

S'abandonner à François Tanguy et à son Théâtre du Radeau

Avec « Onzième », toute nouvelle création, le metteur en scène signe un spectacle d'une beauté époustouflante

Théâtre

Rennes
Envoyée spéciale

Le festival Mettre en scène de Rennes pouvait difficilement mieux commencer, le 3 novembre : François Tanguy et son Théâtre du Radeau lui ont offert la primeur de leur nouvelle création, répondant au titre mystérieux de *Onzième*. Le spectacle, qui se joue dans la capitale bretonne jusqu'au 18 novembre, arrive dans la foulée au Théâtre de Gennevilliers (Hauts-de-Seine), dans le cadre du Festival d'automne. Il est d'une beauté époustouflante, qui devrait suffire à convaincre ceux qu'intimide encore ce théâtre de la pensée et du sensible, lequel n'a pas pour vocation de représenter le monde, de tenter l'aventure.

Il faut s'y livrer avec tout l'abandon dont on est capable, à cette beauté qui est d'abord celle d'un calme paysage de campagne, qui pourrait avoir été filmé non loin du Mans, où le Radeau a été créé il y a plus de trente ans. Il n'a rien d'extraordinaire – quoique –, ce paysage projeté sur les panneaux mobiles qui, comme toujours dans les spectacles de François Tanguy, composent et recomposent l'espace. On voit bien que ce qui compte, c'est la manière dont il est regardé, et perçu.

Ce avec quoi il va être confronté, aussi. L'Histoire, et singulièrement celle des grandes tragédies du XX^e siècle, travaille en profondeur tout le théâtre de François Tanguy, mais elle est dans *Onzième* plus directement présente que dans ses derniers spectacles, ainsi que la question du suicide, et celle du bien et du mal. Or, qui dit affrontement du bien et du mal dit évi-

demment Dostoïevski. L'écrivain russe est, avec plusieurs scènes tirées des *Démons* et des *Frères Karamazov*, le fil rouge de ce spectacle où le texte – extraits de *La Poule d'eau*, de Stanislas Witkiewicz, du *Chemin de Damas*, d'August Strindberg, du *Journal de Kafka*, de *La Divine Comédie*, de Dante, de poèmes de Friedrich Hölderlin... – est plus présent, moins fragmenté que de coutume dans les spectacles du Radeau.

Il faut se laisser emmener par ces fantômes et ces ombres...

Mais les habitués, pour ne pas dire les aficionados, reconnaîtront l'univers inimitable que sait créer François Tanguy sur le plateau, avec ses perspectives, ses lignes de fuite, ses ombres portées, dans ce théâtre d'échos et de figures où la lumière écrit au même titre que l'espace, les mouvements, le texte ou la musique. C'est d'ailleurs la musique qui, une nouvelle fois, après *Les Cantates*, *Coda* et *Ricercar*, donne son titre au spectacle, en référence au onzième des seize quatuors à cordes de Beethoven, sous-titré « *serioso* ».

On entend aussi dans *Onzième* du Purcell ou du Sibelius, du Schubert ou du Luciano Berio, tandis que passent ces silhouettes fantomatiques qui semblent trainer avec elles les échos d'autres temps. Le bruit du monde, que fait entendre le théâtre de François Tanguy, est ici un bruit de bottes, celui de la violence politique. Dans le puzzle composé par le metteur en scène-peintre-chorégraphe, la méditation de Richard II sur le destin et le



L'œuvre est à l'affiche du festival Mettre en scène, à Rennes, jusqu'au 18 novembre. THÉÂTRE DU RADEAU

pouvoir, à la fin de la pièce éponyme de Shakespeare, dialogue avec de jeunes soldats casqués, qui tentent, de manière grotesque, de faire le salut fasciste, tandis que se fait entendre un extrait d'un discours de Mussolini.

Mais point n'est besoin de toujours tout identifier et comprendre, sur ce radeau qui emmène vers un ailleurs où le spectateur ne peut se raccrocher à aucune clé narrative ou fictionnelle connue. Encore une fois, il faut se laisser emmener par ces fantômes et ces ombres, fantômes tchékhoviens ou kafkaïens parfois à peine esquissés, ombres de cinéma muet ou de théâtre très ancien, sonorités de langues parfois incompréhensibles, qui réveillent

en chacun toute une mémoire enfouie, archaïque. Une mémoire de théâtre, aussi. Si loin qu'il soit de la tradition, celui de François Tanguy lance dans la nuit les spectres de ces vieilles formes spectaculaires : l'opéra, le vaudeville, le théâtre forain, le cirque.

Il y a de l'archéologue chez le capitaine du Radeau, et chez ses acteurs qui « jouent » comme nulle part ailleurs, ou plutôt ne jouent pas, mais convoquent par leur extraordinaire présence des bribes, des traces de l'expérience humaine. Ensemble, ils composent ce théâtre qui, comme le dit l'écrivain Jean-Paul Manganaro, exalte « la profondeur de la beauté nécessaire face à l'éternelle grimace de l'Histoire ». *Onzième* se clôt

comme il avait commencé, sur un ou plutôt sur deux paysages, celui d'une forêt en hiver et celui d'un bord de mer breton aux rochers déchiquetés, présences intouchées par l'Histoire. ■

FABIENNE DARGE

« *Onzième* », de François Tanguy et le Théâtre du Radeau. Avec Laurence Chablie, Fosco Corliano, Claudie Douet, Muriel Héлары, Vincent Joly, Carole Paimpol, Karine Pierre, Jean Rochereau et Boris Sirdey.
Festival Mettre en scène. Théâtre national de Bretagne, Rennes.
Tél. : 02-99-31-12-31. T-n-b.fr
Jusqu'au 18 novembre, à 20 heures.
Puis au Théâtre de Gennevilliers, dans le cadre du Festival d'automne, du 25 novembre au 14 décembre.

Onzième : conversation sur la montagne

Yannick Butel le 22 février 2012

Installé au Bois de l'Aune – dont l'équipe met en place un programme résolument tourné vers le théâtre et les pratiques contemporaines qui fera de ce lieu un espace rare des arts de la scène – le Radeau de François Tanguy et Laurence Chable présente Onzième[1], en tournée depuis sa création le 3 novembre 2011, salle Gabily au TNB. Une nouvelle création en forme de parade funèbre et grotesque, une sorte de vaudeville métaphysique d'une élégance tenue à la gravité. Avec Laurence Chable, Fosco Corliano, Claudie Douet, Muriel Héлары, Vincent Joly, Carole Paimpol, Karine Pierre, Jean Rochereau, Boris Sirdey... parmi les images d'arbres qui sont récurrentes à Onzième. Manière pour Tanguy, de convoquer l'arbre d'Hölderlin, l'arbuste beckettien, l'Olivier de Rilke, l'arbre qui traverse la gueule d'Artaud dans un autoportrait de 1947... ou quand l'arbre, et bientôt, en nombre la forêt, est une traversée... ce qu'est Onzième.

Exilés en langage ou la onzième lettre

Au commencement il y a un poème du nom de *Onzième* que signe François Tanguy en guise d'exergue Dalien ou de prolongement du geste qu'il accomplit depuis longtemps. Un poème qui a abandonné depuis longtemps les vers, à moins que les assonances et autres rimes ne soient intérieures aux phrases et qu'elles mettent en écho les pensées sonores. Moins un poème en définitive qu'un regroupement de notes liminaires où les idées viennent se fracasser dans une série d'images prises aux visages que supposent quelques noms propres de livres et livrets qui sont à Tanguy comme les fils conducteurs de l'arpenteur des idées qu'il est. « le désaccord est la cédille qu'il y a entre ce que l'on ne sait pas dire de ce qu'on est en train de faire, et en quoi ce faire va rencontrer cet autre faire à la venue » écrit François Tanguy qui, prévenant, parle en conscience de ce qui se passe à l'endroit de l'art en formation. Et plus loin de poursuivre sur les « réminiscences » qui fondent l'esprit de celui qui, en création comme en toute chose, apprend du silence, de sa mémoire et des corps vivants que la forme naîtra de la contagion de ces trois états. « *Onzième* c'est entre dix et douze. C'est un milieu –un mitoyen- un méridien, le nombre d'un quatuor... » écrit Tanguy qui donne au mot ses valeurs de temps et de mesure, communes à la musique et aux chronologies. Rappelant, si besoin, que le milieu est encore l'indécis, l'inaccompli, ce qui est en voie de devenir, ni ici, ni là, mais ailleurs. « Milieu » dit Tanguy ou, lui plait-il de l'évoquer à la fin de cette note, une manière de dire que le théâtre n'est pas ni une issue, ni une fin, mais une porte, une entreouverture, un espace à mi-chemin de ce qui nous regarde et de ce que l'on regarde. Façon, pour François Tanguy de souligner que son geste « cédille » (dit-il) nous fait l'amitié (écrit-il, à la fin) de nous inviter à un déplacement. Façon de marquer un « respect » (écrit-il) pour celui qui s'est déplacé, avant de signer de son prénom puis de son nom et nous rappeler ainsi qu'il est là, au travail, en travail avec les mots, les sons et les pensées, dans un rapport d'invention qui ne s'accorde plus des conventions. Tanguy qui est dans un rapport d'intellection sensible où la raison est un guide, mais pas une clé. Au milieu d'un théâtre qui est l'espace du ouïr plus que du jouir... du voir, plus que du savoir... là où l'oreille et l'œil entretiennent un entretien infini avec l'esprit et peut-être l'inouï.

C'est que les créations de Tanguy, ou ses mises en scène, s'écartent singulièrement d'un théâtre qu'il serait aisé de rapporter à une fable. C'est que le geste de Tanguy s'accorde mal avec les résumés d'une certaine pratique critique, et autres expédients de commerçants et communicants qui garantissent l'éternité d'un théâtre périssable.

De fait, il n'est pas aisé de parler d'une création de Tanguy. Pas plus qu'il n'est aisé de parler d'un motif solitaire chez Miro ou d'un blanc de Malévitch. Pas « aisé », dis-je, tout le temps que l'on a pas accepté de faire l'expérience majeure et sismique, explosive, de l'épreuve du langage devant une œuvre. Tout le temps que l'on a pas perdu la foi dans le langage.

C'est-à-dire, il faut ici le marteler, de l'impossibilité de pouvoir nommer par le langage comme d'aucuns qui, de Holderlin à Benjamin, de Fiedler à Artaud, en passant par Beckett l'ont senti et théorisé jusqu'à faire de leur œuvre l'épreuve des limites de la parole tout juste à même de s'approcher de l'innommable.

Parler de *Onzième*, alors que nous affirmons, après d'autres, que le langage n'est qu'un médium sensible et non le lieu d'un asservissement à l'intelligible, induit donc que la parole ne peut être le lieu que d'un différé, d'un éclaté, d'une étrangeté, d'une tentative... plus proche du tâtonnement, du balbutiement, du piétinement... qui sont le mouvement précis de la pensée à l'œuvre, relayée par le langage, devant l'œuvre.

Et de voir *Onzième*, comme la trace et l'empreinte de ce langage qui, volant en éclats et se retirant des contrées du nommé, dit son retrait et sa résistance aux espaces de définitions, aux territoires d'exclusions. Dès lors, peut-être peut-on regarder *Onzième* comme l'architecture babelienne d'un ensemble de faubourgs et de ruelles aglutinant les langues comme étant celles parlées par des minorités qui seraient toutes, ici, formées par l'exil qui est la condition des poètes. Car ce qui vaut pour le langage auquel nous recourons communément n'est qu'un usage de la parole qui, dès lors qu'elle gagne la poésie et les méridiens poétiques, recouvrent une essence que le langage quotidien lui avait soustrait.

Parler un soir avec Tanguy, c'est se souvenir l'écoutant, comme l'a écrit Heidegger dans *Die Rede*, que « la parole est l'abri de l'être ». Aussi, *Onzième*, s'il est cette création qui avoue son lien à la présence dont parle Arnaud Maïsetti[2], est à part égal, et tout autant, ce qui nous met au contact de la transparence du langage, là où le mouvement dialectique entre le langage à l'œuvre et le langage de l'œuvre s'échappent infiniment. Là où Le Méridien de Celan revient comme l'espace de cette langue à trouver, loin du bavardage (das Gerede) trop souvent audible.

A moins que François Tanguy, lecteur entre autres de Rilke qu'il lisait un 1^{er} juillet 2011 au Radeau, ait choisi d'écrire *Onzième* en songeant à ajouter une lettre : la onzième, au 10 lettres de *Lettre à un jeune poète* où Rilke s'entretient de la solitude nécessaire à la création et de son accomplissement par la poésie. Façon pour Tanguy d'entretenir un dialogue avec ceux qui, morts, n'en finissent pas de nous parler et de nous accompagner.

Le geste du Surfer.

C'est sans doute une référence inattendue que celle-là née, peut-être, du souvenir que Celan ne croit plus dans la terre ou de la contemplation d'une comédienne en équilibre sur une planche. Soit, à bien y réfléchir, et en définitive, la métaphore du comédien toujours en équilibre sur les planches. A moins que le Radeau, dans l'inconscient mis à l'épreuve de *Onzième*, ne nous rapproche des odes

marines, des sirènes lointaines et des chants odysseens... là où la fragilité et les profondeurs mystérieuses, les luttes infernales et tempétueuses, les instants de calmes inquiétants, les traversées infinies et étranges... sont une ponctuation vivante de l'être mis au dehors du monde... *Onzième* pourrait figurer ainsi un chant ou un épisode qui, dans son affranchissement à l'histoire des mythologies hellènes, reconduirait le mythe d'une quête d'aujourd'hui qui commencerait à même la fin du siècle dernier fait d'utopies positives et négatives. Temps incertains ou espaces indistincts qui voient se mêler et se croiser toutes les « routes des Flandres ». Tanguy ou le geste du surfer, dis-je, qui comme les nouveaux Jupiters des océans cherchent moins la puissance de la vague, que l'arête de la lame. Ce lieu de l'épure des écumes, là où la transparence unit fluide et liquide dans un intervalle aérien. Geste de Surfer chez Tanguy, mais et aussi, et peut-être ramené au logique du plateau, geste du *shapers* : le façonneur de planches. C'est-à-dire celui qui, par son travail et les soins qu'il apporte aux matériaux permet l'équilibre infini, la fuite interminable, l'échappée à la durée improbable. Façonneur (ou la présence dans ce mot d'une cédille décrite par Tanguy) qui fait entendre, via les lois alchimiques du langage quand il n'est plus digestif comme l'écrivait Artaud, les désaccords et tensions d'un mot ou l'art chez Tanguy d'avoir une « façon, de façonner à son heure ». De faire chanter « fa sonner » et vibrer *Onzième* comme une clé de fa qui est plus grave de gravité.

Onzième paraissant, à la manière de Claude Simon qui songeait en écrivant *La Route des Flandres* écrire « tout ce qui peut se passer en un instant, en fait de souvenirs, d'images et d'associations dans un esprit », Tanguy et les comédiens du Radeau écriront le furtif des instants littéraires et poétiques, musicaux et symphoniques. Ils en restitueront « l'arête de la lame » qui, logiquement, n'est que brièveté et intensité, rareté et syncopée. Déconstruit, ramassé, condensé au point de figurer quelques précipités, *Onzième* présentera donc non pas une série de tableaux suspendus dans un ordre de succession indéchiffrable, mais tout au contraire ce qu'il y a de commun dans une multitude éparse, ce qu'il y a de récurrent dans l'éclectisme du brisé, l'éternel retour des formes sonores et visuelles dans ce qui est offert linéairement.

Et d'entendre la voix de Celan dire le poème *l'Amende*, en allemand, et peut-être faire mémoire du vers qui dit « Et ton œil, vers quoi se tient-il ton œil ? ». Puis s'inquiéter d'un épisode de *La Poule d'eau* et se souvenir que le meurtre voisine avec le thème d'une identité qu'un homme tente de sauver. Recueillir plus loin un fragment du *Chemin de Damas* comme on cueille une pièce brisée qui expose un monde de brouillages. Entendre un fragment du *Journal* de Kafka qui ne cessa de faire l'expérience de l'étrangeté de soi. Se rappeler des *Possédés* comme d'une narration où la confession de Stavroguine demeure une plainte indéchiffrable. Se laisser aller à percevoir dans Artaud une langue à fleur de peau. La même qui dicte à Richard II de régner autoritairement sur sa solitude... Quand quelqu'extrait du *Purgatoire* de Dante esquisse l'antichambre du bonheur différé... jusqu'au moment où, au dernier mot d'un poème d'Holderlin : « Frühling », on se rappelle un vers de *fête de paix* : « qu'au retour du silence, une langue naisse »...

Et saisir à travers la bibliothèque qu'offre Tanguy, non pas les motifs d'histoires ou l'inventaire déconstruit d'un récit à recomposer, mais entendre dans ces langues, dans ces paroles couchées, dans ces livres et poèmes pris dans l'extension du temps, le même accent mis sur ces œuvres sculptées en langage. Le même accent, dis-je, de la sincérité. De la sincérité de la quête d'un « mieux être » qui est la forme consensuelle d'un être qui fait défaut. Un « mieux » ou un espoir de médiocrité qui est le mot qui, étymologiquement, fait entendre le « moyen », le « milieu, le méridien » écrivait Tanguy dans son poème liminaire.

Pendant que tout au long de la *Onzième*, une bande son qui mêlera la voix de la haine mussolinienne

à la musique de l'opposant Verdi, etc... verra s'affronter dans les cantates de Bach, les arias de Cerha, les énigmes musicales de Boulez, les intrépidités de Schoenberg, l'engagement révolutionnaire et communiste de Nono, la collusion de Dessau avec Brecht... la succession des sentiments et la variété des sensations que la musique porte. Cette manière qu'a la Musique de produire des contretemps ou d'être une contremesure au mouvement fétide de l'histoire. Cette façon qu'a la recherche musicale (concrète, aléatoire, dodécaphonique, électronique, populaire...) de prolonger les formes de l'espérance tout en rendant l'informe des existences et de l'histoire.

Dans *Onzième*, Tanguy n'orchestrait pas un récit, une fable... il oeuvrait sur les ruines des discours, recourant aux langages des arts, comme à une planche de salut. Ou une autre manière de surfer.

La grande parade

Le geste du surfer, disions-nous, à moins que l'équilibre dont il est question ici ne soit celui du funambule. Tête de proue de la grande famille des saltimbanques et autres clowns familiers. Dans l'espace qu'a conçu Tanguy, fait de cadres métalliques amovibles, de fenêtres qui, à la manière de Matisse sont sans issue, de tables de banquet rendues à figurer celles qui soutiennent les cadavres autopsiés... dans ce décor de panneaux blanchâtres parfois colorés de la vidéo de bois (de l'Aune), dans ce décor mobile où tout s'écarte pour laisser voir quelques profondeurs ou au contraire se chevauche pour faire écrans et peut-être inviter à l'imagination... dans cet espace où le déplacement d'un élément ou d'une lumière modifie les échelles de perception qui travaillent à rendre des ombres de pantins géants ou des spectres de militaires d'une grande guerre... Dans *Onzième* où tout procède de la démesure parce que le changement d'échelle interdit l'accès à une scène naturaliste, Tanguy préférant des images qui nous mettent au plus des régions sensibles du réel... Sur ce plateau où le déplacement de l'acteur, à reculons, en grappe... réfléchit le geste d'un travail en devenir et non l'illusion théâtrale... Parmi ces artifices de bric et de broc où la fleur plastique, le fusil coloré, le cercueil de petite taille, le fauteuil de contesse, les dessous gainés, un chapeau improbable... les robes et autres costumes kitch n'ont pas vocation à faire vrai, mais seulement à souligner un travestissement qui va avec un corps de métier... A même cette bande de comédiens sortie et empruntée à un monde de bande dessinée... Là, dans la parenté d'un charivari « photographié » par Lautrec, dans le voisinage des couleurs aimées de Chagall, dans le voisinage figé du Roi et l'Oiseau, dans la proximité du cinéma muet de Keaton, dans le prolongement des gueules cassées de Dix... *Onzième* présente des fragments de scènes qui forment un tout éclectique et baroque, une piste de cirque où, une phrase se détache parfois « Vous avez déjà souffert dans la vie ? ».

Et ce petit monde de comédiens et de comédiennes qui navigue selon les lois du hors piste ressemble à s'y méprendre aux restes de clowns en exil. Arlequin sans rapine, Pierrot sans lune, vieux saltimbanques épuisés, pleurnichards et déprimés. Sorte de Crispin à la Daumier, de clown tragique à la Rouault, d'autoportrait d'Artaud en clown tuméfié... de clowns aux bras levés, de clown militaire, de clown jaune de Buffet... C'est un monde forain qui n'a plus qu'un lien distandu avec le monde du cirque. Une bande de pantins, presque, qui vit de la tension née de la contrainte d'être des amuseurs publics et d'une souffrance intérieure. Tous pourraient ainsi ressembler à ces clowns métaphysiques qu'inventa Karl Valentin. Tous sont et figurent le « pitre châtié » de Mallarmé.

Et de regarder leur tête flanquée de couvre-chef en papier carton, leurs visages fardés de maquillages qui les dissimulent, leurs gueules prises dans les bandelettes adhésives... comme ce qui reste d'un jeu qui aurait mal tourné. Une parade en forme de foirade beckettienne...

Onzième s'achève alors sur une cohorte de comédiens agglutinés en pleine lumière...une sorte de bouquet fané, de tumeurs cérébrales colorées, un ensemble de cancrelats (appelés aussi cafards) qui ont chanté leur désarroi et leur lassitude... une bande de comédiens comme autant de figures malades, ayant finies de grimacer leur folie dans un théâtre qui, loin de nous écarter de la salpêtrière, nous ramène au plus proche de la douleur que produit l'esprit en conversation avec les montagnes que sont l'histoire et la mémoire.

Amitiés et respect... puis-je t'emprunter.

YB

[1] Spectacle soutenu par les ATP d'Aix-en-Provence.

[2] <http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article806>

© l'insensé - Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans consentement de l'auteur ou de ses ayants droit, est illicite (art. L 122-4 du Code de la Propriété Intellectuelle).

Le Radeau & F. Tanguy | *Onzième*, présences communes



3 janvier 2012

[arnaud maisetti](#) -

Notes sur *Onzième*, par le Théâtre du Radeau,
mise en scène de François Tanguy – Gennevilliers, automne 2011
Page du spectacle et [dossier de presse](#) sur le [site du Festival d'Automne](#).

tu as été créé pour des moments peu communs
modifie-toi disparais sans regret
au gré de la rigueur suave
quartier suivant quartier la liquidation du monde se poursuit
sans interruption
sans égarement essaime la poussière
nul ne décèlera votre union.

René Char, *Commune présence*

Entrer dans une œuvre en mouvement, c'est toujours prendre le risque d'être emporté dans ce mouvement sans pouvoir se saisir de l'œuvre autrement que dans l'impression vive de son expérience directe – ne voir de son mouvement que sa fabrication et non son élan : c'est pourtant accepter l'occultation de ses lames de fond qui la déplacent, pièce après pièce pour mieux rejoindre l'instant de son déplacement.

Voir un spectacle du *Radeau* pour la première fois, aujourd'hui, et en parler, dans l'angle mort de son histoire, tiendrait à la fois du handicap et du privilège : handicap tant on pressent, puissamment, combien l'on fait face à un fragment d'une masse prenant appui loin en arrière et dont on ne perçoit que la tête de proue ; privilège car l'on se tient dans le neuf de son surgissement jeté en avant, en sa présence, origine absolue et devenir confondus en un geste comme délié de tout passé fabricant son histoire dans sa propre révolution. Puisque cette présence est précisément ce qui en fait son prix, c'est assister à cette totalité organique qui se compose sous nos yeux, charriant tout en elle sans qu'on puisse décèler ce qui tient de l'histoire des spectacles antérieurs ou de la production de son spectacle actuel, comme si les deux étaient mêlées, et l'on pressent combien chaque pièce endosse dès lors la charge de toutes les précédentes – de là cette force motrice, un spectacle propulsé par la vitesse et la masse cumulées de près de trente ans de scènes.

Être libéré de la tâche de comparer, par la force des choses — de faire comparaître *Onzième* au tribunal de ses prédécesseurs — permettrait peut-être de saisir, pour une part, sa qualité de *présence* : sans nier que ce spectacle se situe dans une courbe et pris dans un tracé lui-même en mouvement, il est aussi possible d'en parler au présent, en sa présence immédiate, justement en raison de la dynamique interne qui le fabrique et rejoint l'expérience de sa *lecture* : cette faculté à produire des images au présent d'une énonciation toujours recommencée et neuve, dans ce lieu du plateau qui le fabrique comme à mesure de son élaboration. Dès lors, le plateau ne cesse d'être le lieu qui se fabriquant, *délivre continuellement du présent*, au sens où il s'en arrache et où il le produit, nous le livre tel qu'en lui-même, éclats de phosphore où la durée elle-même est une présence continue : « l'éclair me dure » (R. Char).

D'emblée, se défier d'un autre piège : celui de ne pas s'autoriser à parler de *Onzième* sous prétexte de la surexposition de l'expérience visuelle et sensorielle proposée. Parce que le spectacle chercherait l'immédiateté de la sensation, on ne saurait l'approcher dans l'écriture sans l'altérer ? Combien d'articles critiques qui posent d'emblée comme préalable l'impossibilité de parler de ce spectacle, et qui ne feront que décrire l'impression de l'immédiateté... Au contraire, il faut redire combien ce spectacle appelle : appelle au partage, à l'écriture, à localiser en soi et dans le monde les lieux atteints, rejoints, mordus comme des rives ensuite laissés dans l'absence de mer, qui conservent sa trace. Il faut redire comme l'écriture est non seulement possible, mais essentielle dans l'expérience du spectacle, puisqu'elle rend de nouveau présente la présence invoquée, élaborée, confiée. À l'écriture ensuite de la redonner, d'en disposer pour mieux en retour rejoindre ces territoires du monde et de soi de présence recommencée.

Le premier geste de *Onzième* inaugure cette présence en renversant ses lois – voir l'ensemble des comédiens venir sur scène pour franchir un seuil à reculons, dos tourné à la salle, passer l'encadrement d'une porte sans porte — ou fenêtre sans vitre ? —, c'est être initié à une configuration du temps, de l'espace et des corps à rebours de la réalité conventionnelle. Dès lors, la réalité devient une convention dont il faut se défaire pour *entrer* de nouveau dans une perception neuve d'un réel aux lois de franchissement propres.

Cette naissance du théâtre qui repasserait dans le ventre déchiré du réel qui lui a donné naissance pour se faire jour, on y assiste en ce début dans une disposition de l'espace et du temps qui sera celle qui régira tout le spectacle. Un corps après l'autre investit un plateau resserré envahi de tables, et chaque corps le diminuant augmente alors l'effet de présence sur scène : cinq, dix, quinze acteurs se pressent dans la lenteur de mouvements précis, cette marche à l'envers pour franchir le seuil de la représentation – file qu'on dirait ininterrompue initie d'emblée un mode de perception qui dit moins le retournement des choses que le bouleversement des forces, une manière de franchir de nouveau l'envers du décor pour mieux en prendre possession, et nous le montrer, comme on fait l'état des lieux d'un nouvel espace, on recense aussi les forces en présence, on branche la machine aux énergies essentielles avant de la faire fonctionner.



Effet de cadrage-débordement : là où on exhibe le cadre, on s'y dérobo : là où on montre un endroit où passer, on le franchit de dos ; là où on se donne la possibilité d'un début, on désigne ce qui le précède. Surtout, la scène se construit dans un excès sensible : le plateau occupé par les présences nombreuses, trop nombreuses pour lui, des comédiens rassemblés dans un espace sans espace, s'expose dans le foisonnement qui montre l'antériorité de cette présence : comme un monde déjà occupé autrefois, il n'y a pas si longtemps, sur lequel on prend appui pour le déplacer et renouveler – pour l'inventer encore. Au plateau déjà plein de ces objets sans

fonction et sans nature, table sans chaise, porte sans battant, paravent sans dehors, répond le vide palpable d'un réseau de signes dans l'attente qu'on vienne l'habiter pour le faire parler – puisqu'ici nommer sera donner une fonction aux êtres et aux objets, aux mots eux-mêmes, aux réalités innombrables qui vont être convoquées. Marche de l'écrevisse aux commencements de la représentation – même si ce prélude figure sans doute l'amont de toute représentation : l'entrée en matière est une manière de sortir du cadre, de décadrer l'illusion de la représentation.

Mais avant cet amont du début, dans l'attente des acteurs, on se retrouve longuement, devant le plateau nu – on ne le sait pas mais la pièce avait déjà commencé, du moins en nous, dans l'intermonde de cet espace du théâtre avant l'acteur, et après le franchissement de la porte du théâtre. La pièce avait déjà commencé et on ne le saura qu'après, lorsque les acteurs entreront : la pièce continuera, on comprendra que le temps qui avait précédé, dans la lumière et le bruit des conversations du public, appartenait déjà tout entier à elle. La vie aura été l'appel du spectacle et l'élément de son inauguration. Sans solution de continuité, le temps de la vie et celui du spectacle auront produit l'un et l'autre, été produits par l'un et l'autre, sans qu'on sache lequel de l'un et de l'autre aura été antérieur, l'origine ou la conséquence, précisément dans ce début toujours déjà commencé, cet élan qui s'actualise continuellement en soi et devant soi.

Le plateau nu et plein se dressait déjà dans le foisonnement de signes et d'évidences : des tables alignées, des cadres, portes dont il ne reste que le contours, disposés dans le désordre soigneusement agencé d'un chaos établi là dont on devine les lois secrètes sans pouvoir les déchiffrer. Ce chiffre sans code, machine immense comme jeté dans un désordre précis, figure d'emblée l'image d'un agencement machinique et vitaliste : de la machine, il tient une part de son abstraction, sa disposition géométrique, alignements qu'on devine espace de concentration de champs de force ; de la vie, il possède l'aléatoire sensible de l'éparpillement, la vitesse et la multiplicité des reconfigurations possibles qu'on devine déjà, le mystère aussi, une beauté immédiate et évidente qui la désigne et empêche toute illusion de représentation, allégorique ou référentielle.

La scénographie ne cessera d'agir et de se modeler, de reconfigurer perpétuellement les champs de force et les beautés pour empêcher tout arrêt du sens et de la référence ; pour interrompre toute assignation que le tableau aurait pu susciter. Les acteurs, depuis l'intérieur du spectacle donc, seront là pour déplacer telle table, agrandir le plateau, déplacer et réinventer l'espace, dans les jeux d'ombres multipliant les corps sur les paravents qui loin d'arrêter élèvent les spectres d'acteurs au-delà d'eux-mêmes, en dehors d'eux-mêmes. Ce geste de disposition perpétuel de la scénographie et de la recomposition des lumières, qui n'est pas celui de technicien chargé, pendant les moments d'interruption d'une pièce, d'organiser les fondus-enchaînés comme si le théâtre avait cessé quelques instants avant de reprendre, dit bien la durée continue d'un temps coulé en lui-même, qui est le rythme de ce spectacle aux accélérations vives et aux ralentissements puissants, mais qui ne supporte aucune vacance, aucune intervention du dehors. Sa discontinuité est toujours théâtrale, c'est-à-dire, produite par le spectacle et en son sein.

Le plateau s'ouvre pour laisser apparaître de fausses profondeurs de champ : un paravent coulisse, un cadre se déplace laissant voir d'autres paravents, d'autres cadres. Ce qu'on imaginait être un dedans fermé et en fait un dehors aux terminaisons multiples et provisoires, un dehors : comme l'Univers défini par le physicien Stephen Hawking [1], la scénographie de *Onzième* prend naissance dans un *temps imaginaire mais non pas infini*, et présente un *objet fermé, mais sans bords ni frontières*.

Interdisant l'assignation, l'image produite fait retour sur elle-même de sorte qu'elle cesse d'être image réfléchissante d'autre chose qu'elle-même, mais évidence autonome de son signe, hors de la réflexion. Comme un bas-relief antique, une frise sur le devant des temples, l'espace de la représentation n'existe que dans le développement de sa production ; où la forme de l'image n'existe que pour se désigner elle-même dans son élaboration ; où l'image n'est pas seconde par rapport au réel, mais contemporaine du geste qui le produit et du regard qui la lit : « Pour les Égyptiens d'alors, l'image ne représente pas, elle est ce qu'elle représente », comme l'écrit Claude Régy [2]



Principe d'exposition et d'appréhension, de construction de l'espace et de la parole, le reflet est confondu dans son image, et l'image dans sa représentation, de sorte qu'il n'y a plus qu'une présence dressée, *présence réelle* de la chose et de son évocation, comme effaçant toute possibilité d'allégorie qui jouerait comme dehors où se trouverait la vérité. Ce geste est lui-même désigné comme tel, retournant le principe moteur par le processus, et le propos par le thème, dans le dialogue de Kirilov avec Vsévolodovitch, extrait *Des Démons* de Dostoïevski [3]

- Avez-vous quelquefois vu une feuille, une feuille d'arbre ?
- Oui.
- Dernièrement j'en ai vu une : elle était jaune, mais conservait encore en quelques endroits sa couleur verte, les bords étaient pourris. Le vent l'emportait. Quand j'avais dix ans, il m'arrivait en hiver de fermer les yeux exprès et de me représenter une feuille verte aux veines nettement dessinées, un soleil brillant. J'ouvrais les yeux et je croyais rêver, tant c'était beau, je les refermais encore.
- Qu'est-ce que cela signifie ? C'est une figure ?
- N-non... pourquoi ? Je ne fais point d'allégorie. Je parle seulement de la feuille. La feuille est belle. Tout est bien.
- Tout ?
- Oui. L'homme est malheureux parce qu'il ne connaît pas son bonheur, uniquement pour cela. C'est tout, tout !

Sur les toiles tendues de l'arrière-scène, se trouvent projetées les images d'un arbre en fleur : projection ? Représentation ? Ou signe d'une présence de l'image à elle-même rendue présente : la feuille n'est pas autre chose qu'une feuille, parce qu'il n'y a sur la surface de la toile que l'image de la feuille, la matérialité de sa présence, la plasticité sans distance, la sensibilité directe de sa vision sur la toile dont les soubresauts affectent l'image même, produisant sur elle l'effet du vent sur l'image dans l'absence de vent sur la feuille.

Cette exposition de la présentation se déroulera dans un rythme plus qu'une succession : des tableaux s'enchaîneront, souvent des dialogues ou des trio, avant le crescendo final et la présence de tous les acteurs sur scène. Rythme de l'exposition qui est finalement le principe central et moteur du spectacle : l'étonnement, quand on veut se souvenir de l'expérience de cette durée, c'est de constater qu'elle a eu lieu dans un double effet de lenteur et de rapidité – lenteur dans le tableau, et rapidité dans l'articulation des nombreux tableaux. C'est par une telle vitesse, singulière mais travaillée avec simplicité, qu'agit le spectacle sur la perception de l'ensemble en dilatant chaque microcosme des scènes, tout en emportant les tableaux dans un mouvement qui les dépasse et les jette en avant.

Dans chaque tableau, une scène, un enjeu dramatique coupé de l'ensemble duquel cette scène a été arrachée : telle séquence de Strindberg ; extrait de Dostoïevski, de Kafka ; mais aussi, dans le désordre le plus grand mais agencé avec le plus de précision : Witkiewicz ; Artaud ; Shakespeare ; Dante ; Virgile ; Hölderlin ; Tasso... [4]

Chacune de ces séquences fonctionne selon leurs lois propres, et dans la conscience du spectateur, cristallise différemment, sur différents diaphragmes prolongés dans le temps. Selon que l'on reconnaisse la référence ou non ; selon qu'on identifie les enjeux dramatiques ; selon que l'on reconstitue l'ensemble dans lequel il est pris – chaque spectateur ferait ainsi l'expérience de la reconnaissance, fragmentaire ou totale, et la scène de jouer (sur) différents niveaux d'appréhension. Mais ce n'est pas sur ce plan que la séquence agit le plus. Ce qui importe, à chaque fois, c'est de construire en son propre intérieur un jeu qui puisse se passer de la référence pour exister, non pas tant de façon autonome, mais comme *dans* la séparation avec sa source. Devant telle scène, si on

devine l'origine, on ne peut faire que ce pas en avant vers le tableau pour postuler qu'il est sa propre cause, qu'il se produit dans sa durée propre, qu'il propose une totalité à elle seule, monade de ce qu'elle présente en partie.



Dès lors, l'antériorité comme référence compte moins que l'usage qu'elle propose, ici et maintenant, en tant que ici et maintenant de l'exposition. Mais les tableaux s'enchaînent, et le spectacle propose aussi sa mémoire intérieure qui vient se juxtaposer à l'oubli du spectateur de la référence extérieure. Car les séquences jouant aussi entre elles, nécessairement, élaborent un récit en dehors de la ligne droite d'une histoire – le récit du spectacle n'est plus l'amont de son propos organisé, mais la trajectoire d'échos provoqués, le tissu de signes étoilés en réseaux de correspondances objectives.

Dans cette puissance de production de présence, le texte agit en instantanée sur la conscience du spectateur puisqu'il n'est plus soumis à l'évolution d'une trame qui l'orienterait dans une durée qui le révélerait. Contre la révélation, l'instant successif rend spectaculaire la matérialité du texte, où chaque mot vient porter puisque aucun n'est destiné à plus tard. Sans réserve, sans provision, libéré du différé de l'articulation des mots et de l'action, le verbe retrouve la puissance effective de sa présence. Penser au discours de Kirilov sur le suicide :

- Eh bien ? Pourquoi mêler deux choses qui sont distinctes l'une de l'autre ? La vie existe et la mort n'existe pas.
- Vous croyez maintenant à la vie éternelle dans l'autre monde ?
- Non, mais à la vie éternelle dans celui-ci. Il y a des moments, vous arrivez à des moments où le temps s'arrête tout d'un coup pour faire place à l'éternité.
- Vous espérez arriver à un tel moment ?
- Oui.

L'action devient le mot lui-même, une effraction de présence dans l'instant de sa diction : sa prononciation dans l'espace et le temps que le verbe se donne.



Ce temps, c'est le titre qui le nomme : *Onzième* — mystère évident de ce titre qui inscrit le spectacle à la fois dans une succession et dans la ponction : symétrie parfaite du 11, l'initiale redoublée qui inaugure et recommence, depuis un milieu qui l'emporte.

Onzième c'est entre dix et douze. C'est un milieu-un mitoyen-un méridien, le nombre d'un quatuor entendu en clairière avec Klaus dans les champs où sont les herbes et les grillons parler ou ne pas parler et se promener en compagnie des créatures « conversation sur la montagne » Paul, Scardanelli, Gherasim, Gilles l'entretien de cette conversation. Théâtre tente de dire l'endroit d'où l'on regarde, le lieu d'où l'on regarde et c'est, à prononcer, encore ce ressaisissement d'alerte, amitié et respect.

— François Tanguy

Onzième, c'est ainsi le signe musical qui organise souterrainement l'ensemble : onze devient ce chiffre magique, nombre d'or qui relie l'élément sonore, le paysage harmonique – la source première, c'est le onzième quatuor pour Violoncelles de Beethoven, d'où irradient d'autres onzième mouvements ou pièces : de Schoenberg, Verdi, Tchaïkovski à Schubert, Boulez, Chostakovitch, Bach, tant d'autres... [5]

Si la musique est l'élément du spectacle, rien ne lui est subordonné : c'est parce qu'elle est le véhicule de la charge lyrique, épique, voire politique (Verdi contre Mussolini) qui peuple la scène et la met en mouvement, organise doucement les passages d'un tableau à l'autre. Structuration davantage que structure, la musique est la scénographie invisible du drame que constitue la fabrication du spectacle.

L'emportement de l'ensemble dans l'accélération progressive des tableaux, la cohérence de propos dans les dernières séquences, rendent plus présente encore la présence du spectacle : aux derniers tableaux revient la charge de rassembler les matériaux qui ont produit le contemporain de la scène pour les faire agir ensemble – les comédiens, les voix, les propos tissés se nouent finalement, dans cette urgence libératrice d'une fin qui n'achève pas, mais arrête le spectacle au moment donné par ce rythme, lorsqu'il se rejoint.

tu es pressé d'écrire
 comme si tu étais en retard sur la vie
 s'il en est ainsi fais cortège à tes sources
 hâte-toi
 hâte-toi de transmettre
 ta part de merveilleux de rébellion de bienfaisance
 effectivement tu es en retard sur la vie
 la vie inexprimable
 la seule en fin de compte à laquelle tu acceptes de t'unir
 celle qui t'es refusée chaque jour par les êtres et par les choses
 dont tu obtiens péniblement de-ci de-là quelques fragments décharnés
 au bout de combats sans merci
 hors d'elle tout n'est qu'agonie soumise fin grossière
 si tu rencontres la mort durant ton labeur
 reçois-là comme la nuque en sueur trouve bon le mouchoir aride
 en t'inclinant
 [...]

Communes présences au terme de ce spectacle – présence des acteurs ayant échangé sans cesse leur rôle comme des paroles ; des spectateurs, traversés de ces présences multiples et successives ; du spectacle lui-même, transmis dans cette énergie et cette joie évidente de s'être ainsi *donné en spectacle* : le mot de présent est aussi celui qui dit le don. Dans le tourbillon de ce temps sans durée, on est finalement confié de nouveau au réel sans disjonction cependant, non pas issu d'une parenthèse, mais redonné après ce temps de concentration des forces vives du réel au temps remis à neuf du flux vital, tant le spectacle n'a eu de cesse de convoquer ces forces pour les produire, en nous aussi. Au terme de *Onzième*, c'est relâché dans le monde que le spectateur se trouve, se retrouve et se libère en retour.



[arnaud maisetti](http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article806) - 3 janvier 2012

<http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article806>



"Onzième", le nouvel opus de François Tanguy



J'ignore les raisons pour lesquelles, à la vue du dernier spectacle de François Tanguy, et songeant à l'ensemble de son œuvre, me revenait comme une obsession ce vers de Gérard de Nerval : « La Treizième revient... C'est encore la première » (Artémis)... Est-ce parce que *Onzième*, c'est le titre de son dernier opus, qui fait référence au onzième des seize *Quatuors à cordes* de Beethoven, poursuit dans un mouvement de ritournelle l'exploration d'univers et de suites musicaux, de *Choral à Ricercar*, en passant par *Orphéon*, *Les Cantates* ou encore *Coda* (on ne saurait, de ce point de vue, être plus clair : le type de composition musicale est à chaque fois annoncé d'emblée, *Orphéon* est même accompagné d'un sous-titre : *Bataille – suite lyrique*) ? À cette différence près que cette fois-ci François Tanguy et son équipe du Théâtre du Radeau semblent vouloir reprendre dans un même élan tous les thèmes traités jusqu'au ressassement dans les spectacles précédents. Et ouvrir du même coup la boîte à musique pour en revenir à la clarté du jour, à ce qui a toujours constitué le fondement même du travail du metteur en scène, à savoir la matière textuelle saisie dans toute sa profondeur, dans toute son épaisseur. Ne nous étonnons pas dès lors de constater que – ô paradoxe – cette fois-ci la musique (de Purcell à Sibelius, de Schubert à Berio) est moins prégnante, et qu'en revanche les textes, essentiellement de Dostoïevski (avec des scènes tirées des *Démons* et des *Frères Karamazov*) mais aussi de Kafka, de Witkiewicz, donné en ouverture, de Strindberg, de Dante ou d'Hölderlin, parviennent contrairement à ce qui se passait dans les autres spectacles, presque distinctement à nos oreilles, même s'ils continuent à être murmurés, voire grommelés. Du coup, le théâtre, celui qui serait comme un spectre du théâtre des temps anciens, resurgit avec une force nouvelle. C'est son histoire avec tous ses genres que Tanguy revisite avec une passion non dénuée d'humour, de grotesque et d'ironie. « C'est un théâtre qui parle du théâtre, avec les moyens du théâtre : ce n'est pas un théâtre de concepts ou de notions » dit très justement Jean-Paul Manganaro, fin connaisseur en la matière(*). Cadres, planches et plans divers, en bois, structurent et déstructurent comme toujours, mais avec encore plus de précision, l'espace qui soudain donne l'impression de se resserrer. L'aire de jeu ou ce qui en tient lieu est toujours hantée par les mêmes étranges individus aux costumes désormais reconnaissables entre tous, créatures tout droit sorties de l'imagination du metteur en scène et que l'on retrouve de spectacle en spectacle. Entre ombre et lumière, entre pleins et déliés. Ils sont cette fois-ci onze pour interpréter cette... *Onzième*, avec à leur tête (et par ordre alphabétique !) une admirable Laurence Chable qui imprime son tempo à l'ensemble de la représentation en jouant de tous les registres possibles et imaginables.

Et pourtant ce n'est pas que l'histoire du théâtre avec toutes ses formes que François Tanguy et le Radeau revisitent pour notre plus grand bonheur, l'Histoire et le bruit du monde sont bien eux aussi présents, mais pas plus qu'il n'est question de théâtre dans le théâtre, comme de coutume, il n'est question de théâtre politique, ou alors pas dans le sens où on l'entend ordinairement. Le théâtre de Tanguy fonctionne dans l'immédiateté de sa perception, et c'est sans doute la raison pour laquelle on est profondément touché ou parfaitement étranger à son déroulement. Mais pour peu que vous fassiez partie de la première catégorie de spectateurs, alors votre émerveillement et votre plaisir n'auront plus de limite ; vous serez ému jusqu'au plus profond de votre être. Quelque chose de l'ordre d'un ébranlement se sera produit.

Jean-Pierre Han

Photo : © Théâtre du Radeau

(*) *François Tanguy et le Radeau* par Jean-Paul Manganaro, P.O.L. Éd., 2008, 124 pages.

Onzième, le nouvel *opus* de François Tanguy

Onzième,

de François Tanguy. À partir du 25 novembre, au T2G-Théâtre de Gennevilliers (Festival d'Automne). Tél. : 01 41 32 26 26.

J'ignore les raisons pour lesquelles, à la vue du dernier spectacle de François Tanguy, et songeant à l'ensemble de son œuvre, me revenait, comme une obsession, ce vers de Gérard de Nerval : « *La treizième revient... C'est encore la première* » (Artémis)... Est-ce parce que *Onzième*, c'est le titre de son dernier *opus* – qui fait référence au onzième des seize quatuors à cordes de Beethoven – poursuit dans un mouvement de ritournelle l'exploration de suites et d'univers musicaux, de *Choral à Ricercar*, en passant par *Orphéon*, les *Cantates* ou encore *Coda* (on ne saurait, de ce point de vue, être plus clair : le type de composition musicale est à chaque fois annoncé d'emblée, *Orphéon* est même accompagné d'un sous-titre : *Bataille – suite lyrique*) ? À cette différence près que, cette fois-ci, François Tanguy et son équipe du Théâtre du Radeau semblent vouloir reprendre dans un même élan tous les thèmes traités jusqu'au ressassement dans les spectacles précédents. Et ouvrir, du même coup, la boîte à musique pour en revenir à la clarté du jour, à ce qui a toujours constitué le fondement même du travail du metteur en scène, à savoir la

matière textuelle saisie dans toute sa profondeur, dans toute son épaisseur. Ne nous étonnons pas dès lors de constater que – ô paradoxe –, cette fois-ci, la musique (de Purcell à Sibelius, de Schubert à Berlioz) est moins prégnante, et qu'en revanche les textes, essentiellement de Dostoïevski (avec des scènes tirées des *Démons* et des *Frères Karamazov*) mais aussi de Kafka, de Witkiewicz, donné en ouverture, de Strindberg, de Dante ou d'Hölderlin, parviennent, contrairement à ce qui se passait dans les autres spectacles, presque distinctement à nos oreilles, même s'ils continuent à être murmurés, voire grommelés. Du coup, le théâtre, celui qui serait comme un spectre du théâtre des temps anciens, resurgit avec une force nouvelle. C'est son histoire avec tous ses genres que Tanguy revisite avec une passion non dénuée d'humour, de grotesque et d'ironie. « *C'est un théâtre qui parle du théâtre, avec les moyens du théâtre : ce n'est pas un théâtre de concepts ou de notions* », dit très justement Jean-Paul Manganaro, fin connaisseur en la matière (*). Cadres, planches et plans divers en bois structurent et déstructurent, comme toujours, mais avec encore plus de précision, l'espace qui soudain donne l'impression de se resserrer. L'aire de jeu, ou ce qui en tient lieu, est toujours hantée par les mêmes étranges individus, aux costumes désormais reconnaissables entre tous, créatures tout droit sorties de l'imagination du metteur en scène et que l'on

retrouve de spectacle en spectacle. Entre ombre et lumière, entre pleins et déliés. Ils sont cette fois-ci onze pour interpréter cette... *Onzième*, avec à leur tête (et par ordre alphabétique!) une admirable Laurence Chable qui imprime son tempo à l'ensemble de la représentation en jouant de tous les registres possibles et imaginables.

Et pourtant, ce n'est pas que l'histoire du théâtre avec toutes ses formes que François Tanguy et le Radeau revisitent pour notre plus grand bonheur ; l'Histoire et le bruit du monde sont eux aussi bien présents, mais pas plus qu'il n'est question de théâtre dans le théâtre, comme de coutume, il n'est question de théâtre politique, ou alors pas dans le sens où on l'entend ordinairement. Le théâtre de Tanguy fonctionne dans l'imédiateté de sa perception, et c'est sans doute la raison pour laquelle on est profondément touché ou parfaitement étranger à son déroulement. Mais pour peu que vous fassiez partie de la première catégorie de spectateurs, alors votre émerveillement et votre plaisir n'auront plus de limites, vous serez ému jusqu'au plus profond de votre être. Quelque chose de l'ordre d'un ébranlement se sera produit.

Jean-Pierre Han

(*) *François Tanguy et le Radeau*, par Jean-Paul Manganaro, P.O.L. Éd., 2008, 124 pages.

« Onzième », opus troué de splendeurs, dernier chantier de François Tanguy et du Théâtre du radeau

J.-P. Thibaudat

Publié le 26/11/2011 à 11h48



« Onzième » par le Théâtre du radeau (th.du radeau)

Un homme en manteau, venu du fond, s'avance dans l'entrelacs des châssis, s'assoit de profil. Près de nous.

Il ne nous regarde pas, ne parle pas. La musique parle pour lui, mugissante puis grondante, un vent qui pique les yeux, les trouble. Cela commence ainsi. Ou pas. C'est « Onzième », le nouveau spectacle du Théâtre du radeau et de son maître d'œuvre François Tanguy.

Une planche penchée où roule un verre

Magnifique, il va sans dire, mais c'est n'en rien dire. Car il en va de la mémoire de ce spectacle comme des précédents : ses traces sont comme des échappées, des lambeaux, des lueurs. Ce qui reste d'une apparition faite d'apparitions et de disparitions.

Cela s'agglutine autour d'un instant (cette planche penchée et portée où roule un verre, où surgit une bonbonne, ces soldats casqués d'une guerre indéterminée du XX^e siècle, ce bouquet improbable dans un seau).

Et puis cela se décompose, se recompose, se recadre ailleurs, autrement. C'est ainsi que chez le spectateur, pendant le spectacle et après, « Onzième » poursuit le mouvement incessant de sa construction friable.

Rue 89.com – Samedi 26 Novembre 2011

Le titre « Onzième » fait référence au onzième des seize quatuors à cordes de Beethoven ayant pour sous-titre « *serioso* » nous disait le programme du festival « Mettre en scène » à Rennes, où le spectacle a été officiellement créé.

Après avoir été élaboré longuement sous la tente du Radeau (comme tous les spectacles depuis 1993) dans un terrain vague gardé par des oiseaux. Et ruminé préalablement au milieu des livres, au cœur de nuits tardives passées autour d'une des tables en bois de la Fonderie du Mans, tanière de l'équipe et meilleure auberge de France du théâtre en train de se faire. Une piste comme une autre.

Des arbres irisés d'irréel

C'est aussi le onzième spectacle du Radeau depuis « *Mystère bouffe* » en 1986, où tout se noua. C'est aussi le chiffre 11 (le théâtre et son double) qui fait la nique à l'unique dans son miroir, et me revient en mémoire ce miroir accroché à l'un des panneaux que les acteurs ne cessent de manipuler, où se reflète furtivement le corps de la femme en rouge, assise elle aussi, seule.

C'est également le premier spectacle où des bouts de film apparaissent (en ouverture et clôture de « *Onzième* ») projetés sur les panneaux qui stationnent à ce moment-là devant le faisceau du projecteur, images venues du réel (arbres qui bruissent, clairière, lande) mais comme irisées d'irréel, images flottantes, inconstantes, provisoires comme le reste, un instant posées et vite emportées dans le mouvement. « *Onzième* » est aussi une danse.

Premier spectacle encore où la parole dite n'a jamais été si présente sans pour autant faire scène pas plus que le jeu des panneaux, des châssis, des cadres vides ne fait jamais image.

Et quand une parole s'attarde, l'espace et les corps jamais au repos ne cessent d'en multiplier les points de vue comme une caméra, revenant sur un même plan, en multiplie les angles.

Des textes donc. Une constellation. Comme autant de nouvelles du monde, d'échos confidentiels. La poule d'eau de Witkiewicz discutant suicide à distance avec le Kirilov des « *Démons* » Dostoïevski tandis que s'interpose le dialogue entre la dame et l'Inconnu du « *chemin de Damas* » de Strindberg. « Si tu me vois belle - hélas je ne le suis pas - c'est que tes yeux savent à nouveau voir la beauté » dit la dame. Je ne sais plus si ces mots sont dits dans « *Onzième* » mais ils en disent l'affect, la ritournelle.

« Pourquoi je vous a vu comme ça en rêve ? »

Plus tard apparaissent Aliocha et Lise (« *Les Frères Karamazov* » de Dostoïevski). Lise dira ou pas ces mots qu'elle a entendu dans la bouche d'un autre : « à quoi bon vivre ? Mieux vaut rêver ». A quoi fera écho Maria la boîteuse (revoyant pour la première fois - « *bonjour Prince* » - celui qui l'a épousée, l'une des scènes phares des « *Démons* ») : « Pourquoi je vous ai vu comme ça en rêve ? ». Entre les deux, la langue natale d'Hölderlin.

Et ainsi de suite. Comme des fagots de mots que l'on jette dans le feu pour en attiser les braises.

Shakespeare est de la revue (la fin de « *Richard II* »), comme les deux piliers du bar de la Fonderie que sont Dante et Kafka qui veillent, en vieux habitués, à ce que le théâtre infuse.



« Onzième » par le Théâtre du radeau (th. du radeau)

Le théâtre que fait Tanguy est comme le tableau de Rembrandt que Genet déchire en quatre et fout aux chiottes. Sauf qu'il est à la fois Genet et Rembrandt, cinglant et déchiré. Il entre dans l'Histoire par les égouts, il fait plisser les yeux comme la lumière au bout d'un souterrain.

« Onzième » parle « serio » de la vie comme elle va mal (suicides, guerres, désamours), il la console pour mieux la secouer, tout comme la danseuse Eduardowa que voit Kafka, « plus belle en scène que dans la vie ».

Gros et décadrages en mouvement

« Ricercar », le précédent spectacle s'ancrait dans la profondeur de champ, nous happait vers son arrière-pays tout en embrassant la totalité de l'espace.

L'espace de « Onzième » est proche mais le mouvement s'inverse, flux et reflux, par des instantanés de gros plans, des recadrages ponctuels qui isolent le motif, sans jamais le fixer.

M'apparaît en mémoire la Varvara des « Démon » de Dostoïevski assise dans un fauteuil, pâle, ravageuse, interprétée par Laurence Chable, là depuis le début de l'aventure. Sa voix claire, affirmée et comme chantée quand la musique vient la caresser.

Plus que jamais peut-être l'œil écoute. Le bruit du temps. Schoenberg, Schubert, Beethoven, Perederecki, Feldman, Nono ou Bach (effluves ou pas d'anciens spectacles, réminiscences intestines), mais tout autant ici le crissement d'un buffet ou d'un châssis que l'on déplace, le chuintement d'une roulette sous un fauteuil, le doux frottement d'une longue planche caressant une table (planche et table se racontant comme des hallebardiers, leurs souvenirs d'anciens spectacles du Radeau). Théâtre de l'infinitude. Un chantier toujours en construction.

Manganaro, le compagnon de route

Pour finir, rendons hommage au meilleur chroniqueur de l'aventure, Jean-Paul Manganaro. Il vient de faire paraître « Confusion des genres » un recueil de ses articles et études depuis 1975. Toute une vie. De traducteur : Artaud et bien d'autres en Italien, Gadda d'abord mais aussi « Le Guépard » de Lampedusa en français. Et d'essayiste : Carlo Emilio Gadda

Rue 89.com – Samedi 26 Novembre 2011

encore et toujours, Carmelo Bene constamment, Italo Calvino, Federico Fellini, quelques autres (dont Novarina) et François Tanguy.

Ce dernier traverse « la confusion des genres », mais Manganaro avait déjà rassemblé les études le concernant dans « François Tanguy et le Radeau ». Nul mieux que lui n'a su cerner le mouvement de ses spectacles.

Voici une fable extraite de « Confusion des genres ». Le début d'un texte intitulé « Fables, traces à un et poussières » paru dans la revue « théâtre/public » à une époque où Manganaro n'avait pas encore écrit sur le Théâtre du radeau. Mais, conçue sous la forme d'une fable, ce texte apparaît comme l'annonce prémonitoire de leur compagnonnage :

« L'enfant avait planté dans le sable quatre bâtonnets : deux d'entre eux, un bout de tissu orangé les reliait en guise de rideau ; parallèlement et en face, un linge occasionnel servait de fond de scène. Il n'a jamais levé le rideau. Je regardais de loin- dans cet espace, il fallait entrer des marionnettes, une dans chaque main, et après une rencontre semblable à une brève altercation, dispute ou litige, signifiée par un tremblement des formes, sans dire mot, il les laissait tomber à terre et ne s'en souciait plus. Ces entrées étaient répétées autant de fois qu'il y avait de marionnettes. A la fin, il décrochait le tissu-rideau et le posait comme un linceul sur les poupées amoncelées, inertes comme les cadavres d'un champ de bataille. Toujours en silence, il vidait ensuite l'espace, d'un coup de main effaceur sur le sable, replaçait le tissu et recommençait. Je lui ai demandé pourquoi il n'ouvrait pas le rideau, pourquoi ces disputes silencieuses, ces morts. ; il m'a répondu qu'il n'avait pas prévu de spectateurs et qu'alors ouvrir le rideau pour le refermer eût été inutile- il avait dit indécemment. Pour la parole, il n'aimait pas que ça bavarde ; il préférait ce semblant d'action, ces interférences entre deux êtres où l'un devait nécessairement disparaître : ainsi, refusant la double présence, chacun des personnages croyait devoir résister à l'autre et finissait par s'éliminer aussi. Il disait que la répétition était la démonstration constante d'une impossible nouveauté ; qu'enfin il fallait tout recouvrir et puis, encore, qu'il ne savait pas.

Il y avait une forte odeur de théâtralité, de théâtre.

Il y avait eu une forte odeur de théâtre comme on dit, des ports que la marée dessèche, qu'il y a une forte odeur de mer, parfois même lointainement. L'odeur s'est transformée en une poussière fine sur les scènes, impalpable, comme une ancienne dorure, que l'on perçoit dans les rayons du bois. Un rayon de soleil, une lampe, une bougie, évoquent des ombres plus grandes que les scènes, incubes et succubes. »

SCÈNES



Ségolène Espérance

visions hantées

Au faîte de son talent, **François Tanguy** convoque la poésie, la mémoire et l'enfance dans un spectacle de pure magie.

L'entrée en scène se fait à reculons, comme si la pellicule défilait à l'envers. Sauf que nous ne sommes pas au cinéma mais bel et bien au théâtre. Au milieu d'un fouillis organisé de tables, chaises, planches et panneaux évoquant un débarras, un vaste grenier ou un atelier d'artiste apparaissent des images projetées de branches d'arbres agitées par le vent d'automne. Cela fait comme une percée lumineuse avec en gros plan une feuille jaune. Cette feuille jaune reviendra plus tard dans la bouche de Kirilov, le héros des *Démons* de Dostoïevski.

Le théâtre incomparable de François Tanguy opère ainsi par déplacements et allusions, apparitions et disparitions, échos et reprises, suivant en quelque

sorte le fil secret d'une logique souterraine proche du rêve. A la tête de sa compagnie, le Théâtre du Radeau, ce metteur en scène, à considérer aussi comme un plasticien, façonne des spectacles éblouissants d'inventivité et de raffinement.

Onzième, sa nouvelle création, sidère une fois encore par cette capacité unique qu'a François Tanguy de confectionner des séquences de pure magie s'imbriquant les unes aux autres en convoquant les ombres de Tadeusz Kantor et Oskar Schlemmer, des classiques de la peinture et du cinéma (surtout le muet), et des auteurs comme Kafka, Dostoïevski, Strindberg, Hölderlin, Dante ou Virgile. Le tout imbriqué dans un montage musical de haute volée.

Il y a quelque chose de l'enfance dans ce théâtre

coustu main où vision et mémoire s'entremêlent entre ombre et lumière. Les acteurs y sont aussi bien des costumes sortis d'un vieux placard que des mannequins mus par une mécanique étrangement humaine. Tout comme le décor ne cesse de se transformer, les corps sont sujets à des déplacements surprenants. Un homme se penche excessivement bas pour saluer. Ce n'est plus un homme, c'est un jouet en bois. Telle est la loi de ce spectacle qui nous transporte ailleurs en déplaçant les perspectives au sens propre comme au sens figuré.

Ce qui nous vaut des séquences extraordinaires, qu'il s'agisse du dialogue entre Aliocha et Grouchenka dans *Les Frères Karamazov*, de celui entre Stavroguine et Marie dans *Les Démons* ou entre le même et Kirilov évoqué plus haut. *Les Démons* dont est aussi tirée cette scène d'anthologie où un Lébiadkine éméché, la moustache de traviole, fait irruption dans le salon de Varvara Petrovna en se prenant les pieds dans le tapis. La scène se reproduit en une série de variations, sauf que ce sont les autres, et non plus Lébiadkine, qui se prennent les pieds dans un tapis qui a disparu.

Parodie, glissements, transformations... le centre d'attraction se déplace dans ce théâtre d'une poésie rare, où la mémoire est sollicitée sous la forme d'un labyrinthe hanté, source de visions hallucinatoires d'une beauté enchanteresse. **Hugues Le Tanneur**

Onzième par François Tanguy au festival Mettre en scène, TNB, Rennes, compte rendu. Du 25 novembre au 14 décembre au Théâtre de Gennevilliers, www.festival-automne.com

Onzième, Renaissance du Radeau (par Bruno Tackels)

C'est toujours au même endroit. Depuis des années, c'est au même endroit que nous revenons. Le théâtre du Radeau nous convie, de « spectacles » en « spectacles », à revenir hanter avec eux cet endroit de mémoire, enfouie et collective, et pour tout dire, « antique ». C'est avec des guillemets qu'il convient d'écrire le mot spectacle, lorsqu'on parle du travail de François Tanguy (lui même s'y refuse farouchement). Il a tellement démonté les règles et les codes de la représentation que nous sommes davantage en train de partager une expérience sensible, très loin de l'observation d'une forme maîtrisée, et à distance.

Mais si ce théâtre n'a rien d'un spectacle, c'est d'abord parce que nous revenons au même endroit. C'est toujours une reprise, un retour, un rebond. On le remarque en regardant les premiers châssis à cour et à jardin, près du premier rang de spectateurs. On reconnaît des morceaux d'espace présent dans des pièces antérieures. De grands panneaux recouvert d'un papier à fleurs bordeaux, très intense. Pas de doute : nous sommes au même endroit.

Pendant plusieurs années, ce mouvement de retour à produit des déclinaisons et des variations multiples, à partir d'un noyau de sens. Dans d'immenses espaces désorientés, des figures à la dérive se laissaient emporter par les anges de la musique. Une houle opératique leur donnait la chance d'une ultime apparition, avant la chute définitive. Les grands chants de haute mer faisaient naître un mouvement inquiétant, dérangent, mélancolique, parfois, chargé et vivant, toujours.

Projetée dans une forme lyrique, la parole portée par les acteurs, aussi ample et puissante soit-elle, semblait avalée (pour ceux qui s'en plaignaient) ou transformée (pour ceux qui partaient en voyage sur ses ailes), et de toutes les façons davantage traitée comme un matériau pour la fresque en devenir.

Avec *Onzième*, nous revenons au même endroit (il y a toujours les châssis à fleur couleur bordeaux), mais cette fois, beaucoup de choses ont changé. Non que l'espace aurait été dégagé, évacué ou liquidé. C'est même exactement le contraire. L'espace est incroyablement encombré. Aucune perspective ne se dégage, l'horizon est clos, opaque, et d'autant plus fermé qu'il est recouvert, pendant les premières minutes du spectacle (j'enlève du coup les guillemets), par une projection d'images qui nappent et nimbent tout l'espace.

Irruption des acteurs. Oui, c'est bien une irruption. Des silhouettes sorties de la folie. Ou d'une fête qui ne s'arrêterait plus jamais. Les survivants d'une bacchanale sans fin. Des figures sorties vivantes d'un tableau de James Ensor. Vivantes, et en jeu, jouées et délirantes. Ce qui tranche avec les pièces précédentes, c'est cette incroyable affirmation du jeu, jubilatoire et permanent. Nous sommes très loin de ces apparitions étrangères balayant la scène. Ici, les acteurs sont nets, proches et concrets. Parfaitement incongrus, mais totalement matérialisés. Outranciers, mais jamais caricaturés, ces personnages (pas de guillemets, ici non plus) s'enfoncent dans une dinguerie sans limite et nous embarquent dans leur ronde cruelle.

Car l'univers qu'ils projettent ne fait pas dans la douceur. A partir de fragments du *Chemin de Damas* de Strindberg, du *Journal de Kafka*, de *Richard II* de Shakespeare, de *la Divine Comédie* de Dante ou des *Démons* de Dostoïevski, un monde renaît, paradoxalement très cohérent, excessif et drolatique, loufoque et burlesque. Oui c'est au fond sous la forme d'une comédie que le théâtre du Radeau renaît sous nos yeux, comme l'Histoire, après avoir été tragédie, revient toujours sous forme de comédie — disait Marx, cité par Heiner Müller. D'où cette crudité brutale qui ravive les blessures. Comme si les silhouettes d'hier reprenaient vie et corps et voix. Qui sonnent et revigorent.

La dinguerie revigore, assurément, elle ose montrer les failles. La musique, toujours essentielle, trouve une autre place. De grande houle embrassant tout sur son passage, elle devient contrepoint pour les acteurs, un partenaire de jeu à part entière. Et le plateau reprend des couleurs, quitte le « noir et blanc » pour s'aventurer dans un monde vif, claquant, et piquant si juste, tant il assume pleinement sa *dinguerie*. Qui n'en reste pas moins pictural, époustoufflant de beauté, par les tableaux qu'il dessine, à vue devant nous.

Post-scriptum. Après le spectacle, sortie dans le hall de la salle de répétition Didier-Georges Gabily, où se joue le spectacle. Pensée pour « le patron », pour Gabily, qui doit ricaner tous les jours, là où il est, de porter le nom d'une salle. Et sur un tableau noir, à la craie, ces mots « En hommage à Marie-Odile Wald », et chacun peut écrire. Je n'ai pas écrit ce soir-là sur le tableau noir, alors je me rattrape aujourd'hui sur l'écran blanc. Une pensée pour toi, qui a si bien servi le théâtre, ton théâtre. C'est grâce à ton ombre, aussi, discrète comme sont les ombres, que le Théâtre du Radeau, ce soir, a pu renaître devant nous. Ce soir, tu bois sûrement un coup à notre santé, avec Gabily. On ne vous oublie pas.

Onzième, mise en scène et scénographie François Tanguy, un spectacle du Théâtre du radeau, Festival « Mettre en scène », TNB, salle Didier-Georges Gabily, jusqu'au 18 novembre. Et ensuite au Théâtre de Gennevilliers, du 25 novembre au 14 décembre.

Festival Mettre en scène, du 3 au 19 novembre à Rennes, Quimper et Lannion.

THÉÂTRE François Tanguy présente, à Rennes puis à Gennevilliers, une pièce à la fois sombre et actuelle.

«Onzième», scènes d'une Europe angoissée

ONZIÈME de **FRANÇOIS TANGUY** Théâtre national de Bretagne à Rennes, dans le cadre du festival Mettre en scène, jusqu'au 18 novembre. Au théâtre de Gennevilliers, dans le cadre du Festival d'Automne, du 25 novembre au 14 décembre.

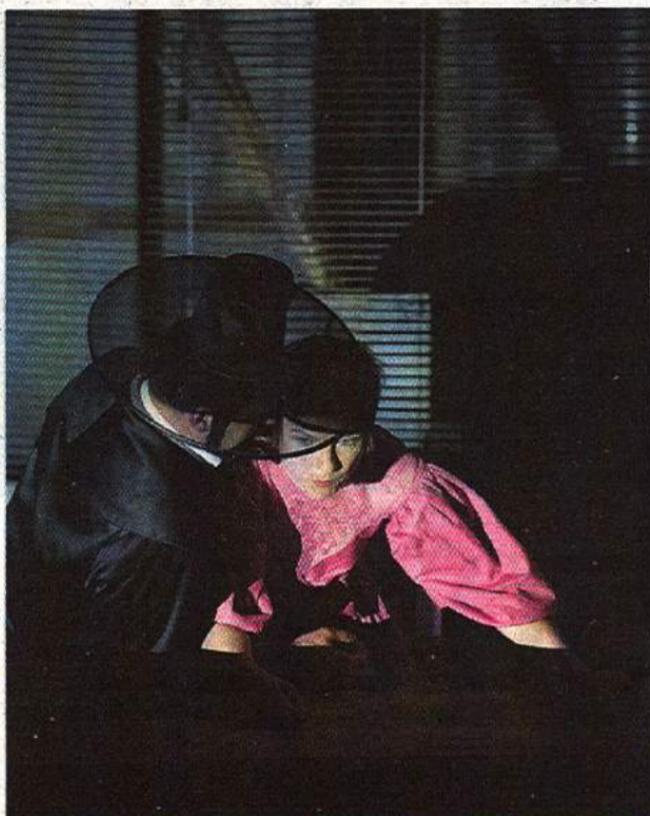
De spectacle en spectacle, l'univers de François Tanguy ne change guère en apparence. Panneaux mobiles dans la pénombre, comédiens en équilibre sur des planches, ou sortant d'armoires démembrées pour échanger leurs costumes – fracs, robes de mariée, vieux oripeaux et accessoires de malles de grenier –, la compagnie du théâtre du Radeau recompose sans cesse une suite de tableaux oniriques, qui fascinent et font rêver hors de la raison. Les dernières productions pouvaient laisser penser qu'un système s'était installé, où la musique prenait une part essentielle, appuyant sur l'émotion à coup d'arias sublimes ou d'extraits

Dans Onzième, la musique n'est plus l'élément dominant. Le texte y acquiert une place qu'il a rarement eu au théâtre du Radeau.

symphoniques spectaculaires, au risque de transformer les images en illustrations de la bande-son.

Onzième, la nouvelle production, créée au Théâtre national de Bretagne de Rennes pour le festival Mettre en scène et bientôt à l'affiche du théâtre de Gennevilliers, marque un changement de cap salutaire. Question de dosage. La musique est toujours présente et puise aux meilleurs (Beethoven, dont le *Quatuor à cordes n°11* fournit son titre à la pièce, Purcell, Bach, Schubert, Verdi, Tchaïkovski, Sibelius, Schoenberg, Penderecki, Luigi Nono...), mais elle n'est plus l'élément dominant.

Le texte acquiert dans *Onzième* une place qu'il a rarement eue. Au commencement, voici plus de vingt-cinq ans, le théâtre du Radeau était quasi muet, et la parole souvent réduite à un grommellement lancinant



«Onzième», à Rennes. PHOTO B. ENGUERAND. FEDEPHOTO

qui, pièce après pièce, est devenu de plus en plus intelligible. Elle a, cette fois, franchi une étape décisive. Les

bribes puisées dans les lectures de Tanguy (de Kafka à Péguy, ses goûts sont éclectiques) sont devenues de vraies scènes de théâtre dont il assume l'héritage, avec des comédiens à leur meilleur. Au menu, Dante, Shakespeare, Strindberg, mais surtout Dostoïevski, avec notamment plusieurs passages des *Démons*. Et au final, un

puzzle qui fait sens, la traversée d'un imaginaire européen hanté par le pressentiment de la catastrophe et la tentation du suicide.

Avec en ouverture, des extraits de la *Poule d'eau* de Witkiewicz (l'un des textes fondateurs du théâtre de Kantor, lui-même essentiel dans l'aventure du théâtre du Radeau) où une femme supplie son mari de lui donner la mort. De résonances en décalages, *Onzième* est bien une pièce d'actualité, un théâtre d'ombres qui invente un autre temps et d'autres perspectives.

Envoyé spécial à Rennes
RENÉ SOLIS

THÉÂTRE. Salle Jacques-Fornier. Les ravissements du Radeau



Comme toujours avec le Théâtre du radeau la scénographie est mobile avec beaucoup de jeux de lumières. Photo Didier Taberlet

CRITIQUE

PAR LYDIE CHAMPRENAULT

La venue du Théâtre du Radeau est toujours un événement. Depuis 20 ans maintenant, François Tanguy et sa compagnie viennent régulièrement à Dijon. La dernière fois c'était en 2009 pour *Ricercar*, cette année ils offrent aux Dijonnais *Onzième*, leur dernier spectacle créé en 2011.

Un voyage en poésie

Entrer dans l'univers du Radeau, c'est toujours un voyage poétique, sonore dense et profond. Spectacle qui ne se résume pas puisqu'il se définit plutôt comme une expérience sensitive. Dans cette création, il y a pourtant quelque chose de nouveau, c'est l'importance du texte. De coutume, au Radeau, le texte est murmuré, peu présent. Dans *Onzième*, il

prend une grande place et les auteurs convoqués sont ceux qu'affectionne François Tanguy : Dostoïevski, Kafka, Dante, Shakespeare. La scénographie est toujours très mobile, instable à l'image de la narration. On aime les grands panneaux de papier peint, les paravents opaques, qui laissent apparaître une lumière diaphane, les grandes tables. Tous ses éléments se déplaçant dans un ballet émouvant et instable. On retient la superbe image d'une comédienne en équilibre sur une étroite planche de bois penchée. Les costumes à la chatoyance vétuste, les hommes portants des jupons paniers, les apparitions de poilus, toutes ses images submergent le spectateur accompagné par de la musique classique comme toujours chez Tanguy. Un poème sensoriel et un véritable enchantement de théâtre.