrent un retour aux origines symboliques : les « eaux vives », « les eaux dormantes », « le fond d'un gouffre ». Ici, l'art du langage est fait de rimes presque verlainiennes, de jeux prosodiques, de riches figures de style (« Tout un monde appuyé sur un souffle qui chante/Tout le ciel s'écroule au fond d'une eau dormante »³).

Comme l'a bien relevé Pierre Brunel, ce fleuve qui coule n'est pas *caché* parce qu'il est coupable et honteux, comme l'est celui de Rilke (« le grand Dieu-Fleuve, coupable et caché, du sang »⁴). Il est plutôt le grand fleuve souterrain et sacré de la Poésie qui puise dans les sources profondes de Hölderlin pour remonter à la surface avec sa propre volonté créatrice : l'établissement « d'un ordre visible qui permette l'habitation poétique du monde »⁵. Comme l'explique Heidegger à la suite de Hölderlin, le fleuve n'est pas seulement un accident de la nature, ni un élément du paysage, ni un sym-

2 H. Michaux, *Déplacements déagements*, p. 86.

3 J. Tardieu, *Le Fleuve caché*, *Œuvres*, p. 59.

4 P. Brunel, « Margeries de Jean Tardieu », dans *L'Arpa, la tela, la voce : in ricordo di Jean Tardieu*, A. M. Babbi (éd.), p. 60-61. Le critique se réfère à la sixième des *Élégies de Duino*.

5 J. Tardieu, *Œuvres*, p. 56.

bole de la vie humaine : en poétisant les fleuves, Hölderlin poétise en même temps l'essence de la poésie. Autrement dit, « le fleuve et le poète sont le même » (*dasselbe*) dans une tension constante entre une origine et un destin⁶.

On comprend mieux maintenant pourquoi cette « moitié pierre et moitié écume »⁷, dont Tardieu a parlé dans son *Pays des fleuves cachés*, habite déjà l'image du désir poétique, dans un texte de jeunesse publié à la NRF en 1927, en relation avec la mer⁸. Ce fleuve dense de tensions et de clairs-obscur est à la fois dynamisme, eau vive et pesanteur d'un fardeau à porter. C'est à partir de ce présupposé que l'on peut lire la conclusion du *Fleuve caché* : « D'un lourd fleuve en rumeur sous l'arbre et sous l'oiseau ». Comme le soutiennent Claudel dans son *Cantique du Rhône* ou René Char dans *La Sorgue*, dans l'image du fleuve, principe même de ce qui s'oppose au statique, on retrouve *poésie et profondeur*, pour le dire avec Jean-Pierre Richard : on ressent à la fois tout le poids d'une écriture à perpétuer et le dynamisme d'une évolution.

Héraclite, ce « génie [qui] traverse les temps mobiles qu'il a formulés »⁹, avait déjà saisi l'image du fleuve dans la permanence de son écoulement et dans le devenir de sa substance : « on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve »¹⁰. Le dynamisme de la plongée, le mouvement de l'entrer, qui diffère de l'état statique de se « baigner », comme il apparaît chez Plutarque, revient dans le fleuve de Hölderlin, comme l'image

6 M. Heidegger, *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, p. 203-204 ; *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"*, p. 182.

7 Il s'agit aussi du titre offert à l'une des sections de *l'Obscurité du jour*. Voir J. Tardieu, *Œuvres*, p. 993.

8 Id., *Poursuite*, in *Trois poèmes dans la NRF*, *Œuvres*, p. 27.

9 R. Char, *Œuvres complètes*, p. 721.

10 Héraclite, *Fragments 49a – 91, De la Nature*, in *Les Présocratiques*, p. 157, 167.

d'une poésie ancestrale à rajeunir. Dans la métaphore de l'orgue qui est le premier emblème de la *Source du Danube*, réside le mystère sacré de l'origine du fleuve : il ne naît pas d'une source, mais de plusieurs, aussi nombreuses que les tuyaux innombrables dans l'instrument, qui se déclenchent en un « très haut jaillissement » d'accords sonores¹¹.

*

Rejoindre le « fleuve mélodieux » est la grande ambition de l'entreprise de 1939. Il s'agit de la *Transposition en rythmes français de L'Archipel de Hölderlin*, qui n'a rien à voir avec une traduction à la lettre : il s'agit plutôt d'une plongée dans l'esprit romantique et d'une écoute attentive de sa mélodie, qui lui vaut les éloges d'Albert Béguin, l'auteur de *L'Ame romantique et le rêve*¹². Voici comment Tardieu explique l'esprit qui a animé l'entreprise hölderlinienne :

Vouloir traduire « à froid », c'est-à-dire traduire seulement les idées et les images d'un poème sans le *bain musical* qui les porte, qui les pénètre, qui est leur élément naturel, cela équivaut à peu près à l'erreur d'un romancier qui, voulant décrire l'épouvante, parlerait seulement de la représentation, ou de l'image du danger, du jugement rapide qui reconnaît et comprend la menace, et négligerait tout le grand bouleversement de l'émotion que cette image et ce jugement engendrent instantanément par tout le corps.¹³

Ce grand bouleversement de l'émotion semble envahir aussi Zanzotto, quand il écrit : « Une ligne tremblante Hölderlin laisse-moi écrire/ Oui ? Dans le charme est-ce que tout

11 F. Hölderlin, *À la source du Danube*, in *Œuvres*, p. 841.

12 Voir *Lettre d'Albert Béguin à Jean Tardieu*, 18 août 1939, citée dans J. Tardieu, *Œuvres*, p. 130.

13 J. Tardieu, *Accents*, *Œuvres*, p. 111. Nous soulignons.

converse, converge ? »¹⁴. Tardieu résume l'inspiration découverte et l'émotion éprouvée dans un aphorisme de son autobiographie littéraire, *On vient chercher Monsieur Jean* :

Tout poète se doit d'être du côté où l'on traite les mots comme des pierres de grand prix, pour l'éclat et le son. Toute grande poésie, depuis Shakespeare jusqu'à Gongora, puis à Mallarmé, de Pétrarque à Zanzotto, est une poésie « précieuse ».¹⁵

Les poèmes liquides

Cette poésie « de grand prix, pour l'éclat et le son » se réalise dans le recueil de 1947 qui a pour titre *Le Témoin invisible*. Cela paraît particulièrement évident dans un poème où forme et contenu coïncident : il s'agit de la *Seine de Paris*, dans lequel la 'liquidité' de la syntaxe, faite de périodes longues qui se prolongent au-delà de la limite du vers, recrée l'écoulement du fleuve :

[...] Pas un souffle
qui ne vienne vaincu par les mains des remous
sans me trouver prêt à le prendre et à relire
dans ses cheveux le chant des montagnes, pas un
silence dans les nuits d'été où je ne glisse
comme une feuille entre l'air et le flot, pas une aile
blanche d'oiseau remontant de la mer
ne longe le soleil sans m'arracher d'un cri
strident à ma pesanteur monotone! Les piliers
sont lourds après le pas inutile et je plonge¹⁶

14 A. Zanzotto, *La Beltà*, p. 173. Sur le rapport entre Tardieu et le poète italien, nous renvoyons à B. Meazzi, « Monsieur Tardieu et Monsieur Zanzotto, ou l'éblouissement devant le miroir », dans *Jean Tardieu Un poète parmi nous*, M.-L. Lentengre (dir), p. 183-197 et à l'article de G. Grata, « Andrea Zanzotto lit Jean Tardieu, poète de l'espoir survivant », dans l'ouvrage présent.

15 J. Tardieu, *On vient chercher Monsieur Jean*, *Œuvres*, p. 1370.

16 J. Tardieu, *La Seine de Paris*, in *Le Témoin invisible*, *Œuvres*, p. 157.

Si la syntaxe concourt à 'l'éclatement' de l'image, l'alternation et la prosodie créent le 'son' : l'eau qui coule revient dans la mélodie des consonnes qui se répètent régulièrement et qui riment souvent au sein du même vers ; dans la plupart des cas, ce vers est un alexandrin non rimé avec une césure bien marquée. L'écho hölderlinien, qui se laisse déjà entendre à travers les images (« l'aile blanche d'oiseau », « le chant des montagnes »), se confirme à travers le choix métrique : dans la traduction que nous venons de citer, Tardieu, continuant le travail d'Agrippa d'Aubigné (qui, le premier, avait montré la voie pour acclimater l'hexamètre en français), avait traduit en alexandrins les grands vers épiques de l'Antiquité employés par le poète allemand dans *Der Archipelagus* ; les deux mètres correspondent, comme le témoigne Mallarmé dans la *Crise de vers*, en parlant des « fidèles à l'alexandrin, notre hexamètre »¹⁷. Dans sa traduction de *L'Archipel*, Tardieu crée un vers à six accents, au moyen de groupes de trisyllabiques, en recourant à diverses anacrouses : son hexamètre est tantôt amphibrachique et tantôt anapestique¹⁸. La raison de ce choix paraît aussi évidente dans le *Témoin invisible*, dans lequel

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 [...] Le rythme, en organisant de telle ou telle manière l'expression de l'émotion, prend un sens, est lui-même un sens.¹⁹

17 S. Mallarmé, *Crise de vers*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 206.

18 Si le premiers vers allemand, « Kehren die Kraniche wieder zu dir ? Und suchen zu deinen... », présente un hexamètre dactylique, sa version française, « Ton rivage a-t-il vu le retour des oiseaux voyageurs ? Et la voile... », propose un hexamètre anapestique.

19 J. Tardieu, *Transposition en rythmes français de L'Archipel de Hölderlin*,

Avec beaucoup plus de liberté prosodique et métrique, l'attention à « l'éclat et au son » caractérise aussi le 'deuxième Tardieu', celui des *Formeries*, recueil paru dans la *Collection Blanche* de Gallimard en avril 1976. Sous un titre qui fusionne les lieux (c'est le nom d'un village de l'Oise normande) et le langage, l'image spatiale du fleuve revient, dans un *dialogue typographique* au sujet de la Seine, enrichi par la tradition symboliste. Tout d'abord, on y voit bien comment le *Coup de dés* de Mallarmé a laissé sa trace, par la célèbre notion d' 'espacement'²⁰. Si, auparavant, le poète confronté à l'espace noir sur la page blanche était guidé par des formes figées, des moules rassurants dans lesquels il lui suffisait de s'inscrire, après la *crise de vers*, le poète doit assumer la conscience effrayante du fait que la page est tout entière blanche, qu'elle n'a ni bords, ni limites et que le blanc, le vide, est aussi signifiant que le noir, le plein²¹. Tardieu en était bien conscient quand il a composé ces trois poèmes nommés *Dialogues typographiques*, distribués de façon identique sur deux colonnes noires (à gauche le texte en romain, à droite le texte en italique) qui alternent, comme dans un damier, avec l'espace blanc.

L'importance que le poète attribue à la typographie est bien évidente dès le début du texte : « En haut et à gauche de la page/ Un épais carré noir ». Le procédé ne saurait en effet se résoudre à une simple alternance des voix : le dynamisme

Œuvres, p. 111.

20 Voir S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 391. Tardieu a écrit deux *Variations sur deux locutions mallarméennes*, *Comme si* et *Quand bien même*, in *Une voix sans personne*, *Œuvres*, p. 490-491.

21 Voir M. Décaudin, « L'espace du poème », dans *Un poète parmi nous*, M.-L. Lentengre (dir.), p. 49-51.

y a sa part, comme cela est évident depuis le premier titre, « Poème à deux voix » (1962), jusqu'à la version définitive (1976) 'Dialogues', cette fois-ci 'typographiques'. Dans cette distribution sur la page à la manière mallarméenne, dans l'alternance du même *je* entre « le plein et le vide, la présence et l'absence, l'aveuglante lumière et le velours des ténèbres », Tardieu rejoint la « promesse », substantif qui clôt aussi son *Tombeau de Hölderlin* : donner la traduction visible du *caché de son fleuve*.

La forme se profile visuellement sur la page grâce au blanc qui mime, par son allure, les plis sinueux et silencieux de la Seine, tandis que le noir se situe « au bord du fleuve », au milieu du vacarme, dans l'immobilité.



Ce rapport antithétique et complémentaire entre le je-fleuve et le je de la multitude qui se répand dans le poème entier crée une sorte de nouveau *tableau parisien*, doté d'une portée philosophico-historique : Baudelaire, le *peintre de la ville moderne*, est invoqué sans cesse dans le « flot d'hommes », dans la « foule immobile », dans la « masse énorme des vivants » qui « s'engouffrent sur la terre ».

La ville rappelle la « Fourmillante cité, cité pleine de rêves/ Où le spectre en plein jour raccroche le passant ! », les « villes énormes » où « pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre/ S'ouvre et s'enfoncé [...] l'attirance du gouffre »²². Encore, la poésie parisienne des *Fleurs* est suggérée à travers l'image du « sang noir [qui] descend vers les canaux souterrains », évoquant les « canaux étroits » dans lesquels « les mystères partout coulent comme des sèves » des *Sept Vieillards*. Comme chez Baudelaire, le jour semble cacher la vérité de la ville : on est toujours entre l'heure crépusculaire et la « nuit d'encre », le temps et le lieu d'un passage qui conduit jusqu'aux frontières de la veille et du rêve, de la vie et de la mort. Dans cette atmosphère ténébreuse, ou dans une lumière trop éblouissante pour être visible, une figure se dessine : « l'un d'eux », de ceux qui font la masse abominable de la ville ou des sept monstres baudelairiens, « hors de l'ombre, s'avance » ; ses traits insaisissables sont épouvantables, comme l'est le cri qu'il émet (*Les Sept Vieillards*, v. 13, 17, 30-31, 37).

« Enchaîné pour toujours » dans l'ici, jusqu'à « la fin des temps », le « je » poétique souffre de l'immuabilité monotone de la condition humaine, comme Baudelaire face

²² Ch. Baudelaire, *Aube spirituelle, Les Sept Vieillards, Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, t. 1, p. 46, 87-88. Voir aussi la *Dédicace à Arsène Houssaye du Spleen de Paris*, p. 276.

à ses monstres vieillards, à ce « cortège funèbre » « qui avait l'air éternel ». L'hommage symboliste prend toute sa force dans les vers conclusifs qui résonnent en écho à la célèbre paronomase signifiante de *À une heure du matin* : « Horrible vie ! Horrible ville »²³ et qui font coïncider le mystère du fleuve avec celui de la ville : « Ô fleuve ! Ô vie ! Ô mort ! ». L'évocation était déjà inscrite dans un poème splendide du *Témoin invisible* de 1943, intitulé *La Nuit* : après une première section qui est un véritable 'Tombeau de Hölderlin' (*La Ville au pied de l'espace*), la deuxième, comme le confirme son titre, *Le Masque*, actualise le jeu phonique baudelairien et révèle une réalité faite de dichotomies : l'ouvert et le fermé (les 'paupières' et les 'fenêtres'), l'ici et l'au-dessus ('dans' et 'sur'), l'éphémère et l'éternel (le 'plâtre' et les 'pierres'), la vérité et le mensonge ('vraie ville' et 'fausses lumières') :

Une vie imaginaire
sur les villes est posée.
Partout de fausses lumières
sont peintes sur les paupières
des fenêtres enfermées.
Le pâle soleil qui luit
n'est que plâtre sur les pierres.

*La vraie ville est dans la nuit.*²⁴

Fleuve ou lac ?

Fermons maintenant les pages des *Formeries*, pour entrer dans celles d'un recueil de 1979, *Comme ceci comme cela*, ou mieux encore celles d'un ouvrage de 1986, car le poème dont nous allons maintenant traiter est l'un de ces privilégiés qui sont devenus des *poèmes à voir* : il s'agit de *Reflets sur*

23 Id., *À une heure du matin*, *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 287.

24 J. Tardieu, *Nuit*, *Le Témoin invisible*, *Œuvres*, p. 159-160. Nous soulignons.

le lac de Garde. Nous nous dirigeons maintenant vers la production de Tardieu où se décèle plus évidemment sa dimension méta-textuelle, dans laquelle l'écriture révèle ses mécanismes originaux, ses potentialités phoniques et visuelles et ses contraintes.

Mais avant d'aborder l'analyse, il nous faut justifier le passage du fleuve au lac, qui nous a permis de faire ce choix de 'poèmes liquides'. Comme l'a bien mis en relief Jean-Claude Pinson dans sa belle étude *Habiter en poète* – dont le titre, lui aussi, est inspiré par Hölderlin («[...] poétiquement toujours/ Sur terre habite l'homme») – on a tendance à voir dans l'image du lac l'emblème de la littéralité poétique, alors que dans celle du fleuve on retrouve la linéarité cursive de l'écoulement lyrique²⁵. Autrement dit, d'une part le lac immobile se suffirait à lui-même, à l'image de l'être parméniidien ; de l'autre le fleuve, tout mouvement, ne ferait que couler sans cesse, éroder son lit et plonger dans la mer. Cela étant, le *Lac tardivien* n'a rien de statique : son mouvement, différent de l'écoulement en avant, est une plongée en profondeur, qui est celle d'une signifiante autoréférentielle, et une dilatation en largeur à la manière des cercles concentriques créés par une pierre jetée dans l'eau.

Montrer des pierres ou des mots qui « s'allument de reflets réciproques », selon l'expression de la *Crise de vers*²⁶, ainsi que la « disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots », tel semble être le propos de *Reflets sur le lac de Garde*, en particulier de la version 'à voir' du poème²⁷. Les 'belles-lettres' – *kallos gramma* – qui paraissent dans le

25 J.-C. Pinson, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, p. 242

26 S. Mallarmé, *Crise de vers*, *Œuvres complètes*, t. II, p. 211. Cf. J. Tardieu, *Obscurité du jour*, *Œuvres*, p. 1015.

27 J. Tardieu, *Reflets sur le lac de Garde*, *Œuvres*, p. 1238, 1352.

recueil de 1986 font inévitablement songer aux *Calligrammes* d'Apollinaire, d'autant plus que Tardieu cite expressément le poète dans la préface aux *Poèmes à voir*, comme exemple d'une littérature s'opposant au statisme linéaire de « la page imprimée sur laquelle l'œil chemine de bout en bout, de ligne en ligne, comme un bœuf de labour sur les sillons » :

Depuis Apollinaire et ses amis (n'oublions pas que Picasso était l'un d'eux et que le Futurisme de Marinetti était leur contemporain) la forme du « calligramme » avait surgi. Représentée, figurative et objective comme un dessin ou agissant par agression, la poésie sortait de ses gonds, sautait au visage, descendait dans la rue, jouant plus d'un tour à sa façon pour déranger les habitudes et briser les poncifs.²⁸

Tardieu remercie au passage le poète d'*Alcools*, en lui rendant hommage avec un « petit calligramme », contenu dans la section « Ordre et désordre » de *Comme ceci comme cela*. Mais si l'origine est la même, la destination est bien différente, comme l'auteur l'explique dans un entretien avec Laurent Fliedner : « Pour moi, [Apollinaire] c'est un merveilleux poète, mais ce que je cherche est très loin des calligrammes. Ça se rapprocherait plutôt du *Coup de dés* ».

La filiation déclarée à l'égard de Mallarmé et la prise de distance par rapport à Apollinaire nous font comprendre la véritable intention des *Poèmes à voir* : ne pas donner une figuration visible de l'objet réel, mais plutôt montrer le fonctionnement du langage et de ses potentialités (« peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit »). Il en résulte une surface « éclatée en fragments épars » – les pierreries mallarméennes – « dont chacune a sa signification et sa place voulue, mais que l'esprit, doit recomposer pour en faire un

28 Id., *Poèmes à voir*, *Œuvres*, p. 1345

tout, signifiant et allusif, perçu comme un tableau, un instant fixé »²⁹. Nous lisons au passage le désir d'établir une nouvelle temporalité (la simultanéité) et une nouvelle spatialité (la pluri-dimensionnalité) au moyen d'une structure cohérente, dans laquelle chaque élément fonctionne par lui-même et en vue d'un sens d'ensemble : comme le souligne Claude Debon, à laquelle Tardieu a dédié une des versions de *Reflets sur le lac de Garde*, nous sommes bien loin des « mots en liberté, dans la mesure où l'éclatement n'est nullement anarchique, mais au contraire sage et totalement maîtrisé (ou du moins donne cette impression) »³⁰.

Cette structure trouve son origine, selon l'une des techniques propres à Tardieu, dans un mot-noyau, à partir duquel se met en jeu une expansion textuelle³¹ : dans le poème en question, ce mot est le lac, « surface égale qui réfléchit et change »³², métaphore même du langage poétique sous toutes ses formes : diction, scription, représentation, exécution et partition.

29 *Ibid.*

30 C. Debon, « L'Ombre d'Apollinaire », dans *Un poète parmi nous*, M.-L. Lentengre (dir.), p. 161. Pour l'analyse du poème, voir aussi J. Y. Debreuille, « Rêverie sur le lac de Garde », dans *Hommage à Jean Tardieu, IBIS quaterni*, p. 23-26.

31 Riffaterre a mis en relief cette technique chez Ponge. Voir M. Riffaterre, « Ponge tautologique ou le fonctionnement du texte », dans *Ponge inventeur et classique*, Ph. Bonnefis, P. Oster (dir.), p. 66-84.

32 J. Tardieu, *Reflets sur le lac de Garde*, *Œuvres*, p. 1352.



Le rapport privilégié de Tardieu avec cette image se révèle tout de suite par l'anaphore : 'Ô', qui relie le lieu lacustre à l'espace infini du ciel et qui contient l'enthousiasme du chant poétique ; enthousiasme trop intense, qui trouble la diction jusqu'au bégaiement, à la fois au début et à la fin du mot : « Ô Himmel/Himmemel », « Ô Lago/Lalago ».

Cet enthousiasme est bien évident aussi dans l'euphorie babélieuse qui parcourt le poème entier : en scrutant le fonctionnement de son lac-langage, le poète devient un nouveau 'grand-gousier' rabelaisien, un savant polyglotte qui a accès à toutes les langues et les maîtrise. Le poème, en effet, est écrit en une sorte d' « européen vernaculaire », pour employer l'expression de Queneau dans les *Fleurs bleues*, et qui, entre autres choses, s'allie bien à la renommée touristique du lac de Garde. Le français coudoie ici : l'italien ('lago', aussi valable pour l'espagnol ; 'degli giorni')³³ ; l'anglais ('and life' ; 'orgasm

33 Barbara Meazzi s'est interrogée sur la faute commise par Tardieu dans les expressions italiennes « degli/delle giorni » qui reviennent dans les deux versions du poème. Voir à ce propos, B. Meazzi, « Monsieur Tardieu et Monsieur Zanzotto, ou l'éblouissement devant le miroir », dans *Jean Tardieu*

with Ophelia') ; l'allemand (dans la paronomase 'Himmel' (le ciel), 'immer', 'toujours' ; dans les expressions 'jenseits des Todes', c'est-à-dire 'au-delà de la mort', et 'wo die Zitronen blühen', 'où les citrons fleurissent' ; 'Ewigkeit', éternité, 'vor allen dingen', surtout, et 'zwischen sehen', 'entrevoir') ; le latin ('ergo sum') : dans la version en vers, le poème se clôt par une expression latine : « Venit nox sicut aurora », dans la sacralité d'une prière célébrant le nouveau réveil.

Les mots de ces langues s'entrelacent comme si elles appartenaient à un langage universel : c'est le cas d'expressions telles que « nebbia sed sorriso », « zwischen sehen and oubli », « das niente king ». Ce langage universel est le langage de la littérature. Cela paraît évident dans le rappel de Shakespeare, dans la fusion érotique avec Ophelia, dans la réminiscence de Descartes, dans l'acquis philosophique de l'« ergo sum », et de l'Allemagne ; dans l'évocation du Hölderlin de la *Mort d'Empédocle*, dans le vocatif qui accompagne « Himmel », suivi par « jenseits des Todes », et dans la périphrase de Goethe pour désigner l'Italie : « Kennst du das Land wo die Zitronen blühen ? ».

Comme nous l'avons dit auparavant en citant la préface des *Poèmes à jouer*, ce langage, décrit ici dans une exploration méta-textuelle, ambitionne l'extension de ses confins spatio-temporels. Pour ce qui est de la spatialité, la tentative se traduit dans les jeux typographiques (corps romain et italique) et dans la disposition de l'écriture : le sens devient accessible et simultané dans n'importe quelle direction. Le cadre formel s'accorde parfaitement avec son contenu, une suite d'images qui disent la dissolution de la réalité visible : « la neige à peine vue », « une barque imaginaire sur une vague

Un poète parmi nous, M.-L. Lentengre (dir.), p. 186.

invisible » : « la voile et le regard [ont] le même glissement, et [...] par conséquent on « regarde [...] comme on rêve ».

Dans une tension entre présence et absence (« zwischen sehen and oublier »), le mouvement qui s'établit est celui d'un envol (en accord avec la répétition exhortative et dynamique (« vole vole vole ») vers l'« immense espace des couleurs ». L'image de l'oiseau qui apparaît à la fin du *Fleuve caché* revient ici pour suggérer la découverte d'une autre dimension temporelle : « sais-tu quel est ce temps qui passe ?/ Ce n'est qu'un oiseau son reflet », où la typographie dit la prégnance de l'interrogation. Le mouvement ascendant de l'aile qui se réfléchit sur le lac-langage dissout le présent temporel (« Je ne suis pas ») pour ouvrir à une nouvelle temporalité durable, passée et future (« J'étais/ Je serai»). Dans une succession de sifflantes, qui disent la rapidité du passage dans cet espace aérien, la réalité se dilue (« je fonds »), et s'ouvre à une nouvelle expérience (« je fuis ») qui justifie sa raison d'être : « je finis l'infini », splendide oxymore qui suggère l'entreprise poétique. « Un infini diminutif »³⁴, dirait Baudelaire.

*

Dans sa *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard nous explique comment certaines images poétiques possèdent un être propre, un dynamisme doué d'une véritable signification ontologique³⁵ : autrement dit, certaines images fonctionnent comme des mises en abîme de tensions et de principes structurant une poétique. Comme l'eau lacustre suggère les immenses miroitements du langage poétique, celle du fleuve que l'on a vue parcourir la création de Jean Tardieu sert à introduire le lecteur dans son monde intime, en même temps

34 Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 696.

35 G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 2-3.

que ce monde même décèle ses raisons, ses incertitudes, ses éclats et ses zones d'ombre : elle nous dit ce temps fluide qui, des sources de la tradition, rejoint la nouveauté, ce passage du témoin (d'un *témoin invisible*) d'un artiste à l'autre, qui est d'ailleurs la mission immémoriale de la poésie. « Nous sommes le fleuve que tu imaginais, Héraclite. Nous sommes le temps », dit Borges.

Jean Tardieu, l'« infatigable chercheur »
de Anna Maria Babbi

Dans la section *Œuvres posthumes du Professeur Frœppel*, la présentation de la *Comédie du Langage* résume le profil du protagoniste auquel les disciples veulent offrir un hommage en essayant de corriger et mettre au clair les œuvres restées encore inédites :

Dans la plupart de ses essais, l'infatigable chercheur s'est efforcé de donner une forme littéraire aux résidus balbutiants, bêtifiants, incomplets, gâteaux ou enfantins du langage parlé, résidus que le langage écrit, en quelque sorte « officiel », négligé d'ordinaire, pour des motifs souvent intéressés, parfois même invouables¹.

Je crois que la définition d' « infatigable chercheur » peut sans doute être adaptée à Jean Tardieu qui a créé, avec le Professeur Frœppel, un personnage en partie *alter ego* de lui-même ; et c'est de lui-même que le poète ironiquement se moque à propos de l'attribution de quelques unes de ses pièces : « Ces deux comédies [il s'agit de *Un mot pour un autre* et de *Les mots inutiles*] avaient été, jusqu'à aujourd'hui, par un abus intolérable, attribuées au poète Jean Tardieu, un des plus obscurs disciples du Professeur », comme on peut lire dans l'*Avant-propos*².

*

Dans une grande partie des textes du poète l'on remarque divers essais de chercher de nouveaux moyens au parcours

¹ J. Tardieu, *Le Professeur Frœppel*, p. 43.

² *Ibid.*, p. 47.

créatif. D'abord de nouveaux sentiers dans l'activité de la mise en scène théâtrale, dont il ressentait encore tout jeune l'exigence de renouvellement dans une idée de théâtre entendu en tant que texte et représentation, comme il affirme lors d'une interview à Jean-Pierre Vallotton : « 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 »³.

Quelques unes de ces pensées seront reprises et élaborées dans les très convaincantes préfaces, dans les avant-propos de ses recueils de pièces. Ses expérimentations de renouvellement du théâtre sont par exemple exprimées d'une manière lucide dans la *Préface* de son *Théâtre de Chambre* :

C'est que la tentation est grande, pour un apprenti dramaturge, d'aborder le théâtre par ses moyens plutôt que par ses fins, de s'intéresser à l'« objet scénique » plus encore qu'au « sujet » de la pièce, de commencer chaque fois par un prétexte formel et de s'efforcer ensuite, mais ensuite seulement, de faire entrer dans ce cadre les significations et les valeurs, bref de chercher l'humain par et à travers le rituel⁴.

Le 'prétexte' formel dirige et oriente son écriture dramaturgique. Le 'sujet' viendra par la suite. Voilà donc la naissance de ses nombreuses pièces en un acte. La *brevitas* qui les caractérise fait partie d'une sorte de sous-genre à l'intérieur du genre plus vaste du théâtre classique ; on pourrait affirmer qu'elles font partie du « Poetics Theatre » ; en effet, comme l'a écrit Hans-Thies Lehmann, tout en se rapportant à la catégorie du « Théâtre de l'absurde », selon la célèbre dé-

3 J.-P. Vallotton – J. Tardieu, *Causeries devant la fenêtre*, p. 46.

4 J. Tardieu, *Théâtre de chambre*, p. 8.

finition de Martin Esslin⁵, elles appartiennent toutefois à une typologie de théâtre littéraire à l'intérieur de la tradition du théâtre dramatique : « a type of literary theatre in the tradition of dramatic theatre »⁶. Le poète s'interroge sur la constitution d'un théâtre intime, sobre, presque privé. Cette urgence a donné lieu aux recueils les plus connus, comme le *Théâtre de chambre* de 1955. Jean Tardieu connaissait sûrement l'ensemble des pièces brèves d'August Strindberg, un auteur qu'il admirait et qu'il considérait un 'novateur'.⁷ Strindberg écrit, sur un ton intime, le *Kammerspel*, tout à fait en consonance avec l'*Intima Teater* de Stockholm fondé par lui-même en 1907. Là il pouvait représenter ses drames, sur l'exemple de la *Kammerspielhaus* de Max Reinhardt. Son idée était celle de porter au théâtre les points importants de la musique de chambre, comme il l'avait énoncé en commençant son activité de metteur en scène dans son *Mémoire aux membres du Théâtre-Intime de la part du régisseur*⁸.

Strindberg avait vécu pendant une longue période en France et il avait écrit directement en français certaines de ses pièces. Son œuvre théâtrale avait été très tôt traduite en français au début du siècle et appréciée entre autres par Émile Zola, qui avait été par ailleurs un de ses traducteurs. En 1943 au célèbre *Théâtre de poche* qui venait de naître sur le boulevard de Montparnasse (dans le même théâtre en 1962 sera mise en scène *La sonate et les trois messieurs*) la première

5 M. Esslin, *Théâtre de l'absurde*.

6 H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, p. 55.

7 « 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 [...]) », J.-P. Vallotton – J. Tardieu, *Causeries devant la fenêtre*, p. 46.

8 A. Strindberg, *Mémoire aux membres du Théâtre-Intime de la part du régisseur*, Encyclopédie Larousse, s.v.

des pièces du recueil de l'écrivain suédois (*Oväder, Orage*) avait été mise en scène par Jean Vilar. Le 19 juillet de l'année suivante dans une salle de la rue Vaneau, toujours avec la mise en scène de Jean Vilar, c'était le tour de la *Danse de la mort (Dödsdansen)*, dont Jean Tardieu avait fait le compte rendu dans *Ce soir*. Quelques pièces de Strindberg avaient été traduites par Arthur Adamov dans les mêmes années où Tardieu écrivait la plupart des ses drames. Mais je rappelle aussi que dans son bref voyage à Berlin avec Marie-Laure de 1932 et 1933, qu'il raconte dans *On vient chercher Monsieur Jean*, il avait connu le théâtre de Max Reinhardt, sans aucun doute le plus important metteur en scène de l'époque, qui, outre les classiques grecs et Shakespeare, avait mis en scène une grande partie du théâtre nordique, dont les auteurs les plus connus étaient Ibsen et Strindberg. Les annotations de Jean Tardieu écrites à l'occasion du spectacle berlinois des *Contes d'Hoffmann*, auquel il avait assisté le 4 janvier 1933⁹, reconnaissent « la magie de la mise en scène » du grand innovateur autrichien. Peut-être l'ensemble de ces expériences a-t-il donné lieu au *Théâtre de Chambre* tardivien, au nom du *Zeitgeist* de ces années. Les exigences qui ont poussé à créer un Théâtre de chambre avaient beaucoup d'éléments en commun. Il y a des affinités entre le précurseur courageux qu'était August Strindberg et le poète français. Toutefois Jean Tardieu s'en éloigne justement dans la réalisation dramaturgique ; il a une vraie prédilection pour les pièces courtes, de « petit format », comme il les a définies, et qui constitue

9 « 4 janvier. [...] Le soir théâtre de Reinhardt. Prodigieuse révélation : le théâtre-stade, le décor qui fait le tour de la salle, les stalactites de ciment pour couper les échos. On joue les *Contes d'Hoffmann* dans une *Inszenierung* de Maître, prodigieuse de couleur et d'ingéniosité, géniale », J. Tardieu, *On vient chercher Monsieur Jean*, p. 47. Encore, le 6 janvier, Marie-Laure et Jean assistent à une leçon de l'école de théâtre de Reinhardt, *Ibid.*, p. 48-49.

l'une des caractéristiques de ce genre de théâtre : « Si j'ai, entre-temps, écrit des pièces plus longues (notamment de plus longs « poèmes à jouer ») j'ai conservé un faible pour le petit format. Sans doute est-ce en partie qu'il convient mieux à la recherche »¹⁰. Et ce sera cette dernière idée, quand il parle de recherche, qu'il faudra retenir. Un point ferme dans l'organisation littéraire, poétique, mais surtout théâtrale, est justement celle de mettre à profit toutes les possibilités qui sont offertes à travers le texte dramaturgique qui prévoit, au delà de l'écriture qui s'inscrit dans l'ordre de la littérature, une représentation qui peut modifier, ou pour mieux dire, « interpréter » de manière différente le texte même, le « sujet », qui sera substitué, au moins en partie, par l'« objet scénique », comme on a pu voir ci-dessus.

À ce moment l'expérimentation prend la place des certitudes. Dans les notes des cahiers de jeunesse qui sont conservés à l'IMEC, il y a de nombreuses références à la mise en scène, au décor, à un besoin de renouveler le théâtre ; mais, on le sait, sa première pièce, très courte, cinq pages dactylographiées publiée en 1946 dans la revue *Arbalète*, sera mise en scène à Anvers en 1949, quand Tardieu était âgé de quarante-six ans. Il s'agit de *Qui est là*, qui fera ensuite partie du recueil *Théâtre de chambre*. Les intenses *Lehrjahre* qui précèdent le début théâtral ont été décisifs pour l'épanouissement de son penchant dramaturgique. L'expérimentation touche alors la présence/absence des personnages, la scène vide, le minimalisme dans la description des personnages très souvent sans nom et désignés seulement à travers des lettres majuscules de l'alphabet (comme par exemple dans *Finissez*

10 J.-P. Vallotton – J. Tardieu, *Causeries devant la fenêtre*.

vos phrases ou *Une heureuse rencontre*¹¹, ou dans la plus récente *Une soirée en Provence ou le mot et le cri...*¹², ou bien les noms des personnages sont donnés suivant leur situation dans la société comme par exemple dans *Les amants du métro*¹³ : Lui, Elle, premier Monsieur, deuxième Monsieur, l'étudiant, l'étudiante et ainsi de suite, ou, dans *Le rite du premier soir ou Le petit voleur : Madame, Monsieur*¹⁴ ; il suit même dans ce cas un minimalisme descriptif qui fait penser à Robert Musil et son récit *Die Amsel* (de 1928) où les protagonistes sont appelés *Aeins* et *Azwei* ; en réalité Jean Tardieu l'avait déjà utilisé dans quelques unes de ses pièces de jeunesse et il en a laissé trace dans ses notes.

Ce qui est important, c'est l'expérimentation. Comme l'a bien dit Louis-Pierre Mignon, « L'expérimentation a été la constante de sa création dramatique. Chaque « essai » apportait sa pierre à la construction d'un instrument neuf où il estimait retrouver la racine même de l'art théâtral »¹⁵.

*

Pour porter un autre exemple de sa curiosité intellectuelle, je rappelle qu'il s'est penché depuis longtemps sur la pratique de la traduction. Dans les notes de jeunesse on trouve des poèmes traduits de l'allemand et, ce qui est très intéressant, de l'âge de 17 ans, il montre un intérêt précis pour la divulgation de son travail littéraire. Autrement dit, il pense déjà à son public. À propos de l'idée de traduire un choix de poèmes qui constituent le « trésor particulièrement riche de la Lyrique

11 J. Tardieu, *La comédie du langage* suivi de *La triple mort du Client*.

12 J. Tardieu, *Une soirée en Provence ou le mot et le cri*, Théâtre III.

13 Id., *Les amants du métro*, dans *Poèmes à jouer*.

14 Id., *Le rite du premier soir. Le petit voleur*, in *La cité sans sommeil*.

15 Id., *L'amateur de Théâtre*, p. 8.

allemande »¹⁶ parmi d'autres propositions, il écrit dans un de ses cahiers de jeunesse : « En outre, seuls pouvaient trouver place ici les poésies qui peuvent être comprises de la majorité des lecteurs »¹⁷. Il a toujours reconnu son intérêt pour la traduction. Dans les textes réunis dans *Margeries*¹⁸, qui « ont été écrits en marge de [s]es livres publiés. D'où ce titre de *Margeries*, mot inventé, sur le modèle de [s]es *Formeries* »¹⁹, il montre encore son attention pour cette partie de l'œuvre littéraire. Dans la quatrième section, *Parodie, traduction, rythme*, il écrit : « Une autre série d'expériences concerne l'art de la traduction »²⁰. Dans *Causeries devant la fenêtre* il avouait cette passion à Jean-Pierre Vallotton qui lui disait : « Je sais en effet que vous aimez le travail de la traduction ». Et Jean Tardieu renouvelait son attrait vers cette autre importante voix pour comprendre les textes des autres auteurs en essayant de les reproduire dans la langue cible. « Oui, à ce moment-là [la rencontre avec Marie-Laure] je traduais surtout, pour mon plaisir, un des grands livres de Nietzsche : *Par delà le bien et le mal* »²¹. Il en parle rétrospectivement, toujours dans *Margeries*, après en avoir parlé dans *Accents*²² et il résume les pages qu'il avait à l'époque consacrées à la traduction et en particulier à la traduction d'un rythme : « Bien avant la seconde guerre mondiale, je me suis passionné pour

16 Id., Cahier de texte. Archives IMEC.

17 *Ibidem*.

18 Id., *Margeries. Poèmes inédits 1910-1985*.

19 *Ibidem*, Note liminaire.

20 *Ibidem*, p. 128.

21 J.-P. Vallotton – Jean Tardieu, *Causeries devant la fenêtre*, p. 14.

22 J. Tardieu, *Accents, Transposition en rythmes français de L'Archipel d'Holderlin : De la traduction d'un rythme*, p. 65-92.

ce travail si difficile et pour les problèmes qu'il pose, surtout à partir du moment où j'ai été bouleversé par la découverte de Hölderlin »²³.

*

Il faut aussi reconnaître que dans l'œuvre de Jean Tardieu *tout se tient* et que l'expérience poétique n'est pas tout à fait étrangère à l'expérience théâtrale, comme par exemple, dans la quatrième section, *Parodie, traduction, rythme*, (2) : *Le temps des dieux étouffés (1940-1944)*, du recueil *Margeris*. Dans le poème *Lot de Vichy* avec à la fin entre parenthèses : (*Humour Noir sous l'occupation, mai 1943*) on lit :

Ingrats méchants vrais cœurs de pierre
de qui de quoi vous plaignez-vous ?
au lieu d'aller pleurant misère
songez un peu songez à tout
à tout ce que l'on fait pour vous :
la tranquillité politique
l'économie économique
l'utilisation des déchets
des ordures et de la boue
l'organisation du sommeil
[...] ²⁴

On aura reconnu la première idée de *La cité sans sommeil*, publiée en 1984²⁵, dont le lieu d'action est : « un pays imaginaire, de nos jours ou dans l'avenir ».²⁶ Par ailleurs l'obsession de l'insomnie, dont il a toujours souffert, est une des difficultés de la vie du poète. Mais la transformation d'un vers dans un texte soi-disant d'"humeur noir" dans une pièce

²³ Id., *Margeris. Poèmes inédits 1910-1985*, p. 128.

²⁴ *Ibidem*. C'est moi qui souligne.

²⁵ Id., *La cité sans sommeil et autres pièces*.

²⁶ *Ibidem*, p. 11.

contre un régime autoritaire se comprend dans l'évolution des œuvres de Jean Tardieu.

*

Il suffit de feuilleter ses recueils poétiques pour comprendre à quel point les idées se croisent et se complètent. Que l'on prenne par exemple *Formeries*, qui se base, comme le dit le titre qui prend le nom d'un village de l'Oise-normande, Formerie, mais qui, utilisé au pluriel, est un terme transparent pour souligner sa *hantise formelle*. Dans la section *Poèmes pour la main droite* on peut lire le poème *Sons en* ^{s27} :

La Saveur
la Sévérité
le Souffle

Le Séjour
le Secret
la Suie

je rejette le Soleil le
Supplice le Serpent le
Sarcophage Socrate Samson
Sisyphé et cætera en
tas dans un coin de
la page

qui sera repris dans le « Quatrième et dernier mouvement » de *Une soirée en Provence ou Le mot et le cri*²⁸. Le titre du mouvement est *Le dictionnaire en lambeaux. Finale*. Il s'agit des derniers dialogues entre les deux protagonistes, Monsieur A et Monsieur B :

²⁷ Id., *Formeries*, p. 13.

²⁸ J. Tardieu, *Une soirée en Provence ou le mot et le cri*, Théâtre III, pp. 56-58.

A
Voilà le grand triomphateur : le vocabulaire en lambeaux!...
il reste quelques feuilles éparses : quelle lettre initiale chois-
siez-vous ?

B
Choisissons une ou deux lettres... ou plutôt des sons et des
lettres !

A
Lesquels ?

B
Par exemple, les sons *s* et *z*, la fin de l'alphabet, deux
lettres voisines par leur forme sinueuse et par leur sono-
rité ! *s* ! *z* ! L'image zébrée de ce qui craque sous une
poussée intérieure : surgissement d'un être ou éclatement
d'une explosion, la sève, la semence, l'éclair, l'éclosion
et la ruine, naissance et mort ! Quant aux sons, *s* e *z*, la
déchirure, le sifflement : oiseau ou serpent, insouciance ou
suicide...

A
Trop de sens ! Encore trop de sens! Faites jouer le hasard,
notre maître!

B
Bien, je commence. Je dis : sirocco...sortilège.
*Tous les mots qui vont suivre, ou d'autres, que le
metteur en ondes ou les acteurs peuvent ajouter, sans sur-
charge toutefois, doivent être prononcés dans la teneur et
la prononciation de chaque langue et non « traduits » bien
entendu.*

A
Stromboli... Satisfecit... Silicate...

B
Sinn... Sonne... Sémiramis... Souffler...

A
Sein ! Sein ! Solitude... Sainteté... Seele !...

B
Sehen... Sensucht... Survivre... Serpent... Saltare...
Sound...

A, bâillant
Stradivarius... Sterben... Surprise... Sadisme... Seligkeit...

B, bâillant
Stradivarius... Sterben... Surprise... Sadisme... Seligkeit...

A
Sombbrero...

B
Sonnailles...

A
Sisyphé... Sicilia... Speak... Sud... Sommet... Sabbia

B dans un long bâillement.
Sarcophage... Sleep... Schluss ! Schluss ! (réverbéré) Stop !...
Speak... Sound... Speak... Zeus !

Ils se taisent, le vent souffle, puis s'arrête.

Ce 'vertige de la liste', pour emprunter le titre à un célèbre
essai d'Umberto Eco²⁹, est très fréquent dans les textes de
poèmes et de pièces de théâtre de Jean Tardieu. Celui que
nous avons donné comme exemple n'est pas un cas isolé.
On pourrait aussi songer à *Conversation-sinfonietta*, qui, en
plus de l'accumulation de termes, présente la figure de la ré-
pétition utilisée, comme dans la *Sonate et les trois messieurs*,
dans la tentative d'imiter les possibilités de la musique et de
faire jouer les acteurs comme s'ils devaient interpréter une
partition. Ce fait est dû à la jalousie, que Jean Tardieu a très
souvent soulignée, par rapport à la musique. Les exercices sur
la langue sont alors déclinés dans des manières différentes.
Évidemment la réalisation scénique sera fondamentale pour
ce genre de pièces.

Mais à la base des expérimentations il y a toujours la re-
cherche sur la parole, liée surtout à la forme poétique. Jean
Tardieu a écrit dans *Margeris* : « Souvent, enfin, c'est sur la
scène de théâtre que je voulais monter les gestes secrets de la

²⁹ U. Eco, *Vertige de la liste*.

poésie »³⁰ et, dans son compte rendu de la mise-en-scène du *Soulier de Satin* de Claudel, il exprime clairement son idée à propos du rapport Théâtre/Poésie : « Tout drame lyrique est à l'origine un poème ».³¹

30 J. Tardieu, *Margeries. Poèmes inédits 1910-1985*, p. 254.

31 « Du Poème au drame – Réflexions à propos du *Soulier de Satin* » dans J. Tardieu, *L'amateur de Théâtre*, p. 83.

Portrait du Professeur Frœppel en linguiste folk de Giovanni Tallarico

Introduction

Le but de cet article est de proposer une lecture du *Professeur Frœppel* dans le cadre d'une approche 'folk linguistique'¹. On peut parler de 'folk linguistique' lorsque des réflexions sur la langue sont menées par des non-linguistes, le terme incluant une vaste gamme d'individus, qui s'étend du 'locuteur ordinaire' jusqu'à l'intellectuel ou à l'écrivain, comme dans le cas qui nous concerne ici.

Nous prenons soin de préciser que cette approche n'entraîne pas à une axiologisation des points de vue sur le langage offerts par les spécialistes et par les non spécialistes, assimilant ces derniers à des 'naïfs'. Comme l'affirme Marie-Anne Paveau : « Les propositions folk ne sont en effet pas forcément des croyances fausses à éliminer de la science mais constituent des savoirs perceptifs, subjectifs et incomplets, à intégrer aux données scientifiques de la linguistique »² ; les locuteurs peuvent adopter par exemple une approche de 'ludo-linguistes', comme nous le verrons dans les textes que nous allons aborder.

À propos de 'jeux sérieux', on retrouvera dans l'annexe quelques références bibliographiques imaginaires, des textes que Frœppel a pu lire, ou qu'il aurait sans doute aimé lire ;

1 Pour une présentation de cette perspective de recherche, voir le numéro 139-140 de la revue *Pratiques*. Les références aux textes de linguistique se trouvent dans l'annexe de cet article. Pour *Le Professeur Froeppel*, les pages renvoient à l'édition Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1978.

2 M.-A. Paveau, « Les non-linguistes font-ils de la linguistique ? Une approche anti-éliminativiste des théories folk », *Pratiques*, 2008, p. 94.

nous nous sommes permis de rendre un hommage souriant à Tardieu, ce qui est somme toute cohérent avec l'appareil de notes du volume, souvent satiriques et loufoques³.

Origine et identité d'un personnage

La première apparition du Professeur dans l'œuvre de Tardieu remonte à 1946, sous le nom de Freppel⁴, alors que Frœppel paraît pour la première fois en volume dans *Monsieur Monsieur* (1951), notamment dans une note en bas de page au poème *Le Grand Tout-Tout*, dédié à Raymond Queneau⁵. Puis, toujours en 1951 est publiée la pièce *Un mot pour un autre*, où figurent plusieurs textes attribués au Professeur Frœppel. Rappelons également que le 'Professeur F.' est le protagoniste de la pièce *Ce que parler veut dire* ou *Le patois des familles* (1955), où sont déjà abordés beaucoup de thèmes que l'on retrouvera dans *Le Professeur Frœppel* (1978).

Mais qui est Frœppel ? Si l'on se base sur la typologie avancée par Paveau, Frœppel nous semble bien relever de la catégorie des « logophiles, glossomaniaques et autres 'fous du langage' [...] qui accomplissent généralement des interventions sur la langue par invention ou déformation »⁶. Frœppel serait donc le « double logophile » de Tardieu : en même temps « un professeur doublé d'un poète » et « un fantaisiste

3 Cf. T. Augais, *La somme frœppologique*, dans *Jean Tardieu : des livres et des voix*, J.-Y. Debreuille (dir.), p. 233-243.

4 Dans la revue *Message*.

5 Cf. T. Augais, *La somme frœppologique*, dans *Jean Tardieu : des livres et des voix*, J.-Y. Debreuille (dir.), p. 235.

6 M.-A. Paveau, « Les non-linguistes font-ils de la linguistique ? Une approche anti-éliminativiste des théories folk », *Pratiques*, 2008, p. 96. Selon Paveau, ce genre d'individu « accomplit des gestes professionnels qui sont proches de ceux de la linguistique savante, même s'il n'en possède pas les savoirs spécialisés » (p. 99).

mais acharné théoricien du langage »⁷.

En parcourant *Le Professeur Frœppel*, ce « vertigineux livre gigogne »⁸ qui met en scène « la figure totalisante d'un excentrique professeur de linguistique »⁹, un « linguiste à la fois fou et génial »¹⁰, des questionnements sur le langage ne cessent de se poser et d'interpeller tous ceux qui s'intéressent à la linguistique.

Ensuite, puisque nous sommes devant la figure d'un professeur, nous aimerions souligner la dimension pédagogique de cette œuvre (qui est parfois explicite, comme dans le titre de la section intitulée justement *Œuvres pédagogiques*) et en montrer de possibles applications didactiques.

Frœppel linguiste et universitaire

À première vue, la démarche de Frœppel « ne manque pas de cohérence » voire « son étude [est] menée avec une rigueur tout universitaire »¹¹. Mais de quel professeur s'agit-il ? Un savant anti-académique ? Et dans quelle mesure ? Une note en bas de page, par un certain M. Bigre, nous apprend que ce dernier est le « successeur du Professeur Frœppel à la chaire des 'infra-langages' du Collège de l'Île-de-France » (p. 108). Cette notice satirique fait de notre héros un personnage en marge des institutions reconnues. Quelles pourraient être les raisons de cette marginalité ?

7 M.-Cl. Schapira, *Fou rire fou dire*, dans *Lire Tardieu*, J.-Y. Debreuille (dir.), p. 116-117.

8 T. Augais, *La somme frœppologique*, dans *Jean Tardieu : des livres et des voix*, J.-Y. Debreuille (dir.), p. 241.

9 *Ibid.*, p. 235.

10 M. Pruner, *La figure du professeur dans le théâtre de Tardieu*, dans *Jean Tardieu : des livres et des voix*, J.-Y. Debreuille (dir.), p. 194.

11 M.-Cl. Schapira, *Fou rire fou dire*, dans *Lire Tardieu*, J.-Y. Debreuille (dir.), p. 117.

Frœppel est décrit dans la préface du volume comme un « précurseur absolu », un penseur tout à fait indépendant et original, « étranger aux divers courants de la philologie moderne » (p. 8). À l'écart des courants du structuralisme, de la sémantique, de la sémiologie, de la stylistique nouvelle et de la grammaire générative, poursuit la préface, il a dirigé ses intérêts vers des thèmes qui n'avaient (et n'ont toujours) pas la cote, tels que le « retour au balbutiement primitif des sociétés » (p. 8), les monosyllabes onomatopéiques et leur importance au sein des échanges langagiers, l'argot secret familial, la langue Moi ou la Signification universelle.

Son *Journal intime* s'ouvre ainsi par des références au discours académique ambiant : il avoue que ses intérêts de recherche ne sont pas nouveaux, mais il déclare qu'il veut les explorer de façon bien plus 'radicale' que ses collègues.

La posture de chercheur de Frœppel est d'abord impeccable : il se propose de dresser une « bibliographie de tout ce qui a été écrit » (p. 13) sur les sujets qui le passionnent. Mais, malheureusement, il s'isole peu à peu de la communauté scientifique et plonge dans le délire.

Par ailleurs, Frœppel n'est pas que linguiste : il s'intéresse tout aussi bien au langage du corps et à la gestuelle. Son ambition est immense (il rêve d'une « passionnante rencontre de la linguistique, de la mimologie, de la psychanalyse, de la sociologie, de l'ethnographie et du magnétisme » p. 14) et ne peut pas tolérer les partitions étanches entre les différents domaines du savoir. Voilà ce qui a pu le pousser en dehors de l'institution universitaire, si bien décrite dans ses structures fondamentales par Pierre Bourdieu¹².

12 P. Bourdieu, *Homo academicus*.

Frœppel théoricien du langage

L'approche de Frœppel se veut d'abord 'data-driven', menée par les faits observés, et s'efforce de rester dans l'observable, dernier rempart qui pourrait le sauver du délire de la spéculation pure et effrénée. Toutefois, de façon assez paradoxale, il a le sentiment que « l'homme subit en permanence la tentation d'abolir en lui le langage » (p. 14), de régresser et de se libérer du mot, car ce dernier correspondrait au devoir social. C'est ainsi que naît son intérêt pour les « infiniment petits » du langage, les « 'infra-langages' en deçà de l'expression discursive » (p. 13), avant la double articulation en morphèmes et phonèmes théorisée par Martinet¹³.

Il envisage également de rédiger un 'lexique de l'infra-langage' qui serait le couronnement de sa carrière. On voit donc affleurer un certain désir de répertorier les formes, d'établir des correspondances entre signes et significations : dans cette ébauche de lexique figurent par exemple des interjections expressives primaires (*pfuh !*, *pfuitt !*, etc.) et des onomatopées (*clic-clac*, *toc-toc*, etc.).

Plus loin, l'attention de Frœppel se porte sur la phonétique, notamment sur les voyelles, interprétées comme « les éléments purs, les cellules primitives du langage » (p. 19). Dans ce cas, sa démarche s'apparente plutôt à une quête mystique, à une recherche du Graal, symbolisée par « la Voyelle Inconnue, la Voyelle des Voyelles qui les contiendra toutes [...], la voyelle qui est la fois le commencement et la fin » (p. 20). Il s'agit, de toute évidence, d'une recherche poétique incompatible avec la modélisation d'un Jakobson¹⁴, par exemple.

13 A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*.

14 Cf. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*.

Frœppel sociolinguiste

La pièce *De quoi s'agit-il ?* retient notre attention car elle offre une représentation saisissante de l'oralité populaire et de la variation diastratique¹⁵. Cet aspect se manifeste en particulier dans les répliques de Madame Poutre, l'épouse « un peu paysanne » de M. Poutre. Elle produit des énoncés tels que « pas'que mon mari, y sait jamais rien » ; « même qu'il a fini » ; « de d'là où j'étais [...] je pouvais rien voir » ; « lui y raconte mieux que moi » : un mélange de tournures populaires et de savants trucages orthographiques.

Il faut cependant souligner que, malgré son déficit de compétence langagière, Mme Poutre affirme savoir « ce que parler veut dire » ; cette expression est également le titre que Bourdieu a choisi pour l'un de ses ouvrages les plus connus, un essai sur « l'économie des échanges linguistiques »¹⁶. L'article d'Alexandra Makowiak¹⁷ rend justice à cette crypto-citation : d'ailleurs, nous le répétons, une pièce des années 1950 de Jean Tardieu s'intitule justement « Ce que parler veut dire ou Le patois des familles ».

Selon Makowiak, cette analogie entre Tardieu et Bourdieu (mis à part la rime qui les lie...) est moins fortuite qu'il ne paraît : dans le théâtre tardivien on peut en effet remarquer la dénonciation de « l'abus du pouvoir politique », ainsi qu'« une certaine critique [...] du pouvoir qui s'exerce à travers les mots »¹⁸ : notamment, c'est souvent l'autorité du locuteur qui nous entraîne à attribuer une signification à ses

15 Cf. F. Gadet, *La variation sociale en français*.

16 P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*.

17 A. Makowiak, *Ce que parler veut dire*, dans *L'arpa, la tela, la voce : in ricordo di Jean Tardieu*, A.M. Babbì (dir.), p. 199-211.

18 *Ibid.*, p. 203-204.

énoncés. Le 'vouloir dire' propre au discours acquiert donc une connotation nouvelle : « tout discours, même insensé, même lorsqu'il semble renoncer à toute signification, est animé d'une *intention* de signification [...], tout discours 'veut' dire quelque chose, même s'il ne le 'peut' pas toujours ou qu'on ne sait pas *ce qu'il* veut dire »¹⁹.

*

Par la suite, Frœppel devient sociolinguiste de terrain lorsqu'il s'intéresse aux 'langages familiaux', où le niveau diaphasique (situationnel) l'emporte sur tout autre paramètre. Il en étudie trois déclinaisons : le 'Langage Jaguar', exemple de rite langagier conjugal, qui témoigne d'un mimétisme animal évident, étudié d'un point de vue ethnologique ; la 'Langue Auguste', sabir qui trahit une certaine régression enfantine (par des redoublements, déformations articulatoires, onomatopées...) et qui ne résiste pas à l'observation neutre d'un sociolinguiste (« un non-initié » p. 18) ; le patois 'Champagne nature', « langage d'origine érotico-cubilaire » (p. 19), dont il attend encore la documentation et qui reste ainsi hors-scène (au pied de la lettre, 'o-scène'), non représentable.

Frœppel lexicographe

Un tournant décisif se matérialise lorsque Frœppel se met à envisager une série de dictionnaires, un « pour chacune des 'langues familiales' » (p. 21) que nous venons de décrire. La route pour l'idiolectal absolu est tracée ; le dictionnaire jouerait dans ce cas le rôle d'une pierre de Rosette, capable de traduire ces idiomes à l'aide d'un métalangage consensuel.

Notre Professeur échafaude alors des projets de dictionnaires idiolectaux (un pour chaque langue individuelle), s'éri-

19 *Ibid.*, p. 206. C'est l'auteure qui souligne.

geant comme autant de remparts contre son délire, mais y participant également : on a raison de se demander ce qu'il pourrait bien y avoir dans un dictionnaire bilingue solipsiste « moi-moi »... Et comment pourrait-on distinguer la section L1-L2 de la direction inverse ? De toute évidence, nous sommes bien loin du dictionnaire comme texte culturel, une fonction mise en avant, entre autres, par Jean et Claude Dubois dès les années soixante-dix²⁰.

Dans le chapitre « Prose et poésie » la production la plus significative est de nature 'paralexigraphique'²¹. Il s'agit des *Mots sauvages de la langue française*, une ébauche de dictionnaire avec 215 entrées et un long sous-titre, à l'instar des volumes anciens :

Termes qu'empruntent les humains pour parler aux animaux domestiques, aux enfants et aux étrangers, diminutifs familiers, mots vagues, monosyllabes bêtifiants à répétition, expressions enfantines ou gâteuses, mots et grommellements imitatifs, interjections et exclamations, argot édulcoré, etc.

Dans l'avant-propos, le docteur Gottshölm (professeur à la mystérieuse université de Bornburg) note qu'il ne s'agit pas de découvertes lexicales, car ces mots sont bien enregistrés dans les principaux dictionnaires ; la nouveauté consiste plutôt à leur avoir consacré tout un répertoire lexicographique. Le but est explicite : rappeler au lecteur les « humbles origines du langage parlé [...] où le langage par l'onomatopée, l'exclamation et la répétition de syllabes rudimentaires, sort directement du cri animal pur et simple » (p. 118). Des préoccupations de nature théorique ne cessent donc d'accompa-

20 J. Dubois – Cl. Dubois, *Introduction à la lexicographie*.

21 Cf. M. Margarito, *Entre rigueur et agrément : de quelques microstructures de dictionnaires contemporains*, dans *Les français en émergence*, E. Galazzi – C. Molinari (dir.), p. 171-182.

gner Frœppel dans ce travail de lexicographie pratique.

Il en résulte un dictionnaire soigné, qui présente des regroupements homonymiques (on fait la distinction entre 'Ah ?' et 'Ah !'), des termes polysémiques ('baba', 'coucou', etc.), des commentaires sur la fréquence d'emploi des mots-entrées (par des marques diafréquentielles comme 'tombé en désuétude'), des étymologies fantaisistes ('cahin-caha' : dérivé de Caïn, frère d'Abel) et des contextes d'énonciation stéréotypés ('Bouffre !' : « Étonnement, admiration (ne peut être prononcé que par des méridionaux d'un certain âge, joufflus et portant une barbe frisée) »).

L'auteur y glisse aussi des remarques humoristiques sur les onomatopées : 'Miaou !', « Désignation conventionnelle, et d'ailleurs erronée, du félin domestique. En réalité, le chat prononce : « Rmnrgnié-hôn ! ». L'ironie pointe aussi dans certains exemples et dans la définition de quelques unités lexicales, avec un recours à l'étymologie populaire ('tire-lire' : « petit objet italien destiné à économiser des 'lires' »).

Encore une remarque : à l'entrée 'micmacs', Frœppel s'appuie sur une citation de Racine : « Nourri dans le sérail, j'en connais les..., etc. ». De toute évidence, le mot serait ici 'détours', et non pas 'micmacs'. Le détournement de la pratique lexicographique commune atteint ici son apogée, car on voudrait illustrer l'usage d'un mot-entrée par son synonyme.

*

Rappelons pour finir qu'en 1969 un académicien, Maurice Rheims (défini comme « érudit et sympathique » p. 140), rédige un autre *Dictionnaire des mots sauvages*,

mais affecté d'un sens tout différent et même opposé : il s'agit, en effet, des *néologismes littéraires*, qui ont poussé au hasard et en marge du vocabulaire admis, alors que le lexique frœppelien concernait, on vient de le voir, les petits

mots de caractère *primitif, puéril* ou *barbare*. (p. 140)

Cet heureux court-circuit se boucle lorsque dans ce dictionnaire 'homonyme' on cite Tardieu, en le définissant comme « un des plus remarquables caricaturistes d'une certaine déliquescence de la parole »²².

Le théâtre et la langue

Dans l'avant-propos de *La comédie du langage* on peut lire que l'auteur a « rêvé de donner une forme théâtrale frappante aux divers problèmes linguistiques sur lesquels son œuvre jette tant de lumière » ; ainsi, « à chacune de ses découvertes essentielles [...] devait correspondre une brève Comédie » (p. 47).

Commençons par *Un mot pour un autre*. À la suite d'une épidémie, les individus commencent à prendre « les mots les uns pour les autres, comme s'ils eussent puisé au hasard les paroles dans un sac » (p. 49). La sélection sur l'axe paradigmatique ne se fait plus à bon escient, mais la compréhension est sauvegardée car seule la dimension lexicale (l'organe du vocabulaire) est affectée par ce phénomène.

Cette pièce montre, de manière éloquente, les résultats d'une dissociation de la syntaxe de la sémantique. La théorie des Classes d'objets de Gaston Gross²³ (illustrée en néologie par Sablayrolles²⁴) peut nous aider à expliquer pourquoi une phrase comme « Il me doit plus de cinq cents *crocus* »²⁵ est mal formée : dans le schéma prédicatif Sujet + Pronom datif

22 M. Rheims, *Dictionnaire des mots sauvages*, p. 27.

23 Cf. G. Gross, *Manuel d'analyse linguistique : approche sémantico-syntaxique du lexique*.

24 J.-F. Sablayrolles, « De la néologie syntaxique à la néologie combinatoire », *Langages*, 2011, p. 39-50.

25 C'est l'auteur qui souligne.

+ Verbe *devoir* + Numéral + Substantif, ce dernier (appelé 'argument') doit relever de la classe sémantique des devises, ou bien être une entité tenant lieu de monnaie. C'est donc la violation des règles de sélection entre prédicats et arguments qui empêche l'énoncé de signifier²⁶.

Malgré tout, Genette²⁷ a pu montrer l'intelligibilité globale d'*Un mot pour un autre*, texte fondé sur la paronymie (« vous aurez tout ce qu'il clôt » ; « laissez-moi saoule ! » ; « j'ai passé des puits²⁸ à surveiller... ») et sur des processus de substitution (métaphore, homophonie) ; Vasarri, de son côté, rappelle qu'on a déploré « le respect de la grammaire et de la syntaxe »²⁹ de la pièce : l'auteur aurait donc hésité à aller jusqu'au bout de sa provocation.

*

D'après Makowiak³⁰, la pièce *Les mots inutiles* serait une mise en scène de la maladie de Tourette, trouble neurologique héréditaire qui est ainsi décrit par un personnage (le présentateur) : « Chaque tête, même la plus légère, n'est-elle pas comme un dictionnaire rempli de mots prêts à tourner à tous les vents ? » (p. 65).

Un peu comme dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco, les mots en parasitent d'autres, s'installent dans le discours et en perturbent la signification. Toutefois, de manière fort parado-

26 Rappelons qu'un prédicat peut déterminer la nature de ses arguments mais aussi, inversement, la classe sémantique des arguments peut déterminer l'interprétation du prédicat.

27 G. Genette, *Palimpsestes*, p. 57-59.

28 /p/ et /n/ ('des puits' vs 'des nuits') représentent ici des paires minimales, en opposition phonologique.

29 F. Vasarri, *Langue étrangère et non-sens chez Jean Tardieu*, dans *L'arpa, la tela, la voce : in ricordo di Jean Tardieu*, A.M. Babbi (dir.), p. 213.

30 A. Makowiak, *Ce que parler veut dire*, dans *L'arpa, la tela, la voce : in ricordo di Jean Tardieu*, A.M. Babbi (dir.), p. 199-211.

xale les protagonistes, Mme et M. Pérénière, stigmatisent les gens qui parlent à tort et à travers, « pour ne rien dire » et affirment qu'« il ne faut jamais [...] parler pour ne rien dire » (p. 68).

Les mots perdent ainsi toute leur valeur référentielle ; la sélection sur l'axe paradigmatique ne se justifie que par une motivation phonétique et poétique (des rimes internes, des groupes rythmiques). En revanche, il y a des effets de surenchère, des pléonasmes et des automatismes asémantiques³¹.

*

La pièce *Finissez vos phrases !* nous permet, en revanche, d'observer le phénomène que Blanche-Benveniste appelle 'les inachèvements'³². Quelques-uns de ces phénomènes peuvent correspondre à un 'effet volontaire d'indicible' comme dans le cas de 'mais enfin...!', où « un locuteur [...] cherche ou fait semblant de chercher un terme »³³.

Tout le texte de cette pièce est tissé de 'private jokes' (plaisanteries entre initiés), sous-entendus et phrases elliptiques, qui n'empêchent pas, une fois de plus, la compréhension entre les personnages. Comment cela s'explique-t-il ? Pour interpréter ces bribes de conversation, le recours au 'principe de coopération' du philosophe Paul Grice s'impose : « que votre contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé de vous, au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l'échange parlé dans lequel vous êtes engagé »³⁴. C'est donc la coopération qui assure l'intercompréhension entre les personnages de la pièce (pourvu que leur intention communicative soit détectée correctement).

31 Cf. F. Vasarri, *Langue étrangère et non-sens chez Jean Tardieu*, dans *L'arpa, la tela, la voce : in ricordo di Jean Tardieu*, A.M. Babbi (dir.), p. 213.

32 C. Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée en français*.

33 *Ibid.*, p. 46.

34 P. Grice, « Logique et conversation », *Communications*, 30, 1979, p. 61.

*

Revenons pour un instant à *Un mot pour un autre*. Frœppel, dans sa mise en scène de la déformation du langage courant, en arrive même à créer un proverbe tout à fait plausible au point de vue formel comme 'Tel qui roule radis, pervenche pèlera !' (un mélange des hypotextes 'Tel qui rit vendredi, dimanche pleurera' et 'Pierre qui roule n'amasse pas mousse'). L'auteur montre de maîtriser parfaitement les régularités des proverbes³⁵, comme la structure binaire, la forme archaïque, le sujet impersonnel, la fonction d'avertissement, etc.

Plus loin, dans les *Œuvres pédagogiques*, un exercice est explicitement consacré aux formules parémiques : « Trouvez des proverbes et locutions imaginaires. Donnez-en la définition » (p. 174). Nous ne proposons qu'un seul exemple : « Un honnête homme n'a pas besoin de se laver pour être sale », avec la définition « Incompréhensible » ; le détournement concerne ici à la fois la forme et le sens, ce qui rend cette formule pareille aux 'koans' japonais. À ce propos, des applications didactiques fondées sur la créativité proverbiale nous sembleraient tout à fait stimulantes.

Frœppel sémanticien

Dans le poème *La redistribution des mots*, il est question de la possibilité de disjoindre signifiant et signifié (dont l'articulation serait arbitraire). Mais, selon la leçon de Benveniste³⁶, si le rapport entre signe et référent est arbitraire, celui qui lie signifiant et signifié, en revanche, est nécessaire.

35 Cf. P.J.L. Arnaud, « Réflexions sur le proverbe », *Cahiers de lexicologie*, 1991, p. 6-27 ; M. Conenna, « Structure syntaxique des proverbes français et italiens », *Langages*, 2000, p. 27-38.

36 Cf. É. Benveniste, « Nature du signe linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale*, I, p. 49-55.

Pour Frœppel, nous l'avons vu, « l'onomatopée [est] le langage parfait » (p. 108). Il propose donc de « 'redistribuer' les mots du lexique, suivant la sonorité imitative de chacun d'eux » (p. 108). Par exemple, 'coffre' lui paraît plus adéquat que 'train' pour représenter le sémantisme de ce dernier, ainsi que 'flaque' pour désigner la 'nuit' (la référence ici est naturellement à Mallarmé, dont les réflexions sont évoquées par Jakobson³⁷). L'héritage poétique symboliste s'associe ainsi à un retour sur le *Cratyle*, célèbre dialogue platonicien centré sur l'essence du langage humain, naturelle (mimétique) ou bien conventionnelle (position 'hermogéniste').

*

Pour finir, notre professeur montre également une conscience aiguë du problème des lacunes lexicales³⁸ et du fait que le découpage sémantique du réel n'a rien de nécessaire (c'est le phénomène connu sous le nom d'"anisomorphisme"), comme cette parodie le montre si bien :

Trouvez un seul verbe pour signifier l'acte qui consiste à boire un verre de vin blanc avec un camarade bourguignon, au café des Deux-Magots, vers six heures, un jour de pluie, en parlant de la non-signification du monde, sachant que vous venez de rencontrer votre ancien professeur de chimie et qu'à côté de vous une jeune femme dit à sa voisine : 'Je lui en ai fait voir de toutes les couleurs, tu sais !' (p. 159).

Une exploitation didactique de ce concept nous paraîtrait très pertinente, surtout dans une optique contrastive.

37 Cf. R. Jakobson, « À la recherche de l'essence du langage », *Diogène*, 1965, p. 22-38.

38 Cf. A. Lehrer, « Notes on lexical gaps », *Journal of linguistics*, 1970, p. 257-261; B. Peeters, *Nouveaux regards sur la problématique des cases vides*, dans *Lexical Structure and Language Use*, E. Weigand – F. Hundsnurscher (dir.), p. 255-264.

Conclusion

Faut-il considérer, comme le fait Schapira, *Le Professeur Frœppel* comme l'autobiographie du fou que Tardieu héberge en lui ou, suivant Pruner, l'envisager comme une sorte d'alter ego de Tardieu, dont il devient « le porte-parole clownesque d'une pensée philologique et philosophique que, décidément, l'auteur ne parvient pas à prendre tout à fait au sérieux »³⁹ ? Quoi qu'il en soit, cet ouvrage reflète indubitablement « les rapports d'adoration, de méfiance et de stupeur que Tardieu entretient avec les mots »⁴⁰.

Frœppel s'attache à beaucoup (sans doute beaucoup trop ?) de domaines des sciences du langage⁴¹ : linguistique générale, phonétique, sociolinguistique, lexicographie, pragmatique, philosophie du langage, parémiologie, sémantique, avec un fil rouge constant : le chercheur ressent l'insuffisance de l'outillage théorique dont disposent les linguistes ; il veut aller plus loin, sa soif de savoir devient ainsi une soif d'absolu. Frœppel est un génie solitaire qui ne se contente pas du progrès graduel mais aspire au savoir immédiat et total ; il se rebelle contre la méthode descriptive analytique, propre à la linguistique, dont il s'amuse à détourner les procédés, et privilégie une approche synthétique et analogique, propre à la poésie. Il n'en reste pas moins un observateur précieux qui garde le sens de mystère et de stupeur vis-à-vis du fait linguistique.

39 M. Pruner, *La figure du professeur dans le théâtre de Tardieu*, dans *Jean Tardieu : des livres et des voix*, J.-Y. Debreuille (dir.), p. 193.

40 M.-Cl. Schapira, *Fou rire fou dire*, dans *Lire Tardieu*, J.-Y. Debreuille (dir.), p. 114.

41 Ce qui n'est pas étonnant si l'on considère que le foisonnement est un trait caractéristique de toute l'œuvre de Tardieu.

Annexe – Bibliographie ‘imaginaire’

Guy Achard-Bayle – Marie Anne Paveau (dir.), *Pratiques*, 139-140, « Linguistique populaire ? », 2008.

Pierre J.L. Arnaud, « Réflexions sur le proverbe », *Cahiers de lexicologie*, 59-2, 1991, p. 6-27.

Émile Benveniste, « Nature du signe linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 49-55.

Claire Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 2000.

Mirella Conenna, « Structure syntaxique des proverbes français et italiens », *Langages*, 139, 2000 p. 27-38.

Jean Dubois – Claude Dubois, *Introduction à la lexicographie*, Paris, Larousse, 1971.

Françoise Gadet, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2007.

Herbert Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, 30, 1979, p. 57-72.

Gaston Gross, *Manuel d'analyse linguistique : approche sémantico-syntaxique du lexique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

Id., « À la recherche de l'essence du langage », *Diogenès*, 65, 1965, p. 22-38.

Adrienne Lehrer, « Notes on lexical gaps », *Journal of linguistics*, 6-2, 1970, p. 257-261.

Mariagrazia Margarito, « Entre rigueur et agrément : de

quelques microstructures de dictionnaires contemporains», dans *Les français en émergence*, Enrica Galazzi – Chiara Molinari (dir.), Berne, Peter Lang, 2008, p. 171-182.

André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1960.

Bert Peeters, «Nouveaux regards sur la problématique des cases vides», dans *Lexical Structure and Language Use*, Edda Weigand – Franz Hundsnurscher (dir.), vol. 1, Tübingen, Niemeyer, 1996, p. 255-264.

Maurice Rheims, *Dictionnaire des mots sauvages (écrits des XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Larousse, 1969.

Jean-François Sablayrolles, « De la néologie syntaxique à la néologie combinatoire », *Langages*, 183, 2011, p. 39-50.

ENTRETIENS

*Jean Tardieu, père et artiste.
Entretien avec Alix Turolla-Tardieu
de Federica Locatelli et Carlotta Contrini*

Outils posés sur une table
Mes outils d'artisan
sont vieux comme le monde
vous les connaissez
je les prends devant vous :
verbes adverbes participes
pronoms substantifs adjectifs.

Ils ont su ils savent toujours
peser sur les choses
sur les volontés
éloigner ou rapprocher
réunir séparer
fondre ce qui est pour qu'en transparence
dans cette épaisseur
soient espérés ou redoutés
ce qui n'est pas, ce qui n'est pas encore,
ce qui est tout, ce qui n'est rien,
ce qui n'est plus.

Je les pose sur la table
ils parlent tout seuls je m'en vais.

Aujourd'hui nous rencontrons Alix Turolla-Tardieu, fille de Jean Tardieu, qui nous accueille dans sa maison de San Felice del Benaco. Nous aurons le plaisir de parler de l'activité littéraire de son père et de sa conception du théâtre, qui reste encore à présent une importante source de réflexion sur le genre dramatique.

F.L. Cet artiste polyédrique, à la fois poète, dramaturge,

essayiste, traducteur (de Goethe et Hölderlin) et auteur radiophonique, a traversé le siècle passé et a contribué à ses changements : comme Tardieu écrit dans une lettre à l'ami Jacques Heurgon, historien et archéologue, « d'un bout à l'autre de cette page le ciel a eu le temps de changer ».

Nous commencerons par un bref *excursus* biographique, qui nous permettra de connaître de plus près Jean Tardieu, cet écrivain marqué par l'art dès sa naissance, son père Victor Tardieu étant un peintre postimpressionniste, et sa mère, Caroline Luigini, une harpiste.

A.T.T. Oui, étant enfant, Jean Tardieu a également eu cette chance exceptionnelle : ses parents aimaient la poésie, chacun à sa manière et chacun lui lisait ou lui faisait lire ses auteurs préférés : de Charles d'Orléans à Verlaine, en passant par Ronsard, La Fontaine, Victor Hugo et Baudelaire.

F.L. Votre père a donc été plongé depuis son enfance dans un univers artistique, poétique, pictural et musical, qui a forgé toute sa production en tension constante vers une sorte de langage universel. On connaît bien cette affirmation : « Je n'ai fait que cela toute ma vie, ou plutôt j'ai cherché à transposer dans l'art d'écrire quelques-uns des secrets que j'avais cru saisir dans l'art de peindre et de composer de la musique ». De quelle façon la musique et l'art figuratif ont-ils influencé votre père ?

A.T.T. Mon père a composé beaucoup de poèmes, en vers et en prose, concernant la peinture, qu'il a réunis d'abord dans Figures, puis dans Les portes de toile. L'intention était celle de donner une sorte d'équivalent poétique des œuvres picturales : il ne voulait ni les juger, ni les expliquer. Comme il l'a raconté au cours d'un entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, lorsqu'il voulait évoquer tel ou tel artiste (l'un de ceux qu'il connaissait bien : Cézanne, Klee, Hartung, Bazaine ou

Ravel), il commençait par se recueillir jusqu'à ce que des images surgissent en lui, presque spontanément. Il n'était pas question d'images reproduisant directement les œuvres, mais d'images indirectes, de symboles purement poétiques, d'équivalents verbaux, de « traductions », comme il les appelait. Et en travaillant sur ces métaphores, il construisait ses poèmes ou ses proses.

F.L. Revenons aux origines. Jean Tardieu commence sa carrière au Lycée Condorcet : étudiant plein d'intérêts, il publie ses premiers écrits dans la revue du lycée et est très attiré par la littérature française et allemande et par l'Antiquité classique. En 1922, après une année de droit, Tardieu se sent déjà poète ; par son ami de lycée, Jacques Heurgon, il est introduit aux « Entretiens d'été de Pontigny », où se réunit toute l'intelligentsia européenne et où il fait la connaissance de Gide et de Roger Martin du Gard qui le prennent en affection et feront en sorte que les Editions Gallimard publient ses premiers vers dans la NRF. Comment décririez-vous ces premières années d'activité créatrice du jeune Tardieu ?

A.T.T. On peut dire qu'il a été un écrivain précoce, comme le témoigne aussi la correspondance avec son père. Jean Tardieu a environ 20-21 ans et fréquente le milieu de Pontigny : à ce moment, son père lui reproche d'être trop mondain, de perdre son temps ; il le critique amèrement, sévèrement, et l'invite à se faire une situation avant de se consacrer à la carrière d'artiste, qui ne donne pas toujours de quoi vivre. Parmi ses lectures de jeunesse, il ne faut absolument pas oublier la littérature allemande. Jean Tardieu a étudié l'allemand à partir de ce qu'on appelle maintenant l'école élémentaire. Il l'a étudié tout aussi bien que le latin, comme on le faisait à l'époque. Il a eu un très bon professeur d'allemand et il a continué à aimer cette langue toute sa vie. À Pontigny il a rencontré

Roger Martin du Gard et un philosophe devenu ensuite un ami cher, qui s'appelle Bernard Grœthuysen, moitié allemand moitié hollandais, avec un petit peu de sang russe aussi, qui parlait toutes les langues d'Europe et qui avait été professeur de philosophie à l'Université de Berlin quand il était très jeune. Grœthuysen était un esprit extraordinaire, qui avait fait des traductions de Hölderlin et de Goethe. À l'époque, Jean Tardieu était surtout attiré par Hölderlin. Il l'aimait vraiment beaucoup. En général, il s'intéressait énormément à tout ce qui se référait au monde grec ou latin ; il préférait le grec parce que c'était une langue poétique, se prêtant au rythme et à l'image. Donc il a aimé le côté grec de Hölderlin et aussi de Nietzsche. Il disait y trouver le soleil de la Grèce antique.

F.L. La correspondance entre les deux amis, Tardieu et Heurgon, témoigne de l'effervescence intellectuelle du milieu de l'époque. Grands lecteurs, honnêtes critiques, les deux jeunes se soumettent l'un l'autre leurs poèmes, leurs traductions et leurs articles ; ces échanges constituent un document unique sur les auteurs, les œuvres et les pratiques littéraires du temps. D'Indochine, d'Italie ou d'Algérie (Heurgon y aura pour élève, puis ami, Albert Camus), leur correspondance raconte aussi les préoccupations des années trente, la guerre et l'engagement dans la Résistance ; elle cesse au moment de leurs retrouvailles, en 1944, après les années de l'Occupation, lorsque la fin du conflit mondial leur permet de tenir les promesses de leur jeunesse : la poésie pour l'un, l'histoire pour l'autre.

En 1946, Tardieu fonde le Club d'Essai de la Radiodiffusion française ; parallèlement, ses recueils de poésie renforcent sa réputation d'auteur de l'endroit et de l'envers, à la fois mystérieux et profond (*Jours pétrifiés*, 1948), (*Monsieur, Monsieur*, 1951). Entretemps, son théâtre commence à s'affir-

mer. Il semble adhérer aux principes du théâtre de l'absurde – ou, comme l'appelait Ionesco, de la dérision – un théâtre autonome au delà de toutes les classifications, qu'il cherche, dans la plupart des cas, à déjouer.

Pendant, Tardieu contestait l'étiquette de « théâtre de l'absurde », trouvant cette catégorie trop réductrice : en quoi restait-il autonome par rapport à cette vague qui semble englober tout le théâtre de l'époque ?

A.T.T. Parmi les choses auxquelles je me consacre assez sérieusement en ce moment, il y a aussi la tentative d'effacer des étiquettes qu'une certaine critique a collées malgré lui sur l'œuvre de mon père. Par exemple, on lui a souvent demandé quels rapports il avait entretenus avec le surréalisme. On a même écrit qu'il côtoyait les surréalistes. Certainement, il a connu André Breton, mais il n'a jamais été en termes d'amitié avec lui. Je ne crois même pas qu'ils se soient jamais vraiment fréquentés. Mon père craignait les personnalités trop agressives et Breton était très 'dictatorial'. D'abord, Jean Tardieu refusait l'agressivité et ensuite le fait de devoir suivre aveuglément un maître, ce n'était pas du tout sa façon de voir, il restait toujours lui-même, même si son humeur était changeant, c'est pourquoi il alternait des textes très différents les uns des autres.

On discute beaucoup de son théâtre, par exemple, à propos de la formule de Martin Esslin sur le théâtre de l'absurde, mon père n'aurait pas dit « non ce n'est pas vrai, ce n'est pas comme ça ! », parce qu'il ne voulait jamais être vexant pour personne ; d'ailleurs, il avait connu Martin Esslin qui était un homme respectable avec lequel il avait eu de bons contacts. Toutefois il a confié à quelques intimes qu'il ne pensait pas faire partie du même groupe que Ionesco ou Beckett, et du théâtre de l'absurde en général. N'oublions pas que dans une

lettre à Roger Martin du Gard datée de 1952 il écrit : «...mon entreprise actuelle...consiste pour moi à faire lentement, modestement, prudemment le tour du théâtre »...

F.L. Les distances nettement prises, il faut quand-même admettre que la dramaturgie de Tardieu est avant tout une réflexion sur le langage, comme l'est au fond celle de Ionesco : de *Théâtre de chambre*, 1955, à *Poèmes à jouer*, 1960, ou à *Conversation-sinfonietta*, 1962, ses pièces se distribuent dans une grande variété de genres, dont la singularité a contribué sans doute à leur succès : du « théâtre de chambre » aux pièces « éclair », la production de Tardieu se caractérise par ses dialogues savoureux et énigmatiques, aussi bien que par une forme qui renvoie à la poésie. À ce sujet, il écrivait : « il ne s'agit pas de pièces à proprement parler, mais de « poèmes à jouer ». Ces œuvres sont destinées, certes, à être réalisées avec les moyens du théâtre, – la scène, la voix, le mouvement, l'éclairage, le décor, etc. – mais leur structure formelle est inspirée tantôt de l'art musical, tantôt des arts plastiques. » En particulier, *Théâtre de chambre* semble figurer un effort d'accumulation entraînant toute forme dramatique, se moquant des conventions du théâtre traditionnel et des affectations de la conversation jusqu'à en dévoiler le dysfonctionnement et le côté burlesque. Que représente *Théâtre de chambre* dans la production de Tardieu ?

A.T.T. *Le théâtre a été pour mon père une application expérimentale : il voulait cataloguer les principales formes théâtrales (de la tradition, comme de la contemporanéité), en de courtes pièces, parodiques ou poétiques. Son Théâtre de Chambre trouve son origine dans cette volonté, qui s'explique à travers des pièces courtes, presque des sketches. Le titre Théâtre de Chambre est sans aucun doute aussi une référence à la musique : la musique de chambre, comme le trio*

ou le quatuor, est née pour être jouée dans les salons, non pas dans les salles de spectacle. Elle est jouée dans des lieux de dimension assez limitée et entre amis, avec un public assez limité lui aussi. Donc la référence est encore une fois à la musique, et dans cet univers il y a des pièces très différentes, comme Qui est là ?, c'est-à-dire, vous le savez, la première pièce qui a été jouée à Anvers et qui était issue du drame de la guerre. Elle se réfère en particulier à la figure d'un père qui est mort et qui revient. Il y a ensuite Le Sacre de la nuit, La Politesse inutile, Monsieur moi... Ce sont des pièces poétiques, alors que dans La sonate et les trois messieurs la musique est au centre de la composition. Il y a vraiment des œuvres de tonalités très différentes.

F.L. Dans un texte en prose publié en 1983, intitulé *Mon théâtre secret*, Jean Tardieu définit son théâtre comme un spectacle « 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 ». Nous lisons au passage une attention spécifique envers la musique, la dimension proprement phonétique et une décomposition tout à fait originale du langage en ses éléments constitutifs : tout d'abord le mot, ensuite la voix jusqu'à la parole, dans une sorte de « science du langage » dont la figure du professeur est l'emblème : le Professeur de la *Leçon* ionescienne, que l'acharnement linguistique transforme en véritable criminel, ou le Professeur Frœppel, qui semble enseigner une véritable langue étrangère, comme s'il y avait besoin d'un code nouveau pour arriver à *dire*. On rejoint le sommet à ce propos avec Beckett, qui ressent le besoin de recourir à une langue autre que sa langue maternelle.

Que pouvez-vous nous dire à propos du professeur Frœppel

pel et de cette recherche par rapport au langage ?

A.T.T. Mon père s'est très tôt interrogé sur la question du langage et il est arrivé à prendre assez de recul par rapport à cet instrument pour considérer les mots comme des objets, en dehors de leur sens. Il considérait aussi les mots sous leur aspect bizarre et comique : son humour l'a conduit à inventer un personnage grotesque, le professeur Frœppel, auquel il a attribué certaines de ces expériences topiques : par exemple, celle de prendre les mots les uns pour les autres, ou bien celle de parodier les sciences et la philosophie ou les conventions sociales.

Il faut aussi dire que le professeur Frœppel est un personnage qui appartient à l'époque où l'on a découvert la linguistique. Au moment où la pièce a été écrite, tout le monde parle de la linguistique et mon père a également lu Saussure. Tout cela l'intéressait, naturellement. Tout ce qu'il a lu a germé dans son esprit sous une forme ironique.

F.L. Au départ, il y a donc le mot, élément prélevé du dictionnaire, objet interchangeable, vidé de contenu, comme dénonce *Un mot pour un autre* : comme Tardieu l'écrit, « Les mots n'ont par eux-mêmes, d'autres sens que ceux qu'il nous plaît de leur donner ». Cette mise en question du mot le conduit à développer une passion de lexicographe, à travailler avec obstination sur la polysémie et la malléabilité des mots, ce qui a donné l'origine au 'tardivien', un langage presque autonome. Un langage qui pour cela devient difficilement traduisible, comme l'a bien souligné Fabio Vasarri, à l'occasion du colloque sur le théâtre de Jean Tardieu qui vient d'avoir lieu à Vérone le 3-4 octobre 2014. En particulier, dans l'ouvrage capital du Professeur Frœppel, on remarque la tentative de systématiser certains faits de langue apparemment anodins au moyen du dictionnaire. À ce propos, comment

expliqueriez-vous cet intérêt à la fois pour le mot simple et pour la polysémie ?

A.T.T. Pour répondre à votre question je crois qu'il vaut mieux, encore une fois, laisser parler l'auteur. Je vous lis un passage tiré de l'entretien de Jean Tardieu avec Jean-Marie Le Sidaner : « Très tôt je me suis posé toutes sortes de questions au sujet de l' 'instrument' – entre guillemets, donc c'est un mot vraiment très important – pour considérer les mots comme des objets au dehors de leur sens. À partir de là, j'ai pu faire toutes sortes de combinaisons et d'expériences – j'attire ici votre attention sur le mot 'expériences' – Par exemple, je parlais de quelques mots très simples, très connus, et j'organisais mes poèmes comme un musicien combine des notes, sans craindre les répétitions – cela est très important, je dirais essentiel – Cela m'a donné ce que j'appelle des 'compositions de mots' - il a mis aussi cette expression entre guillemets – À d'autres moments, je voyais les mots sous leur aspect bizarre ou comique. » Comme nous le disions, il emploie le terme expérience et je crois qu'il faut penser à son théâtre comme à un théâtre expérimental de ce point de vue; il voulait donc faire un catalogue des possibilités et des difficultés de la scène, du travail des acteurs etc., mais n'étant pas un esprit systématique, il abandonne cette idée en chemin ; en tout cas, il s'agit à la fois d'exemples et d'expériences.

F.L. Après le mot vient la voix, donc le mot mis en relation avec d'autres mots et surtout mis en dialogue, prononcé ou exhibé sur la scène : ce mot, sur lequel on s'est interrogé lors du colloque de Vérone, en mai 2003, *La harpe, la toile, la voix*.

Du murmure au cri, du brouhaha au chant, toute la gamme des modulations de la voix humaine, ainsi que les dysfonctionnements les plus grotesques et les plus pathétiques, de

la conversation à la quête d'une parole authentique, et, pour finir, toute la gamme des misères et des splendeurs du verbe, sont mis en cause par Jean Tardieu. Mais c'est une voix qui questionne, critique et creuse ce rapport entre la voix et la parole, comme dans le cas d' *Une voix sans personne*, pièce dans laquelle l'individualité humaine est bannie de la scène.

Cette mise en abîme de la voix, en particulier de la voix sur la scène théâtrale, trouve son origine dans l'expérience de Jean Tardieu à la fois comme critique dramatique et comme directeur du programme radiophonique expérimental dès l'automne 1944, ce qui l'a conduit à fréquenter quotidiennement les salles de théâtre parisiennes et les studios du Club d'Essai de la RTF.

En vertu de cette expérience, Jean Tardieu pouvait bien dénoncer le « retard de l'art dramatique sur les autres arts, en tant que style, forme et contenu », d'où vient sa nécessité de renouveler formellement le rôle et la portée de la voix sur la scène.

La radio jette en effet la voix dans un espace indéfini, voire dans un non-espace : en écho, le théâtre, qui est l'espace de la voix physique et visible par antonomase, devient lui aussi le lieu de l'absence, comme il arrive dans *Le Sacre de la nuit*, une pièce de l'après guerre. Quelle était l'importance de la voix dans le théâtre de Tardieu ? De quelle façon la réflexion sur la voix ouvre-t-elle à une ultérieure expérimentation ?

A.T.T. Je dirais que l'intérêt pour la voix vient directement de celui pour la musique. Pour mon père, c'était surtout la qualité du son, de la sonorité. En fait, dans Une voix sans personne, cette voix d'enfant, de jeune fille, doit être cristalline. Dans l'A.B.C. de notre vie, au contraire, il a voulu différencier les voix par leur sonorité, par leur poids, ce qui montre qu'il s'agit d'un fait musical, non pas seulement d'une

question d'écriture mais bien d'audition. L'importance de la voix revient aussi dans ces objets emblématiques des pièces tardiviennes, qui sont par exemple la radio ou le haut-parleur, de véritables voix sans personne qui agissent sur l'espace scénique et qui questionnent : que l'on songe par exemple au Guichet.

F.L. Finalement on rejoint la parole, du latin *parabola*, à la fois « parabole » ou « proverbe » et « comparaison », « similitude », dont la valeur magique qui lui est conférée suggère le pouvoir de se mettre en relation avec l'être, de conduire à un devenir de l'être : c'est le Verbe à proprement parler. C'est la parole qui donne ainsi à voir cette « figure mythique, insaisissable et protéiforme qu'est le Réel », comme l'écrit Tardieu : en même temps que l'auteur interroge le déficit du langage ou le « défaut des langues », la parole contribue à démasquer le vide ontologique qui habite la réalité. Ces manques convergent dans l'espace troué auquel Jean Tardieu nous conduit : un creux qui se donne à voir, par exemple, dans *De quoi s'agit-il ?*, percé par les méprises et les malentendus. À ce propos, l'exemple le plus frappant reste sans doute *Finissez vos phrases*, pièce où l'absence d'intrigue est exaspérée par un dialogue ne comprenant que des phrases inachevées, suggérant cet indicible (ce qu'on ne sait pas comment dire et que l'on ne peut pas dire) qui fait le mystère de l'instrument linguistique : Tardieu écrit « les mots dont je rêve n'existent pas » ; Beckett écrit *L'innommable* et, se demandant comment dire le réel, il conclut qu'il faut procéder « par pure aporie ou bien par affirmations ou par négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard ».

A.T.T. Oui, c'est dans le sentiment du défaut des langues que s'inscrit la tentative de renommer le monde pour lui donner un sens plus profond. Tardieu dénonce ce défaut tant au

niveau de la recherche formelle qu'au niveau de la représentation : le questionnement sur le langage devient une interrogation sur le réel, en s'objectivant dans le vide qu'on laisse volontairement ouvert sur la scène théâtrale.

F.L. Que l'on songe à ce propos à la tentative radicale explorée par la courte pièce de Beckett, *Quad*, écrite pour la télévision en 1980, où tout l'espace scénique se concentre autour d'un vide central. Dans un silence angoissant, quatre acteurs avec des tuniques à capuchons parcourent le quadrilatère autour de cet espace : ils comptent les pas et évitent le centre, en faisant attention à ne pas se croiser.

Dans la dramaturgie tardivienne, ce vide scénique, linguistique et ontologique se montre à travers le rôle accordé aux objets sur la scène, traduisant « le vertige de l'inépuisable vide ». L'objet incarne l'absence, le vide, le creux ; plus les objets s'accumulent sur l'espace scénique, plus ils font ressentir cette angoisse. Comme l'écrit Ionesco, « le trop de présence des objets exprime l'absence spirituelle. Le monde me semble tantôt lourd, encombrant, tantôt vide de toute substance, trop léger, évanescent, impondérable ». L'on pense tout de suite au rhinocéros ou aux chaises des pièces homonymes, doués d'une présence visuelle et sonore, qui encombrant et étouffent l'espace sans arriver pourtant à annuler la sensation du vide.

À propos des *Chaises* de Ionesco, il y a une anecdote à la fois drôle et emblématique, traduisant une angoisse familière aux artistes de la période : pourriez-vous nous raconter ce qui s'est passé à cette occasion ?

A.T.T. *Dans les années cinquante, on parlait beaucoup de Jean Tardieu comme auteur dramatique, mais c'était une période où il avait également publié Monsieur Monsieur, ce qui lui avait garanti une certaine notoriété. À l'époque,*

Ionesco commençait à écrire, à se faire connaître, à être joué dans les théâtres, mais il n'était pas aussi célèbre ... seulement après, sa célébrité a dépassé celle de mon père. Voilà ce qui s'est passé : un jour ils se rencontrent dans la rue, ils se saluent très amicalement et, comme toujours – je le sais parce que je rencontrais très souvent les amis de mon père –, ils se racontent leur difficulté à écrire, leur recherche. Par exemple, son ami le poète André Frénaud lui disait parfois : « je n'ai rien écrit depuis quinze jours. C'est terrible ! », comme pour le tenir au courant de sa souffrance. Quand mon père n'écrivait pas, c'était comme s'il était malade, il se sentait vraiment mal. Ce sont les tortures dont il parlait parfois. Au contraire, lorsqu'il avait un ouvrage en train, il y avait quelque chose qui le rendait heureux. Bref, mon père dit à Ionesco : « Je viens de faire une sorte de folie : j'ai écrit une pièce où il n'y a pas de personnages du tout. Il n'y a pas de personnages, et il y a seulement des fauteuils en scène ». Ionesco pâlit et dit : « Moi j'ai fait une pièce où il n'y a que des chaises en scène ». Cela finit par un éclat de rire, mais le pauvre Ionesco était tout déconfit.

F.L. L'effort dramaturgique de Tardieu s'insère dans un contexte culturel de grande vitalité – il suffit de penser aux dramaturges de l'absurde, au ferment existentialiste, aux expérimentations des *nouveaux romanciers* et de l'Oulipo dans le domaine de la prose – et il a traversé plusieurs générations. Quels étaient les milieux qu'il aimait fréquenter et les contacts qu'il tenait ? Est-ce qu'il s'intéressait aux nouveautés introduites dans la scène théâtrale européenne outre que française ?

A.T.T. *D'un côté on ne peut pas parler d'un vrai milieu, de l'autre il fréquentait ce qu'on pouvait quand-même considérer comme un groupe d'artistes, selon un choix dicté par les*

affinités. C'étaient assez souvent ceux qui tournaient autour de Gallimard. Mais il avait des amis très chers avec lesquels il avait une relation personnelle profonde, comme André Frénaud ou le peintre Jean Bazaine. De même, il était lié d'un rapport très affectueux avec Albert Camus, Jean Tardieu l'a beaucoup apprécié à la fois comme homme et comme écrivain. Il a dit qu'il se sentait très proche de L'Étranger. Le fait d'être étranger à soi-même, c'est un sentiment qui revient dans sa poésie, surtout pendant les premières années de sa production. Et puis, parmi les gens avec qui il était en rapport d'amitié profonde, il y avait Ionesco. Je l'ai vu très souvent à la maison, je m'en souviens très bien.

Jean Tardieu a très longtemps suivi la production théâtrale française et étrangère mais il a cessé de le faire quand il a commencé à écrire pour le théâtre, non pour lui-même, mais dans le but d'être joué.

F.L. Venons maintenant au comique, ce comique qui gît au fond de la vision tragique du moyen expressif et qui constitue l'une des préoccupations esthétiques fondamentales de Tardieu. Ses pièces, souvent courtes, en un acte, montrent une situation quotidienne, dont la banalité est accrue par des dialogues qui semblent conventionnels (une conversation mondaine, etc.) ; en plus, elles sont structurées autour de mots « choisis au petit bonheur », par lesquels l'effet tragique d'incohérence est masqué par un ressort comique garanti par la musicalité et le malentendu autour de mots en assonance :

A.T.T. *Pour vous répondre, je voudrais vous lire l'un de mes passages préférés d'Un mot pour un autre : « Madame : Chère, très chère peluche ! Depuis combien de trous, depuis combien de galets n'avais-je pas eu le mitron de vous sucrer !*

Madame de Perleminouze : Hélas ! chère ! J'étais moi-même très, très vitreuse ! Mes trois plus jeunes tourteaux ont

eu la citronnade, l'un après l'autre. Pendant tout le début du corsaire, je n'ai fait que nicher des moulins, courir chez le ludion ou chez le tabouret, j'ai passé des puits à surveiller leur carbure, à leur donner des pinces et des moussons. Bref, je n'ai pas eu une minette à moi. »

Ici, par exemple, il s'agit de rendre évident que les mots ne sont pas nécessaires à la compréhension et qu'ils s'adaptent aux situations, aux personnages, aux jeux de scène etc.

F.L. Il est donc question d'une nouvelle juxtaposition des deux tensions, le tragique et le comique, d'où surgit le drame moderne : dans *Notes et Contre-notes*, Ionesco raconte que, dans *Victimes du Devoir*, il a essayé de noyer le comique dans le tragique, tandis que dans *Les Chaises*, il s'est efforcé d'opposer le comique au tragique pour les réunir dans une synthèse théâtrale nouvelle. Mais au fond, on ne peut pas parler d'une véritable synthèse : les deux éléments ne se fondent pas l'un dans l'autre, ils coexistent et se nient mutuellement, dans une tension perpétuelle.

C'est ainsi, dans ce comique du tragique, dans cette *comédie du langage et de la vie*, pour reprendre le titre de ses ouvrages, que Jean Tardieu s'est plongé insatiablement : le comique en résulte comme une forme de détachement critique et à la fois de partage humain qui a inspiré son art. Et c'est aussi le message que nous a laissé en héritage ce poète dramaturge, lequel a reçu le Grand Prix de Poésie de l'Académie française et le Grand Prix de la Société des Gens de Lettres en 1986 : son intensité et sa profondeur nous interrogent encore maintenant, nous pouvons bien dire ces mêmes jours, où sa pièce *De quoi parlez-vous ?* au Lucernaire et sa *Comédie de la vie* à l'Aktéon continuent à attirer un public engagé et enthousiaste.

A.T.T. *C'est à travers le théâtre que mon père a essayé de*

révéler les approches différentes d'une réalité cachée, celles qu'il faut essayer de surprendre, comme il le disait. Jean Tardieu définissait aussi le théâtre comme la tentative de dégager l'humain à travers le rituel : il partait d'une histoire, d'un personnage, d'une forme et la répétait : dans ce rituel s'incorporait la vie, comme une conséquence de ce que l'on cherche sur le plan formel.

L'art a été toujours consubstantiel à sa vie : c'était une sorte de méthode thérapeutique, une façon de se délivrer et de s'accomplir soi-même, en donnant un sens à ce qui ne semble pas en avoir : « Ce qui est contradictoire est nôtre », disait-il. Et c'est peut-être celle-ci la raison de l'actualité de son théâtre.

Pour en revenir à notre point de départ, j'aimerais ajouter ceci .

L'importance primordiale pour lui de la musique et de la peinture se résume peut-être ainsi : à la musique il a emprunté le besoin de s'appuyer sur la syntaxe et sur la forme, tout en donnant son importance à la sonorité et au rythme ; de la peinture il a retenu l'attitude d'un peintre qui serait frappé par l'image et par son pouvoir poétique dans le sens plus proprement étymologique de la « poesis ».

Ce que lire veut dire

de Elena Gaffuri, avec Mattia Boselli, Carlotta Contrini, Sofia Grechi, Marta Zamboni

« Bienvenus ! Est-ce que vous êtes prêts à lire les textes de Jean Tardieu ? Super, on y va ! Pour commencer laissez les livres de côté : on va chauffer le corps ».

C'est de cette façon qu'Elena Gaffuri, comédienne et titulaire d'un master en langues et littératures étrangères, nous a accueilli le premier jour de son cours de lecture expressive. Elle devait nous apprendre à lire des textes de Jean Tardieu face au public, en vue de la journée consacrée à cet artiste, et pour nous il était assez surprenant de commencer les travaux en écartant les textes ! Comment cela ? Il faut bien un texte pour lire, n'est-ce pas ? Des mots noirs d'encre, une belle voix, et les jeux sont faits ! Ou non... ?

Eh bien, en travaillant ensemble nous avons découvert que les mots et la voix sont essentiels pour lire, mais pas suffisants. Lire signifie beaucoup plus ; lire, c'est plonger dans un monde bien complexe et fascinant où tout notre être est concerné : la voix, l'esprit, le corps, le regard, l'espace même. Il faut être prêts, agir et ré-agir avec le public, et se laisser habiter par la parole de l'auteur. D'ailleurs, il y a une différence substantielle entre la lecture silencieuse d'un texte, ou bien d'un poème, quand on est seul avec nous-même, et la lecture à haute voix face à un auditoire. Quand on lit un texte à haute voix, c'est comme si le texte lui-même se réveillait : soudain il passe d'une forme statique et bidimensionnelle, où la page et l'encre l'ont contraint, à une forme tridimensionnelle, vivante,

vraie, qui remplit l'espace par des images nourries d'émotions et de paroles de l'auteur. Il s'agit d'images sonores où chacun de nous, lecteur et spectateur, peut trouver un lien avec sa propre vie, et faire du voyage proposé par l'auteur (et transmis par le lecteur) sa propre aventure émotionnelle. Une expérience, celle-ci, que nous avons eu le plaisir de vivre, et qu'on aimerait bien partager avec vous, lecteurs à votre fois.

*

Au tout début de ce parcours nous avons choisi les textes qu'on aurait lu, c'est à dire : *Outils posés sur une table ; Le Fleuve Seine ; Je suis, tu es, je suis tu-é ; La logique et Le langage* (tirés du *Professeur Frœppel*). Un choix dicté simplement par le plaisir personnel, par ce que les textes eux-mêmes semblaient réveiller et solliciter en nous (par rapport à nos émotions, nos souvenirs, nos curiosités). Il faut rappeler aussi que ce n'est qu'à la fin du parcours qu'on a choisi l'ordre d'exécution des lectures, afin de garantir un équilibre à tout l'ensemble, comme s'il s'agissait effectivement d'un concert où les instruments étaient donnés par notre présence, et la musique par les paroles de Tardieu.

Nous avons même travaillé les textes sous un regard purement littéraire, selon la méthode que notre parcours universitaire nous a apprise ; ceci fait, nous avons ajouté une lecture théâtrale, voire physique. En effet, puisque on devait donner la voix aux pensées du poète et nous faire traverser par ses émotions, il a fallu se préparer non seulement au niveau intellectuel ou spirituel mais corporel aussi. Nous avons donc travaillé la respiration diaphragmatique, l'articulation, le ton et le volume de notre voix (gérer la respiration nous a permis de nous détendre, d'être donc plus performants) ; on a pris conscience de notre corps et de sa présence dans l'espace, en arrivant ainsi à maîtriser une posture correcte en

écoutant tout mouvement (ou absence de mouvement) que le texte exigeait ; nous avons ouvert notre regard à l'espace dans lequel on était plongés, pour que notre parole le remplisse d'images tridimensionnelles ; en particulier nous avons cherché à déstructurer l'espace pour mieux l'habiter, ce qui signifie permettre à la parole de l'auteur (à travers notre voix, notre présence) de transformer ce même espace dans un temps et un lieu autres, qui soient imprégnés d'images évoquées par le texte. Pour cela, nous avons travaillé dans une pièce vide, en lisant presque tout le temps debout, pour mieux ressentir notre poids et notre corps – même dans la voix – en changeant de position ou d'interprétation, jusqu'à lire en plein air sans que le texte ne s'éparpillait dans le vent. Enfin nous avons appris à regarder pour de vrai notre auditoire, en gardant avec lui un lien vif, bien attentifs donc à ses exigences (accélération, pauses, variations de volume, etc.). Finalement, au fur et à mesure qu'on travaillait, cela devenait pour nous de plus en plus facile de reconnaître le lien concret qui, à chaque fois, relie tous ces éléments : texte – parole – voix – corps – mouvement – espace – regard. De cette façon l'écriture a pu quitter les pages où elle était posée, pour aller habiter elle-même un nouvel espace tout à fait vivant.

Au cours des répétitions, alors que quelqu'un lisait (en solo ou en duo), les autres ont joué le rôle du 'public', en écoutant le lecteur et en lui faisant des remarques, ce qui n'était en aucun cas un jugement, plutôt une aide. D'ailleurs, le public participe toujours activement à la lecture qu'on lui propose, sauf que la plupart du temps sa participation est muette, faite de silences, d'apnées, de souffles, de regards, de corps immobiles ou en mouvement... Le lecteur doit savoir lire cette réponse en temps réel, et agir par conséquence. Le

fait de nous échanger nos impressions allait dans ce but, et la chance de travailler en équipe nous a donné la confiance pour gérer l'agitation ou le 'trac', en les transformant en force.

Cette méthodologie d'étude nous a permis enfin de concrétiser la parole écrite, jusqu'à en apercevoir la dimension, la couleur, la musicalité, l'odeur... La parole est devenue ainsi tactile, elle a pu agir sur l'auditoire en traversant notre présence, même étant absente (dans les silences). Grâce aux conseils d'Elena Gaffuri, nous avons compris que le texte parle et qu'il faut le respecter : il nous donne des informations à travers sa ponctuation, sa forme stylistique aussi. Il est donc important de lire les espaces blancs qui séparent les paragraphes par des silences qui parlent et qui communiquent, pour donner au public et à nous-mêmes le temps de respirer, de s'approprier des images et les élaborer. Il faut trouver le bon rythme pour chaque partie du texte : une pause, bonne ou mauvaise qu'elle soit, peut changer l'entière interprétation. Cela a été encore plus évident et fondamental dans les textes de Tardieu où la parole (et donc le langage) est souvent le véritable cœur de l'action, en ayant en soi un rythme de base qui bouge continuellement dans une succession de phones, de phonèmes, d'images. C'est justement là que les exercices sur la voix et sur la respiration ont été fondamentaux. L'écriture de Tardieu est dense, riche en métaphores, en remarques ironiques, en jeux de mots : rien n'est laissé au hasard ; chaque mot est choisi attentivement pour créer une musicalité, des harmonies, des allitérations, des climax sonores. Ces textes appelant une interprétation, il nous a fallu y plonger et embrasser les images qu'ils nous proposaient. Nous avons joué avec les mots tout en réfléchissant sur eux au même temps. Nous avons savouré les différentes profondeurs des textes, en commençant par la vivacité de *La*

logique et *Le langage*, en passant par l'ironie et la légèreté de *Je suis, tu es, je suis tu-é*, jusqu'à la densité liquide du *Fleuve Seine*, tandis qu'*Outils posés sur une table* s'est avéré comme une déclaration d'accueil, par laquelle l'auteur nous invitait dans son monde afin d'y participer, ce que ce parcours nous a aidé à faire.

Nous avons dû surmonter aussi des difficultés, surtout l'embarras, la gêne de se dévoiler face aux autres, sans 'superstructures' ni déguisement, la peur de commettre des fautes, de décevoir ou, pire, d'être jugés. Mais nous avons bien compris que c'est seulement en se livrant entièrement à ce que l'auteur veut nous dire, en se mettant 'à poil' face au public et à nous-mêmes, qu'on donne libre accès à la poétique d'un auteur laquelle, comme par magie, va vivre à nouveau à travers nous. De cette façon rien ne peut être caché ou triché et, par conséquence, ce qui est imaginaire devient réel, quoique dans un temps et un espace fictifs, créés par la lecture. C'est en poursuivant ce but qu'Elena Gaffuri nous a poussé, à travers des exercices, à dépasser certaines limites conventionnelles. En effet, le milieu où nous nous sommes préparés était caractérisé par la totale liberté d'expression : on criait, on exagérait les gestes, la mimique du visage ou, à l'opposé, on travaillait les nuances, les détails ; nous nous sommes échangés nos impressions pour trouver la meilleure direction à prendre dans l'interprétation des textes. Tout cela nous a menés à une lecture plus consciente : parfois on oublie que c'est aussi par le corps qu'on communique, et avoir le physique détendu, mais vigile au même temps, nous permet de bouger et nous exprimer d'une façon naturelle, non pas construite mais consciente.

*

Le parcours qu'Elena Gaffuri nous a proposé était bien

structuré, ce qui nous a permis de comprendre comment travailler et améliorer progressivement, pas à pas. Par ailleurs, on en profite pour lui poser encore quelques questions.

D'après vous, est-ce que le fait de connaître la vie de l'auteur et la période pendant laquelle il a écrit ses œuvres peut être utile, voire nécessaire, pour mieux interpréter ses textes ? Ou, au contraire, le fait de ne pas connaître ces détails donne au comédien plus de liberté et donc la possibilité de les 'personnaliser' et les jouer comme s'ils lui appartenaient ?

L'écriture est une forme de communication, et toute communication (dans la forme comme dans le contenu) est sûrement influencée par ce qui se passe autour de soi et en soi. Il est donc important de connaître la période historique dans laquelle un texte a été écrit, aussi bien que d'avoir des notions par rapport à la vie de l'auteur. Le lecteur/comédien doit permettre aux paroles de l'auteur de l'habiter, et pendant un temps précis son corps, sa vie même, se transforment afin que l'auteur puisse de nouveau faire vibrer sa pensée. Après, au cours d'une lecture, il y a plein de choses qui vont s'ajouter et s'entremêler les unes aux autres, à partir de notre interprétation, notre personnalité, le public auquel on s'adresse, la situation dans laquelle on se trouve (le temps, l'espace), les interprétations que l'on risque... Toutefois, il ne faut jamais oublier qui est l'auteur et qui parle pour lui.

Pensez-vous que la poésie ait le pouvoir de pénétrer dans l'esprit des auditeurs, et de vivre en eux, même s'ils ne connaissent pas l'auteur ?

Le public veut s'émouvoir, il vient chercher des émotions mais il n'y est pas obligé, il peut partir quand il veut, surtout s'il n'aime pas la proposition qu'on lui a faite. Il n'y a qu'un

bon texte, une mise en scène ou une lecture et une interprétation de qualité qui puissent le satisfaire. Le message et la forme par laquelle celui-ci est donné, c'est la première chose qui passe. Si l'auditeur connaît déjà l'auteur, ce sera pour lui un rendez-vous agréable à redécouvrir, peut-être à travers un nouveau point de vue, au contraire ce sera une surprise qui pourrait le pousser à en savoir encore plus sur l'auteur. Il arrive, à la sortie d'une lecture ou d'une pièce, d'entendre quelqu'un demander avec intérêt ou curiosité : « C'est qui l'auteur déjà ? ».

La réponse du public influence-t-elle votre interprétation ?

Comme on l'a déjà dit, le public participe à la lecture, et il faut l'écouter. On s'adresse à lui, d'ailleurs : l'écouter, c'est la moindre des choses qu'on puisse faire. Chaque auditoire est différent des autres et nous, même en lisant le même texte, on ne sera jamais les mêmes. Il faut établir un contact, le garder vivant, scruter les gens jusque dans les yeux : ils sont là, face à nous, on ne peut pas faire comme s'ils n'étaient pas là ! Si l'on est à l'écoute, on va ressentir si le public nous suit, s'il comprend, s'il a besoin de plus de temps ou d'une accélération... Malheureusement, il arrive aussi des fois où ce contact ne s'établit pas et un mur transparent se dresse en nous isolant, pour mille raisons différentes qui peut-être nous échappent. Je pense que, dans ce cas-là, il faut rester à l'écoute et donner tout ce qu'on a, sans émettre un jugement pendant la lecture (ni sur le public, ni sur nous-mêmes). Par la suite, on aura tout le temps pour chercher des réponses.

Parmi les textes de Tardieu, nous avons choisi ceux qui nous appelaient davantage. Est-ce que le succès d'une lecture chez le public réside ici ?

La lecture, c'est un très beau voyage, mais on ne peut pas aimer toutes les lectures... Dieu merci ! Il y aura toujours des auteurs ou des textes qu'on aimera davantage. C'est comme pour les rencontres de la vie. Il y en a certaines qu'on a vraiment plaisir à vivre et à raconter, et on y plonge dedans la tête première, et d'autres qui nous gênent. Ce qui compte, c'est d'avoir toujours du respect, même envers les lectures qu'on n'aime pas trop. Avant de dire « non », on lit d'abord, on cherche à comprendre... et si enfin on est obligé à lire un texte qu'on n'aime pas, on le fera avec honnêteté et sans préjugés, sans que cela ne nous enlève le droit de dire « je n'aime pas ». Mais qui sait qu'à la fin on ne soit pas surpris. De toute façon, nous, on s'est bien amusés en lisant Tardieu !

Un comédien, dans l'interprétation d'un texte, quel genre de liberté possède-t-il par rapport à son auteur ?

L'interprète (acteur ou lecteur qu'il soit) doit se donner à l'auteur et au public. Ce n'est pas vraiment lui au premier rang... Imaginons que l'auteur soit parmi les auditeurs : il voudrait sûrement entendre résonner son texte, avec des nuances et même des changements si l'on veut, pourvu que ces différences mettent en valeur sa parole, et non l'égo du lecteur. Voilà, le lecteur est le porte-parole de quelqu'un d'autre, et il doit faire cela mieux qu'il peut. Après, on sait bien que chaque artiste a son côté narcissique... Il cherche le public, sinon il ne ferait pas ce métier.

En travaillant sur les œuvres de Tardieu, y a-t-il eu des différences par rapport à d'autres écrivains ?

Je trouve l'œuvre de Tardieu centrée autour de la parole et du langage, donc le rythme est essentiel dans sa lecture. On a ici presque une partition musicale très variée, qu'il faut

respecter. Il y a de la légèreté et du poids, de la lumière mais de l'ombre aussi. Dans *Le Fleuve Seine*, par exemple, l'auteur évoque une liquidité dense, et il faut en saisir tous ses composants (l'eau, la terre, le magma, le poids et le mouvement, la lumière aveuglante et l'obscurité) en n'utilisant que la parole. C'est très intrigant...

Pensez-vous que votre art, celui de la parole, soit plus facile à apprendre, voire à maîtriser, par rapport à la musique et à la peinture, du moment que depuis notre enfance on nous apprend les outils pour utiliser la parole et que nous nous en servons quotidiennement ?

La parole, la musique, la peinture, la sculpture, la danse... elles sont toutes mêlées les unes aux autres, afin de créer la trame d'un même tissu qui est celui de l'Art. Il ne faut jamais oublier qu'un texte est beaucoup plus que de la parole (qui, par ailleurs, est déjà musicale elle-même). Un texte est fait de couleur, rythme, son, matière, mouvement, image... En tant qu'êtres humains, on a accès à tous ces domaines et, cela, dès notre naissance. Après, on peut choisir un art préféré, l'étudier selon des parcours différents, le pratiquer et cela non seulement nous enrichit, mais nous donne aussi la clé pour voir comment tous ces aspects sont liés les uns aux autres et on ne peut plus les penser séparément. Ils sont différents et pourtant très semblables, car ils parlent, tous, à notre âme.

Pour arriver à interpréter des textes et des personnages si différents, est-il important de travailler au niveau personnel, pour la découverte et la connaissance de soi-même ? Est-ce que la vie privée et sa propre expérience personnelle peuvent influencer l'interprétation ?

Faire un travail d'analyse personnelle, se remettre en question, c'est une démarche fondamentale dans la vie de n'importe quelle personne. Cela nous pousse à améliorer en tant qu'êtres humains et à tisser de bonnes relations. Analyser et interpréter un texte dans toute sa profondeur c'est beaucoup plus qu'un exercice de style ou grammatical. Il s'agit plutôt d'une vraie rencontre avec des personnages, des émotions, des langages, avec un auteur, son monde intérieur et le nôtre, son imagination et la nôtre, son époque et la nôtre. Encore, tout cela passe à travers notre regard, notre expérience de vie, notre corps, notre capacité d'écouter les autres et de sonder notre âme... Mais il ne faut pas se perdre là-dedans non plus, le psychologue et psychothérapeute Gigi Cortesi a écrit : « S'il n'y a pas de distance, il n'y a pas de relation ». Tous ces éléments ainsi rassemblés laissent forcément une trace vibrante dans l'histoire et dans l'auditoire, en donnant naissance par conséquent à une émotion nouvelle qui s'exprime au cours de la lecture et au travers d'elle.

Y a-t-il jamais eu un personnage ou un rôle que vous n'avez pas voulu jouer parce qu'il était trop proche ou bien trop loin de votre personnalité ?

L'un des livres qui me fait énormément souffrir est *Se questo è un uomo* de Primo Levi. Parfois il y a des personnages ou des histoires qui nous échappent, qui nous gênent ou dont on est effrayés... Là, on éprouve des difficultés bien avant de les habiter, ou de se laisser pénétrer par eux. Mais ce qui nous frappe vraiment, ce qui nous fait peur ce sont nos fantasmes, nos craintes, nos zones obscures qu'on aimerait bien garder cachés et qu'un bon texte, par contre, est capable de réveiller et de dévoiler. La lecture, comme le théâtre ou l'art dans toutes ses formes, nous donne la liberté de 'jouer'

sans blesser personne ni nous-mêmes, et elle nous donne à la fois la possibilité d'apprendre. Alors il faut lâcher prise et en profiter.

Quelle est l'importance pour un acteur de savoir lire en public et s'amuser avec sa propre voix (à l'instar des doubleurs ou des imitateurs) ?

Là, il faut préciser : le doublage et l'imitation sont deux champs très spécifiques dans l'utilisation de la voix, il faut étudier, s'entraîner, avoir un don aussi. Par contre tout le monde peut apprendre à connaître le potentiel de sa propre voix et l'exploiter pour améliorer sa communication en général, ce qui ne signifie pas crier ! Mais travailler le volume, le ton, la respiration, l'articulation, l'expression... Cela ne concerne pas que les acteurs, mais les professeurs aussi, les hommes d'affaires, les conférenciers, les politiciens.

Le fait d'avoir obtenu, au cours de votre formation, un master en sciences linguistiques et littératures étrangères, vous a-t-il fourni des atouts de plus par rapport à d'autres acteurs qui ont suivi de parcours différents ?

Mes études m'ont sûrement aidée mais je ne crois pas qu'on puisse parler d'une différence de quantité ou d'importance par rapport à d'autres parcours, plutôt il y a une différence tout court. Je viens de travailler avec un musicien sur des textes de Baudelaire : moi, je devais lire en français, et lui, improviser au piano la musique qui mieux répondait à la lecture. On parlait de deux parcours d'études différents, on parlait deux langages différents, pourtant ils étaient complémentaires l'un à l'autre. J'ai beaucoup appris par lui.

Y a-t-il une différence entre jouer en langue maternelle et en langue étrangère ?

Le rythme change, dans la parole, la phrase, le corps. Jouer un même texte dans deux langues différentes donne naissance à deux textes différents, semblables mais non identiques. C'est très amusant à faire et non pas facile comme on peut le croire.

Pour cette journée consacrée à Jean Tardieu, trois protagonistes ont été convoqués : le professeur, l'artiste-écrivain et l'artiste-acteur ; quels sont leurs points en communs et leurs grandes différences ?

Les trois travaillent dans la communication, avec le public, avec la parole, les émotions, la pensée, la recherche... Ce qui change est la façon par laquelle ils s'expriment. J'ai suivi un cours en ligne sur le théâtre de Shakespeare (*Shakespeare on the page and in performance*) conduit par un professeur de littérature et par un metteur en scène, c'était très intéressant de mettre en relation deux regards différents et toutefois complémentaires. Toute personne qui fait son travail poussée par la passion, c'est un artiste. Ou mieux encore un artisan, comme le dit Peter Brook en parlant des gens de théâtre.

Comment vivez-vous ces trois expériences : apprendre à jouer/lire, le faire/l'accomplir et l'enseigner ?

Ce sont des choses qui marchent l'une avec et dans l'autre. Il s'agit d'un cercle, et non pas de segments. Le verbe 'apprendre' lui-même porte en soi le double sens de recevoir et donner un enseignement, ce qui se passe à chaque fois que j'exerce mon métier, que ce soit sur scène ou pendant un cours comme celui qu'on a eu le plaisir de faire ensemble.

*

Nous, qui avons suivi le cours d'Elena Gaffuri, on peut dire que cela a été une grande opportunité et une expérience

belle et enrichissante parce que non seulement nous avons travaillé sur les textes de Tardieu, mais aussi sur nous-mêmes. Après les premiers moments de timidité, nous nous sommes aperçus qu'on pouvait travailler habités par un sentiment de liberté et créativité, sans pour cela être jugés comme des fous. Nous avons lu dans une langue étrangère, en pensant aux mots et en étant conscients des mouvements de notre corps. Nous avons réussi à porter sur scène tout ce qu'on est, c'est-à-dire notre vécu, notre histoire, notre personnalité tout en prêtant notre voix à un grand écrivain. Le fait de rendre vif le texte à travers notre corps et notre voix a été une révélation. Nous avons acquis ainsi de nouveaux atouts à cultiver : nous prêtons plus d'attention à la lecture à haute voix, nous cherchons à interpréter oralement des textes pour mieux les comprendre, pour trouver des images cachées sous les mots qui puissent définir, donner une forme, une vie aux paroles écrites.

Cette expérience, dans la tentative de donner corps et voix à des textes, pourrait être significative pour tous les étudiants et les personnes qui aiment et qui étudient la littérature, afin de s'approcher des paroles et arriver à 'voir' un texte dans toute sa profondeur, rendant ainsi concrète l'évocation du mot.

*Jean Tardieu, entre tradition et innovation.
Entretien avec Marina Spreafico
de Federica Locatelli*

À la suite des deux mises en scène des spectacles dédiés au poète et dramaturge français Jean Tardieu, intitulés « Fantasia Tardieu » (9-10 juin 2015) et « Diffidate dalle parole » (15 juillet 2015), nous avons rencontré Marina Spreafico, directrice du Théâtre Arsenale de Milan.

F.L. Nous commencerons notre entretien par une question sur les raisons qui ont justifié ce choix. Jean Tardieu n'était plus joué en Italie depuis les années soixante-dix : qu'est-ce qui vous a donné envie de le mettre en scène à nouveau ?

M.S. *J'ai eu la chance d'avoir une commande. Je pense que le système des commandes est fondamental pour encourager la création artistique. Il impose des obligations strictes, des dates-limites, il est une forme d'engagement vers les autres, il fait peur... Bref, il alimente la création de l'intérieur. Autrement dit, il met de l'essence dans le moteur ! À tout cela, s'ajoutent des circonstances fortuites : quand je suis arrivée à Milan avec Kuniaki Ida, qui a été dès lors le camarade de beaucoup d'aventures, la première commande que nous avons reçue de ce qui était alors le Théâtre Pierlombardo – aujourd'hui le Franco Parenti – a été la chorégraphie pour un texte de Tardieu : L'ABC de la vie.*

F.L. Quelles couleurs et quelles orientations avez-vous souhaité donner à cette renaissance du génie de Tardieu ?

M.S. *J'ai choisi des morceaux contenus dans le livre Diffidate dalle parole, qui vient de paraître pour la maison d'édi-*

tion Lemma Press. Pour ce qui concerne Fantasia Tardieu, j'ai préféré des textes qui s'adaptent mieux à une représentation d'ensemble, en raison du fait qu'il y aurait vingt personnes sur scène, parmi lesquelles deux avec beaucoup d'expérience et dix-huit qui n'en avaient guère... Pour le deuxième spectacle, *Diffidate dalle parole*, pour lequel j'envisageais la présence de quatre acteurs – parmi lesquels trois étaient très experts et l'autre un peu moins – j'ai sélectionné des passages sur la base de ce groupe. L'adaptabilité des textes de Tardieu m'a aidée dans ce sens. J'ai eu l'impression que l'auteur lui-même était heureux et s'amusait. Cela peut sembler drôle, mais il y a quelque chose de l'auteur qui reste dans ses mots. On a donc la sensation d'instaurer un dialogue avec lui et de découvrir son caractère. J'ai ressenti la même disponibilité dans les textes de Ionesco, alors que Beckett, qui est sans doute un génie, ne m'était pas tellement sympathique. Il devait avoir un caractère difficile.

F.L. Les titres des deux spectacles suggèrent les caractères fondamentaux de la dramaturgie de Jean Tardieu : d'une part, l'originalité créatrice et l'hétérogénéité formelle, de l'autre la mise en question du langage qui constitue la pierre angulaire du théâtre du XX^e siècle. Ces titres ont-ils créé une attente spécifique chez les spectateurs ?

M.S. Il est toujours très compliqué de choisir un titre. On cherche à prévoir l'effet qu'il aura sur le spectateur, on analyse les titres qui ont eu du succès, mais il est toujours difficile de le savoir à l'avance. Il y a quelque temps, un éditeur m'a dit : « si l'on pouvait savoir quels titres vont être des best-sellers, on les publierait tous ».

Pour ce qui me concerne, le premier titre, « Fantasia Tardieu », a été choisi pour des raisons contingentes : à la fin de leur parcours, les étudiants de notre école de théâtre sont

obligés de faire une expérience concrète de création théâtrale avec des acteurs plus experts. Le titre me semblait cohérent par rapport au type de travail qu'il fallait préparer, sans doute un travail de fantaisie, mais aussi lié à un parcours pédagogique qui est propre à notre école et à l'œuvre de Tardieu.

Le deuxième titre, « *Diffidate dalle parole* », m'a été proposé par Lemma Press, qui venait de publier le volume des traductions des pièces de Tardieu. De ce livre, nous avons tiré les passages qui composent ce spectacle, réalisé cette fois-ci exclusivement par la compagnie de l'Arsenale, en dehors du programme de l'école. J'aime beaucoup ce titre. Cependant, il faudra attendre jusqu'à la reprise en automne pour comprendre vraiment l'effet qu'il a sur le public, en particulier les abonnés, qui choisissent souvent en regardant le titre et l'auteur !

F.L. Comment définiriez-vous la dramaturgie de Jean Tardieu par rapport au théâtre de ses contemporains, et notamment de Ionesco ou de Beckett ?

M.S. Chaque auteur construit un monde à part et il est très difficile pour moi de faire des comparaisons. Il me semble que ce qui les rapproche, c'est surtout la recherche de formes théâtrales nouvelles. Ce phénomène est typique de ces moments historiques où les formes traditionnelles perdent leur force. Les œuvres de ces auteurs laissent entrevoir les fissures que le savoir du XX^e siècle a ouvertes dans la société et, par conséquent, dans les arts. Ceci dit, chacun est différent. Par exemple, Ionesco, sauf pour *La Cantatrice chauve*, qui reste sa pièce la plus célèbre et la plus aimée du public, garde une certaine complexité dans la dramaturgie. Beckett, à l'exception d'*En attendant Godot*, qui est encore une fois la pièce la plus appréciée, a privilégié une narration courte dans laquelle la situation est plus importante que le développement

de l'intrigue. Il me paraît que Tardieu se situe entre les deux : il garde une structure dramatique presque traditionnelle dans un espace de temps très court, concentré. Ce n'est qu'une généralisation, bien sûr. Tous les trois pourtant partagent une caractéristique que j'adore : l'humour !

F.L. Les textes ont été traduits : les avez-vous adaptés vous-même ou avez-vous utilisé des traductions déjà existantes ?

M.S. J'ai utilisé l'édition publiée par Lemma Press, très bonne, moderne, naturelle. Je n'aurais jamais travaillé à ces spectacles avec la traduction de Morteo, qui est franchement datée. Je crois avoir changé deux ou trois mots en tout. La traduction est un domaine vraiment périlleux, à la fois source de joie et de désespoir : la joie consiste à recourir à un langage plus contemporain même pour les pièces du passé, chose qui est impossible dans sa propre langue. Le désespoir est causé parfois par la qualité des traductions : elles vieillissent très tôt et sont souvent très éloignées de la langue orale. Traduire un livre à lire et une œuvre de théâtre ? Ce sont des tâches tout à fait différentes.

F.L. « *Fantasia Tardieu* » est un projet qui est né de l'école théâtrale de l'Arsenale, ce qui répond bien à la volonté de Jean Tardieu d'offrir ses pièces aussi bien aux amateurs qu'aux acteurs professionnels. Comment s'est faite la transition vers un spectacle ? Quelles ont été les difficultés d'un tel choix ?

M.S. En général, nos étudiants sont très 'souples'. Ils n'ont pas étudié un style théâtral trop codifié ; au contraire, ils ont suivi un parcours qui vise à les préparer à tout type de théâtre. Dans ces productions, personnellement, j'essaie d'éviter qu'un étudiant ait un rôle plus important que les autres. Une expérience comme celle-ci, qui se situe à la fin de l'école, doit donner à chacun la même visibilité. Je crois

qu'il faut faire face à des tâches que l'on peut soutenir. Une fois accepté le défi, ils ont donné leur âme et leur corps à la réussite du spectacle. La réalisation de ce travail a été ce qu'elle devait être au début : une aventure, une exploration, la découverte d'un auteur. C'était mon impression.

F.L. Ce spectacle met l'accent sur l'importance de la musique sur la scène de Jean Tardieu, à laquelle vous avez ajouté la présence physique qui vous vient de l'école de Jacques Lecoq. Le résultat, c'est un spectacle fait de performances, de poésie, de chansons...

M.S. J'étais surprise moi-même par l'essor du spectacle, en particulier tout au long de sa réalisation. Au début, je n'avais pas la moindre idée de ce qui en sortirait. Et j'avoue que je suis heureuse du résultat !

F.L. La Sonate et les trois Messieurs est une caricature attendrie du langage musical, transposé en langage verbal ordinaire par trois profanes. Dans la « *Fantasia Tardieu* », vous avez choisi d'en faire un jeu choral...

M.S. J'ai suivi un procédé qui existe en musique et consiste à redoubler ou tripler les parties. Il me semble que l'effet final du texte, soumis à ce procédé, a été remarquable, que la volonté initiale de l'auteur a été remplacée par la musicalité qui fait le fond de la poésie de Tardieu. 'Remonter' un texte, le soumettre à différentes épreuves pour le tester : tout cela est très important. Certains textes se révèlent très faibles. Au contraire, les textes qui viennent d'un vrai poète s'épanouissent comme des fleurs sous les yeux des spectateurs en créant des formes et des parfums que l'on ne soupçonnait pas après une première lecture.

F.L. Dans le spectacle, vous avez mélangé la tradition dramatique avec l'actualité des situations. Comment vous est venue cette idée ?

M.S. Je vous remercie de cette question. Je ne m'en suis pas rendu compte lorsque je l'ai fait, c'était tout à fait naturel. Je crois que cela dépend du fait que la nature humaine ne change guère dans le temps, en fin de compte.

F.L. Tardieu, se définissant comme un apprenti dramaturge, prétendait aborder le théâtre par ses moyens plutôt que par ses fins, s'intéresser à l'objet scénique plus encore qu'au sujet de la pièce, commencer chaque fois par un prétexte formel et s'efforcer ensuite de faire entrer dans ce cadre les significations et les valeurs. Qu'en pensez-vous ?

M.S. Je ne saurais pas juger des parcours traversés par un auteur. S'il s'agissait de son parcours, c'était pour le mieux. Ce qui m'intéresse, c'est l'univers poétique de Tardieu.

F.L. Dans le spectacle « Diffidate dalle parole », mis en scène au Théâtre de l'Elfo le 15 juillet 2015, vous avez choisi d'insérer *Le Guichet* et *De quoi s'agit-il*, une pièce d'une grande actualité, une « farce tragique », mais qu'on pourrait aussi appeler une farce fantastique, ou onirique.

M.S. Le Guichet me semble donner l'image parfaite de la bureaucratie, poussée bien sûr au paradoxe. Tardieu présente une bureaucratie absolue, qui est aussi une image de la vie. C'est une situation qui renvoie à Kafka, Gogol et d'autres encore. Dans De quoi s'agit-il ? Tardieu aborde le thème de la justice et de la perception de la justice en opposition avec ses technicismes insaisissables, ce qui transforme souvent la justice en malentendu. C'est ce qui arrive toujours dans nos tribunaux. Encore une fois dans cette pièce courte, le regard poétique de Tardieu mêle le quotidien avec quelque chose qui le dépasse.

F.L. Les spectateurs ont toujours le dernier mot. Quelle a été la réaction du public ?

M.S. Pour « Fantasia Tardieu », on ne pouvait espérer

rien de mieux. Pour l'autre, je crois que le public a apprécié, même si personnellement j'étais chargée de la partie technique et que j'étais donc concentrée sur celle-ci.

F.L. Pour synthétiser, comment définiriez-vous le comique de Jean Tardieu ?

M.S. Une forme d'humour raffiné, ce que j'aime le plus.

F.L. Nous sommes arrivées à la fin de notre entretien. Je conclurais en reprenant l'image du grenier que Tardieu même a souvent employé pour décrire la forme et les intentions de sa dramaturgie. Son théâtre apparaît en effet comme un grenier, un lieu dans lequel sont entassés objets, situations, personnes, murmures, souvenirs, soupirs...

M.S. Bien sûr, c'est la chambre de l'enfance, le grenier des souvenirs, des choses entassées qui sont recueillies ensemble et renvoient à des images diverses et éloignées dans le temps. Bref, c'est le grenier où est entassée notre vie. Quelle émotion, lorsqu'on y entrait pendant l'enfance ! Je m'en souviens encore...

Biographie de Marina Spreafico

Metteuse en scène et actrice de théâtre, Marina Spreafico a obtenu son diplôme à l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq de Paris en 1975. En 1978, elle a fondé le Théâtre Arsenale de Milan, « un monde dans le monde », en le dotant d'une compagnie fixe et d'une école de théâtre. À partir de ce moment, ce lieu extraordinaire est devenu le foyer de sa pensée sur le théâtre et de son travail d'actrice, auteure, metteuse en scène et enseignante. Les pièces de théâtre mises en scène par la compagnie de l'Arsenale témoignent d'une remarquable variété d'intérêts et, en même temps, de la capacité de valoriser les spectacles selon le lieu, la compagnie en charge de la représentation et les possibilités d'expression offertes par le texte de départ.

Parallèlement à l'activité théâtrale, elle a nourri au fil des

ans sa passion pour la musique, en réalisant des spectacles pour La Fenice de Venise, le Festival Opera Barga, le théâtre Comunale de Bologne et Ravenna in Festival, le théâtre Massimo de Palerme, le Jan Latham Koenig Ensemble, le Divertimento Ensemble, l'Accademia Filarmonica Romana et maintes autres institutions artistiques. Marina Spreafico a une véritable passion pour l'enseignement théâtral, auquel elle se consacre depuis 1976. L'école du Théâtre Arsenale, fondée avec Kuniaki Ida en 1978, est connue en Italie et à l'étranger. De 1999 à 2002, elle a fait partie du corps enseignant de l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq de Paris. En outre, elle collabore avec différentes universités de Milan en tant que spécialiste de théâtre ; elle a tenu des séminaires pour Autunno Musicale a Como, le Festival of the Youth and Art de Hong Kong, le Colorado Festival of the World Theatre, ainsi que des conférences-démonstrations sur l'école et le travail qu'on y réalise. Elle collabore régulièrement avec le Politecnico de Milan, au département d'Architecture.

Bibliographie

Œuvres de Jean Tardieu

- Jean Tardieu, *Œuvres*, édition dirigée par Jean-Yves Debreuille avec la collaboration d'Alix Turolla-Tardieu et de Delphine Hautois, préf. de Gérard Macé, Paris, Gallimard, « Quarto », 2003.
- *Accents*, Paris, Gallimard, 1939.
- *Théâtre de chambre*, Paris, Gallimard, 1955.
- *Une soirée en Provence ou le mot et le cri*, *Théâtre III*. Pièces radiophoniques et Livrets d'opéras de chambre, Paris, Gallimard, 1975.
- *Formeries*, Paris, Gallimard, 1976.
- *Le Professeur Frœppel*. Nouvelle édition revue et augmenté de *Un Mot pour un autre*, Paris, Gallimard, 1978.
- *La cité sans sommeil et autres pièces*, Paris, Gallimard, 1984.
- *Margeris : poèmes inédits 1910-1985*, Paris, Gallimard, 1986.
- *La comédie du langage* suivi de *La triple mort du Client*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987.
- *On vient chercher Monsieur Jean*, Paris, Gallimard, 1990.
- *L'amateur de Théâtre*, Textes réunis et présentés par Paul-Louis Mignon et Delphine Hautois. Préface de Paul-Louis Mignon, Paris, Gallimard, « Les cahiers de la nrf », 2003.
- Jean Tardieu – Jean-Pierre Vallotton, *Causeries devant la fenêtre*, Lausanne, Pierre-Alain Pingoud éditeur, 1988.

Volumes publiés en Italie

- Teatro da camera*, Arnaldo Bobbio (dir.), Firenze, Sansoni, 1961.
- « Jean Tardieu » G. Vicari (dir.), *Il Caffè*, 1965, 4.
- « Tre Divertimenti per l'orecchio », Ettore Settanni (dir.), *Terzo Programma*, 1964.

Il fiume nascosto, Luciano De Maria (dir.), Parma, Guanda, 1971.

Teatro, Gian Renzo Morteo (dir.), Torino, Einaudi, 1976.

L'inesprimibile silenzio. Formeries e altre poesie, Sergio Zoppi (dir.), Roma, Bulzoni, 1980.

J. Tardieu, *Diffidate dalle parole. Sei pièces*, Federica Locatelli (dir.), Bergamo, Lemma Press, « Tardiviana », 2015.

*

Études

Colloques, mélanges d'études consacrés à Jean Tardieu

Cahier Jean Tardieu, Constantin Tacou – Françoise Dax-Boyer (dir.), Paris, L'Herne, 1991.

Jean Tardieu un poète parmi nous, Colloque de Cerisy, Marie-Louise Lentengre (dir.), Paris, Éditions Jean-Michel Place, « Surfaces », 2003.

L'arpa, la tela, la voce : in ricordo di Jean Tardieu, Anna Maria Babbi (dir.), Atti del Convegno internazionale di Verona (29-31 mai 2003), Verona, Edizioni Fiorini, 2004.

Jean Tardieu : des livres et des voix, Jean-Yves Debreuille (dir.), Lyon, ENS éditions, « Signes », 2010.

Articles sur Jean Tardieu

Yvon Belaval, « Monsieur monsieur par Jean Tardieu », *Les temps modernes*, novembre 1951, cité par *Association Jean Tardieu, Bulletin*, 7, décembre 2007, p. 28-30.

Jean-Yves Debreuille, « Rêverie sur le lac de Garde », dans *Hommage à Jean Tardieu, IBIS quaderni*, Bologne, CLUEB, p. 23-26.

Laurent Flieder, « La langue du néant », *Europe*, 688, 1986, p. 61-71.

— « L'artisan et la langue. Entretien avec Jean Tardieu », *Europe*, 688, 1986, p. 47-57.

Emilia Munteanu, « Le comique tardivien : entre ludicité et lucidité », *Association Jean Tardieu, Bulletin*, III, 2011, p. 89-101.

Anne-Christine Royère (dir.), « Monsieur monsieur. Une

voix sans personne. Deux recueils 'Au carrefour du burlesque et du lyrique' ? », *Association Jean Tardieu, Bulletin*, 7, décembre 2007.

Marie-Claude Schapira, « Fou rire fou dire », dans *Lire Tardieu*, Jean-Yves Debreuille (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 111-123.

Essais, articles sur le langage (poésie, théâtre)

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F. 1957.

Gérard Dessons – Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des proses et des vers*, Paris, Dunod, 1998.

Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1977.

Giulia Grata, « Note su Zanzotto critico francese. Con un'intervista inedita », in *Testo*, n.s., XXXV, 2014, 67, p. 77-94.

— *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, Pisa, ETS, sous presse.

Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.

Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne "Der Ister"*, Frankfurt, Klostermann, 1942.

— *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"*, Frankfurt, Klostermann, 1989.

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, London and New York, Routledge, 2006.

Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, 1995.

Michael Riffaterre, « Ponge tautologique ou le fonctionnement du texte », dans Philippe Bonnefis, Pierre Oster (dir.)

Ponge inventeur et classique, Paris, U.G.E., 1977, p. 66-84.

Sergio Solmi, « Poesia francese 1950 », dans *Saggi di letteratura francese*, Giovanni Pacchiano (dir.), Milano, Adelphi, t. II, 2009, p. 263-280.

Fabio Scotto, *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Roma, Donzelli editore, « Saggi. Arti e lettere », 2013.

Autres ouvrages

- Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I.
- Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984.
- René Char, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.
- Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Éditions du Musée du Louvre, 2009 [*Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009].
- Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Héraclite, *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- Friedrich Hölderlin, *Œuvres*, Philippe Jaccottet et al. (tr.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003, t. I-II.
- Henri Michaux, *Déplacements déagements*, Paris, Gallimard, 1985.
- Andrea Zanzotto, « Situazione della letteratura » [1955], dans *Prospezioni e consuntivi, Le poesie e prose*, p. 1087-1094.
- « Michaux il buon combattente » [1960], dans *Fantasia di avvicinamento, Scritti sulla letteratura*, vol. I, p. 101-105.
- « A faccia a faccia » [sur Giacomo Leopardi, 1963], dans *Fantasia di avvicinamento, Scritti sulla letteratura*, vol. I, p. 125-130.
- « Michaux : un impegno nelle origini » [1966], dans *Fantasia di avvicinamento, Scritti sulla letteratura*, vol. I, p. 106-110.
- *La perfezione della neve*, dans *La Beltà* [1968], *Le poesie e prose scelte*, p. 271-272.
- « Retorica su : lo sbandamento, il principio resistenza », dans *La Beltà*, Milano, Mondadori, 1968.
- « Autoritratto » [1977], dans *Le poesie e prose scelte*, p. 1205-1210.

- « Nei paraggi di Lacan » [1979], dans *Le poesie e prose scelte*, p. 1211-1216.
- « Testimonianza » [sur Giuseppe Ungaretti, 1979], dans *Fantasia di avvicinamento, Scritti sulla letteratura*, vol. I, p. 87-100.
- « Jean Tardieu (intervista) » [1981], dans *Aure e disincanti del Novecento letterario, Scritti sulla letteratura*, vol. II, p. 235-237, publié également sous le titre « Un salut à Jean Tardieu », *Cahier Jean Tardieu*, p. 157-158.
- « Tentativi di esperienze poetiche (poetiche lampo) » [1987], dans *Prospezioni e consuntivi, Le poesie e prose*, p. 1309-1319.
- *Le poesie e prose scelte*, Stefano Dal Bianco – Gian Mario Villalta (dir.), Milano, Mondadori, 1996.

Archives

- Archives Teche Rai, Mediateca Santa Teresa, via della Moscova, 28, 20121 Milano.
- Fonds André Frénaud, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, 10, Place du Panthéon, 75004 Paris.
- Fonds Jean Tardieu/Archives IMEC, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Abbaye d'Ardenne (Calvados), France.

DAL CATALOGO SEDIZIONI

narrativa

Alessio Oldrini, *Un minuto dopo*
Valentina Fortichiari, *...non ha mai quiete*
Luca Micheletti, *Tutta la felicità*
Guido Tassinari, *Zaher e i suoi fratelli*
Octave Mirbeau, *La morte di Balzac / La mort de Balzac*
Giorgia Walsh, *Psicoanalisi in rosso*
Pierfranco Pellizzetti, *Una breve primavera*
Rino Romano, *La ruota*
Paolo Corticelli, *Quel giorno, nella vita*
Francesco Baucia, *L'ultima analisi*
Alessio Oldrini, *Un uomo allo specchio*
Rino Romano, *Il passaggio*
Marco Weiss, *Il bravo soldato*
Arturo Cattaneo, *Ci vediamo a settembre*
Martino Marazzi, *La fine del Purgatorio*
Alfio Squillaci, *Mare Jonio*
Luca Milite, *Fiabe di città*
Giacomo Lovatelli, *Trenta miglia a sud est di Tingo Maria*
Dominique Vivant Denon, *Senza Domani / Point de lendemain*

saggistica

Scotti - Arminio, *Medici del futuro: classe 2004*
Giorgio Cosmacini, *Medicina narrata*
Giulio Maira, *Ti regalo le stelle. Storie di un neurochirurgo*
Valentina Fortichiari, *Vita di Leonardo da Vinci*
Romain H. Rainero, *Le navi bianche*
AAVV, *Metamorfosi di Kafka. Teatro, cinema, letterature*
Giuliano Zosi, *Musica/Poesia*
Giuseppe Scotti, *Quale Provvidenza? Ventiquattro anni al San Raffaele 1987-2011*
Anatole Broyard, *Giorno di trasloco / Moving Day*
Viola Papetti, *Gli straccali di Manganelli*
Francesca Della Monica, *Attraverso i tuoi occhi. Gianfranco Moroldo racconta se stesso*
Bardaglio - Spadacini, *Donne e Resistenza nel Verbano*
Cantù - Corda, *La scrittura araba*
AAVV, *Hospitium Communis Pergami*
Paul Mattick, *Il marxismo ultimo rifugio della borghesia?*
Diego Colombo, *L'estate delle magliette a strisce*
Patrizio Paganin, *Il tema*
Giacomo Leopardi, *Dei costumi degli italiani*

sport

Giulio Mola, *Gli arbitri viaggiano da soli*
Sergio Giuntini, *Il partigiano Gianni*
Arminio-Cosmacini, *Rossonerazzurro*
Sergio Giuntini, *Calcio e dittature - una storia sudamericana*
Mauro Corno, *Nuovi confini dell'impero*
Sergio Giuntini, *Sport e Shoah*
Sergio Giuntini, *Sport e resistenza*

Felice Fabrizio, *Corpi per la patria. Le attività motorie nel lungo Risorgimento (1784-1915)*

Giuseppe Picciano, *Sul filo di lama*
Stefano Fregonese, *Bravi tutti!*
Felice Fabrizio, *Fuoco di bellezza*
AAVV, *Che Guevara, il rugby*
Sergio Giuntini, *Pape Milan Aleppe*
AAVV, *Che razza di gioco è questo*
Sergio Giuntini, *L'olimpiade dimezzata*
Luigi Guelpa, *Il tackle nel deserto*
Stefano Scacchi, *Gli sciuscià del pallone*

poesia

Ferrero - Heine, *Passeggero bendato*
Sergio Ferrero, *Ed in Arcadia ero*
Basilio Luoni, *El librò di figur*
Federico Almansi, *Attesa. Poesie edite e inedite*
Nicola Gardini, *Le parti dell'amore*
Mariella Parravicini, *Dal caos al cosmo*
Massimo Malinverni, *Solstizio*
Silvio Ramat, *Palla al centro*
Argia Sbolenti, *Rime*
Giacomo Leopardi, *Versi (edizione Brighenti)*

teatro

Luca Micheletti, *Mephisto*
Luca Micheletti, *La metamorfosi*
Tommaso Urselli, *Ipazia. La nota più alta*
Teddy Jefferson, *La tempesta alla prova / Rorschach Tempest*
Giorgio Manganelli, *Intervista a dio*
Gianfelice Facchetti, *Icaro & Dedalo s.r.l.*
Mariella Parravicini, *E la Rita va a morire*
Gianfelice Facchetti, *Nel numero dei +*
Gianfelice Facchetti, *Bundesliga '44*
Claudio Tomati, *Alma Rosé*
Giovanni Testori, *Confiteor*
Mark Ravenhill, *Bagaglio a mano*
Anton Cechov, *Il giardino dei ciliegi*
Roberto Cavosi, *Le tentazioni di Erodiade*

visioni

Meri Gorni, *A tavola*
Giulio Calegari, *Ricette atmosferiche*
Pippo Speranza, *... e via discorrendo*
Lisetta Carmi, *Interpretazione (foto) grafica del quaderno di Annalibera*
Franco Chiarpei, *Gentlemen*
Teatro i, *Prolegomena a La Santa* di Antonio Moresco

sedizioni di diego dejaco editore

tel: +39.335.7153140

www.sedizioni.it

diego dejaco editore
finito di stampare
da dps-segrate
per conto di
sedizioni
febbraio
MM
XV
I