

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

*Fragments d'un théâtre amoureux*  
Essai, 2000

*Les Castellucci*  
*Écrivains de plateau I*, 2005

*Anatoli Vassiliev*  
*Écrivains de plateau III*, 2006

*Rodrigo García*  
*Écrivains de plateau IV*, 2007

*Pippo Delbono*  
*Écrivains de plateau V*, 2009

*Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil*  
*Écrivains de plateau VI*, 2013

*Les Écritures de plateau : état des lieux*  
Essai, 2015

BRUNO TACKELS

# François Tanguy et le Théâtre du Radeau

*Écrivains de plateau*

II

LES SOLITAIRES INTÉPESTIFS

## SOMMAIRE

ÉCRIVAINS DE PLATEAU .....	9
I. RADEAU : PIÈCES DE BOIS ASSEMBLÉES SERVANT AU TRANSPORT SUR L'EAU .....	21
1. Quelques jalons .....	24
2. <i>Choral</i> (1994) .....	55
3. La course du Radeau .....	62
4. Journal d' <i>Orphéon</i> (1998) .....	78
5. <i>Coda</i> (2004) .....	91
II. ENTRETIENS .....	95
1. Entretien avec François Tanguy (1999) .....	95
2. Entretien avec François Tanguy (2004) .....	111

© 2005, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS

1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON  
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

2<sup>e</sup> tirage : septembre 2017

[www.solitairesintempestifs.com](http://www.solitairesintempestifs.com)

ISBN 978-2-84681-087-6

*À Laure A.*

# I

## RADEAU

Pièces de bois assemblées  
servant au transport sur l'eau

*Ce texte ne prétend pas à l'exhaustivité encyclopédique, de la même façon qu'il ne peut rendre compte de tout le travail mené par le Théâtre du Radeau depuis plus de quinze ans. Non seulement je ne le pourrais pas, mais je crois qu'une telle position ne permet pas de saisir ce qui a lieu dans cette démarche. Il s'agira donc ici, simplement, de quelques traces laissées par un témoin occasionnel. Quelques repères qui résonnent comme des prolégomènes. Puis des impressions rétiniennes, traces d'un regard posé sur leurs pièces, depuis Choral, « écrit » en 1994, jusqu'à Coda, présenté en 2005. L'exercice d'un regard.*

Je sais que, grâce à la Bible, la langue luthérienne s'est en peu d'années répandue dans toute l'Allemagne et elle y est devenue la langue écrite de tous [...] ; et comme ce livre se trouve entre les mains des plus pauvres, ceux-ci n'ont besoin d'aucune érudition particulière pour s'exprimer de façon littéraire. Ce fait aura des conséquences tout à fait singulières si la révolution politique éclate chez nous. La liberté pourra parler en tous lieux et son langage sera biblique.

HEINRICH HEINE,  
*Revue des Deux Mondes*, mars 1834.

Nous avons lu dans les critiques du marxisme que les idées dominantes d'une époque sont toujours les représentations que la classe dominante a de sa domination ; l'ayant lu, nous en avons pris note. Et c'en est resté là. Walter Benjamin, lui, réfléchissait à la manière dont la classe dominante réussit par ses idées à contaminer la masse ; les manœuvres qu'elle opère, les intrigues qu'elle ourdit – tout cela Benjamin l'étudiait avec une sagacité excitante. Les phénomènes que Benjamin observa de son temps alarment les gens d'aujourd'hui. Aussi est-ce à bon droit que Benjamin passe pour un contemporain.

ASIA LACIS,  
*Profession : révolutionnaire*.

Radeau – « Plate-forme formée de pièces de bois assemblées, servant au transport sur l'eau. *Le Radeau de la Méduse* (tableau de Géricault) ». C'est la définition du dictionnaire. Je m'étais dit qu'elle m'aiderait sûrement à introduire le « sujet ». À l'évidence elle n'aide pas vraiment celui qui voudrait paresseusement filer la métaphore. Nul naufrage, nul sauvetage héroïque dans cette phrase d'utilité publique qui ne laisse place à aucune dérive lyrique, voire pathétique. À y regarder de plus près, elle est en fait singulièrement fidèle à ce qui est au cœur du Théâtre du Radeau.

Qu'est-ce qu'un radeau ? Un objet strictement utilitaire qui permet le voyage et se trouve élevé, en l'occurrence par l'art de Géricault, au rang d'œuvre d'art, digne de s'adresser à l'ensemble de la communauté humaine. C'est bien de ce bois-là que sonne la *vocation* du Théâtre du Radeau. Une assemblée de voix qui s'abritent, et prennent le départ ensemble. Un assemblage impossible, qui tient pourtant d'un seul souffle des différences inconciliables. C'est l'action modeste et quotidienne d'un groupe théâtral qui croise la destinée monstrueuse qu'un pays qui explose, l'ex-Yougoslavie et en particulier la Bosnie-Herzégovine. C'est l'art de la représentation (scénique) qui convoque et instruit le procès intenté à toutes les représentations, en particulier celles de la scène. C'est la rencontre des *arts* et des *métiers*, la remise en jeu et en question d'une aristocratie moderne qui croyait reconnaître sous le mot d'« art » la prétendue supériorité morale, esthétique et intellectuelle d'un certain nombre de pratiques. Car on a tendance à oublier que l'appellation d'art et la croyance en l'art

sont extrêmement récentes dans l'histoire. De même qu'on semble ne pas remarquer que tout ce qui s'est inventé depuis le début de ce siècle, après le cinéma, n'est déjà plus reconnu et répertorié selon la terminologie *datée* des « Beaux-Arts ». Quant au théâtre, son histoire est si ancienne qu'il condense en lui le degré maximal des soupçons que l'on peut porter sur les arts de la représentation. Mensonge et vérité mêlés. Depuis près d'un siècle, l'art de la scène, quand elle tend vers l'art véritable, n'est plus l'interprétation mais la *question*. L'histoire du Théâtre du Radeau est entièrement fondée par cette double injonction : s'appuyer sur le théâtre et son histoire, pour le mettre en crise, et capter celle de notre histoire. Cette transformation, dans les pièces du Radeau, pourrait tenir dans ces mots : sur le plateau du théâtre, tout est affaire de voix, tout à la fois l'organe et la matière, prises dans un tumulte indescriptible et qui se débattent au milieu des obstacles.

## 1. Quelques jalons

Le Théâtre du Radeau est né dans la ville du Mans, située dans la Sarthe, à deux cents kilomètres de Paris. Le Mans est une ville âpre et dure, une ville ouvrière qui semble silencieusement pliée au monde du travail. Cette discipline industrielle se lit dans l'architecture terne des alignements de maisons. Paradoxalement, cette ville a généré de nombreuses activités théâtrales. Elle a notamment abrité le Centre théâtral du Maine créé par André Cellier. Cet acteur

a joué un rôle important dans la mise en place de la deuxième décentralisation. C'est également avec lui que Didier Gabily, écrivain de théâtre, a forgé ses premières armes théâtrales, son premier atelier, ses premiers pas d'écriture pour le plateau.

Au Mans, il faut dépasser les apparences et chercher dans les zones sombres, garages, dépôts, caves ou friches. Sans tomber dans une esthétisation facile, il est vrai que le Théâtre du Radeau, au début des années 1980, a commencé à travailler de façon précaire, en marge de toute institution. Il est vrai qu'en France, les troupes de théâtre sont « indépendantes » (un mot-piège, s'il en est). Elles se constituent en général autour de la figure d'un metteur en scène, d'un écrivain ou d'un noyau d'acteurs. Le système de financements publics est tel que les compagnies théâtrales doivent travailler sans appui économique pendant plusieurs mois, voire plusieurs années. Il est donc « naturel » de les voir répondre massivement aux exigences, souvent souterraines et non formulées, des tutelles qui peuvent financer leur travail théâtral. Il est donc difficile de parler d'indépendance... De la même façon, les metteurs en scène anticipent, même inconsciemment, sur le désir des producteurs, lui-même calqué sur le désir, prétendu tel, des spectateurs. Les poèmes dramatiques qui s'écrivent aujourd'hui sont, dans cette logique, très peu montés dans les théâtres.

Le moins que l'on puisse dire est que le Théâtre du Radeau s'est assez peu laissé dicter une conduite artistique, diplomatique ou symbolique vis-à-vis des différents responsables financiers. La seule exigence qui fait sens est la mise en œuvre d'un espace com-

mun qui prend, dans le temps de la représentation, et en dehors d'elle aussi, la forme d'un plateau. *C'est le plateau, et lui seul qui conduit.* On peut même dire que l'univers du Radeau repose sur une éthique, issue de ce qui a pu se ramasser dans le nom de 68, mais à une époque où cette éthique était contredite et battue en brèche par la loi d'airain de la réalité du temps commun. Une éthique qui fait du théâtre un espace et un temps pleins, qui rassemblent un groupe de gens dont la vie se trouve pleinement orientée par ce que le plateau s'assigne comme sens à décrypter et à construire ensemble.

En dehors de la représentation, le plateau continue à travailler, dériver, relayer, confronter, absorber, exiger, démonter, rencontrer. C'est probablement là l'exigence la plus haute que l'on puisse attendre des acteurs. Prendre le temps. Donner du temps. Tout le temps possible. S'il faut parler de radicalité à propos de cette aventure théâtrale, c'est certainement parce qu'elle pousse à bout les repères qui structurent l'existence humaine : l'espace et le temps. Sur le plan de la production théâtrale, le Théâtre du Radeau n'obéit pas au calendrier classique d'élaboration d'un spectacle. En France, le temps moyen de répétitions est de six semaines, voire deux mois quand les budgets le permettent. Le Théâtre du Radeau prend « du » temps, le temps nécessaire, qui ne peut être calibré, ni anticipé, comme toute nécessité véritable. Ils répètent en général cinq ou six mois, parfois plus.

Mais le plus étonnant porte sur la notion même de répétition, qui se trouve elle aussi bouleversée. Il y a toute une phase de travail préparatoire, qui dure souvent plusieurs mois, et qui ne peut être vraiment

séparée des répétitions au plateau. Pendant cette première période, circulent textes et matériaux pour la réflexion collective. Le groupe met en œuvre un travail de lectures, recherches en tous sens, mises en commun, confrontations, longues, très longues discussions qui semblent parfois s'éloigner de l'enjeu principal<sup>12</sup>. Parallèlement à ces voyages dans les mots, les acteurs qui le souhaitent participent à la construction du « décor » – un mot qui ne convient décidément pas. L'espace scénique s'élabore pas à pas, au fur et à mesure que se développe la pensée commune. Parfois des dessins viennent jalonner le travail. Rien dans la scénographie n'est vraiment fixé à l'avance, tout peut être à tout moment remis en question.

Le temps des répétitions échappe donc aux pratiques et aux divisions habituelles du travail, puisqu'il comporte, outre l'écriture scénique de la « pièce », l'élaboration et la construction physique de l'espace scénographique, qui apparaît en fait comme un préalable absolu au jeu à venir. C'est donc l'équipe du Radeau elle-même qui prend en charge ce travail de construction du décor, qui s'apparente finalement à un prolongement organique de leur espace de jeu. Construire le décor, c'est déjà organiser les conditions de ce qui va se donner à voir. Un travail d'acteurs à part entière.

L'expérience de travail au Théâtre du Radeau est une immersion intégrale dans un espace et un temps qui ne sont pas donnés d'avance, mais qui restent à

---

12. Cette réflexion sur le temps de répétitions au Théâtre du Radeau est développée dans un entretien avec l'acteur Marc Bodnar, publié dans un numéro spécial de la revue *Alternative Théâtrale*, intitulé « Les Répétitions » (1996).

inventer ensemble. Cette exigence repose à nouveaux frais la question de la coupure nette entre fiction et réalité.

Que peut bien fictionner le plateau de théâtre ? De quelle réalité est-il le porteur ? Pourquoi est-elle moins supportable quand elle est « portée sur le théâtre » ? Et quelle est cette réalité qui nous entoure et qui nous constitue ? N'est-elle pas faite de tous ces très vieux mots qui habitent nos langues ? Comment dès lors les redire sur scène ? Quels peuvent être les enjeux de ce passage des mots incarnés sur le plateau, dans ces présences d'acteurs qui essaient de les donner à d'autres individus, en face, de l'autre côté ?

Ces questions forment sans doute le nœud de toutes les interrogations du théâtre. Mais elles ont été poussées (un peu) plus loin par le Théâtre du Radeau. Dans chaque spectacle, on sent des êtres qui se débattent avec ces questions. Et qui dépassent, in extremis, cette interrogation, ultime dans sa cruauté : mais pourquoi parles-tu ? Pourquoi redire ces mots, ici, sur la scène ? Chaque acteur du Radeau m'apparaît toujours en débat, se débattant avec cette question, devenue vitale. C'est peut-être pour cette raison qu'ils donnent souvent cette impression de revenir d'un endroit effrayant, dont ils ne peuvent témoigner, sinon en le masquant par des mots quotidiens, des bavardages inaudibles, des apparences ordinaires. En les regardant, on a bien ce sentiment qu'ils parlent d'autre chose que ce dont ils parlent au moment où nous les regardons. Et à les voir, on comprend toute la portée profonde de « la plus déchirante des fêtes », cette expression si juste qu'utilise Roland Barthes pour faire sentir ce qu'est le théâtre.

C'est sans aucun doute l'un des fils qui conduisent leur travail : si l'homme est l'animal qui parle, et s'il est celui qui a pu inventer l'extermination de l'espèce dans sa totalité – ainsi que celle de toutes les autres, de *tout autre* –, alors il faut qu'il *réponde*, l'homme, de son langage. Qu'est-ce que cela veut dire, parler, si c'est pour répandre et faire circuler la mort alentour ?

Un tel soupçon porté sur le langage est lourd de conséquences pour le théâtre et son avenir pratique. Cela ne veut pas dire qu'il faut se débarrasser de lui. Ce serait encore la meilleure façon de le laisser libre de ses mouvements destructeurs. Sur le plateau, il s'agira au contraire de le reconvoquer, pour le faire passer dans le prisme du théâtre. Car le théâtre n'est pas fait d'un seul bois : grâce à lui les mots deviennent gestes, et les phrases habitent le temps. Il est donc possible, c'est tout le défi du Radeau, de relire les langues en les présentant sur la scène. Du coup, il ne s'agit pas d'abord de monter des pièces ou de donner une forme scénique à une intrigue livresque. Mais très différemment, on peut imaginer dans l'espace du théâtre ce que sont ces êtres qui intriguent, et inventent l'histoire avec les mots qu'ils disent. Se montre alors une sorte d'*envers du théâtre*. C'est l'un des sillons qui se creusent et se cherchent au fil des pièces.

Contrairement à ce que l'on entend souvent, ces spectacles ne proviennent pas d'un refus du texte littéraire. Ils ne cessent de revisiter de grands matériaux de la tradition poétique. Molière, Shakespeare, Sophocle, Hölderlin, Kafka, Lucrèce, Leopardi, Héraclite, Péguy, Büchner. La galerie de ces figures