

## THÉÂTRE / LE RADEAU

# LES TRAVERSÉES DU RADEAU

Entreprise titanesque, foyer d'une création partagée et collective, le théâtre du Radeau dresse un nouveau campement à la Fonderie à l'occasion de *Coda*, dernière née de l'imagination du poète François Tanguy. Récit.

**BIOGRAPHIE** / Créé au Mans au tout début des années 1980, notamment par Laurence Chable, le théâtre du Radeau s'est singularisé dès 1982, par les mises en scène décalées de François Tanguy : *Dom Juan de Molière* en 1982, *Le Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare* en 1985, *Woyzeck*, de Georg Büchner en 1989, mais c'est essentiellement autour de « pures » créations spatiales, recueillant voix, images et musiques, que se fonde l'univers du Radeau, avec *Mystère Bouffe* (1986), *Le Chant du bouc* (1991), *Chorale* (1994), et puis, sur toutes les routes d'Europe, « sous la tente », *La Bataille de Tagliamento* (1996), *Orphéon* (1998) et *Les Cantates* en 2001.

Une seule (petite) recommandation pour qui va entrer dans l'espace du Radeau. Ici le théâtre ne représente pas le monde, ni même la ville immense. Qui viendra dans l'esprit d'un désir de reconnaissance ressortira perdu, désorienté, voire blessé par ce qui ne lui sera pas arrivé. Car c'est bien l'enjeu du temps passé avec ceux du Radeau. « *On ne raconte pas ça. On dit : quelque chose a passé. Est passé. S'est. Passé.* » Gabilly le disait déjà dans ses notes de travail, après avoir traversé les *Fragments forains*, une manière d'approcher l'énigme büchnerienne de *Woyzeck*, en refusant de s'en approprier l'histoire. Car il s'agit bien de s'approcher, de prendre le temps, d'accorder du temps aux énergies mystérieuses qui se met-

tent en jeu devant nous. Ou pour nous. Ces forces qui s'éveillent ne prennent pas la forme d'un récit. Elles prennent à rebours l'histoire qu'on représente sur la scène. C'est d'ailleurs comme à l'envers du théâtre que nous sommes conviés, dans les spectacles du Radeau.

« *Comment faire avec des mots sans en passer par le livre ?* » Comment faire passer le sens sans tomber sous le joug pesant du parallélépipède qui étouffe le foisonnement théâtral au profit de la seule signification ? Depuis plus de vingt ans, le Radeau n'a cessé de batailler pour ouvrir l'espace de la scène contre l'enfermement des pièces constituées (celles du théâtre, comme celles où se jouent les spectacles). C'est ici qu'intervient l'importance du poème dans le travail de François Tanguy et de ses acteurs. Retourner le mot contre lui-même, telle est, depuis toujours, l'opération majeure qui se joue dans le poème proféré, d'Ovide à Hölderlin, de Lucrèce à Leopardi, de Kafka à Blake.

Le geste théâtral ainsi retourné s'apparente aux pratiques de la fouille archéologique. En apparence, rien ne se construit, et pourtant, c'est un monde entier qui revient au grand jour. Les acteurs du Radeau semblent revenir de la nuit des temps, vulnérables aux coups de ces lointaines dramaturgies dont parle Pierre Klossowski à propos de Carmelo Bene. Car c'est bien d'une bataille dont il s'agit toujours sur la scène. Une bataille où les corps traversent les ténèbres, et cherchent la porte étroite.

Bruno Tackels >

## ➤ **Fonderie, Campement : rencontres et temps de travail** (première séquence)

La Fonderie est un endroit qui s'est construit au fur et à mesure des passages et des projets qui y ont vu le jour. L'ancien garage est ainsi devenu peu à peu, en vingt ans, un espace de travail offrant deux salles de répétition, une salle de spectacle, une cuisine et un hall, quelques hébergements et attenants. Au centre du Mans, le lieu accueille équipes et artistes en résidence, le temps d'un travail, parfois d'une création. Ouvert à ce qui traverse le paysage théâtral ou esthétique, il accueille quelques concerts, des rencontres, des débats, des projections; habité par ce qui l'entoure, par ce qui se présente: de l'action citoyenne à la conférence sur des sujets d'actualité, du film censuré au concert de jazz; offrant à chaque fois son espace à ceux qui ont besoin de temps pour travailler ou simplement pour partager – ou, pour la codirectrice Laurence Chable, simplement à ceux qui ne trouvent pas où aller. Lieu de vie, rendu possible par la confiance des politiques et de quelques acteurs culturels, conduit entre résidences et soirées, rencontres et accueil; entre veille et activités. Il semble ne pas y avoir d'autre projet qui préside à la Fonderie que celui de prendre du temps; du temps pour le théâtre disait une présentation du lieu: Ainsi, s'il y a obligation, elle est imposée par l'urgence d'une situation particulière, comme un nœud entre les rencontres, les amitiés, le besoin d'ouverture, l'attention au possible de chacun et la veille permanente de l'équipe – plutôt que par un projet-discours-présentation préétabli.

L'espace respire ces passages intempestifs et singuliers, l'emplissant de détails simples qui se mêlent aux autres, formant un ensemble évident et commun; un ensemble ordinaire comme celui d'une maison, de ces choses assez simples de celles qu'on reconnaît. Voilà, il n'est pas question ici d'unique, d'unicité, d'univocité, d'exceptionnel – autre que l'urgence et ce que recommande et permet l'écoute.

**Devant un spectacle du Radeau, chacun se raconte ce qu'il veut, choisit ce qu'il regarde.**

### **Un théâtre indifférencié** (seconde séquence)

On peut dire que le théâtre devient là le lieu d'une certaine indifférenciation. Qu'est-ce que ça serait, un théâtre indifférencié, ou même indifférent? Peut-être un endroit où on ne serait pas très sûr de ce qu'on entend, parce que dit dans une langue étrangère, pas assez ou trop fort, mêlé aux bruits de l'extérieur indistinctement; pas très sûr de reconnaître Bach ou Chostakovitch parce que tout

se mêle; pas très sûr d'écouter Dante ou Lucrèce parce qu'extraits, mélangés, filants; jusque pas très sûr que ce soit fait exprès, pas très sûr même des hésitations, des improvisations. Déjà on pressent que ça cherche à faire perdre les certitudes, enjeu *princeps* de l'art au siècle passé.

Cet ensemble de textes, de musiques ou de châssis n'est pas là comme autant de choses actives, actualisées, modernes; c'est plutôt comme autant de gestes du passé (celui de l'écrivain, celui du musicien, celui du peintre, gestes d'avant l'œuvre – et ces textes dits faiblement, ces châssis enchevêtrés, ces musiques mêlées mènent davantage à l'atelier qu'à la salle de lecture ou d'exposition). Mais l'indifférenciation, ce n'est pas seulement le brouillage pour tancer la stupeur du regard, tout comme l'indifférence n'est pas seulement le laisser-aller. L'indifférenciation fait entrer dans un espace où les choses, les êtres et les pensées ne sont plus liés par leurs différences mais par ce qui les rapproche, ce qu'elles ont en commun. Ce n'est pas évident à nommer, parce que n'importe quel nom appelle déjà une délimitation, une catégorie; on dira maladroitement le commun, le collectif, l'ensemble, le partagé. Mais c'est déjà réduire la portée du Radeau; parce que s'il y a rassemblement, il y a dans le même temps le mouvement inverse d'ouverture, d'écoute, de transparence aussi. Ainsi ce serait un lieu où on ne travaille pas les différences mais où l'on traverse l'indifférence des choses, des corps et des esprits.

Comment on indifférencie? Avant le Radeau, par exemple, Blanchot dépouillait l'œuvre de tout ce qui pouvait entraîner une reconnaissance ou une habitude; Deleuze proposait de ne jamais cesser de faire varier ce que l'on approche, Proust ou Gadda multipliaient les détails, ce qui revient au même. Au Radeau on traverse. Est-ce que ça vient dire que tout est brouillé, compliqué, emmêlé? Non, c'est le contraire, tout se lie par transparence et ressemblance, et c'est la même chose (quand deux choses se ressemblent, c'est qu'on voit l'une à travers l'autre, c'est déjà un problème de transparence, de lumière).

### **L'entre-deux** (troisième séquence)

C'est vrai que devant un spectacle du Radeau chacun se raconte ce qu'il veut, choisit ce qu'il regarde; que chacun avance à sa façon. C'est vrai qu'on fait là – en tout cas, ceux qui veulent (et pas du tout ceux qui peuvent) – l'expérience d'une proposition qui se fait devant nous; et on l'expérimente chacun à sa manière; on dirait que sur le plateau, on est en train de se trouver un théâtre; et nous, du coup, on se trouve spectateur, on s'invente regardant, des façons de regarder, de croiser, de traverser.

## C'est tout le théâtre réduit à son acte premier, la présentation, l'apparition.

Ce qui reste d'un spectacle du Radeau, ce n'est pas seulement cette sensation d'expérimenter librement, ou alors comme une espèce de bon souvenir; ce n'est pas non plus quelque chose comme des images, ou très floues, que l'on pourrait après coup réfléchir, contempler, commenter; ou des musiques que l'on pourrait fredonner; ou des intentions que l'on pourrait discuter. Ce qui reste a bien davantage à voir avec l'usage, avec le faire. Tout se passe comme s'il restait comment faire musique, comment faire image (mais aussi comment faire espace, comment faire costume) sans qu'il ne reste ni musique, ni image. Ce qui reste, c'est peut-être cette façon de se centrer sans s'illusionner, de se laisser traverser sans dériver, l'un et l'autre en même temps.

Ainsi tout se construit, se déplace, les costumes sont enfilés, les lumières sont visibles, des sons ont leur espace, leur caractère à eux, le décor bouge, est installé, manipulé; c'est un vrai lent chambardement, on dirait qu'on prépare quelque chose, et au moment où quelque chose semble prendre forme, que l'image semble presque stabilisée, on se rend compte que ça va vers autre chose, par une transparence qu'on n'a pas vu venir, une concordance qui en appelle une autre, un mouvement (de musique, de toile, de geste) qui lie deux ensembles inattendus. Il y a ainsi des perspectives qui se dessinent et qui ne cessent de devenir des lignes de fuite ou des plis qui dévoilent autre chose et emmènent le regard. C'est très beau comme à chaque fois, c'est une *re-ssemblance* ou une *transparence* (d'un châssis, d'un texte, d'un costume) qui fait dévier et relance le regard ou l'écoute. Ainsi, ce n'est pas le problème de ce qu'il y a d'un côté ou de l'autre (indifférenciés), mais de l'espace entre. La question, ça pourrait être celle-là: comment faire pour qu'entre deux choses (corps ou esprits) cela ne s'installe pas, ne se bloque pas, ne se fige pas? Ce serait ça qu'il faudrait maintenir en vie; ce serait là que le théâtre jouerait, lui qui n'est que cela, de l'entre-deux, qu'une affaire de rampe ou de seuil à maintenir actif (entre acteurs-spectateurs, idées-corps, esprits-objets mais aussi lieux-ville, individu-collectif, hommes-dieux, marge-groupe, collectif-histoire ou mythe... c'est là que le théâtre travaille inmanquablement, là qu'il y a quelque chose qui n'est jamais clair, qui s'invente, qui se redéfinit ou s'indéfinit à chaque spectacle).

### Des figures qui surgissent du fond, et s'évaporent (quatrième séquence)

Il n'est plus question alors de rapports causals, rapports de transmutation, transfert, transformation ou émulation, parce qu'il n'y a pas de conclusion finie sous une autre forme, nouvelle ou quoi, une nouvelle idée, un nouveau sens ou un nouveau corps hybride; mais *transparence* et

*re-ssemblance*. L'apparence en inverse, si l'on veut.

Dans *Coda*, ça donne des figures qui surgissent du fond, poussées par derrière par la lumière, des figures d'é-nigme, mi-reconnaissables mi-étrangères, dans des situations qui pourraient être bien dramatiques, intrigantes, tendues. Elles traversent le plateau, comme attirées, c'est le mouvement du plateau, du théâtre, l'avancée en scène, la marche vers l'avant, vers la face, l'exposition, c'est tout le théâtre réduit à son acte premier, la présentation, l'apparition. D'autant qu'elles approchent des cadres montés çà et là, encore en désordre, qu'elles tentent de les placer, de les articuler. Mais elles n'arrivent jamais, à peine devant nous, tout juste dans le cadre, dans l'un des cadres, à quelques mètres de nous, elles s'évaporent, elles deviennent belles et mystérieuses, de simples silhouettes dans une zone d'ombre, elles sont presque transparentes, elles glissent hors du plateau comme ça, épuisées, en un souffle; il n'y aura eu qu'une avancée alors qu'une autre se tente, se glisse et s'essouffle déjà. On est retenu par ces glissées, ces avancées ténues.

Ainsi *Coda*, où ce n'est ni le fond (de scène) ni la face le problème. Le fond est barré par de la lumière, le fond du théâtre qui est toujours l'espace du mystère, l'espace du surgissement, de l'image, est ainsi projeté, retourné sur la scène par la lumière – une lumière qui pourrait être celle de l'extérieur pénétrant l'espace de la scène, alors ouverte; et l'avant-scène, la face de *Coda*, est noire, sombre, l'espace entre nous et la scène et les acteurs, n'est pas très clair, est incertain. On ne sait déjà pas trop où commence la scène et où finit la salle (c'est même étrange comme l'ombre de la salle dans le noir gagne ainsi le plateau). *Coda*, de façon très simple, se refuse à ce qui fait ailleurs l'entier des scènes: se refuse à l'image splendide du fond (du fond des âges, du fond des temps, des mythes et des fictions) et se refuse à une fausse évidence de proximité, d'échange, de discussion entre spectateurs et acteurs. Tout se passe comme si l'entour, le problème de la frontière, pouvait être résolu avec des principes simples, des contradictions décidées et évidentes (la face non-éclairée, le fond barré par la lumière et les châssis, les ouvertures latérales); de la même manière que la tente et la fonderie sont des réponses simples et contradictoires à la place du travail et du théâtre dans la ville; ces réponses ouvrent, permettent les circulations, les zones d'ombre qui donnent du temps, donnent de l'espace, permettent toutes les traversées entre un intérieur et un extérieur. Mais il reste comme un problème, un enjeu, le centre de scène, le lieu du passage, l'endroit du devenir, invisible parce que tellement évident, on l'a déjà dit, le plateau.<sup>(1)</sup>

Ce n'est pas un théâtre où l'on vient  
délimiter, détourner, un sujet,  
un sens mystérieux et supérieur.

> **Rassembler sans centrer.**  
(cinquième séquence)

Et peu à peu, dans *Coda*, ce centre de scène se complique, se rétrécit, se dévoile. Les passages sont gênés, l'accès aux quelques cadres qui organisaient le plateau devient compliqué. Comme s'il fallait aggraver le problème pour le dépasser, dira Tanguy. Le problème devient : comment rassembler sans centrer, comme appeler les traversées sans les obliger ? Il y a là un enjeu politique de première importance : comment permettre sans contraindre, comment entraîner sans attirer à soi. Il serait trop simple de dérouter ; il faut lancer la marche sans pour autant la prévoir. Alors cette obstruction, cette accumulation qui apparaît, qui tend à ramener toutes les perspectives du plateau vers le point médian et tous les regards vers le centre de la scène, fait naître de nouveaux ensembles, de nouvelles complicités de transparences, des alliances encore plus ténues entre les éléments (costumes, corps, voix, décor, musique)... Le centre dévoile son importance, son caractère de nœud nerveux, et parce qu'il se laisse percevoir, il rayonne et démultiplie les regards, au lieu de centrer il ouvre sur ce qu'il y a autour. Ainsi, plutôt qu'une épure à la recherche d'une essentialité (du théâtre, de la vie), plutôt que de dissimuler voire de chercher à disparaître (de l'existant, du paysage) ou à détruire, Tanguy admet la multiplicité, la disparité, découvre dans la transparence et la ressemblance l'accès à tout mouvement, tout temps aussi, et déjoue les centres. Ici, le jeu entre le passé qui fait face au présent se superpose à celui d'un groupe qui se rassemble, plein de ses contradictions ; à celui de l'artiste entre formés et matières ou celui de l'auteur entre le monde et la langue. Ainsi, on peut voir le théâtre du Radeau comme la combinaison de ces deux principes-questions, d'où toutes les autres découleraient : la première est celle du rassemblement ; c'est plus que la question de la communauté, c'est celle du faire ensemble, qui veut dire former un groupe et en même temps, comment faire quelque chose à plusieurs. Et celle de la traversée, non pas tant relier un point à un autre que passer à (de ?) travers. La traversée répond à l'ensemble, en impliquant le passage, le mouvement nécessaire, la matière frôlée au passage ; l'ensemble répond aux solitudes désolées de ce qui traverse. Comment faire une expérience, passer un temps ensemble sans pourtant se croire au centre de quelque chose... Traverser ensemble, ce pourrait être un sous-titre à *Coda*.

**Hospitalité**  
(sixième séquence)

Pour Tanguy, les théâtres, l'institution théâtrale étaient le mauvais lieu. Il a déplacé la salle, et avec elle ses spectateurs, d'abord en s'inspirant de la foire, puis en installant un campement. Il fait ainsi de l'action (politique, théâtrale) une installation et en même temps un déplacement. C'est-à-dire que là où une génération de metteurs en scène (de Chéreau à Lassalle, disons), puis dans leurs pas une génération d'institutions culturelles appuyaient une politique des auteurs, voire une défense des auteurs, devenue rapidement un jeu nostalgique pris entre recherche d'autorité et points de vue en quête de différencé et de singularité, il a opposé un modèle basé sur l'hospitalité, c'est-à-dire au contraire sur la ressemblance et l'alliance. L'hospitalité, recevoir avec délicatesse, sans rien demander, l'hôte de passage. C'est ce qui se passe à la Fonderie, c'est aussi comme cela qu'on est reçu, spectateur, sous la tente. On est venu, on nous attend, ils ne demandent rien, tout ça est assez simple, c'est le point de départ de ce qui va se passer et en même temps ce n'est rien d'autre qu'une possibilité de démarrer sur un terrain ouvert. L'hôte de passage sera aussi bien Dante, Gadda, Friedrich Cerha qu'une lumière à travers une toile, un corps dans un costume, une musique dans un espace ou un spectateur sur un banc. C'est vrai que c'est un théâtre de la ressemblance, de la transparence, qui passe par l'indifférenciation ; c'est vrai aussi que ce n'est pas un théâtre où l'on vient délimiter, détourner, un sujet, un sens mystérieux et supérieur. Ceux qui ont besoin de la limite pour franchir se sentiront perdus ; ceux qui se tiennent sur le seuil, ou même que plus rien ne sépare d'un intérieur et d'un extérieur (les errants, les artistes, les perdus, mais aussi ceux qui veulent) s'y trouveront comme chez eux, tout entier singulièrement ordinaires. Mais c'est au prix de l'abandon du sens, de l'attente comblée, de l'intention satisfaite que se découvre l'immense force des ensembles, celle qui anime les fanfares et les orchestres, les chœurs et les groupes. Pour se parler, pour agir, pour vivre, il faut commencer par s'entendre. C'est dans la puissance de ce commencement, si c'en est un – cela ressemble, ici, bien davantage à une continuité, une suite – que le théâtre du Radeau invite avec *Coda*, trois ans après *les Cantates*.

Eric Vautrin

1. Sur cette question du plateau devenu l'enjeu du théâtre contemporain, voir aussi la revue *Études théâtrales*, n° 28-29, 2003-2004, « Arts de la scène, scène des arts II », actes d'un colloque, et en particulier la conclusion.