

théâtre public

n° 214
OCTOBRE-DÉCEMBRE 2014

Variations Radeau

Sous la direction d'Eric Vautrin
en complicité avec François Tanguy et Le Théâtre du Radeau
ainsi que Christophe Triau et le Groupe de recherches sur le Théâtre du Radeau
et Michel Delon

Ce texte inédit a été publié dans l'annexe en ligne du n°214 de la revue *Théâtre/Public*.
Celui-ci étant un montage de citations et de documents, il y est cité.

POUR CITER CE TEXTE :

Antonio Attisani, « Tombeau pour des maîtres qui survivent »,
in Eric Vautrin (dir.), « Variations Radeau », *Théâtre/Public*, 214,
Montreuil, Editions Théâtrales, oct.-déc. 2014,
[en ligne] URL : <http://recherchesradeau.org/tp214/aa>

Tombeau pour des maîtres qui survivent

ANTONIO ATTISANI

(2004, INÉDIT)

*A Jean-Paul,
che sa leggere e scrivere.*

Sur la scène du Radeau on ne dit pas ce qu'on doit dire, comme cela se passe dans la plupart des institutions théâtrales, mais on fait ce qu'on peut. Cette fois, on est confronté à certains savoirs et pouvoirs qui signifient le théâtre au sommet de son histoire récente, règles et exceptions à la fois, de l'opéra à la performance, dans le but de vérifier ce qui est encore utilisable pour une mise en question du contemporain. Toutefois, l'enjeu n'est pas une critique du théâtre ou de la société, mais la déconstruction d'une multiplicité de textes qui aboutit à un acte de la scène que l'on pourrait placer sous le signe de la voix et de la présence. L'affiche indique la liste des auteurs (écrivains, musiciens, poètes et dramaturges) que le Radeau met en voix par incarnation. Les diverses traditions présentes dans les textes sont mises à l'épreuve d'une *dynamis*, à savoir d'une activité qui conjugue le jeu des vivants avec les matériels du plateau (objets, lumières, musiques etc.), et qui compose ainsi un ensemble à la fois unitaire et *multifacetté*. Les éléments de base de la tradition théâtrale comme dialogues et récits, mais aussi atmosphères, apparitions et disparitions, sont filtrés par la biomécanique singulière du Radeau.

Cette dramaturgie plastique parvient à témoigner surtout de l'actuel impouvoir du théâtre, aussi bien pour ceux qui le font (tentative d'exercice spirituel), que pour ceux qui s'y sont rassemblés (les citoyens face à la transfiguration du réel). Ici le démontage, et même parfois la négation ou la fin ultime propre

à cet événement (*Coda* est la fin de la fin des *Cantates*), se réalise dans un geste créatif qui ne donne pas vie à une prose (articulation de ce qu'il faut dire) mais à une poésie, un *faire* fondé sur une fragmentation et une recomposition du réel-imaginaire. Comme le précise François Tanguy, « l'intitulé *Coda* dérive de la figure musicale de reprise d'un motif à la fin d'un morceau, étendu ici au mouvement théâtral: accueillir, rassembler, renouer, délier ».

La proximité de la mort de Jacques Derrida avec cette aube-couchant composée et dirigée par François Tanguy, suggère de considérer ce travail aussi comme un tombeau dédié non seulement au philosophe de la différence, mais aussi à d'autres grands maîtres morts du XX^{ème} siècle, comme Gilles Deleuze, Antonin Artaud et Carmelo Bene, et cela non pas parce qu'il s'agit d'un discours ou d'une représentation qui les re-cite, mais parce que on assiste là à une reprise, à une nécessaire et périlleuse conjugaison de certains de leurs motifs. Cet hommage ne s'inscrit pas dans l'ordre des intentions ou des annonces, et c'est justement cela qui le rend touchant et vrai.

On constate par exemple que la déconstruction — ou plutôt l'attitude que Derrida avait appelée ainsi — est un « geste de respect et d'amour », et, en même temps, puisqu'on embrasse les « textes » et on les encadre dans une « affirmation de la vie », c'est aussi un geste politique contre « l'homogénéisation culturelle et des hégémonies plus ou moins cachées qui la secrètent ». Cela apparaît évident en confrontant *Coda* avec un théâtre qui aujourd'hui fait écho à la platitude culturelle mondialiste : dans les grandes maisons du spectacle « public » on mise sur de grands récits, plus ou moins classiques, dont

le sens s'est évanoui. C'est ainsi que Deleuze est évoqué dans et pour la coïncidence d'un acte de création avec une résistance contre un art et un théâtre qui sont de plus en plus des opérations « de police » idéologique et non pas des actes de poésie ; et une liberté relative est conquise à travers l'exercice d'une cruauté rigoureuse appliquée à l'ordre ambigu des textes.

Avec *Coda*, on assiste à une reprise de travail pour un corps-théâtre sans organes, individuel et collectif à la fois (l'union volontaire et provisoire au sens stirnerien): recherche d'un lieu de lumière où atteindre de l'énergie pour les combats existentiels, lieu où des apparitions sont possibles, sorte de paradis nécessaire auquel parfois revenir.

La réalisation historique du Radeau est le développement collectif, avec les outils les plus typiques de l'artisanat théâtral, d'une poésie-voix (et -son et -geste, bref : une scène) qui se confronte de façon responsable avec une vie apparemment dépourvue de sens qui, dans ce cadre, opère pour une compréhension pouvant seule diminuer la douleur. L'idéal bénien d'« ôter de scène » et son aboutissement vers la « lecture » singulière ressemblent à ce qui pousse le Radeau à préparer un théâtre entier pour chaque spectacle.

On le sait, le théâtre de personnages et d'histoires fait croire qu'il peut enseigner l'art de vivre, et c'est justement là une des causes du narcissisme de l'acteur, mais aucune vanité n'est possible dans cette lignée de performance *philo-physique*, plutôt orientée vers un « apprendre à mourir », où le *je* lui-même est le principal objet de déconstruction. Ici l'ego, ou plutôt le subjectile, au double sens de sujet et de figure qui le manifeste, est aussi soumis à un combat sans merci (dans le sens de Zarathoustra), ce qui comporte chutes, défaites et notamment le risque de ne pas réussir à accepter vraiment la mort (on pourrait citer dans ce sens plusieurs conversations des maîtres évoqués). À ce propos il faut encore souligner que le rapport de *Coda* avec Bene, Derrida, Deleuze et Artaud est établi par le spectateur, le *theoros*, celui qui, avec le regard, compose la théorie. Le spectateur est le directeur du sens.

Coda occupe et brûle une heure dix de notre temps linéaire, mais c'est un éclair ralenti dont la durée et l'intensité diffèrent pour chacun, comme dans la méditation des stoïciens. Et si, après le spectacle (car c'est bien de cela qu'il s'agit pour l'esprit) on se demande ce qui s'est passé, on s'entend répondre : rien ! On constate qu'un sentiment de vacuité coïncide avec une pureté qui pourtant n'est pas à célébrer lyriquement, mais est éventuellement à mettre en relation avec notre vie d'ailleurs, qui précède et suit cette expérience prismatique.

Dans ce sens, et en toute amitié, ce qu'on voudrait demander au Radeau, c'est de ne pas s'arrêter là. Notre sentiment de citoyens-spectateurs est que si l'on doit encore *actuer*, on ne peut pas habiter dans ce paradis de mélancolie et de jeu (*ludus*) magistral, mais il faudrait (en tant qu'individus indépendants de la communauté) opérer dans le sens d'un aller-retour entre cet aboutissement et les bas-fonds de la vie que nous continuons à fréquenter.

En cela, il faut faire confiance à la cruauté de la voix (dans ce sens, la *audé* dont parle Jean-Luc Nancy et non plus la *phoné* de Bene), parce que, la déconstruction étant en effet un *aufhebung* hégélien (dépassement, mais aussi accomplissement), il s'agit d'aller bien au-delà de cette génération de la pensée. C'est-à-dire que, tout en lui manifestant une immense gratitude, le théâtre-voix-poésie nous enseigne qu'on ne peut pas considérer les textes comme le dernier horizon, et que survivre « la vie plus que la vie », que « la vie la plus intense possible » (Derrida) ne peut être ressaisie que dans la plénitude éphémère du jeu ; et il faut équiper un ethos et même une organisation pour surveiller le processus du *transumanare* (le dépassement de l'humain par l'humain selon Dante et Pasolini) qui commence dans l'esthétique et ne finit jamais.

Alors : « Que s'est-il passé ? On a joué (...) Vêtus des humeurs les plus variées. Pour nous persuader que nous-mêmes décidions nos gestes ». (Carmelo Bene). Cela revient à dire que l'âme musicale et poétique du théâtre est enfermée dans le corps de la représentation mais qu'elle ne peut pas y être emprisonnée et doit créer au contraire une parodie, un corps à côté, une autre possibilité.