



Jérémy Majorel  
21 décembre 2016

### ***Soubresaut : une puissance de déplacements***

*Soubresaut* débute comme un spectacle muet. C'est une boucle d'abord : une femme vient s'asseoir de profil à l'avant-scène et surprend ainsi les derniers murmures du public qui vient d'entrer. Elle se relève et sort. Elle revient au bout d'un certain temps, le temps sans doute de son passage par les coulisses, temps déjà qui glisse vers un autre temps. Les coulisses sont inimaginables dans un tel espace encombré de chaises, de tables, de planches et de châssis. La femme revient s'asseoir à la même place. Entre-temps, le public est devenu plus attentif.

Une autre boucle se met en place : un homme bizarrement accoutré, souriant, entre en scène par un toboggan qui aboutit juste en face de la femme toujours prostrée sur sa chaise, rigide comme un mannequin. Il lui offre à chaque fois un cadeau, comme pour tenter de la réanimer.

Comment entrer et sortir de scène ? Magnifique choix de ce toboggan, une longue planche inclinée, sur laquelle on peut glisser de haut en bas comme un enfant ou remonter de bas en haut comme Sisyphe, l'espace de quelques instants.

Le spectacle restera muet sans doute. Mais un autre homme se met à parler. Aucune emphase. Le long silence précédent suffit à dramatiser ces premiers mots énoncés avec sobriété. C'est un extrait du journal de Kafka, peu importe qu'on ait lu le programme avant ou après, ou qu'on ne l'ait pas lu du tout. Cet extrait donne comme une définition indirecte du titre choisi pour ce spectacle, qui n'a rien à envier aux énigmatiques *Onzième* et *Passim* auxquels il succède. L'homme parle de « ce qui l'empêche de se lever » et de « ce qui l'empêche de rester couché », de « ses hauts et ses bas » en somme. Il affirme *in fine* : « dans le vol est aussi le repos, et dans le repos, le vol ». Ce chiasme qui entrecroise, c'est-à-dire conjoint et disjoint « vol » et « repos », abaissement et soulèvement, définit exactement un « soubresaut ». Le chiasme entre deux mouvements contradictoires laisse perplexe : l'immobilité est-elle en puissance de mouvement ou ce mouvement n'est-il que le dernier ? Perçoit-on un mouvement qui anime un corps qu'on croyait jusque-là inanimé ? Est-ce seulement dans notre tête ? « Soubresaut » relève à l'origine du vocabulaire guerrier et équestre. C'est le saut brusque, inattendu, du cheval qui peut désarçonner son cavalier d'un coup. Puis le mot dérive vers le domaine médical : c'est une convulsion pathologique, irrégulière, du corps. Pour finir dans le lexique chorégraphique : saut absolument vertical du corps. Le destin étymologique du terme va vers de plus en plus de domestication et de régularisation. Tanguy semble en appeler à retrouver le soubresaut du cheval mal dressé.

De *Passim*, on retrouve justement, mais sur un mode amplifié, cavaliers sur montures improbables et figures assises de profil à l'avant-scène, prostration en attente d'un sursaut et chevaliers dérisoires sur un cheval de bois sans soubresaut aucun. Dans cette ménagerie de vers et de sons, l'énergie circule, pourtant. Tanguy met en scène comme un électricien autodidacte branche le courant d'une maison qu'il aurait bricolée elle aussi, à la fois en marge et au centre de la ville. On le

souçonnerait même de braconner un peu l'électricité. Le courant passe, on ne sait trop comment. Il y a bien cependant une polarité sans cesse présente. Elle fait justement que le courant passe. Mais elle en est la principale menace d'extinction, de court-circuitage, de plombs qui sautent. Il ne semble pas y avoir de fusibles. Les circuits sont pleins de méandres, tel un dédale, pour reprendre un texte d'Ovide proféré sur scène. La joie fragile éprouvée devant ce spectacle est de sentir que le courant passe, malgré tout, entre le pôle mélancolique et le pôle exalté, les lumières chaudes et les lumières froides, les corps sautillants et les corps inanimés. Comment peut-on passer d'un état à l'autre ? Comment faire qu'aucun ne soit définitif ? C'est un théâtre d'animation guetté par l'anémie et qui déjoue celle-ci presque au dernier moment. Un instant de trop eut été fatal, se dit-on à chaque reprise du mouvement. On utilise bien le terme « prise » en électricité également.

« Un souffle ouvre des brèches opéradiques / dans les cloisons » (« Nocturne vulgaire »), écrivait Rimbaud. Sans doute a-t-il encore une trop grande foi en sa propre puissance. Mais c'est bien ce qui se passe sans cesse sur le plateau du Radeau. Les acteurs se fraient un passage parmi l'encombrement, quitte à déplacer quelques planches. Les mots se fraient un passage parmi un silence palpable ou un brouhaha qui les recouvre. Les morceaux opéradiques se fraient un passage tonitruant ou rhapsodique. Les hiérarchies culturelles sont mises sens dessus dessous. Tanguy fait feu de tout bois : l'opéra (du classique le plus reconnaissable à la musique contemporaine la plus difficile en passant par la rumeur du dehors), les poèmes (Labiche et Kierkegaard sont sur un radeau...), le fatras d'un grenier, des acteurs accoutrés de manière bouffonne, des « joujoux du pauvre » (Baudelaire) sortis d'un carton qui traîne... Un « vrai » violon coexiste avec un instrument fait de bric et de broc, un bras rembourré avec un « vrai » couteau. Et les anges mélancoliques ont des ailes en plastique. C'est un théâtre toujours en instance de déménagement mais qui vous accueille avec une « hospitalité inconditionnelle » (Derrida).

La Fonderie n'a rien de standardisé comme la plupart des théâtres où le Radeau tourne. La salle ménage une disproportion flagrante entre le plateau et la jauge. La jauge est réduite à quelques bancs. Elle est peu profonde mais les bancs sont extrêmement allongés. Cet allongement est nécessité par l'étirement du plateau de cour à jardin, qu'il épouse ainsi. Mais le plateau, lui, est très profond, sans commune mesure avec la jauge. Acteurs et public au premier rang sont cependant de plain-pied : pas de vision en plongée ou en contre-plongée, sauf quand les acteurs se déplacent dans les airs. L'important est cet étirement du plateau, doublé d'une immense profondeur de champ et relativisé par une hauteur du cadre de scène assez réduite. Le public, par cette disproportion même, est comme attiré, voire happé, vers le plateau, sa profondeur de champ. D'autant plus que Tanguy joue sans cesse de cette profondeur de champ. Il la montre et la cache à la fois.

Il y a une érotique de la scénographie dans ses spectacles par ailleurs sans érotisme – dans *Soubresaut*, on voit parfois des jambes nues, ce qui me semble inédit au moins depuis *Onzième*, mais globalement on retrouve les acteurs dans des « vêtements-emballages » (Kantor). L'encombrement cache en partie la profondeur de champ et l'exhausse en même temps. L'encombrement est rarement tel qu'il obture tout et permet la percée lumineuse d'une ligne de fuite, d'une porte lointaine qu'il suffirait d'ouvrir et qui repousse les coulisses à l'infini. Il y a une alliance paradoxale entre la perspective classique et l'embrouillamini baroque.

Pourtant, avec *Soubresaut*, le plateau semble cette fois aller comme jamais vers le public, irradier vers lui : plus centrifuge que centripète.