

Abstract (En/Fr)

Receptive to the everlasting rustle of the world, the subject of Jean Tardieu's poems gives an account of this major disruption. In two stories from the collection *The first Person of the Singular* (1952), «The Conversation» and the visit at the Sauvage's in «Three Memories of an Onlooker» the narrator presents himself as a listener fascinated by enigmatic sounds. The examination of the first listening session reveals a vivid personal sensitivity to the contrasts of vocal gesticulations and to the vocal modulations conveying humane emotions. The second scene, where the protagonists listen out for the ebb and flow of a noise behind a door, reveals the restlessness and excitement aroused by the hidden object, but also the birth of the sound, apprehended as a separation. The subject frees himself from the echo by producing his own sound. So Jean Tardieu's poetic vocation seems to originate in the need to transcribe the rhythm, whisper or hammering, that has been reaching him forever.

Perméable au bruissement perpétuel du monde, le sujet des poèmes de Jean Tardieu rend compte de cette perturbation majeure. Dans deux récits du recueil *La première Personne du singulier* (1952), «La Conversation» et la visite chez les Sauvage des «Trois souvenirs d'un figurant», le narrateur se présente comme un écouteur fasciné par une énigme sonore. L'examen de la première scène d'écoute met en évidence une vive sensibilité personnelle aux contrastes de la mimique vocale, aux modulations vocaliques qui communiquent les émotions humaines. La seconde scène, dont les protagonistes épient le flux et le reflux d'un bruit derrière une porte, révèle l'inquiétude et l'excitation que suscitent l'objet dérobé mais aussi l'éclosion du son, appréhendée comme une séparation. De la résonance, le sujet se délivre en émettant à son tour. La vocation poétique de Jean Tardieu paraît ainsi trouver son origine dans la nécessité de transcrire le rythme, murmure ou martèlement, qui lui parvient depuis toujours.

## **1. Prémisses**

Interrogé sur son mot préféré, Jean Tardieu choisit 'ouïr'. L'impression faite par la diph-tongue correspond à une ambivalence: «Ouïr perce le tympan. Ouïr rime avec jouir»<sup>2</sup>. Voilà

---

<sup>1</sup> Docteur en littérature, enseignante à la Ville de Paris.

signifié son rapport aux percepts auditifs: sources de sensations vitales, plaisir et douleur. Or l'oreille est inapte à filtrer les fausses notes. Le poète écrit: «Je suis l'oreille à présent sans défense, /Béante aux bruits que j'espérais chasser»<sup>3</sup>.

Comment se révèle, dans l'œuvre, l'influence majeure du bruissement perpétuel? Quels sont les objets et formes sonores que les poèmes répercutent? Deux récits de *La première Personne du singulier (PPS)* offrent une riche matière à réflexion, où je puiserai les principaux éléments de ma réponse. Le recueil, paru en 1952, repris ensuite dans *La Part de l'ombre*<sup>4</sup>, regroupe des poèmes en prose narratifs, parmi lesquels deux retracent des scènes d'écoute, dont chacune confronte le narrateur à une énigme sonore: «La Conversation» qui ouvre le recueil, et le chapitre IV du dernier des «Trois souvenirs d'un figurant» intitulé «De la divinité considérée comme un obstacle».

Le premier objet sonore, une conversation inaudible, conduit à s'interroger sur la teneur fascinante du percept auditif; le second, un bruit derrière une porte, sur les relations entre source sonore, son et résonance dans l'espace du sujet, laquelle entraîne l'énonciation.

## 2. L'enfant écouteur

Avant d'aborder la première scène, prêtons l'oreille à une confidence de l'auteur attestant sa personnalité d'écouteur. Les plus lointains souvenirs de Jean Tardieu sont auditifs; il les rapporte dans son volume autobiographique *On vient chercher Monsieur Jean* - titre qui est d'ailleurs une phrase entendue rituellement dans son enfance. Ses parents ont d'abord un profil sonore. Il a «une mère élégante et spirituelle dont l'image musicale résonne à [ses] oreilles de sons prestigieux: le cliquetis des doigts et des ongles sur les notes aiguës de la harpe»<sup>5</sup>. Le souvenir d'une mère musicienne est naturellement sonore, mais celui du père peintre ne l'est pas moins:

Je dresse l'oreille: mon père va arriver. Comme s'il remontait du fond des années révolues, j'entends d'abord [...] le bruit de son inguérissable toux [...]. Ces quintes douloureuses [...], je

---

<sup>2</sup> «Le verbe 'ouïr'», in *Jean Tardieu*, Paris, L'Herne, cahier n° 59, p. 65. Dans sa réponse, on note une description articulatoire erronée du mot, où il y aurait «d'abord le son *ou* qui gonfle la joue, puis aussitôt le *i* qui la dégonfle en sifflant». L'influence de la graphie: rondeur du *o*, pique du *i*, est criante.

<sup>3</sup> Jean TARDIEU, «Etranger», in *Accents*, Paris, Gallimard, 1939, p. 32.

<sup>4</sup> J. TARDIEU, *La Part de l'ombre*, Paris, Gallimard, 1972.

<sup>5</sup> J. TARDIEU, *On vient chercher Monsieur Jean (OVCMJ)*, Paris, Gallimard, 1990, p. 17.

les entends de très loin, déjà presque au moment où il entre dans la cage du vieil ascenseur [...] Mon père [...] <sup>6</sup> fait ensuite un grand bruit de portes: il y a d'abord la petite porte vitrée de la cabine, puis la porte en fer forgé [...]. Autre bruit, le trousseau de clés que l'on agite, puis la bonne clé qui fourgonne dans la serrure. Mon père ouvre et fait claquer très fort la porte derrière lui, comme pour signaler sa présence <sup>7</sup>.

Si la première conscience d'exister est auditive, *a contrario*, ne plus entendre, c'est être coupé du flux de la vie. Il faut alors écouter aux portes. Tel est à peu près le point de départ du récit «La Conversation». Le narrateur amorce la relation d'un souvenir d'enfance <sup>8</sup>. Relégué à l'étage le temps d'une réception, mais ayant découvert une curiosité de la maison: un tube acoustique, il expérimente cet ancêtre du téléphone <sup>9</sup>. Le 'point de vue' de l'enfant sera auditif. Le compte-rendu de l'écoute associe à chaque phénomène sonore une image de la source, qui remplit certes une fonction figurative, mais rend aussi un timbre: «[...] j'entendis d'abord la voix du perceur, une voix de ventre et de moustaches. [...] les intonations ronronnantes du visiteur alternaient avec le chantonement aigu de la voix de ma mère» <sup>10</sup>.

L'écouteur recueille un matériau que son imagination enfantine élabore, car il entend parler sans distinguer les paroles. Lui n'impute pas ce déficit au canal: «Ils ne disent rien du tout, pensai-je au comble de la joie, ils font semblant de parler!» <sup>11</sup>.

S'opère alors un décalage entre les deux interprétations de «événement sonore» <sup>12</sup> détaillé: celle du personnage va différer de celle du lecteur, spécialement quand la cacophonie contrarie un décryptage jusque-là aisé. L'écouteur, incapable de qualification immédiate, forme par rationalisation une interprétation cocasse: «Le curé exécute un tour. Parbleu, on entend un bruit de pas, mais aucun doute, ce ne sont pas des pieds qui marchent avec cette douceur feu-

---

<sup>6</sup> Ici s'insère une première description physique.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 22-23.

<sup>8</sup> tout en révoquant en doute sa véracité. Ce flottement contractuel est à rapprocher de la contradiction, dans le second récit, entre indices réalistes et fantastiques. Le titre du recueil, jouant sur la polysémie de *singulier*, confronte d'emblée à un *je* ambigu.

<sup>9</sup> Le long développement sur l'objet semble un indice autobiographique. Dans *OVCMI*, Tardieu mentionne deux tubes acoustiques, l'un dans la maison de son oncle, où il est né, un autre chez Roger Martin du Gard, à qui il rendait visite.

<sup>10</sup> J. TARDIEU, *La Part de l'ombre*, ivi, p. 96.

<sup>11</sup> Ivi, p. 97.

<sup>12</sup> Stephen McADAMS, *Penser les sons, psychologie cognitive de l'audition* (avec Emmanuel BIGAND), Paris, PUF, 1994, p. 166.

trée, ce sont des mains: le curé marche sur les mains! Sa robe traîne à l'envers sur le sol. Soudain, arrivé près de la table aux gâteaux, n'en pouvant plus, il s'effondre. Un bruit d'assiettes cassées»<sup>13</sup>.

La conclusion de l'inférence est présentée avant le bruit; l'ordre d'exposition se dérègle.

D'autre part, les images produites servent non seulement à attribuer une cause aux bruits, mais aussi à les relier entre eux, à en faire un *continuum*.

Récapitulons ce que perçoit l'écouteur: il entend les voix, leurs inflexions et les interprète à l'instant comme animant une conversation feinte: c'est la *mimique vocale* dont il suit attentivement le flux. Il entend encore des bruits: portes, vaisselle, bruits résultant d'actions: les pas, mais aussi des produits de la zone phonatoire: «renflements, gloussements, toussotements, raclements de la gorge et du nez»<sup>14</sup>. Il entend tout cela comme une composition, une symphonie qui tourne au sabbat.

La donnée première est donc la mimique vocale. Ivan Fónagy, qui en a étudié l'articulation<sup>15</sup>, se réfère au psychologue Georges Dumas, lequel la définit ainsi: «Lorsque notre voix tremble ou donne des tons graves sous l'influence de la peur, nous faisons de l'expression émotionnelle spontanée et, de même, lorsque nous donnons des tons aigus sous l'influence de la colère; mais quand, au cours du discours, et pour le rendre expressif, nous reproduisons volontairement le tremblement vocal, les tons hauts, les tons bas et toutes les variations que l'émotion peut introduire dans la voix, nous faisons de la mimique vocale»<sup>16</sup>.

Toutefois cette distinction entre expression spontanée et imitation semble s'évanouir lorsqu'il précise: «La mimique vocale est constante; elle accompagne nos moindres paroles; elle en est la bonne ou la mauvaise chanson, et si nous n'en avons pas une conscience aussi nette que la mimique motrice, c'est qu'elle fait partie intégrante du langage oral et même du langage intérieur dont elle est le perpétuel commentaire»<sup>17</sup>.

La mimique vocale véhicule des émotions, des humeurs, ainsi que des attitudes interpersonnelles (respect, soumission, dédain...). L'enfant pense avoir surpris un jeu caché des adultes. De fait, sa relation dévoile quelques ridicules de la comédie mondaine: «Le percepteur toussa longuement. La voix de ma mère s'arrêta avec respect».

<sup>13</sup> J. TARDIEU, *La Part de l'ombre*, op. cit., p. 98.

<sup>14</sup> Ivi, p. 97.

<sup>15</sup> Ivan FONAGY, *La vive Voix*, Paris, Payot, 1983.

<sup>16</sup> Georges DUMAS, *Nouveau Traité de psychologie*, t.3, Paris, F. Alcan, 1933, p. 295.

<sup>17</sup> Ivi, p. 339.

La déférence devient comique. Plus loin, c'est une conduite de collaboration visant à rétablir l'harmonie sociale, mise en péril par une dissonance individuelle: «Il y eut même un incident: un gosier s'étranglait, suffoquait. Toutes les voix bourdonnaient ensemble, soit pour lui venir en aide, soit pour couvrir ce bruit incongru»<sup>18</sup>.

La poésie de Jean Tardieu est truffée de courtes phrases de la vie quotidienne, volontiers interrogatives: 'Qui est là?', 'C'est toi?', 'Allô?', petites clés, ou scies, de la communication prosaïque. Cet écho de séquences sonores rebattues n'est sans doute pas seulement une résurgence subie. Leur choix est peut-être celui du meilleur support intonatif, du plus malléable pour le 'modulateur' qui, selon Fónagy, en chaque locuteur génère la mimique vocale, c'est-à-dire émet un message mélodique issu du clavier émotionnel. Charles Bally remarquait déjà: «la petite phrase: 'Vous êtes là', peut devenir, suivant l'intonation, une interrogation ou une constatation, exprimer le reproche, la joie, la colère, la peur, toutes les émotions humaines»<sup>19</sup>.

Tardieu, attentif aux voix, intelligibles ou non, au point de rêver une «étude des 'lignes de la voix'»<sup>20</sup>, est sensible avant tout à ses 'sauts d'humeurs'. René de Obaldia en témoigne, qui déclare en 1977: «Je soupçonne Jean Tardieu de ne pas vous écouter. Ce qu'il retient de vous, c'est votre musique, le son de votre voix, ses inflexions»<sup>21</sup>. Tardieu s'est peu plaint de son enfance, sans dissimuler certaines difficultés. Son volume autobiographique rend surtout hommage à ses parents. La confidence faite à Marcel Bisiaux a donc son prix: «Mon père était encore plus colérique que ma mère, et toute mon enfance a quand même été affectée par une atmosphère de scènes de ménage perpétuelles, qui me rejetaient dans ma solitude d'enfant unique, souvent replié sur moi-même»<sup>22</sup>.

La sensibilité aux inflexions vocales s'enracine dans une autre expérience, sur laquelle l'écrivain s'étend davantage - à moins que celle-ci ne soit qu'un écho intérieur de celle-là:

Aussi loin que je remonte dans ma mémoire [...] il me semble avoir toujours entendu une certaine voix qui résonnait en moi, mais à une grande distance, dans l'espace et dans le temps.

<sup>18</sup> J. TARDIEU, *La Part de l'ombre*, op. cit., p. 97.

<sup>19</sup> Cité par G. DUMAS in *Nouveau Traité de psychologie*, op. cit., p. 339.

<sup>20</sup> J. TARDIEU, *Grandeurs et faiblesses de la radio*, Unesco, 1969, p. 55.

<sup>21</sup> «Un corps pour un autre» in *NRF* n° 291, mars 1977, p. 90, cité par Claudine ELNECAVE in *Les Didascalies de Jean Tardieu*, Paris, L'Harmattan, 2001.

<sup>22</sup> Marcel BISIAUX et Catherine JAGOLET, *A ma mère. Soixante écrivains parlent de leur mère*, Paris, P. Hory, 1986, cité dans *Jean Tardieu*, L'Herne, op. cit., p. 41.

Cette voix ne s'exprimait pas dans un langage connu. Elle avait le ton de la parole humaine mais ne ressemblait ni à ma propre voix ni à celle des gens qui me connaissent. Elle ne m'était pourtant pas étrangère, car elle semblait avoir une sorte de sollicitude tantôt bienveillante et rassurante, tantôt sévère, grondeuse, pleine de reproches et même de colère<sup>23</sup>.

Le poète a donc été marqué par deux tonalités, berceuse vs grondeuse, tôt mémorisées. Le contraste vocal, et plus généralement le contraste sonore, impressionne l'écouteur. Il forme la trame des évocations auditives tardiviennes. Le phénomène sonore est un processus dynamique, susceptible d'accélération et de ralentissement: il est alors faussé, d'où les voix cavernes et lentes, mais surtout les voix aiguës 'de faussets, de marionnettes', voix 'jacassantes' qui retentissent dans toute l'œuvre. La pièce *L'île des Lents et l'île des Vifs* scénarise ce contraste, résolu par un couple qui finit par s'harmoniser<sup>24</sup>. Le complexe sonore comporte deux pôles, qualifiés soit par une tonalité affective, soit par la hauteur: voix de tête vs voix de basse. La bipolarité se confirme encore dans une glose que le professeur Frœppel, linguiste hyperactif imaginé par Tardieu, destine à son dictionnaire des «mots sauvages de la langue française»: «Brouhaha: Bruit ou vacarme que fait une assemblée de gens parlant ensemble en un même lieu où tous se trouvent réunis pour se rencontrer mutuellement, échanger des propos ou faire la conversation. Se décompose en 'brou', qui représente les sons graves (voix des hommes), et en 'haha', qui symbolise les exclamations et les cris proférés par les voix féminines. Le 'brouhaha' se distingue du 'bla-bla' en ce qu'on ne perçoit que les sons, non les paroles»<sup>25</sup>.

La fascination de l'enfant rivé à son tube acoustique s'explique donc par les valeurs émotionnelles modulées du brouhaha. Cependant son écoute est aussi une activité de l'entendement - la nécessité incoercible d'interpréter les indices sonores en a déjà témoigné. La scène auditive écrite est une composition. Loin d'énumérer des bruits 'pêle-mêle'<sup>26</sup>, l'auteur de «La Conversation» donne à lire une partition sophistiquée: l'exécuter réellement serait possible, vu son ordonnancement et son détail. Il semble rapporter un dialogue instrumental (souvent

<sup>23</sup> J. TARDIEU, «Obscurité du jour», in *OVCMI*, op. cit., pp. 95-96.

<sup>24</sup> J. TARDIEU, *La Comédie de la comédie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 199.

<sup>25</sup> J. TARDIEU, *Le Professeur Frœppel*, Paris, Gallimard, 1978, p. 122. Le patronyme sonne comme un alliage de *frapper* et *rebelle*. L'autre universitaire créé par Jean Tardieu, le professeur Lardon, enseigne la 'philosophie acoustique' (Cf.: *Les Oreilles de Midas* ou *Les Dangers de la radio*, in *La Comédie de la comédie*, op. cit.).

<sup>26</sup> Le poème en prose «Le Tintoret dans la cour de l'immeuble», dans *La Part de l'ombre*, s'ouvre sur une telle description.

chœur/solo), décrit clairement la succession des mouvements, souligne entrées, attaques, pauses, même après que l'harmonie de la 'symphonie' s'est mue en cacophonie: «Enfin, après ces longs préparatifs, le grand prêtre du sabbat, le Directeur de l'usine de Savons, élève seul la voix. Tous se taisent. C'est une longue mélodie soutenue, insistante, scandée par des pauses, pendant lesquelles tous font entendre des lamentations funèbres, coupées de glapissements haineux. Cela dure ainsi une, deux, trois minutes. Une nouvelle explosion de voix se produit. L'office est achevé»<sup>27</sup>.

Le lamento collectif remplit les silences du soliste. L'émission d'une voix en retour se révèle ici stratégie contre la discontinuité du bruit. Dans d'autres textes, la voix en retour sert à recouvrir un bruit effroyable. La phonation se fait en réaction à l'ouï. La description apparemment simple de la polyphonie comporte une ligne de 'contre-voix'. On peut y voir une image de l'énonciation poétique.

### 3. L'objet sonore occulte

La première scène d'écoute était présentée comme accidentelle, avec la découverte fortuite du tube acoustique. La seconde scène se donne comme rituelle. Le narrateur est maintenant un invité qui, pénétrant dans l'appartement de la famille Sauvage<sup>28</sup>, d'abord accueilli par les bruits propres aux divers résidents, se prête à une comédie de visite en donnant la réplique à chacun. Autour de la porte 'centrale' une tension s'établit, car derrière se fait entendre périodiquement une rumeur hostile, analogue au bruit de la mer. Le narrateur est convié à l'attendre, la guetter et à assister le moment venu à l'effort commun des membres de la famille étayant la porte que percute la menace invisible.

Le cycle de l'événement sonore, tel qu'il se manifeste chez les Sauvage: *émergence, crescendo, climax, decrescendo, silence* a une matrice, un hypotexte. Revenant sur ses débuts, Tardieu dit un poème de jeunesse, *De ma fenêtre*, 'calqué' sur «Les Djinnns» de Victor Hugo, qui l'aurait inspiré «non par son sujet, qui est assez vague, mais par sa structure rythmique»<sup>29</sup>. Or, si le poète de treize ans a bien copié le patron métrique, le sujet des «Djinnns» a certainement trouvé en son jeune lecteur une affinité essentielle, que l'écrivain néglige, tout attaché à décrire la genèse de sa recherche prosodique: il s'avère en effet que le sujet des «Djinnns» est tardivien en diable, si l'on ose dire. Le poème de Victor Hugo relate un cycle sonore. La gradation as-

<sup>27</sup> J. TARDIEU, *La Part de l'ombre*, op. cit., p. 98.

<sup>28</sup> Sa configuration est aberrante: pour passer de la salle à manger au salon, on doit traverser la salle de bains.

<sup>29</sup> Juillet-août 1916, publié dans *Margeries*, Paris, Gallimard, 1986, p. 16.

cendante puis descendante de la longueur des mètres adhère homologiquement à la venue et à la fuite des esprits, percepts auditifs. Les djinns tapageurs se pressent... «Et la vieille porte rouillée, /Tremble, à déraciner ses gonds»<sup>30</sup>.

Qui assaille la porte des Sauvage? Est-ce 'la mer' comme ils le disent? Le visiteur rétorque qu' «il n'y a rien» mais le narrateur conclut que c'est son «ennemie de toujours, c'est Elle»<sup>31</sup>. La nature exacte de la source du bruit restera inconnue. La porte constitue un écran protecteur. Le texte multiplie les indices d'une scène de rapport sexuel (fantasmes de jupons jetés par des lavandières puis d'assauts virils, tension suivie d'une détente). Toutefois l'interprétation libidineuse ne doit pas réduire la question, car la non coïncidence entre le bruit et sa source, manifeste ici, est cruciale dans la poétique de Jean Tardieu.

L'ouïe, le cas échéant, pallie une frustration visuelle. Les interprétations fantaisistes de l'écouteur de «La Conversation» l'attestent pourtant, lorsqu'on entend quelque chose d'invisible, le processus d'identification conditionnant notre compréhension du réel, notre 'entendement', est perturbé<sup>32</sup>, et avec lui la sphère verbale. Faute de pouvoir référer à des choses insaisissables, le locuteur doit choisir parmi d'autres signes, renvoyant à un référent 'intermédiaire', phénoménal. Le lexique sonore s'interpose, et s'impose au poète. C'est ce que met en évidence Tardieu dans un autre récit de *La Part de l'ombre* dont un bruit est le protagoniste: «Si le Grattement avait une cause explicable, nous ne l'appellerions pas le Grattement, mais par exemple: le Rat ou la Souris»<sup>33</sup>. Le nom de bruit est le signe d'un réel occulte. Ce signe tend à s'émanciper.

L'indépendance son/objet source intrigue le sujet pris entre angoisse et excitation, mais la question de l'identification de la cause objectale de l'émission sonore n'est pas le seul aspect de la disjonction.

Physiquement, dans les phases de propagation et de réception de l'onde, le son s'est séparé de la source sonore. La chimère du maintien de la coïncidence objet sonore/son engendre chez le sujet deux projets: tantôt, il aspire à *être là avant* l'événement sonore pour assister à la naissance du son, et pour en épouser le flux vibratoire, être dans le même espace-temps; tantôt apparaît l'idée de faire le trajet à l'envers, de remonter l'espace-temps et, allant de la résonance à l'émission, d'abolir enfin la séparation. Cette idée qui semble contre nature n'est pas irréali-

<sup>30</sup> Victor HUGO, «Les Djinns» in *Les Orientales*, 1829.

<sup>31</sup> Le paratexte immédiat renvoie à la 'Divinité' et au féminin; toutefois, les autres poèmes réitèrent bien plus souvent au masculin l'expression du menaçant: 'l'Ennemi', 'Lui'.

<sup>32</sup> La disjonction affecte perception et sensation: l'enfant est euphorique, la famille Sauvage angoissée.

<sup>33</sup> «Qui est le coupable?».



sable: Pierre Schaeffer, compositeur connu de Jean Tardieu<sup>34</sup>, a réellement donné à entendre ce qu'il appelle 'le son à l'envers' ou 'l'inverse' du son, qui commence cette fois par la résonance»<sup>35</sup>. Dans un autre poème de *La Part de l'ombre*, Tardieu prophétise une réintégration des phénomènes, ces 'fantômes': «le temps approche où (...) tous les bruits, tous les sons, toutes les couleurs, tous les parfums regagneront leur place»<sup>36</sup>. Cela aura lieu «quand le bourdonnement regagnera la guêpe, quand naîtra en nous quelque chose d'autre: un accord, une entente, un *acte perpétuel*»<sup>37</sup>. La rétrogradation comblerait le sujet, écouteur d'une éclosion perpétuellement vibrante du son, et résonateur.

Il arrive pourtant que la disjonction bruit/source, consommée, soit assumée. Laurent Flieder, biographe du poète, fait état du «projet toujours repoussé d'une pièce dans laquelle le personnage neutre du 'figurant' ou du 'témoin' emménage dans un appartement précédemment occupé par un bruiteur de la radio»<sup>38</sup>: des bruits incongrus, frappalements, grincements ou pires surgissent telles les rémanences d'une présence ancienne jamais tout à fait oubliée»<sup>39</sup>. Tardieu n'a pas écrit sa pièce sur les bruits orphelins, mais le poème *La Musique*<sup>40</sup>, hymne à la gloire du monde sonore, chante leur avènement. Le moment d'ivresse correspond à une euphorie devant le phénomène pur, détaché, perçu comme objet libéré: «Des sifflements sans hirondelles, des tonnerres sans nuages, des clameurs sans assemblées, des plaintes sans blessures, des pas sans cohortes, des battements sans horloge, à tous les étages du jour se jouant à m'étourdir, traversaient ma tête heureuse et distendue, vaste comme l'oreille du ciel»<sup>41</sup>.

Pour dire l'absence des objets, la parole les nomme: le bonheur du sujet devant les sons indépendants, n'est-il pas secrètement celui de l'énonciateur et ne provient-il pas au contraire de la collocation lexicale?<sup>42</sup> Le défilé de sons modifie en tout cas la conscience corporelle du su-

<sup>34</sup> Se remémorant l'époque du Club d'Essai, il revoit Pierre Schaeffer «[lui]apportant le projet d'une 'symphonie de bruits' qui allait devenir l'embryon de sa fameuse *musique concrète*». Un bruit lui revient: «J'entends encore, avec une sorte de délectation auditive, la dégringolade, prise et reprise comme le thème d'une fugue de Bach, du bruit d'une boîte de conserve vide roulant sur les pavés», in J. Tardieu, *OVCMI*, op. cit., p. 88.

<sup>35</sup> Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 250.

<sup>36</sup> J. TARDIEU, «Quand le bourdonnement regagnera la guêpe», in *La Part de l'ombre*, op. cit., p. 73.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Rappelons que Tardieu, entre 1946 et 1960 a dirigé à la radio le Club d'Essai, occupant un avant-poste pour l'écoute des musiques nouvelles. C'était déjà le cas dans son enfance, au salon de sa mère, où il entendit les premières compositions dissonantes.

<sup>39</sup> Laurent FLIEDER, *Jean Tardieu ou la présence absente*, Paris, Nizet, 1993, p. 63.

<sup>40</sup> J. TARDIEU, «Objets incommensurables» (1950-1961), *La Part de l'ombre*, op. cit., p. 52.

<sup>41</sup> Ivi, p. 54.

<sup>42</sup> D'autant que la diction de quatre d'entre eux reprend la mesure du nom de son.

jet, qui ressent une dilatation. L'œuvre offre plusieurs représentations du sujet écouteur comme caisse de résonance, ou chambre d'écho. Elle est parfaite lorsque le sujet est vierge encore de souvenirs sonores. Parlant de cette voix intérieure entendue dans la prime enfance, Tardieu ajoutait : «Cette expérience très ancienne, primitive, sauvage, surtout secrète [...] n'a jamais été aussi intense que pendant mon extrême jeunesse, car rien ne pouvait en fausser la signification: elle résonnait dans une étendue absolument vacante, absolument solitaire»<sup>43</sup>.

En grandissant, en vivant, «notre esprit amoncelle un trésor gigantesque», comme l'écrit Tardieu dans «Le cristallin»<sup>44</sup>, un texte censé rendre hommage à la vue, mais où l'auteur ne peut s'empêcher d'évoquer aussi les percepts sonores engrangés, 'sonorités du dedans'. Le for intérieur n'est plus vacant mais hanté: «On y entend tous les registres de nos orgues personnelles, la voix psalmodiée des officiants, les pas des visiteurs et des fidèles dont l'écho se prolonge - et même le silence de nos voûtes»<sup>45</sup>.

Qui est habité par tant d'échos émettra en retour.

Quand le choc fait trembler la porte des Sauvage, ils l'étaient d'une structure éphémère de bric et de broc, 'tabouret, chaise, guéridon, banc, mannequin', consolidée par leur propre corps: «ils entassent tous ces meubles devant la porte, ils en font une barricade contre laquelle ils s'arc-boutent». Cette architecture composite dans laquelle le corps est impliqué reflète l'activité du poète. L'angoisse, explique-t-il dans l'argument du recueil *Accents* (1939), «trouve son plus parfait apaisement dans l'acte de composer un poème»<sup>46</sup>. Le rythme «contente par ses temps forts le désir de solidité, et par ses flottements l'appel vers une disparition générale»<sup>47</sup>. L'écrivain définit alors sa tâche comme un effort continu pour «imiter la voix même de l'Ennemi»<sup>48</sup>. La famille Sauvage, pour contrer le vacarme, y participe et le couvre en l'épousant: elle «entonne à l'unisson une sorte de mélodie larmoyante qui monte et descend avec les hurlements du vent». L'édification rythmique est donc la raison du poème.

Dans nos deux proses, le poète évoque les bruits en un jeu allitératif accru, où les consonnes combinées avec *r* ou *l* ont la part belle. Fabio Scotto l'a relevé précisément dans «La Conversation»<sup>49</sup>. Le bruit qui s'invite chez les Sauvage, dans sa phase douce, se marque essentielle-

<sup>43</sup> J. TARDIEU, «Obscurité du jour», in *OVCMI*, pp. 95-96.

<sup>44</sup> J. TARDIEU, «Le cristallin», in *Da Capo*, Paris, Gallimard, 1995, p. 53.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> L'argument d'*Accents* est repris dans J. Tardieu, *Le Fleuve caché*, Paris, Gallimard, poésie, 1988, p. 20.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Il y relève aussi des 'anapestes verbaux'; or la cellule trisyllabique est la cadence fondamentale de Tardieu. Fabio SCOTTO, «La voix et ses personnes dans la poésie de Jean Tardieu», in *L'Arpa, la tela, la voce: in ricordo*

ment par les accents allitératifs<sup>50</sup>, en l'occurrence le combiné [fr]. Un 'frou-frou', soutenu par le chuintement des [s], se fait entendre: «[...] je perçois quelque chose qui semble frôler l'autre côté de la porte. C'est comme le léger froissement d'une robe à l'ancienne mode ou d'un jupon garni de beaucoup de volants et de dentelles, un frisson insistant et cérémonieux»<sup>51</sup>.

Au reflux du tapage, c'est le même bruit doux, allant s'évanouissant, [f] et [fr] toujours frottés aux [s] mais aussi aux [t]: «[...] on distingue de nouveau le bruit sourd et touffu des jupons lancés par des mains désinvoltes, puis un léger froissement de satin et de taffetas [...]»<sup>52</sup>.

L'insistance sur la matière lie l'ouïe au toucher (le sens fondamental, selon Merleau-Ponty).

Dans sa phase paroxystique le bruit est une percussion, scandée par des consonnes combinées associées aux [k]: «[...] on dirait à présent qu'une troupe d'invisibles ouvriers ébranlent la porte à coups de madriers. Les cloisons frissonnent, le lustre du corridor (une sorte de lanterne multicolore) grelotte au bout de sa chaîne. Quelquefois un des éléments de la barricade s'écroule».

Les évocations qui procèdent par accumulation de noms de bruits en comportent beaucoup d'origine onomatopéique. Le corollaire prosodique est, encore une fois, la multiplication d'attaques consonantiques, donc d'accents. C'est le cas dans l'énumération déjà citée: «reniflements, gloussements, toussotements, raclements».

Pour répercuter le bruissement dans l'écriture, il faut choisir les signes en fonction de la qualité imitative du signifiant. Rien de plus habituel, surtout en poésie. Néanmoins l'appétence de Tardieu pour ce que Frœppel nomme les 'grommellements imitatifs'<sup>53</sup> fait qu'il excelle au jeu. Les deux verbes fétiches de sa poésie, *frapper* et *trembler*, allient signifié primordial et forme sonore vibrante.

*Ascoltando* est pour Jean-Luc Nancy «l'indication secrète de toute exécution musicale»<sup>54</sup>. C'est celle de la création de Tardieu. À l'écoute des inflexions modulant le murmure, qui rendent directement sensible, comme un contact épidermique, un état émotionnel extérieur, il ac-

---

di Jean Tardieu, Actes du colloque de Vérone (2003), sous la dir. D'Anna Maria BABBI, Verona, Edizioni Fiorini, 2004, pp. 43-57.

<sup>50</sup> Gérard DESSONS et Henri MESCHONNIC montrent le caractère accentuant des consonnes dans leur *Traité du rythme* (1998), Paris, Armand Collin, 2008.

<sup>51</sup> J. TARDIEU, *La Part de l'ombre*, op. cit., p. 159.

<sup>52</sup> Ivi, p. 160.

<sup>53</sup> Son dictionnaire rassemble «interjections, onomatopées, grommellements imitatifs», J. TARDIEU, *Le Professeur Frœppel*, op. cit., p. 116.

<sup>54</sup> Préface à *Ecoute, Une histoire de nos oreilles* de Peter SZENDY, Minuit, 2001, p. 7.

L'ascoltare, il sentito dire, la phonè nei racconti di sé

complît une vocation: tracer un dessin qui perpétue le son. Le poète a une expérience sensible du lien entre le tracé et l'ouï: se revoyant écrire à chaque âge de sa vie, il se rappelle que la plupart du temps le geste de sa main «était accompagné d'un murmure intérieur»<sup>55</sup>. Le poème est une forme écrite de ce rythme perpétuellement résurgent appréhendé par l'écouteur, sujet premier qui se révèle constitutif de l'énonciateur. Cette *mimesis* auditive est contrainte par les sonorités des mots de la langue du poète, qu'il le relie à une mémoire, laquelle n'est pas seulement personnelle, les mots étant pour lui «des coquillages où résonne un océan de murmures engloutis»<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> J. TARDIEU, *Margeries*, op. cit., p. 9. Il précise: «je percevais ou devinais les sons ou les rythmes du poème, avant d'en distinguer les paroles».

<sup>56</sup> J. TARDIEU, *Pages d'écriture*, Gallimard, 1967, p. 85.