

Ricercar

un spectacle du **Théâtre du Radeau**

23 septembre – 19 octobre 2008

mise en scène, scénographie & lumière **François Tanguy**

Ateliers Berthier 17^e

élaboration sonore **François Tanguy & Marek Havlicek**

construction décor **L'équipe du Radeau**

son **Marek Havlicek**

lumière **Julienne Rochereau**



avec **Frode Bjornstad, Laurence Chable, Fosco Corliano, Claudie Douet, Katia Grange, Jean Rochereau, Boris Sirdey**

Co-production

Théâtre du Radeau-Le Mans, Théâtre national de Bretagne-Rennes,

Centre chorégraphique national-Rillieux-la-Pape-Cie Maguy Marin,

Festival d'Avignon, Festival d'Automne à Paris, Odéon-Théâtre de l'Europe,

Théâtre Garonne-Toulouse

créé le 6 novembre 2007 à Rennes

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.

François Tanguy

Présent composé

Atelier de la pensée
"L'Invisible"

avec, sous réserve:

Jean-Paul Manganaro et
Jean Clair

Samedi 18 Octobre 2008 à 15h
Théâtre de l'Odéon

Entrée libre sur réservation:
present.compose@theatre-odeon.fr
01 44 85 40 44

Rencontre

Au bord de plateau

jeudi 9 octobre, à l'issue de la représentation, en présence de l'équipe artistique.

Entrée libre.

Renseignements 01 44 85 40 90

Ricercar / 23 septembre, 19 octobre 2008

Spectacle du mardi au samedi à 20h, le samedi et le dimanche à 15h, relâche le lundi

Prix des places : 26€ (série unique)
Tarif groupes scolaires : 13€ (série unique)

Odéon-Théâtre de l'Europe

Ateliers Berthier

Angle de la rue André Suarès et du Bd Berthier / Paris 17^e
Métro / RER C Porte de Clichy

L'équipe des relations avec le public : Scolaires et universitaires, associations d'étudiants

Réservation et Actions pédagogiques

Christophe Teillout 01 44 85 40 39 - christophe.teillout@theatre-odeon.fr

Emilie Dauriac 01 44 85 40 33 - emilie.dauriac@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur www.theatre-odeon.eu

La contemplation du paysage à la fenêtre me permet de noter que ce qui passe dépasse parfois en grâce, en beauté, en noblesse, ce qui est arrêté, ou qui résiste. En cet instant, par exemple, les arbres et les arbustes sont secoués par le vent pour la seule raison, immédiatement perceptible, qu'ils sont persévérants. Dans la mesure où ils se relâchent, par moments, le secouement peut naître. S'ils n'étaient pas enracinés, on ne pourrait pas parler d'un murmure de leur feuillage, et par conséquent, plus question de rien entendre. Qui dit entendre, dit murmure, qui dit murmure, dit remuement dit cette concrétude qui est plantée quelque part et qui prend essor à partir d'un point précis.

Robert Walser, *L'écriture Miniature*
Traduit de l'allemand par Marion Graf, Editions Zoé



© Didier Grappe

Les spectateurs de l'Odéon qui auront vu *Les Cantates* (2001) et *Coda* (2004) le savent déjà : les rendez-vous que fixe le Théâtre du Radeau, aussi précieux que rares, sont de ceux qui ne se manquent pas. Depuis 1983, ses spectacles 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 résonne la parole de Büchner ou de Dante, de Kafka ou de Hölderlin, de Walser, Villon ou Lucrèce, croisant les échos tutélaires de Berg, de Schubert, de Kurtág ou de Berio. Mais avec le temps, et malgré la multiplication chorale des «voix» de musiciens ou de poètes 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. Avec *Ricercar*, cette singularité trouve un nouvel aboutissement : par sa douceur mystérieuse et intense, sa puissance d'évocation, sa lumineuse plénitude, ce dernier travail, tout en s'inscrivant dans le droit fil des créations du Radeau, constitue l'une de ses oeuvres les plus accomplies. Il suffit pour cela d'un matériau pauvre et forain, d'un sol précaire sous l'abri d'un chapiteau (la «scène», dans le théâtre grec, a d'abord désigné la tente qui servait de coulisse). Il suffit d'une aire encombrée de chaises et de tables à tréteaux, de lampes à abat-jour, de quelques panneaux et cadres de bois blanc tendus d'écrans translucides manipulés à vue par quelques figures portant chapeau ou robe surannée. Creusant et découpant l'espace qu'ils transfigurent, baignant dans une lumière intime dont la charge de silence fait songer à Hopper ou à Georges de La Tour, ce peuple de revenants anonymes déploie sous les yeux captivés du public un dédale de tableaux se succédant comme des vagues. Ce qui se donne ici à éprouver ne se raconte pas davantage que la musique, à laquelle Tanguy emprunte souvent des titres tels que *Chant du bouc*, *Choral*, *Orphéon*, *Coda*, et aujourd'hui *Ricercar*. Ce dernier terme, rappelle Tanguy, «désigne dans sa forme instrumentale l'expression d'un développement polyphonique [...] dont la ligne de fuite s'élabore au gré des intersections, renversements et mutations de différents motifs ou sujets. L'intitulé *Ricercar*, s'il évoque ces mouvements d'entrelacs, de reprises, de diversités des sources et des dynamismes sonores, sera ici l'indication d'un «milieu», dérivé du mot lui-même. *Ricercare* : rechercher, faire le tour de, parcourir...».

Ce théâtre-là ne re-présente, ne reprend ou ne remplace rien. Il se fixe plutôt pour tâche de nettoyer le regard, de le reconduire au seuil de son énigme propre. Prenant avec douceur son temps, c'est ainsi qu'il rejoint le nôtre par ses bords les plus secrets, poursuivant depuis un quart de siècle un travail d'une exigence exemplaire, pleinement et patiemment contemporain.

Daniel Loayza

Sommaire

Repères biographiques p 5

François Tanguy et le Théâtre du Radeau : un nouveau théâtre forain p6

La Tente p7

“Consistances” p8

Le passage à la scène p9

Ricercar : le sens/l’essence p12

Ricercar p12

En compagnie de p13

Entretien avec François Tanguy p14

Polyphonie des sens p16

Jeux d’ombres et de lumières p20

Polyphonie des voix p22

Pour aller plus loin p40

Repères biographiques

Le Théâtre du Radeau

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...

créations et mises en scène de François Tanguy

2007-08	<i>Ricercar</i> , création Co-production avec le TNB à Rennes, l' Odéon-Théâtre de l'Europe, le Centre chorégraphique national de Rillieux-la-Pape-Cie Maguy Marin, le Festival d'Avignon, le Festival d'Automne à Paris, le Théâtre Garonne, Toulouse
2004	<i>Coda</i> , création Co-production avec le TNB à Rennes, l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris, Festival d'Automne à Paris
2001	<i>Les Cantates</i> , création Co-production avec le TNB à Rennes et l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris
1998	<i>Orphéon - Bataille - suite lyrique</i> , création Co-production avec le TNB à Rennes
1996	<i>Bataille du Tagliamento</i> , création Co-production avec le TNB à Rennes, le Festival d'Automne à Paris, le CDN à Gennevilliers, Kunsfest Weimar, Théâtre National de Dijon
1994	<i>Choral</i> , création Co-production avec le TNB à Rennes, le Quartz à Brest, Théâtre en Mai à Dijon, le Théâtre Garonne à Toulouse
1991	<i>Chant du Bouc</i> , 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 Participation du Théâtre Garonne à Toulouse
1989	<i>Woyzeck - Büchner - Fragments forains</i> Co-production avec le Quartz de Brest, le TGP de St Denis, le Festival d'Automne à Paris
1987	<i>Jeu de Faust</i> , création Co-production avec l'Atelier Lyrique du Rhin à Colmar et le théâtre des Arts à Cergy Pontoise
1986	<i>Mystère Bouffe</i> , création.
1985	<i>Le songe d'une nuit d'été</i> , de W. Shakespeare Co-production avec le Palais des Congrès et de la Culture du Mans
1984	Le retable de séraphin, création
1983	<i>L'Eden et les cendres</i> , création
1982	<i>Dom Juan</i> , de Molière

I. François Tanguy et le Théâtre du Radeau : un nouveau Théâtre forain

“François Tanguy, écrivain du plateau”

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.” C'est ainsi que parlait Didier-Georges Gabily qui venait souvent les voir. Car avant le récit, en dessous du récit, c'est bien une petite machine “à voir ensemble” que François Tanguy met au point, de spectacle en spectacle, avec le théâtre du Radeau. Et quand on fait taire le monde alentour, quand le silence commence à naître du plateau, les acteurs se mettent à parler en silence et l'air à circuler autrement.

Bruno Tackels, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*,
Les Solitaires intempestifs, 2005



© Didier Grappe

La tente

Elle est un outil de création pour le Radeau depuis 1997 ; en tournée, elle est le lieu de représentation. Dite telle parce que c'en est une et non 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, c'est le plateau, ouvert, très ouvert, et puis c'est de 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 de Tagliamento*, *Orphéon*, *les Cantates* et *Coda* en diverses villes de France et d'Europe.

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

« Consistances »

En vingt ans environ, François Tanguy et le Radeau ont présenté un travail qui, par la cohérence des réflexions et des propositions, n'a pas eu d'égal dans le panorama du théâtre contemporain. Le dessein général qui en résulte est le questionnement constant des possibilités de la dramaturgie : non pas de la dramaturgie contemporaine ou classique, mais simplement de leur propre dramaturgie. Les mises en scène du Radeau ont, en effet, clairement exposé un projet dont le façonnement n'avait pas de véritables enracinements dans quelque chose dont on aurait pu dire que ça existait déjà, même si, les lieux d'investissement ont été les lieux habituels de la représentation, avec les moyens les plus ordinaires qui soient. Ce que l'on pressent, de manière plus incisive, c'est que ça vient du théâtre et que ça y fouille puissamment quelque chose, un quelque chose qui aurait été laissé de côté. Ce n'est pourtant pas une archéologie ou une anthropologie du théâtre, même si chaque titre, pour une raison ou une autre, résonne dans ce qu'il renvoie à une situation de théâtre. Ainsi pour *Mystère Bouffe* (1986), *Jeu de Faust* (1987), *Woyzeck-Büchner-Fragments forains* (1989), *Chant du Bouc* (1991), *Choral* (1994), *Bataille du Tagliamento* (1996), *Orphéon* (1998), *Les Cantates* (2001) et *Coda*, créé en 2004.

Mais le discours sur la dramaturgie n'investit pas seulement le travail autour du texte : celui-ci est même ce qui finit par être le plus éloigné, le plus distant, ce que l'entrecroisement des différentes modalités dramatiques laisse enfin surgir et impose comme seule situation possible dans un contexte donné, dans un état précis du travail. 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 précise et très forte de ces ensembles déterminent à chaque moment des postures particulières de ce qui est 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 que, 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.

Échapper 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 mentale et 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 à quelque chose de choral, comme l'indique l'un des spectacles : choralité au sens d'un qui jouerait, qui chanterait avec, ensemble, un ensemble d'où le « chour » 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.

Jean-Paul Manganaro

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'obscurs 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 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 affairerement, 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 ralentis 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 glacié 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 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 automaton. 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

Ricercar : le sens et/ou l'essence

Ricercar : définition

Ricercar [*ricercare*, *ecercar*, etc.] (ital., de *ricercare*, « chercher »). Forme instrumentale courante aux XVI^e et XVII^e siècles. Les premiers *ricercari* étaient de caractère improvisé, souvent écrits pour des instruments solistes comme le luth ou la basse de viole. Ils se composaient d'une mélodie extrêmement embellie, sans accompagnement, assez proche du prélude du début du XVI^e siècle ; ils n'avaient pas de forme distinctive et étaient apparemment conçus comme un exercice digital. Les auteurs de ces pièces étaient généralement eux-mêmes des instrumentistes ou des professeurs, notamment les premiers auteurs de traités se limitant à des instruments précis, comme Ganassi et Bassano. Ce genre de *ricercar* présente un intérêt musical assez réduit et peut être comparé, sur le plan artistique, à la monotonie des études de Czerny.

Un peu plus tard, toujours au XVI^e siècle, un autre genre a connu une période florissante : il s'agissait de duos destinés aux instrumentistes débutant dans la musique à plusieurs parties. Les instruments sont rarement spécifiés mais l'emploi fréquent de thèmes basés sur des syllabes de solmisation faciles à mémoriser suggère qu'il s'agissait d'exercices de déchiffrement à vue, peut-être également destinés aux chanteurs. Certains sont plus attrayants que les *ricercari* soli, surtout ceux de Lassus. Le genre de *ricercar* le plus connu et le plus durable a été l'équivalent instrumental du motet vocal. Les plus anciens, datant du milieu du XVI^e siècle, sont évidemment conçus dans la même tradition que la musique religieuse polyphonique, avec des lignes mélodiques fluides organisées en imitation. Les principales différences entre le motet et le *ricercar* tiennent à la plus grande étendue de la gamme mélodique des pièces instrumentales ; elles n'ont pas besoin d'accorder des pauses fréquentes à chaque « voix » et, comme elles ne sont pas astreintes aux impératifs du texte mis en musique, elles peuvent employer des thèmes moins nombreux et même, dans certains cas, se limiter au monothématisme. Dans un premier temps, les *ricercari* étaient surtout écrits à quatre parties, mais Andrea Gabrieli a composé un *ricercar* pour huit instruments et de nombreuses transcriptions pour clavier ont ajouté des ornements tout en conservant la structure polyphonique de base. Ce genre de *ricercar* a connu son apogée à la fin du XVI^e siècle et, à partir du début du XVII^e siècle, le genre a dû céder la place à la *canzona* française, plus mélodieuse. Certains *ricercari* publiés à cette époque montrent l'influence de la *canzona* dans leurs rythmes animés et on a parfois du mal à établir une distinction entre les deux genres.

A partir de 1610 environ, les pièces instrumentales apparentées aux motets sont plus souvent appelées « sonata » (comme la *Sonata pian 'e forte* de Giovanni Gabrieli) et le terme *ricercar* est plutôt lié à des œuvres qui font preuve d'une certaine forme d'érudition contrapuntique. Dans ce sens, le mot a persisté jusqu'à la fin de l'ère baroque, les exemples les plus remarquables se trouvant dans l'*Offrande musicale* de J. S. Bach (1747) : selon la tradition de l'époque, les deux *ricercari* sont placés au milieu d'un ensemble de canons ; ils sont écrits en style fugué dans des valeurs de notes démodées et conçus pour prouver l'habileté du compositeur. A ce stade, il devient difficile de les distinguer des fugues.

Denis Arnold,
Dictionnaire encyclopédique de la musique,
Editions Robert Laffont, 1988

En compagnie de :

Carlo Emilio Gadda
 François Villon
 Dante Alighieri
 Carlo Michelstaedter
 Ezra Pound
 Dino Campana
 Lucrèce
 Robert Walser
 Luigi Pirandello
 Federico Fellini
 Danielle Collobert
 Nadejda Mandelstam
 Giacomo Leopardi
 Franz Kafka
 Georg Büchner
 Dimitri Shostakovitch
 Franz Liszt

Witold Lutoslawski
 Friedrich Cerha
 Nicolaus A. Huber
 Wolfgang Rihm
 Giuseppe Verdi
 André Boucourechliev
 Alban Berg
 Viktor Ullmann
 Bedrich Smetana
 Igor Stravinsky
 Bohuslav Martinu
 Ludwig Van Beethoven
 Luciano Berio
 Franz Schubert et H.W. Ernst
 Jean Sibelius
 Sergiu Celibidache
 György Kurtag

Tandis que nous étions braqués jusque-là avec notre personne tout entière sur le travail accompli par nos mains, sur ce qui est vu par nos yeux et entendu par nos oreilles, sur les pas faits par nos pieds, nous nous tournons subitement dans la direction opposée, comme une girouette dans la montagne. Au lieu de s'enfuir en ce temps-là et fût-ce dans cette dernière direction – la fuite pouvant seule le maintenir sur la pointe de ses pieds et la pointe de ses pieds pouvant seule le maintenir au monde –, il s'est couché comme les enfants qui se couchent çà et là dans la neige en hiver, pour mourir de froid. Lui et ces enfants savent bien que c'est leur faute, qu'ils se sont couchés ou ont fléchi d'une manière ou d'une autre, ils savent qu'ils n'auraient dû le faire à aucun prix, mais ils ne peuvent pas savoir qu'après la transformation qui a lieu maintenant en eux dans les champs ou dans la ville, ils oublieront toute faute passée et toute contrainte, et qu'ils vont se mouvoir dans ce nouvel élément comme s'il était le premier. Toutefois, oublier n'est pas le mot qui convient ici. La mémoire de cet homme a aussi peu souffert que son imagination. Seulement, elles ne peuvent pas déplacer les montagnes ; voilà donc l'homme en dehors de notre peuple, en dehors de notre humanité, il est continuellement affamé, rien ne lui appartient que l'instant, l'instant toujours prolongé de la torture, jamais suivi de l'étincelle d'un instant de repos ; il n'a toujours qu'une seule chose : ses souffrances, mais rien sur toute la surface de la terre qui puisse se faire passer pour un remède, il n'a de sol que ce qu'il faut à ses deux pieds, de point d'appui que ce que peuvent couvrir ses deux mains, donc tellement moins que le trapéziste du music-ball, pour qui on a encore tendu un filet en bas.

Franz Kafka, *Récits et fragments narratifs*,
 Bibliothèque de la Pléiade, traduit par Marthe Robert

Entretien avec François Tanguy

Depuis plus de vingt ans vous travaillez à partir de montage de textes de nature différente : poésie, roman, écrit philosophique, correspondance... Jamais sur des textes dramatiques écrits pour la scène. Pourquoi ?

François Tanguy : Appelons ce mouvement rhapsodique. On y entendra des vocables, issus d'écrits ou ressurgissant des mémoires du théâtre, de la pensée, du poème, des proférations diverses ou des modes dialogiques, mais le fond, s'il y en a un, phrétique, remonte à la surface fragmentée, de ce qui se constitue à vue en tant qu'expérience scénique du voir et de l'écoute. La parole est action au présent, comme d'autres éléments physiques, de la "corporalité théâtrale". On pourra évoquer l'activité des sons, de la musique, de la sensation visuelle, des dispositions physiques et mentales non moins productrices de sens si l'on considère que le sens forme un milieu de transformations par la médiation d'expériences sensibles et non l'écran projeté des ordonnances signifiantes. D'un autre côté, la figuration par le drame est une des formes d'agencement de l'activité psychique à se représenter des corps, des idées, des affectss, des conflits, des "machinations", où le corps collectif se pense et se dépense en émotions transmissibles. De ce "dramatisme", nous en prélevons le prisme et si l'on peut dire le relevé des accessoires de la théâtralité tout autant comme arrière-champs qu'instruments du mouvement (Polonius ne s'est pas trouvé par hasard derrière le drap pour recevoir le coup de dague). Mais ce n'est plus un "il s'est passé", mais un "se faisant", dans l'entrelacs des actes et des perceptions délibérant "sur place", le jeu des apparences et des consistances. Porter l'accent comme "acte en soi" sur la construction d'un "nerf optique".

Comment naissent vos projets ?

De s'y engager sans projection présumée. Aller à la rencontre et, "faire mouvement", tenter, tout au moins d'en dégager les conditions dans l'espace et le temps, sans métaphore d'un au-delà et encore moins d'une imagerie des "sources" ou d'un argumentaire des motivations. Il y en a assez pour passer le temps. Aller à la rencontre, c'est précisément ne pas projeter, avant d'engager le pas, ce que l'attraction des corps et des éléments, des traversées et des résonances, vont orienter, redistribuer dans les parcours, les sédiments, les collisions, les accidents, du "milieu" qui se forme. Ce qu'on appellerait le motif, et maintenir alors une vitesse en alerte, au besoin en cassant des "installations" qui figent le mouvement dans le passif, le figuratif repassé, une simulation déguisée des expédients spectaculaires. Parce qu'alors on bouche le "nerf optique" et l'on regarde passer la fiction dans la vitrine. Ce qu'on appelle le "faire spectacle".

Vous avez aussi le désir de partager ce questionnement ?

Le questionnement, c'est d'une manière ou d'une autre ce qui nous arrive dès les premiers balbutiements de nos vies. On y met sans doute des formes, des règles, des temps et des lieux, mais qu'on le veuille ou non, c'est l'en commun le plus littéral ou disons littoral qui nous rassemble et nous confronte les uns aux autres aux choses, aux phénomènes, aux péripéties des affectss, des identités et des déclinaisons multiples dont nous faisons sens. Mais le questionnement, même et surtout pour une bouchée de pain, s'il sourd de la condition humaine, peut ronger ou figer sa vitalité expressive s'il prend l'allure d'un commandement, d'une démonstration imposée, d'une posture, d'une subordination. Et dans la situation théâtrale qui suppose un geste de "monstration" impliquant des corps, des signes, des procédés formels, l'exposition à ce risque est notoire. Et bien, préférons aller aux champs, s'inviter dans les champs de part et d'autre, plutôt qu'exhiber des questions

sur des présents. Et, pour le dire autrement, les champs, cela se dit des corps, des voix, des langues, des luminosités, des sons, des graphies dans l'espace, des rythmes et des variations, des flux et des "subjectiles", des mouvements et des présences. Par là peut-être, au gré et au gué des perceptions se tisse le mouvoir des sens.

Mais vous avez déserté les lieux traditionnels du théâtre ?

Nous ne désertons pas les théâtres. C'est bien au contraire une contribution à persévérer. C'est aussi cela "aller dans les champs". Retisser des rapports entre le faire et le regard, l'écoute et le saisissement. Travailler à réinscrire cet "avoir lieu" dans le présent, l'effectuation de l'acte. Il y faut de l'espace et de l'air entre les signes et les corps physiques. Chercher les respirations au lieu de les mimer. Creuser dans l'espace un nécessaire "renversement" de l'illusionnisme et de ses codes. Cela suppose l'implication dans un même champ partagé des deux rythmes action-perception et d'une interrogation sur ces dispositifs fictionnels. Il arrive que les scènes "classiques" ne se prêtent pas dans leur spatialité et leur "apparat" à telle possibilité, où l'espace est le site, l'établi de plain-pied à même le sol, de formation des "gestes" et des configurations du regard. Sans point de vue dominant et cependant oeuvrant à porter aux seuils, des lignes de discernement, vers ce qu'on appelle le prisme "des variables, des variations, des variétés", leurs "puissances" de diffraction. Le plateau, communément désigné, s'il est le lieu propulseur, la structure invitante, requiert des éléments animés de ne pas se prendre ou se laisser prendre pour les "sujets" ou les objets d'une intrigue énigmatique, voire d'une performance, enclos dans ses "références" ou ses postures d'un vouloir signifier, à déceler au gré des commentaires. Mais bien au contraire, (et au risque de malmenier des codes d'interprétation ou des schémas de compréhension), tendre à restituer l'aire de jeu des conduites sensibles à l'autonomie des spectateurs, des "regardants".

***Ricercar* est-il un titre indicatif de votre démarche ?**

L'intitulé indique un milieu polyphonique ou l'entrecroisement des voix, et de ce qu'on appelle musicalement les thèmes ou motifs, élabore un processus en transhumance. Une ligne de fugue. Mais ici, le mouvement n'en imite pas la forme appliquée au registre théâtral. De même que l'hybridité des matériaux ne cherche pas une fusion esthétique reproduisant par d'autres moyens tel "idéal expressif". C'est avant tout mis en jeu, encore une fois, des instances orales, sonores, visuelles, où les enchâssements procèdent par poussées successives, reprises ; par à-coups, déplacements, fracturations, soulèvements, mobilités de l'oeil et de l'écoute. Chercher les seuils, les lignes d'erre, les noeuds de passage, et relancer le "motif". À la rencontre ré-insufflée de ceux qu'on appellera les "intercesseurs" : poètes, musiciens, penseurs, voix anonymes. Chercher les fréquences propices aux circulations des résonances, rappelant de la pointe extrême du présent aux gestes peints dans les grottes, les plis et les ressorts de l'en commun des sens. Pour autant que l'on veuille et veille à maintenir ouvert le "nerf optique", comme frayage de lumière, de rythmes, de condensations sensorielles, mémorantes et pensantes. En *ricercar*.

Propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2008

Une polyphonie des sens

En eaux troubles

Théâtre du Radeau

François Tanguy

Depuis plus de vingt ans, François Tanguy mène le Théâtre du Radeau, naviguant en eaux troubles, et troublées aussi, troublantes sans doute.

Toute personne qui s'est trouvée un jour en position d'écrire sur le travail du Théâtre du Radeau le sait bien : la tâche est rude, très rude, malaisante, les hésitations nombreuses, les contradictions taraudantes et le résultat souvent une épreuve. C'est d'ailleurs un sentiment que ressentent aussi, à leur manière, tous ceux qui viennent « voir » les spectacles du Radeau. Venir voir. J'utilise à dessein cette formule qui pourrait sembler redondante, alors qu'elle met le doigt sur un point essentiel de leur travail : on ne va pas au spectacle, on vient voir, on vient faire l'épreuve d'un regard, exercer son regard en des dimensions peu connues, voire parfaitement nouvelles. Dans le temps passé là, c'est notre regard qui se forme, se transforme, voire se métamorphose. François Tanguy, l'orchestrateur de ces formes et donc de nos regards, le dit souvent : son travail mobilise l'espace intime de chacun. Lui n'a aucune vérité à délivrer. Rien à dire. C'est sans doute pour cela qu'il parle tant. Faire diversion, sans doute.

Se laisser porter par son regard, donc. Me trouvant à nouveau devant cette injonction au moment d'écrire ce texte, démuni, et inquiet une fois encore, je décide de prendre à la lettre ce que je viens d'écrire en préambule : affirmer l'espace d'une intimité, d'un regard résolument subjectif, d'une parole à la première personne. Dont acte. Ce texte sera ma parole, mon regard, depuis près de quinze ans, porté sur cette oeuvre précieuse. Et qui se dérobe à mesure qu'elle feint de se livrer.

Tout commence par un choc. Un choc esthétique. Qui se double d'un autre, politique celui-là. C'est en 1994. Sarajevo est assiégée par les nationalistes serbes. L'ex-Yougoslavie explose, la haine se répand et la guerre fait rage en plein coeur de l'Europe. J'assiste aux répétitions de Choral, le spectacle que le Radeau est en train de concevoir. Au départ je ne suis pas là pour ça, mais justement pour tenter de répondre à la question impossible que François Tanguy pose à la cantonade, depuis le début de l'offensive serbe, à tous ceux qu'il croise, artistes, écrivains, intellectuels : *« Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? Qu'est-ce qu'on fait pour arrêter cette monstruosité ? Comment défendre, à Sarajevo assiégée, ceux qui défendent, à notre place, les valeurs qui nous fondent ? »*

Je résume, le questionnement de François se déployait longuement, puissamment, sans relâche. Je l'entends parler à Paris, puis à Avignon, durant le Festival. L'enjeu concret est d'obtenir que Sarajevo soit, au dernier moment, déclarée « Capitale culturelle de l'Europe », ouvrant par là une brèche qui pourrait « perturber », voire neutraliser la logique guerrière, par un afflux massif d'artistes européens. L'idée peut faire sourire, sembler naïve. Elle l'est sans doute. Mais le mouvement prend, Le directeur du Festival, Bernard Faivre d'Arcier, se mouille dans l'affaire. Une « déclaration d'Avignon » est signée. Ariane Mnouchkine s'engage immédiatement. Pina Bausch, plus placide, propose de se cotiser pour acheter des camping-cars aux réfugiés bosniaques...

Quelques semaines plus tard, donc, je me retrouve au Mans, « à la Fonderie », le lieu du Radeau, bâtiment industriel sans relief devenu en quelques années une fascinante caverne de théâtre. Mais une caverne à l'air libre, car tous les plafonds sont vitrés, les murs et les planchers intégralement recouverts de bois. Un phalanstère forain. Chaque parcelle de cet immense garage semble sortir d'un décor du Radeau, à commencer par ces longues tables, interminables, qui structurent le lieu et le temps du Radeau. Car on parle beaucoup, ici, interminablement. Entendez : on ne s'arrête que si l'on estime avoir épuisé le sujet. Autant dire : pas souvent. Ou alors, c'est la musique, tard le soir, qui prend le relais. François

quitte les livres (qui eux ne le quittent jamais), et prend son accordéon, pour que les corps parlent.

A la Fonderie, donc, le militantisme s'invite à la table, la Bosnie devient le cœur, l'enjeu collectif qui fédère tous ceux qui y travaillent. Durant trois jours, deux cents artistes et intellectuels, de France et de Yougoslavie se rassemblent pour comprendre ce qui se passe, et réfléchir aux formes nouvelles que peut prendre l'engagement des intellectuels. Et pourtant, le Radeau tiendra le cap : un nouveau travail est en préparation. Malgré les tentations, malgré la dispersion, malgré la schizophrénie grandissante et le tiraillement inconciliable entre la nécessité artistique et l'urgence politique, Choral verra le jour. Le titre a lui seul en dit long. Entre deux coups de fil militants, un tract et une réunion, j'assiste aux répétitions. Choc. Une renaissance du regard. Aux pires heures du siège de Sarajevo, harassé par les terribles nouvelles de nos amis assiégés, François tend une bâche qui recouvre intégralement l'espace de jeu. De ces bâches que les forces de l'ONU distribuaient aux habitants pour remplacer les vitres brisées et se protéger du froid. Le geste parle de lui-même.

Tout le spectacle se déroulera derrière la bâche, donnant aux corps et aux lumières une densité irremplaçable. Pour la première fois, je comprenais ce que Walter Benjamin essayait de dire en parlant d'aura... Tout ce qui se passait derrière la bâche semblait pris dans un rêve, une vitesse, une couleur, une tonalité qui n'ont rien à voir avec la veille. Des corps emmêlés, des mouvements en pagaille, des forces en bataille. L'agitation qui s'emparait de ce petit monde passait par toutes les phases de la violence. Une guerre à l'état pur d'allégorie. Et puis l'émotion sans borne de voir Laurence Chable, l'une des actrices fondatrices du Théâtre du Radeau, en « petit bossu », clown céleste, mi-ange, mi-monstre, passer devant la bâche, et venir nous parler, nous ramener à l'humanité, par sa voix douce et ferme. Une voix aimante, qui aimante, l'une des plus grandes voix d'actrices qu'il m'ait été donné d'entendre. Un chant absolu, une langue d'airain, qui part de très loin, des profondeurs insondables de l'humanité.

Choral marque sans doute une charnière dans le parcours du Radeau. Pendant près de dix ans, leur travail est resté profondément théâtral, ou plus exactement forain, montrant ostensiblement le plaisir de jouer avec les codes et les formes théâtrales. Comme si chaque spectacle se trouvait joué par les comédiens invités par Hamlet à jouer au château. Et les textes qui passent sur cette scène sont encore issus du théâtre (même s'ils sont déjà fortement retravaillés, moulinsés et concassés dans une machine à (dé)monter le théâtre) : Molière (Don Juan), Shakespeare (Le Songe d'une nuit d'été), Büchner (Woyzeck) et la tragédie grecque (dans Le Chant du bouc, qui marque sans doute la fin de ce premier cycle). Avec Choral, outre le choc et l'irruption de la guerre dans l'espace de la scène, c'est Kafka qui devient figure motrice du travail. La logique vertigineuse qu'il laisse exploser dans ses textes trouve de multiples traductions sur le plateau du Radeau, et tout particulièrement l'effacement du nom propre qui affecte ses personnages semble donner corps et vie aux acteurs du Radeau. Retrait de l'artiste en mille voix éclatées.

C'est au cours de la tournée de Choral que s'est joué un événement essentiel. Toujours très actifs pour défendre la candidature de « Sarajevo, capitale culturelle de l'Europe », les acteurs du Radeau retournent au Festival d'Avignon (ils n'y ont jamais joué...) pour mobiliser la « communauté artistique » réunie en pleine célébration festivalière. Cette année-là, en 1995, Ariane Mnouchkine est invitée avec son Tartuffe, et Olivier Py délivre le projet fou de La Servante, vingt-quatre heures de théâtre ininterrompu. François Tanguy passe donc de nombreuses journées à essayer de sensibiliser ses « camarades » présents au festival. Sans grand succès. Un article consternant évoque sa présence, en le comparant à Diogène parcourant la ville avec sa lanterne en plein jour. Puis c'est le 14 juillet.

Dans les vapeurs du bal populaire, on découvre le charnier de Srebrenica. Des milliers de civils bosniaques assassinés dans un champ par des miliciens nationalistes serbes. Electrochoc dans la ville des Papes. Au terme d'une réunion improvisée, l'idée d'une grève de la faim est lancée. Elle durera 24 jours, en plein mois d'août, et fera de la Cartoucherie de Vincennes le quartier général d'une nouvelle forme de militantisme. A l'automne, ce seront les grèves fleuves de 95, et l'été suivant le combat des sans-papiers de l'église Saint-Bernard (le Radeau y sera aussi). Outre François Tanguy et Ariane Mnouchkine, Olivier Py s'arrache à la ronde folle de La Servante, et rejoint les grévistes, avec Emmanuel de Véricourt et Maguy Marin. Un mois d'une rare intensité, qui redonne force et justesse aux combats pour la justice. Et qui

ne fut pas exempt de violences politiques, idéologiques (oui, ça existe encore), esthétiques. Il est de nos amis, proches, chers, qui venaient à la Cartoucherie, en pleine grève de la faim, dire leur colère, leur incompréhension, leur désaccord radical, violent : la politique est dans mon art. Et là seulement elle est grande et juste.

Au sortir de l'été, le prix à payer est bien lourd. D'abord, les accords de Dayton, signés à la fin de l'été par le nouveau président de la République (qui rompt avec la fibre serbophile de son prédécesseur), sont un compromis d'une mollesse consternante, qui renvoie dos à dos les belligérants sans reconnaître l'agression nationaliste. Et puis la réalité politique de la Bosnie-Herzégovine n'est pas à la hauteur des rêves qu'on a pu y projeter. Ou plus précisément, la situation s'est considérablement durcie dans le contexte de la guerre, et la volonté d'une société métissée s'est trouvée peu à peu gangrenée par les tentations nationalistes, y compris dans la communauté musulmane, pour partie gagnée par les sirènes islamistes.

Le retour du réel est violent, difficile à assumer quand on a donné des mois de sa vie pour défendre une cause juste. Pour les acteurs du Radeau en particulier, la « reprise » du travail va s'avérer particulièrement douloureuse. Un nouveau spectacle est en chantier. La Bataille du Tagliamento. La forme en est aride, froide, presque clinique, le fond totalement désespéré. Le théâtre doit continuer à tracer son chemin, reprendre le même sillon. Mais pour récolter quoi. Cendre ou semence ? Cette crise profonde va permettre au Radeau d'écrire un nouveau chapitre de son histoire. Le théâtre ne peut plus se faire dans les théâtres. Les murs dont nous héritons ne sont pas à la hauteur de la mission, si haute, que le théâtre s'est donnée à lui-même.

Les Maisons de la Culture sont en train de devenir le tombeau de nos illusions effondrées. Il faut donc partir. Repartir sur de nouvelles bases. Et puis, autre argument, esthétique celui-là : les grandes différences entre les salles de tournée abiment incontestablement un travail fragile, qui a besoin de la plus grande délicatesse, et qu'un rien peut venir dénaturer. Aucune coquetterie dans ce constat. Il fallait donc une nouvelle donne. Après le regroupement choisi, élitare au fond, place à l'ouverture, large, à tous. Ce sera « le Campement », un projet protéiforme regroupant plusieurs compagnies, plusieurs chapiteaux, dont « la tente » du Radeau. Son nouveau refuge. L'éthique du campement est à la fois simple et confuse, volontairement confuse et simple : s'ouvrir aux bruits du monde, et les restituer, de plain-pied, à ceux qui en ont besoin. Sans que jamais la chose ne soit formulée explicitement, il s'agit au fond d'écrire, à nouveaux frais, un nouveau chapitre de la décentralisation voulue par André Malraux, il y a soixante ans de cela. Le Radeau s'est voulu bivouac, table ouverte, lumière toujours allumée pour entretenir le feu des questions, et accueillir l'autre, tous les autres. Après la guerre en Bosnie, c'est le drame de la Tchétchénie qui s'est invitée à la table. Mais aussi, plus proche de nous, les sans-papiers, les anonymes que notre société écrase et renvoie dans l'ombre.

On s'est très peu interrogé sur le lien (indirect, certes, mais si fort) qui unit indéfectiblement le Théâtre du Radeau aux causes du monde. Dans le sillage du Théâtre du Soleil, mais très différemment dans les formes et outils sollicités, il s'agit au fond de redire haut et fort l'héritage et la profession de foi de Malraux : devant l'oeuvre, les hommes s'ouvrent à eux-mêmes et grandissent. Et se sauvent. Oui, se sauvent. Il y a bien cela qui fonde le travail du Radeau : l'oeuvre est la voie, immédiate, fulgurante, de la rédemption.

Je dois dire que cette « croyance » m'a toujours laissé perplexe. A la fois intimement convaincu (par l'exemple) qu'une oeuvre sauve, peut sauver, a sauvé des hommes de la perte, je ne peux m'empêcher de résister à toute dérive catéchistique, qui s'arrogerait le droit de revendiquer, à la place des autres, l'art dont ils ont besoin. L'affaire est trop intime, sans indicible, hors de toute scène, pour que l'on s'essaie à la moindre formalisation générale. C'est en résistance à cette tentation théologique de l'oeuvre qui sauve que je comprends l'incompréhensible formule magique de Vitez : L'art élitare pour tous. Nous avons tous droit au secret, préservé et vivant.

Quant à la démarche du Radeau, elle m'a toujours semblé tendue entre ces fameux deux pôles irréconciliables : l'autonomie de l'oeuvre, qui n'a pas d'autre fin qu'elle-même, et l'oeuvre qui est à la mesure d'une norme à elle extérieure, et qu'elle a pour mission d'éclairer. Cette tension impossible tient tout entière dans cette phrase de Kafka, injectée par

François Tanguy dans Choral. Une phrase qui ne cesse de me troubler, elle aussi, mais qui dit sans doute beaucoup de ce secret qui hante le Radeau, et bien d'autres : *« Il est parfaitement concevable que la splendeur de la vie se tienne à côté de chaque être, et toujours dans sa plénitude, mais qu'elle soit voilée et enfouie dans les profondeurs invisibles, lointaines. Elle est là pourtant, ni hostile, ni malveillante, ni sourde. Qu'on l'invoque par le mot juste, par son nom juste, et elle vient. C'est ça l'essence de la magie, qui ne crée pas mais invoque. »*

La phrase de Kafka est abyssale. Elle n'est pas faite pour être comprise, elle agit, et elle agit sans relâche dans le travail du Radeau. Ne plus créer de fables, cesser avec le mensonge auquel on croit, le regarder pour ce mensonge qu'il est, et là, se rendre compte que gît, au lieu même des plus terribles horreurs pensables et pensées par l'homme, *« la splendeur de la vie »*, une petite épiphanie continue. Qui peut apparaître, à qui sait regarder. Et nous voilà à nouveau sur le terrain du regard. Ce regard qui fait voir, et apprivoise nos mystères.

Après cette période constructive, qui plaçait le campement au coeur du travail, et le travail au coeur du campement, les énergies se sont peu à peu dispersées. Mais très étrangement, ce que d'aucuns ont doctement nommé « échec », ou « délire », ou encore « caprice d'artistes » (on en a entendu beaucoup – on en entend toujours beaucoup quand on construit un chemin) a en réalité profondément infusé, au bon endroit, sans plus de volontarisme, mais du coup prêt à se redéployer en toutes circonstances. La création du dernier spectacle cet hiver à Rennes (Ricercar) en est un exemple magnifique. Le Théâtre national de Bretagne en travaux s'est trouvé, pendant près de trois ans, exilé dans une ancienne école primaire, dans la banlieue rennaise. Ce qui pouvait apparaître à certains comme une « punition » a permis en réalité de donner corps, et sens, au projet du campement, au moment où plus personne ne s'y attendait ! Plantés entre les bâtiments de l'école, cet hiver, on retrouvait ceux de la Volière Dromesko, répétant le prochain spectacle de leur désormais fameuse « Baraque », le chapiteau des Colporteurs, emmenés par Agathe et Antoine ; en face, les frères Formann, marionnettistes tchèques mettaient au point un nouveau chapiteau, en forme d'« Entresort », celui de Branloo et Nigloo n'était d'ailleurs pas loin... et « en dur », dans la « salle de spectacle provisoire », Stanislas Nordey répétait un texte de Wajdi Mouawad. Tant d'énergies de travail concentrées en un si petit espace créent assurément un contexte exceptionnel, que le festival Mettre en scène qui les accueillait n'a bien sûr pas su traduire en acte (mais il n'y a même pas à le lui reprocher : un tel festival n'est pas là pour ça – il est là pour produire du spectacle festivalisé, mais sûrement pas pour assembler des êtres à la table de la pensée, cela se saurait...).

Plus de vingt ans que le Radeau remet ces questions sur le métier, donnant l'étrange sensation de toujours tenter de réécrire la même phrase, inlassablement. Invoquer sans relâche le mot juste. Cette quête a très certainement conduit le Radeau à s'éloigner du théâtre, du moins à rompre avec la croyance en la fiction. Oui, cela peut paraître étrange, mais le théâtre peut faire autre chose que figurer le monde. Contrairement à la peinture, qui l'a parfaitement intégré depuis un siècle de modernité active et bien reçue, le théâtre est incroyablement frileux, figé, sans audace véritable. Et quand il tente, la réception est bien souvent catastrophique. Ainsi pour le Radeau, qui n'a jamais trouvé de large audience. Mais le cherche-t-il, et serait-ce juste ? Je ne veux pas trancher. Il est trop tôt.

Toujours est-il qu'ils arrivent en Avignon cet été. Sans la tente. Ou plus exactement, dans un espace en dur, qui intègre en fait l'ensemble du dispositif créé dans la tente. Bonne nouvelle de les savoir dans les remparts en ce mois de juillet 2008, et pour la première fois... L'attablement aura lieu, à n'en pas douter, avec les amis de toujours, et de nouvelles rencontres, inattendues, inédites. Celle d'Alain Gheerbrant par exemple, écrivain, cinéaste et anthropologue de 93 ans, un parcours impressionnant à traverser le monde, resté scandaleusement dans l'ombre, alors qu'il est un témoin irremplaçable de ce que fut le siècle précédent. Ami de Breton, élève de Sartre, l'un des derniers à avoir accompagné Artaud à sa sortie de Rodez, il consacrera sa vie aux « autres », nos autres, en l'occurrence pour lui les Indiens de l'Orénoque. Sa vie est en elle-même un viatique qu'il est temps de partager. Un trésor vivant. Le Théâtre du Radeau, cet été, lui ouvre la porte, et nous fait l'inestimable cadeau de rencontrer ce grand artiste.

Après la mort d'Artaud, Alain Gheerbrant réalise enfin le vœu qu'il s'était fait à lui-même : partir rejoindre les Indiens. Apprendre d'eux, naître avec eux. En 1948, il part en Colombie, organise l'une des premières grandes expéditions sur le fleuve Orénoque, équipé d'un matériel considérable pour l'époque. Il vit avec les Indiens, apprend d'eux la vie, et en fait un film. Ce film, il a voulu le leur rendre, le restituer cinquante ans plus tard aux petits-enfants de ces hommes qui l'avaient adopté. En 1997, il est retourné pour montrer le film aux Indiens. Cette « restitution » a été filmée à son tour. Elle est à l'état de rushes qu'il faut monter et synchroniser. Touché par cette histoire édifiante, François Tanguy cherche à sauver le film, et avec lui un peu d'histoire. Avis aux producteurs. Encore une affaire de sauvetage. En attendant, Alain Gheerbrant a beaucoup écrit, et ses mémoires sont à lire d'urgence (1). Toute l'histoire du Radeau tient dans cette allégorie. La lampe de Diogène brûle encore.

1. *Alain Gheerbrant, La Transversale. Mémoires, journaux, témoignages, Actes Sud « Babel », 1995.*

Bruno Tackels

Article paru dans *Mouvement* n°48, juillet-septembre 2008.

Jeu d'ombre et de lumière



© Didier Grappe



Clair-obscur



Georges de La Tour - *Nouveau né* - vers 1645



Edward Hopper

Polyphonie des voix

On trouvera ci-dessous l'ensemble du matériau textuel de Ricercar. Ce matériau ne doit cependant pas être abordé en tant que contenu dramatique, au sens traditionnel de ces termes. Rappelons en effet que le Radeau, comme l'a écrit Jean-Paul Manganaro ("Sur le motif. Etude sur Ricercar"), observe dans son travail une "attitude spécifique à l'égard de ce que l'on nomme le texte, généralement censé se constituer comme corps dur de la nécessité théâtrale. [...] Voilà que proférer des paroles d'auteurs se transforme en une ligne de récitatifs qui se déchaînent sur les variables de l'axe musical, comme des oiseaux converseraient de proche en proche sur les fils d'un poteau électrique. Villon, Dante, Pound, Campana, Lucrèce, Pirandello, Danielle Collobert, Nadejda Mandelstam, Leopardi, Gadda co-existent en tant que tels, mais aussi comme des pousses végétatives de la musique, scissions internes de l'emportement musical. La musique et les paroles des auteurs : partie dure et réparties attendries d'un même corps qui advient à la scène, sur la scène, pour la scène" .

Il avait vu dans son sommeil, ou bien rêvé... que diable avait-il donc été capable de rêver... un être étrange : un taupin, un tape à l'oeil –il avait rêvé d'une topaze : qu'est ce que ça peut bien être en somme une topaze ? Un morceau de verre à facettes, une espèce de lanterne jaune, jaune, qui grossissait, qui grandissait de seconde en seconde, jusqu'à devenir tout d'un coup un tournesol, un cercle méchant qui lui filait devant et presque sous la roue de la moto, sous l'effet d'une silencieuse magie. La marquise en voulait de la topaze, elle avait quelques verres dans le nez, elle criait, menaçait, trépignait : la figure drôlement pâle, elle disait des coçonneries en vénitien, ou dans un patois espagnol, c'est plus probable. Elle avait fait tout un bordel chez le général Marengo, se plaignant des carabiniers qui n'avaient pas été capables de la lui rattraper quelque part, cette sacrée topaze, cette jaunisse, sur les routes et les chemins. Si bien qu'au passage à niveau de Casal Bruciato, demi-tour à droite droit... le cul de bouteille-tournesol s'était envolé le long des voies, s'était transformé en taupasse

Avea veduto nel sonno, o sognato... che diavolo era stato capace di sognare?... uno strano essere: un pazzo: un topazzo. Avea sognato un topazio: che cos'è, infine, un topazio? un vetro sfaccettato, una specie di fanale giallo giallo, che ingrossa - Sava, ingrandiva d'attimo in attimo fino ad essere poi subito un girasole, un disco maligno che gli sfuggiva rotolando in- nanzi e pressoché al disotto della ruota della macchina, per muta magia. La marchesa lo voleva lei, il topazio, era sbronzata, strillava e minacciava, pestava i piedi, la faccia stranita in un pallore diceva delle porcherie in veneziano, o in un dialetto spagnolo, più probabile. Aveva fatto una cazzata al generale Rebaudengo perché i suoi carabinieri non erano buoni a rag- giungerlo su nessuna strada o stradaccia, il topazio maledetto, il giallazio. Tantoché al passaggio a livello di Casal Bruciato il vetrone girasole... per fil a dest! E' s'era involato lungo le rotaie cangiando sua figura in topaccio e ridarellava

Carlo Emilio Gadda, *L'affreux pastis de la rue des merles*
Traduit de l'italien par Louis Bonalumi

Fausse beauté qui tant me coûte cher,
Rude en effet, hypocrite douleur,
Amour dure plus que fer à mâcher,
Nommer que puis, de ma façon seur,
Cherme félon, la mort d'un pauvre coeur,
Orgueil mussé qui gens met au mourir,
Yeux sans pitié, ne veut Droit de Rigueur,
Sans empirer, un pauvre secourir ?

(...)

Un temps viendra qui fera dessécher,
Jaunir, flétrir votre épanie fleur ;
Je m'en risse, se tant pusse mâcher,
Las ! mais nenni, ce seroit donc foleur :
Vieil je serai, vous laide, sans couleur ;
Or buvez fort, tant que ru peut courir ;
Ne donnez pas à tous cette douleur,

(...)

François VILLON, *Poésies*
Ballade à s'amie

Quand par l'effet du plaisir ou de la douleur
qui s'empare de l'une de nos facultés,
l'âme se ramasse entièrement en elle,
il semble qu'elle ne connaisse plus que celle-ci,
et ce fait contredit l'erreur qui croit
qu'une âme en nous s'allume sur une autre.
Aussi, quand on entend ou qu'on voit une chose
qui attire l'âme très fort à soi,
le temps s'en va sans qu'on le voie,
car autre est la puissance qui le perçoit,
autre est celle qui tient l'âme tout entière :
la première est liée, la deuxième flottante.
J'eus de ceci une expérience vraie
en écoutant cette âme et en l'admirant;
car le soleil avait gravi
bien cinquante degrés, et je ne m'en étais pas
aperçu, lorsque nous vîmes là où ces âmes, d'une
[seule voix
nous crièrent : « Voici ce que vous demandez. »
L'homme des champs, quand le raisin brunit,
bouche souvent d'une fourchée d'épines,
dans une haie, un trou plus grand
que n'était le chemin par où monta
mon guide seul, et moi qui le suivais,
lorsque la troupe d'âmes nous eut quittés.
On monte à San Leo, on descend à Noli,
on grimpe à Bismantoue et à Cacume
avec les pieds ; ici, il faut voler :
avec les ailes, dis-je, et les plumes rapides
du grand désir, et derrière cette escorte
qui me donnait espoir et m'éclairait.
Nous montions, dans la roche brisée,
et le bord nous serrait de tous côtés,
et le sol voulait les mains avec les pieds.

*Quando per dilettanze O ver per doglie,
che alcuna virtù nostra comprenda,
l'anima bene ad essa si raccoglie,
par ch'a nulla potenza più intenda;
e questo è contra quello error che crede
ch'un'anima sovr' altra in noi s'accenda.
E pero, quando s'ode cosa O vede
che tegna forte a sé l'anima volta,
vassene 'l tempo e l'uom non se n'avvede;
ch'altra potenza è quella che l'ascolta,
e altra è quella c'ha l'anima intera: .
questa è quasi legata e quella è sciolta.
Di cio ebb' io esperienza vera,
udendo quello spirto e ammirando;
ché ben cinquanta gradi saliro era
lo sole, e io non m'era accorto,
quando venimmo ove quell' anime ad una
gridaro a noi: « Qui è vostro dimando ».
Maggiore aperta molte volte impruna
con una forcatella di sue spine
l'uom de la villa quando l'uva imbruna,
che non era la calla onde saline
lo duca mio, e io appresso, soli,
come da noi la schiera si partine.
Vassi in Sanleo e discendesi in Noli,
montasi su in Bismantova e 'n Cacume
con esso i piè ; ma qui convien ch'om voli ;
dico con l'ale snelle e con le piume
del gran disio, di retro a quel condotto
che speranza mi dava e facea lume.
Noi salavam per entro 'l sasso rotto,
e d'ogne lato ne stringea lo stremo,
e piedi e man volea il suol di sotto.*

Dante Alighieri, *La Divine Comédie/Purgatoire*, Chant IV
Traduit de l'italien par Jacqueline Risset
Ed. Garnier-Flammarion

Ett lodd benger på en krok og lider av ikke å kunne komme seg lavere ned, siden det benger : det sitter fast på kroken, som lodd så benger det, og siden det benger, er det avhengig. Nå vil vi tilfredsstille det : vi vil frigjøre det fra dets avhengighet, slippe det løs slik at det uavhengig kan komme seg lavere ned helt til det er fornøyd med å være lavere nede.

Un poids pend à un crochet et parce qu'il pend il souffre de ne pas pouvoir descendre : il ne peut se dégager du crochet puisqu'en tant que poids il est dépendant. Nous voulons le satisfaire : nous le délivrons de sa dépendance, nous le laissons aller afin qu'il assouvisse sa faim du plus bas, et descende indépendant jusqu'à ce qu'il soit content de descendre.

Carlo Michelstaedter, *La persuasion et la rhétorique*
Edition de l'éclat

Quand l'esprit rêve auprès d'une herbe
une patte de fourmi peut vous sauver
la feuille du trèfle a le goût et l'odeur de sa fleur

Le nouveau-né est descendu,
depuis la boue sur la tente jusqu'à Tellus,
comme pour aimer la couleur il va dans les herbes
saluant ceux qui demeurent sous XTHONOS
XΘONOS

ΟΙ ΧΘΟΝΙΟΙ; porter de nos nouvelles
εἰς χθονίους à ceux qui demeurent sous la terre,
nés de l'air, qu'il y ait des chants dans la maison
de Coré,

Περσεφῶνεια
et pour parler avec Tirésias, Thebæ

Cristo Re, Dio Sole

en à peu près 1/2 journée elle a fait son adobe
(la vespa) la petite gourde de bone

Le Kakémono pousse sur la terre nue hors de la
brume
le soleil paraît d'un bond sur-dessus de la
montagne
de sorte que je me souviens du bruit dans la
cheminée
comme si c'était le vent dans la cheminée
mais c'était en réalité l'oncle William
qui composait en bas
qui avait fait un grand Paaaaaon dans la fiareté
d'ses yeux
avait fait un grand paaaaaon dans la ...
fait un grand paon
dans la fiareté d'ses yeux

*When the mind swings by a grass-blade
an ant's forefoot shall save you
the clover leaf smells and tastes as its flower*

*The infant has descended,
from mud on the tent roof to Tellus,
like to like colour he goes amid grass-blades
greeting them that dwell under XTHONOS XΘONOS
ΟΙ ΧΘΟΝΙΟΙ; to carry our news
εἰς χθονίους; to them that dwell under the earth,
begotten of air, that shall sing in the bower
of Kore, Περσεφῶνεια
and have speech with Tiresias, Thebæ*

Cristo Re, Dio Sole

*in about 1/2 a day she has made her adobe
(la vespa) the tiny mud-flask
and that day I wrote no further*

*There is fatigue deep as the grave.
The Kakemono grows in flat land out of mist
sun rises lop-sided over the mountain
so that I recalled the noise in the chimney
as it were the wind in the chimney
but was in reality Uncle William
downtown composing
that had made a great Peeeeacock
in the prairie on his oyes
had made a great peeeeeacock in the...
made a great peacock
in the prairie of his oyes*

Ezra Pound, *Cantos*
Traduit de l'américain par Denis Roche
Ed. Flammarion

Déjà mes yeux étaient refixés au visage
de ma dame, et avec eux mon âme,
qui s'était détachée de toute autre pensée.
Elle ne riait pas; mais, « Si je riais »,
dit-elle, « tu deviendrais pareil
à Sémélé réduite en cendres :
car ma beauté, qui s'accroît à mesure,
par les degrés du palais éternel,
que je monte plus haut, comme tu as vu,
si elle ne se voilait, brille si fort
que tes sens mortels, à son éclat,
serait feuillage que la foudre brise.
Nous sommes élevés à la septième splendeur,
qui, sous le poitrail du lion ardent,
mêle maintenant ses rayons aux siens.
Fixe ton esprit là où sont tes yeux,
et fais d'eux un miroir pour l'image
qui t'apparaîtra dans ce miroir. »
Celui qui saurait quelle nourriture
était pour mon regard le visage heureux,
lorsque je passai à un autre objet,
comprendrait combien il m'était plaisant
d'obéir à ma céleste escorte,
en contrebalançant un côté par l'autre.
Dans le cristal qui encercle le monde,
(...)
je vis, d'une couleur d'or traversée de
rayons,
une échelle si longue vers le haut
que mon regard ne pouvait la suivre.
Je vis aussi par les degrés descendre
tant de splendeurs, qu'il me sembla
que toutes les lumières du ciel venaient de là.
Et comme les corneilles, par instinct naturel,
s'ébrouent ensemble au lever du jour
pour réchauffer leurs plumes froides,
puis les unes s'en vont sans retour,
d'autres reviennent d'où elles sont parties,
et d'autres, tournoyant, demeurent;
il me sembla que là il en allait de même,
dans ce scintillement venu tout ensemble,
lorsqu'un certain degré fut touché.
Le feu qui s'arrêta le plus près de nous
devint si clair que je dis en pensée :
« Je vois bien l'amour que tu m'indiques.
Mais celle dont j'attends le quand et le comment
du dire et du faire, ne bouge pas; aussi je fais bien
malgré mon désir, de ne rien demander. »
D'où elle, qui voyait mon taire
dans la vue de celui qui voit tout,
me dit : « Délivre le désir qui te brûle »

*Già eran li occhi miei rifissi al volto
de la mia donna, e l'animo con essi,
e da ogne altro intento s'era tolto.
E quella non ridea; ma « S'io ridessi »,
mi cominciò, « tu ti faresti quale
fu Semele quando di cener fessi :
ché la bellezza mia, che per le scale
de l'eterno palazzo più s'accende,
com' hai veduto, quanto più si sale,
se non si temperasse, tanto splende,
che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore,
sarebbe fronda che trono scoscende.
Noi sem levati al settimo splendore,
che sotto 'l petto del Leone ardente .
raggia mo misto giù del suo valore.
Ficca di retro a li occhi tuoi la mente,
e fa di quelli specchi a la figura
che 'n questo specchio ti sarà parvente ».
Qual sapesse qual era la pastura
del viso mio ne l'aspetto beato
quand' io mi trasmutai ad altra cura,
conoscerebbe quanto m'era a grato
ubidire a la mia celeste scorta,
contrapesando l'un con l'altro lato.
Dentro al cristallo che 'l vocabol porta,
cerchiando il mondo, (...),
di color d'oro in che raggio traluce
vid' io uno scaleo eretto in suso
tanto, che no'l seguiva la mia luce.
Vidi anche per li gradi scender giuso
tanti splendor, ch'io pensai ch'ogne lume
che par nel ciel, quindi fosse diffuso.
E come, per lo natural costume,
le pole insieme, al cominciar del giorno,
si movono a scaldar le fredde piume;
poi altre vanno via sanza ritorno,
altre rivolgon sé onde son mosse,
e altre roteando fan soggiorno;
tal modo parve me che quivi fosse
in quello sfavillar che 'nsieme venne,
si come in certo grado si percosse.
E quel che presso più ci si ritenne,
si fè sì chiaro, ch'io dicea pensando :
'To veggio ben l'amor che tu m'accenne.
Ma quella ond' io aspetto il come e 'l quando
del dire e del tacer, si sta; ond' io,
contra 'l disio, fo ben ch'io non dimando'.
Per ch'ella, che vèdea il tacer mio
nel veder di colui che tutto vede,
mi disse: « Solvi il tuo caldo disio ».*

Dante Alighieri, *La Divine Comédie/Paradis*
Chant XXI
Traduit de l'italien par Jacqueline Risset
Ed. Garnier Flammarion

« N'en mange pas dans les enfers »
Veille à ce que le soleil ou la lune bénissent ton manger
Ko'πη, Ko'πη à cause des six graines d'une erreur
ou que les étoiles bénissent ton manger

o Lynx, protège ce verger
garde-le des sillons de Déméter

Ce fruit est rempli de feu,
 Pomone, Pomone
 Il n'y a pas de verre plus clair que les globes de cette
 flamme
 quelle mer est plus claire que ce corps de grenade
 tenant la flamme ?

Ромоне, Ромоне.

Lynx, garde bien ce verger
Qui a pour nom Melagrana
ou le champ de Grenade
La mer n'est pas plus claire dans l'azur
Ni les Héliades porteurs de lumière

Voici des lynx Voici des lynx,
Entendez-vous dans la forêt
le léopard ou la bassaride
ou le crocodile ou le mouvement des
feuilles?

Cythère, voici des lynx
Le chêne nain va-t-il se couvrir de fleurs?
Il y a une vigne rose dans ces broussailles
Rouge? blanche? Non, mais une couleur entre les
deux
Quand la grenade est ouverte et qu'un rayon de
lumière
la pénètre à demi

Lynx, méfie-toi de ces vignes épineuses
o lynx, γλυσκον + λαις montant des champs
d'oliviers.

Kuthère, voici des Lynx et le bruit des crotales
Un nuage de poussière monte des vieilles feuilles
Échangez-vous des roses pour des glands
Les lynx mangeront-ils des feuilles d'épineux?
Qu'avez-vous dans ce vase de vin?
(yoo'p, pour des lynx)

Maélidos et bassaridos parmi des lynx;
combien? Il y en a plus sous les chênes.
Nous sommes ici à attendre le lever du soleil
et le lever de soleil suivant
trois nuits parmi les lynx. Trois nuits
dans le bois de chênes
et les branches des vignes sont bien fournies
aucune ne manque de fleurs,
aucun lynx n'a perdu sa corde fleurie
les Maélidos ont toutes leur bolée de vin
cette forêt a pour nom Malagrans

o lynx, garde le goût vif de mon cidre
Garde-le vierge de tout nuage

*"Eat of it not in the under world"
See that the sun or the moon bless thy eating
Ko' pu, Ko' pu, for the six seeds of an error
or that the stars bless thy eating*

*O Lynx, guard this orchard,
Keep from Demeter's furrow*

*This fruit has a fire within it,
Pomona, Pomona
No glass is clearer than are the globes of this flame
what sea is clearer than the pomegranate body
holding the flame?
Pomona, Pomona.*

Lyux, keep watch on this orchard
That is named Melagrana
or the Pomegranate field
The sea is not clearer in azure
Nor the Helms bringing light

Here are lynes Here are lynes,
Is there a sound in the forest
of pard or of bassard
or crotale or of leaves moving?

*Cythera, here are lynxes
Will the scrub-oak burst into flower?
There is a rose vine in this underbrush
Red? white? No, but a colour between them
When the pomegranate is open and the light fall:
half thru it*

O Lynx, beware of these vine-thorns
O Lynx, φάυκος + πτε coming up from the olive yards,

Euthora, here are Lynxes and the clicking of crotalus
There is a stir of dust from old leaves
Will you trade roses for acorns
Will lynxes eat thorn leaves?
What have you in that wine jar?
ὦ τοι, for lynxes!

*Maesid and bassarid among lynxes;
how many? There are more under the oak trees.
We are here waiting the sun-rise
and the next sunrise
for three nights amid lynxes. For three nights
of the oak-wood
and the vines are thick in their branches
no vine lacking flower,
no lynx lacking a flower-rose
no Maesid minus a wine jar
this forest is named Malagrasa*

*O hyux, keep the edge on my cider
Keep it clear without cloud*

Ezra Pound, *Cantos*
Chant LXXIX

Traduit de l'américain par Denis Roche
Ed. Flammarion

L'acqua il vento
La sanità delle prime cose –
Il lavoro umano sull'elemento
Liquido – la natura che conduce
Strati di rocce su strati – il vento
Che scherza nella valle – ed ombra del vento
La nuvola – il lontano ammonimento
Del fiume nella valle –
E la rovina del contrafforte – la frana
La vittoria dell'elemento – il vento
Che scherza nella valle.
Su la lunghissima valle che sale in scale
La casetta di sasso sul faticoso verde:
La bianca immagine dell'elemento.
La tellurica melodia della Falterona. Le onde
telluriche. L'ultimo asterisco della melodia
della Falterona s'inselva nelle nuvole. Su la
costa lontana traluce la linea vittoriosa dei
giovani abeti, l'avanguardia dei giganti
giovinetti serrati in battaglia, felici nel sole
lungo la lunga costa torrenziale.

*L'eau le vent
La pureté des premières choses –
Le travail humain sur l'élément
Liquide – la nature qui mène
Strates et strates de roches – le vent
Qui joue dans la vallée – et ombre du vent
Le nuage – l'avertissement lointain
Du fleuve dans la vallée –
Et la ruine du contrefort – la chute
La victoire de l'élément – le vent
Qui joue dans la vallée.
Sur la vallée très longue qui monte en paliers
La maisonnette de pierre sur le vert exténué:
La blanche image de l'élément.
La mélodie tellurique de la Falterona. Les vagues
telluriques. L'ultime hémistiche de la mélodie
de la Falterona va s'embusquer dans les nuages.
Sur la côte lointaine, la ligne victorieuse des
jeunes sapins étincelle, l'avant-garde des tout
jeunes géants, rangés en ordre de bataille,
heureux dans le soleil le long de la côte
torrentielle.*

Dino Campana, *Canti orfici*
Ed. Rizzoli
Trad. de l'italien par David Bosc aux Editions Allia

... Et à quelle distance une chose est de nous, c'est l'image qui fait que nous le percevons et veille à l'indiquer: car, une fois émise, elle chasse aussitôt en avant, le poussant, tout air interposé entre les yeux et elle, lequel air, se glissant en nos yeux tout entier, de toute sa longueur balaye les pupilles, pour ainsi dire, et passe. Et c'est cela qui fait que nous voyons toujours la distance des choses. Et, plus il y a d'air sur le devant chassé, plus dure ainsi le vent qui balaye nos yeux, et plus la chose vue nous paraît éloignée. Et puisque nous voyons dans le même moment quelle est la chose vue et quelle est sa distance, cela se fait, bien sûr, à vitesse très grande...

... En effet, quand le vent, peu à peu, nous frappe, lui aussi, et qu'afflue un froid vif, ... on la voit tout au fond. C'est comme quand on voit, mais cette fois vraiment, des choses au-dehors, quand la porte, à la vue, offre une découverte et fait que, du dedans, nous voyons au-dehors des choses à foison. Car cette vision vient aussi d'un courant double et jumeau de l'air : le premier, que l'on voit en deçà des jambages ; puis viennent les montants gauche et droit de la porte; vient balayer nos yeux, ensuite, la lumière extérieure ; et puis les balaye l'autre air, et les choses enfin qu'on voit vraiment dehors. De même du miroir: l'image, à peine émise, en venant au regard chasse et pousse en avant tout air interposé entre les yeux et elle, et fait que nous pouvons percevoir tout cet air... c'est que, lorsque l'image arrive sur le plan du miroir et le heurte, elle n'en revient pas indemne : elle est chassée inverse quoique exacte comme si l'on lançait contre poutre ou pilier un masque fait d'argile avant qu'il ait séché, et qu'ensuite, gardant au front sa forme exacte, il dessine, écrasé son visage inversé (...)

aera qui inter se cumque est oculosque locatus, isque ita per nostras acies perlabitur omnis, et quasi perterget pupillas atque ita transit. Propterea fit uti videamus quam procul absit res quaeque. Et quanto plus aeris ante agitur et nostros oculos perterget longior aura, tam procul esse magis res quaeque remota videtur. Scilicet haec summe celeri ratione geruntur, quale sit ut videamus et una quam procul absit. Illud in bis rebus minime mirabile habendumst cur ea quae feriant oculos simulacra, videri . singula cum nequeant, res ipsae perspiciantur. Ventus enim quoque paulatim cum verberat, et [cum acre fluit frigus, non privam quamque solemus... Nunc age, cur ultra speculum videatur imago percipe; nam certe penitus, remota videtur. Quod genus illa foris quae vere transpiciuntur, ianua cum per se transpectum praebet apertum, multa facitque foris ex aedibus ut videantur. Is quoque enim duplici geminoque fit aere visus. Primus enim citra postes tum cernitur aer, inde fores ipsae dextra laevaue secuntur, post extraria lux oculos perterget, et aer alter, et illa foris quae vere transpiciuntur. Sio ubi se primum speculi proiecit imago, dum venit ad nostras acies, protrudit agitque aera qui inter se cumque oculosque locatus, et facit ut prius hunc omnem sentire queamus... ..Nunc ea quae nobis membrorum dextera pars est, in speculis fit ut in laeva videatur eo quod, planitiem ad speculi veniens cum offendit imago, non convertitur incolumis, sed recta retrorsum sic eliditur, ut si quis, prius arida quam sit cretea persona, adlidat pilaeve trabive, atque ea continuo rectam si fronte figuram servet et elisam retro sese exprimat ipsa : fiet ut, ante oculus fuerit qui dexter, ut idem (...)

Lucrèce, *De la nature des choses*
Chant IV
Traduit du latin par Bernard Pautrat
Ed. Le livre de Poche

Je me suis interdit de danser moi-même par une timidité vraiment bienvenue. Ou plus exactement, j'ai trouvé charmant, à la soirée dansante, de me distinguer par ma réserve. Calme, presque grandiose, en homme accompli depuis très longtemps, j'ai regardé avec des yeux qui n'étaient autres que les miens, mes yeux que jusque-là, je n'avais jamais regardés, les joyeuses contorsions, m'échauffant pour ainsi dire en surface et avec élégance pour une beauté qui, semblable à un tableau, était assise sur une chaise qu'elle savait, par sa façon d'y être assise, dérober à mes regards. Tenant sa chaise pour un poète incroyablement endurant, s'escamotant presque à force de modestie, j'adressai une prompte et furtive prière à l'objet de mon attention pour dire ensuite au garçon qui devinait en moi un être facile à arracher à sa bonne humeur: «Ne vous croyez pas obligé d'être aussi formel avec moi.» Les danses se déroulaient conformément au programme, et le fait qu'il en allât ainsi m'autorisait aussi bien à penser à la maîtresse du monde, qui est juste une femme que j'ai vue représentée je ne sais quand, ni où, en rapport avec un livre dont elle orne la page de titre(...)

Selber zu tanzen untersagte ich mir aus aufrichtig willkommene geübener Schüchternheit. Genauer gesprochen, fand ich es am Tanzabend hübsch, mich durch Zurückhaltung auszuzeichnen. Ruhig, beinahe grandios wie ein in sich seit längstem Abgeschlossener schaute ich mit keinen anderen als meinen eigenen, bis dahin von mir selbst noch nie angeschauten Augen in's sich bewegende Vergnügen hinein, mich sozusagen für eine Schöne oberflächlich und elegant erwärmend, die, ähnlich einem Bild, auf einem Stuhle saß, den sie mit ihrem Auf-ihm-Sitzen meinen Blicken zu entziehen wußte. Ihren Stuhl für einen ungemein ausdauerlichen, vor Bescheidenheit so gut wie verschwindenden Dichter haltend, betete ich den Gegenstand meiner Aufmerksamkeit geschwind und prompt an, um sodann zum Kellner, der in mir offenbar einen leicht aus der guten Laune Herauszubringenden vermutete, zu sagen: »Sie brauchen sich mir gegenüber durchaus nicht zu formell zu benehmen.« Das Tanzen wickelte sich programmäßig ab (...)

Robert Walser, *MICROGRAMMES Le territoire du crayon*
Editions ZOE

COTRONE : Ah, voilà - parce que madame - je suppose - n'a pas voulu répondre à son amour. La poésie n'a rien à voir avec ça ! Un poète fait de la poésie: il ne se tue pas.

ILSE : (*désignant Cromo*) Il dit que j'aurais dû répondre à son amour, vous n'avez pas entendu ? Désormais comtesse ! Comme si cette facilité devait me venir du titre...

LE COMTE : ... et non du coeur !

CROMO : Mais tais-toi donc ! Elle l'aimait, elle aussi !

ILSE : Moi ?

CROMO : Oui, oui, toi ! Toi aussi ! et cela te donne à mes yeux plus de mérite. Sinon, je ne pourrais plus rien m'expliquer. Et lui, (*Il indique le Comte.*) il expie à présent ton sacrifice de ne pas t'être rendue ! Tant il est vrai qu'il ne faut jamais aller contre ce que le coeur ordonne !

LE COMTE : Veux-tu enfin cesser de tout déballer en public ?

CROMO : Puisqu'on en parle... Ce n'est pas moi qui ai commencé.

LE COMTE : C'est toi qui as commencé !

QUAQUÈO : Tant et si bien, d'ailleurs, que tu t'es pris une gifle !

Cette dernière réplique de Quaquèo fait rire.

ILSE : C'est bien, mon cher, une gifle... (*Elle s'approche de Cromo et lui caresse la joue.*) que l'on efface maintenant comme ça... L'ennemi, ce n'est pas toi, même si tu m'exhibes en public.

CROMO : Mais non, pas moi !

ILSE : Si, et tu me poignardes, devant les gens qui sont là, en train de nous regarder.

CROMO : Je te poignarde ? Moi ?

ILSE : Eh oui, j'ai bien l'impression... (*Se tournant vers Cotrone*) Mais c'est Nature... quand on s'exhibe en public... (*Au Comte*) Toi, mon pauvre, tu voudrais garder encore ta dignité... Sois tranquille, tout cela va finir, je sens que nous sommes à la fin...

LE COMTE : Mais non, Ilse ! Il suffirait que maintenant tu te reposes un peu...

ILSE : Qu'est-ce que tu veux cacher, encore ? Et puis où ? Ton âme, si tu n'as pas péché, tu peux la montrer, comme une petite fille nue ou en charpie. Même le sommeil dans mes yeux, je le sens en charpie... (*Elle regarde autour d'elle, elle regarde au loin.*) C'est la campagne, ici, mon Dieu... et le soir... et eux, là, qui se trouvent devant nous... (*À son mari*) Je l'aimais, tu as entendu ? et je l'ai fait mourir. On ne peut, mon ami, désormais dire que cela, d'un mort qui n'a rien eu de moi. (*Elle s'avance vers Cotrone.*) Monsieur, il me semble que c'est un rêve, ou une autre vie, après la mort... Cette mer que nous avons traversée... Je m'appelais alors Ilse Paulsen...

Luigi Pirandello, *Les Géants de la montagne*
Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro
Ed. L'avant-scène théâtre

DIAMANTE : Cromo ! (Et, dès que Cromo se retourne :) Oh, tu en as une tête...

CROMO : Moi ? Quelle tête j'ai ? Toi, plutôt : tu es habillée en Vanna Soma et tu as oublié d'abaisser le masque sur ton visage.

DIAMANTE : Ne me fais pas rire: Inoi, en Vanna Soma ? C'est toi, au contraire qui es habillé en Client tout en portant le nez du Premier Ministre. Moi, je suis encore déguisée en Dame de Cour et je suis entrain de me déshabiller; mais, tu sais, je crains d'avoir avalé une épingle !

CROMO : Avalé ? C'est grave !

DIAMANTE : (*indiquant sa gorge*) Je la sens ici.

CROMO : Mais dis-moi, tu te crois vraiment encore habillée en Dame de Cour ?

DIAMANTE : Je me déshabille, je te dis; et justement, c'est en me déshabillant...

CROMO : Allons donc, en te déshabillant ! Tu es habillée en Vanna Soma !

(*Et pendant qu'elle incline la tête pour regarder son costume, d'un coup de doigt il lui abaisse aussitôt le masque sur le visage.*) Et ça, c'est le masque !

DIAMANTE : (*portant une main à sa gorge*) Mon Dieu, je ne peux plus parler !

CROMO : À cause de l'épingle ? Mais tu es vraiment sûre de l'avoir avalée ?

DIAMANTE : Je l'ai ici ! Ici !

CROMO : Tu l'avais entre les dents en te déshabillant ?

DIAMANTE : Mais non ! Il me semble que je viens juste de l'avaler. Et qu'il y en avait même deux.

CROMO : Des épingles ?

DIAMANTE : Des épingles, oui, des épingles ! Bien que l'autre, je ne sais pas... je l'ai peut-être rêvée ! Ou alors, c'était avant le rêve ? Le fait est que je la sens là.

CROMO : J'y suis : tu as dû le rêver parce que tu sens ta gorge qui pique. Je parie que tu as les amygdales enflammées avec des petits points blancs.

DIAMANTE : C'est possible. Avec l'humidité, la fatigue.

CROMO : (*sur le même ton, rapide, compatissant*) Crève.

DIAMANTE : (*se révoltant*) Crève toi-même !

CROMO : La seule solution, c'est de crever, ma chère, avec la vie que nous menons !

DIAMANTE : Des épingles dans le costume, oui, il y en avait une, toute rouillée ; je me souviens pourtant de l'avoir arrachée et jetée ; je ne l'ai pas mise entre mes dents. Et puis, si je ne suis plus habillée en Dame de Cour... Battaglia, en état de transe, fait irruption par la première porte.

BATTAGLIA : Mon Dieu, j'ai vu ! J'ai vu, j'ai vu !

DIAMANTE : Qu'est-ce que tu as vu ?

BATTAGLIA : Sur le mur, là-bas : une de ces peurs !

CROMO : Ah, si tu dis que « tu as vu », alors c'est vrai : moi aussi, moi aussi, « j'ai entendu ».

DIAMANTE : Mais quoi donc ? Ne me faites pas peur ! J'ai la fièvre !

CROMO : Là-bas, au fond du couloir : à l'endroit où se trouve la margelle du puits, là-bas : une musique ! une musique !

DIAMANTE : Une musique ?

CROMO : (*les prenant chacun par une main*) Allez, venez.

DIAMANTE et BATTAGLIA : (*en même temps, reculant*) - Mais non, tu es fou ! - Quelle musique ?

CROMO : Très belle ! Venez avec moi ! De la musique... de quoi avez-vous peur ? (*Ils se dirigent vers le fond sur la pointe des pieds.*) Mais il faut trouver l'endroit exact. Ce doit être ici, je l'ai entendue, il n'y a pas à dire. Comme de l'autre monde. Elle vient du fond de ce puits-là, vous voyez ? Il indique un lieu au-delà de la seconde porte à gauche.

DIAMANTE : Mais quelle musique ?

CROMO : Un concert de paradis. Voilà, attendez. Tout à l'heure comme ça : je m'éloignais et je ne l'entendais plus ; je m'approchais et je ne l'entendais plus ; puis, tout à coup, me plaçant comme ça Voilà, oui, ne bougez pas ! Vous entendez ? Vous entendez ?

Luigi Pirandello, *Les géants de la Montagne*
Traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro
Ed. L'avant-scène théâtre

Je ne suis pas encore habituée à vivre pieds nus. Il faudra que je marche encore assez loin d'ici. Je croyais avoir pris l'habitude de cette ville. Mais c'est faux. Maintenant je le sais.

Je ne sais pas quand la foule quittera la place. Je suis perdu – j'ai besoin de quelqu'un à côté, sans parler.

Plus rien. De la boue, du sable. Quel sable ? seulement la moiteur et l'humidité.

Je suis si bas, si près de terre, si ramassé maintenant qu'ils pourraient presque me piétiner. Je suis sur la marche heureusement du bord de la rue. Mais si leurs rangs se gonflent soudain, débordent, ils arriveront à me piétiner réellement.

Il est mort. Je ne l'ai plus revu depuis deux mois. Il était parti. Il est rentré (...), et il est mort. J'ai pris sa veste qui est restée chez moi depuis son départ. Je l'ai mise sur le lit. Je suis sur le lit, à côté de la veste. C'est une veste. Oui je veux que ça soit une veste. C'est une veste longue, chaude. Quand je l'enfile parfois, elle m'arrive aux chevilles. Je suis petite, lui très grand. Il ne faut plus rien savoir sur cette veste, mais c'est trop difficile de ne rien savoir. La veste verte, sombre, sent bon. Je la mets sur moi parce que j'ai froid, de plus en plus froid. La fenêtre est ouverte et il pleut. Elle est douce. La manche effleure mon cou. Je sens le renflement de la piqure au bord de la manche contre ma peau. Une veste verte longue, avec des manches raglan. Qu'est-ce que c'est que cette veste ? Une veste. Il est mort. La première fois, c'était derrière la place de l'église. Sur le chemin, juste avant la mer, il a mis la veste sur mes épaules, et il m'a serrée très fort dedans. Après, sur la plage, elle était douce à ma peau, à la sienne aussi, je crois. Elle est chaude. La veste. La veste est chaude, douce, tellement douce. Mort. – Lui mort. – vide – vidé – plus rien – la veste – la veste – ma veste – la sienne. Une veste.

Danielle Collobert, *Oeuvres II*

Ed. POL

Je n'ai effectivement pas dormi pendant cinq nuits, veillant le proscrit devenu fou. Mais (...), épuisée par une nuit blanche sans fin, je m'endors vers le matin d'un sommeil inquiet, transparent en quelque sorte, à travers lequel je vois Mandelstam assis sur le lit branlant, les jambes croisées et le veston déboutonné, prêtant l'oreille au silence.

Soudain – je le sens à travers mon sommeil – tout change de place : Mandelstam a enjambé la fenêtre, et je me trouve à ses côtés. Ses jambes pendent à l'extérieur, et j'ai le temps de remarquer que tout son corps descend. L'appui de la fenêtre est placé haut. Etendant désespérément les bras, je saisis les épaules de son veston. Lui, il glisse ses bras hors des manches et se laisse tomber. J'entends le bruit de la chute, puis un cri... Le veston est resté entre mes mains. Je me précipite en criant dans le couloir de l'hôpital, descends l'escalier et cours dehors. Des infirmières m'emboîtent le pas. Nous trouvons Mandelstam sur un carré de terre qu'on a bêché pour y planter des fleurs. Il est couché, recroquevillé sur lui-même. On le fait remonter à grand renfort d'injures. Mais c'est principalement à moi que s'adressent ces injures, parce que je ne l'ai pas bien surveillé.(...)

Cela se termine bien : il s'est jeté par la fenêtre du premier étage (...).

La fracture n'est découverte que beaucoup plus tard.(...) Le bras ne fonctionne pas,(...) il ne peut le relever pour accrocher son manteau, par exemple. Il fait cela de la main gauche.

Après le saut nocturne vient l'apaisement. Comme dit le poème : « un saut, et je retrouvai mes esprits. »

Nadejda Mandelstam, *Contre tout espoir*

Traduit du russe par Maya Minoustchine

Ed. NRF Gallimard. Collection Témoins, tome 1.

*E un dì lor, che mi sembrava lasso,
sedeva e abbracciava le ginocchia,
tenendo 'l viso giù tra esse basso.
"O dolce signor mio", diss'io, "adocchia
colui che mostra sé più negligente
che se pigrizia fosse sua serocchia".
Allor si volse a noi e puose mente,
movendo 'l viso pur su per la coscia,
disse: "Or va tu sù, che se' valente!".
Conobbi allor chi era, e quella angoscia
che m'avacciava un poco ancor la lena,
non m'impedì l'andare a lui; e poscia
ch'a lui fu' giunto, alzò la testa a pena,
dicendo: "Hai ben veduto come 'l sole
da l'omero sinistro il carro mena?".
Li atti suoi pigri e le corte parole
emosser le labbra mie un poco a riso;
poi cominciai: "Belacqua, a me non dole
di te omai; ma dimmi: perché assiso
quiritto se'? attendi tu iscorta,
o pur lo modo usato t'ha' ripreso?".
Ed elli: "O frate, andar in sù che porta?
ché non mi lascerebbe ire a' martiri
l'angel di Dio che siede in su la porta.
Prima convien che tanto il ciel m'aggiri
di fuor da essa, quanto fece in vita,
perch'io 'ndugiai al fine i buon sospiri,
se orazione in prima non m'aita
che surga sù di cuor che in grazia viva;
l'altra che val, che 'n ciel non è udita?".
E già il poeta innanzi mi saliva,
e dicea: "Vienne omai; vedi ch'è tocco
meridian dal sole, e a la riva
cuopre la notte già col piè Morrocco".*

Et l'un d'entre eux, qui me semblait las,
était assis, embrassant ses genoux,
et tenant entre eux son visage baissé.
« Mon doux seigneur », dis-je, « jette les yeux
sur cet homme-ci, à l'air plus indolent
que si paresse était sa soeur . »
Alors il se tourna vers nous et nous considéra,
en levant les yeux le long de sa cuisse,
et dit : « Va donc là-haut, toi qui es si vaillant. »
Je reconnus alors qui il était, et cette angoisse
qui pressait encore ma respiration
ne put m'empêcher d'aller vers lui ; et quand
je fus près de lui, il leva à peine la tête,
et dit : « As-tu bien vu comme le soleilme portèrent un peu
à sourire ;
puis je dis : « Belacqua, je ne plaindrai plus
désormais : mais dis-moi : pourquoi es-tu assis
en ce lieu ? attends-tu une escorte ?
ou bien as-tu repris ton ancienne habitude ? ».
Et lui : « O frère, monter là-haut, qu'importe ?
il ne me laisserait pas aller aux tourments,
l'ange de Dieu qui siège sur le seuil.

mène son char ici de la main gauche ? »
Ses gestes paresseux et ses brèves paroles
Le ciel doit d'abord tourner autant de fois
autour de moi qu'il a fait dans ma vie,
puisque j'ai retardé sans cesse les bons soupirs,
à moins qu'une prière ne m'aide auparavant,
venue d'un coeur qui vive dans la grâce.
Que vaut une autre, que le ciel n'entend pas ? »
Déjà le poète montait devant moi
et disait « Viens donc : tu vois que le soleil
touche le méridien, et que sur le rivage
la nuit, du pied, recouvre le Maroc. »

Dante Alighieri, *La Divine Comédie / Purgatoire*
Chant IV

(...) *Come d'arbor cadendo un picciol pomo,
Cui là nel tardo autunno
Maturità senz'altra forza atterra,
D'un popol di formiche i dolci alberghi,
Cavati in molle gleba
Con gran lavoro, e l'opre
E le ricchezze che adunate a prova
Con lungo affaticar l'assidua gente
Avea providamente al tempo estivo,
Schiaccia, diserta e copre
In un punto; così d'alto piombando,
Dall'utero tonante
Scagliata al ciel profondo,
Di ceneri e di pomici e di sassi
Notte e ruina, infusa
Di bollenti ruscelli
O pel montano fianco
Furiosa tra l'erba
Di liquefatti massi
E di metalli e d'infocata arena
Scendendo immensa piena,
Le cittadi che il mar là su l'estremo
Lido aspergea, confuse
E infranse e ricoperse
In pochi istanti: onde su quelle or pasce
La capra, e città nove (...)*

(...) *Comme d'arbre tombant une petite pomme
que là, dans le tardif automne,
jette à terre la maturité seule,
et qui, d'un peuple de fourmis les doux séjours,
dans la glèbe creusés
à grand effort, et les oeuvres
et les biens que l'espèce patiente
avait prudemment, à grand-peine,
amassés dans l'été,
détruit et couvre
en un instant ; tout de même, crachées
de la matrice grondante
dans le profond du ciel
et la ruine et la nuit
de lave, et de cendre, et de pierre, mêlée
de brûlants fleuves
ou, par le flanc montagneux,
furieuse parmi l'herbe,
de masses liquéfiées,
de métaux, de sable en feu,
l'immense crue coulant
écrasa et couvrit
en un instant les cités que là-bas
sur l'extrême rivage
la mer baignait. Sur elles à présent
paît la chèvre, et des cités nouvelles (...)*

*Sempre caro mi fu quest'eremo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare (...)*

*Toujours tendre me fut ce solitaire mont,
et cette haie qui, de tout bord ou presque,
ferme aux yeux le lointain horizon.
Mais couché là et regardant, des espaces
sans limites au-delà d'elle, de surhumains
silences, un calme on ne peut plus profond
je forme en mon esprit, où peu s'en faut
que le cœur ne défaillât. Et comme j'ouis le vent
bruire parmi les feuilles, cet
infini silence-là et cette voix,
je les compare : et l'éternel, il me souvient,
et les mortes saisons, et la présente
et vive, et son chant. Ainsi par cette
immensité ma pensée s'engloutit :
et dans ces eaux il m'est doux de sombrer (...)*

Leopardi, *I canti*
L'infinito et La Ginestra

Alle kämpfen nur einen Kampf. (Wenn ich angegriffen von der letzten Frage nach Waffen hinter mich greife, kann ich nicht unter den Waffen wählen und selbst wenn ich wählen könnte, müßte ich "fremde" fassen, denn wir haben alle nur einen Waffenvorrat.) Ich kann keinen eigenen führen, glaube ich einmal selbstständig zu sein, sehe ich einmal niemanden um mich, so ergibt sich bald, daß ich infolge der mir nicht gleich oder überhaupt nicht zugänglichen allgemeinen onstellation diesen Posten übernehmen mußte.

Nous tous, nous menons un seul et même combat (si, attaqué par la dernière question, je saisis des armes derrière moi, je ne peux pas les choisir, et le pourrais-je que je serais encore obligé de prendre celles des « autres » car nous n'avons qu'une seule réserve d'armes). Je ne peux mener aucun combat personnel s'il m'arrive de me croire indépendant, de ne voir personne autour de moi, il apparaît bientôt que j'ai dû me charger de ce poste par suite d'une constellation générale dont le sens ne m'est pas tout de suite ou absolument pas accessible...

Tagebuch/Journal Kafka

Traduit de l'allemand par Marthe Robert

Octobre 1917

AUSGEWÄHLTE LIEDER.

1.
Erlkönig.
Quets.

Schnell. (♩. 112.)

Op. 1.

Wind!

Was ist das für ein Spiel?

Ich geh' mit dir, - dich

8023

Edition Peters.

Kind, er hat den Kna - ben wohl in dem

Arm, er fäßt ihn so an, er hält ihn warm.

Mein Sohn, wenn

birgst du so bang dein Ge - sicht?

Gleich,

Va - ter, du den Kel - kig nicht?

den Kr - ten - kig mit Kron' und

8024

Edition Peters.

et le Rome-Naples fonçait, fonçait à toutes bielles derrière le crépuscule, déjà presque dans la nuit, endiadémé 'éclairs, des aigrettes spectrales au pantographe, lucanocerv saturé de courant. Tant et tant que, convaincue de ne pouvoir assurer son salut par c'te course insensée dans les parallèles en fuite, la taupetopazine était sortie des rails, pour se lancer à travers champs, (...) vers les fondrières du Campo Morto, vers les fourrés, vers l'enchevêtrement du littoral pométain. Les gardes-barrière criaient, hurlaient qu'elle était folle, qu'il fallait l'arrêter, lui passer les menottes, l'automotrice la talonnait dans les marécages, avec ses gros yeux jaunes qui fouillaient dans tous les sens, et les jonchères et les ténèbres, jusque là-bas où les noms se font rares, là-bas où lumineuses et guirlandes se balançaient sur les terrasses du lido, dans le frisson vespéral de la mer. Là, aussitôt sorties de l'onde, dépouillant leurs parures d'algues et d'écume, dans le va et vient des serveurs –complets blancs, chalumeaux, siphons moites –, des néréides égayaient à l'accoutumée les fascinantes nuits de Castel Porcano. Entre deux languides nénies, la comtesse demandait un philtre au sommeil, à l'oubli : aux vaines fioritures, aux évanescences du songe : le songe de n'être pas. (...) Ivre, elle rejetait la tête en arrière, les cheveux imbibés, retombants (tandis que des ballonnets jaunes rigolaient et se balançaient en chinois), dans la bénignité torpide de la nuit : imbibés de la mousse d'un shampooing au white label. Fente de tire-lire, sa bouche s'ouvrait, canaille, jusqu'aux oreilles, partageant sa figure en deux, comme bâillent les pastèques au premier coup de tranchoir, comme un festival de claquettes. Et de ses gros yeux révoltés qui laissaient voir la sclérotique, blanche sous les iris – une véritable Thérèse repossédée par le démon – perlaient sur ses joues des pleurs éthyliques, des gouttelettes d'azur, larmes opalescentes d'un pernod de contrebandiers. Elle distillait des perles d'azuli, des larmes d'aloès, de térébinthe et de vodka.

e il Roma-Napoli filava filava a tutta corsa dietro al crepuscolo e pressoché già nella notte e nella tenebra circèa, diadematò di lampi e di scintille spettrali sul pantografo, lucanocervo saturato d'elettrico. Fintantoché avvedutosi come non gli bastava a salvezza chella rotolata pazza lungo le paral- lele fuggenti, il topo-topazio s'era derogato di rotaia, s'era buttato alla campagna nella notte verso le gore senza toce del Campo Morto e la macchia e l'intrico del litorale pometino: le donne del casello strillavano, gridavano ch'era ammattito: lo fermassero, lo ammanettassero: il locomotore lo rincorreva in palude, coi due gialli occhi tutta perscrutava e la giuncaia e la tenebra fino laggiù, dove i nomi si diradano, appiè il monte della contessa Circia, ove luminarie e ghirlande dondolavano sopra le altane a lido, nello spiro serötino del mare. Nereidi, ivi, appena emerse dal flutto e subito ignudatesi della lor. veste d'alge e di spuma fra l'andirivieni dei camerieri in bianco e de' sifoni diacci e delle fistule, solevano allegrare la notte fascinosà di Castel Porcano. La contessa, tra languide nenie, di- mandava una fiala al sonno, all'oblio: ai ghirigori vani, agli marrimenti del sogno. Del sogno di non esserei. (...) ebria- ca arrovesciava il capo all'indietro, ricadendole i capelli zuppi (mentre palloncini gialli ridevano e dondolavano in cinese) nella torpida benignità della notte: zuppi d'uno shampo di white label: la fenditura della bocca, quale in un salvadanaio di coccio, s'inarcava sguaiata fino a potersi appuntare agli orecchi, le spaccava il volto come il cocomero dopo la prima incisione, in due batti batti, in due sottosuoie di ciabatta: e dagli occhioni strabuzzati, che gli si vede il bianco di sotto a l'iridi come d'una Teresa riposseduta dal demonio, le goccio- lavano giù per il volto lacrime etiliche, stille azzurrine: opale- scenti perle d'un contrabbanda, to Pernod. Invocava la fiasca del ratafià, chiamava le sovvenzioni del Papà, del Papè, del grande Aleppo; dell'invisibile nnipresente, ch'era, tutt'al contrario dell'Onnivisibile fetente salutato salvatore d'Italia, onnipotente nel praticare il solletico, ogni maniera di solleti- co: quanto era quello impotente a combinare checchefsosse, e men che meno le sue verbose bravazzate. Stillava perle azzur- rine, lacrime di àloe, di erebinto e di wodka.

Gadda, *L'affreux pastis de la rue des merles*
Traduit de l'italien par Louis Bonalumi
Ed. le Seuil

Den 20. ging Lenz durchs Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber alles so dicht, und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so trüg, so plump. Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf - bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte. Anfangs drängte es ihm in der Brust, wenn das Gestein so wegsprang, der graue Wald sich unter ihm schüttelte, und der Nebel die Formen bald verschlang, bald die gewaltigen Glieder halb enthüllte; es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlorenen Träumen, aber er fand nichts. Es war ihm alles so klein, so nahe, so naß, er hätte die Erde hinter den Ofen setzen mögen, er begriff nicht, daß er so viel Zeit brauchte, um einen Abhang hinunterzuklimmen, einen fernen Punkt zu erreichen; er meinte, er müsse alles mit ein paar Schritten ausmessen können. Nur manchmal, wenn der Sturm das Gewölk in die Täler warf, und es den Wald herauf dampfte, und die Stimmen an den Felsen wach wurden, bald wie fern verhallende Donner, und dann gewaltig heranbrausten, in Tönen, als wollten sie in ihrem wilden Jubel die Erde besingen, und die Wolken wie wilde wiebernde Rosse heransprengten, und der Sonnenschein dazwischen durchging und kam und sein blitzendes Schwert an den Schneeflächen zog, so daß ein helles, blendendes Licht über die Gipfel in die Täler schnitt; ...

Le 20 janvier Lenz traversa la montagne. Les sommets et les hauts flancs de montagnes dans la neige, les vallées vers le bas, une pierraille grise, des surfaces vertes, rochers et sapins. Il faisait un froid humide, l'eau descendait en ruisselant des rochers et bondissait par dessus le chemin. Les branches des sapins pendaient lourdement dans l'air humide, au ciel passaient des nuages gris, mais tout si compact - et puis la vapeur du brouillard s'élevait et passait lourde et humide à travers les buissons, si inerte, si balourde. Il continuait à marcher, insensible, et le chemin lui était indifférent, tantôt ça montait, tantôt ça descendait, il ne sentait pas de fatigue, seulement parfois ça lui était désagréable qu'il ne puisse pas marcher sur la tête. Au début il y avait une pression dans sa poitrine quand la pierraille sautait comme ça, que la forêt grise se secouait sous lui et que le brouillard tantôt avalait les formes, tantôt dévoilait à moitié les membres puissants; il y avait une pression en lui, il cherchait quelque chose comme des rêves perdus, mais il ne trouvait rien. Pour lui tout était si petit, si proche, si humide, il aurait aimé asseoir la terre derrière le poêle. Il ne comprenait pas qu'il ait besoin de tant de temps pour descendre une pente, atteindre un point éloigné; il croyait que tout devait pouvoir se mesurer en quelques pas. Parfois seulement, quand la tempête jetait la masse de nuages dans les vallées, et que la vapeur montait de la forêt, et que les voix s'éveillaient à la limite des rochers, bientôt semblables à un tonnerre qui se perd au loin, puis à grands bruits, puissantes, comme si elles voulaient chanter la terre dans leur allégresse sauvage, et quand les nuages arrivaient en bondissant comme des chevaux hennissant, et que la clarté du soleil traversait tout cela et tirait son épée étincelante le long des champs de neige, de sorte qu'une lumière claire, aveuglante, coupait vallées et sommets; ...

Büchner, *Lenz*
Traduit de l'allemand par G.-A. Goldschmidt
Ed. bilingue Vagabonde

*'Dépose ta vanité, non è l'uomo
 che ha fatto il coraggio, o l'ordine o la grazia,
 Deponi la tua vanità, dico, deponila!
 La natura t'insegna quale posto ti spetta
 Per gradi d'invenzione o di vera maestria,
 Dépose ta vanité,
 Paquin, deponila!
 Il casco verde tua eleganza offusca.
 "Padroneggia te stesso, e gli altri ti supporteranno".
 Dépose ta vanité,
 Sei cane bastonato sotto la grandine
 Tronfia gazzu nel sole delirante,
 Mezzo nero mezzo bianco
 tu non distingui fra ala e coda
 Giù la tua vanità
 Spregevole è il tuo odio
 Che si nutre di falso,
 Deponi la tua vanità,
 Sollecito a distruggere, avaro in carità,
 Deponi la tua vanità
 Dico, deponila!
 Ma avere fatto piuttosto che non fare
 questa non è vanità
 Aver bussato, discretamente,
 Perché un Blunt ti apra
 Avere colto dall'aria una tradizione viva
 o da un occhio fiero ed esperto l'indomita fiamma
 Questa non è vanità.
 L'errore sta tutto nel non fatto,
 sta nella diffidenza che tentenna...*

abaisse ta vanité, ce n'est pas l'homme
 Fait courage, ou fait ordre, ou fait grace,
 Rabaisse ta vanité, je dis rabaisse-la.
 Apprends du monde verdoyant quelle peut être ta place
 Dans l'échelle de la découverte ou de l'art vrai,
 Rabaisse ta vanité,
 Paquin rabaisse-le!
 Le casque de verdure l'a emporté sur ton élégance.
 "Maîtrise-toi, alors les autres te supporteront"
 Rabaisse ta vanité
 Tu es un chien battu sous la grêle,
 Une pie gonflée dans un soleil changeant,
 Moitié noire moitié blanche
 Et tu ne reconnais pas l'aile de la queue
 Rabaisse ta vanité
 Que mesquines sont tes haines
 Nourries dans l'erreur,
 Rabaisse ta vanité,
 Prompt à détruire, sordide dans la charité,
 Rabaisse ta vanité,
 Je dis rabaisse-la.
 Mais d'avoir fait au lieu de ne pas faire
 ce n'est pas de la vanité
 D'avoir, par décence, frappé à la porte
 Pour qu'un Blunt ouvre
 D'avoir fait naître de l'air une tradition vivante
 ou d'un vieil oeil malin la flame insoumise
 Ce n'est pas là de la vanité.
 Ici-bas toute l'erreur est de n'avoir rien accompli,
 toute l'erreur est, dans le doute, d'avoir tremblé...

Ezra Pound, *Cantos*

Chant LXXXI

En italien : Ed. Mondadori

En français : traduit par Denis Roche, Ed. Flammarion

La contemplation du paysage à la fenêtre me permet de noter que ce qui passe dépasse parfois en grâce, en beauté, en noblesse, ce qui est arrêté, ou qui résiste. En cet instant, par exemple, les arbres et les arbustes sont secoués par le vent pour la seule raison, immédiatement perceptible, qu'ils sont persévérants. Dans la mesure où ils se relâchent, par moments, le secouement peut naître. S'ils n'étaient pas enracinés, on ne pourrait pas parler d'un murmure de leur feuillage, et par conséquent, plus question de rien entendre. Qui dit entendre, dit murmure, qui dit murmure, dit remuement et qui dit remuement dit cette concrétude qui est plantée quelque part et qui prend son essor à partir d'un point précis.

Das Hinausblicken in die Landschaft gibt mir zur Beobachtung Anlaß, daß das Ziehende zierlicher, schöner, edler aussehen kann als das, was feststeht oder standhält. Soeben werden nämlich die Bäume und Bäumchen vom Wind einzig aus dem sehr einfachen, ohne weiteres wahrnehmbaren Grund geschüttelt, daß sie beharrlich sind. Inwiefern sie zeitweise nachgeben, entsteht die Rüttelung. Wenn sie nicht wurzeln würden, könnte von einem Rauschen ihrer Blätter keine Rede sein und infolgedessen auch von einem Lauschen nicht. Das Lauschen ist vom Rauschen abhängig und das Rauschen vom Rütteln und das Rütteln von der fixierten, aus einem bestimmten Platz hervorwachsenden Gegenständlichkeit.

Robert Walser, *L'écriture miniature*
Traduit de l'allemand par Marion Graf
Ed. Zoé

Pour aller plus loin ...

François Tanguy et le Théâtre du Radeau, Bruno Tackles, Solitaires intempestifs, 2005

François Tanguy et le théâtre du Radeau, Jean-Paul Manganaro, POL, 2008

Un théâtre silencieux : l'art d'Edward Hopper, Walter Wells, Phaidon Press, 2007

Le théâtre de la mort, Tadeusz Kantor, L'âge d'homme, 1990

Revue de presse, réalisée par le Théâtre du Radeau (document joint)

À voir également ...

En CD ou en DVD :

The Theatre of Tadeusz Kantor, Denis Bablet

Liens internet :

Le Théâtre du Radeau :

<http://www.lafonderie..fr/>

<http://www.leradeau.fr>

Quelques mots sur Ricercar :

http://www.theatre-odeon.fr/fr/la_saison/les_spectacles_2008_09/accueil-f-273.htm

Dossier pédagogique de Coda :

http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_31_dpd_5_03.pdf

17 septembre – 25 octobre 2008 Théâtre de l'Odéon 6 ^e	Tartuffe <i>de Molière</i> <i>mise en scène</i> Stéphane Braunschweig
23 septembre – 19 octobre 2008 Ateliers Berthier 17 ^e	Ricercar Théâtre du Radeau <i>mise en scène</i> François Tanguy
6 novembre – 7 décembre 2008 Théâtre de l'Odéon 6 ^e	Othello <i>de William Shakespeare</i> <i>mise en scène</i> Éric Vigner
12 novembre – 18 décembre 2008 Ateliers Berthier 17 ^e	Le Songe d'une nuit d'été <i>de William Shakespeare</i> <i>mise en scène</i> Yann-Joël Collin, La Nuit Surprise par le Jour
23 décembre 2008 – 18 janvier 2009 Ateliers Berthier 17 ^e	Trois contes de Grimm (La Jeune Fille, le diable et le moulin, L'Eau de la vie, La Vraie Fiancée) <i>d'après</i> Les Frères Grimm <i>mise en scène</i> Olivier Py <i>spectacles pour tous, à partir de 7 ans</i>
8 janvier – 8 février 2009 Théâtre de l'Odéon 6 ^e	Gertrude (Le Cri) <i>de Howard Barker</i> <i>mise en scène</i> Giorgio Barberio Corsetti
4 – 20 février 2009 Ateliers Berthier 17 ^e	Le Cas Blanche-Neige (Comment le savoir vient aux jeunes filles) <i>de Howard Barker</i> <i>mise en scène</i> Frédéric Maragnani
7 – 29 mars 2009 Théâtre de l'Odéon 6 ^e	Le Soulier de satin <i>de Paul Claudel</i> <i>mise en scène</i> Olivier Py
12 – 25 mars 2009 Ateliers Berthier 17 ^e	Les Européens (Combats pour l'amour) <i>de Howard Barker</i> <i>mise en scène</i> Christian Esnay
26 mars – 11 avril 2009 Ateliers Berthier 17 ^e	Tableau d'une exécution <i>de Howard Barker</i> <i>mise en scène</i> Christian Esnay
2 – 11 avril 2009 Théâtre de l'Odéon 6 ^e	John Gabriel Borkman en allemand surtitré <i>de Henrik Ibsen</i> <i>mise en scène</i> Thomas Ostermeier
7 – 17 mai 2009 Ateliers Berthier 17 ^e Théâtre de l'Odéon 6 ^e	Turbulences festival de jeunes compagnies
20 mai – 25 juin 2009 Théâtre de l'Odéon 6 ^e	La Dame de chez Maxim <i>de Georges Feydeau</i> <i>mise en scène</i> Jean-François Sivadier
27 mai – 6 juin 2009 Ateliers Berthier 17 ^e	Faust en lituanien surtitré <i>d'après</i> Johann Wolfgang von Goethe <i>mise en scène</i> Eimuntas Nekrosius
11 – 21 juin 2009 Ateliers Berthier 17 ^e	Petites Histoires de la folie ordinaire en roumain surtitré <i>de Petr Zelenka</i> <i>mise en scène</i> Radu Afrim