

«LA COMÉDIE» DES VALEURS ESTHÉTIQUES CHEZ JEAN TARDIEU

Emilia MUNTEANU*

La culture et les arts se confrontent actuellement avec le même désordre, avec les mêmes paradoxes qui régissent l'univers post-industriel. Par ailleurs, l'idée maîtresse du modernisme, celle qui insiste sur l'unicité de l'œuvre d'art et sur sa qualité de dépositaire des valeurs et de la sagesse humaines, se voit détrônée par les postmodernes. Car, assurer à l'art le rôle de panacée sociale (en tant qu'art engagé, par exemple) et morale (la catharsis) fragilise inévitablement sa santé et Tardieu ne fait que prévenir constamment le spectateur du danger de s'autoillusionner, confiné comme il est dans ces préconceptions pernicieuses. En effet, le théâtre tardivien marque, avec les œuvres se proclamant postmodernistes, la fin du "grand art" comme paradigme fondateur de l'humanité, en le soumettant à un processus de démythification qui concerne le progrès, la famille et surtout l'art comme rédempteur de l'homme.

En définissant sa position dans l'espace culturel contemporain, Tardieu se situe, pareillement à son personnage, le Professeur Frœppel, "à l'écart des mouvements philosophiques et linguistiques de notre temps", en revanche, il célèbre les arts qu'il tâche même de "mimétiser". [1: 1]

Un siècle après Balzac, Zola, Poe, Oscar Wilde, attiré par ces systèmes sémiotiques, Tardieu leur consacre lui aussi une partie de sa création dramatique, intitulée de manière suggestive *La comédie des arts*, sans qu'ils soient pour autant absents de la matière des "poèmes à jouer" ou de *La comédie du langage*. Certaines pièces, se constituant en autant d'hommages rendus aux arts (*Trois personnes entrées dans des tableaux*), laissent toutefois transparaître un soupçon de jalousie qui habite le manieur de

mots hanté par l'insuffisance de la parole ou l'inadéquation du métadiscours qu'on s'évertue à prononcer au sujet des systèmes sémiotiques de la peinture, de la musique et de la sculpture.

Pendant que le mépris dont l'auteur couvre les "ismes" contemporains se mesure en écart, la rivalité et la jalousie le rapprochent davantage des arts qui le provoquent à un face à face, à une confrontation des moyens et des techniques. L'idéal du poète se dessine à l'instar de ces *systèmes modélisants secondaires*. [2:1] Son modèle et redoutable adversaire c'est la musique, dont il envie la variété des signes qui servent au musicien à noter fidèlement le rythme, le silence, les nuances, les voix. C'est bien sous le coup de la "démarche créatrice des musiciens" que le dramaturge se proposera de "composer à partir d'une volonté abstraite et non d'une représentation imitative." Par ailleurs, le titre dont il baptise l'un de ses volumes, *Théâtre de chambre*, renvoie inmanquablement à la "musique de chambre". [3:1]

Si son éthos moqueur a en vue les projets mégalomanes de ses illustres prédécesseurs (Dante, Balzac), il vise conjointement sa propre entreprise, non moins présomptueuse (composer un "Clavecin bien tempéré" du théâtre). La constante des trois éléments paratextuels (*Comédie de la comédie*, *Comédie du langage*, *Comédie du drame*), le terme "comédie", nous amène à interpréter ces trois volets du théâtre comme trois grandes pièces gigognes se proposant, par le truchement des sketches qu'elles contiennent, de représenter les "travers" et les "ridicules" des conventions théâtrales. Ce que les titres annoncent donc, c'est un grand spectacle parodique du théâtre comme mensonge, comme simulation. Son action pourrait passer ainsi pour une revanche sur

* Maître de conférences, Université de Bacău, Roumanie

l'index dévalorisant la comédie depuis Aristote déjà. Force nous est de reconnaître que ce n'est pas à la faveur de l'œuvre de Tardieu que la comédie acquiert pignon sur rue, néanmoins elle fait jouer le jeu de l'autoréflexion, acte d'exorcisme et d'émancipation des artifices, nécessaire avant de mettre les voiles vers d'autres horizons.

Avant de chercher à tracer le contour d'une esthétique tardivienne, telle qu'elle ressort à la lumière de l'étude du dialogue et du paratexte, nous allons procéder à un voyage dans la diachronie. Cela nous permettra de découvrir les débuts de cette science qui remontent au XVIII^e siècle, lorsque Baumgarten, aiguillonné par la pensée des philosophes grecs et des Pères de l'Église, opposa le "monde perçu (les entités esthétiques) au monde su (les entités noétiques) et chargea l'esthétique d'étudier les objets du premier." [4: 2]

Généralement parlant, le terme "esthétique" connote philosophie de l'art et, suivant une tradition remontant à une époque depuis longtemps révolue, tout écrit sur l'art trouve sa place dans le domaine de l'esthétique. Pour ce qui est de l'expérience humaine dans le domaine des arts, elle concerne au même degré la perception de qualités esthétiques telles la beauté, la sérénité, l'expressivité.

Mais il arrive que la charge sémantique du terme soit transcendée lors d'une expérience déroutante. Comment user des canons de l'esthétique lorsqu'on a affaire à un stimulus s'originant dans un objet qu'on hésite à qualifier d'œuvre d'art? Par ailleurs, nous sommes en droit de nous demander innocemment si un ready-made est une œuvre d'art ou non. Produit-il une émotion esthétique? Possède-t-il une qualité esthétique? Un essaim de questions bourdonnent autour d'un acte, d'un objet qui remet en cause les principes, les canons de cette philosophie de l'art. En effet, l'objet proposé à la réception du spectateur devient de plus en plus provocateur et, se libérant des paramètres esthétiques, oblige le métalangage à nommer l'œuvre d'art "Pièce" et "en tant que telle, elle n'a pas besoin d'être un objet esthétique ou même un objet tout court." [4:2]

L'objet focalisant l'attention des récepteurs de *La Société Apollon* de même que celui représenté par *Le Meuble* suscitent une interrogation qui perturbe la quiétude de la

conscience du regardeur. Qu'est-ce que l'œuvre d'art? Dans son volume *L'œuvre de l'art*, Genette en donne une définition hypothétique ou provisoire: une œuvre d'art est un objet esthétique intentionnel ou bien une œuvre d'art est un artefact (ou un produit humain) à fonction esthétique. [5:2] D'autres questions surviennent : Qui établit si un meuble, un urinoir ou une bicyclette est un objet esthétique ou non? La réponse la plus rassurante serait: L'artiste lui-même. Une telle réponse est valide seulement en l'occurrence où l'artiste est connu, voire célèbre, comme Duchamp, par exemple. Où classer le *Meuble* créé à l'intention de l'exaucement des désirs hétéroclites de tout Acheteur? Une nouvelle question porte sur l'intentionnalité de l'objet. Genette parle de la variabilité de la fonction de tout objet. Voir *le Meuble*, dont la destination initiale, d'assouvissement des caprices du consommateur, se trouve détournée en "pulsion" meurtrière. C'est la fonction qui transforme l'objet esthétique (dans la vision du "critique" qu'incarne la monitrice) en objet usuel (dans la vision de son créateur) sans qu'il y ait changement de son statut ontologique (dans *La Société Apollon*). Un autre doute plane sur l'ontologie du Meuble eu égard à son absence physique de la scène. Il n'est pas "physically embodied" comme ces "works of Art as physically embodied and culturally emergent Entities". [6:2] Cela nous amène à inférer qu'une œuvre d'art n'est pas seulement un objet physique dont la consistance matérielle se constitue en preuve ontologique car dans la forme d'expression musicale ou littéraire son "corps" transcende déjà la matière. Par ailleurs, c'est la perception ou plutôt l'acte de réception qui rend compte de l'existence de l'art au-delà de son incarnation, de sa représentation. Tout cela nous autorise à placer le Meuble dans la lignée d'Athènes Parthénos de Phidias (dont on n'a pas de traces) ou à côté de "l'exposition" de Claes Oldenburg pendant laquelle la galerie Art and Project d'Amsterdam a été fermée, une "cosa mentale" dont le décodage dépend de chaque spectateur. Cet objet qui dans le discours apparaît doté d'immanence est un objet physique mais, comme il se dérobe au regard du récepteur, on a affaire à un objet à immanence idéale (comme celui de la littérature et de la musique). Alors, cette oscillation entre réel (au niveau syntagmatique du discours) et virtuel (puisque imaginaire)

témoigne au même titre d'une ambiguïté sémantique (niveau paradigmatique). Ainsi le Meuble, un "object-work" pour son Inventeur, acquiert à la fois le statut d'"occurrence-work" par ses performances de la même façon que le texte de théâtre et la littérature. Un autre objet, la moulinette du Maître de *La Société Apollon* semble se trouver dans la posture des ready-mades, *Fountain* et *Bottlerack*, de Duchamp qui déclare les avoir inventés pour décourager la pagaille qui régnait à l'époque dans l'esthétisme.

A priori, l'art est confiné dans le seul espace esthétique, reléguant toute praxis, bien que l'artistique ne détienne pas l'exclusivité de l'esthétique. Il se suffit à lui-même, entité illusoire puisque fruit d'une perception, fût-elle désintéressée. Il advient pourtant que cette autarcie esthétique, tout en créant une illusion sécurisante, se révèle d'une précarité prêtant le flanc à des coups plus ou moins "gentils" dont l'ironie et la dérision. La monitrice de *La Société Apollon* n'en est pas exempte et pour cause. Pour elle, le divorce entre la "réalité" de la perception désintéressée et la "réalité" de l'intérêt pratique est définitif au point de l'amener à miser uniquement sur la carte du Beau. Son monisme esthétique jettera le discrédit sur sa compétence, cible de l'ironie d'un connaisseur en esthétique tel **Alphonse**: *Écoutez-la! Je suis au comble de la joie. Nanine Que voulez-vous dire?...Allons, Alphonse, ne soyez pas méchant. Elle est très calée, Mademoiselle! Alphonse Elle parle pour ne rien dire!* En effet, elle est victime de cette vision selon laquelle tout art est nécessairement esthétique. À l'inverse, le fait d'appartenir au domaine objectal de l'esthétique est une "condition nécessaire (sinon suffisante) pour que quelque chose puisse être de l'art." [4:3] Pour George Dickie, cité par Binkley, "le concept d'«art» est certainement lié sur des points importants au concept d'«esthétique», mais l'esthétique ne peut pas complètement absorber l'art". En reconstituant le parcours du raisonnement de la monitrice, on en déduit un fonctionnement par extrapolation: le fait d'avoir accédé au "labyrinthe des arts" (quartier des artistes) accrédite l'application, à tout objet y résidant, de l'étiquette d'objet d'art. Qui plus est, "la chose" en question, par sa position dominante, impose et expose aux regards sa géométrie en fer, sa forme indéfinissable et son

schématisme, autant de traits incontestables de l'art "soustrait", la doctrine déposant en sa faveur.

Par ailleurs, l'esthétique se sert du concept de "support communicationnel (medium)" afin d'identifier un objet qui réunit des propriétés aussi bien esthétiques que non esthétiques. Ce sont les dernières qui, par leur appartenance à une convention statuant les paramètres non esthétiques (une sellette, une table à dessin, des épures) comme invariables du processus d'identification des œuvres individuelles, renforcent les certitudes esthétiques de Mademoiselle. Puisqu'il s'agit d'un objet d'art, on ne saurait lui attribuer que l'épithète de "beau." Cependant, formuler des jugements sur les qualités esthétiques de ce que Monroe Beardsley, cite par Binkley, a appelé l'"objet perceptif", invite forcément à une activité perceptive: "Un objet perceptif est doué de qualités dont certaines au moins se prêtent à l'appréhension sensorielle directe." [4:4] La monitrice donne l'impression de fonder son cours d'esthétique sur la perception lorsqu'elle entraîne ses élèves à faire le tour de l'objet perceptif. Comme la sculpture fait partie des arts visuels, c'est la vue qui est ainsi engagée dans ce parcours perceptif. Mais si les élèves jettent un regard "innocent" à la chose placée sous la loupe des examinateurs, celui de Mademoiselle est imprégné d'"entités noétiques". **Madame Grabuge** *Oh! Quelle drôle de chose! Mademoiselle Voici une œuvre qui doit tout de suite retenir notre attention. Elle est très caractéristique, très représentative de la manière du Maître! Mademoiselle superpose le "monde su" ou plutôt un discours su (appris) à un objet qui sollicite indéniablement une activité d'appréhension sensorielle. L'œuvre d'art est une entité comportant deux aspects radicalement distincts dont l'un est esthétique et l'autre physique. Ainsi, l'esthétique postule que tous les arts sont engagés dans la création d'un semblant ou d'une "illusion" artistique - selon Susanne Langer, citée par Binkley - dont l'unique raison d'être serait son apparence sensible.*

Le discours esthétique ne saurait éluder une évidence préoccupante pour les artistes, à savoir l'impossibilité de communication des qualités esthétiques autrement qu'à travers une expérience directe. Deux versants du même problème s'exposent au regard critique du

chercheur du domaine de l'esthétique: d'un côté cette quasi incommunicabilité de l'expérience esthétique et de l'autre, le caractère contingent, les aléas qui brouillent l'accès à l'art. Comment faire connaître un "objet perceptif" changeant en fonction des données environnementales et du sujet perceptif? Quel discours adopter afin qu'il soit un tantinet adéquat au contenu de la "pièce" prise en discussion de sorte que la distance entre l'art et le grand public se réduise? À l'opposé de l'obédience coulée dans un discours élogieux sentant la flatterie ramollissante et l'inimitié, c'est l'attitude ironique, the tongue-in-cheek, qui semble constituer une marque d'intérêt porté à la santé et une preuve d'amitié dont Tardieu se fait un devoir d'entourer les arts.

En outre, attentif à ce nouveau support communicationnel qu'est le langage cinématographique, Tardieu ne lui épargne pas l'ambition créatrice, au contraire il la prend pour cible de son ironie. Dans *Un film d'art et d'aventures ou L'Art à la portée de tous*, il apparaît comme évident le risque que court toute tentative de massification du phénomène artistique, celui de glisser vers le kitsch. Ce film prétendument d'art est en fait un collage burlesque de chefs-d'œuvre de la peinture et de la musique universelles. Leur juxtaposition ou bien la superposition à une intrigue, elle aussi mimésis de celle des romans d'aventures, exclut toute prétention à la création. Et pour que la parodie soit accomplie, la figure du bonimenteur, une sorte de M. Jourdain fort scrupuleux en matière de syntaxe, fait clouer irrémédiablement ce genre de film dans la muséographie des objets de pacotille: *...Apollonos del Belveder qui, ayant terminé ses exercices de gymnastique..., se rend chez sa maîtresse à cheval...pardon: se rend, à cheval, chez sa maîtresse.* La même catégorie esthétique infiniment hospitalière, le kitsch, accueille, les bras ouverts, *le Meuble*, réification du célèbre couple Bouvard et Pécuchet. Le "phénomène" et son Inventeur incarnent sur les planches le projet ridicule et dérisoire du couple flaubertien qu'Alexandru Călinescu glose comme expression de la vanité de l'encyclopédisme, de l'inutilité de l'effort de tout connaître. [7:5] C'est bien à propos du support communicationnel du cinéma que "les diktats de l'esthétique" semblent être mis en question rappelant ainsi les actes de Duchamp

et de Rauschenberg. Ce qui annule la valeur esthétique des chefs-d'œuvre appelés en scène (dans *Un film d'art et d'aventures*), c'est leur superposition à un scénario conventionnel et leur inflation (12 toiles contre quatre pièces musicales, sans compter les répétitions).

Un autre postulat de l'esthétique se rapporte au fait que la pertinence ou la non pertinence des jugements portant sur les valeurs esthétiques est relative au contexte où évolue l'objet et à son voisinage. L'entité perceptible – l'apparence – est loin d'être absolue, vu qu'elle n'a pas été créée in vitro. Par conséquent, elle s'expose à la "contamination" venue notamment de l'horizon d'attente du regardeur. Chaque spectateur projette sur l'objet de la perception son savoir culturel. En revanche, l'art contemporain, protéiforme et surprenant jusqu'au choquant, tient en alerte l'esprit du récepteur qui court dans le sillage de cet objet spéculaire en s'ingéniant à lui coller des étiquettes, à le caser dans son filet dont les mailles tantôt trop larges tantôt trop étroites l'échappent ou l'étranglent. Cette gesticulation linguistique proliférant dans ces temps de Crise où les solutions sont plutôt de l'ordre de la pantomime sera exhibée par le Client de *La Galerie*. Il porte en offrande sa danse parlante au cours d'une sorte de rituel de captation des faveurs de ces nouvelles idoles, les peintures abstraites, remplaçantes de Dyonisos. Nouveau saltimbanque (saltare in banco), il dialogue avec ces œuvres d'art abstrait en récitant à la manière des coryphées antiques un dithyrambe improvisé. **Le Client**, il accompagne de gestes appropriés tout ce qu'il dit. *Il y en a qui vont de bas en haut, d'autres de gauche à droite, ou en oblique...il y en a qui se croisent, qui se frôlent sans se toucher.* Tardieu édifie un pont reliant la rive de l'embryon de la tragédie (chant du bouc) à celle où l'on s'apprête à sacrifier le chant lui-même. Cette chorégraphie parlante du Client, s'enracinant dans le grand Temps, serait l'image du théâtre revigoré par les arts. Quant à l'agonie de l'art, vaticination prônée par des prophètes du dimanche, on la voit s'exposer à la contemplation d'"une science de la perception", elle aussi moribonde puisque "liée à la pensée esthétique prémoderne qui était engagée corps et âme dans la poursuite de la beauté idéale". [4:5]

C'est pourquoi, une nouvelle esthétique devait être forgée, bientôt mise en question par

une autre. Révisant ses concepts obsolètes, inadéquats à la phénoménologie artistique contemporaine, elle supplée le concept d'œuvre d'art par celui de "pièce". À la question légitime concernant la responsabilité du verdict touchant le sort d'un objet, promu à l'honneur d'œuvre d'art ou rejeté dans l'utile, on répondra que cela incombe à l'artiste lui-même. C'est l'index qu'on lui attache qui abat "la chose" de la *Société Apollon* dans les "arts ménagers" en tant que "moulinette à capsules interchangeables" ou la rehausse dans le temple des arts comme "œuvre maîtresse de la sculpture".

La monitrice est un hybride, un étrange critique dont le discours mélange une vision esthétique traditionnelle reposant sur le concept de beauté et un métalangage bourré de termes abstraits qu'elle n'a pas appréhendés. Par ailleurs, les sédiments d'une pratique esthétique traditionnelle lui dictent de se fier à une pratique perceptive comme véhicule d'appréhension de l'objet soumis à la réception. En l'absence du Maître, la pertinence de la terminologie établie par Mademoiselle n'est pas du tout mise en cause. Voilà pourquoi la taxinomie proposée par Binkley semble être plus appropriée à un contexte aussi mouvementé que celui de la contemporanéité où une œuvre d'art n'est plus tellement le fruit d'un labeur créateur. Les "affres" de la création ne constituent pas non plus un critère d'évaluation d'un produit artistique, car ce qui préside à l'acte créateur c'est la conception de l'objet, de la pièce. "L'acception plus large du terme «pièce», comparé au terme «œuvre», reflète cette

libération " [4:6] qu'a connue le monde des arts. Le même chercheur définit de la sorte le terme mis en circulation." Le terme «pièce» suggère un item indexé dans le cadre d'une pratique." [4:6] Tardieu nous laisse entendre que les "pièces" constituant l'item de l'art abstrait se prêtent à une indexation variable, fonction du récepteur. Ainsi s'explique la variabilité qui régit l'acte de classement des toiles de *La Galerie: Arsène* Alors, je reprends à la bataille de Waterloo? **Le Directeur**, distrait. *Oui, oui...c'est cela. Comment? – Ah oui, c'est cela!* (Se reprenant, au client:) *Excusez-le, il a sa manière bien à lui de reconnaître les tableaux.* À mesure que les toiles défilent devant lui, Le Client se forge à son tour un catalogue personnel.

Ce qui paraissait être la fin de l'art dramatique, d'un art marqué de toute façon par le signe de la Crise, s'est mué en objet ayant la force plastique de la peinture et la profondeur d'une sonate du monde, tout étant possible grâce à cet instrument imparfait qu'est le langage soutenu par les systèmes modélisants secondaires. Car "la peinture et la poésie sont une même chose, au sens fort du terme: la poésie (l'écriture) est image, et pour dire encore cette essence de la poésie, l'écrivain a besoin d'une comparaison, d'une métaphore, d'une image." [8:6] C'est le mérite du théâtre, et de celui de Tardieu en particulier, d'avoir cherché à recréer une "image" du monde où le visuel et l'auditif, exclus par notre connaissance conceptuelle figée dans des formules désubstantifiées, reprennent une place usurpée par nos "entités noétiques".

RÉFÉRENCES

1. Tardieu, J., *Le Professeur Frœppel*, Gallimard, Paris, 1978, p. 8
2. Lotman, I., *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973, pp.36-37
3. Tardieu, J., Préface au volume *Théâtre de chambre*, Gallimard, 1995
4. Binkley, T., "Pièce": contre l'esthétique, in *Poétique*, no.79/1989
5. Genette, G., *Opera artei*, Bucarest, Editura Univers, 1999, p.26
6. Margolis cité par Genette, op.cit., p.31
7. Călinescu, Al., *Interstiții*, Iași, Editura Polirom, 1998, p. 23
8. Buchs, A., *Diderot: écrire la peinture*, in *Poétique*, no.121/2000, pp.115-122