

Les enjeux du théâtre radiophonique de Jean Tardieu

The issues of Jean Tardieu's radio plays

Jiaying Li



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1227>

DOI : 10.4000/rsl.1227

ISSN : 2271-6246

Éditeur

Éditions Rue d'Ulm

Référence électronique

Jiaying Li, « Les enjeux du théâtre radiophonique de Jean Tardieu », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 5 | 2017, mis en ligne le 02 octobre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/1227> ; DOI : 10.4000/rsl.1227

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Revue Sciences/Lettres

Les enjeux du théâtre radiophonique de Jean Tardieu

The issues of Jean Tardieu's radio plays

Jiaying Li

- 1 La radio est en général considérée comme un moyen de transmission : elle rend service à la diffusion de la littérature et du théâtre par reproduction sonore ou adaptation. On ignore souvent qu'elle suscite des œuvres originales, composées spécialement pour elle ou inspirées de ses attributs propres. Elle est alors un moyen d'expression qui permet à la littérature et au théâtre de s'ouvrir à de nouveaux horizons esthétiques, en faisant entendre les sons des lettres et en stimulant l'oreille et la mémoire. Pendant les années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, la radio française connut une véritable effervescence, avec le développement des techniques phoniques et une volonté croissante et partagée de s'exprimer, de créer et de changer le monde. La renaissance de la voix, des « timbres de la langue française¹ » grâce à la radio et au disque, est conforme à l'évolution des arts de l'époque, qui accordent de plus en plus d'importance « au véhicule physique de l'expression, au contact direct avec le son, l'image, la couleur² ».
- 2 Jean Tardieu (1903-1995), écrivain, poète et auteur dramatique, est renommé pour sa vision particulière des mots qu'il considère comme des matières et qu'il traite de façon plus sensuelle qu'intellectuelle. Autant son talent poétique, sa virtuosité verbale et son goût pour les arts impressionnent, autant sa carrière radiophonique échappe à l'attention, sans doute en raison d'une réticence générale à voir la radio comme un art autonome. Et pourtant, la vie comme l'œuvre du poète sont profondément marquées par ses longues années d'expériences radiophoniques : l'on n'oubliera pas que sa prise en charge en 1946 des programmes culturels, notamment du Club d'essai à l'Office de radiodiffusion-télévision française, marque sa venue officielle au théâtre, genre qui, pour lui, remédie à l'inefficacité de la poésie grâce à une parole « totale », « accompagnée de toute l'orchestration des lumières, décors, tonalités, mouvements, qui envoûte le spectateur et, chose presque impossible au verbe, rend éloquentes les silences³ ». Dès lors, Tardieu se sert des ondes comme d'une scène pour approfondir son exploration des aspects sonores de la langue française, relancer sa revendication de la force expressive du

signifiant et poursuivre sa recherche de formes théâtrales, ce qui correspond à la manière dont il envisage l'une des principales missions de la radio : nourrir des formes nouvelles en utilisant au maximum le signifiant sonore, jusqu'à y faire régner la musique. Par modestie, ou par hantise du paradoxe de la voix captée et transportée par la radio, qui revêt à ses yeux « une présence absente⁴ », à la fois fragile et menaçante, prête à trahir voire à répandre son angoisse face à l'existence, il a écrit seulement six pièces sous l'étiquette radiophonique, rassemblées dans son troisième recueil de théâtre, et qui d'ailleurs peuvent être « aisément transportées au théâtre⁵ ». Or la forme radiophonique et l'obsession tardivienne de la langue et de la voix sont omniprésentes dans ses œuvres dramatiques, publiées pendant ces années où il était homme de radio, et dont beaucoup seront directement mises en ondes ou réalisées sur scène.

3

Le présent article invite à suivre ces diverses expérimentations dans ce laboratoire sonore et à découvrir les enjeux de son théâtre radiophonique par rapport à la scène française des XX^e-XXI^e siècles, à travers des exemples tirés notamment de quatre de ses pièces radiophoniques – *Une soirée en Provence*, *Une consultation*, *Les Mots inutiles*, *L'Île des Lents et l'île des Vifs*. Quelques autres pièces seront également incluses dans nos analyses, dont deux très célèbres, *Un mot pour un autre* et *La Sonate et les trois messieurs*, qui ont circulé dès leur apparition aussi bien sur les scènes d'avant-garde que dans les émissions radiophoniques.

Un théâtre de la parole et de la voix

- 4 La radio, en mettant la parole à la première place puisqu'elle ne mobilise que notre ouïe, réduit le théâtre à une représentation exclusive des voix, des sons et des bruits ; elle appelle ainsi un retour à la matière sonore des mots et développe la proximité entre le théâtre et la musique, pratique à laquelle Tardieu a été initié dès sa jeunesse. Ces particularités, jointes aux limites matérielles de la radio qui s'appuie souvent sur le petit format de création adapté à la longueur limitée d'une émission (à l'exception des feuilletons radiophoniques ou des intégrales), et à la volonté du poète de s'écarter de toute esthétique réaliste en proposant ses expérimentations, donnent naissance à une forme inédite : une pièce courte, avec des personnages non identifiables sinon oniriques et un décor imaginaire, que précède souvent la voix d'un présentateur expliquant le jeu et l'enjeu de l'œuvre. Le traitement par la dérision du langage quotidien et la déformation des usages figés n'y manquent jamais ; s'y ajoutent le plaisir enfantin de jouer avec les mots dans la lignée des Pataphysiciens ou des Oulipiens, et la tentative quasi-utopique de construire un « infra-langage⁶ » des sons qui fonctionne en deçà de l'expression discursive. D'où l'hypothèse que nous avançons : c'est probablement sur ses essais radiophoniques que Tardieu fonda sa quête d'un théâtre du Vide⁷, dans lequel les sons font le tout tandis que le fait dramatique est réduit à l'essentiel. Les voix désincarnées, propres à une condensation des montées et descentes de tonalité, y paraissent énigmatiques et revêtent une riche musicalité, susceptible à la fois de retenir l'attention éventuellement faible de l'auditeur et de laisser un immense espace à son imagination. Ce laboratoire du théâtre et de la langue amènera le poète à établir, avec une liberté totale, un « catalogue des possibilités théâtrales⁸ » et langagières.
- 5 Jean Tardieu n'épargne jamais son encre pour évoquer, voire souligner, à la fois sa pensée autour de la langue et de la parole, telle qu'elle apparaît dans ses essais, et sa conscience

de la précarité des conventions verbales. Cette envie de s'expliquer est extériorisée dans *Une soirée en Provence*, dialogue en quatre « mouvements » entre Monsieur A, qui essaie de « vider sa pensée de toute "signification"⁹ » afin de redescendre à l'élémentaire, et Monsieur B, qui « s'attache obstinément et désespérément à l'humaine condition, ne trouve d'autre recours que dans la révolte absolue, dans la protestation par le "cri" pur et simple¹⁰ ». Tous deux sont remplis de méfiance à l'égard de la parole et de son « sens » ; leurs propos et les messages qu'ils véhiculent nous feraient penser, aujourd'hui, à Valère Novarina. Les exemples ne manquent pas : « Ce n'est pas la parole qui me fait peur, mais l'usage que nous en faisons¹¹ » ; « Nous sommes enfermés dans nos paroles¹² » ; « la parole est à son comble quand elle nous force, enfin, à nous taire¹³ » ; « La seule parole valable, c'est le cri¹⁴ » ; « la parole est un appel, plutôt qu'un contenu¹⁵ » ; « je secoue le dictionnaire et tous les mots tombent, comme des insectes nuisibles¹⁶ » ; « La vie du langage, vous le savez bien, c'est le malentendu¹⁷ » ; « Aller jusqu'au bord du non-sens. Faire bouger les mots, les allumer, les éteindre, les forcer à produire des étincelles jamais vues !¹⁸ ». Au final, A et B ne font plus qu'énumérer des mots sans suite et sans lien pour former un « dictionnaire en lambeaux¹⁹ ». Puisque, écrit Tardieu dans le préambule d'*Un mot pour un autre*, « nous parlons souvent pour ne rien dire²⁰ », que « les mots n'ont, par eux-mêmes, d'autres sens que ceux qu'il nous plaît de leur attribuer²¹ », et que « bien souvent les mouvements du corps, les intonations de la voix et l'expression du visage en disent plus long que les paroles²² », une conversation, qu'elle soit familiale ou mondaine, peut très bien se poursuivre même si les mots-clés sont remplacés par des intrus ou si une simple phrase est alourdie par des termes superflus et absurdes. Dans *Ce que parler veut dire*, le « professeur de linguistique » conclut ainsi sa conférence : « Nous avons vu partout l'à-peu-près se substituer au mot propre, le geste remplir les vides béants du vocabulaire et le galimatias enfantin envahir le langage des adultes !²³ » ; ce dernier phénomène est interprété justement dans une autre pièce radiophonique, *Le Style enfantin*²⁴, dont les dialogues entre adultes s'écartent de la voie logique.

- 6 Les jeux verbaux que pratique Tardieu, poussé par toutes ses obsessions concernant la langue et par son ambition de dresser le catalogue exhaustif évoqué plus haut, tournent autour de deux objectifs : d'abord, faire naître le comique, provoqué tantôt par la mise en œuvre d'une autre possibilité du lexique, tantôt par la torsion de formules discursives, allant à l'encontre de la communication conventionnelle ; et en second lieu, créer le plaisir acoustique, suscité par la musicalité dans le rythme et la prosodie. Souvent, ces deux effets se croisent et s'entremêlent dans le discours, qu'il soit burlesque ou mélodieux.
- 7 « Les mots, c'est pas des mots, c'est des choses²⁵ », dit Tardieu dans *Les Amants du métro*²⁶, une de ses premières pièces longues. Le poète nous invite à redécouvrir avec lui les mots, considérés comme des matières malléables ou même des êtres vivants. Dans ses pièces, quand il ne pratique pas la déformation morphologique ou la néologie, habituelles au jeu verbal, il se livre à l'emploi et à la mise en valeur de mots rares, spécifiques, étrangers, ou à leur opposé, de mots simples monosyllabiques et de mots primitifs comme l'onomatopée, auxquels il confère une puissance narrative ou lyrique. Pour tous ces mots qu'il convoque, le son prime sur le sens.
- A : Trop de sens ! Encore trop de sens ! Faites jouer le hasard, notre maître !
 B : Bien, je commence. Je dis : sirocco... sortilège.
 A : Stromboli... Satisfecit... Silicate...
 B : Sinn... Sonne... Sémiramis... Souffler...
 A : Sein ! Sein !... Solitude... Sainteté... Seele !...

B : Sehen... Sehnsucht... Survivre... Serpent... Saltare... Sound...
 A : Succomber... Sacrilège... Sorgen... Saussure... Socrate... Scandale...
 B : Stradivarius... Sterben... Surprise... Sadisme... Seligkeit...
 [...]
 B : Sarcophage... Sleep... Schluss ! Schluss ! Stop !... Speak... Sound... Speak... Zeus... !

27

- 8 Les onomatopées, qui trouvent grâce aux yeux de Tardieu par leur aspect primitif, explosent dans la tirade de L'Amateur de journaux des *Amants du métro*, qui raconte une histoire d'amour banale et malheureuse par le seul jeu onomatopéique ponctuant le récit et enchaînant les substantifs, en se substituant soit aux verbes conjugués soit aux mots grammaticaux, qui paraissent diffus et entravés à l'auteur :

Zeu, zeu, zeu, zeu, jeune fille, zeu, zeu, à la maison, zeu, zeu, toute seule, zeu, zeu, père en voyage, zeu, zeu, cafard. Pata, pata, coquette, pata, sortie, pata, la fête foraine, pata, les frites, pata, les pipes, pata, les chevaux de bois. Pan, pan, jeune homme, pan, pan, frisé, pan, casquette. Et patati, mademoiselle, et patata, monsieur, et patati, un tour de danse, et patata, un verre de champagne, et patati, ce que je pense, et patata, toute la nuit. Beuh, maison, beuh, père revenu, beuh, pas de fille, beuh, furieux, beuh, affolé. Padadam, police, padadam, recherches... Ding, ding, ding (*sur le ton de l'angélus*), ding, ding, ding, le matin... ding, ding, ding, l'hôtel [...]²⁸.

- 9 En même temps qu'il propose une autre possibilité du lexique, Tardieu détourne des formules discursives pour se moquer des usages figés et des tournures fréquentes dans le vaudeville. L'exemple d'*Un mot pour un autre* étant bien connu, nous citerons une réplique tirée des *Mots inutiles*, affectée au même jeu :

DORA : Celui que j'aime est un Asdrubal, tout en galoches, avec des lotus plein les poches. Mirus, étincelle, ordure, il me serre dans ses draps, contre son moteur. Il ne fait rien de ses dix bras. Tout le jour, sur le port, il joue aux filles, lance la quille, et la boule. Un vrai néant !²⁹

- 10 Il joue aussi sur le quiproquo engendré par la polysémie du mot, qu'il fait prendre au pied de la lettre. Voici deux exemples issus d'*Une consultation*³⁰ et de *L'île des Lents et l'île des Vifs*³¹ :

LE DOCTEUR : [...] Comment vous sentez-vous ?
 LE MALADE : Mieux, docteur... un peu mieux... Mieux... Vraiment mieux, mieux !
 LE DOCTEUR : Bien, bien !
 LE MALADE : Non, docteur, j'ai dit : « mieux, mieux » !
 LE DOCTEUR : Moi j'ai dit : bien, bien !
 LE MALADE : Ah bon ! Alors, vous c'est : bien, bien ! moi c'est mieux mieux !...

MADAME PIC : Il est vrai que Lili se désole. En ce moment elle pleure dans sa chambre.
 MONSIEUR PIC : Vous voyez bien !
 MADAME PIC : Qu'est-ce que je vois ?
 MONSIEUR PIC : Rien ! Vous ne voyez rien et vous ne comprenez rien. Dieux, que vous avez l'esprit lent !
 MADAME PIC : Admettons ! Alors que faire ?
 MONSIEUR PIC : Asseyons-nous et attendons ! (*une courte pause...*)
 MONSIEUR PIC : Comme le temps passe lentement, quand on attend, ne trouvez-vous pas, madame Pic ?
 MADAME PIC : Je trouve... tout ce que vous voudrez, mon ami.

- 11 Si nous passons de l'unité au groupe de mots, nous rencontrons partout des associations absurdes de mots ou des assortiments inattendus de propositions non corrélées, qui ne

s'inscrivent dans aucune continuité de signification ni dans le déroulement logique d'un dialogue. Revenons à *Une soirée en Provence* pour voir ce déluge de mots³² :

A : En attendant, ce que je veux jeter par-dessus bord, ce n'est pas seulement la succession logique de ce que je vois et de ce que je me représente, de ce que j'entends et de ce que je connais : c'est aussi l'accumulation vraiment incroyable, disparate, désordonnée, de tout ce qui passe par mon imagination, quand je m'éprouve vivant parmi les vivants, citoyen parmi les citoyens.

B : Mais votre imagination est riche ! Ce doit être un drôle de bric-à-brac !

A : Mon bric-à-brac personnel n'est pas plus considérable que celui du premier venu, si je mets côte à côte les traces de ma propre vie et les souvenirs de mes lectures, journaux et catalogues compris, sans compter, bien entendu, cet océan de signes : l'univers de l'« audio-visuel » !

La voix d'enfant : La concierge, le Vésuve, le shérif, la télévision, la mitrailleuse, le lion, Jules est un salaud, la citrouille, la Cordillère des Andes, le cobra, le sang, Irma, je t'aime, à toi pour la vie, les hirondelles, la boucherie, les baigneuses nues, le linge sale, la prison, le poison, les bombes, les cercueils, la police, les réservoirs d'essence, le chat, la vipère, le clairon, la souris, la sourcière, le tampon-buvard, le whisky, le jupon, les détergents... !

- 12 Et voici le babil du docteur devenu fou dans *Une consultation*³³ :

LE DOCTEUR : Pourquoi je suis perdu ? Parce que je vois des malades depuis ce matin ! Ça ne vous dit rien ? Si les singes jouaient des mandibules, ça ne vous dirait rien non plus ? Non ! Vous ne comprenez rien. Vous prenez le train comme les chèvres, vous vous coupez des tranches de saucisson dans les colonnes du Parthénon ! Vous vous mouchez dans le Zambèze ! Vous piétinez les Caraïbes. Je vous entends braire ? Parce que vous allez traire. Et quand je parle de vache, vous répondez cache-cache [...].

- 13 Les mots, chez Tardieu, ne sont pas que des choses, ce sont aussi et surtout des notes musicales disposées à former un langage transcendant – n'oublions pas que la musique fut à l'origine des cultures liée aux esprits divins. À travers la répétition d'un phonème, d'une syllabe, d'un mot, d'une forme syntaxique ou d'une réplique, les mots s'éloignent de leur sens et se transforment en des sons et des échos pour composer une comptine rimée, un chœur ou une symphonie avec des refrains et des variations. La mélodie verbale, la plupart du temps, a une touche poétique et légère :

A : Je sais que je l'ai vue souvent briller de ses mille petites mains ouvertes. De ses mille petites mains ouvertes tendues à la lumière. À la lumière. Pour s'en nourrir. Pour s'en nourrir. Oui, pour s'en nourrir.

B : C'est ainsi. C'est une plante. Une plante vivante au début du printemps. Ses feuilles dépliées, ses pousses nouvelles, bientôt ses fleurs, bientôt ses fruits, bientôt ses fleurs, ses fruits³⁴.

- 14 ou encore dans ce chœur *a cappella*, partant du seul mot « matin », de *La Sonate et les trois messieurs*³⁵ dont la mise en scène de Jacques Polieri souligne cet effet choral :

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 matin matin matin !

C : Matin matin

B : Matin

C : Matin

A : Matin

B, à C : Ma... ? *Un silence.*

C : ...tin !

B, à A : Ma... ? *Un silence.*

A : ...tin !

- 15 Ailleurs, la mélodie verbale s'apparente à celle d'une comptine enfantine :

LE PRÉTENDANT : Oui, j'ai vingt ans, je prends le large, je passe à la nage, les yeux au sec, le nez au ciel, passe-moi le miel et le sel. La terre est ma poussière, mon cœur est ma sœur...³⁶

- 16 Le comique et le musical se mêlent, ou rappellent le jacassement mécanique des voix prêtées aux marionnettes, pour refléter le ridicule de la parole sociale qui tourne à vide :

B : Quant au lieu commun quotidien, je l'adore : « Comment allez-vous ? Et vous ? Très bien et vous ? » C'est moins que rien, mais c'est si rassurant !³⁷

- 17 Et parfois, à force d'être répété, un simple appel peut devenir une incantation :

LE DOCTEUR : Au besoin, prenez-le dans votre main et répétez-vous à vous-même, avec une conviction intense : « Le presse-papiers ! Le presse-papiers ! Le presse-papiers ! » Vous verrez : vous vous sentirez déjà beaucoup mieux³⁸.

De la radio à la scène

- 18 Il est évident que l'activité radiophonique a joué un grand rôle dans les créations dramatiques de Jean Tardieu, bien qu'il n'ait pas contribué, en nom propre d'auteur, aux productions du Club d'essai de l'ORTF. S'il est difficile de recueillir des informations sur la réception de ses pièces mises en ondes, ce n'est pas le cas pour ces mêmes pièces portées à la scène. Les théâtres qui les accueillirent, animés par des hommes riches d'enthousiasme mais pauvres de moyens, relevaient du théâtre « d'essai » ou « de poche ». Or, celui-ci attirait des spectateurs-critiques introduits dans les médias. D'où l'existence d'articles de journaux ou d'émissions de radio qui constituent un stock d'archives témoignant du retentissement des pièces de Tardieu dans la salle. D'une part, on releva son humour langagier, malgré sa réduction au jeu de cabaret, dans *Un mot pour un autre* (créé par Michel de Ré dans un spectacle intitulé *Treize Pièces à jouer* au Théâtre du Quartier latin en 1951) ; d'autre part, une vive controverse – notamment entre Pierre Marcabru et Robert Kemp – fut déclenchée par les expérimentations de Jacques Polieri entre 1955 et 1959 sur *La Sonate et les trois messieurs*, *Une voix sans personne*, *L'A.B.C. de notre vie* et d'autres pièces encore, plus proches de la poésie ou du récit de rêves inquiétants que de la comédie ou du sketch.
- 19 En effet, la forme radiophonique dialogue avec l'ensemble de la modernité littéraire et théâtrale qui allait à l'époque vers une abstraction, une suggestion, vers un endroit pour l'imagination et la réflexion métaphysique. Les audacieux « exercices de style » de l'auteur eurent, grâce à leurs réalisations par des metteurs en scène dits d'avant-garde comme Polieri et Sylvain Dhomme, un impact dans la dramaturgie et sur la scène française du xx^e siècle. D'une part, du côté des écritures dramatiques, ils illustrent une des tendances importantes du théâtre nouveau qui est « une interrogation incessante sur

le fondement du langage et sa viabilité³⁹ » ; ils soulignent l'infirmité de la parole conceptuelle et en proposent de nouvelles utilisations, dans lesquelles le langage n'imité plus la réalité mais constitue par lui-même une réalité, ne porte plus d'action mais devient l'action elle-même. D'autre part, du côté de la scène, ces pièces participent au renouvellement du théâtre à l'époque, notamment par une primauté de la forme sur le message, qui ouvre le champ aux recherches des metteurs en scène. Tardieu est « un auteur dramatique pas tout à fait “comme les autres” et qui essaie de ne pas trop marcher dans les sentiers battus⁴⁰ » ; « sans lui, le théâtre de l'après-guerre ne serait probablement pas tout à fait ce qu'il est : il lui a appris à jouer avec ses mots⁴¹ ». Le caractère ouvert et non autoritaire, ainsi que la vision globale du théâtre de Tardieu, qui « fut le premier, après les surréalistes, à s'évader ainsi des prisons du réalisme⁴² », ont permis les tentatives expérimentales de Polieri qui tourna radicalement le dos au réalisme en faisant le choix d'un théâtre autonome et non-figuratif, et d'une scénographie abstraite. Yvon Belaval a vu dans ces spectacles de Polieri-Tardieu la naissance d'une forme poétique et scénique : le « poème spectaculaire »⁴³.

- 20 Enfin, et toujours par sa forme radiophonique, le théâtre de Tardieu conduisit à un jeu d'acteur nouveau et, pour le spectateur, à une expérience nouvelle. La voix occupe une place prédominante dans le jeu d'acteur. La construction des *crescendos* et des *diminuendos* dans *La Sonate et les trois messieurs*, la partition musicale dans *L'A.B.C. de notre vie* ou *Conversation-sinfonietta* rapprochent la parole du chant. Elles exigent un travail particulier des intonations et des timbres vocaux de la part d'acteurs qui doivent aussi être des chanteurs de différentes tessitures. Quant aux pièces en duo, certaines, comme *Une soirée en Provence* et *Une consultation*, jouent sur le contraste des voix impliquant l'opposition des interlocuteurs, tandis que *L'île des Lents* et *l'île des Vifs* se termine par l'accord de deux voix de rythmes et de diapasons opposés. En somme, les personnages sont représentés et dirigés par la voix, et non le contraire, ce qui produit un lyrisme « impersonnel »⁴⁴. Chez Polieri, « l'acteur n'est plus qu'un instrument, au même titre que le danseur, le mime ou le chanteur⁴⁵ » ; il contribue à l'ensemble d'une partition, alors que le texte dépasse sa fonction discursive pour devenir un langage dansé et chanté. La théâtralité narrative et actionnelle est remplacée par une théâtralité rythmique et respiratoire. En même temps, ce théâtre qui laisse agir et danser le verbe, qui questionne le langage de manière ludique, poétique ou philosophique, fait appel à un public plus actif et créatif : il anime son imagination, attise sa curiosité, exalte sa réflexion. « Surprendre, déranger, irriter même est la fonction de la radio et cela par [la différence] du son ou du sens linguistique⁴⁶ », mais il en va de même pour la salle. Le théâtre de Tardieu, de même que l'ensemble d'un théâtre qui, depuis le siècle dernier, traite de la question du langage en travaillant sur sa matière, semble faire écho à cette fonction et ce but de la radio.

Conclusion

- 21 La radio, en particulier le Club d'essai dirigé par Jean Tardieu, continua de servir de laboratoire des formes au lendemain de la Libération, comme elle l'avait fait avant-guerre. Proposant une lecture à haute voix et une performance purement acoustique, elle contribua à renouer avec la tradition orale de la littérature et inspira la scène du xx^e siècle, censée être en retard sur la musique ou la peinture. Le théâtre d'essai de Tardieu, imprégné de ses préoccupations radiophoniques, oscille entre le burlesque et le musical, engendrés par un langage distordu ou par une symphonie des voix. S'il fut d'abord conçu

pour l'auteur lui-même dans sa propre recherche de styles, ou encore pour des auditeurs amenés à concrétiser, pour leur divertissement, des scènes en usant de leur imagination, ce théâtre participa, et c'est sans doute le plus important, à la même révolution esthétique que les Oulipiens ou les dramaturges regroupés sous le titre de « l'Absurde », et offrit aux metteurs en scène un matériau qui se prêtait remarquablement à la déconstruction d'un certain réalisme.

BIBLIOGRAPHIE

Corvin, Michel, *Le Théâtre nouveau*, Paris, PUF, 1963.

—, *Polieri, une passion visionnaire*, Paris, Adam Biro, 1998.

Coulardeau, Jacques, « Quinze ans de création littéraire à la radio », in I. Chol et C. Moncelet (dir.), *Écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal-Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1997, p. 219-231.

Flieder, Laurent, *Jean Tardieu ou la présence absente*, Paris, Librairie Nizet, 1993.

—, « Jean Tardieu et la radio : “une voix sans personne” », in I. Chol et C. Moncelet (dir.), *Écritures radiophoniques, op. cit.*, p. 19-29.

Onimus, Jean, *Jean Tardieu : un rire inquiet*, Seyssel, Champ Vallon, 1985.

Recueil des extraits de presse sur Jean Tardieu 1964-1977, archives de la BnF, 4-SW-6213.

Tardieu, Jean, *Théâtre I. Théâtre de chambre*, Paris, Gallimard, 1966.

—, *Théâtre II. Poèmes à jouer*, Paris, Gallimard, 1969.

— (dir.), *Grandeurs et faiblesses de la radio*, Paris, Unesco, 1969.

—, *Obscurité du jour*, Genève, Albert Skira, 1974.

—, *Théâtre III. Une soirée en Provence ou Le mot et le cri*, Paris, Gallimard, 1975.

—, *Le Professeur Fræppel*, nouvelle édition revue et augmentée de *Un mot pour un autre* [1951], Paris, Gallimard, 1978.

—, *La Comédie du langage*, Paris, Gallimard, 1987.

—, *Œuvres*, Paris, Gallimard/Quarto, 2003.

NOTES

1. Jean Tardieu cite Paul Claudel en expliquant dans son article « Poésie et radio », paru dans l'ouvrage qu'il a dirigé lui-même *Grandeurs et faiblesses de la radio*, p. 58 : « Ce que Paul Claudel appelle “les timbres” de la langue française c'est-à-dire avant tout la modulation des voyelles, ouvertes ou fermées, nasalisées ou non – le rythme élémentaire dont il attribue l'origine tantôt à la respiration, tantôt au rythme du cœur humain – tout cela jette les bases d'un “corpus” de

prosodie moderne qui n'a jamais été écrit et qui n'a plus rien à voir avec la prosodie conventionnelle dérivée (et dégradée) des grands âges classiques. »

2. J. Tardieu, « Poésie et radio », p. 58.

3. J. Onimus, *Jean Tardieu, un rire inquiet*, p. 127.

4. Expression tirée du titre de l'ouvrage de L. Flieder, *Jean Tardieu ou la présence absente*, où l'auteur voit en Tardieu un homme de paradoxe. En ce qui concerne son opinion sur l'art de la radio, voir J. Tardieu, « Sortilèges de la mise en ondes », in *Grandeurs et faiblesses de la radio, op. cit.*, p. 62-63 : « Le réalisateur ou “metteur en ondes” est, en quelque sorte, un magicien de l'impalpable [...] c'est [la pièce radiophonique] une pièce qui est partout et nulle part ; elle est inscrite dans un temps limité mais répandue dans un espace sans borne. [...] Voilà pourquoi on a pu soutenir que l'art radiophonique, et en particulier, l'art du metteur en ondes, est un jeu savant entre présence et absence ».

5. Note liminaire de son recueil *Théâtre III. Une soirée en Provence* ou *Le mot et le cri*.

6. J. Tardieu, *Le Professeur Fræppel*, p. 13.

7. Sur son engouement pour le Vide, voir « L'inépuisable vide » in *Obscurité du jour*. Le texte paraît aussi dans J. Tardieu, *Œuvres*, p. 1040-1041.

8. Cf. Préface de Tardieu dans *La Comédie du langage* : « J'avais conçu le projet de construire une sorte de “catalogue” des possibilités théâtrales, envisagées du point de vue de leur structure formelle autant que de leur contenu – la règle générale que je m'étais fixée. »

9. Cf. « Argument ou court préambule à faire lire au micro par un récitant sur un ton neutre » avant la pièce.

10. *Id.*

11. *Une soirée en Provence*, p. 19.

12. *Ibid*, p. 43.

13. *Ibid*, p. 30.

14. *Ibid*, p. 49.

15. *Ibid*, p. 41.

16. *Ibid*, p. 38.

17. *Ibid*, p. 42.

18. *Id.*

19. *Ibid*, p. 51.

20. *Un mot pour un autre*, p. 209.

21. *Ibid*, p. 210.

22. *Ibid*, p. 209-210.

23. *Ce que parler veut dire*, p. 175.

24. Cf. *Une soirée en Provence*, p. 115-133.

25. J. Tardieu, *Les Amants du métro*, p. 49.

26. *Ibid*, p. 1-60.

27. *Une soirée en Provence*, p. 57-58.

28. *Les Amants du métro*, p. 41.

29. *Les Mots inutiles*, p. 89.

30. *Une consultation*, p. 69-70.

31. *L'île des Lents et l'île des Vifs*, p. 97-98.

32. *Une soirée en Provence*, p. 33-34.

33. *Une consultation*, p. 75-76.

34. *Une soirée en Provence*, p. 24.

35. *La Sonate et les trois messieurs*, p. 126-127.

36. *Les Mots inutiles*, p. 89.

37. *Une soirée en Provence*, p. 52.

38. *Une consultation*, p. 68.

39. M. Corvin, *Le Théâtre nouveau*, p. 19-20.
 40. André Ransan, *L'Aurore*, 18 juin 1971. Cf. recueil des extraits de presse sur Jean Tardieu.
 41. Matthieu Galey, *Combat*, 23 mars 1972. Cf. archives de la BnF, *ibid.*
 42. *Id.*
 43. Cf. M. Corvin, *Polieri, une passion visionnaire*, p. 70.
 44. Expression inspirée de l'article de L. Flieder « Jean Tardieu et la radio : "une voix sans personne" », p. 19-29.
 45. M. Corvin, *Le Théâtre nouveau*, p. 106.
 46. J. Coulardeau, « Quinze ans de création littéraire à la radio », p. 231.
-

RÉSUMÉS

Né pour la poésie, Jean Tardieu se tourne, depuis sa prise en charge en 1946 du Club d'essai à l'ORTF, vers le théâtre, genre qui compense l'inefficacité de la poésie grâce à une « parole totale ». Dorénavant, il se sert de cette scène des ondes pour poursuivre sa recherche de formes théâtrales et approfondir son exploration de l'expressivité du signifiant. La radio réduit le théâtre à une représentation exclusive des voix et des sons et appelle ainsi un retour à la matière sonore des mots et un rapprochement du théâtre vers la musique. Ce laboratoire du théâtre et de la langue mènera le poète à ses ambitions d'établir un « catalogue » des possibilités théâtrales et langagières. Ses pièces, d'une longueur plus conforme à la radio qu'au plateau, témoignent d'une dérision du langage quotidien et des usages figés, d'un plaisir enfantin de jouer avec les mots et d'une tentative de construire un infralangage des sons. Le présent article, en s'appuyant sur quelques exemples tirés des expérimentations de Tardieu à la radio, ainsi que sur la mémoire des spectateurs-critiques face aux mises en scène avant-gardistes de ses œuvres, invite à percevoir les enjeux de son théâtre radiophonique vis-à-vis de la dramaturgie et de la scène françaises des XX^e-XXI^e siècles.

A born poet, Jean Tardieu, since 1946 in charge of the ORTF Club d'essai, has turned to theatre, a genre that compensates for the inefficiency of poetry thanks to a « total speech ». From then on, he uses this stage of the sound waves to carry on his quest for theatrical forms and deepen his exploration of the signifier's expressiveness. Radio reduces theatre exclusively to a representation of voices and sounds and thus summons a way back to the sonic matter of words and a closer relationship of theatre with music. This laboratory of theatre and speech will lead the poet toward his ambitions to establish a « catalog » of theatre and speech possibilities. His plays, of a size more in conformity with radio than stage, display a derision of common speech and fixed usages, a childish pleasure to play with words and an attempt at building an infrasonic language. Using some examples from Tardieu's experiments on the radio, as well as on the critics/spectators' memory confronted with the avant-gardist stagings of his works, the present article invites to perceive the issues of his radio plays vis-à-vis French dramaturgy and drama in the 20th- and 21st centuries.

INDEX

Mots-clés : Jean Tardieu, théâtre radiophonique, Une soirée en Provence, jeu verbal

Keywords : Jean Tardieu, radio plays, Une soirée en Provence, play on words

AUTEUR

JIAYING LI

Doctorante en arts du spectacle, ED 138 « Lettres, Langues, Spectacles », Université Paris Nanterre.

Parmi ses publications :

« La traduction et la réception de *La Cantatrice chauve* en Chine », *Études sur la France : langue et culture*, vol. 4, 2013, p. 14-34.

« Drames révolutionnés et Révolution dramatisée : le théâtre à la Révolution française » (en chinois), *Études françaises*, vol. 90, n° 3, 2013, p. 39-42.

« *L'Orphelin des Zhao* (Ji Junxiang) et *L'Orphelin de la Chine* (Voltaire) » (en chinois), *Fudan Forum on Foreign Languages and Literature*, Shanghai, 2014, p. 82-84

« Traduire le son, traduire l'image : comment traduire les onomatopées dans les BD ? Exemple de *Tintin au Tibet* », *East Journal of Translation*, vol. 28, n° 2, 2014, p. 70-74, 78.

« De l'idiolecte novarinien à l'individualisme linguistique », in M. Viegnes et J. Rime (dir.), *Représentations de l'individu en Chine et en Europe francophone. Écritures en miroir*, Neuchâtel, éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2015, p. 265-273.