

Jean-Paul Manganaro

François Tanguy et Le Radeau

Articles et études



Extrait de la publication

François Tanguy
et Le Radeau

DU MÊME AUTEUR

Carmelo Bene, (collectif), Éditions Dramaturgie, 1977.

Douze mois à Naples, Rêve d'un masque, Éditions Dramaturgie, 1983.

Le Baroque et l'ingénieur, essai sur l'écriture de C.E. Gadda, 1994.

Italo Calvino, romancier et conteur, Éditions du Seuil, 2000.

Jean-Paul Manganaro

François Tanguy et Le Radeau

Articles et études

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

© P.O.L éditeur, 2008
ISBN : 978-2-84682-262-6
www.pol-editeur.fr

Le premier travail de François Tanguy et du Radeau que j'ai vu est *Mystère Bouffe*. Zoé et José Guinot, du centre « Dramaturgie », avec qui je collaborais à l'époque, m'avaient demandé d'aller voir ce spectacle au Théâtre de la Bastille. L'année suivante, en 1987, c'est Marion Scali qui me demanda d'aller voir *Jeu de Faust*, puis d'écrire pour le journal *Libération*. C'est donc sous le signe du hasard que je les ai rencontrés, mais c'est sous l'emprise de la nécessité que j'ai continué à suivre leur travail. Il y avait, chez eux, un temps lent, un temps qui prenait son temps, un nouveau titre à peu près tous les deux ans : *Woyzeck*, *Chant du bouc*, *Choral*, *Bataille du Tagliamento*, *Orphéon*, *Cantates*, *Coda*, *Ricercar*. Des titres parfois étranges pour la scène, qui renvoyaient au théâtre de manière biaisée, prenant leur force et leur signification à travers un déplacement que j'entendais sans

avoir besoin de me l'expliquer. Le regret, à présent, de ne pas avoir écrit autour de tous les travaux.

Le fait d'écrire pour *Libération* ou *L'Autre Journal* posait la question de comment parler ou raconter ce que je sentais face à ce travail. Ce n'était pas facile ou difficile, c'était différent; il fallait trouver une brèche dans la réflexion et dans la langue pour se glisser dans une écriture différente, proche de cette scène. Que l'écriture réfléchisse sur les modes très particuliers de ce théâtre, autour de ses gestes, à l'intérieur de ses circulations. Et, souvent, répéter les mêmes mots.

Chaque moment de théâtre a été une expérience qui donnait à parler différemment. Même s'il y eut une forte continuité dans l'élaboration d'ensemble, il y eut aussi des moments qui faisaient éclater les définitions autour du théâtre, de son espace, de son temps. Tanguy réinventait cela : avec *Chant du bouc* ou *Choral*, par exemple, on pouvait se sentir dans l'extrêmement minutieux et précis; avec *Orphéon* et *Cantates* on s'envolait dans le très vaste. Deux mouvements qui permettaient de voir des choses qui n'étaient pas égales : l'un, c'était comme des contes ou des légendes; l'autre, comme des épopées ou des sagas. Il y avait aussi des temps de préparation, de passage d'un mouvement à l'autre. Peut-être, Tanguy et le Radeau ont-ils travaillé sur des problèmes de

« contenance » : comment le geste contient la parole et vice versa, comment la scène en contient d'autres qu'elle ne révèle pas, mais qu'elle cherche à rendre moins opaques. Comment la musique prend les nerfs d'une dramaturgie. Il y eut beaucoup de questions nouvelles soulevées dans ce théâtre qui essaie de donner pour chaque travail une réponse poétiquement précise.

C'est un théâtre qui parle du théâtre, avec les moyens du théâtre : ce n'est pas un théâtre de concepts ou de notions, Tanguy et le Radeau ne sont pas philosophes, même si, au bout, il y a sans doute une question posée et une réponse proposée à la vérité de quelque chose, une vérité *du* théâtre et non *de* théâtre. De même, ce n'est pas un théâtre politique, bien qu'il y ait un engagement de ce théâtre face à ce qui lui est public, à ce qu'il partage en commun avec tant d'autres. Ces données, philosophie et politique, investissent par en dessous ce théâtre dans des agencements qui emportent ses matières vers des devenirs imprévus. C'est un théâtre où les planches jouent un rôle déterminant, les coulisses, les lumières, les sons, décomposés en paroles, en musique, recomposés un instant en quelque chose qui doit être de l'ordre du sens et de la sensation. C'est un théâtre de bois et d'acteurs qui aboutissent à ce que Tanguy appelle la contemporanéité : cela signifie sans doute

dire son mot dans le débat autour de la représentation, la faire – sans en être le représentant – non pas à l'écart, mais au cœur même des affaires du théâtre. C'est déjà plein de théâtre, avec des fables parfois douloureuses et mélancoliques, parfois drôles et grotesques; parfois l'un et l'autre mélangés en un motif – qui n'est pas seul et qui n'est pas le même.

Souvent, le théâtre, c'est la nuit. Souvent, c'est profondément beau. Il est difficile d'expliquer la beauté profonde de quelque chose, nous avons peut-être trop pris l'habitude des surfaces, plus faciles à arpenter. Il y a une profondeur qui est tapie dans la nuit du théâtre de Tanguy et du Radeau, c'est une profondeur enthousiaste et légère. La profondeur de la beauté nécessaire, face à l'éternelle grimace de l'histoire.

Ce recueil est dédié à Laurence Chable.

NOIR
FAUST SANS FAUTE

Les lecteurs assidus de Marlowe et de Goethe ne reconnaîtront pas leurs maîtres, mais identifieront leurs fantômes. Avec *Jeu de Faust*, François Tanguy multiplie les images entre rires et frissons. Vertigineux.

Un personnage au masque diabolique affublé d'un nez monstrueux arpente une scène désolée : il se décide enfin à allumer sa canne-chandelle pour y voir plus clair, mais ce faisant, il brûle son nez. Ainsi commence *Jeu de Faust*.

Les boîtiers magiques qui composent la scène ressemblent à une crèche ou aux maisonnettes de Hans et Gretel ; en sortent des personnages quasi muets : à une fenêtre, le diable et le bon dieu com-

plotent enguirlandés de cornes et de barbes, jusqu'au moment où le bon dieu, parodiant Ponce Pilate, se lave les pieds. Trois personnages entament la parodie d'une conversation ou d'une lecture, assis sur des chaises qu'ils font basculer durant leurs échanges : deux d'entre eux ont des appuis, alors que le troisième, en porte-à-faux et en perte constante d'équilibre, finit par être éjecté dans le noir. Des chaises sont amenées en vrac, sans but précis, mais, petit à petit, cela prend l'allure d'une scène ajoutée où jouer. Des rafales d'idiomes traversent l'espace du jeu : paroles assemblées en diverses langues inaudibles et pourtant incantatoires.

D'emblée, la narration faustienne de François Tanguy, maître d'œuvre de cette « Opera seria », prend le pli d'un comique hors mesure : les situations à peine esquissées – avec un, deux, trois personnages – s'enchaînent en cascade et entraînent le spectateur dans un rire qui se corse d'un drôle de frisson. Car l'atmosphère générale où se joue le comique des situations est celle d'un temps arrêté et magique, qui a suspendu l'alternance des jours pour mieux plonger dans le bain d'une nuit sépulcrale et éternelle, comme si Faust était chez les Parques. Ainsi, les acteurs-personnages, hilares et grotesques dans leurs mises et dans leurs gestes, redoublent l'épaisseur du jeu façonné entre le risible et le poétique le plus réaliste qui soit : ils sont réduits à l'état de mannequins enflés,

transpercés et cloués par une langue aux allures babé-
liennes.

Jeu de Faust est en effet un spectacle qui se dérobe au texte, à toute logique de la représentation et qui ne prend en charge que sa propre fabrication, hautement poétique; ce qui est joué, c'est la source même de son interprétation. Et si l'on songe à Marlowe ou à Goethe, on ne retrouve rien de ces auteurs, rien de leurs Faust. Pourtant, par un effet étrange de la mise en scène, on sent qu'ils hantent les lieux, ne serait-ce qu'à travers l'évocation sourde de semblants de situations scéniques. Situations effilochées, en loques, qui s'étirent, s'allongent, bifurquent et se multiplient dans la durée particulière où elles se prennent au jeu de l'acteur. Effilochage rendu concret par la mise en jeu de tout un matériel théâtral fait des loques, du ramassis, des bribes que le théâtre lui-même offre dans ses caves, dans ses souterrains. Il a y là une genèse monumentale qui aboutit à une utilisation permanente du matériau théâtral, qui en indique l'histoire et l'aboutissement. Or, cette capacité – rare – de refaire devant des spectateurs une histoire du théâtre très personnelle est toujours impressionnante. Et, dans le cas de *Jeu de Faust*, parfaitement convaincante.

Mais le sublime ici réside tout entier dans la force de son impact poétique, l'enjeu étant de rendre ce poétique visible par la réalité même des images ou par

des biais qui n'appartiennent pas en propre au théâtre dans son essence classique – alors qu'il ne devrait être *que cela*.

Les constantes des spectacles de François Tanguy (dont *Mystère Bouffe*, donné au Théâtre de la Bastille en novembre dernier) déploient ainsi leurs connotations : sur l'avant-scène est tendu un rideau de coton blanc, maigre suaire, qui n'arrive pas à fermer ni à cacher entièrement le décor et à travers lequel on perçoit une scène faussement pauvre. Une ampoule à la résistance affaiblie ponctue ce ciel blanc et vacille à chaque ouverture du rideau comme s'ils étaient l'un et l'autre, rideau et ampoule, pris dans un destin inlassablement commun de commérage autour du spectacle. Vacillements de leurs destins, de leurs buts, répercutés par un réverbère n'éclairant jamais rien.

Quand le rideau s'ouvre, grâce à la canne d'un acteur-sacristain, on découvre une scène faite d'assemblage de boiseries sans âge et d'autres rideaux plus petits : il y a là comme une concentration de scènes démultipliées qui vont, tour à tour, jouer leurs petites besognes. Des portes par moments, et les emboîtements des scènes par instants, s'écartent sur l'un des plus beaux noirs de scène jamais vus. Ce noir si total est un vide qui engloutit et recrache acteurs, gestes et musiques, comme dans un métaphorique éternel retour : à chaque fois, tout doit être recommencé et refait. Par l'acteur, évidemment, par de fan-

tastiques acteurs, dont le propre est d'être empêchés de jouer : costumes enflés qui ensachent et boursofflent et font bedonner, chaises collées aux fesses, cothurnes, force métrage de tulle, qui, au lieu d'évoquer la légèreté, rappellent ludiquement la gravité des choses et l'empêchement des gestes; tout un arsenal qui amène l'acteur à redoubler d'exploits physiques pour remporter la mise de son jeu. Et ces incroyables acrobaties d'un ange – ou d'un diable – dont les ailes, au lieu de se déployer, l'enveloppent comme s'il sortait de son œuf angélique, et qui déplace le jeu de scène d'horizontal en vertical.

Le théâtre se paye ainsi, grâce à la pureté de ce jeu, le luxe de son vide et de ses abîmes : tout geste renvoie, dans le jeu apparemment pur du hasard, à un autre geste, et ainsi de suite, jusqu'à l'épuisement de sa narration poétique; de même pour les gestes les plus compliqués où le côté gauche du corps bascule mécaniquement sur son côté droit en racontant ainsi, dans un triomphal raccourci, leur jouissance à se trouver unis dans un seul corps à corps. Au travers des gestes fusent les gags, multiples et de toutes sortes, jaillissant de partout dans une confusion surréelle et dionysiaque de scènes, d'acteurs, de gestes et de couleurs, jusqu'à celles, émouvantes, où le théâtre se souvient, avec un soupçon de regret, qu'il aurait pu aussi être, dans sa propre multiplication, cinéma et bande dessinée, c'est-à-dire encore plus éphémère, si possible.

D'un autre point de vue, c'est l'attraction physique, au sens le plus sensitif qui soit, qui est cherchée auprès du spectateur, mais une attraction qui n'oublie pas de l'entraîner aussi dans le champ plus spécifiquement subtil d'un partage des émotions. C'est que cet espace pluriel du Radeau et de son metteur en scène François Tanguy ne cesse pas de raconter un rêve, le rêve de faire du théâtre avec les mille souvenirs qui appartiennent en propre au théâtre et à rien d'autre. Comme dans une rêverie ininterrompue, les yeux grands ouverts, à l'heure même où le crépuscule qui vient d'effacer l'ombre des choses ne les a pas encore englouties dans la nuit.

C'est une recherche au sens strict du mot, qui demande une attention particulièrement en éveil quant aux essences délicates de son alchimie : d'où, peut-être, ce bain de lumières sulfureuses et safranées où tout se passe dans une atmosphère de saturation mélancolique et souterraine et où l'on attend que les révélations s'accomplissent, exactement comme dans le laboratoire du photographe. Mais cette démarche est aussi profondément évocatrice : scène après scène on songe à Bruegel l'Ancien et à sa *Parabole des aveugles*, à un théâtre possible du Moyen Âge avec ses mystères de Grand Œuvre ; et plus loin, dans les jeux colorés où vert, rouge, gris et marron se mélangent, on pense à Goya, puis à Grosz, parfois à Delvaux ; mais aussi au théâtre japonais, avec cet assemblage

fait de passerelles et de petites scènes en transformations successives ; et à Thespis aussi, et à sa charrette, à Hoffmann et à ses tableaux grotesques, à Jarry et ses démesures, à Beckett enfin et à ses innombrables clochards. Avec une grande délicatesse du grotesque qui nous permet ce voyage réel de l'imaginaire.

Tous ces éléments sont comme remixés par une bande sonore qui souligne, apparemment, des actions exemplaires. En réalité le son joue comme un effet « trompe-oreille » : à bien écouter, leitmotif en sourdine et vrombissements orchestraux ne sont que des catalyseurs de l'ironie modulant des situations inexistantes tout en se jouant d'elles.

Bien sûr, tout commentaire de *Jeu de Faust* se superpose à l'œuvre et la brouille, alors que tout est clair et joyeux quand on va voir soi-même. C'est un spectacle qui sent fortement l'odeur du théâtre, et cette odeur émotionnelle et intellectuelle ne se produit que rarement. Au point que, au lieu d'écrire, on aurait envie de faire un dessin qui ressemble à cette envie d'offrir la chose en partage.

Jeu de Faust fut créé à l'Atelier du Rhin-Colmar en novembre 1987.

LES OMBRES QUI GLISSENT

Les ombres sont les acteurs du Radeau.

Mis en scène par François Tanguy dans *Chant du bouc*. Une création théâtrale exceptionnelle.

On entre dans la salle et c'est déjà différent. Pas de rideau, mais la façade de ce qui pourrait ressembler à une cabane comme celle de Charlot dans *La Ruée vers l'or*, et dont les planches, clouées horizontalement, laissent apercevoir comme une probable fenêtre creusée dans la moitié supérieure droite de la surface. Une faible lampe, pauvre et antique, éclaire d'une lumière impuissante et vacillante la scène ; et sur la gauche, accroché à un cintre, un carré de drap presque blanc mais portant déjà son histoire dans les quelques plis qui le travaillent. Deux coulisses visibles emboîtent la scène, l'une côté cour, l'autre côté jardin, définissant et soulignant les clôtures de cet espace.

TABLE

Présentation	7
NOIR : <i>FAUST</i> SANS FAUTE est paru dans <i>Libération</i> du jeudi 21 janvier 1988	11
LES OMBRES QUI GLISSENT est paru dans <i>L'Autre Journal</i> , n° 20, janvier 1992	19
MATÉRIALISMES, <i>BATAILLE DU TAGLIAMENTO</i> est paru dans <i>Théâtre public</i> , n° 139, janvier-février 1998	25
DISTANCES est paru dans <i>art press</i> , spécial « Le cirque au-delà du cercle », n° 20, 1999	41
DESSINS DE FRANÇOIS TANGUY	49
RETABLES POUR <i>CANTATES</i> est paru dans <i>Frictions</i> , n° 5, « Théâtres – Écritures », hiver 2002	67
LIBRETTO POUR <i>CANTATES</i> est paru dans <i>Fusées</i> , n° 6, octobre 2002	87
SUR LE MOTIF paraît dans ce recueil	97
Créations du « Théâtre du Radeau »	121

Jean-Paul Manganaro

**François Tanguy
et Le Radeau**

Articles et études



Jean-Paul Manganaro
**François Tanguy
et Le Radeau**

Cette édition électronique du livre
François Tanguy et Le Radeau de Jean-Paul Manganaro
a été réalisée le 18 mai 2010 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
(ISBN : 9782846822626)
Code Sodis : N38807 - ISBN : 9782846824859