

# **UCLA**

## **Paroles gelées**

### **Title**

Une singulière passion musicale chez un poète moderne

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/2jn296h5>

### **Journal**

Paroles gelées, 1(1)

### **ISSN**

1094-7264

### **Author**

Okafor, Edwin E.

### **Publication Date**

1983

### **DOI**

10.5070/PG711002992

Peer reviewed

---

---

# UNE SINGULIERE PASSION MUSICALE CHEZ UN POETE MODERNE<sup>1</sup>

EDWIN E. OKAFOR

Ce n'est que par une bizarre ironie du sort que Jean Tardieu est mondialement connu aujourd'hui surtout comme auteur dramatique,<sup>2</sup> sa poésie ayant suscité moins d'intérêt que son théâtre. Pourtant, Tardieu est avant tout poète. Tous ses écrits, y compris sa prose et son théâtre, baignent dans une atmosphère poétique, comme l'a bien remarqué Mme Noulet dans son excellente étude<sup>3</sup> sur la vie et l'oeuvre de cet écrivain. Il n'est pas exagéré même de dire que Tardieu est un des plus grands poètes modernes. Il l'est avant tout par l'originalité de sa « passion musicale », sa vision tout à fait unique de l'union de la poésie et de la musique.

Bien évidemment, Tardieu n'était pas le premier à lier ces deux arts autrefois inséparables et dont on reconnaît, dès l'Antiquité, les rapports fraternels. Les premiers poètes qui se sont intéressés à la musique ont été les poètes lyriques grecques dont la poésie était chantée avec accompagnement de lyre. Au Moyen Age la poésie des trouvères et des troubadours était souvent accompagnée de musique. Mais à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, et notamment vers le début de la Renaissance, l'auteur du poème n'était plus toujours celui de la mélodie, la création de la musique polyphonique ayant, pour ainsi dire, entraîné la séparation entre les musiciens et les poètes de métier.

Cependant, depuis l'invention de « l'écriture musicale », les musiciens ne cessent de « mettre la poésie en musique » de même que les

poètes n'interrompent jamais leur aspiration vers la musique. C'est ainsi que Ronsard recommandera aux poètes « de marier les odes à la lyre » car « la poésie sans les instruments... n'est nullement agréable. »<sup>4</sup> Trois siècles après, Vigny nous répétera que les poètes modernes doivent imiter les poètes-musiciens du monde antique: « Dès qu'elle est imprimée, la poésie perd la moitié de son charme... Il faudrait donc pour faire sentir la poésie que partout le poète vînt avec elle comme le rapsode de l'antiquité ou le trouvère du Moyen Age. »<sup>5</sup>

La tendance moderne visant au rapprochement de la poésie et de la musique a commencé avec les poètes symbolistes dont « l'intention commune », d'après Valéry, était « de reprendre à la musique leur bien. »<sup>6</sup> Chacun de ces poètes, et notamment leurs grands précurseurs—Baudelaire, Verlaine, Mallarmé—avait ressenti l'envoûtement de la musique. Chez Baudelaire, la musique prend les qualités d'un vaste océan de sonorités; l'homme qui l'écoute est semblable au bateau qui se trouve au milieu de la mer, bercé par la houle:

La musique souvent me prend comme une mer!  
Vers ma pâle étoile...  
Je sens vibrer en moi toutes les passions  
D'un vaisseau qui souffre....<sup>7</sup>

Verlaine, de sa part, cherchera « ... la musique avant toute chose... la musique encore et toujours... »<sup>8</sup> Et Mallarmé nous exhortera à oublier « la vieille distinction » entre la musique et la poésie.<sup>9</sup> Enfin, à partir des symbolistes, et notamment à partir de « L'Art poétique » de Verlaine, les poètes exigeront que la poésie chante et rêve, et parle directement à la sensibilité.

Jean Tardieu n'est donc pas le premier écrivain qui ait été fasciné par l'univers musical ou qui ait rapproché le plus étroitement poésie et musique. Pourtant, si on le compare avec ses devanciers, on constatera qu'il est unique parmi les poètes férus de musique. Il y a, par exemple, des différences remarquables entre son ambition musicale et celle des poètes symbolistes. Sans protester, comme Mallarmé, contre « la séparation artificielle » entre les poètes et les musiciens, Tardieu demandera à la poésie de rivaliser, sur un pied d'égalité, avec la musique, car, d'après lui, dans la rêve comme dans la raison tout peut être « égal à... » (PT, 155).

Il convient de souligner que chez les poètes symbolistes, la question n'est pas celle de l'égalité entre l'univers musical et la poésie.

Comme Bird l'a bien noté, les symbolistes n'avaient pas d'intention de rivaliser avec la musique ni de la remplacer comme telle, mais plutôt de donner « plus d'intensité » à l'aspect musical du langage poétique.<sup>10</sup> D'ailleurs, en essayant d'établir un rapport entre la poésie et la musique, ils ne choisissent leurs mots qu'avec « quelque méprise. »<sup>11</sup> Tardieu va plus loin. Chez lui, « certains mots sont tellement élimés, distendus, que l'on peut voir le jour au travers » (FC, 73). Et pour lui, « écrire... c'est tracer des lettres et prononcer des mots dans un certain ordre assemblés ou même dans un certain désordre... sans se soucier de faire comprendre » (OJ, 41).

De plus, alors que chez les symbolistes, « la notation musicale n'avait aucune signification précise, »<sup>12</sup> Tardieu s'efforcera de lutter avec cet aspect important de l'univers musical. Il recommande aux poètes de rivaliser avec l'écriture musicale, d'inventer leur code de signes, « en jouant à la fois sur les annotations théâtrales et musicales » (OJ, 81).

Finalement, Tardieu jouit de l'avantage d'avoir été élevé dans un environnement plus musical que la plupart des poètes français épris de musique. Par exemple, Baudelaire n'a rien hérité de musical de ses parents.<sup>13</sup> Verlaine, fils d'un militaire et d'une mère dont l'instruction n'a guère dépassé le stade élémentaire, n'avait qu'une passion innée pour la musique.<sup>14</sup> Quant à Mallarmé, descendant de fonctionnaires,<sup>15</sup> il n'avait pas non plus d'héritage musical. Il n'a jamais étudié la musique et « ses connaissances des théories musicales de Wagner étaient très limitées. »<sup>16</sup>

A la différence de Baudelaire, de Verlaine, et de Mallarmé—pour ne mentionner que de grands poètes—Tardieu a hérité la passion pour la musique, sa mère, son grand-père et son arrière-grand-père ayant été musiciens. Il a acquis cet amour lorsque, très jeune encore, il écoutait la harpe de sa mère. En effet, il s'attendrissait à l'évocation de ces années heureuses:

Mes premiers mouvements, mes premières pensées, écrit-il, furent cadencées au rythme de la harpe. Dès que j'ai commencé à vibrer pour l'art et pour la poésie, jamais, oh! jamais la poésie ne m'a paru plus belle... J'ai vécu au son de la harpe... et je sais bien, je sens bien qu'un jour très lointain, lorsque, vieux vagabond des douleurs et des songes, j'aurai presque perdu le souvenir du bonheur ancien, un jour, si le long d'un mur je passe tristement, que j'entende soudain se dérouler voilés, perdus, fantômes, sur une harpe les sons d'une mélodie aimée, je tremblerais comme une feuille au vent.<sup>17</sup>

Pourtant, ce n'est pas seulement l'enfance du poète qui a été imprégnée de cette atmosphère musicale évoquée ici. Devenu lycéen, Tardieu a toujours eu le privilège d'entendre de la musique lorsqu'il passait ses vacances dans la maison familiale qui, selon lui, résonnait sans cesse « des sons du piano aussi de la harpe » (OJ, 29).

Poète, Tardieu a toujours gardé la nostalgie de cet « envoûtement perdu ». Il se passionnait aussi pour l'univers musical en général. C'est ainsi que dès leurs titres mêmes, ses poèmes révèlent toutes sortes de termes qui nous font penser à la musique vocale: « chanson », « chant », « choeur », « air », « rengaine », « oratorio », etc. et à la musique instrumentale: « sonate », « suite », « étude », « symphonie », etc. Pourtant, l'intérêt musical du poète ne se limite pas à l'usage de la terminologie musicale. Tardieu s'efforcera dans sa poésie, comme dans son théâtre, de transposer, à sa propre manière, les traits caractéristiques des types musicaux dont les noms apparaissent dans les titres de ses oeuvres.

Par exemple, dans ses deux séries de poèmes intitulées respectivement « Suite mineure » et « Suite majeure », il s'agit d'une transposition en poésie du rôle de la variation et du conflit dans une « suite musicale ». Par leur forme bâtie sur la technique du contraste et de la variation, ses poèmes rappellent une suite de danses chantées ou une suite instrumentale. Comme dans une suite de danses où chaque pièce contraste avec sa voisine par la gravité ou la légèreté des pas, ou par l'interprétation des rythmes musicaux, chaque poème dans les « suites » de Tardieu diffère de son voisin par sa structure, sa longueur, son thème et sa versification.

Dans les « Trois chansons » ainsi que dans la série de « Chansons avec ou sans musique », l'élément primordial de la forme, c'est la répétition—ce qui rappelle la technique de la chanson musicale dont les couplets se chantent chacun sur la même mélodie. Enfin, les « Six études pour la voix seule » se conforment aux « études musicales » en ce qu'elles sont consacrées à un problème technique—celui de la variation dans la répétition—et en ce qu'elles sont écrites dans une forme variable.

Tardieu s'inspire non seulement de la « forme » de la musique mais aussi de l'écriture musicale:

Plus sommaire et plus fruste que le compositeur, le poète doit inventer son code de signes, nous dit-il. De même que j'ai aimé rivaliser avec les toiles des peintres... j'ai aussi essayé de rivaliser avec l'écriture musicale. (OJ, 81,80)

Puisque la musique, à la différence de la poésie, a sa propre écriture appelée la « notation musicale », il s'agit donc de la représentation visible à l'oeil des sons musicaux, au moyen des différents signes. Ce code de signes qui permet aux musiciens de fixer la manière dont leur musique sera interprétée et exécutée, n'a pas d'homologue dans le monde de la poésie. Tardieu est le premier poète français qui ait eu l'audace de proposer ce qui, d'après lui, est un équivalent poétique de la notation musicale. Cela consiste en des « indications verbales » qu'il a mises sous les titres de ses poèmes pour préciser la façon dont on lira les poèmes. Par exemple, sous le titre, « Etude de rythme à six temps forts », Tardieu nous donne l'indication suivante:

A la récitation, les temps forts doivent être marqués avec une régularité et une insistance d'abruit... Le premier vers doit être dit de façon à remplacer par des silences de durée équivalente, ou par un murmure indistinct, la première syllabe atone de chaque mesure... qui, pour cette raison, est placée entre parenthèses.... (FC, 166)

Pour certains de ses poèmes, Tardieu exige que le lecteur prenne l'air purement théâtral et humoristique. Ainsi pour son poème intitulé « Le Commissaire-Preneur », il nous donne comme code de signes poétiques toutes les indications relatives aux habillements, aux gestes, aux petites manières théâtrales ou forcées qu'il demande à ses lecteurs:

#### LE COMMISSAIRE-PRISEUR

(Vêtu de sombre. Cravate claire. Correct,  
et un peu raide, le visage impénétrable.

Péremptoire, solennel mais pressant.

Enfin un coup de marteau irrévocable.) (Fm, 91)

C'est donc par le moyen des indications scéniques plus ou moins clownesques qu'un poète, d'après Tardieu, doit rivaliser avec les désignations de temps, de rythmes, de nuances et de pauses qui caractérisent la notation musicale.

Outre la forme et l'écriture musicales, Tardieu luttera avec d'autres aspects du secret de la musique. Il classera les *voix parlantes*, à l'imitation des musiciens qui distinguent parmi les *voix chantantes* « le ténor », « la basse », « le soprano » et « le contralto ». Il réalisera dans sa poésie « une fusion des arts », à la manière des musiciens dont la musique est une vaste synthèse décorative où collaborent tous les

arts: fêtes des sons, des couleurs et des mouvements rythmés. De plus, comme les musiciens modernes, Tardieu est avide de nouveaux moyens d'expression sonore; et comme eux, il puise partout autour de lui: dans les bruits de la vie quotidienne qu'il poétisera sans cesse et dans les mots dépourvus de sens qu'il fera « sonner comme des notes de musique ».

Enfin, il convient de souligner que si Jean Tardieu n'a pas inventé une poésie tout à fait nouvelle, il a le mérite d'avoir osé donner à la littérature une orientation nouvelle: celle dont l'objet est d'établir ou d'inventer « l'équivalent poétique » de tout ce qui se trouve dans la musique. L'une de ses supériorités sur bien des poètes passionnés de musique est due à ses tentatives pour dépasser la recherche du rythme et de l'harmonie du vers et pour faire de la poésie une véritable égale de la musique.

### Notes

1. Il s'agit de Jean TARDIEU, poète et dramaturge français né en 1903. Les abréviations employées dans cet ouvrage se rapportent à ses oeuvres poétiques:

FC: *Le Fleuve caché* (Paris, Gallimard, 1968)

Fm: *Formeries* (Paris, Gallimard, 1976)

OJ: *Obscurité du jour* (Genève, A. Skira, 1974)

PT: *Les Portes de toile* (Paris, Gallimard, 1978)

2. Ses pièces de théâtre ont été traduites en de nombreuses langues étrangères, notamment en anglais, allemand, espagnol, italien et suédois. Ce fait est une preuve de la notoriété de son théâtre.

3. E. Noulet, *Jean Tardieu, Poètes d'aujourd'hui*, No. 109 (Paris: Seghers, 1964), pp. 62-89.

4. G. Thibault, « Musique et Poésie en France au XVI<sup>e</sup> Siècle avant les *Amours* de Ronsard, » dans *Musique et Poésie au XVI<sup>e</sup> Siècle* (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, n.d.), pp. 79-80.

5. Alfred de Vigny, *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1948), p. 1083.

6. Paul Valéry, *Variété II* (Paris: Gallimard, 1930), p. 172.

7. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Paris: Garnier-Frères, 1961), p. 74.

8. Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques* (Paris: Garnier-Frères, 1969), pp. 261-262.

9. E.A. Bird, *L'Univers poétique de Stéphane Mallarmé* (Paris: Nizet, 1962), p. 61.

10. Bird, pp. 65-67.

11. Verlaine, p. 261.

12. Bird, p. 67.

13. Voir Joycelyne Loncke, *Baudelaire et la Musique* (Paris: Nizet, 1975), pp. 21-22.

14. Georges Zayed, *La Formation Littéraire de Verlaine*, 2<sup>e</sup> éd. (Paris: Nizet, 1970), pp. 15-16.

15. G. Michaud, « Mallarmé, » *Connaissance des Lettres* (Paris: Hatier, 1971), p. 3.

16. Bird, p. 73.

17. *Jeux puérils*, oeuvre inédite de Jean Tardieu, citée par E. Noulet, pp. 9-10.

# PAROLES GELEES

UCLA French Studies




Volume 1  1983





# PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Volume 1  1983

## Editorial Board

Editor: Kathryn A. Bailey, French, UCLA

Cynthia Caloia, French, UCLA

Cynthia Craig, Romance Linguistics and Literature, UCLA

Laura Willett, French, UCLA

Consultants: Ruth Gooley, Nancy Rose, Jane Rush, Maryse Tardif, Marc  
André Wiesmann.

*Paroles Gelées* is edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

*Paroles Gelées*  
University of California, Los Angeles  
Department of French, 160 Haines Hall  
405 Hilgard Avenue  
Los Angeles, California 90024  
(213) 825-1145

Subscription price: \$6 - individuals, \$8 - institutions.

Cover photo: Luca della Robbia, detail from the Cantoria. Courtesy of  
Scala, Istituto Fotografico Editoriale, Florence, 1979.

Cover design by Laura Willett

Copyright © 1983 by The Regents of the University of California.

# CONTENTS

Foreword	v
Traverses: une interview avec Michel de Certeau <i>Laura Willett</i>	1
Le commentaire dans <i>Le Rouge et le Noir</i> <i>Jane Rush</i>	15
Interior/Exterior Movement in <i>La Comédie Humaine</i> <i>Jo Ella Manalan</i>	31
Une singulière passion musicale chez un poète moderne <i>Edwin E. Okafor</i>	45
UCLA French Department Symposium	51
Ph.D. Dissertations in French Studies	55