

Munteanu, Emilia

(University of Bacau, Bacau, Romania)

Le théâtre de Jean Tardieu entre sédimentation et parodie

Resume. *Il ne nous suffit pas, pour comprendre la démarche tardivienne, annoncée dans le paratexte préfaciel de son Théâtre de Chambre de nous arrêter à l'idée de "catalogue des possibilités théâtrales", des structures formelles, idée qui limiterait l'acte créateur à un simple inventaire apparenté à un travail de statisticien. En creusant au-delà de la structure de surface, on découvre des interrogations visant le sort du théâtre lui-même ou du langage et s'enquérant du sens de l'être-au-monde.*

Savoir ce qui s'est passé ab origine, in illo tempore et au commencement du théâtre, c'est comprendre et parvenir de la sorte à exercer sa domination "magique" sur cet objet qui devient ainsi présent. La représentation théâtrale offre non une connaissance extérieure, abstraite, mais une connaissance que nous "vivons" rituellement, à laquelle nous sommes invités à titre de participants. En nous isolant du temps chronologique, quotidien, cette expérience nous fait plonger dans un temps "religieux", celui de la création. (Mircea Eliade, Mythes, rêves et mystères, Gallimard, 1992, p.35) Car chaque spectacle, et ceux qu'offre le théâtre de Tardieu davantage que d'autres, parle de la création et le spectateur a par ailleurs la chance d'en devenir contemporain et notamment témoin de sa réitération. Alors, il a le privilège de sentir croître en lui le temps "fort", celui où l'artiste fut visité par l'aile de l'ange inspirateur, messenger des dieux. Et qu'est-ce que la création artistique sinon une partie du grandiose "spectacle des œuvres divines" (ibidem) et chaque représentation une réédition rituelle du mythe de la cosmogonie? Mais il ne faut pas s'attendre à ce qu'un auteur contemporain de Beckett et Ionesco soit un héritier docile de la tradition. Puisque son entreprise théâtrale se situe du côté de la "deviance calculée" (Paul Ricœur, Temps et récit, 1983, p.133-134), la façon la plus sûre de conserver le passé étant celle de la "déformation réglée"

Lorsque Tardieu affirme son intention engageant l'avenir de composer un *Clavecin bien tempéré du Théâtre*, il ne saurait ignorer la tradition dont les éléments constitutifs, tels que Paul Ricœur les repèrent sont

la *sédimentation* et *l'innovation*. La tradition comprise comme sédimentation procure au créateur les paradigmes qui constituent le muthos (la mise en intrigue) et dont la genèse a souvent été oubliée. Le chercheur français limite le rôle des paradigmes à *une grammaire qui règle la composition d'œuvres nouvelles. Mais le travail de l'imagination [...] se déploie entre les deux pôles de l'application servile et de la déviance calculée.* (Paul, Ricœur, Temps et récit, Editions du Seuil, 1983, pp.133-134) L'entreprise tardivienne se situe du côté de cette dernière option de fréquentation de la tradition sans faire pour autant preuve de fidélité. Lorsque Tardieu avoue son désir de donner parfois une certaine place à la tonalité *humour* (de l'humour comique à l'humour noir) et qualifie certaines de ses pièces de *cocasses ou franchement burlesques* (Tardieu, Préface de La comédie du langage, Gallimard, 1995), il exclut toute intention de Visitation obséquieuse du passé. Par ailleurs, aucune entreprise innovatrice ne saurait se vanter d'être absolue, au contraire, elle est d'abord en situation d'héritière de l'histoire, par rapport au modèle de laquelle se positionnent tous les mouvements novateurs.

L'écriture tardivienne se présente comme une figuration cinétique de la stabilité des archétypes dans la mesure où elle ne les ignore ni ne les foule aux pieds, mais leur imprime une autre orientation. Leur transformation sémantique se double d'un processus de transmotivation et d'une transvalorisation, quoique la tentation de l'immobilisme, en tant que forme de conservation de la pureté, et la réfutation de l'altérité, tenue pour altération, se manifestent opiniâtrement par endroits.

Toute tentative de **renovatio** qui ne repose pas sur le mythe cosmogonique ou sur un mythe de création n'a pas de chance de succès ou bien, en d'autres termes, toute invention dédaigneuse de la tradition est vouée à l'échec. À preuve, ce « roi » dont l'avènement au pouvoir ne s'accompagne pas de la réitération de la cosmogonie. (**La cité sans sommeil**) Qui pis est, il prend indûment possession d'une découverte scientifique. Son erreur consiste à avoir emprisonné le savant-gourou, seul à savoir "réciter" le mythe. Par conséquent, la **renovatio** se réduit à une simple application technique. Au lieu d'être du vécu, la découverte du sérum de l'insomnie dévitalise, au lieu d'être porteuse de progrès, elle n'est que régression et décadence.

Le temps "fort" de la comogonie s'amollit, de même que les habitants (de la Petite Place) qui rampent, somnolent, s'évanouissent et finalement s'écroulent. La bipédie de l'homme et sa verticalité qui le

distinguent de l'animalité et l'élancent vers des hauteurs imprévisibles sont gravement menacées, et par là, son humanité même. L'erreur de décodage de la prophétie du savant entraîne le Promoteur dans une cérémonie complètement désacralisée. Son échec est dû en même temps à la méconnaissance de l'origine du rituel par ce "prêtre" moderne qu'est le reporter. Ainsi, la récitation de la réalité vivante, celle des *illo tempore*, sera supplantée par l'audition d'un hymne national, parodie d'autres hymnes, y compris de ceux exaltant les exploits d'un héros national. En outre, la condition sine qua non pour qu'une cérémonie parvienne au statut de rituel, c'est qu'elle ait lieu au cours d'un intervalle de temps sacré.ⁱ Or, dans la Cité en cause, le temps est aboli, y compris celui destiné à la remémoration. Chez certaines populations, nous renseigne l'historien des religions, le gourou ou le prêtre récite le mythe cosmogonique en rappelant, par exemple, aux auditeurs le rôle de leur tribu dans la création du monde. Tandis que ce maître de cérémonie des temps modernes (le Reporter) se laisse surprendre (par le couple d'amoureux, par les monstres) et confondre (par les policiers) et qu'il étale son discours sur le mensonge, le faux souverain se dispose à leurrer son peuple en lui servant un discours dépourvu de vie puisque enregistré et projeté sur un écran.

On pourrait interpréter le besoin d'Asia d'évoquer sa propre création, qui ressemble à tout mythe de création, comme une quasi-invocation des éléments afin de s'y réintégrer et d'achever ainsi son cycle ontique sur la terre. Au fur et à mesure, nous reconnaissons chez elle un rapprochement de la conception des Grecs qui, selon Eliade, avaient vidé le *mythos* de toute valeur religieuse et métaphysique. Opposé par ceux-ci aussi bien au *logos* qu'à l'*historia*, le *mythos* finit par indiquer tout ce qui ne peut réellement exister.ⁱⁱ La théogonie d'Asia, censée avoir une fonction tempérante de l'impétuosité de l'enfant Prométhée, donne par son échec l'impression d'attester la vérité de la vision du mythe comme "fable", "fiction" ou "invention".ⁱⁱⁱ Au lieu d'adoucir le tempérament fugueux du futur voleur du feu céleste, la fable de la mère attise la haine du fils envers les dieux et le transforme en destructeur de l'humanité (***Tonnerre sans orage***). La démythification à laquelle Asia soumet sa propre théogonie rejoint les critiques dont les rationalistes grecs couvraient les représentations qu'Homère et Hésiode avaient données des exploits des dieux. Celles-ci visaient surtout les aventures des dieux, de même que leurs décisions

arbitraires, leur conduite capricieuse et injuste, ainsi que leur immoralité.^{iv}

L'Inventeur, pour sa part, évoque un mythe de création, celui d'un Meuble, sans le faire pourtant précéder de la remémoration du mythe cosmogonique ou de la création du premier meuble. En outre, l'itération ne se fait pas au cours d'un intervalle de temps sacré, se limitant à une simple répétition mécanique. La transgression des conditions d'évocation empêche de la sorte le retour du temps "fort" et provoque la métamorphose du Meuble en meurtrier.

L'historien des religions roumain saisit chez une population appartenant à une famille tibétaine la solidarité qui s'établit entre le mythe cosmogonique, le mythe d'origine de la maladie et du remède et le rituel de la guérison magique.^v Dans **La comédie de la comédie**, un Malade qui se présente au cabinet d'un Docteur en vue d'**Une Consultation** prétend absurdement que celui-ci réponde à des questions essentielles: *Et, d'abord, docteur, voyons, sincèrement, entre nous: qu'est-ce que la maladie?* Cette épreuve orale à laquelle il se permet de soumettre le médecin paraît absurde au psychiatre et au spectateur moderne, mais non dans la vision des temps archaïques. Car définir la maladie et la santé équivaldrait à l'évocation du mythe d'origine de la maladie et du remède. C'est pourquoi le rituel proposé par le psychiatre consiste à faire revivre la crise par le patient afin qu'il vienne à bout du mal: contre la dissolution dans l'abstrait, l'invocation d'un objet on ne saurait plus concret. Dans les sociétés archaïques, le remède consisterait dans le retour à la réalité vivante du temps sacré de la cosmogonie, seul à même de revigorer l'esprit et le corps des malades. Si le Malade a toutefois l'air de guérir, le "rituel" de la guérison, lui, n'est pas réussi dans son ensemble car le Docteur pique à son tour une crise. Eliade affirme, en parlant des tribus navajo, qu'aucun medecine-man ne peut entamer une cérémonie de guérison tant qu'il n'a pas été lui-même soumis à la même cérémonie.^{vi} Aussi voit-on notre psychiatre invoquer l'aide d'un confrère: *Au secours!... Un medecin!... Non, je ne suis pas le medecin!... Je suis le malade... Il n'y a pas de medecins! Il n'y a que des maldes! Au secours! Au secours!* On serait autorisé à gloser ce dénouement dans les termes d'un constat tragi-comique de l'état de notre société où la maladie empirant fait boule de neige et touche jusqu'aux officiers de santé. Faute d'initiation, le guérisseur moderne se laisse lui aussi engloutir par le temps profane. **Le Docteur**, déjà plus nerveux. *Je vous comprends parfaitement. Je suis comme vous. Les chiens aboient, les grenouilles*

May 28-31 2007, Volgograd

*coassent. La terre est humide. L'herbe pousse...La dysphorie qui caractérise les rapports du Docteur avec la nature ou le village l'empêche de séjourner dans la plénitude du temps primordial et de se laisser pénétrer par les forces géantes qui, in illo tempore, ont rendu possible la création du monde. Il affecte néanmoins une indéniable compétence professionnelle que l'insistance sur les données anamnétiques et la pertinence des commentaires scientifiques semblent valider: *Comment ça va-t-il du côté des nuages? [...] Et l'espace...comment ça va? Le Malade L'espace? Aïe! C'est le grand problème!...Tantôt trop large...ou trop long, tantôt trop étroit! Le Docteur L'espace est relatif, comme le temps d'ailleurs.* Les effets comiques font partie de cette stratégie de séduction qui, à première vue, se propose de chasser les nuages susceptibles d'assombrir nos pensées d'habitants du temps profane. En s'attaquant aux médecins, Tardieu donne à la fois l'impression de démythifier le rôle des mythes en matière de guérison mais il ne faut jurer de rien car l'on sait qu'il faut se presser, à l'instar de Figaro, "de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer". Alors, pourquoi ne pas y voir une façon de déplorer la rupture d'avec le temps mythique?*

Le dramaturge attribue au jeu enfantin une fonction démythifiante dans *La Mort et le Médecin* où il suffit d'une brève et rapide initiation du Malade aux mystères de la médecine pour qu'il guérisse. Mais son ingratitude sera finalement punie par sa Femme, celle qui a l'air de jouer le rôle de l'archétype du Vieux, du Sage, permettant également son assimilation au prêtre ou au chaman.

Par ailleurs, pour les populations archaïques, l'acte de se nourrir ne se résume pas à assouvir une nécessité physiologique, mais il s'agit là d'une action "religieuse": nous mangeons les créations des êtres surnaturels, affirment ces gens-là, et nous les mangeons de la même façon que le firent les ancêtres mythiques pour la première fois, au commencement du monde.^{vii} Toutefois, plus on s'éloigne des temps mythiques, plus l'acte de se nourrir devient un geste mécanique accompagné d'autres, du même acabit, tel le bavardage quotidien dans lequel les dieux sont submergés à chacune des gorgées. Incapable de décider entre la trivialité et la conceptualisation du discours faisant cortège à la nutrition, le Protagoniste de *L'A.B.C. de notre vie* se détermine en faveur de la position de simple spectateur dégoûté et adopte la technique de M.Mot et de Mme Parole. **Le Protagoniste**, haussant les épaules et se moquant d'eux. *Non! Dévaluation! Détachement! Disjonction!* Mieux encore, il résume par une image

symbolique le processus de désacralisation auquel les profanes ont tout soumis par la parole dépourvue de grâce divine. Créatures monstrueuses, les “sauterelles à têtes d’hommes” rejoignent les traits [+ dévorateur] [+ parole] qui figurent cette “plaie” moderne consistant à parler pour ne rien dire ou à parler pour parler, dévitalisant en égale mesure locuteur et auditeur.

En tant qu’acte physiologique, le manger se voit même frappé de tabouisation dans le monde renversé de *L’Archipel sans nom*, d’où le mépris qui accompagne la preuve de faiblesse et de transgression des conventions sociales dont le jeune Sureau se rend coupable. L’inférence de l’historien des religions explique admirablement ce processus de dégradation des gestes archaïques. Car, affirme celui-ci, l’écoulement du temps implique l’éloignement graduel des “commencements”, partant, la perte de la perfection initiale. Tout ce qui dure s’effrite, dégénère et finit par périr. ^{viii}

Il nous est loisible d’affirmer que pour Georges, pour l’Épouvantail et, indubitablement, pour Robert, la perfection se trouvait au commencement, vu que le présent n’offre que des semblants de vie et de vigueur, biens exclusifs des temps primordiaux. La seule solution envisageable c’est l’anéantissement du vieux cycle avant le renouvellement, du moment que l’eschatologie, selon Eliade, n’est, chez les “primitifs”, que la préfiguration d’une cosmogonie à venir. Il faut alors abolir le vieux monde afin de le recréer in toto. Pour Georges (*Pénombre et chuchotements*), fouiller le passé, c’est remuer le couteau dans la plaie de jeunesse que le temps n’a pas cicatrisée. Mais c’est conjointement le seul moyen de l’enterrer. D’où l’ironie mordante, voire le sarcasme dont il accompagne les soucis de respectabilité et les remords qui tourmentent l’ancienne amante convertie au christianisme.

Néanmoins, cette tendance à la destruction d’un univers révolu comme anticipation et action indissociables d’une recreation, manifeste chez maints artistes contemporains, trouve son illustration dans le discours de A (*Une soirée en Provence*). Par son aspiration au salut suite à la conquête du vide, il rejoint le mythe eschatologique qui voit dans la fin du vieux monde une étape nécessaire à la restauration du paradis sur ses propres ruines. Nous y retrouvons cette idée de la destruction du langage artistique en tant qu’invariable des arts contemporains et que Tardieu embrasse et pousse jusqu’à la réduction du langage lui-même à des haillons phonétiques et graphiques: S et Z.

Les formes de destruction du langage dramatique choisies par l'auteur sont celles de la comédie, moins agressives mais non moins corrosives malgré leur action lente et apparemment séduisante. Puisqu'elles réduiront en poussière le vaudeville et le drame bourgeois par leurs propres armes. Les procédés artificiels tels l'aparté, le monologue, le mystère, tellement chéris par le théâtre traditionnel, seront eux aussi exhibés, ressassés jusqu'à la saturation et la lassitude.

De même que dans les mythes diluviens la fin du monde ne fut pas radicale, ce dernier couple de lettres d'un alphabet déchiré semble plutôt destiné à écrire une nouvelle cosmogonie. Leur position à l'initiale de vocables réunis en une incantation polyglotte témoigne davantage d'un scénario mythico-rituel de renouvellement que d'une fin imminente et absolue. Les apparences donnent à penser que ce "polyglottisme" offre la seule chance de régénération de la matière théâtrale, une sorte de régression vers le chaos, vers une espèce de *massa confusa* primordiale.^{ix} Ce balbutiement polyglotte serait la mise en abyme d'un nouveau syncrétisme des arts que la scène tardivienne accueille et souhaite à titre d'unique garantie d'une nouvelle cosmogonie du théâtre. Quelques-uns de ses poèmes à jouer invoquent les temps mythiques au cours d'un rituel moderne, mariage d'éléments chorégraphiques, musicaux et picturaux. Ce renouvellement du théâtre, par l'appel à ces commencements, fait état des accointances de l'eschatologie et de la cosmogonie.

ENDNOTES

i **Eliade**, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, 1978, Bucarest, p.10

ii **Eliade**, op.cité, pp.1-2

iii **Eliade**, op.cité, p.1

iv **Eliade**, op.cité, p.139

v *ibidem*, p.36

vi *ibidem*, p.25

vii **Eliade**, op.cité., p.42

viii *ibidem*, p.49

ix *ibidem*, p.69