

## Tardieu à 360°

### 5 : L'accent grave

C'est « au carrefour du Burlesque et du Lyrique » que Jean Tardieu situe son œuvre dans l'« argument » liminaire de *Monsieur monsieur* en 1951. Traditionnellement, le mot « lyrisme » est associé à un registre grave, le terme de « burlesque » à une tonalité comique. Pour comprendre cette articulation paradoxale, il faut, dans un premier temps, revenir sur la chronologie des œuvres des années quarante et cinquante.

Un rapide survol de la bibliographie de cette période permet de dégager un point de bascule entre deux corpus aux tonalités bien distinctes. Les œuvres écrites et publiées pendant la guerre ou juste après (1) poursuivent une écriture lyrique sérieuse inaugurée avec *Accent* en 1939. La tonalité que Jean Tardieu qualifie de burlesque, quant à elle, révélée au public au début des années cinquante avec la double publication de *Monsieur monsieur* et de *Un mot pour un autre* (ouvrage repris et augmenté plus tard sous le titre : *Le Professeur Frappel*), est apparue à l'époque comme un changement radical. Or malgré cette rupture tonale qui a fait croire (ou craindre) à ses lecteurs que Jean Tardieu avait abandonné le registre lyrique de ses premiers ouvrages, la publication de plusieurs recueils ultérieurs (2) leur prouvera qu'il n'en est rien, comme on peut le constater en lisant les trois volumes de la collection *Poésie/Gallimard* (3) où Jean Tardieu réunit après coup l'essentiel de sa production poétique.

Dès les premières publications de Jean Tardieu domine ce qu'il appelle « l'accent grave ». Si l'on met à part *Figures*, ouvrage d'un lyrisme plus flamboyant, plus enthousiaste, car consacré aux merveilles de la peinture, l'écriture poétique présente une certaine unité tonale caractérisée par un lyrisme en demi-teinte, qui fonctionne sur le mode de la litote et non sur celui de l'hyperbole. Le souci métaphysique qui est au fondement de cette écriture lui confère un aspect universel, détaché de l'anecdote, de sorte que l'on a souvent qualifié ce lyrisme de non personnel. Les thèmes : le réel et l'irréel, la présence et l'absence, l'encombrement et le vide, le moi et l'autre — double ou témoin —, l'effroi du néant, les paroles errantes, les cauchemars et visions fantastiques, ainsi que les formes : le poème en prose, le poème en vers et les dialogues, tout cela s'est progressivement mis en place.

La perspective tragique qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre de Tardieu dès le départ fait que la thématique de la guerre, lorsqu'elle se fait explicite dans les recueils écrits entre 1940 et 1945, apparaît plutôt comme une confirmation des intuitions antérieures ou comme une incarnation historique hypertrophiée des forces du chaos qui menacent tantôt les choses, tantôt l'esprit qui les perçoit. Cependant, il est des textes où l'actualisation, sous la pression du contexte immédiat, se fait plus précise : qui peut se dire innocent de la guerre ?

Dans un recueil de textes poétiques paru en 1946, *Le Démon de l'irréalité*, figure un drame en vers, « Les dieux inutiles », où les thèmes tardiviens se nouent à la réalité environnante de la guerre et s'incarnent dans une fable mythologique dans laquelle un sentiment de culpabilité diffuse, jusque-là induit par le souci métaphysique, fait l'objet d'un glissement vers un concept de responsabilité plus engagée. Dans ce poème dramatique, Prométhée, faute de pouvoir détruire les dieux auxquels il a déclaré la guerre, s'apprête à faire exploser leur œuvre, à savoir le monde, dans une gigantesque déflagration ; au dernier moment, il apprend que les dieux ne sont qu'un mythe inventé par sa mère lorsqu'il était enfant — mais c'est trop tard : l'apocalypse a lieu. Le désastre est décrit à Prométhée par Deucalion, son fils, suivant le très classique procédé de l'hypotypose :

C'est alors qu'une secousse épouvantable  
me fit tomber brutalement sur le sol  
la face contre terre.  
Heureusement pour moi  
car une lueur intense  
qui m'eût à coup sûr aveuglé  
remplit la vaste vallée qui conduit au golfe  
en même temps qu'un fracas ébranlait les airs  
comme si mille orages accompagnés de leurs tonnerres  
éclataient en même temps au pied des monts.

Quand la lueur eut disparu, quant le tonnerre se fut changé en un roulement lointain  
 je relevai la tête et je pus contempler l'incroyable spectacle.  
 Toute la vaste vallée, herbes, broussailles, forêts, rochers, toutes les villes et les villages étagés sur les riantes collines où croissait la vigne  
 tout dans le temps d'un clin d'œil avait été consumé et n'était plus que cendres inertes et fumantes.  
 Et à la place des champs cultivés, sur le terre-plein des villes d'immenses et profonds cratères étaient creusés.  
 Je fis quelques pas — prudemment, car à mesure que j'avancais la terre devenait chaude et brûlait mes pieds comme la lave sur les flancs d'un volcan.  
 Le premier village que j'atteignis n'était plus qu'un amas de poussière bleuâtre,  
 un tourbillon d'âtre fumée  
 je ne vis que les squelettes carbonisés d'un homme et d'un chien plus loin la tête noire et tordue d'un taureau.  
 Je m'arrêtai. Il n'en fallait pas plus pour comprendre ce qu'étaient devenus les habitants de la vallée — homme, bêtes et insectes.  
 Je refoulai tant d'horreur en moi-même  
 comme on force une bête furieuse à rentrer dans sa cage » (4)

Ainsi ceux qui ont été témoins de la guerre, quand bien même, tels Deucalion, ils n'en seraient pas les instigateurs, sont chargés d'une connaissance qui équivaut à une *responsabilité* : nul ne peut faire comme s'il ignorait l'horreur, et il va falloir cohabiter avec cette sauvagerie. Le poète, comme chacun, est contraint d'intérioriser le mal sans pouvoir s'en désolidariser : il faut admettre en soi cette bête furieuse. C'est de là qu'il faut partir, de ce point zéro. Et Deucalion s'en va : il s'apprête à partir dans un monde vidé de substance, car, désormais, il n'existe plus rien qui soit plein, et toutes les choses qui existent sont guettées par « le démon de l'irréalité » :

Moi qui suis fait pour adorer le bleu profond de l'azur  
 moi, dressé à l'avant d'un navire ou endormi sous les agrès doucement agités,  
 j'irai loin devant moi poussé par les vents favorables,  
 cherchant dans le reflet des deux abîmes  
 une alliance avec mon nouveau dieu : le néant ! (4)

Mais que signifie « faire alliance avec le néant » ? Deucalion fuit l'Inacceptable pour l'Impensable... Comme lui, le poète est pris entre les deux faces, liées comme le sont l'endroit et l'envers, de ce que Jean Tardieu appelle la « Menace » ou l'« Ennemi » : d'un côté la disparition dans l'infinie fragmentation de la matière, de l'autre la disparition dans le silence absolu du grand Tout. Sans cesse, Jean Tardieu ira de l'un à l'autre de ces pôles : « Toujours sur cette balance je me tiens. L'instable est ma destinée, mon repos. Ce qui est contradictoire devient le même : le mouvement et l'immobilité, la durée et l'instant » (5).

Même visiblement marqué par l'influence de Goethe et d'Hölderlin, le drame « Les dieux inutiles » concentre en lui des thèmes proprement tardiviens, que l'on peut retrouver dans certains poèmes antérieurs ou ultérieurs. Le départ de Deucalion s'était déjà joué dans un poème du *Témoin invisible* intitulé « Personne » :

Souvent je fuis les traits familiers  
 du monde étroit qui nous est assigné  
 et hors des mains des grands meubles je passe  
 du songe épais de ma solidité  
 à l'autre rêve à celui de l'espace,  
 tremblant de froid sans mon identité.

Je sors je sors par une porte basse,  
déjà la nuit a changé de clarté.  
Tandis qu'Un tel qui est moi, sur sa couche  
durcit en paix dans son cercueil de corps,  
je ne sais plus qui parle par ma bouche  
je ne sais plus quel nom je porte encor,  
mais j'ai les yeux les mains et les oreilles  
d'un voyageur qui serait revenu

et tout à coup un noir frisson m'éveille  
entre les murs d'un quartier jamais vu.  
Un pas qui n'était pas le mien m'emporte,  
je traverse une foule de passants  
et me voici dans l'ombre d'une porte  
où souffle un formidable coup de vent.  
Quelle trombe ! Quel ouragan ! Tout tremble  
si fort que l'univers se désunit  
et que ma vie aussi se désassemble  
et que bientôt rien ne me reste, ni  
ce dur regard qui aimait tant les flammes  
ni ces deux mains qui aimaient tant tenir  
ni ces deux pieds qui aimaient tant partir  
ni ce grand corps amoureux de son âme.  
Ah ! dans un tel exil comment dirai-je  
quelle est la fin de ce long sortilège ?  
Je suis sans voix je n'ai plus de langage,  
plus de bateau pour un si long voyage !  
L'œil fixe, je me tais, en attendant  
d'apprendre enfin la langue du néant . (6)

C'est l'incessant départ de Deucalion qui se répète ici, comme dans maints autres poèmes. Car, pour tromper l'Ennemi, pour le déjouer, il faut se plonger en lui, l'imiter, et en quelque sorte le *rejouer*. Cependant il existe chez Tardieu un refus de céder à l'Ennemi, car toute œuvre de création est en même temps un geste de résistance, comme il le dit explicitement dans cet extrait de *Lapicque ou ce qui est* (1945) :

« Embarqué dans sa périlleuse navigation personnelle, dans cette grande nuit trouée de taches lumineuses, porté en avant par un élan de tout son être, perché, penché, balancé au bord de lui-même comme le sorcier noir à la marge de son incantation, je vois ce peintre d'aujourd'hui possédé par la volonté de mettre au monde une flore éclatante et fraîche, coupée de toute racine logique, de délivrer ce monstre qui est l'avenir et dont le silence rugissant nous rappelle une ancienne complicité perdue, une participation exaltante, une plénitude d'existence, une présence universelle et instantanée toute pareille à l'acte du *poème*. » (7)

La figure du peintre, toujours représentée dans l'œuvre de Tardieu comme un modèle à suivre, est un Deucalion qui ne cède pas aux sirènes de l'absence, même s'il a pleinement conscience du « drame universel ». L'artiste à la fois rend compte du chaos et lui résiste par l'acte même de création, il est en même temps *ici* et *ailleurs*. C'est ce paradoxe qu'énonce le poète dans sa « Lettre d'ici » :

Je suis celui qui habite aujourd'hui parmi vous  
l'un de vous. Mes souliers vont sur le goudron des villes  
tranquillement comme si j'ignorais  
que le sol n'est qu'une feuille mince  
entre deux étendues sans couleur et sans nom.

Moi cependant qui parle j'ai un nom  
je suis celui qui est là parmi vous l'un de vous  
ma bouche parle mes yeux voient mes mains travaillent  
innocent ! comme si j'ignorais que ma peau  
n'est qu'une feuille mince  
entre moi et la mort.

Je suis celui qui ne regarde pas plus haut que les toits  
plus loin que l'horizon parallèle des rues  
Le soleil qui se casse aux carreaux avarés  
me cache le sommeil étoilé du monde  
où je n'ai que faire, homme de ce côté-ci.

Mon espoir ah tout mon espoir est parmi vous  
près de vous près de moi je n'ai pas honte  
de commencer dans les piétinements  
(j'ai rêvé d'un désert où j'étais seul  
mais comme j'étais seul je ne pouvais me voir  
je n'existais donc plus le sable entrainé en moi)

Ici je suis bien j'écoute on cause  
dans la pièce à côté  
et toujours cette voix même si elle change  
c'est toujours vous c'est toujours moi qui parle.

Que dire encore ? Nous vivons d'un verre d'eau  
tiré au robinet de la cuisine  
et de la vie et de la mort continuelles

dans un monde éclatant immortel  
givre du temps acier des anges  
pluie et feux inhumains aux quatre coins du ciel. (8)

Ainsi, malgré le vertige pascalien de l'infini, apparaissent des indices de la volonté de demeurer de ce côté-ci, et de ne pas se laisser dévorer par les démons de l'irréel et du néant. L'esprit de résistance, qui s'est actualisé dans les poèmes engagés publiés dans des revues clandestines, mais aussi dans la glorification du sens, opposé aux « brumes colossales qui nous dévorent » par les artistes français célébrés dans *Figures*, ou bien encore dans la leçon donnée par Charles d'Orléans, loué d'avoir évité « les dévotions au culte de la mort » et d'avoir poursuivi, « à travers le massacre et l'incendie, la formule d'une rencontre essentielle, infiniment précieuse, entre l'esprit et les puissances de la vie » (9), tout cela manifeste une intention de créer des poèmes qui, pour être porteurs d'angoisse, sont tout autant signes de vie.

Le lyrisme poétique de Jean Tardieu, en effet, captive par ce que j'appellerais un *sublime retenu*. Pas d'emportements rhétoriques, pas de mots rares, pas d'adjectifs rutilants, pas d'hyperboles. Jean Tardieu, qui se méfie de la métaphore, fait un usage aussi mesuré que possible de la figuration analogique. Le *je* lyrique, complètement dégagé de tout caractère anecdotique, prend la valeur d'un *nous* inclusif. Si, parfois, le sens ne se donne pas d'emblée, car la poésie s'avance vers la pointe de l'inexprimable, il tend constamment à la plus grande clarté possible et fuit les marqueurs de poéticité tels que l'hermétisme volontaire du discours. Il y a, chez Jean Tardieu, une recherche constante de l'exactitude qui *retient* l'effusion. Cependant, il y a lyrisme, et lyrisme sublime. Comment ? Par ce qui est au fondement même du lyrisme, à savoir la musique.

La poésie lyrique de Jean Tardieu est admirablement musicale. D'abord tenté par le distique, il abandonne assez rapidement cette forme un peu sèche pour des recherches rythmiques assez diversifiées : vers libre, vers mesuré, isométrique ou hétérométrique, avec ou sans rimes. Chaque poème exige sa forme propre : l'oreille du poète, formée à la musique,

est à cet égard d'une justesse absolue. On trouve même — c'est une rareté dans sa poésie — une forme fixe comme le sonnet, tel celui-ci, qui porte pour titre le nom d'une forme musicale elle aussi fixée par la tradition, « Sonate » :

Plus rien entre le ciel et moi sinon le temps !  
Je ne suis nulle part ailleurs que dans les ailes  
invisibles de l'air qui battent faiblement  
sous l'espace noyé par sa pluie éternelle.

Quel secret demander à ce désert savant ?  
Quel secours sinon lui, quelle heure sinon celle  
qui s'arrête !... La feuille est veuve de tout vent ;  
il suffit d'écouter et d'attendre comme elle.

Nul pas ne reviendra sur ce champ spacieux ;  
tout est déjà mémoire au front calme des dieux  
et pour être plus près de leur lointain silence,

ouvre en toi-même un flot égal à ce qui fuit,  
sans regret, sans espoir et sans autre présence  
que ce cœur encor lourd d'immémoriale nuit. (10)

La musique du vers peut se faire si présente, si éminente, qu'elle transporte comme une vague le sens, même mystérieux, vers la clarté de la compréhension, au-delà de tout discours explicatif, comme dans le poème « L'Île de France » (cité dans le premier chapitre du présent feuillet) dont les rythmes binaires et ternaires, poursuivant leur marche sereine, enjambent la radicale figure de séparation qui le coupe en deux.

La musicalité de la langue, pour Jean Tardieu, ne se limite pas aux rythmes et aux sonorités : la syntaxe offre ses courbes mélodiques dont la répétition crée un effet envoûtant. Ainsi, une série de questions inquiétantes, dans « Mauvaise mémoire », poème publié en 1946 dans *Le Démon de l'irréalité*, confère au poème une atmosphère onirique :

Mais quel était ce souffle aux pavés de l'aurore ?  
Quelle était cette odeur de légumes jetés,  
ce linge au noir balcon comme un signal glacé ?  
Quel était ce regard qui me surveille encore ?

Mais quelle était mais quelle était dans cette ville  
cette fumée ? et ce silence ? et tout à coup  
ces heurts ces coups de feu de bataille civile ?  
Quelle était la clameur qui venait jusqu'à nous ?

Quel était votre nom quel était mon visage  
Que faisons-nous l'un à l'autre inconnus ?  
Sans savoir qui je suis sans savoir qui je fus  
je revois une main qui se tend sous l'orage  
un visage qui pleure, une porte fermée. (11)

Insomniaque, Jean Tardieu souvent écrit la nuit ; le « coffre aux cauchemars » s'entrouvre pour laisser filtrer des visions fantastiques, des scènes étranges, ou encore des paroles égarées comme dans « Les fleurs du papier » :

Je t'avais dit tu m'avais dit  
je t'avais dit je t'avais dit tu m'avais dit  
je t'avais dit tu m'avais dit je t'avais dit tu m'avais dit je t'avais dit

— Oh comme les maisons étaient hautes !  
Oh comme le vieil appartement sentait la poussière !

Oh comme il était impossible à retrouver  
le temps du soleil le temps du futur, des fleurs du papier !

Je t'avais dit tu m'avais dit  
je t'avais dit je t'avais dit tu m'avais dit. (12)

Le plus-que-parfait et sa reprise lancinante suffisent ici à exprimer la nostalgie, comme, dans « La complainte du verbe être » (cf. Chapitre 1), la simple conjugaison du verbe évoque à elle seule le fait bouleversant de connaître l'idée de sa propre mort au sein même de la vie. Fasciné par les immenses possibilités que lui offre la grammaire « à cause de ce qu'elle contient, en puissance, de dramatique et presque sacré » (13), Jean Tardieu réunira les poèmes inspirés par elle dans un recueil publié en 1976, *Formeries* :

#### Conjugaisons et interrogations I

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

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

Elle est partie, elle ! Elle est bien partie. Elle ne revient pas.  
Est-ce qu'elle reviendra ? Je ne crois pas Je ne crois pas qu'elle  
revienne

Toi, tu es là Est-ce que tu es là ? Quelquefois tu n'es pas là.

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

Si je partais, est-ce qu'ils reviendraient ?  
Si je restais, est-ce qu'ils partiraient ?  
Si je pars, est-ce que tu pars ?  
Est-ce que nous allons partir ?  
Est-ce que nous allons rester ?  
Est-ce que nous allons partir ? (14)

Avec l'austérité de la grammaire, la poésie de Jean Tardieu se dépouille toujours plus de ses « cocardes, canons et tambours » ; afin d'« imiter la voix même de l'Ennemi » (15), il tenter de régler *plus bas* le niveau du sens, en recourant à ce qu'il appelle des « mots nuls », devenus transparents à force d'avoir servi, ou aux « signifiés élémentaires » que sont, par exemple, les conjonctions ou les prépositions. Au sein même du lyrisme s'opère une sorte d'évaporation de ce que celui-ci pourrait avoir de trop *humide*. Au lendemain de la guerre, déjà, le poète éprouve le besoin de retourner le mode grave en son contraire et de donner au lyrisme sérieux son contrepoids parodique.

\*

Dans les archives de Jean Tardieu figure un de ces petits papiers sur lesquels le poète jetait, la nuit, quelques mots écrits en aveugle, dans le noir : « Et pourquoi enfin ne ririons-nous pas un peu de nos nouvelles terreurs ? » Jean Tardieu évoque dans *Margeries* « ce besoin de trouver une issue (comme une bête traquée) » qui l'a poussé vers la nécessité d'un renouvellement. Or, note Jean Tardieu, « à la recherche d'une évasion, nous pouvons rester où nous sommes. Tout ailleurs est ici même, sous nos pas ». Ce n'est donc pas *autre chose* qu'il dira dans *Monsieur monsieur* ou *Un mot pour un autre*, mais il le dira *autrement*.

## Notes

1- *Le Témoin invisible* (1943), *Figures* (1944), *Poèmes* (1944), *Le Démon de l'irréalité* (1946), *Les Dieux étouffés* (1946) et *Jours pétrifiés* (1947).

2- *La Première personne du singulier* (1952), *Une voix sans personne* (1954), *Histoires obscures* et *Choix de poèmes* (1961), *Pages d'écriture* (1967) et, en partie, *Formeries* (1976) et *Margeries* (1986), recueils de tonalités composites. Je ne cite pas ici les recueils de poèmes lyriques inspirés par les peintres.

3- *Le Fleuve caché* (1968), *La Part de l'ombre* (1972) et *L'Accent grave et l'accent aigu* (1986).

4- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, pp. 218-237.

5- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1282.

6- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 138.

7- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 286.

8- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 494.

9- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 297.

10- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 161.

11- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 214.

12- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 875.

13- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1035.

14- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 1155.

15- Jean Tardieu, *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2003, p. 87.

## Références :

« Le chant brisé de Jean Tardieu », par Michel Triole, in *Le croquant*, N°10, automne-hiver 1991, pp. 133-143.

*Jean Tardieu, un poète parmi nous*, actes du colloque de Cerisy organisé par Marie-Louise Lentengre, Jean-Michel Place éd., 2003. Voir « Un lyrisme feutré », par Marie-Louise Lentengre) pp. 11-22 et « L'Ennemi, ou le serpent qui dépasse », par F. Martin-Scherrer pp. 257 à 282. Voir en particulier un texte inédit de Jean Tardieu : « Quelques mots sur ma poésie », p. 45.

« *Les dieux étouffés*, un recueil clandestin », par Anne-Christine Royère, in *Jean Tardieu, des livres et des voix*, sous la direction de Jean-Yves Debreuille, ENS éditions, 2010, pp. 279-289.