

Théâtre Dijon Bourgogne

Dossier d'accompagnement

RICERCAR

Texte, mise en scène, lumières **François Tanguy**
DU MARDI 2 AU JEUDI 11 JUIN 2009

Tente du radeau
40 avenue du drapeau, Grand Dijon

« On dira un jour que c'est un théâtre d'images, un autre jour, un théâtre plastique et puis encore, un théâtre de la rêverie. Je récusé ces définitions qui tentent de s'approprié l'impossible... »

François Tanguy

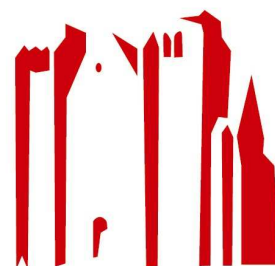
THEATRE DIJON BOURGOGNE CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
DIRECTION FRANCOIS CHATTOT
03 80 30 12 12 / www.tdb-cdn.com

CONTACTS RELATIONS PUBLIQUES :

Jeanne-Marie PIETROPAOLI. Responsable des formations et projets éducatifs
03 80 68 47 49 / jm.pietropaoli@tdb-cdn.com

Carole VIDAL-ROSSET professeur missionné
auprès du TDB, c.vidal-rosset@tdb-cdn.com

Anne-Marie LEBESLE. Responsable des relations publiques,
partenariats, associations, comités d'entreprise, enseignement supérieur,
03 80 68 47 39 / [aleslesle@tdb-cdn.com](mailto:aledesle@tdb-cdn.com)



Théâtre Dijon Bourgogne
Parvis Saint-Jean

SOMMAIRE

I. Un théâtre en question

1. La réception du spectacle
2. La recherche
3. « *Une machine à faire voir qui transforme nos propres regards* » Bruno Tackels¹

II. Un théâtre en tension

1. Tension entre images et mouvements, entre peinture et cinéma
2. Entre vie et mort : des figures énigmatiques.
3. Entre Histoire et temps immémoriaux.
4. Entre Naufrage et Survie.
5. Entre Tragédie et Humour.
6. Entre convocation de l'histoire du théâtre et détournement des conventions théâtrales.
7. Entre Immatérialité et Matérialité.

III. Quelques pistes pour préparer la représentation et en faire l'analyse.

1. En amont
2. En aval

¹ In François Tanguy et le théâtre du Radeau, B. Tackels, Les Solitaires intempestifs.

I. Un théâtre en question : la réception du spectacle

1. La réception du spectacle

« **Soit on dort soit on est subjugué** » écrivait un critique à propos des spectacles du Radeau !

Comme avec la musique (à laquelle François Tanguy emprunte nombre de ses titres)² il faut accepter de se laisser « embarquer » : le spectacle du Radeau, provoque, chez le spectateur, un mode de captation empathique.

Mais ce matériau émotif et sensible qui active l'imaginaire le plus profond du spectateur, le Radeau le travaille dans une forme qui déjoue les configurations théâtrales connues et attendues, qui emportent sur des terres non frayées, mobiles et déconcertantes.

Voilà pourquoi il s'expose parfois à des réactions de rejet.

Le théâtre du Radeau n'entend pas placer le spectateur en pays de connaissance. Il propose une écriture du plateau (à l'instar d'autres metteurs en scène comme Castellucci, Pipo Delbono...) qui ne fasse du texte qu'un élément parmi d'autres.

En ce sens on peut dire que le théâtre du radeau est post-dramatique³ : il met à mal tous les paramètres qui fondent traditionnellement la représentation théâtrale : pas de personnages, pas de conflit, pas de fil narratif. Le théâtre du Radeau ne raconte rien. Il convoque des textes⁴ mais sur un mode fragmentaire et discontinu. Objet d'un montage rhapsodique⁵ (textes théâtraux, non théâtraux, littéraires, scientifiques, français allemands, italiens...)⁶ ces textes entrent en tension avec les autres constituants de la représentation (musique, lumières...)⁷.

2. La recherche

Le titre *Ricercar*⁸, indique bien la direction : le théâtre du Radeau est un théâtre de **recherche**. Il ne cherche pas à illustrer ou à représenter quelque chose qui lui

² Le chant du bouc, Orphéon, Cantates, Coda.

³ Qu'est-ce que le théâtre ? Biet p. 888 « Ce que Lehmann entend par ce terme de « post-dramatique », c'est la disparition des « motifs qui dans le théâtre d'autrefois, faisaient de l'action l'élément capital »

⁴ Ce qui n'a pas toujours été le cas dans ses premiers spectacles.

⁵ Rhapsodique= coudre ensemble, rapprocher des éléments a priori lointains et inconciliables

⁶ Les textes figurent dans les documents annexes au dossier (Carlo Emilio Gadda, François Villon, Lucrèce, Pirandello, Fellini, Kafka, Büchner...).

⁷ Bruno Tackels dans *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, souligne combien le théâtre du Radeau est un art total « *Rarement œuvre scénique ne se sera autant rapprochée de la conception d'un art total, entendu comme le condensé de tout ce qui permet d'ouvrir un monde à la fois totalement inédit et pourtant complètement immémorial* ».

⁸ Ricercare= rechercher en italien.

préexisterait. Le théâtre de François Tanguy n'est pas figuratif.⁹ Il ne **s'agit pas de faire « spectacle »¹⁰ mais de donner à voir poétiquement les avancées et les contours d'une recherche¹¹. Le langage scénique qu'il utilise n'est pas un acte de communication, c'est un acte poétique¹².**

Tanguy ne trouve pas, il cherche et c'est pourquoi son théâtre semble toujours une tentative provisoire sans cesse renouvelée et toujours déceptive de saisie d'un sens fuyant. Dans cette perspective là le titre *Ricercar* est aussi signifiant : il s'agit bien comme en musique de **mouvements** d'entrelacs, de reprises... Comme dans une fugue de Bach¹³, ce qui importe c'est le **mouvement vers, la dynamique vers** un objet qui, au final, n'est jamais atteint.

Si le dispositif scénographique du Radeau est en perpétuel mouvement et en continuelle transformation (les acteurs ne cessent de modifier l'espace en installant des châssis, des panneaux...), c'est que François Tanguy ne veut pas imposer un sens et présenter un produit fini : le spectateur assiste, ainsi, au **présent**, à la fabrique du théâtre et d'un sens jamais définitif, toujours en mouvement¹⁴.

F. Tanguy recherche la **vitesse** pour éviter que les images et le sens ne se figent. Ne proposer que des images fugaces et instables pour ne pas laisser le temps au spectateur de projeter des significations symboliques déjà cuites.¹⁵¹⁶

3. « Une machine à faire voir qui transforme nos propres regards » Bruno Tackels¹⁷

⁹ Comme la peinture, ou la musique ou la poésie (qui ont toujours eu un temps d'avance sur le théâtre en ce domaine).

¹⁰ C'est pourquoi F. Tanguy souhaite que les spectateurs soient proches de la scène « *Au – delà de cinq ou six mètres de la scène on est dans le spectacle et plus au théâtre* » dit-il.

¹¹ La preuve que le théâtre du Radeau ne cherche pas à proposer une fiction mais qu'il cherche à explorer sa propre poétique c'est que d'un spectacle à l'autre on retrouve souvent les mêmes constituants : costumes, mobilier, objets...

¹³ Même si la musique de Bach n'est pas convoquée dans *Ricercar* : refus humoristique d'une présence trop attendue ?!

¹⁴ Comme le dit M.M. Mervant-Roux dans *Le ré-imaginement du monde* « *D'où cette avancée toujours ralentie vers un sens toujours obscurci au fur et à mesure qu'il pourrait s'éclairer, les sautes d'imaginéité participant d'une stratégie d'aiguinement, de soutènement, de prolongement de l'attention régulièrement ramenée à un état intermédiaire entre sensation et pensée.* »

¹⁵ On ne peut parler d'images symboliques. Mieux vaut parler d'allégories au sens où l'entend Walter Benjamin (leur sens reste plus mystérieux, plus opaque que celui des symboles).

¹⁶ « *Le sens échappe au mimétisme, au mimétisme comme reconnaissance, comme finalité de reconnaissance, comme fin ultime du travail artistique, qui est en fait de l'inactivité artistique, qui est du culturel* » explique François Tanguy en 2005 dans un entretien. « *Je me bats avec des significations qu'il faut enlever pour que la vitesse se maintienne toujours* » poursuit-il.

¹⁷ In François Tanguy et le théâtre du Radeau, B. Tackels, Les Solitaires intempestifs.

Cette démarche esthétique est aussi **politique** : elle invite le spectateur à ne pas se contenter de significations univoques ou trop démonstratives et à rester actif dans la construction de ses propres perceptions.

Tanguy entend « **nettoyer les optiques** » du spectateur¹⁸, c'est à dire aiguïser sa perception en le déstabilisant, en le plaçant paradoxalement dans une situation d'inconfort et **d'intranquilité**.

C'est pourquoi le plateau fonctionne-t-il sur le mode de **l'étrangeté**, de l'opacité, du brouillage, de la surimpression.

Les spectateurs, par exemple, sont souvent amenés à observer des scènes qui se jouent en simultanéité sur le plateau (des femmes en fond de plateau, des hommes sur le devant et personne au milieu !!), et à interroger leur improbable lien.

Les éléments **co-existent** mais leurs liens ne sont pas explicitement établis.

Tout le spectacle est pensé en fonction de la perception du spectateur, acteur principal, pour François Tanguy qui rappelle que le théâtre (théâtron) c'est déjà, étymologiquement, le lieu d'où l'on voit. « *L'objet de l'action c'est de déclencher une perception active qui fait l'objet, le ressort d'une autre forme d'action à penser* » explique François Tanguy.

Tanguy souhaite ainsi provoquer chez le spectateur une perception rhapsodique qui lui permette de saisir, de mettre en rapport et en **tension** des éléments de nature différente. « *Des corps, des voix, des langues, des luminosités, des sons, des graphies dans l'espace, des rythmes, des variations, des flux, des mouvements et des présences* » explique F. Tanguy.

Comme le peintre Georges Braque, F. Tanguy met en scène non les choses mais ce qu'il y a **entre** les choses.

Son théâtre se donne à lire sur le mode de **l'entre-deux**.¹⁹

C'est pourquoi il orchestre une série de **tensions** que le spectateur doit enregistrer comme telles sans chercher surtout à les résoudre.

La perception, au présent, doit rester perception et ne pas basculer dans l'interprétation.

II. Un théâtre en tension

1. Tension entre images et mouvements, entre peinture et cinéma

« *La contemplation du paysage à la fenêtre me permet de noter que ce **qui passe dépasse**... ce qui est arrêté ou qui résiste* » Robert Walser, *L'écriture miniature*

¹⁹ A l'image de l'espace La Tente (le chapiteau sous lequel la compagnie joue depuis 1997) = **entre-deux du dedans et du dehors, espace abrité et néanmoins poreux au monde extérieur dont les bruits (bruit du vent, des voitures...) participent à la partition théâtrale.**

(dernier texte convoqué dans la pièce et qui paraît emblématique de la poésie de F. Tanguy).

Si d'aucuns utilisent le terme de théâtre d'images (au grand dam de Tanguy) pour parler du Radeau, c'est qu'il y a en effet chez lui une pulsion évidente de plasticien.

Dans *Ricercar* cet effet d'image est d'autant plus frappant que le travail sur les lumières (jeu d'ombres notamment) se double d'un travail sur les couleurs (utilisation de gélatines rouges, jaunes...) : associée au cadrage, liée aux différents châssis, la dimension picturale de ce théâtre s'impose donc.

Toutefois « *pour atteindre les effets du peintre* », c'est « *avec l'œil du cinéma* » qu'il « *fait du théâtre* » souligne Bruno Tackels.

L'image n'est jamais fixe. A peine constituée, elle est déjà ailleurs²⁰ : il n'y a pas de noir, on passe insensiblement, comme dans un effet de fondu enchaîné, d'un plan à l'autre par des variations musicales, acoustiques, des variations dans les profondeurs de champ, par des effets de lumière, et de cadrage. Les nombreux cadres, constitués par les châssis, les panneaux, les écrans en onde -tôle plastifiée qui diffracte la lumière- sont sans cesse réinstallés par les acteurs, comme s'ils organisaient l'espace en déplaçant une caméra...

NB : Clin d'œil cinématographique, les acteurs, pour en éclairer d'autres, se servent d'un lampadaire comme d'un projecteur !!

2. Entre vie et mort : des figures énigmatiques.

Qui sont ces figures qui apparaissent et disparaissent devant nos yeux ? Des figures kantoriennes ? Fantomatiques ? A quel monde appartiennent-elles ? De quel monde reviennent-elles ? Sont-elles vivantes ? Sont-elles mortes ?

« *Des corps d'ombre sortent de la nuit pleine et osent leur énigme en pleine lumière, sans faux-semblant. Ils ne disent alors plus les mots des autres, ils ne jouent absolument pas cette réalité préexistante que l'on nomme l'histoire. Ils deviennent à eux-mêmes leur propre graphe, écrivant à vue l'histoire qu'ils constituent....Ce qui explique la difficulté pour les spectateurs d'en décrypter tous les mouvements. Comme une langue étrangère qu'il faudra se concilier* » écrit B.Tackels

Ces figures allégoriques sont des figures opaques : elles semblent, sur la scène, ramener, énigmatiquement au jour, des fragments du mystère de la condition humaine.

3. Entre Histoire et temps immémoriaux.

C'est un peu comme si elles nous parlaient confusément de temps immémoriaux. « *Les acteurs du radeau semblent toujours porter en eux ce fond*

²⁰ « *Il suffit qu'une lumière achève de rosir, qu'un pas de plus soit fait, qu'un instant suspendu fige un débat mimé pour que soudain l'on entre dans une autre durée. Il suffit qu'à la lueur rose se substitue un éclairage à vue, que le comédien sorte de la zone fatidique...* » commente Marie-Madeleine Mervant-Roux dans *Le ré-imaginement du monde*.

immémorial d'une histoire qui précède absolument celle qu'ont pu écrire pauvrement les humains » explique Bruno Tackels.

Et pourtant de **l'Histoire**, il en est aussi question. Le théâtre de Tanguy est un théâtre qui s'inscrit aussi dans une temporalité et une réalité historique²¹.

Il s'inscrit dans la lignée d'œuvres nées de la convulsion humaine qui a ébranlé les fondements de notre conscience (celle de la Shoah), nées d'une catastrophe dont Kafka- figure essentielle dans l'inspiration de Tanguy- a eu la prémonition. Il n'est donc pas seulement un théâtre de l'imaginaire, il est aussi un théâtre de la pensée qui s'interroge sur sa propre légitimité. Comment dire un monde en crise ? « *Comment dire le drame politique moderne... avec des outils qui ne sont plus adéquats* » s'interroge B. Tackels.

4. Entre Naufrage et Survie.

Quid du nom de la compagnie ? Le théâtre du Radeau.

Le radeau c'est évidemment le signe du naufrage, de la perte. Mais c'est aussi inversement le signe de la survie contre vents et marées.

Sur la scène du Radeau, les acteurs semblent toujours venir « *d'un monde qui a chaviré, et pourtant ils se tiennent encore à peu près... C'est par cette logique qu'ils sont tenus à la scène une « tension de l'ambiguïté-, qui les tient debout dans la chute. On les sent effectivement errer sous les coups d'une loi qui s'est absentée, sans pour autant cesser de cogner. Leur vie devient pure fiction et seul le plateau leur permet de s'accomplir vraiment* »²².

5. Entre Tragédie et Humour.

La survie semble aussi liée à une posture de détournement de la tragédie par l'humour (comme chez Kafka).

Quelques exemples de ces respirations parfois burlesques :

- Dans la première séquence, les femmes, au moment de s'asseoir précautionneusement et cérémonieusement, se relèvent brutalement comme si elles venaient de se piquer les fesses avec une épingle !
- Chorégraphie des hommes à la Dalton.
- Numéros de clown avec les panneaux (véritables partenaires de l'acteur).
- Collusion dans le montage entre musique de cirque et musique savante (opéra, musique baroque, musique classique...).
- Contrepoint entre textes et musique :
 - Une musique foraine pour un texte sérieux et grave.
 - Inversement un air d'opéra sur une action prosaïque.

²¹ Cf. l'engagement de Tanguy dans la dénonciation de la guerre des Balkans (grève de la faim...)

²² Bruno Tackels

- Procédures qui neutralisent le bel agencement du spectacle
 - Femmes habillées comme des reines mais qu'un tas de chaises empêche d'être vues !
 - Acteurs qui tournent le dos aux spectateurs.
 - Scènes inaudibles (voix des acteurs couvertes par la musique comme dans les films de Godard)
 - Scène peu éclairée sur le devant de la scène (dérision des feux de la rampe !) et très éclairée en fond de scène.

6. Entre convocation de l'histoire du théâtre et détournement des conventions théâtrales.

L'humour n'est certes pas une finalité, mais il est le bénéfice secondaire d'un théâtre réflexif **qui convoque toutes les conventions théâtrales pour mieux les détourner.**

« *Ricerca met en scène le théâtre : tout le théâtre, tout du théâtre* »²³.

Synchronie et diachronie :

Non seulement Tanguy prend pour sujet principal une constituante essentielle du théâtre, **l'espace** (l'espace scénique est inlassablement construit, déconstruit aménagé, réaménagé, modifié à vue par les acteurs) mais il charrie de façon archéologique tous les vestiges de la théâtralité, toute une histoire de la représentation (profane et sacrée) : théâtre forain, clowns, commedia dell'arte, tragédie, mélodrames... costumes datés (robes des femmes, chapeaux melons kafkaïo-chapliniens...).

Mais cet héritage collectif est détourné, dégradé, décalé par de nouvelles associations et par des montages inédits.

Quelques exemples :

- Les toiles peintes ne sont plus là qu'à titre de traces : il ne reste plus que le cadre, les châssis, et il n'y a plus rien à l'intérieur !! = aucune figuration.
- Les matériaux modernes (tables et chaises de réfectoire en formica par exemple) contrastent avec les costumes vieillots et habillés des acteurs.
- Plus de scène, mais des fragments de scène (les tables en formica très étroites sur lesquelles les acteurs montent).
- Pas de pendrillons, ni de coulisses fixes mais des panneaux qui les redéfinissent en permanence à vue.
- Cadre du théâtre à l'italienne démultiplié (par les différents châssis, panneaux...).

²³ François Tanguy et le Radeau J.P. Manganaro

- Un quatrième mur (pas de rapport entre la scène et la salle²⁴, apparente indifférence pour le confort de la perception du spectateur : les scènes souvent jouées de loin, en diagonale sont parfois à peine vues, à peine entendues...), un rapport frontal entre scène et salle mais neutralisé par des signes évidents de **distanciation** :
 - L'absence d'une scène surélevée qui place les spectateurs au même niveau que les acteurs.
 - La perception des bruits extérieurs (cf. La tente)
 - La perception sur scène du bruit très réel des chaises et des tables déplacées.
 - Les changements de décor et de disposition scénique à vue par des acteurs/techniciens, ouvriers, manutentionnaires...
 - Les costumes mal attachés, les perruques retirées à vue= **le théâtre de Tanguy montre ses coutures.**

Un exemple sur une séquence :

Le seul extrait dialogué et dramatique (*Les géants de la Montagne*, Pirandello) qui pourrait donner lieu à une représentation naturaliste de type vaudeville (scène de ménage où l'on s'envoie à la figure des crachats conjugaux) est mis en faillite par toute une série de détournements :

- Le texte est comme désynchronisé : il commence à être proféré avec véhémence alors que les acteurs restent face à face immobiles dans une posture totalement hiératique, comme si les voix sortaient d'un tableau, effet d'étrangeté d'autant plus saisissant qu'ils sont en fond de scène.
- Le texte n'est pas véritablement distribué : les deux acteurs assument plusieurs rôles à la fois (sans qu'aucun indice ne le signale).
- Le texte est comme fragmenté par les ruptures produites par les nombreux changements d'espace : tout se passe comme si le texte était spatialisé, comme si la progression dramatique était neutralisée au profit d'une progression purement spatiale.

Les acteurs sont sur une petite scène surélevée progressivement très éclairée (qui passe du rose au blanc) en fond de scène puis ils descendent d'un niveau, avant de disparaître comme s'ils passaient à la trappe (hors champ). Ils réapparaissent

²⁴ Si F. Tanguy revendique un 4^{ème} mur ce n'est pas comme chez Stanislavski pour faire fi de la présence du spectateur. Au contraire c'est paradoxalement pour lui donner plus de place : le spectateur sera d'autant plus acteur et actif que sa perception sera comme empêchée et qu'il devra l'inventer et la construire dans le présent de la représentation. Stratégie qui consiste à **l'empêcher de voir pour mieux lui apprendre à regarder.**

derrière un panneau castelet (seules leurs têtes et le haut de leur corps sont visibles) puis enfin sont masqués par un écran tenu par le groupe des autres acteurs. Seules leurs ombres sont alors perceptibles.

- Le texte est aussi parasité par la musique qui couvre leurs voix et par la superposition avec un autre texte : celui d'une actrice qui vient les interrompre.

7. Entre Immatérialité et Matérialité.

La force (et le paradoxe) du théâtre de Tanguy est de suggérer une immatérialité par des moyens éminemment matériels.²⁵

A. Certes le théâtre du Radeau a quelque chose qui tient du rêve et de la magie. Comme le dit Gabily dans ses notes de travail « *La magie plane, elle nimbe et fend chaque endroit du plateau* » : les emportements et montées en puissance de la musique, l'utilisation de tulle (matériau poétique qui comme un nuage ouvre l'imaginaire), les lumières en pleine liberté (utilisées pour leurs potentialités picturales et non pour leur fonctionnalité)²⁶, les glissements silencieux des panneaux sur le sol (comme si personne ne les faisait avancer), les plages de silence qui semblent suspendre le temps... tout cela semble déporter le spectateur hors du réel.

B. Et pourtant le réel nous est aussi donné à voir et à entendre avec une certaine brutalité : **les deux adjuvants principaux de la magie et de l'onirisme (musique et lumière) sont aussi paradoxalement les adjuvants principaux d'un retour au réel.**

- La scène montre ses coutures (on l'a vu) et la lumière (dont la source de diffusion n'est pas dissimulée : lampes, lampadaires, néons...) y contribue fortement en éclairant, par exemple, de façon très crue, les fils électriques, les câbles, qui jonchent le plateau, l'arbre en carton plâtre ...
- La musique, coupée brutalement, maltraitée, décalée empêche le spectateur de se laisser totalement « embarquer ». Elle ne parvient à neutraliser ni le bruit des pas des acteurs, ni celui des chaises et des tables déplacées ou entrechoquées (qui ne sont en aucun cas métaphorisées et qui sont données pour ce qu'elles sont : une pure fonctionnalité²⁷) ni celui des bruits du monde extérieur. Elle peut même intervenir en contrepoint à la déclamation : la musique dite

²⁵ F. Tanguy revendique un théâtre de la matière. Les métaphores qu'il utilise pour parler de son théâtre sont souvent scientifiques et notamment physiques (vitesse de déplacement des corps, des objets...)

²⁶ Leur éclairage est souvent, du reste, déficient : elles peuvent parfois n'éclairer que le bas d'un corps, laissant le visage de l'acteur dans l'ombre...

²⁷ « Tout est forcément inexorablement physique » déclare François Tanguy

mineure (de cirque, de fanfare) neutralise à certains moments le sur jeu des acteurs de Théâtre !

Cette tension entre immatérialité et matérialité se lit également dans la partition des acteurs.

C. Déréalisation

Les acteurs sont comme déréalisés :

- Costumes désuets
- Lenteur extrême des gestes et des déplacements
- Présences fantomatiques :

Ombres (à géométrie variable) projetées sur les divers panneaux.

Mode quasi magique de leurs apparitions et de leurs disparitions (silhouettes glissant hors du plateau comme un souffle).

- Corps marionnettiques : virevoltes, bondissements, corps actionné comme celui d'une poupée mécanique, corps portés comme des objets...
- Corps chorégraphiques (en solo, en duo, en figure chorale).
- Corps non figuratifs en tout cas : pas de situation à jouer « *L'acteur du Radeau ne joue pas une situation ou dans une situation, il est plutôt pris dans des flux, et ces flux impliquent et coordonnent des mouvements, des lancées, des stases, organisés suivant des dynamiques qui s'opposent à des fonctions dialectiques, historiques, psychologiques* »²⁸
- Textes proférés, déclamés avec emphase... « *voix de Laurence Chable, scandant un au-delà des réalités, voix rocailleuses, rauques, profondes, sonores et silencieuses, voix murmurées et justes, désaffectant les intonations variées de la conversation ou de la discussion, les diatribes du réel...* »²⁹.

D. Prosaïsme

Et pourtant les acteurs conservent un poids de réel évident et ne font rien de vraiment extraordinaire « *Les spectateurs disaient qu'ils nous voyaient faire des choses incroyables, alors qu'on avait l'impression de faire des trucs habituels. C'était sans doute une question de lumière, les gens avaient parfois l'illusion qu'on volait, ils pensaient qu'on avait pris des cours de danse, alors que tu imagines comment je peux danser* » ! raconte Marc Bodnar (ancien acteur du Radeau).

En effet que font-ils sur le plateau ?

- Ils entrent, ils traversent, ils sortent (actions théâtrales réduites à leur plus simple expression).

²⁸ Manganaro

²⁹ Manganaro p. 75

- Tout en proférant des textes, ils aménagent, déménagent des panneaux, apportent des objets, des projecteurs, enjambent des tables, sans paraître investis, sans rechercher à incarner quoi que ce soit. Ils sont absolument dans le présent de l'effort physique qu'ils font pour soulever des matériaux qui ont un poids réel, un volume réel.³⁰

Michel Deutsch parle « *d'inventaire des gestes ordinaires* » à propos des gestes des acteurs du Radeau. **Mais attention ces gestes ne sont pas pour autant naturalistes : comme ceux des danseurs, ils sont en effet dénaturalisés par leur répétition obsessionnelle, ou par leur rythme décalé (ralenti ou accéléré) et sont de toute façon détachés de toute référentialité, sans rapport avec une quelconque situation fictionnelle ou un quelconque état intérieur (psychologique).**

Ce que nous donne à voir l'acteur du Radeau c'est un état de **pure présence**³¹. La magie du Radeau est peut-être bien là : faire tenir ensemble, sur le fil du rasoir, dans un équilibre toujours précaire et toujours provisoire, Brecht et Artaud, le forain et le métaphysique³², la pensée et la sensation, le prosaïque et le sublime... et faire en sorte que le théâtre, sous sa forme la plus inédite, malgré tout, puisse advenir.

III. Quelques pistes pour préparer la représentation et en faire l'analyse.

1. En amont :

Travailler la lecture des textes en cherchant des modalités d'énonciation qui les dénaturalisent :

- les murmurer, les proférer de loin (en alternance pour varier les fréquences).
- Oser la déclamation et sa gestuelle ostentatoire.
- Déclamer les textes en enjambant des tables.
- Déclamer les textes en luttant contre des bruits parasites (chaises, tables bousculées, sonnerie...).

2. En aval :

- Demander aux élèves de proposer (sans prendre le temps de réfléchir) un mot pour caractériser le spectacle ou leur ressenti.
- Demander aux élèves de reproduire par une posture du corps un moment du spectacle qui les a marqués.
- Faire décrire aux élèves la première et la dernière image.
- Lister tous les éléments scénographiques.
- Lister tous les éléments hétérogènes présents dans la pièce (costumes, musiques...)

³⁰ Les acteurs du Radeau disent être épuisés après une répétition ou une représentation. ! « C'est le prix à payer pour que le spectateur soit ému », disait Diderot !

³¹ A l'instar de la Sur-marrionnette que Craig appelait de ses vœux.

³² A propos du Radeau on peut penser qu'il réalise en partie le souhait d'Artaud : « Faire entrer la métaphysique par la peau ».