



Cros

s-Cultural Strategies
Interkulturalität
Approches interculturelles
Enfoques interculturales

Le théâtre tardivien entre diairesis et sunagôgè (Tardieu's Theatre between Diairesis and Sunagôgè)

Emilia MUNTEANU
"Vasile Alecsandri" University
Bac u, România

Abstract: With the aesthetical project in mind of composing a theatre à la *well-tempered clavichord* (*Clavecin bien tempéré du théâtre*), Jean Tardieu manages to achieve it due to a couple of oxymoronic gestures, that is diairesis and sunagôgè. If the former suggests an irreverent theatre (the result of the re-writing of a series of transformational operations and of demystification of the collective imaginary) with a major focus on obsolete paradigms (vaudeville, bourgeois drama, boulevard drama), the latter is rather a matter of revisiting or transvaluating these hypotexts in the manner of, say, Matéi Visniec's theatre. Space, time, language and characters undergo some distortion in order to highlight an outworn scenic chronotope, an old world, and to refer to theatre itself in a self-referential gesture. While showing us to the lounge, certain rough sketches would make the spectator consider a dynamic interpretation performed in Diderot's, Labiche's or in Feydeau's time, but this topos has nothing to do with the function miming offstage workings, since it merely provides a theatrical convention. The spectator, receiver of a didascalical paratext with a metatextual scent, becomes an accomplice in this act of *théâtramageiros*.

Key-words: new theatre, intertext, hypotext, hypertext, metatext, diairesis, sunagôgè

Résumé :

En se donnant pour projet esthétique de composer un *Clavecin bien tempéré du théâtre*, Jean Tardieu l'accomplit grâce à deux gestes oxymoriques, diairesis et sunagôgè. Si le premier lui inspire un théâtre irrévérencieux (fruit de la réécriture faite d'une série d'opérations transformationnelles et

d'un processus de démythification de l'imaginaire collectif) à l'égard de paradigmes obsolètes (vaudeville, drame bourgeois, théâtre de boulevard), il s'y agit plutôt d'une revisitation transvalorisant ces hypotextes. Espace, temps, langage et personnages subissent des distorsions afin de nous signaler un chronotope scénique usé, un monde suranné et renvoyer au théâtre lui-même dans un geste suiréférentiel. En nous accueillant dans un salon, certaines pochades inspireraient au spectateur un interprétant dynamique (selon Peirce) de l'ordre d'un référent contemporain de Labiche, Diderot ou Feydeau mais sa présence n'a rien affaire à la fonction mimétisant un espace extra scénique concret puisqu'il donne à voir une convention théâtrale. Le spectateur, destinataire d'un paratexte didascalique à parfum de métatexte, devient le complice de cet acte de *théâtromageiros*.
Mots-clés : *nouveau théâtre, hypotexte, hypertexte, diairesis, sunagôgè*

1. Repères théoriques ou le texte tardivien et le texte infini

Quel interprétant dynamique pourrait nous suggérer le projet tardivien de « construire une sorte de « catalogue » des possibilités théâtrales, envisagées du point de vue de leur structure formelle autant que de leur contenu : une sorte de « Clavecin bien tempéré » du Théâtre »,¹ sinon celui d'une écriture placée sous le signe de l'intertextualité ? Car, mécontent du retard de l'art dramatique par rapport aux autres systèmes sémiotiques de son temps (la peinture, la musique et la poésie), le dramaturge n'hésite pas à accueillir leurs signes sur la scène de ses créations. Cela nous renvoie inmanquablement à la définition barthésienne de l'intertextualité : « Ce qui fonde le texte, ce n'est pas une structure interne, fermée, comptabilisable, mais le *débouché* du texte sur d'autres textes, d'autres codes, d'autres signes ; ce qui fait le texte, c'est l'intertextuel. »²

¹ Jean Tardieu, « Préface » de *La comédie du langage*, Gallimard, 2009, p.11.

² Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », in *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris, 1973, p.32.

Tant par sa production que par sa structuration, le texte dramatique de Tardieu apparaît dans son ensemble comme le domaine de l'intertextuel. En effet, le paratexte préfaciel de ses recueils nous rend témoins aussi bien de sa production textuelle que de sa représentation en nous dévoilant son intention de fonder musicalement son édifice dramatique. Ainsi, l'auteur dramatique situe sa démarche scripturale dans le grand Texte de l'humanité qui ne se limite pas à la littérature. Ce qui résulte c'est un inter-texte, terme défini par Barthes comme « impossibilité de vivre hors du texte infini ». ³ Son premier recueil intitulé *Théâtre de chambre* témoigne déjà de cette volonté d'écriture musicale et si l'on opère un transfert par un mécanisme paradigmatique, on relit ce syntagme paratextuel comme théâtre destiné aux « princes » et créé par un petit nombre de comédiens.

En outre, la dualité foncière du théâtre qui surgit de l'articulation du texte et de sa représentation engendre un autre axe de l'intertextualité, celui qui concerne le récepteur, lui aussi double, lecteur et/ou spectateur. Comme l'écrivain et le lecteur habitent la même instance créatrice et se donnent rendez-vous sur la scène du texte, le lecteur est lui aussi invité à partager la tâche de sa production devenant ainsi co-producteur. Jean Ricardou l'affirme clairement : « Ecrire, c'est se faire aussitôt lecteur, lire, c'est se faire aussitôt écrivain ». ⁴ En extrapolant, on dira que le spectateur devient co-producteur du scripteur et du metteur en scène assurant ainsi la continuité de la mimésis II (production) et de la mimésis III (réception).

Toute l'histoire de l'humanité, qu'il s'agisse de sa philosophie ou de ses arts, gravite autour de deux figures, celles des invariables antinomiques qu'Élie Faure repère dans les arts plastiques, à savoir l'immobilisme et le mouvement, et

³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil, 1982, p.59.

⁴ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, 1967, p.26.

que le chercheur représente sous la forme d'une « oscillation géante qui va de l'intégration (par l'amour) à la désintégration (par la connaissance) ». ⁵ En effet, comme l'un des personnages tardiviens le constate ⁶, le créateur, exaspéré par le morne immobilisme, par l'intervalle infécond, s'empare de l'instant démolisseur du vieux, annonceur d'un faire libérateur, ondoyant ou vertigineusement se précipitant vers un inévitable nouvel immobilisme et un autre défaire. Ce sont d'ailleurs les deux opérations qui définissent généralement la méthode dialectique que Platon expose dans son dialogue *Phèdre*: « la première c'est <vers une forme unique mener [...] ce qui est en mille endroits disséminé>, et cette méthode s'appelle la <sunagôgè>, le <rassemblement>. » La seconde est désignée par le terme « diairesis » qui signifie « découpe » ou « division ». ⁷

Tout nouveau texte dramatique, fût-il issu d'une volonté de bouleverser les fondements théoriques et esthétiques d'un genre littéraire ou bien de l'impulsion d'exprimer l'état de déhiscence artistique du créateur, est susceptible de menacer les valeurs existantes et de détruire l'ordre en vigueur à un certain moment de l'histoire d'une culture. Cependant, qu'il le veuille ou non, une fois mis en scène, il fait entendre plusieurs « voix » dont les énoncés viennent d'horizons différents, littéraires et/ou spectaculaires. Quelque cordial ou inamical que soit l'accueil réservé par le nouveau texte aux voix visiteuses,

⁵ cf. Geneviève Serreau, *Histoire du "nouveau théâtre"*, Gallimard, 1981, p.12.

⁶ « A ...créer, c'est d'abord une sorte de désastre. Comme il s'y entend, l'homme, comme il est à son affaire quand il faut, à la fois, abattre et édifier, tuer et mettre au monde, séparer, piller et rassembler! » Tardieu, « Une soirée en Provence », in *La comédie du langage*, Gallimard, 2009, p.167.

⁷ Selon Jesper Svenbro, « La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poésie grecque », in *Poétique*, no.58/1984, pp.215-233.

qu'ils soient conjoints ou qu'ils disjoignent, ce qu'il y a d'évident c'est que le dialogue avec l'altérité est incessant.

Par ailleurs, tout comme dans d'autres domaines de la recherche où la polémologie taxinomique rend la tâche du lecteur ardue, le phénomène théâtral a amené Bakhtine à parler de dialogisme et d'autres poéticiens de déjà-vu ou d'intertextualité. Ainsi, un texte comique peut tirer sa matière d'un antécédent déjà comique ou sérieux, le comique se limitant à « répéter une autre forme en changeant de signe ». ⁸ Indissociable du texte moderne, l'intertextualité suppose un travail de décodage du discours dramatique indispensable afin de déceler les liens qui se tissent entre le texte d'arrivée (hypertexte selon Genette) et l'héritage (le texte de départ appelé par Genette hypotexte) partagé avec d'autres successeurs. Defays les nomme déjà-vu, parodie et carnavalesque. Dans la vision du chercheur français, « le déjà-vu est la forme la plus douce » de manifestation de l'intertextualité qui « ne remet pas directement en cause l'homogénéité du discours » en plaçant le comique dans un équilibre instable entre « l'immersion totale et le décentrage continu ». ⁹

La perméabilité du théâtre tardivien en fait un vrai pactole vu la diversité des formes d'intertextualité depuis la référence directe (« La scène se passe au temps des romans de Jules Verne. L'Amiral ressemble au capitaine Grant : tenue d'officier de marine de 1860... » ¹⁰), à l'allusion indirecte (telle que l'on perçoit dans l'énoncé du Professeur renvoyant à l'existentialisme : « Et souvenez-vous bien de cette maxime : l'Etre est la dignité de l'Homme, comme l'Homme est la

⁸ André Jolles, cité par J.-M.Defays in *Le comique*, Seuil, 1996, p.43.

⁹ J.-M.Defays, *Le comique*, Seuil, 1996, p.44.

¹⁰ Tardieu, « L'Archipel sans nom », in *La comédie de la comédie*, Gallimard, 1995, p.37.

dignité de l'Être »¹¹) , aux lieux communs (« Monsieur Quidonc, *très grave* Le sport et l'art ont toujours été associés »¹²) et aux clichés (« Mademoiselle : C'est le miracle de l'Art, monsieur ! Un peu de couleur...et c'est la Peinture... »¹³) ou bien à des formes dont la coalescence tissulaire rend le contour flou.

Dès le titre de l'un de ses volumes, *La comédie de la comédie*, Tardieu annonce son entreprise intertextuelle. De cette manière, la tâche du chercheur est allégée, le paratexte préfaciel ou didascalique faisant référence à une intrigue policière de 1900, inspirée par la figure légendaire d'Arsène Lupin, ou à « une convention encore en usage à l'époque d'Eugène Labiche »,¹⁴ celle des apartés. A défaut d'explications paratextuelles, c'est le décor qui, reconstituant les salons du XIX-ème siècle, est chargé de faire allusion au théâtre bourgeois et au vaudeville, ce qui conduit inmanquablement à la parodie.

Par ailleurs, l'intertextualité s'avère une forme implicite d'interactivité spectaculaire, invitant le spectateur à activer ses compétences générique et idéologique afin de reconnaître les liens avec un certain contexte, avec un ou des co-texte(s) et leurs paradigmes. De plus, lorsqu'il fait référence à d'autres créations dramatiques, le discours devient métathéâtre et s'adresse aussi aux actants du spectacle, les praticiens de la scène.

Néanmoins, quelque audacieux que soit le programme d'un auteur dramatique contemporain qui se propose de révolutionner la scène, dès la fin du XIX-ème siècle déjà la

¹¹ Tardieu, « La politesse inutile », in *op.cit.*, pp. 266-267.

¹² Tardieu, « La Société Apollon », in *op.cit.*, p.162.

¹³ Tardieu, « La Société Apollon », in *op.cit.*, p.168.

¹⁴ Tardieu, « Avant-propos » de *La comédie de la comédie*, Gallimard, 1995, p.6.

peau de chagrin du faire artistique ne cesse d'être rapiécée, de se recomposer tel un patchwork. Ainsi, « Jarry rompt avec l'esthétique romantique attachant l'originalité à l'invention, à la nouveauté, pour valoriser la réécriture, considérée comme base de la création littéraire. Cette réécriture peut s'en prendre à tout texte mais elle opérera des processus de déformation, de transposition, de transmutation ». ¹⁵

En interrogeant la contemporanéité, nous prenons appui sur les propos d'André Helbo, académicien, directeur de la revue *Degrés* et professeur à l'Université Libre de Bruxelles, qui consolident notre démarche lorsqu'il affirme que « l'auteur est avant tout récrivain. » ¹⁶ Le chercheur belge nous rend attentifs à la métamorphose que subit, lors du passage dans l'espace spectaculaire, le système des signes textuels devenu système de signes verbaux, processus qui fait apparaître « sa nature interstitielle de tressage traversé par les codes de la mise en scène. » ¹⁷

Cette réécriture prend l'allure d'une révolution théâtrale qui s'installe dans le paysage des arts de la scène dès les années cinquante : les héros du théâtre classique, les protagonistes du drame bourgeois, bref les personnages traditionnels cèdent les planches au couple textuel et spectaculaire dont les partenaires -adversaires défaire - refaire s'unissent et/ou se déchirent pour déchiqueter un théâtre obsolète, broyer un imaginaire collectif et le soumettre à une opération de démythification en mettant en place un contrat spectaculaire entre les artisans de la scène et « l'actant observateur » ¹⁸.

¹⁵ Daniel Sangsue, « Parodie et humour noir "La Passion considérée comme course de côte" », in *Poétique*, no.118/1989, pp.219-237.

¹⁶ André Helbo, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 52.

¹⁷ *Ibidem*, p.91.

¹⁸ *Ibidem*, p.96.

Il n'est pas étonnant que la Visitation des textes fondateurs de notre culture revête l'aspect d'un ressourcement dissimulé sous des coups diacritiques de l'ordre de la transformation, de la démythification qui n'exemptent pas des héros légendaires tels Prométhée (*Tonnerre sans orage*), Midas (*Les oreilles de Midas*) ou de l'ordre de la parodie du théâtre classique, sans qu'un hypotexte précis puisse être décelé.

Cette espèce de réécriture confère à la scène un statut sémiologique qui bannit toute intention de mimétisation du référent contemporain (à l'instar de l'effet de réel propre au théâtre réaliste) ou historique (la couleur locale du drame romantique). Rien ne nous empêche d'y voir également un trait caractéristique du Nouveau théâtre amplifié à l'époque du postmodernisme, celui lié à la suiréférentialité. C'est ainsi que s'explique l'allusion à la technique brechtienne consistant à montrer sur la scène du théâtre épique des images dans le but de créer un effet de distanciation (*Verfremdungseffekt*), en faisant se côtoyer des objets vrais, des motifs allégoriques suspendus, des projections de sous-titres, des chansons-songs. Quel autre rôle pourraient avoir les affiches qui décorent la scène des *Amants du métro*, sinon celui de nous dire que nous sommes au théâtre, de dire le théâtre, de nous prendre pour complices du processus de transformation sémantique et de transvalorisation que subit un texte dans son devenir comme inter-texte ? : « Prenez la scène du bon côté ! Buvez mes paroles ! Vivez si m'en croyez ! »

2. Réécritures de l'espace théâtral

Vu que le devenir du texte dramatique comme théâtre est indissociable de l'espace scénique, il est naturel que la démarche tardivienne de renouvellement du genre porte grandement sur l'aire de jeu. Tout en faisant voir un espace familier tel que le salon, inséparable des représentations naturalistes et réalistes, ou bien un référent plus actuel, celui

représenté par le guichet, la gare, le hall d'administration, etc., ce contenant spectaculaire s'avère être le produit d'une mimétisation fallacieuse d'un référent extra-scénique car le paratexte didascalique nous dit sans ambages que « tout doit être allusion et non < réalisme > ». ¹⁹

D'ailleurs, à peine confortablement installés dans une spatialité rassurante puisque reconnaissable, notre statut de récepteurs se voit ébranlé par une série de gestes diairétiques : des distorsions, des inversions, des caricatures et décompositions qui touchent les personnages, leur langage, la logique. L'espace scénique de *L'Archipel sans nom, ou Un geste pour un autre*, par exemple, tout en étalant les signes iconiques d'« un salon luxueux », joue sur l'absence de signes indiciels désignant habituellement l'univers bourgeois, à savoir les « commodités de la conversation », comme diraient les précieux, autour d'un festin et sur la présence d'une série de signes en dissonance avec cet espace : pieds nus de l'hôtesse, étagère chargée de chapeaux destinés à couvrir les chefs des invités une fois entrés dans le salon, serrement mutuel du bout du nez, chaussettes enlevées par l'Amiral Sépulcre et offertes à la maîtresse de maison, critiques en habit paraverbal d'éloges, boudruches pour y souffler à la place des entremets, tout culminant avec la chasse de Mme de Saint-Ici-Bas par ses invités devenus squatters légitimes : « L'Amiral : Je pense être l'interprète de tous vos invités qui se feront un plaisir de dormir ce soir chez vous, pendant que vous serez dehors. Nous souhaitons tous qu'une pluie rafraîchissante vous permette de passer une nuit agréable sur le seuil de votre maison ! » ²⁰

En choisissant le vestibule, contigu au chronotope du salon, pour cadre spatio-temporel d'une autre pochade, le

¹⁹ Jean Tardieu, *Poèmes à jouer*, Paris, Gallimard, 1992, p.68.

²⁰ Tardieu, « L'archipel sans nom », in *La comédie de la comédie*, Gallimard, 1995, p.50.

dramaturge y voit un espace ouvert au va-et-vient des monologues mais surtout à l'exercice qui fait allusion à certains procédés chers au théâtre de boulevard tels que le monologue ou les apartés, de même qu'au mystère des intrigues policières. En faisant défiler les sept personnages joués par deux comédiens, *Il y avait foule au manoir* entreprend la parodie du chronotope du polar avec son chassé-croisé du temps et de l'espace autour du cadavre, ce qui brouille artificiellement les pistes et sème la confusion. Tardieu ne se contente pas d'emprunter cette technique à l'intrigue policière pour la démolir mais de plus il joue à cache-cache avec le cadavre du baron de Z..., aperçu dans le parc, semble-t-il, par un garçon, puis ligoté dans un placard pour effrayer sa femme. L'allusion au théâtre classique et à sa règle des trois unités se fait également entendre à la fin de la pochade : « Tel fut mon seul jour de bonheur », s'exclame La Baronne de Z... Si *Un mot pour un autre* est homodiégétique par rapport au vaudeville, plaçant l'action dans un salon, *Il y avait foule au manoir*, sans être hétérodiégétique joue sur la proximité. Genette nous assure que lors de la transformation sémantique qui « touche à la signification même de l'hypotexte », la diégèse ne sort pas indemne, au contraire, les modifications thématiques entraînent « une transposition pragmatique, ou modification des événements et des conduites constitutives de l'action ».²¹

Ainsi, au fur et à mesure que l'objet spectaculaire se construit et se déconstruit sous nos yeux ébahis de spectateurs, il se dévoile à notre perception comme ce que l'esthétique contemporaine appelle « pièce » plutôt qu'une œuvre d'art. Le postmodernisme le qualifierait même de remake, eu égard à la réécriture d'un hypotexte plus ou moins identifiable, fût-il littéraire, musical ou pictural. Car bon nombre des

²¹ Genette, *Palimpsestes*, Editions du Seuil, 1982, p.341.

« inventions » tardiviennes ne sont que de petites « pièces » créées à la manière des compositions instrumentales bachiennes, dans le style de la fugue (*L'A.B.C. de notre vie, La sonate et les trois messieurs, Rythme à trois temps*, etc.).

Mais dans son entreprise de déconstruction en tant que logomageiros et théâtomageiros²², sacrificateur du langage et du théâtre lui-même, l'auteur dramatique prend le spectateur pour complice en lui adressant, par l'entremise du Présentateur ou du Récitant, un paratexte virant au métatexte. La fonction du prologue est alors celle d'inciter le récepteur à réfléchir au procédé théâtral ou linguistique, à quitter l'immobilisme soporifique et à participer à l'acte de recomposition en accédant ainsi au rôle de co-auteur et de potentiel co-énonciateur : « Le Présentateur : Que vaut-il mieux pour des acteurs : jouer de façon enfantine un texte sérieux ou bien interpréter avec sérieux un texte naïf ? A vous de juger. »²³ Car la révolution de la création artistique des années cinquante, tant théâtrale que romanesque, ne saurait se concevoir en dehors de celle de la réception. Ainsi, dès le titre ou le sous-titre à charge illocutionnaire de certaines de ses pochades, Tardieu place le spectateur dans une attente fébrile en l'invitant à se prêter au jeu de réception interactive propre à l'intertextualité: *Un mot pour un autre, Finissez vos phrases, Comment parler sculpture ? Comment parler musique ? Comment parler peinture ? De quoi s'agit-il ? Qui est là ?* André Helbo était notre position en affirmant que « la multipolarité de l'événement spectaculaire oblige à confondre les deux

²² Selon Jesper Svenbro, « La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poésie grecque », in *Poétique*, no.58/1984, pp.215-233.

²³ Tardieu, « La mort et le médecin, ou Le style enfantin », in *La comédie de la comédie*, Gallimard, 1995, p. 71.

processus : metteur en scène, comédiens, spectateurs s'énoncent ensemble dans un acte collectivement auctorial ».²⁴

Mais si bon nombre des comédies tardiviennes de la comédie et du langage²⁵ choisissent pour contexte communicationnel le salon où se plaît tellement la famille petite bourgeoise, c'est pour y faire place à l'exercice de parodiste présidant à la création de plusieurs de ses sketches tels que *Il y avait foule au manoir*, *Les mots inutiles*, *Un mot pour un autre*, *L'archipel sans nom*, etc.

Néanmoins, en dehors de ces espaces physiques, concrets, renvoyant à un référent plus ou moins identifiable, plus ou moins homodiégétique, d'autres espaces, révolus (tel le temple de Ségeste à Syracuse dans *Rythme à trois temps*) ou bien imaginaires (*La sonate et les trois messieurs*), surgissent grâce à une technique empruntée au système modélisant de la musique : la répétition lancinante ou vivace, le décalage, le rythme ternaire, la superposition contrapunctique des voix accompagnées d'une chorégraphie suggestive (*La Galerie*, *L'A.B.C. de notre vie*, *Les amants du métro*, etc.). Force est d'y reconnaître un éthos non marqué où l'on lit un hommage rendu par l'homme de théâtre aux systèmes sémiotiques de la peinture, de la musique et de la sculpture où il puise des signes à même de revigorer l'art de la scène. A l'instar des peintres ou des musiciens, Tardieu fait du mot son matériau s'éloignant ainsi du prosateur pour lequel le mot désigne un objet. Et comme pour confirmer notre interprétation, Sartre affirme que « l'empire des signes, c'est la prose; la poésie est du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique. »²⁶

²⁴ A. Helbo, *Le théâtre ...op.cit.*, p. 62.

²⁵ Tardieu intitule ses volumes : *La comédie de la comédie*, *La comédie du langage*, *La comédie du drame*.

²⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 2010, pp. 17-18.

3. Le langage et le personnage en question

L'auteur de *La comédie du langage* reste attaché à la famille de ses contemporains, poètes, romanciers, dramaturges pour lesquels la langue est à la fois objet d'étude et matériau. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il rejoigne l'Oulipo, ce qui ne l'empêche pas pour autant d'entreprendre une dissection du cadavre plus ou moins exquis de la communication pour en saisir les mécanismes de dégradation du langage et ses ratés ayant trait irrécusablement à l'intertextualité. En effet, pareillement à tout le théâtre de l'absurde, le théâtre de Tardieu « sape les bases de la communication, théâtrale ou non, refuse de transmettre un message intelligible. »²⁷

Ainsi, en tant que produits issus des conventions humaines,²⁸ il n'y a rien d'étonnant à ce que les mots donnent naissance à des constructions ligneuses (langue de bois, stéréotypes, clichés, langage de consommation, etc.) ou florales (parole poétique, langage oblique). L'intertexte tradivien se laisse traverser par le texte platonicien et nous rappelle la position d'Hermogène, ancêtre de de Saussure, qui soutient la thèse du caractère immotivé des noms, à la différence de Cratyle, partisan de la thèse du caractère motivé de ceux-ci. Au-delà du ton *humoreux* dont Tardieu revêt ses propos, nous entendons la voix de Socrate : « Comment? si j'appelle, moi, un être quelconque – par exemple, ce que nous appelons aujourd'hui un homme, si, moi, je le nomme cheval, et ce que nous appelons cheval, si je l'appelle homme, le même être,

²⁷ Michel Corvin, « Une écriture plurielle » in *Le théâtre en France*, sous la direction de J. de Jomaron, Armand Colin, 1993, p.922.

²⁸ Dans le Préambule d'*Un mot pour un autre* on lit : « les mots n'ont, par eux-mêmes, d'autres sens que ceux qu'il nous plaît de leur attribuer. Car enfin, si nous décidons ensemble que le cri du chien sera nommé hennisement et aboiement celui du cheval, demain nous entendrons tous les chiens hennir et tous les chevaux aboyer. » in *La comédie du langage*, 2009, pp.9-10.

portera-t-il pour tout le monde le nom d'homme, mais pour moi en particulier celui de cheval?... »²⁹

En quittant la philosophie, le texte dramatique s'ouvre au théâtre du XIX –ème siècle pour dénoncer la stéréotypie qui régit certaines situations de communication propres au vaudeville. La praxis intertextuelle de Tardieu y puise avec délectation : conversations de salon dominées par la fonction phatique, propos d'amour (*Finissez vos phrases*), triangle du vaudeville (*Un mot pour un autre*), propos de mariage (*Les mots inutiles*). En outre, la réception attentive des éléments paraverbaux et non verbaux (la gestuelle, l'intonation et le contexte lexical) facilite le décodage des mécanismes de la déconstruction scénique : « Irma Bas à l'oreille de Madame et avec inquiétude. C'est Madame de Perleminouze, je fris bien....Madame, un doigt sur les lèvres, fait signe à Irma de se taire, puis à voix haute et joyeuse. Ah ! Quelle grappe ! Faites-la vite grossir ! ».³⁰

Sans se proposer de nous faire la leçon, en choisissant la praxis parodiant, l'auteur nous signale que si la communication passe souvent « à côté », comme acte manqué, c'est parce que l'on parle pour ne rien dire. Pour plus de rigueur, nous allons recourir à l'appui théorique de Gérard Genette qui formule la définition du terme de parodie: « D'abord, l'étymologie: ôdè, c'est le chant; para: <le long de>, <à côté>; parôdein, d'où parôdia, ce serait le fait de chanter à côté, donc de chanter faux... »³¹

Envisagés de ce point de vue, les apartés, les monologues, les tirades ou la langue de bois tels qu'ils apparaissent chez Tardieu pourraient-ils être interprétés

²⁹ Platon, *Cratyle*, Gallimard, 1992, p.107.

³⁰ Tardieu, « Un mot pour un autre », in *La comédie du langage*, Gallimard, 2009, p.13.

³¹ G. Genette, *Palimpsestes*, Editions du Seuil, 1982, p.17.

autrement qu'en tant que parodie de ce qui est supposé être le dialogue, ce type de convention comparé « à des jeux de coordination dans lesquels les participants ajustent leurs comportements à celui des autres..., ainsi deux rameurs qui synchronisent leur cadence? »³² Toutefois, la cible du parodiste n'est pas le procédé en soi mais l'abus qu'on en fait sur la scène du vaudeville (l'aparté) et du théâtre classique (le monologue, la tirade). Sans nier la valeur du monologue comme forme de structuration de la pensée d'un individu qui soliloque, Tardieu semble y voir l'indice d'un état pathologique qui lui inspire l'écriture de son sketch *Il y avait foule au manoir*. Néanmoins, « au théâtre, le personnage qui soliloque n'est jamais, de ce fait ridicule.... Et cela par une sorte de convention ancienne et qui, pendant des siècles, n'a jamais été remise en question. »³³ Le théâtre tardivien permet de saisir l'artifice de cette forme de langage dramatique prenant ses distances avec la position hugolienne exposée dans la Préface de *Cromwell*: « C'est une grande belle chose que de voir se déployer avec cette largeur un drame...où le poète remplisse pleinement le but...d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes: l'extérieur par leur discours et leurs actions, l'intérieur, par les apartés et les monologues. »³⁴ Dans l'économie de la pièce, le monologue convient, semble-t-il, à une crise, à une situation décisive car « il marque un moment essentiel de l'action, en souligne la gravité, attire l'attention sur le désarroi et la perplexité [des] héros ».³⁵

Dans cette comédie de la comédie, la rumeur de l'assassinat (ou du suicide) du baron de Z... ranime

³² D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990, p. 102.

³³ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*. PUF, 1994, p.372.

³⁴ Hugo, *Préface de Cromwell*, Petits Classiques Larousse, 2004, pp.60-61.

³⁵ Larthomas, *Le langage dramatique*, P.U.F., 1997, p.374.

l'imagination et alimente l'éloquence des sept locuteurs producteurs de quelques vingt monologues sur fond de bal (*Il y avait foule au manoir*). Cependant, les énonciateurs s'avèrent être des pseudo monologues ou plutôt des agents au service de la théâtralité, car à leur entrée en scène, comme saisis de frénésie interactionnelle, ils tiennent à se présenter au public. Sous la pression de l'élan communicationnel, de l'irrépressible besoin ressenti par le locuteur d'éclaircir ses pensées, de faire connaître son savoir, le monologue éclate, se laissant envahir par le dialogue. D'ailleurs, sur les sept instances narratives qui s'ingénient à démêler les fils de l'intrigue, six sont en même temps des acteurs, des agents, au sens de personnages qui accomplissent des actes factitifs (deux valets et deux femmes de chambre, un détective privé et l'amante du baron qui s'affairent dans l'espace extra-scénique), seule la baronne de Z...subit, pâtit. Aussi, cette forme du langage qu'est le monologue semble-t-elle exprimer à merveille son état de femme d'abord négligée par son mari, puis veuve. Cependant, en ratant le rôle d'héroïne tragique, elle oscille entre un personnage bovaryque et une Missis Dalloway de polar, et tout en gardant des gestes hérités du drame romantique, elle fuit le mélodrame grâce à l'humour. Prenant pour cible de son exercice intertextuel le procédé artificiel, l'abus de technique, habilement maniés par Eugène Labiche, entre autres, Tardieu les dénonce sans véhémence. A défaut de dialogue scénique, c'est l'adresse directe qui permet de maintenir l'attention du public et on la retrouve dans le vaudeville dont le spectateur est pris « comme confident et pour dupe », selon le témoignage de Legouve, « coauteur de beaucoup [des] pièces » de Scribe.³⁶ L'auteur du *Théâtre de chambre* ne saurait négliger l'art de la

³⁶ Daniel Lindenberg, « La tentation du vaudeville », in *Le théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Armand Colin, 1992, p.683.

construction du vaudeville que l'auteur mentionné possède au point de passer pour maître de la « pièce bien faite ». Tardieu se l'approprié pour en dénoncer le caractère artificiel en confiant l'exposition au détective Dubois qui pose la situation initiale: « Il y a foule au manoir ». La situation finale, sorte d'épilogue, s'énonce symétriquement par la bouche de la baronne: « Ce soir-là, il y avait foule au manoir! » Erigé en matériau de l'édifice de l'intrigue et acquérant valeur d'item narratif, le monologue fait ressortir le caractère technique de l'art, la techné. Quant au jeu des première et deuxième personnes du pluriel de l'impératif, il fait glisser le monologue vers le dialogue et permet d'éviter l'incontournable effet soporifique de la « monodie ». Le texte de cette pochade repose sur le procédé de la fragmentation qui nous conduit à l'intertextualité.

Lorsque ces distorsions engendrant le dysfonctionnement de la communication investissent l'espace scénique, elles se font accompagner d'une série de procédés comiques comme dans *Il y avait foule au manoir*. Ainsi, à part la parodie du « caractère artificiel et comique des monologues de théâtre », ce sketch nous régale en nous servant un mélange de tons, de déformations, de répétitions et d'inventions du langage pour représenter l'absurde. En effet, Tardieu pousse l'absence de communication jusqu'à l'absurde et fait ainsi d'une pierre deux coups en prêtant tous les rôles (trois masculins et quatre féminins) à deux comédiens.

Par conséquent, le dispositif spectaculaire rend le processus de ce défaire endémique perceptible également au niveau du personnage qui perd son statut de héros et se voit dépouillé de tout son attirail confectionné durant les siècles : biographie, identité, position sociale. Et quand le ludique s'associe au comique, l'effet en est l'un des plus remarquables comme dans le cas de l'emploi fautif du français, motivé par l'origine américaine de Miss Issipee, maîtresse du baron de Z. L'apprentissage des langues et le langage enfantin se

rapprochent ainsi pour défaire le vaudeville en l'exposant à un éthos moqueur non marqué puisque ce *theatromageiros*, sacrificateur du théâtre, nous invite à goûter ses jongleries lexicales dont cette série d'erreurs reposant sur la paronomase et faisant écho au plaisir enfantin du jeu: « Miss Issipee : Je l'aime, je l'adore, avec ses armoires [armoiries] et son blouson [blason] de descendant de la Croisée [Croisade]... »³⁷

Mais si le langage se laisse réduire à des lambeaux c'est que les haillons de la pensée flottent au hasard de l'inconsistance (onto)logique dont les auteurs dramatiques des années cinquante se font un devoir de dénoncer.

La Baronne de Z... ne fait pas exception quand elle prononce deux énoncés interrogatifs qui nous laissent perplexes par leur absurdité: « Mais qui donc aurait eu intérêt à l'assassiner, lui si riche et si confiant? Et pourquoi se serait-il suicidé, lui qui aimait tant chasser? »³⁸

Les lignes du croquis tracé par l'énonciatrice à travers les deux interrogations devraient fonctionner comme arguments à rôle d'infirmier l'hypothèse émise dans la première partie. Ce qu'elle parvient à prouver c'est le détraquement de la pensée et de son expression linguistique mettant ainsi en danger l'ontologique : « La baronne de Z... : Ma pauvre tête me fait mal! »

Le délire verbal qui s'empare dès le premier monologue de la maîtresse mélange le culinaire, l'architecture, la couture, la musique, le végétal, le médical pour crayonner une sorte d'autoportrait archimboldesque : « Admirez ma robe du soir...Et mes bijoux...: mon collier de morilles flambées, ma grosse couturière au petit doigt, mon sautoir de Coryza Louis XVI...Et ces pizzicatti sur ma pimprenelle... ».

³⁷ Tardieu, « Il y avait foule au manoir », in *La comédie de la comédie*, 1995, p.17.

³⁸ *Ibidem*, p.21.

Le cocasse des inversions, des substitutions aléatoires rivalise avec celui de la célèbre scène XI de *La cantatrice chauve*³⁹ écrite par Ionesco : « cette étroite gaine de safran (1) goudronné, ce faux buste en autruche africaine, ces décrochez-moi-ça (2) en sapin des Vosges, ce corsage en lanoline (3) crénelée! »⁴⁰

On pourrait affirmer que l'éclatement de l'institution de la famille⁴¹ est en étroite accointance non seulement avec celui d'autres institutions dont le théâtre fait état mais aussi avec la dégradation du discours sous les coups de l'inversion (la couleur à la place du tissu :1), de la substitution (le dépôt à la place du déposé :2), de la paronomase (le sapin à la place du... satin, peut-être : 3). Si le ludique ne refait pas la famille, il sauve la représentation du mélodrame, côtoyant à la fois le comique et la poésie scéniques. En faisant place à cette autre forme d'immanence qu'est l'autoréférentialité, le monologue se livre à la lecture plurielle acceptant l'interprétant immédiat de cette « grosse couturière » comme prétendue « pièce d'orfèvrerie » mais engendrant un interprétant dynamique comme « dernière répétition avant la générale ».

Si l'édifice de la famille s'effondre, c'est également en raison de la fragilisation allant jusqu'à l'anéantissement de ses piliers, les personnages, en perte d'identité, de statut social, titubant sans telos mobilisateur entre les directions de la vie,

³⁹ Mme Martin « Je peux acheter un couteau de poche pour mon frère, vous ne pouvez pas acheter l'Irlande pour votre grand-père. » Ionesco, *La Cantatrice chauve*, in *Théâtre I*, Gallimard, 2005, p. 52.

⁴⁰ Tardieu, « Il y avait foule au manoir », in *La comédie de la comédie*, Gallimard, 1995, p.15.

⁴¹ La baronne de Z....est la victime de la tromperie mise en scène par son mari qui va quitter le foyer avec son amante Miss Issipee.

entre docteur et malade, entre être et ne pas être,⁴² saisis de « désespoir métaphysique »⁴³ ou maudissant le « temps insondable».⁴⁴

Affranchi des sangles confectionnées depuis le XVII-ème siècle pour le rattacher solidement à une famille, à un métier, à une culture ou à une psychologie, le personnage expose son inanité de pantin sous les feux des projecteurs du théâtre de l'absurde. Certes, l'entreprise de Tardieu est solidaire et contemporaine de celle de Beckett, Ionesco et Adamov qui « réduisent le personnage à son squelette social, moral et psychologique d'autant plus sûrement qu'ils le privent de tout passé et de tout avenir, l'arrachent à l'histoire de la collectivité à laquelle il appartient... »⁴⁵

Les rôles classiques, quelque immuables qu'ils paraissent, ayant été sacrés au temps du Grand Siècle, n'échappent pas non plus au processus de transvalorisation, subissant une opération d'inversion qui n'est au demeurant qu'un transfert de masque: le Docteur, acceptant de prendre la place du malade, se fait emporter par la Mort (*La mort et le médecin*) ou, une fois le patient guéri, se rend lui aussi malade à la fin de la *Consultation*.

En combinant l'intrigue policière (présence du détective Dubois-Dupont, l'assassinat du Baron de Z...) avec le paradigme triangulaire du vaudeville (le Baron, son amante Miss Issipee et la Baronne de Z...), l'auteur les déstructure d'un côté en les livrant au public sous forme de monologues et d'autre côté en

⁴² « Le Malade .. je ne suis plus ici, je n'y suis plus, je ne suis plus », Tardieu, « Une consultation, ou les rôles inversés », in *La comédie de la comédie*, Gallimard, 1995, p.93.

⁴³ Tardieu, « Le Guichet », in *La comédie du langage*, Gallimard, 2009, p.325.

⁴⁴ Tardieu, « Malédictions d'une Furie », in *La comédie de la comédie*, Gallimard, 1995, p.302.

⁴⁵ Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Bernard et Grasset, 1978, p.394.

lui rappelant qu'il est au théâtre car le personnage absent s'avère le metteur en scène de sa propre sortie de scène.

4. En guise de conclusion

Vu que le texte théâtral en général et le texte tardivien en particulier ne cessent de dire leur mot avec chaque nouvelle représentation, nous ne pourrions mettre un point final à notre lecture sans souligner le rôle du concept d'intertextualité dans le décodage du théâtre tardivien. Celui-là fait son apparition déjà lorsque le dramaturge se propose de composer un théâtre sur le théâtre et pose la réécriture comme principe poïétique joignant le défaire et le refaire, valorisant les deux opérations, diairesis et sunagôgè, en tant que fondements ontologiques et spectaculaires de son méta-théâtre.

Nous avons constaté que, paradoxalement, la parodie des créations dramatiques de ses prédécesseurs ne démolit pas mais reconstruit, et en tant que « modalité du canon de l'intertextualité »,⁴⁶ elle leur rend, sur la scène tardivienne, un hommage irrévérencieux. Puisque le « chant » qu'entonne Tardieu en entreprenant cet acte parodique se placerait du côté de l'éthos « non marqué, neutre (ludique) » et pourquoi pas « respectueux »?⁴⁷

Dès le titre, « genre très bref » qui se prête à la transformation et à l'allusion, des trois séries de sketches tardivien, *La comédie du langage*, *La comédie de la comédie* et *La comédie du drame*, le lecteur reconnaît l'allusion aux célèbres comédies balzacienne et dantesque. Mais sans aller aussi loin que ses précurseurs sur la verticale et sur l'horizontale de l'humanité, Tardieu s'arrête au théâtre et à sa matière, le langage. De plus, si l'éthos moqueur vise les projets

⁴⁶ Linda Hutcheon, « Ironie, Satire, Parodie », in *Poétique*, no. 46/1981, p.146.

⁴⁷ *Ibidem*, p.149.

scripturaux de ses illustres précurseurs, il n'épargne pas sa propre entreprise, non moins présomptueuse, de composer un « Clavecin bien tempéré » du théâtre. La constante de ces trois éléments paratextuels, le terme « comédie », nous amène à interpréter les trois volets de son théâtre comme trois grandes pièces gigognes se proposant, par le truchement des sketches qu'elles contiennent, de représenter les limites des conventions théâtrales.

Cependant, au terme de notre lecture attentive, nous pouvons regarder la création dramatique de Tardieu comme une sorte de leçon de réconciliation de la révolution de l'art avec l'héritage culturel et historique car c'est en écoutant la parole des « maîtres » que Tardieu fait du neuf grâce au ou contre le vieux. Ecouter, c'est être attentif à la parole des anciens, consulter les paradigmes qu'ils avaient mis en place. Néanmoins, en paraphrasant Madame Grabuge de *L'Archipel sans nom*, on dirait que la meilleure preuve d'écoute, c'est de ne pas écouter. Sa sentence nous y encourage : « C'est une bien grande preuve... d'amour pour la littérature... que d'oublier ce qu'on a lu ! » Étant donné que l'oubli absolu est impossible, un oubli partiel semble plus pertinent, pareil à celui présent dans les rapports qui unissent un hypertexte à son (ses) hypotexte(s), un inter-texte et les textes qui le traversent. Cela nous rappelle la définition que Sollers donne de la « traversée de l'écriture : c'est le texte en tant qu'il traverse et est traversé. »⁴⁸ Ce mécanisme est valable aussi pour la création du dispositif spectaculaire qui fait appel sur la scène tardivienne à des signes venant de tous les azimuts : du côté de la peinture (on projette des toiles de Braque, de Chagall, de Mirò sur la scène de *Trois personnes entrées dans des tableaux* ; de Vieira da Silva pour *l'A.B.C. de notre vie*), de la musique (on fait entendre des

⁴⁸ Apud Roland Barthes, « Réponses », in *Tel Quel*, n° 47/1971, Seuil, Paris, p. 101.

« citations musicales de l'œuvre de Anton Webern » pour *l'A.B.C. de notre vie*) ou de la chorégraphie.

Lecteur attentif du texte infini de l'Histoire de l'humanité, témoin des hécatombes qui ont rendu dérisoire le théâtre tragique, l'écrivain ne prétend pas résoudre la Crise immanente du monde et de la scène mais se contente de produire un texte qui ambitionne simplement d'harmoniser le jeu et le jugement, le grave et le badin, « deux des aspects principaux de [sa] recherche, aspects qui peuvent paraître contradictoires, mais qui ressemblent comme deux gouttes d'eau aux <Deux masques>, symboles traditionnels de la dramaturgie depuis l'Antiquité : l'une qui pleure et l'autre qui rit. »⁴⁹

En partageant le destin des arts du spectacle, la scène des années cinquante, à la construction de laquelle Tardieu s'est engagé, ne saurait être qu'un palimpseste, une réécriture du dispositif spectaculaire par la suture des éclats théâtraux et leur recomposition par le spectateur. En tant que scène de l'inter-texte, ce théâtre s'avère être un théâtre interrogatif qui regarde tout comme étant provisoire et qui propose son auto-destruction en tant qu'objet spectaculaire parfait pour survivre comme méta-théâtre. Mais accomplir ce projet n'est possible sans le dialogue avec le texte infini et avec le spectateur, sans la réflexion commune qui permet au récepteur de devenir « poétique, l'interprète d'un sens toujours à reconstituer, et ainsi le co-auteur de l'objet esthétique qui ne peut jamais être achevé. »⁵⁰

Sans pouvoir conclure, nous nous laissons guider par le jeu du texte et de l'inter-texte, tant comique que poétique, comme infatigable correctif de l'imperfection du texte infini du

⁴⁹ Tardieu, « Préface » de *La comédie du langage*, Gallimard, 2009.

⁵⁰ Hans Robert Jauss, « La perfection, fascination de l'imaginaire », in *Poétique*, n° 61/ 1985, pp. 1-21.

monde et du théâtre, comme voie que d'autres textes et d'autres dispositifs spectaculaires sont en train d'emprunter pour écrire l'inter-texte postmoderniste.

Bibliographie

- ABIRACHED, Robert (1978): *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Bernard et Grasset
- BARTHES, Roland (1973): "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", in *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse
- BARTHES, Roland (1982): *Le plaisir du texte*, Editions du Seuil
- CORVIN, Michel (1993): "Une écriture plurielle" in *Le théâtre en France*, sous la direction de J. de Jomaron, Armand Colin
- DEFAYS, Jean-Marc (1996): *Le comique*, Editions du Seuil
- HELBO, André (2007): *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes*, Editions du Seuil
- HUTCHEON, Linda (1981): "Ironie, Satire, Parodie", in *Poétique*, no. 46/1981
- HUGO, Victor (2004): *Préface de Cromwell*, Petits Classiques Larousse
- JAUSS, Hans Robert (1985): "La perfection, fascination de l'imaginaire", in *Poétique*, no.61/ 1985
- LARTHOMAS, Pierre (1994): *Le langage dramatique*, PUF
- LINDENBERG, Daniel (1993): "La tentation du vaudeville", in *Le théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Armand Colin
- MAINGUENEAU, Dominique (1990): *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas
- RICARDOU, Jean (1967) *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil
- SANGSUE, Daniel (1989): "Parodie et humour noir. « La Passion considérée comme course de côte »", in *Poétique*, no.118/1989
- SARTRE, Jean-Paul (2010): *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard
- SERREAU, Geneviève (1981): *Histoire du "nouveau théâtre"*, Gallimard
- SVENBRO, Jesper (1984): "La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poésie grecque", in *Poétique*, no.58/1984
- UBERSFELD, Anne (2001): *Lire le théâtre*, Belin