

› Ateliers Berthier Grande Salle

1^{er} > 17 Déc. 05

Coda

création du THÉÂTRE DU RADEAU

mise en scène FRANÇOIS TANGUY



Photo : Didier Grappe

› **Service des relations avec le public**

scolaires et universitaires, associations d'étudiants
réservation : 01 44 85 40 39 - scolaires@theatre-odeon.fr
actions pédagogiques : 01 44 85 40 33 - epelon@theatre-odeon.fr
dossier également disponible sur <http://www.theatre-odeon.fr>.

› **Prix des places** (série unique)

plein tarif : 26 €
tarif jeune (- 30 ans) : 13 € (sur présentation d'un justificatif)

› **Horaires**

du mardi au vendredi à 20h, le samedi à 17h et 20h, le dimanche à 15h et 18h
(relâche le lundi)

› **Odéon-Théâtre de l'Europe**

Ateliers Berthier

8 bld Berthier - 75017 Paris
Métro Porte de Clichy - ligne 13
(sortie av de Clichy / bd Berthier – côté Campanile)
RER C: Porte de Clichy (sortie av. de Clichy) - Bus : PC, 54, 74

Coda

création	Théâtre du Radeau
texte et mise en scène	François Tanguy
scénographie, lumière	François Tanguy
son	Mathieu Oriol, François Tanguy
construction du décor	Bertrand Killy, Fabienne Killy, Fröde Bjornstad, Jérôme Gendron, David Frenehard, les Baltringos

Avec

Jessica Batut
Fröde Bjornstad
Laurence Chable
Dominique Collignon-Maurin
Emilie Couratier
Dietrich Garbrecht
Boris Sirdey

Spectacle créé à Rennes dans le cadre du Festival Mettre en Scène, le 9 novembre 2004.

Production : Théâtre du Radeau-Le Mans, TNB Rennes, Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris.

Le Théâtre du Radeau est subventionné par la Ville du Mans, la DRAC Pays de la Loire,

le Conseil Régional de la Sarthe et bénéficie du soutien de la Communauté Urbaine Le Mans Métropole

Coda

L'intitulé "Coda" dérive de la figure musicale de reprise du motif à la fin d'un morceau, étendu ici au mouvement théâtral : accueillir, rassembler, renouer, délier.

François Tanguy

Sommaire

1 <i>Nettoyer le regard</i> de Daniel Loayza	page 5
2 <i>Coda</i> , note d'intention de François Tanguy	page 6
3 <i>Coda</i> , les traversées du Radeau d'Eric Vautrin	page 7

> 1 Le Théâtre du Radeau

1 <i>Le Théâtre du Radeau, les bruits du monde</i> de Bruno Tackels	page 11
2 <i>Le passage à la scène</i> de Michel Deutsch	page 12
3 Le Radeau : historique	page 15
4 La Tente	page 16
5 <i>Quelque chose de choral</i> de Jean-Paul Manganaro	page 17
6 Kantor, un héritage ?	page 18

> 2 François Tanguy

1 <i>Des expériences du temps</i> , entretien avec Véronique Hotte	page 19
2 <i>Comment se fait un spectacle du Radeau</i> , entretien avec Eric Vautrin	page 20

> 3 *Coda*, les voix et les musiques

1 Les voix	page 22
2 Les musiques	page 32

Coda

Nettoyer le regard

Depuis 1983, les spectacles du Théâtre du Radeau ont pu faire songer à Kantor, à Bob Wilson, à “un Beckett qui aurait vraiment perdu ses mots” (Françoise Collin). De loin en loin y résonnent parfois quelques échos de Büchner, de Kafka ou de Hölderlin (à ces deux derniers s’adjoindront cette fois-ci, ainsi que le précise le programme de cette dernière création, “les voix de Dante Alighieri, Antonin Artaud, Jean-Sébastien Bach, John Cage, Friederich Cerha, Pascal Dusapin, Carlo Emilio Gadda, Georg Friedrich Haendel, György Kurtag, Lucrèce, Bruno Maderna, Luigi Nono, Krzysztof Penderecki, Luigi Pirandello, Wolfgang Rihm, Erwin Schulhoff, Giuseppe Verdi”). Mais avec le temps, et malgré la multiplication chorale des “voix” de poètes et de musiciens assemblés sur un même plan d’immanence scénique, il apparaît toujours plus nettement que ce théâtre ne ressemble à rien d’autre qu’à lui-même. Il ne prétend rien dire ou montrer. Il se méfie des images, trop rapidement et trop facilement produites (trop semblables en cela à l’époque qui s’en nourrit : époque que la vitesse affole, et qui invente des machines pour accélérer encore). Il se refuse à être “nécessairement le balcon de la littérature”. Il n’a pas vocation à montrer “des points de vue sur les choses”, car ce point de vue se confond avec le spectacle lui-même, lequel “existe comme un acte”. Il ne s’appuie pas sur des symboles visibles qui renverraient à un signification invisible : aux yeux de Tanguy, “ce que nous voyons n’est pas le code de ce que nous ne voyons pas, ce qui est à voir est très exactement ce que nous voyons, ce que nous pouvons voir”. Pour ce théâtre-là, “les idées sont là au même titre que les choses”, et s’il y a une ligne de démarcation (plutôt que de séparation), elle ne passe pas ici entre le signe et le sens, mais plutôt quelque part dans l’intervalle flottant que le théâtre fonde et ouvre comme un abri précaire au sein de la rumeur du temps, “dans cet espace de part-et-d’autre que délimite la scène”. Ce qu’il fait éprouver ne se raconte pas davantage que la musique, à laquelle Tanguy emprunte souvent des titres tels que *Chant du bouc*, *Choral*, *Orphéon*, et aujourd’hui *Coda*. Ce théâtre-là, “insomniaque ou forain”, mûrit à son rythme, se crée et se répète au long cours, n’hésite pas à s’interrompre quand l’état du monde l’exige, ne craint pas de se faire parfois attendre longtemps : trois ans séparent *Coda* de la création des *Cantates*, que l’Odéon avait accueillies en 2001, hors les murs, dans les jardins des Tuileries. C’est que selon François Tanguy, “le théâtre, on n’en parle pas, on le fait. Et quand on n’est pas sur le plateau, on est là où l’on doit être”. “Avant” le spectacle, il y a donc un travail d’immersion dans l’entrelacs sensible et le grain des matériaux, des présences, parfois des mots. “Après” le spectacle, reste le sillage de ce qui s’est montré, loin de tout récit, “acte” plutôt que performance. Et pendant le spectacle, le théâtre naît. Il “naît du malentendu dont il essaye de se dépêtrer et qu’il cultive pour devenir théâtre”. Malentendu que donne à clairement entendre le mot “représentation” : car ce théâtre-là ne représente, ne reprend ou ne remplace rien, ne procédant pas même par allusion, n’ayant pas la prétention de renvoyer au monde. Il se fixe plutôt pour tâche de nettoyer le regard, de le reconduire au seuil de son énigme propre : comme le dit Tanguy, “il ne s’agira jamais de figurer à travers des mots (ou de la matière théâtrale) une réalité dont on essaierait de restituer la vraisemblance”. Chaque oeuvre du Radeau réfère le spectateur à son propre “théâtre”, au “lieu d’où l’on voit”. Prenant avec douceur son temps, c’est ainsi qu’il rejoint le nôtre par ses bords les plus secrets, poursuivant depuis plus de vingt ans un travail d’une exigence exemplaire, pleinement et patiemment contemporain.

Daniel Loayza

Coda

La matière dont serait fait ce mouvement : ce qui tendrait à se rapprocher le plus de toutes les sortes de dispositions à être attentif à l'acte de la perception elle-même.

Dire non pas ce qu'il faut voir, mais comment se préparer de part et d'autre à faire une autre expérience que celle qui consiste à parcourir les traces indiquées, soit par l'action qui veut montrer par où elle passe, soit par la perception qui veut y retrouver ce pour quoi elle est là, à revisiter ce qu'elle sait déjà.

Se retrouver dans une situation où l'on ne peut y trouver a priori ce qu'on vient y chercher. Paradoxe, car tout ce qui se passe, c'est du déjà fait, du déjà vu, du déjà vécu. Alors la perception serait le pouvoir de « voir à travers », par le mouvement même de celle-ci ; et l'engagement des matières, des corps et des éléments que vont rencontrer ceux qui sont ici et qui vont partager peut-être cet espace-temps.

Coda, c'est là que ça commence, un mouvement qui ne consisterait qu'à tendre vers ce seuil d'où le mouvement par la perception se remet en mouvement.

La nature, ce dehors de nous dont nous faisons partie, nous fait signe par rapport à des choses encore imperceptibles et il faut les découvrir.

Un imaginaire qui pourrait être reporté à toutes les formes que l'on appelle le politique, l'esthétique, la relation amoureuse.

Se concentrer sur la perception comme une lutte très concrète entre la perception et l'opinion, comme politique au sens le plus simple. Politique comme l'ensemble des rapports qui rendent possible la communauté, dans le sens où celle-ci rassemble une multitude de singularités qui se font et se défont, et font se refaire le lien qui rassemble. Mouvement de l'altérité, constant.

Partager, par tous les moyens, ce qui se passe, passé du présent-là qui n'est rien d'autre que l'action, non vers le futur, mais vers un devenir ou l'advenir.

La mémoire : collection de choses passées ou prisme par lequel le vivant se reconstitue en advenant à lui-même, dont il est le contemporain d'une manière ou d'une autre.

Coda c'est l'esquisse d'un geste, cela ne dit rien de plus que quelqu'un qui cultive une plante, quelqu'un qui chantonne à un enfant pour l'endormir... Le geste est déterminé par quelque chose : est-on encore capable de se rendre hospitalier les uns les autres ?

L'espace en une focale qui, en se resserrant ici, élargit le champ de perception, comme à la conduite qui rend disponible cette attention. Dilatation, translucidité, l'espace s'étend tout en se détendant de l'intérieur. La perspective comme la démultiplication des plans, non un plan qui convergerait vers une finalité, si ce n'est d'en faire un point de départ, une rétroaction.

Ne pas poser sa marque mais ouvrir le champ. A quoi ça sert ? pas plus à rien qu'à quelque chose, seulement à préserver, à ne pas détruire le champ du possible, même quand il est conflictuel.

Pourquoi chacun de nous ne s'accorderait pas cette liberté de ranimer la question ?

François Tanguy

Coda

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.

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. " Gabily 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 mettent 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.

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
.../...

Coda

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.

(...)

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 chose 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 leur 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.

.../...

Coda

(...)

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'un 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 ressemblance 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 immanquablement, 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 ressemblance. L'apparence en inverse, si l'on veut.

Dans Coda, ça donne des figures qui surgissent du fond, poussées pat derrière par la lumière, des figures d'énigme, 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

.../...

Coda

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).

(...)

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.

(...)

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 traversé. Comment faire .une expérience, passer un temps ensemble sans pourtant se croire ail centre de quelque chose... Traverser ensemble, ce pourrait être un sous-titre à Coda.

Hospitalité (sixième séquence)

(...) 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 différence 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.

Eric Vautrin
Mouvement, novembre-décembre 2004
p. 103 sqq.

Le Théâtre du Radeau

Le Théâtre du Radeau, les bruits du monde

Voici près de vingt ans que les spectacles du Théâtre du Radeau emportent ceux qui viennent les voir sur des terres non frayées, mobiles et parfois déconcertantes. François Tanguy et ses acteurs creusent avec obstination un sillon qui laisse nécessairement intranquille — faire théâtre d'un théâtre qui s'effondre. Que reste-t-il en effet quand on met à mal tous les paramètres qui fondent la représentation théâtrale : le texte, le jeu psychologique, la narration et tous les éléments constitutifs du drame ? On se souvient des mémorables *Cantates*, présentées sous la tente des acteurs du Radeau, en plein jardin des Tuileries. Une apparition qui préfigure le cortège de celles qu'ils nous offrent dans leur hallucinante lanterne magique, en un majestueux retable sécularisé.

Kafka veille toujours sur les spectacles du Radeau, à moins que ce ne soit l'un de ses doubles en chapeau boule. Sans sommeil, on y scrute sans fin le sens d'une parabole rencontrée sur la route, et cela peut durer une vie entière. Ceux qui ont vu déjà un spectacle du Théâtre du Radeau savent qu'ils ont fait un voyage d'exception, dans l'épaisseur archaïque, violente et majestueuse de notre histoire, comme si l'atelier d'un peintre venait à se peupler de toutes les fantasmagories, les chimères qui bruissent dans ses tableaux.

Bruno Tackels pour France Culture
Anne Fleury, 22-04-2005

Le Théâtre du Radeau

Le passage à la scène

Des types bougons qui vaquent à des occupations bizarres, à de singuliers travaux d'aménagements, de réaménagements. Des petits hommes gris qui entrent puis sortent de scène en manipulant toujours et encore des cadres, des toiles ; des femmes étranges qui déplacent, apparemment sans raison, des bancs, des chaises, tout un mobilier susceptible de meubler l'espace. Car jamais les objets, les choses ne semblent être à la bonne place, à leurs places définitives. Aucune assignation, aucune une fois pour toutes, ne préside apparemment à une disposition qui – une fois pour toutes – serait la bonne. D'où ce sentiment que l'arpentage inlassable de la scène par ces petits hommes est une sorte de mouvement perpétuel. Lorsqu'une place semble être la bonne pour tel objet, pour telle chose, on a comme le pressentiment que cela ne saurait durer. Il faut recommencer, prendre à nouveau la mesure des choses, délimiter de nouveaux espaces, remettre en ordre – ordre qui jamais, on l'aura compris, ne sera définitif. Il faut recommencer – toujours recommencer. Le mouvement est celui-ci : on construit, on défait, on reconstruit indéfiniment la scène.

Plutôt qu'à un décor, nous avons affaire à un atelier de décors – un atelier de construction de décors – décors qui ne seraient jamais achevés, jamais définitivement ajustés à ce qui se montre, à ce qui se raconte. Mais parler de décor à propos de ces châssis, de ces rideaux, de ces chaises, de ces cloisons et de ces cadres vides posés là, n'est pas véritablement approprié. Ce qui sert à soutenir normalement un décor devient ici l'élément d'un décor qui n'en est pas un. Au demeurant cette disposition du décor dans ses éléments, dans son appareillage, fait qu'on ne peut plus vraiment parler de décor, ce qui importe est de l'ordre de la disposition. La disposition des éléments semble être le résultat d'énigmatiques calculs qui auraient pour but d'aménager puis de dégager des espaces. Il s'agit, en effet, d'ouvrir des espaces. Je fais l'hypothèse que ces hommes et que ces femmes qui s'affairent sur la scène, qui construisent puis défont ce qu'ils viennent de construire, travaillent à aménager un lieu là où il y a une scène.

Un petit homme gris portant des vêtements gris ou noirs usés jusqu'à la trame et paraissant sorti tout droit d'une pièce du théâtre yiddish se penche gravement à l'oreille d'une femme ayant définitivement perdu le sourire, pour lui murmurer des paroles inaudibles mais sans aucun doute lourdes de sens. La femme est préoccupée, sa tête tombe doucement sur sa poitrine. Que lui dit l'homme ? On ne le saura jamais. Elle et lui, vu leur aspect, pourraient être de tristes fonctionnaires d'un sombre pays de l'Europe centrale d'autrefois... Il y a aussi des techniciens attelés à d'obscur travaux de raccordements, de branchements, des menuisiers qui scient, rabotent, échafaudent et semblent échanger des nouvelles du monde – d'un monde qui serait infiniment solennel et grave, pesant – d'autres personnages encore qui s'inquiètent de savoir si Karl Rossmann parviendra traverser la plate-forme sur laquelle « des centaines de femmes déguisées en anges, avec des robes blanches et de grandes ailes soufflent dans des trompettes en or ». L'endroit est envahi par une sorte de bavardage perpétuel, par des grommellements, un caquetage, un babil sans fin... mezza voce. Jamais un mot plus haut qu'un autre... Et puis toujours ces gestes machinaux, insignifiants, obsessionnels... Une population qui s'adonne à des occupations ne supportant apparemment aucun retard dans l'exécution, ne tolérant aucun répit. Changer une ampoule, clouer une planche, se heurter à un ange qui a des difficultés avec une aile trop grande ou à une bossue fardée, croiser des somnambules ou des fantômes dans un

.../...

Le Théâtre du Radeau

capharnaüm poussiéreux et à peine éclairé, est tout naturel. Tout comme ce sentiment que le moindre geste, le plus intime souffle peut de manière inattendue déclencher une catastrophe. Et puis il y a ce travail, cet affairement, cette agitation aussi, nécessaires pour que ça continue... A l'horizon des événements flottants se dessine imperceptiblement une sorte d'inventaire des gestes ordinaires. Des gestes lents, lourds et denses, comme ralenti et désarticulés. Serge Daney a noté que les cinéastes soviétiques interrogent le mouvement sur son autre versant – celui du ralenti et du discontinu. « Ils regardent la matière s'accumuler et s'engorger, une géologie d'éléments, d'ordures et de trésors se faire au ralenti. Le cinéma glaciaire soviétique – cet empire immobile ». A sa manière le travail de Tanguy opacifie et ralentit ce qui advient, ce qui naît ou ce qui sombre. Mais il faut remettre en mouvement, ne pas cesser de bouger, de parler, sous peine de voir le monde se figer, se geler, être paralysé par les glaces de l'insignifiance. En modifiant sans cesse l'arrangement des objets, l'ordre des choses, il s'attache, je l'ai dit, à ouvrir des espaces libres, à dégager un horizon, à configurer. Car il s'agit au bout du compte de donner une forme, de mesurer aussi en arpentant la scène, en déplaçant les choses – il s'agit bien de tracer des limites à l'intérieur desquelles les choses peuvent commencer à être. Mais la scène oscille, hésite, reste d'abord un lieu de passage – entrer, sortir. Peut-on habiter sur une scène ? Telle semble être la question que François Tanguy et le Théâtre du Radeau posent inlassablement d'un spectacle à l'autre. Produire, construire pour habiter, assigner un emplacement afin de faire de la scène un lieu. Mais la scène peut-elle seulement avoir une autre mesure que celle du passage et de l'entre-deux ?...

Les petits hommes gris construisent, manipulent, manoeuvrent sans relâche des cadres. Il y a une présence fatale du cadre au théâtre. La scène à l'italienne est cadrée (par le cadre de scène), autour du point de fuite. Elle est réglée par un procédé d'optique perspectif qui conduit à la proportion. La scène à l'italienne cadre l'image dans ses limites et ses lois pour la soumettre toute entière au récit. Nous percevons de l'image encadrée du théâtre ce qui sert au récit et ce que le récit nous en dit. Au théâtre, il est manifeste que c'est d'être à l'écoute qui nous fait voir le monde. L'image au théâtre est narrative par la force des choses – par l'obligatoire agencement social. Ce qui apparaît comme ce qui disparaît au théâtre est déterminé par le dire. Ce que nous percevons nous est donné par les mots qui sont proférés sur la scène. Le discours narratif, scénographique – de la peinture à l'italienne – a été effacé de la peinture depuis un siècle et demi ; encore faut-il souligner qu'il a fait retour en peinture par le biais du discours théorique sur l'essence de la peinture et la place de chaque « oeuvre » par rapport à l'histoire de la peinture. « L'invisible profondeur du visible » et le « quelque chose qui n'est pas vu d'abord » comme dirait Merleau-Ponty n'est pas de même nature toutefois au théâtre que dans la peinture. Question de langue : au théâtre ce n'est pas la couleur qui « amène un peu plus près du coeur des choses », ce sont les mots. L'image au théâtre est d'abord formée par les figures... Les cadres vides que les petits hommes gris qui peuplent les spectacles du Radeau promènent sur la scène ont d'abord pour fonction de nous mettre face au problème de l'image en tant qu'image. Ils recadrent littéralement. Ils rectifient, ajustent, focalisent, ouvrent ou ferment un champ. Inutile de croire qu'on peut tout voir – que la forme théâtrale réalise la réalité. Tout est une question de découpage. C'est ce que nous rappellent les cadres vides. Le cadre de scène est recadré dans le mouvement. L'image perspective est mise en mouvement par les déplacements du cadre – de cette suite de cadres de bois vides que manipulent ou brandissent à bout de bras les petits hommes gris – de cette découpe qu'ils appliquent à la vision frontale. Lorsque l'opération réussit on a affaire alors à une suite de visions qui transpercent l'image
.../...

Le Théâtre du Radeau

soumise au verbe, qui tentent une sortie. Ce recadrage, qui n'est au fond qu'une désignation active de la limite, ouvre une portion du visible au regard. Ce qui advient alors, dans ses limites, n'est autre que la chose – la chose en tant que chose, la chose en tant qu'elle se raccorde au temps. Car ce qui s'est produit, ce qui a eu lieu, n'est, ni plus ni moins, que la sortie hors image de l'objet. «Le problème de l'art est toujours celui de l'objet» a dit une fois Kantor.

La chute de l'objet hors de l'image fait advenir la chose. Et les petits hommes gris bricolent inlassablement pour arracher les choses à la disparition qui les guette. Comme s'ils voulaient opposer le temps de la chose et le temps du produire à échelle humaine, au mensonge cohérent du monde fictif. Reste que ce geste vers la chose ne pourra s'accomplir « pour de vrai » – ce qui importe cependant c'est qu'il soit un signe vers, par-delà le Tout supposé. Construire pour habiter tout en laissant ouverte la fenêtre sur le monde, tel semble bien être le pari impossible du Théâtre du Radeau et de François Tanguy. Construire une maison, un locus, un lieu dans l'entre-deux, le passage de la scène...

Dans le continuum sonore du babil surviennent, émergent de temps à autre des textes de Kafka, de Péguy, de Hölderlin, de Büchner, des poètes tragiques grecs... Ajoutons qu'à l'instar du travail de Kantor, l'art du Radeau est fondamentalement sérieux parce que désespérément tendu vers l'impossible. Mais il se trouve que le monde est une blague, fait blague de tout – « le monde est une panmuflerie sans limite » où le donné a été remplacé par le docile (Péguy). Devant l'état du monde la colère est une saine vertu. Aussi l'indignation et la colère sont-elles souvent au principe du travail du Théâtre du Radeau.

Reprenons. La scène est une chambre, un atelier, une fabrique émergeant comme une vision de demi-sommeil. Une ampoule se balance au bout d'un fil. De petits hommes gris affublés de faux nez ont des gestes précis et mesurés, font des mouvements répétitifs, obsessionnels, sont soumis à de mystérieux automatons. Ils font inlassablement le point – point sur l'état des choses, point pour recadrer. Ils rêvent d'envols et de chutes – nous sommes les témoins de ces rêves – dans cette sorte de volière pour anges dézingés. Des hommes et des femmes. Ils attendent. L'heure est venue. Celui-là bâille, celle-ci s'étire – torsion d'un corps, lent relâchement, et puis soudain, de manière inattendue, une extension fulgurante, la tension d'une grimace, un saut périlleux comme ceux qu'exécutent les acrobates au cirque, et puis encore une roue lumineuse viennent troubler le cauchemar léger de la répétition effaçant cette inquiétante impression de toujours déjà joué... D'ailleurs on a toujours l'impression d'assister à une répétition – la répétition de la représentation... Entrer, sortir... Une force invisible pourtant semble empêcher les petits hommes gris au faux nez de quitter le plateau – comme s'ils avaient à expier une faute dont l'origine depuis longtemps oubliée continue à peser sur leurs épaules – comme si un poids immense (le poids de la lettre se confondant avec le poids du monde) leur écrasait la poitrine jusqu'à leur couper le souffle. Il s'agit alors de recommencer, de travailler à l'oubli du tourment et de la détresse en arpentant, en recadrant, en essayant de reconstruire la maison sur le mouvant du passage, dans l'incertain de l'entre-deux en donnant lieu au temps.

Michel Deutsch, *Le théâtre et l'Air du temps*,
L'Arche, 1999

Le Théâtre du Radeau

Créations et mises en scène de François Tanguy

Le Théâtre du Radeau a son origine au Mans depuis 1977. En 1982, François Tanguy en devient le metteur en scène. Le Théâtre du Radeau s'installe dans une ancienne succursale automobile en 1985 et aménage le lieu qui deviendra la Fonderie inaugurée en 1992. Depuis 1997, les créations se font et circulent sous la Tente.

Depuis 1986, le Théâtre du Radeau a donné de nombreuses représentations à l'étranger : Allemagne, Autriche, Belgique, Brésil, Bosnie-Herzégovine, Canada, Croatie, Danemark, Espagne, Finlande, Italie, Norvège, Pologne, Portugal, République Tchèque, Royaume-Uni, Suisse...

2004 : **Coda**, création

Co-production avec le TNB à Rennes

2001 : **Les Cantates**, création

Co-production avec le TNB à Rennes et le Théâtre de l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris

1998 : **Orphéon – Bataille – suite lyrique**, création

Co-production avec le TNB à Rennes

1996 : **Bataille du Tagliamento**, création

Co-production avec le TNB à Rennes, le Festival d'Automne à Paris, le CDN à Gennevilliers, le Kunstfest Weimar, Théâtre National de Dijon

1994 : **Choral**, création

Co-production avec le TNB à Rennes, le Quartz à Brest, Théâtre en Mai à Dijon,

Théâtre Garonne

1991 : **Chant du Bouc**, création

Co-production avec le Festival d'Automne à Paris, le TNB à Rennes, Le Quartz à Brest, les Bernardines à Marseille, la Comédie de Reims et la participation du Théâtre Garonne

1989 : **Woyzeck – Büchner – Fragments forains**

Co-production avec le Quartz à Brest, le TGP de St Denis, le Festival d'Automne à Paris

1987 : **Jeu de Faust**, création

Co-production avec l'Atelier Lyrique du Rhin à Colmar et le Théâtre des Arts à Cergy-Pontoise

1986 : **Mystère Bouffe**, création

1985 : **Le Songe d'une nuit d'été**, de W. Shakespeare

1984 : **Le retable de Séraphin**, création

1983 : **L'Eden et les cendres**, création

1982 : **Dom Juan**, de Molière

Le Théâtre du Radeau

La Tente

La Tente est un outil de création pour le Radeau depuis 1997 ; en tournée, elle est le lieu de représentation.

Ce n'est pas un chapiteau, elle apparaît non seulement comme abri, mais aussi comme outil à deux prises.

La première prise est celle du regard, c'est-à-dire que la Tente est d'emblée une scénographie, c'est l'espace avec un habillage intérieur ; le plateau ouvert, très ouvert, et puis la lumière, venue de loin, un dehors qui vient faire douter de sa frontière, un dehors soudain habillé lui aussi, pour coulisses, réfectoire et autres dépôts.

Sa forme et le temps de ses présences lui confèrent un autre regard du public : foraine certes, mais sur place, elle a la configuration d'un hangar et convie le public au théâtre autrement qu'aux théâtres.

La seconde prise, c'est une hospitalité à construire ensemble. Si l'on considère par exemple – et cela est sans doute le temps nécessaire, que la Tente est là pour deux semaines actives, qu'on y joue une dizaine de fois, elle peut être aussi un lieu d'accueil pour d'autres présentations, des lectures, des rencontres, des ateliers, des projections de films, des bals...

Depuis 1997, elle a été implantée pour les créations du Théâtre du Radeau avec *Bataille du Tagliamento*, *Orphéon*, *les Cantates* et aujourd'hui *Coda*.

D'un lieu fixe à l'autre mobile, le Radeau dispose de son propre lieu tout en continuant d'animer la Fonderie, dont il peut aussi « emporter des morceaux » en tournée. Parfois, d'autres formes se créent, qui peuvent, à leur tour, les murs.

Le Théâtre du Radeau

Quelque chose de choral

Dans ce mode de l'expression, il n'y a pas de primauté de quelque chose sur d'autres éléments : le texte n'est qu'un moment critique parmi d'autres, pris à l'intérieur de réflexions multiples ; et les acteurs, le mode vocal, la présentation-représentation, le décor ou les décors, la ligne musicale de ces ensembles déterminent à chaque moment des postures particulières de ce qui serait au départ une scène et qui, en réalité, ne cesse de s'organiser en lignes de fuite depuis le lieu même de sa profération. On ne peut pas dire qu'il s'agit de théâtre dans le théâtre, ce serait même son opposé : autant l'un se replie sur lui-même dans une introspection presque paranoïaque, autant l'autre se déplie, cherchant à capter toutes les extériorités dont les situations du théâtre lui permettent de disposer. C'est alors un théâtre qui échappe, qui quitte ses lieux parce qu'à un moment donné, ceux-ci deviennent historiquement et politiquement incapables de signifier ce qu'il y a à faire, à dire ; un théâtre qui souligne l'écart qui s'est creusé dans ce temps entre un mode d'expression créatrice et un mode de communication plus ou moins inscrit dans les bureaucraties de la "chose" théâtrale. Echapper donc, sans pourtant renoncer un seul moment à ce qu'est une scène, au travail que cela implique et exige, ni même aux distances nécessaires qui la conduisent à un espace délibéré, à une clarté, certes mentale, mais d'abord visuelle, résultat d'une expérimentation continuelle faite "en commun" : dans ce sens, Tanguy n'est pas pensable sans Le Radeau, ni celui-ci sans l'autre. Ça aboutit à quoi ? Non pas à une école, mais plutôt à quelque chose de choral, comme l'indique un des spectacles : choralité au sens d'un qui jouerait, qui chanterait avec, ensemble, mais un ensemble d'où le "choeur" de chacun s'échapperait par effilochures, par traînées d'une matière propre au théâtre, à la théâtralité, loin du spectacle, une matière déchaînée dans la visitation critique du lieu et du temps théâtral.

Extrait d'un texte de **Jean-Paul Manganaro**

Le Théâtre du Radeau

Pour la gloire de Tadeusz

Nous sommes rarement confrontés à des images aussi extraordinaires que celles que sait évoquer Tadeusz Kantor. Leur charme est dû en grande partie à une sorte de lutte, de rivalité presque, entre la peinture et la représentation scénique. Au théâtre la scène s'anime et vit avec l'acteur : en revanche la peinture tend vers la nature morte, le fétichisme de l'objet sans vie. La peinture fige, pétrifie, immobilise choses et personnes, dans une dimension atemporelle comme celle du Sphinx dans le désert.

Le théâtre met tout en mouvement. A l'intérieur de celui-ci se crée un espace, lieu de simulation, qui, chez Kantor, devient projection du temps de la mémoire. A l'inverse du théâtre, la peinture, même la plus dynamique et la plus futuriste, vit un espace de contemplation, et non de mouvement : aucun événement ne se produit.

Chez Kantor les questions d'espace et de peinture trouvent leur résolution précisément dans l'action. Souvent la scène est occupée par des objets et des machines : l'acteur est alors contraint de lutter pour conquérir une possibilité de mouvement. L'espace prend ainsi la forme d'une sorte de surface qui se crée autour des objets et des hommes, lorsqu'ils s'allongent, écartent les bras et les jambes et ouvrent leurs mains. Ou bien, au contraire, les gestes et les objets se resserrent, en se rétractant, en se comprimant et en se lovant. Selon Tadeusz, l'espace théâtral est cet espace comprimé que l'acteur doit conquérir chaque fois, avec effort. La convergence qui s'établit souvent entre représentation et peinture, entre hommes et objets, donne lieu à une synthèse qui se concrétise sur la scène, mais d'une manière non exclusive : car il y a aussi les toiles, les peintures pures et simples, où, souvent, un tableau est représenté à l'intérieur d'un autre tableau, comme dans un jeu de boîtes chinoises. D'autres tableaux montrent un personnage qui semble chercher à sortir de la toile, comme c'est souvent le cas quand il donne l'impression de vouloir sortir de la scène (pour ensuite y rester).

Enrico Baj

Kantor et la métaphore visuelle

On a raison de beaucoup parler du personnage Kantor, de le situer par rapport à sa culture, par rapport à une série de motivations, par rapport aussi sans doute à d'autres artistes qui ont eu des exigences de radicalité analogues aussi, mais je pense également qu'il est intéressant de le voir à travers cet aspect analytique des dispositifs à la fois du langage et de la vision. Certains peuvent sans doute à juste titre tracer une sorte de cloison, peut-être pas étanche mais tout au moins très précise, entre le théâtre et la peinture. Il m'est pour ma part très difficile de considérer ces deux activités comme asymptotiques, comme deux rails de chemin de fer qui ne se réuniraient qu'à l'infini. Scarpetta a parlé, dans un beau texte qu'il a écrit à l'occasion de l'exposition Kantor à la Galerie de France, de cette espèce de limite poreuse entre le théâtre et l'art, et je crois que c'est cette porosité qui est l'essence même des dispositifs linguistiques et visuels de Kantor. Par une sorte d'enchaînement qui est basé sur le refus du temps des autres, le théâtre, notion éphémère, peut devenir une notion infinie, en dehors du temps ; et au contraire la peinture, qui devrait a priori prolonger de façon infiniment plus grande par rapport au temps des hommes le message de l'homme, eh bien, là, au contraire, la peinture plonge dans l'éphémère. Je pense que ce genre de paradoxe est tout simplement un paradoxe technique.

Pierre Restany
Kantor, l'artiste à la fin du XXème siècle.
Actes Sud-Papiers, 1990, p. 44-46 et 120 sqq

François Tanguy

Des «expériences de temps»

Véronique Hotte : *Une fois que le lieu commence à être construit, vous rassemblez vos comédiens, les mêmes d'un spectacle à l'autre.*

François Tanguy : Un noyau demeure autour duquel d'autres viennent s'ajouter, ceux qui sont sur le plateau sont aussi ceux qui le construisent : l'expérience procède d'une travail unique. On récupère les matériaux qu'il est possible d'ajuster aux normes obligatoires de construction, des matériaux simples qui ne soient pas chers. Le creusement de l'espace en lui-même reste particulier en ce qu'il ne situe aucune scène, précisément. On a supprimé, par exemple, un gradin qui prenait trop de place. (...) On construit des mouvements avec des faisceaux de lumière qui pénètrent sans intention de prendre la mesure de l'espace. Ensuite, dans ce fond de lumière, on va tenter de faire l'investigation de ce rapport entre la frontalité et la profondeur, qui produit des expériences du temps plutôt que des visions de l'espace. On va se pencher sur ces expériences du temps en observant comment elles circulent à travers les corps, les matières – comment elles les traversent –, et du coup, comment elles font rebondir cette étrange *présence*. Pourquoi y a-t-il *présence* ? C'est à l'implication d'un espace-temps que nous travaillons, à une sensation physique autour d'un axe posé au départ sur le plateau, qui se dresse peu à peu. On ne peut se mettre à la place du public qui reçoit le spectacle. S'il se crée un face-à-face, il se fait des deux côtés à la fois, du côté de la présence qui regarde, et du côté de la scène, du plateau.

(...)

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 récuse ces définitions qui tentent de s'approprier l'impossible...

Ubu, n°9, avril 1998

François Tanguy

Comment se fait un spectacle du Radeau ?

Comment s'écrit, ou se compose, un spectacle du Radeau ; ou qu'est ce qui vient avant la représentation ?

Je n'en sais rien. Le travail... si ça s'appelle un travail – j'hésite sur le mot, parce que l'on va dire « travail de préparation » alors que « tout est travail », comme dit Wozzeck. Ou alors, plutôt, avant un spectacle, on travaille ; on ne cesse pas de travailler.

Ce n'est pas un travail d'écriture ?

C'est un travail qui fait se recouvrer... la conscience ; pas dans le sens *retrouver* la conscience, mais *se recouvrer*. J'hésite sur la forme verbale à l'infinitif ; c'est presque comme *recouvrir*, mais ce n'est pas tout à fait pareil ; évidemment ici il n'y a pas de dictionnaire, c'est un camping. Ce que je veux dire, c'est que l'on ne sait pas ce que c'est, recouvrer quoi ?

Ça passe par des idées ?

Non, ou tout autant que d'autres choses, matière, objets, hésitations, questions, mais même si c'est contrariant, la question, c'est comprendre à temps, même si à chaque fois c'est trop tôt ou trop tard. Toute intention, ou ce mouvement vers l'idée, va se dérober, se contredire, se recouvrir ou se recouvrer ailleurs... et on sait d'avance que ça va être comme ça. Ce n'est pas un jeu de piste, c'est une règle du jeu, si on peut dire. La matière réagit d'abord contre l'idée, contre toute constitution préalable qui orienterait, dirigerait, fabriquerait, ordonnerait. C'est paradoxal, mais aujourd'hui je ne serais pas fichu de dire mieux... Et puis ce n'est pas si mystérieux que ça.

Sauf qu'en même temps ce n'est pas, ce qu'on pense, par convention et par réflexe, ou par protection, que par cet aller-vers-les-choses on peut construire des gestes artistiques. Certains, la plupart, disent que c'est ce processus d'élaboration est l'aboutissement d'une ou quelques idées ou motifs qu'on traite. Mais je ne crois pas.

Hier j'ai vu le film de Godard, *L'éloge de l'amour* ; c'est très troublant, de voir un processus filmique se faire et se défaire, et d'essayer de saisir au vol, entre les images, les blancs, les signes, les temps, l'objet qui constitue la démarche, et d'abord de filmer, la marche à filmer. Ce qui est étonnant et beau, pour moi, en dehors de l'aspect esthétique, ce sont ces relais, ces délais, ces ressurgissements, qui en même temps recouvrent le sens, ou le souci, le point à atteindre, parce qu'ils s'échappent et s'éloignent des fonds en même temps qu'ils apparaissent devant les yeux ; c'est cette vieille chose qui s'appelle la révélation – si on l'entend hors de sa fonction liturgique – ou ce que Gilles Deleuze appelle les *eccités*, les être-là présents par une multitude d'objets, de matières, de circulations, de mouvements.

.../...

François Tanguy

Donc il faut faire le vide. Il s'agit bien d'une dramaturgie, qui ne cherche pas à construire l'intrigue mais au contraire à la défaire. Pas parce que c'est intéressant de déconstruire, mais au contraire pour refaire, reconstruire, *un espacement*. Cet espacement modifie nos rapports à ce besoin, à ce désir, à cette pulsion qu'on a à vouloir remplir, occuper l'espace, ici par une signification qu'il faudrait saisir - comme s'il s'agissait d'une tâche à accomplir. Parce qu'alors on oublie l'événement qui fait la tâche, donc on oublie aussi le risque, la joie, la jubilation, le désir, de se remettre à penser.

Ce serait ça - sentir cet état, se faisant. Ce ne sont pas des points d'arrivée mais des points de départ. A peine des points. Mais qui en même temps *dépassent* - dans le film de Jean-Luc Godard par exemple c'est ce jeu, ce centre, entre la mémoire, la résistance, le devoir et le droit, l'accès et l'interdit. Mais ça ne se traduit pas par des formes qui illustrent des idées, mais par le contraire. On pourrait dire - mais ce n'est pas un terme assez juste - par un processus.

On voit les différences de tempo, de temporalité, dans les films, les spectacles, la peinture parfois. Soit c'est dans le passé, comme un passif des choses que l'on va remettre en jeu pour faire croire que finalement elles avaient un dénouement, dénouement qui n'est rien d'autre que la production de l'œuvre ; ailleurs c'est le présent, présent d'une action en train de se faire, avec bien des difficultés, par exemple lorsqu'un corps présent à l'image n'est pas encore bien situé, pas en tant que personne dans un état puisqu'il n'y en a pas, simplement dans le cadre, le cadre du temps où il se trouve pris, là, et on le saisit là. Toujours dans ce film, il y a un exemple assez curieux, avec cette jeune fille que l'on ne voit presque pas, à peine son visage. A un moment l'acteur, le passeur, trouble de ce questionnement, semble lui dire, probablement au téléphone, je ne suis pas prise en tant qu'actrice parce que je ne suis pas assez belle. Et ils blaguent...

La question, se serait désirer, un accord, un moment, une fusion, qui ne peut pas être autre chose qu'une coïncidence. Coïncidence à la fois fortuite et organisée, d'où la question, d'où s'organise un geste qui construit, compose, autour ou à travers la perception qu'elle a de sa propre disparition, et en même temps de toutes ses apparitions qui la font revenir à la face, même si c'est une face d'ombre, non éclairée.

J'étais assez surpris par le film ; pas parce qu'il a un quelconque rapport avec ce qui se passe dans les *Cantates*, mais qu'il a des préoccupations, même si elles sont très éloignées, ou très différentes, on peut percevoir un peu qu'elles sont dans un certain champ de proximité. Curieusement ce qui leur est interdit, c'est la démonstration, qui est interdite d'avance par la certitude qu'il va y avoir un déplacement d'une chose à l'autre qui ne va pas permettre de saisir le concept, l'image ou la forme, la fixer, et former un point d'arrivée, mais au contraire va espacer... à la fois assumer la contrainte et la soulever.

Entretien réalisé par Eric Vautrin, 2001
14h00, Jardin des Tuileries, tente du Radeau

Coda, les voix et les musiques

Référence des textes

Hölderlin

Traduction Danièle Huillet
Editions Ombres
pp 44-45

Empédocle sur l'Etna

de ... «car plus violent...
à ... c'est arrivé»

Lucrèce

Traduction Bernard Pautrat
Editions Le Livre de Poche, 2002

De la nature des choses (chant I)

de ... « si tu ne veux pas que...
à ... une chose s'éclaire»

Gadda

Traduction Jean Paul Manganaro
Editions Le Seuil-Récits 1993
pp 31-33

La madone des philosophes

extrait de la nouvelle **Au théâtre**
de ... «Je me retrouvai...
à ...Reine Semiramis»

Dante

Traduction Jacqueline Risset
Editions GF-Flammarion, 1992

Le Paradis (chants 13 et 27)

fragments chant 27 de «Si je me décolore...»
à «en chair humaine ou en peinture»
fragments chant 13 de «Qu'il imagine...»
à «constellation de la double danse».

Kafka

Traduction Claude David
Editions Gallimard NRF
Bibliothèque de La Pléiade, T2, 1980
p 9 sqq

Fragments narratifs

extrait du Chap. «Description d'un combat
Manuscrit A
de ... «Oh oui, la joyeuse soirée...
à ... Ne parlons plus de lui, aimons-nous»

Hölderlin

Traduction André Du Bouche
Editions Mercure de France, 1986
p 23

Poèmes – extrait de «Mnémosyne»

de ... «Mûrs, dans le feu...
à ... Dans un vacillant canot de mer.»

Artaud

Editions Gallimard, 1999
pp 112-113

Histoire vécue d'Artaud-Mômo

de ... «Josette Lusson...
à ... en corps.»

pp 114-115

de ... «j'ai fait...
à ... du concret.»

Kafka

Traduction Marthe Robert
Editions Gallimard NRF
Bibliothèque de La Pléiade, 1980
pp 134-135

Fragments narratifs

de ... «Est ce que cela te plaît...
à ... qui ouvre la porte»

Coda, les voix et les musiques

Car plus violent
que l'eau me frappa le sauvage flot humain
à la poitrine, et de l'errement vint
la voix du pauvre peuple à mon oreille.
Et quand, tandis que dans la salle je me taisais
à minuit la révolte se lamentait
et se précipitait à travers la campagne et fatiguée de vivre
de sa propre main brisait sa propre maison
et les temples délaissés de dégoût,
quand les frères se fuyaient, et les amants
se dépassaient en se hâtant, et le père ne
reconnaissait pas le fils, et la parole des humains non plus,
et la loi humaine à la flamme
fondait, le signe frémissant me saisit,
c'était le dieu se séparant de mon peuple !
Je l'entendis, et vis en haut
les astres silencieux d'où il était venu.
Et j'allai le réconcilier. Encore nous eûmes
beaucoup de beaux jours. Encore cela parut
à la fin se rajeunir ; et s'écarta
en mémoire de l'âge d'or, du tout-confiant,
du matin clair et fort,
pour moi la redoutable humeur du peuple
et nous nouâmes de fermes et libres liens.
Pourtant souvent, quand la gratitude du peuple me couronnait,
quand toujours plus proche de moi, et de moi seul,
venait l'âme du peuple, cela me tombait dessus,
car où un pays doit mourir, là se choisit
l'esprit un encore en dernier, à travers qui
son chant du cygne la dernière vie, résonne.
Je pressentis bien cela, pourtant je le servis de bonne volonté.
C'est arrivé.

Friedrich Hölderlin
Empédocle sur l'Etna
Traduit par Danièle Huillet

Coda, les voix et les musiques

(...)

si tu ne veux pas que, comme flammes qui volent,
les murailles du monde, en un instant dissoutes,
s'enfuient en tous les sens à travers le grand vide,
pour la même raison suivies par tout le reste,
et que sur nous, d'en haut, aillent crouler les temples
tonitruants du ciel, que soudain sous nos pieds
la terre se dérobe et, parmi les ruines
des choses et du ciel, fouillis de corps dissous,
elle passe en entier dans le vide sans fond
si bien qu'en un instant, de tout ce qui restait,
ne resterait plus rien qu'un espace désert
et, qu'on ne peut pas voir, des éléments premiers.
Il suffit en effet que tu aies décidé
qu'une partie quelconque est dépourvue de corps,
pour qu'en cette partie aussitôt s'ouvre aux choses
la porte (de la mort)[°], par où va s'engouffrer
en masse la matière en sa totalité.

Voilà ce que, conduit d'une chose à une autre,
tu n'auras pas de mal à posséder à fond ;
une chose, en effet, ira éclairer l'autre,
et plus jamais la nuit aveugle ne viendra
t'obscurcir le chemin, t'empêchant de bien voir
les composants derniers qui forment la nature :
au feu d'une autre, une chose s'éclaire.
(...)

[°]coupé dans *Coda*

Lucreèce
De la nature des choses (chant I)
Traduit du latin par Bernard Pautrat

Coda, les voix et les musiques

Je me retrouvai dans le noir .

(...)

En proie à une légère inquiétude, je me demandais ce qui se passait, lorsque apparurent des rochers, parcourus d'un frémissement : ils se gonflaient comme la voile touchée par le vent marin et s'affaissaient ensuite comme par un temps de bonace. A quelques mètres de là, le ciel de l'aube, avec le saphir requis : d'un côté, il avait pris un aspect légèrement verdâtre, à la suite d'une réparation.

De derrière les roches surgirent, suscitant la curiosité générale, un homme corpulent et une femme replète, engoncée d'ailleurs dans la rétention d'un robuste bordage parsemé de verroterie.

Il y avait dans l'air un vieux chagrin.

Ils se mirent en effet à se reprocher leurs conduites respectives ; elle, par des trilles d'alouette et des yeux de vipère fanée. Lui, torve, grommelait des absurdités démesurées. Ils semblaient un peu timides au départ, certes ! mais ils ne tardèrent pas à s'enhardir.

Enorgueillis par les lumières couleur indigo, violette et jaune canari que les assistants électriciens projetaient sur eux, excités par la jalousie et l'admiration qu'ils suscitaient petit à petit chez tous les autres, restés si misérablement dans le noir, ils déglutissaient par moments, dans les pauses, la mince salive de leur " moi " magnifique.

Lui, d'ailleurs, était très justement fier d'un heaume doré et d'un cimenterre argenté aux tintements métalliques : comme de vaisselle dans l'évier.

Il portait un éblouissant costume d'amiral persan, avec aux pieds des brodequins en cuir chromé, richement ornés de bijoux de verre : il avait vaincu Sardanapale et ses redoutables alliés, Agamemnon et Pygmalion : il s'exprimait avec véhémence, par le truchement de septénaires oxytons et proparoxytons.

Les plus significatifs d'entre eux provoquaient de rudes étternuements chez quatre-vingt hommes-engins qu'un monsieur en frac tenait à la disposition de l'amiral.

La femme, du genre pharaonide, était, elle aussi, habillée d'une façon surpassant toute prévision.

Douze longs panaches, raides et ouverts en éventail, renforçaient d'une auréole dindonnesque le sanctuaire de sa coiffure.

Le diadème et les colliers lançaient d'hypnotisants papillotages, comme ceux des bastions de Gênes, mais avec d'autres tympanes. Gênes, que le serpent caresse.

Diadèmes, colliers, cernes bleus. L'habit rose brodé de superbes paillettes métalliques ; et la traîne, une balayeuse des rues.

Elle raconta tout de sa chevelure et nous fournit des éléments circonstanciés sur les principales péripéties de sa gorge; mais sans négliger l'âme ; elle illustra les formes les plus typiques du verbe choir, le conjuguant au participe, à l'imparfait, au passé-simple et au plus-que-parfait ; elle proposa enfin quelques exemples de cette partie du discours que les grammairiens nomment interjections, en les choisissant, avec goût et à-propos, parmi les plus rares de notre littérature, à commencer par " A moi " et " hélas ! ".

.../...

Coda, les voix et les musiques

Tout cela avec d'impeccables gutturations ; les dernières, les plus aiguës, étaient carrément l'i,i,i d'une porte méchamment rouillée, qu'un garnement farceur referme par saccades.

Quand la dernière vibration de la dernière fioriture s'éteignit dans le sépulcre de la nuit, une lueur d'espoir égaya nos cœurs charmés ; mais l'amiral, qui n'attendait que ça (ayant entre-temps repris son souffle), laissa éclater les plus truculentes vociférations.

Je restai abasourdi. Puis je m'expliquai la gravité de la circonstance, en regard de laquelle mes modestes soucis d'ingénieur électrotechnicien devaient nécessairement passer au second plan : la branlante succession au trône d'Egypte, à laquelle faisaient obstacle les aventures galantes de la reine Sémiramis, (...)

Carlo Emilio Gadda
Extrait de la nouvelle "Du théâtre"
in *La Madone des Philosophes*
Traduit par Jean-Paul Manganaro
Au Seuil

Coda, les voix et les musiques

Si je me décolore, ne t'étonne pas, car, quand je parlerai, tu verras tous ceux-ci se décolorer./
Mon regard suivait leurs figures./
et les suivit /
où la distance l'empêcha d'aller plus avant./
Alors ma dame, qui me vit cesser de regarder en haut /
me dit "baisse ton regard, vois comme tu as tourné." /
si bien que je voyais au-delà de Gadès le passage fou d'Ulysse./
et plus près le rivage/
brûlait/
pour prendre l'âme, en chair humaine ou peinture./
Qu'il imagine ce que je vis alors/
qu'il garde l'image tant que je parle, quinze étoiles/
en divers points du ciel/
qui l'avivaient d'une telle clarté qu'elle dissipe toute épaisseur de l'air;/
qu'il imagine le char à qui l'espace de notre ciel suffit nuit et jour/
et qui ne s'efface pas devant son timon;/
qu'il imagine la bouche de ce cor qui commence à la pointe de l'axe/
autour de qui tourne la roue première, qu'il imagine que l'un ait ses rayons dans
l'autre/
et qu'il tournent tous deux de telle manière, que l'un aille en avant , l'autre
en arrière;/
alors il aura presque une ombre de la vraie constellation de la double danse/

Dante Alighieri
Le Paradis
Chants 27 et 13
Traduction de Jacqueline Risset
Editions Flammarion

Coda, les voix et les musiques

Mûrs, dans le feu où ils cuisent, plongent
Les fruits, et par la terre éprouvés, une Loi volant
Qu'en elle tout rentre, ainsi que les serpents,
Prophétique, rêvant sur
Les collines du ciel. Et il reste beaucoup,
Telle sur les épaules une charge
De bûches, à maintenir. Mais mauvais
Sont les chemins. Oui, rompant,
Comme les chevaux, vont, captifs,
Les éléments, les vieilles
Lois de la terre.
Et toujours dans l'étendue sans frein va un souhait. Mais beaucoup
A maintenir. Et la fidélité, nécessaire.
En avant, cependant, en arrière nous ne désirons point
Voir. Nous laisser berçer comme
Dans un vacillant canot de la mer.

Et de ce qu'on a aimé ? La lumière du soleil
Au sol nous la voyons, et la poussière sèche
Et l'ombre des forêts (...) et fleurir
Sur les toits la fumée, auprès de l'ancienne couronne
Des tours, paisible ; bienfaisants, oui,
Quand de sa repartie le Céleste
A l'âme déchiré, sont les signes du jour,
Car la neige, comme le muguet de mai
(...)

Friedrich Hölderlin
Poèmes
Mnemosyne
Traduit de l'allemand par André Du Bouchet
Mercure de France

Coda, les voix et les musiques

Josette Lusson sera sauvée
Et Orcamonynoquor sera perdu (...)

Donc ce tête à tête
L'affaire d'Espalion d'abord,
La sinistre petite histoire d'Espalion.

Après ?
Mes 50 comas.
Après ?
Mes 3 ans de mise au secret et d'empoisonnement avec cinq mois d'empoisonnements consécutifs.

Après ?
L'affaire du bateau.
Après ?
L'affaire de Dublin et la canne.

Après ?
La canne,
ce qu'elle trouvait
Elle trouvait que les choses ne sont pas ce qu'elles croient.
Je ne trouvais pas sous les flammes détonnantes, les détonnations et ébranlements, les épouvantables répercussions de la force de la canne dans le vide, le vide de toutes parts soulevé, soulevé, je ne trouvais pas seulement les hommes et les choses que je frappais si immédiatement dans l'espace immédiat qui s'offrait à moi, mais comme des débordements, des transvasements de tout cela.
L'homme frappait, se multipliait en corps
(...)
Car moi (...) j'ai fait une autre canne et j'en ai planté une autre en ce temps là à Jérusalem, elle a en effet soulevé la terre, mais c'est contre elle en fin de compte que toute la terre s'est soulevée, parce que c'était une canne absolue vraiment.
et la canne de l'absolu,
et avec elle il n'y avait pas lieu et pas de risque que les choses se trompassent et se défassent, ce qui était demeurerait.

.../...

Coda, les voix et les musiques

sans crainte de disparition,
sans apocalypse ou disparition ;
c'était une canne réelle vraiment,
qui ne faisait pas les choses avec de l'absraït, mais du concret

Antonin Artaud
Œuvres Complètes
Tome XXVI
(*Histoire vécue d'Artaud-Mômo Tête à Tête*)

La rose se fait par son épine et non par la graine de son bouton.
Prenez une épine, enfoncez-vous-la dans le corps et vous
ferez éclore dans l'air des armées de rosiers qu'il vous
suffira de planter en terre pour leur donner de se concrétiser.

Antonin Artaud
Cahiers du retour à Paris, déc. 1946 - janv. 1947

Coda, les voix et les musiques

- Est-ce que cela te plaît vraiment tant que cela ? tu aurais bien envie de monter, tu en aurais grande envie, hein ? Alors dis-le, je ne te mordrai pas pour ça. Écoute, si tu crois que tu te sentirais mieux en haut, monte donc simplement, sans délai, sans penser à moi. Quand mon avis - c'est à dire l'avis du premier passant venu, - quand mon avis serait que tu ne tarderas pas à redescendre et qu'il sera très utile alors que quelqu'un soit resté en bas d'une manière ou d'une autre, quelqu'un dont tu ne regarderas pas du tout le visage, mais qui te prendra par le bras, te fera boire du vin dans un café proche pour te soutenir, et te conduira dans sa chambre qui, si misérable soit-elle, a tout de même quelques vitres à mettre entre elle et la nuit, quand cela serait, tu peux provisoirement t'en moquer. La vie est dure pour nous en bas, c'est bien vrai et je pourrai le redire devant qui tu voudras, c'est même une vraie vie de chien, mais pour moi, il n'y a pas de remède ; que je me couche dans ce caniveau et fasse barrage à la pluie ou que je sois en haut à boire du champagne sous un lustre avec ces mêmes lèvres, ça ne fait pas de différence. Au reste, je n'ai même pas le choix entre ces deux possibilités, il ne m'arrive jamais de ces choses qui font dresser l'oreille aux gens, et comment se produire au milieu de l'édification des cérémonies dont j'ai besoin et sous lesquelles je ne peux qu'avancer en rampant, pas mieux qu'un insecte. En revanche qui peut savoir ce qu'il y a en toi, tu as du courage ou du moins tu te l'imagines, risque donc, qu'as-tu à perdre, pour peu qu'on soit aux aguets, il arrive souvent qu'on se reconnaisse déjà dans le visage du domestique qui ouvre la porte.

Franz Kafka
Récits et fragments narratifs
Bibliothèque de la Pléiade
Traduction de Marthe Robert

Coda, les voix et les musiques

Liste des extraits musicaux

Gunter Bialas, *Lamento*, vier intermezzi und Marsch für Klavier, Siegfried Mauser, Wergo.
Friedrich Cerha, *Spiegel*, Radio Symphonie Orchester Wien F. Cerha, Col-legno.
Pascal Dusapin, *Apex*, Orchestre National de Lyon, Auvidis.
Pascal Dusapin, *Melancolia*, Orchestre National de Lyon, Auvidis.
Pascal Dusapin, *Extenso*, Orchestre National de Lyon, Auvidis.
G. F. Haendel, *Alexander's feast* CD1 T12, Monteverdi Choir/Orch. J. E. Gardiner, Philips
Nicolaus A. Huber, *Beds and Brackets*, Catherine Vickers, Col-Legno
Bruno Maderna, *Oboe Concerto*, Heinz Holliger, G. Bertini, Philips
K. Penderecki, *Diablos de Loudun*, Hamburgischer Staatsoper, M. Janowski, Philips
Wolfgang Rihm, *Musik für drei Streicher*, Trio Recherche, Kairos
Erwin Schullhoff, *Streichquartett Nr. 1*, Schönberg Quartett, Koch Schwann
Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, Wiener Staatsoper./Chor. C. Abbado, RCA Red Seal
Giuseppe Verdi, *Don Carlo*, Royal Opera House Orch./Chor. Sir G. Solti
Giuseppe Verdi, *Attila*, Teatro alla Scala R. Muti, EMI
Giuseppe Verdi, *Luisa Miller*, Metropolitan Opera Orch./Chor. J. Levine, Sony Classical
Giuseppe Verdi, *Aida*, Wiener Philharmonique N. Harnoncourt, Teldec
Giuseppe Verdi, *Jerusalem*, Orch. de la Suisse Romande F. Luisi, Philips
Giuseppe Verdi, *Due Foscari*, ORF Symphony Orch./Chor. Gardelli, Phillips
Giuseppe Verdi, *Otello*, Roma Opera Orch./Chor. R. Serafin, BMG Classics
Giuseppe Verdi, *Vêpres Siciliennes*, New Philharmonia Orch. J. Levine, RCA Red Seal
Johann Sebastian Bach, Kantaten BWV 150, Leonhardt - Consort/Dir. Gustav Leonhardt, Teldec