

ETUDE DES DIDASCALIES TARDIVIENNES

Le théâtre est surtout quelque chose qui sollicite l'oeil et l'oreille à la fois.

John Cage

Cet article est une tentative de situer l'importance des didascalies dans l'oeuvre dramatique de Jean Tardieu.

"C'est que la tentation est grande, pour un apprenti dramaturge, d'aborder le théâtre par ses moyens plutôt que par ses fins, de s'intéresser à 'l'objet scénique' plus encore qu'au 'sujet' de la pièce" (1).

"S'intéresser à 'l'objet scénique', ce qui nous ramène au titre de cet essai, 'l'objet scénique' n'est-ce pas une autre appellation, un autre terme pour didascalies? Avant d'aborder cette question épineuse, il conviendrait d'essayer de définir ce que nous entendons par ce terme — *didascalies* —.

Les *didascalies* ou *indications scéniques* font fonction de texte spectaculaire (ou texte scénique), qui "s'adresse au lecteur/metteur en scène pour construire un ensemble de conditions d'énonciation spatiale de lieu" (2). Texte sans dialogue ni monologue, comprenant par ordre d'entrée en lecture le nom des personnages, leur âge et leurs costumes.

"(...) la pratique actuelle montre que les indications scéniques ne se situent pas à un niveau extérieur, métalinguistique et supérieur au texte et donc qu'elles sont soumises à un véritable et unique commentaire métalinguistique de la pièce, celui du metteur en scène" (3).

La question qui se pose est de déterminer le statut respectif du texte de la pièce et des indications scéniques. Deux attitudes sont envisageables. On pourrait "considérer les indications scéniques comme partie essentielle de l'ensemble texte + indications et on fait d'elles un métatexte qui surdétermine le texte des comédiens et a priorité sur lui. Mais inversement, "lorsqu'on conteste leur caractère primordial et métatextuel, on peut soit ignorer, soit les faire jouer dialectiquement contre le texte dit". "(...) leur fonction n'est plus métalinguistique, elle devient celle d'un matériau dont on a le droit de jouer selon sa propre lecture. (...) le metteur en scène est ainsi le commentateur du texte et des indications scéniques. Il est le seul dépositaire du métalangage critique de l'oeuvre" (4).

Après avoir plus au moins défini les didascalies et leur fonction, allons nous promener en "Tardieusie" (5) où selon la méthode de "Comme ceci, comme cela", on verra en alternance les deux attitudes citées.

Tout un chacun sait et connaît l'amour de Tardieu "héritier d'une tradition artistique musicale et picturale" (6) pour la musique et la peinture: "Imaginez une musique merveilleuse qui s'éloignerait de vous à la vitesse d'un songe. Imaginez des couleurs d'été qui rapidement s'effaceraient dans la lumière tel est pour moi, tel fut très tôt le paradis perdu d'un double langage par les sons écoutés, par les signes visibles, que j'ai désespérément cherché à retrouver dans les mots. Oui, même jusqu'aux limites du possible" (7). Et ailleurs, "Cette sorte de passion envieuse et jalouse que j'ai toujours éprouvée pour le langage particulier des arts, des sons et des couleurs" (8).

La musique et la peinture, "Ces deux spectres qui ont toujours hanté sa vie" (9), 'Ces deux spectres', dont on retrouve l'écho fidèle dans les didascalies, nous ouvrent deux directions de recherche:

L'une sur le plan sonore (par plan sonore, nous comprenons, la voix et son agencement dans l'espace).

L'autre sur le plan visuel (par visuel, nous comprenons, la kinésie et son agencement dans l'espace + la lumière + le décor + la description du personnage).

Comme le montre le tableau intitulé: fonction des didascalies tardiviennes, ces deux plans sont la toile de fond, le métatexte ou 'l'objet scénique', sur laquelle viendrait se structurer le discours dialogué.

Chez Tardieu, l'oreille voit: cette fonction rétinienne de l'oreille met en relief l'évolution du caractère du personnage qui est presque toujours basé sur le phoné du matériau didascalique: "voix grave, bien timbrée, fraîche, voix mourante, lugubre, voix forte" (ceci n'est qu'un petit exemple de ce théâtre peuplé de voix). N'oublions pas que Tardieu a fait partie de France Culture en tant qu'auteur radiophonique et que ses souvenirs d'enfance sont marqués par la sonorité de la voix et du bruit. "(...) Les intonations ronronnantes, le chantonnement aigu, la voix montant à un diapason plus élevé, voix graves, perçantes, nasillardes, voix plus lentes, pâteuses, voix impatientes, énervées, incohérentes" (10).

Cela renforcé par la confiance faite à René Zahund "Il est certain que la voix a toujours eu une grande importance à mes yeux, parce que la voix est porteuse de son (...) porteuse de sens" (11). Cet envoûtement pour la magie vocale se transforme en didascalies / métatexte, où "le son prend le pas sur le sens" (12). C'est donc à l'aide de ce métatexte que Tardieu met le texte en voix, "mettre en voix, c'est mettre le texte en mouvement" (13). C'est le dynamisé en jouant sur deux axes de la mimique vocale:

Proche
Voix légère

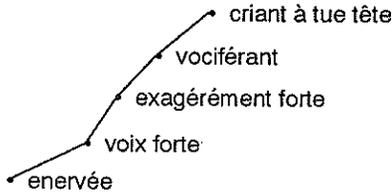
Lointain
Voix accentuée

en déployant tout l'éventail de la palette sonore. Ceci dénonce non seulement son désir "(...) donner couleur, qualité, relief au mot" (14), mais surtout une volonté d'agencement des déplacements sonores d'une valeur comparables à l'ensemble de tâches et de couleurs des peintres.

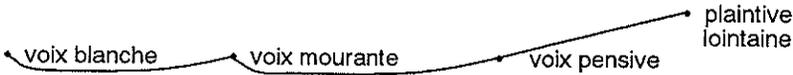
C'est à l'aide de graphisme que nous nous proposons de visualiser la mimique vocale de quelques pièces.

Dans LA CONSULTATION

Le médecin

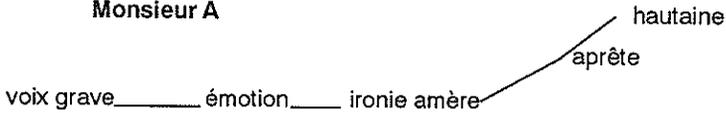


Le malade

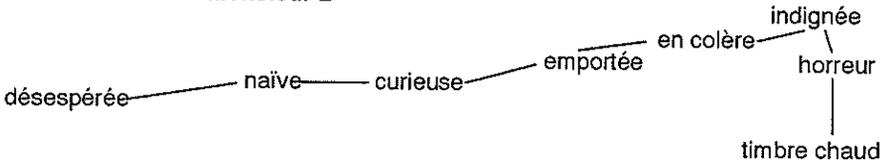


Dans UNE SOIREE EN PROVENCE

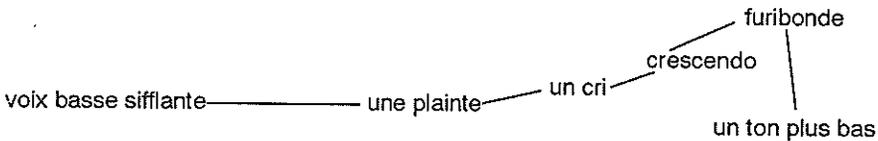
Monsieur A



Monsieur B



Dans LA MALEDICTION D'UNE FURIE



Dans **FAUST ET YORICK**, "on entend la voix des étudiants chantant qui s'approche puis s'éloigne". Comme on le voit, l'éventail de la palette vocale produit un déplacement de la voix dans l'espace. Déplacement qui crée un rituel — le rituel ascendant/descendant qui "conduit à un élargissement du champ de l'expression dramatique" (15).

L'art au théâtre dit Gordon Craig, "N'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce (...) il est formé par des éléments qui les composent: Du geste qui est l'âme du jeu" (16). La kinésie ne laisse pas Tardieu indifférent, comme en témoigne cet extrait des didascalies de **MONSIEUR MOI**: "Le partenaire, battant des mains, prend la lanterne et la promène en mesurant Monsieur Moi, posant la lanterne, il se concentre en forçant les sourcils, confus avec un geste d'arrêt comme un écolier protestant. Ecarquillant des yeux" (17).

Il y a aussi le pouvoir dynamique du geste qui permet à l'action de progresser en suscitant un rebondissement essentiellement scénique, comme c'est le cas dans **LES MOTS INUTILES**: "Ils se penchent avec des airs conspirateurs" ou bien dans **LA SERRURE**, où le dynamisme du geste est en parallèle avec le discours dialogué. La volubilité du client croît en même temps que s'accroissent ses déplacements et sa gestuelle mimique: "Il tire de sa poche un carnet, le consulte. Il se tâte le bras, les jambes, il commence à vider ses poches, il la pose délicatement sur le guéridon. Il retire son portefeuille, il pose le portefeuille. Il retire d'une autre poche une petite glace et se regarde en faisant la grimace. Il jette la place sur le guéridon. Ses gestes sont mécaniques. Il y a un va et vient linéaire du même mouvement: "retire/pose" et un léger déplacement gestuel dans le geste de jeter la glace. Mais le mouvement va en s'accroissant: "Tout le temps que durera son monologue, il regardera et commentera ce qu'il voit, tantôt se courbant à la hauteur de la serrure, tantôt se redressant pour parler face au public" (18).

Comme on le voit, la gestuelle est très détaillée, elle fait en général partie du métatexte, mais elle peut aussi bien faire partie du matériau à la disposition du metteur en scène. Nous élargirons un peu cet aperçu en analysant en profondeur la pièce d'un acte, **UN MOT POUR UN AUTRE**.

Nous diviserons la pièce en tableaux suggérés par la gestuelle des didascalies: Tableau I: Madame seule — assise, lit, joue du piano. Tableau II: Madame; Madame de Perleminouse, la gestuelle est laissée à l'imagination du metteur en scène. Tableau III: Madame de Perleminouse — seule, baille, se met de la poudre et du rouge, chante. Tableau IV: Madame et Monsieur de Perleminouse, la gestuelle est laissée à l'imagination du metteur en scène. Tableau V: Monsieur de Perleminouse, Madame de Perleminouse, madame, la gestuelle est laissée à l'imagination du metteur en scène. Tableau VI: Les mêmes, la gestuelle est très cadencée: "Le harcelant et le poussant

vers la porte". Tableau VII: Madame, Madame de Perleminouze, la gestuelle est laissée à l'imagination du metteur en scène.

Ces exemples font partie de la kinésie visuelle, mais il y a aussi a kinésie interne basée sur "la gestuelle verbale". En voici deux exemples:

Dans **FAUST ET YORICK**, Le savant: "voyons... où en étais-je? Mais qu'est-ce que j'ai fait de ce livre bon sang...!"

On a l'impression de voir à l'aide du dit, la tête du savant bougeant de droite à gauche et de gauche à droite à la recherche du livre avec une expression de panique. Mouvement nerveux des mains accompagnant le "où en étais-je?". Remuant nerveusement les bras et se tenant la tête "Mais qu'est-ce que j'ai fait de ce livre bon sang", avec un regard angoissé et du désespoir dans la voix.

Dans **CE QUE PARLER VEUT DIRE**: Le professeur: "...Et vous mademoiselle maintenant voulez-vous me dire quelle est la signification du mot chou?"

On a la vision de l'index menaçant qui se pointe vers la jeune fille.

Une autre sorte de kinésie se dégage des didascalies, la kinésie que nous appelons — kinésie lumineuse — qui répand une atmosphère insolite. "La lumière circule et danse" (18) comme en témoignent ces extraits de didascalies de la pièce **UNE VOIX SANS PERSONNE**, où la gestuelle lumineuse se calque sur le discours dialogué. "La seule animation visible de la scène viendra du changement et du mouvement des éclairages". Nous diviserons donc la gestuelle en mouvements: 1^{er} mouvement "la scène est plongée dans l'obscurité (intérieur). 2^{ème} mouvement "les deux lampes s'éclairent par degrés" (dans chacun des deux angles, un guéridon supportant une lampe à gros-abat-jour) (intérieur — mouvement parallèle). 3^{ème} mouvement "les deux lampes sont maintenant éclairées" (intérieur). 4^{ème} mouvement "les deux lampes s'éteignent l'une après l'autre (intérieur). Il y a un changement scénique à partir du 5^{ème} mouvement "la lumière du jour commence à passer doucement par la porte vitrée obliquement venant de droite (mouvement allant de l'extérieure à l'intérieure). 6^{ème} mouvement "La lumière devient de plus en plus forte, c'est le milieu du jour" (mouvement allant de l'extérieur à l'intérieur). 7^{ème} mouvement:

a) "la lumière tourne, elle semble venue de la gauche à présent" (mouvement allant de l'extérieur à l'intérieur).

b) "la lumière du soir lance de longs rayons à travers la vitre. (jeu de l'extérieur à l'intérieur).

c) "et décroît peu à peu"

d) "la nuit est tout à fait venue. L'obscurité complète".

Changement scénique, 8^{ème} mouvement: a) "Puis on voit une lampe qui semble portée par quelqu'un allant et venant. (mouvement très rythmé, de l'extérieur à l'intérieur).

b) "La lampe s'éloigne laissant la scène dans la complète obscurité".

Cette gestuelle lumineuse met en relief le procédé de la dualité ombre/lumière cher à Tardieu pour créer une atmosphère d'insolite, atmosphère renforcée par le décor et éclaire son souci de l'organisation de la page/scène qui "(...) tend à donner à la kinésique une puissance de créativité analogue à celle du verbe" (20).

Si sur le plan vocal, le métatexte a priorité, par contre le décor, par sa nature mal définie, "une salle quelconque" (**Le guichet; Le meuble; Le style enfantin; Il y avait foule au manoir**). "Un salon ou cabinet de travail" (**Une consultation; Les oreilles de Midas; Un geste pour un autre**) "une pièce vide" (**Monsieur Moi, Le sacre de la nuit**), laisse le champ libre à l'imagination du metteur en scène, comme en témoigne la didascalie de la pièce **L.A.B.C. de notre vie**: "On peut concevoir qu'il n'y ait pas de décor ou qu'il n'y ait qu'un simple rideau animé par divers éclairages colorés. Mais on peut être totalement abstrait".

Les didascalies du décor nous montre que Tardieu joue sur deux claviers, décor clos/ouvert. Le décor clos a souvent une atmosphère claustrée, comme dans la pièce, **Eux seuls le savent**, "salon bourgeois, atmosphère étouffante, renforcée par la pénombre des rideaux de la fenêtre qui sont à demi-tirés. Mais très souvent le décor clos n'est qu'à la limite clos. Il y aura toujours chez Tardieu, ce pendule entre le tangible — un salon/cabinet et l'imaginaire dominé par l'encadrement d'une porte/fenêtre/trou.

Le traitement du personnage peut témoigner de l'intérêt que porte Tardieu à "l'objet scénique". Le personnage tardivien est un être sans substance, un fantoche, tenu et parfois même fragmentaire: Le médecin, le préposé, le professeur, le père, la mère, Monsieur A/B., Messieurs A.B.C., lui, elle. Parfois le personnage est un objet: Le phonographe, dans la pièce. **Ce que parler veut dire**, le meuble dans la pièce du même nom, le crâne **Faust et Yorick**, la serrure dans la pièce du même nom.

Le client de la serrure est décrit comme "un pauvre homme timide". Celui du **Guichet**: "visage falot et inquiet, effroyablement timide et craintif". Le prétendant des **MOTS INUTILES** est: "pâle, tendre, tremblant. Par leur description, ils forment une entité à la recherche de quelque chose.

Il y a un autre type de personnage, le présentateur ou le récitant et parfois même un des personnages de la pièce qui a un double rôle. Son rôle est soit de présenter les autres personnages, comme dans la pièce **QUI EST LA**: "Le père tournant la tête vers la salle: "Je suis le père, voici ma femme et voici mon fils", soit de présenter le lieu et l'action comme dans la pièce, **Il Y AVAIT FOULE AU MANOIR**: "Je suis le détective privé Dubois. Qu'il me suffise de vous indiquer que nous nous trouvons par un

beau soir de printemps. Comme vous pouvez l'entendre, le baron et sa charmante épouse donnent, ce soir un bal somptueux. Le crime car il y aura un crime n'est pas encore consommé.

Comme on le voit, le rôle du présentateur/récitant est d'éclairer l'action. Etant très explicite, il démystifie plus d'une fois l'action en tuant le suspense, de ce fait il devient clair que l'action "sujet" est au degré zéro.

Ce qui est important pour Tardieu c'est donc L'OBJET SCENIQUE qui devient source de la théâtralité. Il pourrait détrôner Monsieur Mot, car ne pourrait-il pas être un autre langage, une autre façon du DIRE, invisible et pourtant toujours présent?

Claudine Elnécavé
Université de Haïfa

NOTAS

- (1) TARDIEU, Jean — **Théâtre de Chambre**, Gallimard, 1966, p. 8.
- (2) **THEATRE MODES D'APPROCHE**, Editions Labor Meridiens Klincksieck, 1987, p. 174.
- (3) PAVIS, P. — **Dictionnaire du Théâtre**, Edition Sociales, Paris 1980, p. 404.
- (4) *Ibid.*, p. 205.
- (5) SÉJOURNÉ, Claude — **La coordination des effets auditifs et visuels dans l'oeuvre dramatique de Jean Tardieu**, in "L'HERNE" 1991, p. 366.
- (6) Terme employé par Robert Abirached, **Le théâtre peut commencer, la poésie a lieu**, in "L'HERNE", 1991.
- (7) TARDIEU, Jean — **Musique perdue, couleurs dans l'ombre**, in "L'HERNE", 1991, p. 60.
- (8) TARDIEU, Jean — **Les portes de toile**, Gallimard, p. 10.
- (9) ONIMUS, Jean — **Jean Tardieu et le mythe**, in "N.R.F." 1977, p. 67.
- (10) TARDIEU, Jean — **La conversation**, in "La part de l'ombre", Gallimard, 1972, p. 95-99.
- (11) **Propos de Jean Tardieu, recueillis par René Zahund**, in "Magazine Littéraire", Mai, 1990: "Jean Tardieu et le théâtre du monde".
- (12) TARDIEU, Jean — **Une Soirée en provence**, Gallimard 1975, p. 20.
- (13) GEORGES Jean — **Le Théâtre**, Editions du Seuil, 1977, p. 155.
- (14) GAUGET, Serge — **La page et la scène**, in "L'HERNE", 1991, p. 341.
- (15) SÉJOURNÉ, Claude — **La coordination des effets auditifs et visuels dans l'oeuvre dramatique de Jean Tardieu**, in "L'HERNE", 1991, p. 366.
- (16) CRAIG, Gordon — **On the art of the theatre**, London Heineimann, 1968.
- (17) TARDIEU, Jean — **Monsieur Moi**, in "Théâtre de chambre", Gallimard 1966, p. 92-98.
- (18) *Ibid.*, p. 55-57.
- (19) TARDIEU, Jean — **Jours Petrifiés**, Gallimard, p. 65.
- (20) SÉJOURNÉ, Claude — **La coordination des effets auditifs et visuels dans l'oeuvre de Jean Tardieu**, in "L'HERNE", 1991, p. 370-371.

TABLEAU DES FONCTIONS DES DIDASCALIES

gestuelle	voix	décor
mimique		
lumière	espace	personnage