

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

Une première version de ce texte a été écrite et diffusée à l'occasion des *Variations Radeau*,
atelier de recherches international en Fonderie, 10-12 avril 2014,
pour la session intitulée *Ressembler / rassembler / assembler*.
La présente version a été publiée dans l'annexe en ligne de ce dossier.

POUR CITER CE TEXTE :

Clare Finburgh, « Du Bateau-Lavoir au Théâtre du Radeau : assemblage, collage, montage »,
in Eric Vautrin (dir.), « Variations Radeau », Théâtre/Public, 214,
Montreuil, Editions Théâtrales, oct.-déc. 2014,
[en ligne] URL : <http://recherchesradeau.org/tp214/cf>
(mis en ligne le 20 septembre 2014)

Du Bateau-Lavoir au Théâtre du Radeau

Assemblage, collage, montage

CLARE FINBURGH

Assembler : assemblage, collage, montage. L'art visuel est souvent mentionné lorsqu'on parle des spectacles du Radeau : le *Retable d'Issenheim*, de Matthias Grünewald, *La Parabole des aveugles*, de Brueghel l'Ancien, *La Ronde de nuit*, de Rembrandt, les peintures du Caravage et de Goya. Toutefois, ne serait-il pas approprié d'évoquer le cubisme, le constructivisme, Dada et le début du XXe siècle, qui marquèrent une rupture radicale avec le principe de vraisemblance, lorsqu'on tente de distinguer ce qui fait la spécificité du Théâtre du Radeau ? Jusqu'à quel point les techniques de l'assemblage utilisées par ces avant-gardes nous permettent-elles de mieux comprendre l'art du Théâtre du Radeau ? Je tâcherai de tracer et d'analyser les ressemblances qui existent entre ces deux instants artistiques, tout en nuanciant les limites d'une telle comparaison.

Faisant allusion à la révolution cubiste du début du XXe siècle, Georges Braque écrit : « Le peintre peint en formes et en couleurs »¹ ; et pour Guillaume Apollinaire, « La géométrie est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l'art de l'écrivain »². Ligne, couleur et texture en peinture ; syntaxe, rythme et graphisme en poésie, libèrent l'art de l'impératif narratif, figuratif, mimétique. D'ailleurs, les cubistes, et leurs héritiers les surréalistes et Dada, se servent de l'assemblage, du collage, du montage afin de briser l'illusion mimétique et de mettre davantage en valeur la matérialité de leur art. Les juxtapositions d'une roue de vélo et d'un tabouret, d'une pomme et d'un chapeau melon (ce dernier objet apparaît fréquemment sur le plateau du Radeau), d'un concert et d'une machine à écrire... nous sont bien connus. Et le casque Bismarck de laquelle sort l'herbe des pampas dans *Passim* ? N'est-ce pas un

bricolage dada ou surréaliste ?

Le théâtre, lui aussi, subit sa révolution. D'ailleurs, c'est un homme de théâtre qui influence profondément les cubistes. Alfred Jarry fréquentait le Bateau-Lavoir, studio de Pablo Picasso, qui accueillit des peintres comme Braque, Max Jacob, Fernand Léger et le cofondateur de Dada, Jean Arp, ainsi que des poètes comme Apollinaire. Le théâtre dramatique, jusque-là dominé par le récit, éclate. Les personnages, autrefois investis d'une intériorité psychologique, sont taillés en pantins creux, en « Ubus ». Cet « art nouveau » théâtral pulvérise les notions non seulement d'action dramatique et de personnage, mais aussi de dialogue. Une profusion langagière atomise la langue en syllabes et en sons³. Encore une fois, c'est la forme, le signifiant, la littéralité, au-delà des abstractions narratives, qui est mise en valeur, ce concept étant poussé à l'extrême une trentaine d'années plus tard par Antonin Artaud et son « Théâtre Alfred Jarry ».

Cet accent mis sur la forme théâtrale, aux dépens du fil narratif, de l'argument et des personnages, est constitutif des spectacles du Radeau. Pour ne citer qu'un exemple, mentionnons la première scène de *Ricercar*⁴ : Laurence Chable et Claudie Douet entrent au tout fond de la scène et circulent autour d'une table, alors que Frode Bjørnstad, Fosco Corliano et Jean Rochereau s'assoient sur le bord du plateau, immobiles, dos au public. L'éclairage, très présent en arrière-scène, pénombreux en avant-scène, a pour effet d'amplifier la distance entre les deux zones scéniques. L'attention du spectateur est attirée sur le dispositif spatial, la profondeur de l'espace, la refocalisation des perspectives, plutôt que sur le contenu narratif à proprement parler. Quant au rôle

de la langue textuelle dans le Théâtre du Radeau, elle est essentielle, en tant que matière plutôt qu'en tant que sujet. Parlant de *Ricercar*, François Tanguy explique :

*On a un peu de difficulté à décrire ce terme de texte. Il est très délicat parce qu'il suppose des textes. Ce sont des parlés, des phrasés, une reprise de la langue qui est déplacée de sa surface écrite, de la temporalité où elle s'est créée. Ce qui importe, c'est le moment où elle rentre dans un mouvement de corps qui la porte, qui les porte.*⁵

Lorsque les mots de Villon, Pound, Lucrèce, Mandelstam ou Leopardi sortent des corps, des bouches des comédiens dans *Ricercar*, ce « parler », ce « phrasé » sont tout aussi opaques, sonores et musicaux que les morceaux de Berg, Verdi, Sibelius ou Beethoven qui apparaissent sur la bande sonore créée par Marek Havlicek et François Tanguy. L'un des artistes dada, Richard Huelsenbeck, écrit : « Toute imitation, même cachée, de la nature [est] un mensonge. »⁶ *Ricercar* et les autres spectacles du Radeau révèlent la poésie de l'espace, de la langue et du son, au-delà de la représentation figurative.

Les cadres de toutes tailles, les bancs, les caisses, les armoires, les canapés, les panneaux de papier peint taché et les bouts de toile éparpillés sur le plateau lors d'un spectacle du Radeau rappellent les assemblages cubistes. Jean-Paul Manganaro, commentateur et accompagnateur du Théâtre du Radeau depuis l'un de ses premiers spectacles, *Mystère Bouffe* (1986), évoque le processus de « ramassage » d'où émergent ses mises en scène⁷. Ces objets rudimentaires – sorte de « Merz », ou vieux objets dont on s'est débarrassé, selon le terme de l'artiste dada Kurt Schwitters –, ramassés dans le bric-à-brac d'Emmaüs, au Mans, sont ensuite assemblés sur le plateau. *Passim* ouvre avec des tables, des tréteaux, des planches, des cadres, des panneaux répandus sur la scène. En contrepoint avec ces lignes diagonales et horizontales, une comédienne solitaire, Laurence Chable, livre avec une conviction sereine un extrait de *Penthésilée*, de Kleist. Son soliloque à peine terminé, trois comédiens entrent en scène et enlèvent les panneaux en arrière-plan, révélant trois rideaux : l'un, multicolore, l'autre, gris métallique, le dernier, transparent. Trois autres comédiens les rejoignent, et les murmures des acteurs se mélangent au raclement des tables qu'ils déménagent, et avec la bande sonore qui mêle tohu-bohu de la foule et coups de tonnerre. L'assortiment de costumes – habits princiers de la Renaissance, crinolines du XIXe siècle, manteaux capotes de la Première Guerre mondiale – et le mélange de styles de jeu – tragique, comique, mélodramatique, chorégraphique,

grotesque, farcesque – ajoutent davantage de couches à l'assemblage hétéroclite visuel et sonore. D'une manière qui semble évoquer les cubistes et les surréalistes, Tanguy explique les effets produits par ces juxtapositions :

*Dans ce champ de rencontres et de collisions, une matière en convoque d'autres, qui vont se croiser, se chevaucher, se recouvrir dans l'écoute. Il ne s'agit que de bouger en pensée et en chair dans ces variations. Les rythmes et mouvements respiratoires forment, construisent, déconstruisent, relancent des éléments concrets par où les perceptions composent des lignes de sens.*⁸

En faisant référence ici à *Coda* (2005), Tanguy décrit comment le plateau offre une masse de points de convergence variés, une multitude de propositions, un afflux d'images, sons, ambiances et émotions possibles, qui se consolident, s'évaporent, se ferment et s'effritent, dans une polyphonie audiovisuelle d'éléments autonomes.

Pourtant, le Théâtre du Radeau ressemble-t-il vraiment en tous points à ces mouvements de l'avant-garde ? Un historien de l'art remarque que, vers 1906, les peintures de Picasso se transforment radicalement⁹. Les tons pastel et les contours doux d'autrefois cèdent au noir, au plomb, à l'angularité, à la massivité. Le cubisme était profondément marqué par la modernité industrielle qui se consolidait dans les capitales européennes au début du XXe siècle. En 1909, une dizaine d'années avant l'inauguration des 24 Heures du Mans, F.T. Marinetti, fondateur du futurisme, mouvement qui avait fortement influencé les cubistes (notamment Léger), déclare sa passion pour l'automobile, « avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive », pour la vitesse des nouveaux moyens de transport, pour le dynamisme du milieu urbain, « le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas de course, le saut mortel, la gifle et le coup de poing »¹⁰. Le futurisme influença non seulement les cubistes, mais aussi les constructivistes russes des années 1910 et 1920, pour qui le fonctionnalisme de la machinerie et l'efficacité des matériaux industriels, soulignés par exemple dans les mises en scène de Vsevolod Meyerhold, contrastaient vivement avec la vieille Russie féodale des tsars et promettaient une révolution prolétarienne¹¹. Certains aspects des mises en scène du Radeau sont les héritiers de ce constructivisme, notamment l'aménagement, le déménagement, la construction, la déconstruction et la reconstruction des panneaux, portes et planches auxquels se livrent fréquemment les acteurs sur le plateau. En outre, ces mêmes accessoires et bouts de décor dessinent des angles,

des lignes de perspectives qui rappellent la géométrie du cubisme. Pourtant, le Théâtre du Radeau ne semble en rien fêter la modernisation industrielle si chère à l'avant-garde du début du XXe siècle.

Au lieu d'une dynamique mécanique, saccadée, j'ai ressenti dans les trois derniers spectacles du Théâtre du Radeau que j'ai eu l'occasion de voir une douceur, une légèreté, une souplesse, une fluidité. Le paysage acoustique du début de *Passim*, qui assemble le grommellement des comédiens, le grincement des meubles, le bruit de conversations préenregistrées et le grondement d'un orage en fond sonore, pourrait créer un fracas cacophonique. Cependant, ces bruits s'unissent petit à petit, jusqu'à ce que tous les comédiens se rassemblent autour d'une table et chantent en chœur. Dans ce même spectacle, Laurence Chable, en robe vert pomme, est assise sur une armoire au milieu du plateau, devant un écran sur lequel est projetée une fenêtre à travers laquelle nous regardons le flottement des premières feuilles de printemps. Des deux côtés de l'armoire, deux couples se disent des mots d'amour. L'armoire penche petit à petit, et Laurence Chable glisse doucement sur la table devant elle, dans une scène qui évoque la suavité, la délicatesse, la fragilité. François Tanguy dit du travail du Théâtre du Radeau : « Ce n'est pas un collage de situations issues d'un aquarium littéraire, c'est plutôt la *rencontre*, la scansion de l'espace et du temps »¹². Ailleurs, il explique sa préférence pour le terme « collige » plutôt que « collage », parlant de « colliger, assembler, lier, délier des regards ou perceptions, des actions ou mouvements, la pensée ou les événements »¹³. Définissant le concept des marges et des seuils, Éric Vautrin note une absence de lignes dans l'œuvre du Radeau et dans la vie de la Fonderie. Plutôt que des lignes ou des frontières entre un texte et le texte suivant, entre morceaux de musique, entre tragédie et comédie, théâtre et danse, scène et salle, il existe des zones de transition, des espaces où ces éléments disparates se rencontrent, se mêlent, se brassent, s'embrassent¹⁴.

En même temps, il ne s'agit en rien d'un *Gesamtkunstwerk* wagnérien, où temps, espace, texte, musique, corps et voix seraient synthétisés en une fusion totalisante de tous les arts et de tous les genres. Selon la théorie de la dialectique négative de Theodor Adorno, l'unification des éléments d'une œuvre en une totalité ontologique cache l'influence du capitalisme, qui souhaite convertir l'inégal en égal, l'hétérogène en uniforme, afin de promouvoir l'échange libre et facile des biens. Pour Adorno, l'accumulation de contradictions est préférable à la synthèse, l'ordre et l'harmonie¹⁵. Christian Biet et Christophe Triau, faisant allusion à la notion du « théâtre émancipé » de Bernard Dort, parlent de

« substituer à un assemblage clos et établi le jeu propre au théâtre [...] où la construction de la signification est *processus*, en mouvement tout au long du spectacle, plutôt que donnée figée, et où les différents constituants de la scène s'*émancipent* d'une trop grande centralisation »¹⁶.

La grâce dans les spectacles du Théâtre du Radeau ne dissimule pas la construction matérielle des scènes, des images et du sens, qui est ouvertement soulignée. Son théâtre accumule une multitude de sources – de Witkiewicz à Verdi, de Dostoïevski à Penderecki, de Schoenberg à Strindberg, de Sibelius à Emmaüs¹⁷ –, de registres et d'influences qui sont rythmés en contrepoint, et qui résistent obstinément à une clôture du sens, une connaissance globalisante, une harmonie universalisante.

Afin de préciser davantage la forme de cet assemblage non angulaire, non délinéé, je voudrais revenir aux modernistes, notamment à un moderniste qui, à ma connaissance, ne paraît pas dans le vaste répertoire de textes théâtralisés par le Radeau. Dans l'écriture de Virginia Woolf, une impression sensorielle en déclenche une autre, dans une série morcelée d'images, faites de phrases elliptiques et de syntaxe interrompue. En même temps, les systèmes complexes de retours, de recommencements et de réapparitions génèrent une succession de « vagues » - titre d'un de ses romans (1931)¹⁸. Le substantif *vague*, *wave* en anglais, provient étymologiquement de l'indo-européen *webh*, « mouvoir en va-et-vient » ou « agiter ». L'adjectif *vague* provient du latin *vagus*, « errant, vagabond ». L'art du Théâtre du Radeau n'a rien de « vague » au sens de flottant, imprécis, indéfini. Au contraire, chaque scène, chaque élément dans chaque scène est composé avec une précision minutieuse. Pourtant, c'est un art vagabond, un maelström qui refuse toute quiétude. Le mouvement constant – non pas la vitesse futuriste mais le mouvement – est sans doute la caractéristique la plus saillante du Théâtre du Radeau. François Tanguy, à propos de *Ricercar*, insiste sur ce point :

*Il s'agit d'un mouvement, une action qui agrègent [...] C'est une multitude de thèmes qui ne sont pas des thèmes au sens de traiter ou d'illustrer, mais au sens de creuser des intervalles. Un intervalle est toujours un appel d'air qui attire un autre espace de sens, qui vient peut-être entrer en résonance, ou en contrepoint, et ainsi de suite... Nous évitons la forme figée. Il s'agit d'une forme dans le mouvement, et d'être sans cesse en train de se déplacer et d'être comme repris en mouvement par tous les mouvements qui produisent ce mouvement.*¹⁹

Ces « intervalles » creusés, ces « mouvements qui produisent ce mouvement », ne seraient-ils pas

justement le flux et le reflux des vagues ? Et est-ce seulement une coïncidence si le bruit des vagues apparaît au début de *Passim* ? Gouverné par une philosophie et une esthétique du non-achèvement, tout sur le plateau du Radeau est en perpétuel mouvement. Ce mouvement interrompt, scinde et agite décor, son, image et figure. En même temps, les répétitions, retours et ritournelles « agrègent » et « assemblent » ces éléments disparates, cette « multitude de thèmes », créant une dynamique de circulation et de cycle.

Plutôt que les lignes raides et rigides typiques du cubisme, des retours rythment l'œuvre du Radeau. Nombre de leurs premiers spectacles mettent en scène le retour, la résurgence d'autres auteurs ou d'autres œuvres, que ce soit Meyerhold, Maïakovski, ou Fo avec *Mystère Bouffe* (1986), Goethe avec *Jeu de Faust* (1987), Büchner avec *Fragments forains* (1989). Des motifs et des objets propres à leur œuvre reviennent aussi : par exemple, les deux acteurs qui s'étreignent pour se reconforter ou pour lutter corps à corps, sorte de bête à deux têtes ; et, bien sûr, les panneaux, les toiles et les bouts de costumes. Et à l'intérieur d'un spectacle, la répétition d'un morceau de musique, d'un geste, d'un tableau, rythme les scènes, comme le suggère le titre *Passim*, qui indique la récurrence d'une référence en divers endroits dans un texte. Et comme avec les vagues, aucune répétition ne se ressemble, chacune constitue une « variation ».

Les angles durs et rigides du cubisme, du futurisme, du constructivisme et de Dada, dans lesquels le théâtre contemporain retrouve certainement ses origines, proviennent de la modernité industrielle et de ses conséquences – espoir pour un avenir moderne et émancipé, ou désespoir au sujet de la dévastation causée par cette même industrialisation pendant la Première Guerre mondiale. La fluidité des mises en scène du Théâtre du Radeau serait-elle à l'image de notre monde post-industriel, numérique, cybernétique ? Certainement pas. Il est vrai que la frontière entre les spectacles du Radeau et le monde réel est perméable, même si ce théâtre n'a jamais suivi la « vague » de la représentation explicite des faits politiques. Mais, pour moi, les « vagues » du Radeau ont une autre fonction.

Loin de reproduire l'aspect lisse de notre monde virtualisé de la technologie de l'information, le flux, la fluidité, les vagues qui composent les spectacles du Radeau font appel à l'organicité, la « physicalité », la présence de notre corps. Les vagues récurrentes de sons, de gestes, d'éléments scénographiques, de bouts de décors, ainsi que de bouts de costumes, de textes et de musiques,

assemblés, rassemblés, ramassés dans un spectacle du Radeau transforment la temporalité en durée, la représentation en présence. Nous ne sommes pas transportés dans un passé narré ; nous n'habitons pas le corps ou l'esprit d'un personnage. Le présent temporel et spatial qui se déploie devant nous nous permet de plonger dans les profondeurs insondables de notre perception visuelle et auditive, dans les crêtes et les creux, dans le va-et-vient de notre propre imagination.

-
1. Georges Braque, « Pensées et réflexions sur la peinture », in Pierre Reverdy (dir.), revue *Nord-Sud*, décembre 1917.
 2. Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes : méditations esthétiques*, Figuière, 1913.
 3. « Jarry est bien l'inventeur d'un art nouveau » (Michel Corvin, in Jacqueline Jomaron (dir.), *Le Théâtre de France*, Le Livre de Poche, 1998, p. 830. Les inventions langagières étaient surtout caractéristiques du théâtre d'Henri Rousseau.
 4. Le *ricercare* est une forme musicale typique de la Renaissance. Sa composition contrapuntique, qui enchaîne des épisodes sans lien évident, pourrait évoquer le cubisme.
 5. François Tanguy, conférence de presse, entretien réalisé par Jean-François Perrier, cloître Saint-Louis, Festival d'Avignon, 17 juillet 2008.
 6. Richard Huelsenbeck, *En avant Dada: a History of Dadaism [1920]*, in Will Bradley et Charles Esche (dir.), *Art and Social Change*, Tate, 2007, p. 61-68.
 7. Jean-Paul Manganaro, entretien réalisé par le Groupe de recherche Théâtre du Radeau, 15 février 2013, <http://tech-radeau.tumblr.com> (consulté le 15 juin 2013).
 8. François Tanguy, entretien réalisé par Gwénola David, *La Terrasse*, novembre 2005.
 9. Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus* (1920), in Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, University of California Press, 1968, p. 248-250.
 10. F.T. Marinetti, « Fondation et Manifeste futuriste », *Le Figaro*, 20 févr. 1909, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.langFR> (consulté le 7 mars 2014). Pour l'éloge de la modernité industrielle, voir aussi Fernand Léger, « L'esthétique de la machine », in *Bulletin de l'effort moderne*, n°s 1 et 2, janvier et février 1924, p. 5-7 et p. 8-12.
 11. Malgré le fait que les premiers membres du groupe Dada étaient en contact avec les futuristes, ils rejetaient la modernité industrielle, l'associant avec la Première Guerre mondiale qu'ils fuyaient en se réfugiant à Zurich. « Dada n'est pas du tout moderne », écrit Tristan Tzara (« Conférence sur Dada », in Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, Flammarion, 1975, p. 420.

12. François Tanguy, entretien réalisé par Véronique Hotte, *Du théâtre*, n° 22, automne 1998, p. 12.
13. François Tanguy, entretien, *Déjeuner sur l'herbe*, France Culture, 15 août 2011, <http://www.franceculture.fr/emission-dejeuner-sur-l-herbe-la-science-fiction-francaise-francois-tanguy-2011-08-15> (consulté le 29 juin 2013).
14. Éric Vautrin, « Seuils et marges », intervention pour le Groupe de recherche sur le Théâtre du Radeau, 15 avril 2013.
15. Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, Continuum, 1981.
16. Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Folio Essais, 2006, p. 734.
17. Toutes ces sources sont issues de *Onzième*.
18. Les romans de Woolf présentent une psychologie fouillée des personnages, ce qui les différencie de l'œuvre du Radeau.
19. François Tanguy, entretien réalisé par Jean-François Perrier, *op. cit.*