

LA MUSIQUE, UNE COMPOSANTE POÉTIQUE DU THÉÂTRE DE JEAN TARDIEU

“À bas la lettre et le mot
Vive le mi, vive le do”¹

Ces deux vers de Jean Tardieu parlent d’eux-mêmes en faveur de la musique; mais ce qui frappe l’oreille, c’est que le deuxième nous permet de pratiquer en tout bien tout honneur l’art de la contrepèterie, manipulation musicale s’il en est: “Vive le mi, vive le do”: Vive le dit, vive le mot... Le mot est dit, est-il maudit? Voilà mise en place l’ambiguïté de l’écriture de Tardieu, donc sa richesse.

Et l’on ne peut, avec Jean Lescure, que reconnaître à Tardieu le mérite d’avoir “ramené le vers français dans l’exigence musicale qui en a soutenu l’histoire”². Homme de radio, écrivain de l’oral et de l’oreille, Jean Tardieu accorde à la voix, aux sons, aux rythmes la place la plus importante dans le travail poétique, fond et forme confondus. “Si on adopte l’idée que la poésie est la musique des mots, on peut à la rigueur aller jusqu’à faire en sorte que cette musique n’ait plus de sens”, dit-il lui-même³. Une seconde caractéristique de l’écriture de Tardieu, c’est l’incessant va-et-vient entre les formes esthétiques (littérature, musique, peinture), et plus spécifiquement entre les genres.

Il n’y a donc pas à s’étonner: le théâtre de Tardieu est un théâtre poétique. Si ce n’était que cela, il n’y aurait rien à dire d’autre que ce que d’autres ont dit de Racine, de Musset, de Claudel, de Giraudoux... et ce serait déjà beaucoup. Mais l’originalité de Tardieu réside dans le fait que l’insertion de la poésie dans le théâtre repose en grande partie sur l’inscription musicale, ou ce que Paul Vernois appelle “l’obsession musicale”⁴, une “obsession” qui concerne aussi bien la thématique de certaines pièces que les effets musicaux qui les caractérisent. Une description de cette thématique et de ces effets nous permettra donc d’ébaucher une réflexion sur la structure poético-musicale du théâtre, en considérant l’axe musical comme une intersection active entre théâtre et poésie. Cinq pièces serviront de point d’appui à cette ébauche: deux tirées du *Théâtre de chambre*, *La sonate et les trois messieurs* et *Conversation-sinfonietta*, et trois tirées des *Poèmes à jouer*, *L’A.B.C. de notre vie*, *Des arbres et des hommes* et *Rythme à trois temps*.

¹ Jean TARDIEU, *Un clavecin pour un autre, Une soirée en Provence*, Gallimard, p. 226.

² Jean LESCURE, *Magazine littéraire* n° 231, juin 1986, p. 78.

³ Entretien avec René ZAHND, *Magazine littéraire* n° 277, mai 1990, p. 109.

⁴ Paul VERNOIS, *La dramaturgie poétique de Jean Tardieu*, Klincksieck, p. 226.

*

Théâtre de chambre, musique de chambre: l'analogie va de soi; pièces brèves, au nombre de scènes et de personnages limité, à l'argument simple, que l'on peut rappeler en quelques mots.

La sonate et les trois messieurs porte en sous-titre "Comment parler musique", et met en scène trois hommes qui, disposés comme trois musiciens, évoquent ensemble les impressions qu'ils ont conservées d'un morceau de musique entendu lors d'un concert. Une triple thématique correspond aux trois mouvements de la Sonate: une étendue d'eau et la douceur dans le "largo", la connaissance dans l'"andante", la joie et la danse dans le "finale".

Conversation-sinfonietta représente non l'évocation, mais l'exécution radiophonique d'une petite symphonie: six choristes/instruments, sous la direction d'un chef d'orchestre, se conforment de concert à une partition verbale dans laquelle les mots, tenant de la note musicale plus que du sème, valent davantage par leur rythme, leurs sonorités, leurs répétitions que par leur signifié. Les trois mouvements ("Allegro ma non troppo", "Andante sostenuto" et Scherzo-vivace") développent cependant là aussi une thématique, qui s'avère pourtant fort décevante si l'on en fait dépendre le sens de la pièce: "La santé avant tout, avec un bon repas": on n'y goûte pas une originalité saisissante, qui bien sûr réside ailleurs.

Le titre *Poèmes à jouer* est lui aussi riche d'une intéressante ambiguïté: "Jouer au théâtre" comme on "joue la musique". Si les pièces, ouvertement considérées comme des poèmes, y sont un peu plus longues, plus fournies que dans le *Théâtre de chambre*, la musique y tient aussi une place prépondérante.

L'A.B.C. de notre vie est une pièce en forme de concerto: le "protagoniste" s'assimile à l'instrument soliste, et un chœur joue le rôle de l'orchestre. L'analyse que Tardieu fait lui-même de la pièce dans son "Avant-propos" distingue trois thèmes diversement développés dans cette structure musicale: "Le premier souligne l'illusion fondamentale et en quelque sorte vitale, que nourrit chacun de nous, de constituer une entité distincte de l'ensemble de la société. (...) Le second thème exprime le pouvoir que seul possède l'amour (...) de créer le splendide isolement du couple (...)". Le troisième dégage "le commentaire perpétuel de l'homme par l'homme"¹. Cela étant, l'auteur reconnaît que cette thématique est purement formelle, que c'est une construction musicale non signifiante qui lui donne corps. Il n'y a donc pas d'argument théâtral au sens traditionnel du terme.

Des arbres et des hommes est un "oratorio profane". Rappelons que l'oratorio, forme musicale qui se situe entre la cantate et l'opéra, est constitué d'airs, de récitatifs, de chœurs, de dialogues. C'est ce que l'on trouve dans la pièce de Tardieu, dont l'argument repose sur la métamorphose en arbres des trois personnages (un couple d'amoureux et le rival): ainsi s'établit la tension dramatique entre l'aspiration à la liberté et l'immobilité obligée de l'enracinement. Drame lyrique donc, dans lequel la musicalité est là encore essentiellement structurelle: un prologue en vers faisant entendre une voix anonyme, un premier mouvement en prose au dialogue assez vif, un

¹ *Poèmes à jouer*, Gallimard, p. 63.

second mouvement en vers beaucoup plus lyrique, un troisième mouvement en prose menant à un épilogue en vers, sorte de choral final introduit par un gazouillis d'oiseaux.

Rythme à trois temps ou “Le temple de Ségeste”, enfin, est, de l’aveu de l’auteur, “un essai de poésie sur scène”¹. Cette courte pièce tire sa densité poétique à une combinaison rigoureuse de mouvements tenant de la chorégraphie, de sons issus d’énumérations verbales soumises à des nuances précises, et à une thématique fondée sur les grands topoï de la poésie et de la philosophie: le temps et l’espace, la création et la nature, le regard et l’ouïe, le tout convergeant vers l’harmonie universelle. Une voix d’homme semble coiffer l’ensemble, ordonnant le ballet des jeunes filles figurant les colonnes du temple, et entretenant le rythme ternaire annoncé par le titre.

La brève analyse de ces cinq pièces met un accent suffisant sur leur aspect musical extérieur pour qu’il n’y ait pas à revenir sur cette évidence, souvent énoncée et commentée par Tardieu lui-même. Inutile de le paraphraser en développant l’idée d’une structure dominante fondée sur celle de la sonate, de la symphonie, du concerto, de l’oratorio et du ballet, et dont l’un des points les plus communs est le rythme ternaire, que l’on retrouve aussi bien dans la construction que dans la thématique. Non, le plus intéressant est d’examiner en quoi cette forte coloration musicale est la voie (la voix) de l’insertion poétique dans le théâtre.

*

L’un des chemins le plus couramment fréquentés par la poésie pour pénétrer dans l’espace dramaturgique est sans conteste celui de l’hypotypose, que Quintilien définit comme “l’image des choses si bien représentée par la parole que l’auditeur croit plutôt la voir que l’entendre”². Dans le théâtre de Tardieu, dont l’espace scénique est souvent restreint et d’une sobriété visuelle confinant à la nudité, ce procédé de l’hypotypose est particulièrement efficace. Il peut se situer sur le plan spatial, comme dans *L’A.B.C. de notre vie*, avec l’évocation du jeu des couleurs par la voix du protagoniste:

“...Mais j’ai vu les nuages, à l’orient,
passer du noir au bleu sombre, du bleu au gris pâle, au grès rose
- et la mer sans un murmure, sans un frisson,
mêlait l’opale et la perle au corail...”³

ou la description d’un processus d’osmose entre nature cosmique, végétale, minérale et humaine:

¹ *Ibid.* p. 301.

² Quintilien, *Institution oratoire*, IX, 2.

³ *Poèmes à jouer*, Gallimard, p. 91.

“À toute heure sur ce globe qui tourne sans fin
 et tantôt reçoit le soleil et tantôt rentre dans les ténèbres,
 un rayon de lumière transfigure ce que j’aime,
 et que j’aurais aimé et que je ne connais pas:
 ou bien ce sont les amandiers au feuillage pâle et tremblant,
 ou bien c’est le soyeux pelage des bouleaux,
 ou bien c’est le versant des monts couverts de neige à travers le brouillard qui
 s’en va,
 ou bien ce sont les pavés de la mer brûlante qui brillent comme une route au
 bord d’un promontoire...”¹

Il peut aussi se situer sur le plan temporel, dans une sorte de récitatif chantant les souvenirs de l’amoureux de *Des arbres et des hommes* :

“Oui... C’est ici que j’ai souvent songé au secret des arbres. Je t’attendais en mâchonnant des herbes, en froissant sur mes doigts la résine poisseuse et odorante des pommes de pin. Et puis tu paraissais. D’abord en robe d’enfant, un coquelicot des prés! Puis avec une jupe de jeune fille, comme la cloche d’un volubilis! Puis soyeuse et lisse comme une tulipe, comme une femme... O corolle qui est pour moi tombée enfin!”².

Souvent, le tableau se répète à l’infini, et s’impose davantage par la litanie dont il forme le thème récurrent que par sa puissance évocatrice immédiate; c’est le cas, par exemple, de la “grande étendue d’eau dans le soir” qui prend peu à peu consistance et

forme l’ossature thématique de *La sonate et les trois messieurs* . Au contraire, le prologue de *Rythme à trois temps* plonge d’emblée le spectateur dans un monde immuable situé au-delà de la scène:

“Sicile! Sicile!
 Syracuse! Sélinonte!

Ségeste!

Vallons fauves,
 rochers ocre,

¹ *Ibid.* p. 109-110.

² *Ibid.* p. 241.

horizon blanc.
 Ici le soleil
 s'est fixé pour toujours
 même s'il pleut sur la mer
 même s'il fait nuit sur le monde.”¹

On aura remarqué, avec cette citation, que Tardieu ne dédaigne pas, à l'occasion, d'user de l'allitération. Plus souvent encore, on le sait, la répétition porte sur les morphèmes et les phrases; c'est flagrant dans *La sonate et les trois messieurs*, mais aussi ailleurs, nous le verrons. Il suffit de voir que, dès lors, c'est bien une structure musicale qui fonde la poésie. Structure musicale, mais aussi voix musicale.

Cette voix s'identifie à celle d'un soliste. Dans *L'A.B.C. de notre vie*, il s'agit du “protagoniste”, dont le texte et les didascalies font l'instrument privilégié de la pièce, intervenant soit en alternance soit simultanément avec le chœur, d'où parfois se détache un soliste secondaire. Dans *Des arbres et des hommes*, les trois personnages (“Lui, elle, l'autre”) s'assimilent facilement à trois instruments différemment timbrés, dont les interventions sont précédées de celle d'une “voix” anonyme assurant le prologue tout entier, en solo. Et le même principe est adopté dans *Rythme à trois temps*, où “une voix d'homme” qui “sort d'on ne sait où”, fournit à cette “partition pour la scène”² une sorte de basse continue. Dans tous ces cas, et particulièrement dans les deux derniers, l'impossibilité de nommer l'énonciateur et l'inutilité de la recherche d'identification confèrent à la situation d'énonciation un fondement musical assuré: l'anonymat a-narratif et a-descriptif est garant d'une musicalité qui favorise elle-même la poésie; l'intervention anonyme peut être considérée comme “un poème à entendre dans son autonomie de poème”, selon la formule d'Anne UBERSFELD qui écrit juste auparavant:

“Si le moment lyrique de l'hypotypose pose toujours au spectateur la question de sa raison d'être, il est d'abord entendu pour lui-même, comme un épanouissement de l'écriture. Il réclame du lecteur, mais aussi et surtout de l'acteur, d'être entendu dans toutes ses dimensions poétiques et, plus particulièrement, musicales.”³

Ainsi, on peut dire que la voix anonyme assure à la pièce une dimension poétique sans occulter sa théâtralité: elle n'est personne en particulier, mais s'adresse directement au spectateur, qui la reçoit sans intermédiaire, et dont l'esprit n'a pas à construire (ou reconstruire) un personnage fictif. En outre, elle permet de lancer ou de relancer verbalement l'intérêt poétique du spectacle.

¹ *Ibid.* p. 305.

² *Ibid.* p. 305.

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Belin, p. 139.

Quelle est la destination principale de cette architecture à effet poético-musical? Essentiellement l'élargissement du "hors-scène", qui donne l'occasion de repousser les parois de la "chambre" du théâtre, donc de la scène, et ainsi de créer un espace dramaturgique exceptionnel, comme seule la musique peut en créer dans l'imaginaire humain par la construction d'une subjectivité poétique. Cet élargissement peut être aussi bien temporel que spatial. Pour le couple de *Des arbres et des hommes*, l'évocation attendue du passé est déclenchée par la coloration enfantine du timbre de l'amoureux:

“ELLE: Tu as retrouvé ta voix d'enfant, pour me le dire.

LUI, *regardant autour d'eux* : C'était bien notre enfance qui nous attendait ici!

ELLE: Plus tard, adolescents, nous sommes revenus, et puis, il y a deux ans...

LUI: Les grands moments de notre vie se sont passés entre les trois arbres de cette clairière.

ELLE: Nous avons grandi comme si nous étions nous-mêmes deux jeunes bouleaux, côte à côte, espérant le soleil et parcourus des mêmes frissons.”¹

L'espace circonscrit par les trois arbres, cercle scénique particulièrement restreint, est ainsi transcendé par le souvenir, par une enfance dont la mémoire se situe même dans une perspective hypothétique, élargissant le temps aux dimensions d'un espace imaginaire et sans limites:

“LUI: Nous aurions connu d'autres cieux,
d'autres pluies, d'autres clartés,
et nous serions nous-mêmes devenus autres.

ELLE: Nous aurions oublié ce que nous avons aimé
et nous-mêmes, nouveaux inconnus!...

LUI: Nos voix, nos pas livrés à tous les vents
auraient éveillé mille échos dans les halliers
et dans les gorges des montagnes.”²

Alors ils peuvent évoquer l'espace-temps infini, avec la voix de l'exaltation:

“LUI: Nous connaissons l'un par l'autre la vie
mais aussi tout ce qui est au-delà de la vie!”³

¹ *Poèmes à jouer*, Gallimard, p. 251.

² *Ibid.* p. 251.

³ *Ibid.* p. 264.

Voilà donc que le temps et l'espace théâtraux prennent les dimensions de l'imaginaire; l'opération est propre à la poésie, qui doit, au moins en partie, sa puissance d'ouverture à la magie musicale. Dans une scène de *L'A.B.C. de notre vie*, un "homme rêvant" semble s'affoler de la claustration et de l'immobilité qui le menacent, jusqu'à ce qu'une "musique gaie (qui) résonne au-delà des murailles" lui ouvre l'immensité des "territoires (...) couverts de givre"¹. Et la partition de *Rythme à trois temps*, après des incursions aux confins de l'espace et des excursions "hors du temps", se dénoue sur une tentative d'harmonisation des contraires passant en particulier par l'unification des dimensions spatio-temporelles, et aboutissant à une formule platonicienne qui résume le mystère poétique:

"Jadis je fus!
 Toujours je suis!
 J'affirme, je nie!
 L'homme effacé
 Les âges révolus
 Face contre face,
 Le gouffre et la pierre,
 La mort et la vie,
 L'espace et l'instant,
 Le secret des Dieux."²

La construction dramaturgique est ainsi tour à tour ou simultanément imitation des structures musicales et production d'effets comparables à ceux de la musique, avec une destination clairement poétique: nourrir l'imaginaire du personnage et du spectateur.

*

À partir de là, il est possible d'apprécier la mise en oeuvre des intentions annoncées par Tardieu dans l'avant-propos du *Théâtre de chambre*: "Composer un <<Clavecin bien tempéré de la dramaturgie>>, catalogue des structures, des moyens et même des <<effets>> (anciens et nouveaux) où l'on serait parti des thèmes les plus simples pour arriver au plus complexes"³, et cela en déclinant, écrit toujours Tardieu, "une Thématique où se révélerait à plein mon penchant pour la démarche créatrice des musiciens lorsqu'ils composent à partir d'une volonté abstraite et non d'une

¹ *Ibid.* p. 81.

² *Ibid.* p. 317-318.

³ *Théâtre de chambre*, Gallimard, p. 9.

représentation imitative, ni d'une figuration quelconque." ¹ Pari bien audacieux: composer pour la scène en éliminant l'intention figurative inhérente à la représentation théâtrale. Pari pourtant tenu, puisque les cinq pièces (au moins) dont nous parlons reposent en grande partie sur cette volonté d'abstraction.

L'indice le plus évident de cette volonté réside dans la structure constamment ternaire de ces pièces, que nous avons déjà signalée (trois mouvements, trois personnages ou groupes de personnages, trois éléments thématiques, etc.), et aussi dans la disposition scénique de certaines d'entre elles: les trois personnages de *La sonate et les trois messieurs* sont placés en demi-cercle face au public, comme un orchestre de chambre, en l'absence de tout décor. Les six choristes de *Conversation-sinfonietta* sont disposés exactement de la même manière, devant leur chef d'orchestre; le décor est anti-théâtral, puisque c'est celui d'un studio de radio, par essence caché à la vue du public.

Il s'agit là de signes visuels transparents. L'abstraction est plus subtile lorsqu'elle concerne la parole théâtrale: cette parole est porteuse de poésie par l'application au langage verbal des caractéristiques du langage musical; les mots se comportent alors dans le texte écrit comme des notes sur une portée, dans la bouche des personnages comme des sons instrumentaux.

L'un des intérêts de *Conversation-sinfonietta*, pièce aux dialogues truffés de formules toutes faites dont le vide sémantique est comblé par les sonorités répétitives, réside en une succession de didascalies calquées sur les annotations d'une partition musicale, essentiellement des indications de nuances ("crescendo, forte, decrescendo, murmuré") et d'agogique ("Allegro ma non troppo, très vite, très lentement, accelerando, andante sostenuto, scherzo vivace"), sans oublier la parfaite imitation d'une conclusion symphonique, dans laquelle tous les instruments se rassemblent sur un accord indéfiniment répété ².

L'oratorio *Rythme à trois temps* comporte une "partition" et le "texte seul", véritable livret poétique qui s'avère pourtant bien réduit, privé des dimensions que lui confère l'environnement musical (ou, en l'occurrence, une imitation théâtrale et verbale de cet environnement). Là encore, la "partition" s'appuie sur des mots dont l'intérêt réside davantage dans l'énumération vocale que dans la cohérence sémantique, et sur les didascalies qui les accompagnent. Remarquons au passage que les six jeunes filles et le récitant font au total sept personnes, comme sont sept les notes de la

¹ *Idem*.

² *Ibid.* p. 258.

gamme: double réseau musical, double épaisseur mélodique donnant un corps symphonique à la “partition pour la scène”.

Le début de *L’A.B.C. de notre vie* est clair: le prologue annonce sans ambiguïté la musicalité de la pièce:

“Ici commence la symphonie de la grande ville,
symphonie sans musique, faite de paroles, de cris, de murmures.”¹

et se termine en même temps que “l’on entend le murmure indistinct du chœur”². La dernière réplique est tout aussi significative:

“J’ai oublié le sens des mots,
Je ne suis qu’un murmure soulevé par la joie,
serré par la douleur.
Des mots? Moins que des mots: des sons, des plaintes, des cris,
des gestes de la voix,
un murmure sans parole
parmi d’autres murmures...”³

Entretemps, les murmures du chœur forment une ossature harmonique essentiellement répétitive sur laquelle se détachent des parties de solistes. Parmi ceux-ci, Monsieur Mot et Madame Parole ont la charge de décliner des séries de mots dont la succession obéit plus à un ordonnancement alphabétique qu’à une cohérence thématique. À ce sujet, l’aveu de Tardieu est sans équivoque: les deux personnages “incarnent en quelque sorte les pages du dictionnaire, réduit, par goût de la contrainte, aux premières lettres de l’alphabet (méthode inspirée, toutes réserves faites, des prédéterminations de la musique « sérielle »)”⁴; et ce n’est pas un hasard si la première représentation de la pièce était semée de “citations musicales extraites de l’oeuvre d’Anton Webern”, comme celle de *Rythme à trois temps*.

Enfin, les répétitions qui forment l’essence textuelle de *La sonate et les trois messieurs* se situent sur un double plan: celui de l’imitation de la musique, comme dans les autres pièces, et celui des impressions données par la musique; le deuxième plan, qui relève d’une thématique courante (l’eau, le soir, le matin) place le spectacle-concert dans la tradition romantique qui a donné naissance au poème symphonique: la musique, art de l’abstraction purement esthétique, ou

¹ *Poèmes à jouer*, Gallimard, p. 71.

² *Ibid.* p. 72.

³ *Ibid.* p. 134.

⁴ *Ibid.* p. 63-64.

“art du premier degré”, suivant la typologie d’Étienne Souriau ¹, devient évocatrice, voire narrative ou descriptive, et se rapproche ainsi des arts du “second degré”. Mais comme ici cette musique est fictive, puisqu’elle est théâtralement imitée, c’est au théâtre que profite l’un des principes actifs du poétique: la combinaison de l’imaginaire et de la mémoire, provoquant la répétition à caractère incantatoire. Le théâtre n’est plus porteur de message, ni même d’interrogation, mais d’imaginaire poétique, comme la musique, art de l’abstraction et du mental. Comme l’écrit Anne Ubersfeld, “le spectateur alors adopte une position d’écoute *autre* ; il prend ses distances par rapport au moment précis de l’action et à tout l’univers fabulaire. La fiction cède le pas au message; le *locutoire* l’emporte sur l’*illocutoire*.” ²

*

Les données plus ou moins patentes du théâtre de Tardieu permettent une approche poétique des structures générales du théâtre: art du spectacle, mais aussi art de l’écoute, de la “combinaison des signes” à visée auditive, il porte en lui-même un imaginaire spatial et temporel, espace et temps dramaturgiques élargis par le pouvoir poétique de la communication verbale. Croyons-en Proust, qui l’a bien mieux écrit:

“De même que certains êtres sont les derniers témoins d’une forme de vie que la nature a abandonnée, je me demandais si la Musique n’était pas l’exemple unique de ce qu’aurait pu être - s’il n’y avait pas eu l’invention du langage, la formation des mots, l’analyse des idées - la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n’a pas eu de suites; l’humanité s’est engagée dans d’autres voies, celle du langage parlé et écrit.” ³

Cette construction poético-musicale du théâtre est réaffirmée dans la double dimension mise en évidence par les pièces de Tardieu: dimension horizontale conférée par le fonctionnement linéaire du langage et mélodique de la musique, et qui constitue l’axe syntagmatique de l’art littéraire ou musical; dimension verticale conférée par l’épaisseur sémantique des mots et l’harmonie polyphonique de la musique, et qui constitue l’axe paradigmatique. L’intention de Tardieu peut se traduire ainsi: faire parler les personnages dans une perspective continue, mais aussi dans une sorte de simultanéité rendue possible par la présence de plusieurs personnages sur scène (choeurs, ensembles vocaux ou petits groupes). En même temps, il émane de ses pièces une symbolique de la transcendance qui n’échappe pas au lecteur-spectateur-auditeur attentif: la “grande étendue d’eau dans le soir” n’occulte pas, dans *La sonate et les trois messieurs*, un “ça”

¹ Étienne Souriau, *La correspondance des arts, Éléments d’esthétique comparée*, Flammarion, 1969.

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Belin, p. 120.

³ Marcel Proust, *La prisonnière*, Folio, p. 309.

perpendiculaire qui n'arrête pas de monter jusqu'on ne sait où; *Des arbres et des hommes* exalte la verticalité immobile et minérale des hommes-arbres:

“Sous la lumière
 sans bouger
 sans désir
 sans hâte
 sans souffrance
 comme les pierres
 comme les ténèbres
 comme les astres,
 des arbres dans une forêt
 un songe sans mémoire.”¹,

et dans *Rythme à trois temps*, les statues du temple de Ségeste recèlent “le secret des Dieux”. La musique, harmonie universelle, donne au théâtre, sans le révéler, le chemin du mystère poétique.

*

Sur une suggestion de René Zahnd, Jean Tardieu accepte la qualification de “poète du tremblement”². Voilà qui le situe du côté de Rameau, pour qui la musique est celle des “corps sonores” provoquant des vibrations qui précèdent et entraînent les émotions ou sentiments: le musicien obéit à des “lois harmoniques” qu’il doit maîtriser, comme le poète doit maîtriser les lois du langage. Dans ce contexte, où se situe le dramaturge? Aux limites du corps et de l’âme, de la sensualité et du sentiment, de l’intelligence et de l’imagination, comme un musicien qui tenterait de réconcilier Rameau et Rousseau, comme un poète qui tenterait de combiner les vibrations physiques des mots et les élans impératifs de l’imagination. En cela, Tardieu est un véritable poète de l’espace théâtral, situant la dramaturgie à la limite du matériau scénique et de l’ineffable musical.

Jean-Pierre Longre, 1997,
 publié dans *Les genres insérés dans le théâtre*,
 C.E.D.I.C., volume n° 14, décembre 1998, p. 153 à 164.

¹ *Poèmes à jouer*, Gallimard, p. 274.

² *Magazine littéraire* n° 277, p. 110.