

Dé-jouer l'emprise du langage par le langage

Dramaturgie de Jean Tardieu

Du théâtre de Tardieu, la postérité – dont les manuels scolaires et anthologies – a surtout retenu son caractère fantaisiste et inventif. En effet, il possédait le don de subvertir la forme dramatique et ses aspects par des détournements tout à la fois perspicaces, lucides et amusants. Que l'on songe à *Un mot pour un autre*, à *La sonate et les trois Messieurs* ou *Comment parler musique* ou encore à *Oswald et Zénaïde* ou *Les apartés*.

Cependant, à la lecture plus attentive et complète de son œuvre dramatique, l'on ne peut manquer d'être intrigué, voire frappé, par la part d'inquiétude, d'ombre, qui la traverse. Cette part ne peut être ignorée tant Tardieu souligne son importance dans son processus poétique :

Ainsi, tantôt fascinant, tantôt maléfique, l'Espace nocturne est pour moi le lieu d'où sortent toutes les révélations, comme toutes les épouvantes.

Il n'est pas le « symbole » d'un *autre monde*, mais la vérité de ce monde-ci, [...] présente jusque sur notre table.

Souvent, je l'ai vu (c'est un thème fréquent dans mes écrits, depuis ma jeunesse) ¹

La compréhension et la réception du théâtre de Tardieu restent selon nous trop souvent limitées au simple jeu, sans véritable enjeu, d'une littérature à contraintes. Lui-même a souffert de cela :

C. C.-É. : [...] Vous avez là un humour sarcastique...

J. T. : Un humour dans lequel on a voulu m'enfermer. En fait, mon tempérament est double [...] j'ai une certaine bonne humeur naturelle. Mais il y a trop de gens qui mettent de côté le tragique. Je ne renie pas une certaine drôlerie, mais il ne faut pas la séparer de sa part d'ombre : elles sont tellement liées !

C. C.-É. : C'est un malentendu dont vous avez souffert.

J. T. : En effet ! ²

¹ Jean TARDIEU, *Obscurité du jour*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Quarto », p. 992.

² Jean TARDIEU et Christian COTTET-ÉMARD, « Entretien avec Jean Tardieu à Meillonas », extrait de Christian COTTET-ÉMARD, *Jean Tardieu. Un passant, un passeur*, Charlieu, La Bartavelle, 1997, disponible à la page <http://c.cottetemard.free.fr/tardieu.htm>.

Mais comment rendre compte de cette dualité de manière plus pertinente que par un simple plaisir du contraste ? À travers l'analyse de cinq pièces rédigées à divers moments de la carrière de ce dramaturge, nous voudrions déployer l'hypothèse suivante. Il met en scène des relations oppressantes, « sombres », révélatrices d'un ordre social figé et écrasant – presque totalitaire parfois – et fondées essentiellement par l'exploitation du langage et de la communication. Et cependant, il sollicite sans cesse des potentialités déroutantes de ce même langage telles que l'humour ou le surgissement révélateur de l'inattendu pour déstabiliser les fondements de cet ordre et « révéler ses innombrables 'trompe-l'œil' »³. Le langage – ses ressorts, ses potentialités – sert donc de pivot central à cette dramaturgie. C'est parce que son théâtre invite le spectateur à reconsidérer les ordonnancements hérités et pesants dans le jeu de l'appropriation de la langue qu'il peut être vu comme une émanation de la « dérision qui venge le malheur »⁴.

Les cinq œuvres sélectionnées⁵ ont en commun leur brièveté, leur ancrage initial dans des situations hiérarchiques ordinaires et surtout leur subversion de ces situations par un usage jubilatoire du langage. Dans *La politesse inutile ou la Révolte*⁶, datée de 1947, un professeur impose ses recommandations à un étudiant soumis, jusqu'à l'arrivée d'un visiteur anonyme qui refuse la discussion conventionnelle et qui le déstabilise totalement. Dans *La société Apollon*, publiée en 1955, on retrouve ce personnage sûr de son statut de savant en « Mademoiselle », une vieille fille qui mystifie par son jargon un groupe d'amateurs dans des visites culturelles, mais finit ridiculisée par un jeune étudiant. *Le Guichet*, publié aussi en 1955, montre la confrontation entre un client et un préposé aux renseignements procédurier, qui prétend délivrer des indications incontournables dans les domaines tant pratiques qu'existentiels. Le sketch radiophonique⁷ *Incognito, Comédie burlesque*, diffusé en 1945 mais publié en 1991, présente la sortie en ville d'un dictateur, déguisé pour percevoir « l'état d'esprit de [s]on peuple [INC, p. 84] » et condescendant vis-à-vis de ceux qu'il croise, qui se

³ Jean TARDIEU, *Mon théâtre secret*, in *Œuvres*, p. 1271.

⁴ *Ibid.*, p. 1275.

⁵ L'on s'étonnera peut-être que cette étude n'inclue pas les pièces plus célèbres de ce dramaturge. Mais il nous semblait plus intéressant d'approfondir des œuvres peu mentionnées par la critique.

⁶ Le sous-titre *ou La révolte* ne figurait pas lors de la première parution en 1955. Tardieu l'ajouta lors de la reprise dans un volume « folio » en 1990. Il faut noter qu'il a recompilé ses pièces en modifiant leur agencement et leur intitulé lors de leur parution en « folio ». Les pièces seront mentionnées dans le corps du texte sans leur sous-titre.

⁷ Nous l'intégrons dans un corpus théâtral puisque Tardieu précise que cette œuvre « pourrait être facilement adaptée au Théâtre ».

révèle n'être qu'un mégalomane que ses infirmiers soutiennent dans son délire. Enfin *La jeune fille et le haut-parleur*, *Monologue cruel*, publiée en 1991, montre l'emprise croissante de « la voix anonyme d'un employé [JF, p. 233] » diffusée par un haut-parleur sur une jeune femme hésitante, plongée finalement dans une immobilité mortelle.

Naturalisation de la hiérarchie secrétée par les formes linguistiques

Les personnages qui occupent le sommet de la hiérarchie dans ces pièces imposent leur domination essentiellement par l'usage du langage. On le constate immédiatement dans *la jeune fille et le haut-parleur*, où seuls sont présents les mots de l'employé. Ce recours au langage s'expliquerait-il par la force performative de celui-ci ? En réalité le pouvoir de la langue que pointe Tardieu à travers son œuvre procède paradoxalement de l'inefficacité qui la caractérise :

Le caractère étranger de la langue définit en fait structurellement la relation de tout sujet parlant au langage : parce que la langue nous vient de l'Autre, par héritage, elle constitue par définition un principe de séparation (entre l'homme, enfermé dans la chaîne signifiante, et le monde) »⁸.

Il y a donc à la fois une inadéquation des mots et des choses et une séparation par rapport au sujet, grâce auxquelles les rapports sociaux peuvent être manipulés, au sens où l'entend notamment Pierre Bourdieu.

Selon Bourdieu, « les échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symboliques où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs. »⁹ Il constate que ceux qui affirment détenir « le dire droit » prétendent par là formuler des normes de comportement. C'est la capacité générative de la langue, capable de se couper de la réalité « pour produire des discours *formellement* corrects mais sémantiquement vides »¹⁰, qui est la condition de son efficacité. La communication est utilisée par les catégories dominantes pour présenter leur situation et leur mode d'être comme naturellement légitimes, avec pour contrepartie l'amoindrissement de la valeur de tout ce qui s'en écarterait, jusqu'à l'anéantir parfois.

Certains procédés discursifs attribués par Tardieu à ses personnages « dominants » peuvent être analysés comme des stratégies de gestion des rapports de force et d'assise de leur position. La première de ces stratégies consiste à utiliser le langage comme un jargon formel, doté d'un lexique spécifique, ou un discours énigmatique détenteur d'un sens réservé aux élus. Dans *La politesse inutile*, le professeur étourdit son étudiant de phrases vides de sens ; il lui assène :

⁸ Pierre PIRET, « Postérité de la révolution dramaturgique maeterlinckienne », in Marc QUAGHEBEUR, sous la dir. de, *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck, Colloque de Cerisy 2 - 9 septembre 2000*, Bruxelles, Archives & Musée de la littérature, 2002, coll. « Archives du futur », pp. 417-418.

⁹ Pierre BOURDIEU, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

Et souvenez-vous bien de cette maxime : l'Être est la dignité de l'Homme, comme l'Homme est la dignité de l'Être. [*PI*, p. 589]

Ce personnage se construit à travers le flux de son discours égocentrique une rassurante et imposante identité. Tardieu lui fait d'ailleurs avouer ce qui lui sert à masquer l'absence de fondement de sa position – son intarissable discours sur lui-même – à travers l'une de ses répliques : « Je parlais, je parlais, et je ne m'apercevais pas que ... [...] D'ailleurs pardonnez-moi si je parle tant de ma personne ! Un sujet bien mince ! [*PI*, p. 590] »

Le recours à la parole vise le même but chez le personnage de Mademoiselle dans *La société Apollon* : signifier sa supériorité. Cette dernière se targue de (dé)tenir un discours scientifique et critique à propos de l'objet artistique, mais elle ne fait que s'emporter à propos de notions vaguement conceptuelles auxquelles elle attribue une valeur d'absolu puisque ce sont, comme le note Jacques Le Marinel, « des mots à majuscules, dont le sens s'est séparé »¹¹. Elle discourt en effet sur « la Forme [qui] n'est pas le Sujet [*SOC A*, p. 647] », ou sur l'essence de ce qu'elle prend pour une sculpture moderne – en réalité une moulinette de cuisine – qui, selon elle, « constitue, en somme, l'expression typique de la Quatrième Dimension. [*SOC A*, p. 652] » Ses élèves, membres de sa¹² société pompeusement dénommée « Apollon », se laissent facilement impressionner.

MADAME GOUFFRE : Oh ! quelle drôle de chose !

MADemoisELLE, *sévère* : Non, Madame ! Ce n'est pas « drôle » : c'est beau ! C'est très beau ! [...]

LE CHARMANT-PETIT-MÉNAGE, *étourdimement* : C'est gentil, ici, il y a de la lumière !

MADemoisELLE, *éclatant* : Et c'est tout ce que vous trouvez à dire : « C'est gentil, ici », alors que vous contemplez une des œuvres maîtresses de la sculpture contemporaine ! Un peu de respect, je vous prie ! [*SOC A*, pp. 649-651]

Le préposé du *Guichet*, quant à lui, étale face au client des développements qualifiés de « lyrique[s] et prophétique[s] [*GUI*, p. 620] », dans lesquels il amalgame formes, idées et essences. Il utilise par exemple la prétendue complexité du discours astrologique, pseudo-scientifique, pour faire passer ses dires pour des vérités incontestables. Grâce au respect d'une apparence rationnelle, son discours administratif s'impose au client et le perd dans des méandres inextricables pour l'y anéantir. La manière dont il communique les horaires est caractéristique de ce respect formel qui dissimule un sens vide et inutile.

¹¹ Jacques LE MARINEL, *La mise en question du langage dans le « nouveau théâtre »*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 112.

¹² Le personnage de Mademoiselle s'affirme directement comme représentante du « Moi idéal » au sein du groupe ; au point qu'elle compte les autres pour rien et annonce dès sa première réplique : « La 'Société Apollon', c'est moi. »

LE PRÉPOSÉ, *catégorique* : Trains pour Brest : une Michelinne à 7 heures, un Train Bleu à 9 heures, un Train Vert à 10 heures, un omnibus à 15 heures avec changement à Rennes. Train de nuit à 20 h 45 [GUI, p. 615]

La réplique suivante, issue du discours du haut-parleur de *La jeune fille et le haut-parleur*, traduit le même procédé.

LE HAUT-PARLEUR : Appelez-moi Monsieur. (*Prenant soudain le ton mécanique et accéléré d'une annonce publicitaire*) Mais avant de partir, mademoiselle, n'oubliez pas nos œuvres sociales ! Je vous signale également que, pour les robes de mariage, couronnes de fleurs d'orangers, écharpes blanches, gants blancs, linge fin et linge de table, trousseaux, layettes, le service de demi-confection est au troisième étage, ascenseur F... Même chose en cas de funérailles !... [JF, p. 242]

Enfin, le personnage du dictateur d'*Incognito* impose ses propres dénominations pour les personnes et objets qu'il considère comme sous son emprise. Il corrige le vocabulaire de ses ministres, pour imposer un registre plus élevé :

2^e MINISTRE : [...] Faut que je parle au pipelet...

SON EXCELLENCE : Au portier du premier *poste* de surveillance du Parc. [...]

1^{er} MINISTRE : Excusez-moi, Excellence. Mais vous ne seriez pas d'avis, des fois, d'aller voir un peu dans un bistrot...

SON EXCELLENCE, *choqué* : Quoi ! Dans un *estaminet* ! [INC, pp. 81-82]

L'absence de *séparation*, ressort de l'ordre institué

Dans son théâtre, Tardieu dépasse toutefois l'exploration des rapports sociaux pour offrir en sus un éclairage de la condition de l'homme en tant qu'être parlant. L'apport de la psychanalyse à propos de la constitution du sujet et de la communauté humaine à travers le langage permet de comprendre cet éclairage théâtral de structures anthropologiques.

L'être humain se définit progressivement grâce à une série de séparations. C'est ce que dit Henri Rey-Flaud, psychanalyste lacanien, dans *L'éloge du rien*, lorsqu'il rappelle que le sujet se construit d'abord à partir de la perte d'une part d'être et par l'intégration de la trace de cette perte dans les « signes de la coupure brute, de l'absence absolue d'objets que le sujet n'a jamais eus [...] puisque c'est de leur retranchement que ce sujet s'instaure d'être originairement rejeté, *verworfen*, du côté du réel. »¹³ Le sujet doit alors déterminer un signifiant, le représentant de la représentation, qui marque le lieu de cette Cause toujours perdue, et auquel vient s'arrimer la chaîne des signifiants du langage représentatif.

Néanmoins, le sujet ne peut rester enchaîné à la structure de l'Autre langagier qui l'avait premièrement marqué, sous peine d'être frappé d'*aliénation* par les déterminations de

¹³ Henri REY-FLAUD, *L'éloge du rien. Pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*, Paris, Seuil, 1996, coll. « Champ Freudien », pp. 19-20.

celui-ci. Il lui faut franchir l'étape de la *séparation* et assimiler la faille fondamentale du principe du signifiant pour se rendre capable « de retourner sur l'Autre la perte qui le constitue, c'est-à-dire de renvoyer à l'Autre que la même barre les marque tous les deux »¹⁴. Alors seulement, « le sujet n'est plus l'effet du signifiant, il émerge quand il s'en sépare, quand il reconnaît qu'il n'est que représenté par lui. »¹⁵

Selon Rey-Flaud, cette étape est indispensable pour que le sujet puisse s'intégrer à une communauté de semblables sans se perdre lui-même pour autant, et adhérer avec eux à une convention qui prendra la place de la Cause perdue – comme un substitut arbitraire mais accepté comme tel du signifiant premier – et leur permettra d'échanger. Le sujet qui fait l'impasse sur ce point considère le discours de l'Autre comme absolu, dépourvu de faille : il laisse celui-ci définir son être et monopoliser définitivement la place du signifiant de la Cause.

Tardieu dénonce cet abandon et cet accaparement à travers ses pièces courtes, où les relations se répartissent entre le « crédule » – seul ou en groupe –, qui renonce à sa capacité critique de *séparation*, et celui (ou celle) qui se pose en détenteur d'un savoir absolu et fondamental. Ce savoir, que ce soit en matière d'art, d'informations ou d'orientations pour mener son existence, régit les actions et paroles des autres protagonistes, parfois au point de les réifier.

Examinons comment cette mise en évidence de l'abus de l'emplacement vide au fondement du langage se traduit dans la construction et le style. Les personnages dominants utilisent des mots dissimulant un tout autre sens ou des euphémismes. Le haut-parleur, après avoir conseillé à sa victime de se marier, précise *confidentiellement* : « quand je dis mariage, c'est une formule, vous me comprenez ? La censure municipale nous interdit d'en dire davantage. [JF, p. 241] » Le personnage principal de la farce radiophonique *Incognito*, Son Excellence, désigne quant à lui son opération d'espionnage et de surveillance par les termes de « promenade » ou de « petite conversation familière ». Ces personnages prétendent donc déterminer seuls la véritable signification des mots.

Autres procédés de dépouillement des personnages dominés de leur définition personnelle de leur identité, le contrôle et l'interrogatoire sont des motifs présents dans la majorité des pièces étudiées. Le personnage de Mademoiselle interroge par exemple ses ouailles pour contrôler leur état d'adoration face aux objets artistiques, à propos desquels aucun discours n'est autorisé sauf le sien :

MADemoiselle : [...] Certains d'entre vous seront peut-être quelque peu... déroutés par la manière originale de cet artiste. Il appartient à l'école dite « Soustraite ». Oui : « soustraite » à la réalité ! Il faut que vous vous rappeliez ce que je vous ai dit l'autre jour de la Forme.

DADAIS, vite, comme récitant une leçon : La Forme n'est pas le Sujet. [SOC A, p. 645]

¹⁴ *Ibid.*, 30-31.

¹⁵ Pierre PIRET, « Présentation », in Ginette MICHAUX, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2008, coll. « Psychanalyse et écriture », p. 13.

Cette impossibilité d'admettre la contradiction ou même la divergence par rapport à son discours place ce personnage dans la position du pervers : « le discours pervers [...] fait s'équivaloir le moins et le plus, se fait le maître de la castration de l'Autre, qu'il retourne en jouissance. [...] On repère bien ici ce que Freud a appelé, dans le système représentatif pervers, le 'désaveu de la castration', [...] de l'incomplétude sur laquelle se fonde la fraternité des hommes. »¹⁶

Nous trouvons un autre exemple d'interrogatoire dans *Le guichet*. Le client, qui y renonce à comprendre et à demander « pourquoi », se laisse compresser dans l'implacable logique de la machine administrative qui s'abrite derrière le guichet. Il accepte que des traits relevant de sa vie privée soient inventoriés et fichés :

LE PRÉPOSÉ : Bon ; profession ?

LE CLIENT : Civil. [...]

LE PRÉPOSÉ : Vous êtes marié ? Vous avez des enfants ? [...] Maintenant, tirez la langue !

LE CLIENT, *tirant la langue* : Voilà !... [GUI, pp. 613-614]

On retrouve encore cette volonté de maîtriser le mystère de l'Autre : Son Excellence désire entre autres que ses sujets ne puissent plus abriter leur identité corporelle derrière leurs vêtements.

SON EXCELLENCE : Je ferai... poser le chauffage central dans les rues... pour que mes sujets puissent sortir... tout nus... et qu'ils n'aient... plus rien... à me cacher ! [INC, p. 85]

Cet abandon total aux demandes et au regard d'autrui traduit un rapport absolu à une norme sociale. Ce discours de la convention, imposé de l'extérieur, amène une soumission radicale du sujet s'il est intégré sans distance critique – c'est le cas pour l'étudiant de *La politesse inutile* ou la jeune fille obéissant au haut-parleur. Il prend là littéralement la place du libre-arbitre de l'individu.

L'insolite : une réplique dramaturgique à l'ordre institué

Comment cette obsession de la puissance dominatrice secrétée par l'Autre langagier peut-elle s'articuler avec l'envie d'écrire des pièces qui rendent au public un désir de vivre aussi le côté comique de l'existence ? Tardieu est conscient de la difficulté pour l'homme de n'être pas pris dans la tentation de la soumission crédule à la suite du vide, du manque¹⁷ sur lequel il doit se construire. Mais s'il met cela en scène, c'est aussi pour créer un espace de confrontation, qui invite le spectateur à choisir une autre voie. Il propose en effet de prendre conscience de cette matière malléable – le langage – qui néanmoins s'interposera toujours

¹⁶ Ginette MICHAUX, « Démontage d'un discours pervers : les débats philosophiques de l'œuvre de Sade », in *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, op. cit., p. 166.

¹⁷ Cf. supra.

entre soi et la réalité, entre soi et l'autre. Il faut, pour Tardieu, ne jamais oublier la séparation qu'implique la nature de sujet parlant, afin de maîtriser cet espace d'entre-deux et en faire un espace de liberté plutôt que d'asservissement. Il faut jouer avec les stéréotypes véhiculés par les mots plutôt que s'y enfermer. Pour illustrer ce précepte, l'on peut citer le jeu du jeune Alphonse dans *La société Apollon*. Il ne se laisse pas impressionner par le discours de « Mademoiselle » mais se rit des termes pseudo-savants qu'elle emploie :

ALPHONSE, *faisant l'idiot, s'adressant à Mademoiselle, pour lui tendre un piège*. : On parle beaucoup aussi, en ce moment, de la cinquième dimension, n'est-ce pas, Mademoiselle ?

MADemoisELLE : Sans doute, sans doute ! Mais elle est encore très mal connue ! [SOC A, p. 652]

Ce jeu avec les situations et réponses attendues produit un effet d'insolite sans cesse renouvelé dans ce théâtre. L'insolite consiste, selon Pierre Voltz, en l'avènement d'une relation de rupture par rapport à « une relation antérieurement établie »¹⁸, qui met hors jeu la compréhension et le jugement habituels en ce qui concerne tant le fait théâtral que les représentations du monde. De ce « dé-rangement » jaillit une source de plaisir, qui amène le spectateur à s'étonner et à sourire de cet éclatement inattendu des logiques conventionnelles.

Un grand nombre de répliques de Tardieu sont écrites pour faire surgir cet insolite. Là où le dialogue devrait faire se succéder des répliques évidentes et univoques, il attribue à ses personnages des réponses surprenantes :

LE PRÉPOSÉ : Vous-même, quel âge avez-vous ? [...]

LE CLIENT : Alors, attendez (*Il fait un calcul mental.*) 1952 moins 1897... 7 ôté de 12 reste 5, 89 ôté de 95 reste 16... cela fait, voyons 5 et 16 = 21 ans, non, 16 et 5, 165 ans !... [GUI, pp. 613-614]

1^{ER} MINISTRE [...] : Dis-moi un peu... ce que tu feras... comme réformes..., Excellence. [...]

SON EXCELLENCE : Je ferai soigner les médecins par les malades... je ferai pousser... les oreilles des chiens pour encourager les sports... d'hiver. [INC, p. 85]

Le fait de devoir calculer son âge en fonction de sa date de naissance rompt avec la représentation habituelle que l'on se fait des capacités d'un adulte normalement constitué. De plus, le calcul lui-même fait éclater la logique mathématique, affichant que 16 et 5 égalent 165. La réplique de Son Excellence passe quant à elle par un renversement de la relation médicale habituelle pour aboutir aussi à une proposition sans aucune logique, détachée de la réalité.

De plus, Tardieu montre combien l'absence d'étonnement constitue un ressort de la domination. Une société incapable de sourire de ses usages et des lois qui la sous-tendent dériverait vers un ordre politique oppressif. Dans *La politesse inutile*, le professeur présente

¹⁸ Pierre VOLTZ, « L'insolite est-il une catégorie dramaturgique ? », in Paul VERNOIS, sous la dir. de, *L'onirisme et l'insolite dramaturgique dans le théâtre français contemporain. Actes du colloque de Strasbourg, avril 1972*, Paris, Klincksieck, 1974, coll. « Actes et colloques », n° 14, p. 50.

l'ordre qu'il incarne comme absolument inexorable. La seule voie valable est la sienne, même si elle mène à une impasse :

LE PROFESSEUR [...] : Allons, je vois que vous vous posez la question essentielle. C'est le premier pas de l'insatisfaction à la curiosité, de la curiosité à la recherche, de la recherche à la déception, de la déception à l'angoisse, et... (*suave*) de l'angoisse au désespoir. Allez, mon ami, et bonne chance ! [PI, p. 589]

La facilité avec laquelle l'étudiant se soumet à ce discours, pourtant ahurissant, révèle une carence dans sa capacité d'étonnement. Cette acceptation servile force le public à interroger ce qui la sous-tend, c'est-à-dire le statut du professeur, qui se trouve justement déstabilisé dans la deuxième partie de la pièce. Le professeur s'y révèle tout aussi stupidement docile aux conventions et convenances, incapable de gérer le comportement du visiteur – un comportement tout aussi arbitraire que les usages habituels, mais « autre », inattendu.

Le visiteur exprime le retour de la violence instinctive, que l'on masque par des usages sociaux institués comme la politesse. La seule défense du professeur consiste alors à insister sur ses assises institutionnelles : « professeur réputé, [...] environné de l'estime de ses collègues ». Mais le visiteur balaie ces fondements qui ne justifient pas que l'on s'écrase devant lui. Cependant, Tardieu connote aussi négativement la révolte contre la convention du visiteur. Cette position de retrait absolu entraîne un certain malaise. Toutes les réactions du personnage sont empreintes de férocité :

*Le visiteur se tait avec une évidente insolence [...]
il rit avec cruauté [...]
ironique et menaçant [PI, pp. 589-591]*

Finalement, cette pièce invite à être surpris face à la paralysie qu'induit la soumission aux usages institués, mais amène aussi à se demander si, hors de toute convention, la culture et l'humanité ne disparaissent pas. C'est pourquoi Tardieu recourt en outre à un autre procédé : l'humour et les possibilités inespérées qu'il offre.

L'humour : une subversion dramaturgique de l'ordre institué

Puisque la définition de l'humour reste problématique¹⁹, il nous faut préciser la signification attribuée à cette notion. Comme Jankélévitch, on considère que l'humour diffère totalement de l'ironie, qui « a un caractère généralement pédagogique, souvent dogmatique et parfois un peu pédant [...], [impliquant] l'élément de la dérision et l'intention de caricaturer le

¹⁹ Cf. Robert ESCARPIT, « L'impossible définition », in *L'humour*, Paris, PUF, 1991, coll. « Que sais-je ? », n° 877, pp. 5-9.

point de vue adverse. »²⁰ A l'inverse, l'humour se joue dans l'ambiguïté et porte une tendresse envers son objet ; c'est l'outil des sans-statuts. Jankélévitch parle à ce sujet de « l'humilité humoristique » qui exige que l'on se moque aussi de soi-même « pour qu'à l'idole renversée, démasquée et exorcisée ne [soit] pas immédiatement substituée une autre idole. »²¹ L'humour parvient donc à redonner de la liberté au substitut du signifiant de la Cause, dont « l'idole » accaparait le lieu.

L'humour et le rire restent toutefois des aspects peu étudiés²² de l'œuvre « tardivine »²³. Peut-être est-ce, comme le suggère Laurent Flieder, parce qu'ils ne sont inscrits qu'au second plan.

parler de l'humour de Tardieu, c'est d'abord garder à l'esprit ce lointain étymon [humeur], auquel nous ramène d'ailleurs l'auteur, préférant évoquer sa veine « humoreuse », ses fantaisies « humoresques » [...] que de parler de « comique », effet un peu trop forcé, apanage des professionnels du rire [...].²⁴

Pourtant le traitement humoristique tant des situations que de certaines réparties se perçoit constamment, comme un miroir déformant placé en réplique au représentant de l'ordre dominant. Il affleure par exemple dans la réplique suivante :

LE PRÉPOSÉ : Je n'ai pas besoin de votre carte d'identité ; je vous demande votre nom.

Le client fait entendre un murmure indistinct.

LE PRÉPOSÉ : Comment écrivez-vous cela ? Épelez, je vous prie !

LE CLIENT : M... U... Z... S... P... N... Z... J... A tréma... K... deux E... S... G... U... R... W... P... O... N... T... comme Dupont. [GUI, p. 612]

L'improbabilité du nom de famille épelé amène un effet humoristique face aux démarches rigides du préposé, préoccupé seulement de la précision des renseignements et non de leur vraisemblance. Mais le trait d'humour essentiel réside dans la remarque finale du client, où il assimile son nom imprononçable au nom de famille le plus banal. Tardieu rend par là à ce personnage timide et soumis une part de maîtrise de son identité.

Pour comprendre mieux encore cette préséance²⁵ accordée par Tardieu à l'humour, la conception freudienne de cette capacité et sa réinterprétation par le philosophe Simon Critchley offrent un éclairage intéressant. Selon Freud, l'humour tient dans la transformation d'un affect qui devrait découler d'une situation subie en un gain de plaisir. Il y voit une

²⁰ Vladimir JANKÉLÉVITCH et Béatrice BERLOWITZ, « Le vagabond Humour », in *Quelque part dans l'inachevé*, [entretiens avec Vladimir Jankélévitch], Paris, Gallimard, 1978, pp. 153-154.

²¹ *Ibid.*, p. 157.

²² Cf. Colin DUCKWORTH : « si l'on jette un regard à la bibliographie des ouvrages critiques consacrés à lui, on ne devinerait pas qu'il possède un sens de l'humour omniprésent », in « Les ténèbres grandissantes : Tardieu et la comédie », in Constantin TACOU et Françoise DAX-BOYER, sous la dir. de, *Jean Tardieu*, Paris, L'Herne, 1991, coll. « Les cahiers de l'Herne », n° 59, p. 308.

²³ Nous reprenons cet adjectif à Laurent FLIEDER, *Jean Tardieu ou la présence absente*, Paris, Nizet, 1993, p. 101.

²⁴ Laurent FLIEDER, *op. cit.* p. 200.

²⁵ Tardieu utilise bien sûr aussi des procédés comiques, tels que la répétition, l'accélération mécanique ou le quiproquo.

défense, une affirmation de la suprématie du moi humain face à une réalité limitée. Cette défense passe par un surinvestissement du surmoi, lequel invite alors le moi à se considérer de haut et à se trouver ridicule, plutôt que de rester pris dans l'écrasement de la situation. Pour Critchley, l'humour instaure même « une relation profondément *cognitive* à soi-même et au monde »²⁶ puisqu'il met en jeu les codes implicites qui règlent la culture d'une communauté. Ce jeu permet au sujet de mieux les connaître mais aussi de montrer « que ces pratiques pourraient être transformées, [...] que les choses pourraient être autrement. »²⁷ Tardieu se sert donc de l'humour pour inviter le spectateur à dépasser l'accusation de nullité que lui assène le surmoi et à entendre plutôt ce message : « regarde, voilà le monde qui paraît si dangereux. Un jeu d'enfant, tout juste bon à faire l'objet d'une plaisanterie ! »²⁸ Et même si l'issue de la plaisanterie reste souvent noire, comme la fin de plusieurs de ses pièces, il montre que l'institution est tout autant ridicule et risible.

Enfin, le recours à l'humour dans ces pièces s'explique par le statut langagier particulier de l'échange humoristique. En effet, celui-ci interdit par essence un rapport de crédulité et de domination entre les interlocuteurs. Celui qui a trouvé un bon mot s'empresse de le communiquer à un autre car sans cela, son gain de plaisir serait incomplet. Celui qui écoute bénéficie quant à lui d'un gain de plaisir « pour rien ». L'humour désamorce les distinctions et croyances qui structurent une communauté et subvertit en lui-même la structure du langage : il n'agit pas comme un écran hérité entre le sujet du réel, mais comme une vitre qui sépare tout en affichant le manque. Dans une plaisanterie, il y a le plus souvent un trait final – « la chute » – qui annihile l'emprise habituelle de la loi du signifiant. Ce trait réduit soudain à rien tous les signifiants invoqués précédemment et les replace dans l'ambiguïté. L'humour renvoie le langage à son incomplétude et permet le franchissement de la séparation grâce à laquelle le sujet se rend maître de son identité.

Analysons cette libération du signifiant dans un passage du *Guichet* :

LE PRÉPOSÉ : Vous avez donné rendez-vous à quelqu'un ?

LE CLIENT : Heu, oui et non, c'est-à-dire...

LE PRÉPOSÉ : Une femme, naturellement ?

LE CLIENT, *ravi* : Oui, c'est cela : une femme. Comment l'avez-vous deviné ?

LE PRÉPOSÉ, *haussant les épaules* : Mais à votre costume, voyons !

LE CLIENT : Comment, à mon costume ?

LE PRÉPOSÉ : N'êtes-vous pas habillé en homme ?

LE CLIENT : Bien sûr !

LE PRÉPOSÉ : J'en conclus que vous êtes un homme. Ai-je tort ?

LE CLIENT : Non, certes !

LE PRÉPOSÉ : Eh bien ! si vous êtes un homme, c'est une femme que vous cherchez. Ça n'est pas plus difficile que ça !

²⁶ Simon CRITCHLEY, *De l'humour*, trad. de l'anglais, Paris, Kimé, 2004, coll. « le Collège en Acte », p. 102.

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁸ Sigmund FREUD, « L'humour », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand, Paris, Gallimard, 1985, coll. « folio » : essais, n° 93, p. 328.

LE CLIENT : Quelle perspicacité ! Et quelle simplicité dans le raisonnement : un homme... donc une femme ! [GUI, pp. 616-617]

Le dialogue ne devient drôle qu'à partir de la réplique du préposé accompagnée d'un geste débonnaire. Cette parole présente le « costume » comme la justification absolue et évidente de tout ce qui vient de se dire. Pourtant, il n'en a jamais été question auparavant et le spectateur, qui assiste « de l'extérieur » au dialogue, perçoit une incongruité dans l'invocation de ce signifiant, car rien ne permet d'établir un rapport logique avec la question ni avec l'objet de la discussion. Tardieu provoque une rupture par rapport à la cohérence de l'échange qui précède, dans lequel tous les signifiants renvoient les uns aux autres. Tout à coup, un signifiant « tombe » comme une pierre, sans qu'on puisse le raccrocher à quoi que ce soit ; l'écoulement du sens est interrompu. Le mot *costume* acquiert une signification possible mais imprévue : il est rendu à sa liberté. *Costume* peut devenir, par quelques raccourcis, la cause principale du désir de rencontrer quelqu'un.

Tardieu poursuit dans la veine humoristique : il va jusqu'à intégrer cette éclipse du signifiant à son signifié dans le système logique du préposé, qui ne fonctionne que par simples associations binaires obligatoires. Ce système correspond à un langage non ambigu, clair comme celui des mathématiques, où les éléments s'associent un à un. Dans la dernière réplique de ce passage, on sent une affectueuse moquerie de la part de l'auteur à l'encontre de ce genre de logique où, de toute façon, le « costume » fait le moine. Il y place côte à côte une caractéristique élogieuse, la « perspicacité », et un qualificatif dépréciatif : la « simplicité » d'esprit du préposé.

L'humour de Tardieu s'adresse au spectateur et l'invite à considérer dans le sourire ces créatures paralysées car soumises un ordre oppressif. L'échange entre les personnages met en scène des modes très stricts de négation de l'essence humaine. Mais la relation instaurée entre la pièce et le public fournit un autre traitement de ces procédés. Grâce au rire, le public perçoit combien il est ridicule de se soumettre à un rituel stérile qui préserve un ordre social arbitraire.

Le spectateur de *La jeune fille et le haut-parleur* va sans doute rire des réponses candides et dociles du personnage féminin. Celle-ci s'adresse avec beaucoup de respect à une machine qui lui pose des questions sommaires, de l'ordre du réflexe conditionné plus que de la réflexion :

LE HAUT-PARLEUR : Bon ! Nous allons vous examiner.

LA JEUNE FILLE, *naïvement* : Faut-il me déshabiller ?

LE HAUT-PARLEUR : Inutile. Répondez seulement aux questions. Sans hésiter.

LA JEUNE FILLE : je vous écoute.

LE HAUT-PARLEUR : Deux et deux ?

LA JEUNE FILLE : Quatre. [...]

LE HAUT-PARLEUR : Seize et seize ?

LA JEUNE FILLE : Trente-deux.

La répétition de l'addition crée déjà un effet comique. Mais le récepteur rit surtout car lui-même n'aurait pu répondre autrement : il se rend compte qu'il a aussi assimilé ces automatismes. Le verdict du haut-parleur, peu convaincu, fait cependant exploser ces références partagées. Le spectateur qui rit de cette « chute » communitaire alors avec le dramaturge dans la perception du danger constitué par un sens commun trop intégré, et de la possibilité de s'en écarter.

En conclusion, le théâtre de Tardieu est donc bien présent au monde, à la réalité, et non limité à la parodie ou au divertissement. Mais ce dramaturge se plaît à se placer en même temps en retrait, pour occuper aussi la position d'observateur. Dans chacune des pièces étudiées, il stylise des situations courantes pour rendre bien visibles les rapports et conventions qui les sous-tendent et initier le public à un nouveau regard.

Tardieu a noté avec bienveillance tout ce qui relève de l'ordre de la convention partagée, et qui lui apparaît cependant comme étonnant, digne d'un essai de subversion, sans pour autant qu'un nouvel ordonnancement soit écrit d'avance. La parole des protagonistes peut mener à un ébranlement de l'ordre social, grâce auquel leur singularité trouvera à s'inscrire dans la réalité.

Ce désir de montrer que, malgré les limites dues à la finitude de l'homme, tout reste encore à jouer et à rejouer apparaît comme l'essentiel de la construction dramatique tardivine. La représentation conjointe d'un ordre social inquiétant, qui écrase l'individu, et de sa remise en mouvement par des usages « détournés » du langage découle de cette envie d'une transcendance humaine plus grande.

Le détournement des évidences qui soutiennent les échanges de la vie courante ouvre à l'insolite et incite le spectateur à ne plus accepter l'enchaînement des faits sans recul critique. Et enfin l'humour témoigne de l'aptitude de l'homme à détourner la structure de la langue. Ce théâtre articule une crainte et un espoir. D'une part, il présente comment le langage véhicule un risque de figer l'organisation sociale. D'autre part, il rappelle que la structure de ce langage contient aussi ce qui permet au sujet de mettre à distance les « marques » que lui assigne cette organisation. Pour lui, il vaut mieux accepter l'incertitude du jeu plutôt que se laisser absorber par des spectacles attendus. Reste à se demander si cette conception du théâtre, qui nous semble avoir gardé sa pertinence, trouve encore des échos aujourd'hui. Et si oui, quels dramaturges en sont porteurs ?

Œuvres étudiées

PI : *La politesse inutile*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Quarto », pp. 588-591.

SOC A : La société Apollon. ou Comment parler des arts, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Quarto », pp. 644-654.

GUI : Le guichet, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Quarto », pp. 610-624.

JF : La jeune fille et le haut-parleur. Monologue cruel, in *La comédie du drame*, Paris, Gallimard, 1993, coll. « folio », n° 2441, pp. 231-243.

INC : Incognito. Comédie burlesque, in TACOU Constantin et DAX- BOYER Françoise, sous la dir. de, *Jean Tardieu*, Paris, L'Herne, 1991, coll. « Les cahiers de l'Herne », n° 59, pp.79-85.