

# 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 *Prendre le temps de restituer dans l'espace public les constituants (François Tanguy)*.  
La présente version a été écrite à l'occasion de la parution du n°214 de la revue *Théâtre/Public*.  
Celui-ci étant un montage de citations et de documents, elle y est citée.  
La version intégrale ci-dessous a été publiée dans l'annexe en ligne de ce dossier.

### POUR CITER CE TEXTE :

Emmanuel Wallon, « Le Théâtre du Radeau ou le faire pensant contre le faire spectacle »,  
in Eric Vautrin (dir.), « Variations Radeau », *Théâtre/Public*, 214,  
Montreuil, Editions Théâtrales, oct.-déc. 2014,  
[en ligne] URL : <http://recherchesradeau.org/tp214/ew>  
(mis en ligne le 20 septembre 2014)

# Le Théâtre du Radeau ou le faire pensant contre le faire spectacle

EMMANUEL WALLON

Une étude sur Jean-Sébastien Bach passera par l'analyse de la répétition et des ses variations dans la fugue. Un traité de peinture consacra un chapitre aux repentirs dans les compositions du Caravage. Une thèse en littérature moderne remontera avec Marcel Proust le cours de *La Recherche du temps perdu*. Une critique cinématographique s'attardera sur les flash-back dans l'œuvre d'Orson Welles. Un essai de psychanalyse dissertera sur le déjà-vu et ses manifestations dans l'opéra symboliste. En quels termes parler alors de ce qui semble revenir sans cesse, de manière récurrente, dans le travail de François Tanguy, et qui concerne le rapport que la mémoire, toujours individuelle, entretient avec l'Histoire, forcément collective ?

## RÉCURRENCES

La difficulté de qualifier cette relation et d'inventorier ses procédés tient sans doute au fait qu'elle ne s'établit pas à travers un discours explicite ni même au moyen d'un montage de séquences dramatiques, mais dans l'actualisation constante d'un autre rapport, celui qui s'instaure entre le réel (ou plutôt ce que nous nommons ainsi car nous avons pour habitude de le tenir pour tangible) et ses représentations, dont la sédimentation complexe et mouvante construit la réalité autrement sensible dans laquelle nous évoluons : un certain état de la culture, qui est à vrai dire la seule nature qui se prête directement à nos perceptions.

L'édifice branlant de fictions qui nous sert de monde ne peut s'explorer en pensée que par l'entremise du langage, de la musique et des images. Les acteurs du Radeau, en manipulant ces éléments dans un remuement incessant des corps, des voix,

des volumes et des objets, proposent de l'éprouver aussi à travers des configurations qui sont autant de manières d'effectuer le déploiement des espaces dans le temps et d'assurer l'inscription des temps dans l'espace. Ce faisant, ils nous rappellent qu'il n'est pas d'affaire publique qui ne se négocie dans la concaténation d'opérations intimes du regard et de l'écoute, et guère d'expérience personnelle qui ne se joue dans la multiplicité de liens qui fondent toute communauté.

Le spectateur d'une pièce du Théâtre du Radeau n'arrive pas vierge sur son banc, même s'il accède à cet univers pour la première fois. Il est porteur et tributaire d'une infinité de schèmes acquis et de formes transmises, par le truchement desquels le passé affleure à sa conscience et le présent s'offre à sa reconnaissance. Tout ce qu'il verra et entendra passera par ces filtres qui teintent et parfument chacune de ses sensations. Ce n'est pas la substance de l'information plus ou moins inédite qui constitue l'événement pour son entendement, mais l'irruption du souvenir sous une enveloppe vivante, palpitante, et l'attache immédiate que celui-ci noue avec d'autres segments de pensée qui lui confèrent valeur de nouveauté. Cette intromission d'éléments psychiques dans un magma socio-historique où elle provoque des réactions en chaîne n'a pas lieu dans les limbes où la raison raisonnante prétend exiler l'imaginaire. Elle se produit quelque part, dans un milieu qui la conditionne et qu'elle affecte en retour. C'est en quelque sorte ce qu'observe Jean-Paul Manganaro, que je soupçonne d'avoir assisté au moins onze fois à *Onzième* (2011-2012).

*Il faut laisser surgir une mémoire involontaire, passive mais obsédante, qui devient lieu de jonction, pour le spectateur, un lieu où il aurait déjà été, un*

*rappel, un instant qui se répète, qui se repropose à la mémoire. Quelle est cette mémoire qui fait des fragments passés un lieu du présent ?*<sup>1</sup>

Plus modestement, je me suis contenté de voir et revoir *Passim*, à trois reprises, toutes aussi différentes que leur environnement. Après une première excursion à Rennes dans le festival Mettre en scène, le 16 novembre 2013, à la salle Gabily, dans une zone d'activités étendue entre la Vilaine et les voies ferrées, je suis revenu à la Fonderie du Mans le 7 décembre 2013, puis je me suis rendu une troisième fois, le 22 janvier 2014, au Lieu unique de Nantes, l'ancienne biscuiterie à deux pas du Palais des congrès où se déroulaient les Biennales internationales du spectacle. Les glaneurs de signes noteront que ces noms de lieu font office de programme. À la Fonderie, le ticket annonçait : « Noces et banquets – *Passim* titre définitif – création Théâtre du Radeau, François Tanguy – Éric Goudard, Placement libre ».<sup>2</sup>

#### OCCURRENCES

*Passim* tisse dans le présent de la représentation des réminiscences de scènes sues, entraperçues et aussitôt reconnues, dont certaines semblent extraites d'un grand almanach du spectacle universel, d'autres empruntées à notre expérience de spectateur singulier, de nombreuses encore extorquées aux secrets de nos existences, quelques-unes enfin échappées de précédentes pièces du Radeau. Florilège de fragments ? Savant montage de citations, voire « composition d'une playlist idéale »<sup>3</sup>, comme Patrick Sourd l'écrit dans *Les Inrockuptibles* à propos des musiques du spectacle ? Il ne faut pas récuser trop vite ces formules simplificatrices, car elles ont le mérite de noter les ruptures entre les différents passages de la pièce, de marquer les mesures de rythme imprimées par la régie, de laisser le spectateur libre d'investir à sa guise les ellipses de l'assemblage. Cependant, le propos de François Tanguy et de ses amis n'est nullement d'aligner les références, de faire étalage de trophées scolaires à l'occasion d'une parade festivalière. Il s'agit plutôt de susciter des occurrences ou, si l'on préfère, de provoquer la remontée à la surface, à la faveur d'un courant sinusoïdal qui les replongera bientôt dans les soutes de la mémoire et les abîmes de l'inconscient, de bribes significatives arrachées au musée des modèles où elles avaient été classées.

On dit, on écrit volontiers que, par le détour de ces « jeux de rêve » dont Jean-Pierre Sarrazac parle à propos d'August Strindberg<sup>4</sup>, le travail de François Tanguy déraille le regard, restaure l'écoute, aiguise

la perception dans un état de « veille paradoxale », formule du philosophe et hypnothérapeute François Roustang<sup>5</sup>, reprise par Madeleine Mervant-Roux dans « Le ré-imaginé du monde, L'art du Théâtre du Radeau »<sup>6</sup>. C'est sans aucun doute exact. Il convient néanmoins d'insister sur le fait qu'il procède à ce décapage des sens sans requérir de son spectateur d'autres instruments que ceux que le théâtre lui procure, d'emblée, dans le déroulement de la représentation. Il est probable que la possession d'un bagage de culture savante, permettant de paver des chemins de l'Arioste à Pavese ou de poser des jalons entre Rameau et Xenakis, enhardisse le voyageur au seuil de ce dédale, et que le manque de repères dans le domaine des humanités soit au contraire susceptible d'intimider une partie du public qui redoute d'avoir à déchiffrer des énigmes dont on ne lui a pas dévoilé les codes. Il n'est en revanche pas certain qu'une connaissance préalable de l'art dramatique, de son histoire et de ses procédés soit le meilleur viatique pour entreprendre un tel parcours.

L'expérience ne requiert pas plus d'acquis préalables chez son critique qu'elle n'impose après-coup la longue exégèse dans laquelle l'universitaire se complait ici même. Ce que quiconque comprend en effet, devant ce spectacle à nul autre comparable – si ce n'est bien sûr aux précédents travaux du Radeau –, c'est qu'il est constitué par la restitution de quantité d'éléments familiers, qui ne sauraient se réduire à l'argument de scènes emblématiques de Shakespeare, Molière, Tchekhov, ou d'autres « morceaux choisis » du répertoire européen que le spectateur érudit identifierait difficilement sans le secours de la feuille de salle ou du dossier de presse. À rebours de toute tentative de reconstitution, la pièce projette dans un espace ouvert et un temps clos des fractions de représentations, les unes de l'ordre de l'intime, les autres de l'ordre du commun, qu'un mouvement incessant de recadrage et de décadage articule ensemble pour former ce que nous avons coutume d'appeler une représentation, à condition d'accorder à ce terme toute son étendue sémantique, qui relie l'esthétique à la politique et associe l'image isolée, intérieure, à la complexe et collective vision du monde ou *Weltanschauung*.

#### TRAMES ET COUTURES

Rarement le théâtre, en se dédoublant pour mieux exhiber ses fractures et ses coutures, a donné des scènes aussi puissantes, issues de Calderón (*La vie est un songe*), de Marlowe (*Le Massacre à Paris*), de Shakespeare (*Le Roi Lear*, *Le Conte d'hiver*, *Hamlet*), de Molière (*Le Misanthrope*) ou de Tchekhov (*Les Trois Sœurs*, *La Mouette*, *Ivanov*), qui donnent la

mesure de son emprise sur nos souvenirs et nos perceptions, tout en avouant la dérision de ses artifices. Mais le théâtre n'est pas ici la seule matrice des rêves dont la conscience doit se savoir imprégnée pour s'entretenir un peu moins confusément avec elle-même. Tous les arts entrent dans la ronde, de la poésie à l'opéra en passant bien sûr par la danse. Le passage de *Passim* dans lequel femmes et hommes se saluent face à face, avant d'esquisser les figures d'un bal de cour ou de salon qui dégénère vite du vaudeville au pugilat, est un formidable concentré de cet entrelacement de genres et d'expressions, car il évoque aussi bien une scène grotesque de Gogol saisie par le crayon d'un caricaturiste qu'une séquence épique d'*Autant en emporte le vent* filmée en Technicolor. On y voit les protagonistes mimer des rites collectifs en faisant assaut de conformisme pour se plier aux conventions de l'élite, mais aussi se laisser emporter dans des pas de deux par les élans du corps et les errements du désir.

Passent çà et là, et se répondent en écho, des figures somnambuliques extirpées de la quiétude de tableaux hollandais, des silhouettes détournées d'un clair-obscur de Rembrandt, des *Ménines* à la Vélasquez revisitées par Foucault, des créatures de Goya, mais aussi tout un théâtre d'ombres palpitantes dans les pantomimes duquel se devinent, dans des perspectives nouvelles, cent séquences de cinéma. La musique n'est pas la partition de cette sarabande, encore moins l'ornement : elle en est la matière même. Son substrat mouvant, dans lequel Beethoven, déjà présent dans *Onzième*, Gluck, Haendel, Rameau, mais aussi Anton Bruckner, Mauricio Kagel, György Kurtág, Helmut Lachenmann s'entremêlent, soulève des vagues d'émotions qui portent des écumes d'images et vaporisent dans l'espace les sens celés dans les paroles. Les textes eux-mêmes ont rarement été aussi audibles. Au fur et à mesure que chaque mot se détache dans sa diction du *Penthésilée* de Kleist, Laurence Chable parvient à rendre palpable et vibrante, comme traversée par la flèche de l'amazone, la distance entre le verbe et la vision. Chaque chose s'enfuit comme le char d'Achille s'éloigne sur la crête. Peu de spectacles parviennent à rendre ainsi tangible la tension entre le langage et les objets qu'il entend désigner.

Si cette œuvre du Radeau se distingue de celles qui l'ont précédée, tout en les poursuivant, les relançant, en revenant inlassablement sur leurs motifs, pour creuser leurs obsessions et percer de nouveau leurs perspectives, c'est dans sa capacité à tresser l'histoire collective dans la trame des mémoires individuelles et inversement, dans une constante navette entre les mythes et les réalités, entre les ébranlements collectifs et les tropismes

individuels. Deux temps opposés par leur climax, l'un calme et lent, l'autre échevelé, condensent en particulier ce genre d'intrication. Le premier fait d'un improbable hidalgo à barbe (Jean Rochereau), cousin de Don Quichotte monté sur un cheval de bric et de broc, le témoin immédiatement reconnaissable du règne de la fiction, provoquant par son irruption un suspens de l'histoire, dont le récit patine dans la répétition du texte en espagnol (le monologue de Rosaura, travestie en homme dans la scène première de *La vie est un songe*, de Calderón de la Barca)<sup>7</sup> et la réitération cyclique du thème musical. Le second affole au contraire la chronique des événements tragiques évoqué par la nouvelle de Vassili Grossman, *Tiergarten*, qui regarde l'écroulement du III<sup>e</sup> Reich à travers les grilles du zoo de Berlin, sans aucun recours à l'illustration, mais grâce au jeu frénétique des acteurs, digne d'une anthologie des Marx Brothers, qui prennent d'assaut un canapé défoncé pour le transformer à tour de rôle en porte à tambour de grand hôtel, en cadre de portrait de famille, en lunette d'observation militaire, en plateau de théâtre, en nef des fous. D'autres intrusions de la grande Histoire, l'Histoire-bataille, surviennent de manière plus explicite encore dans les pièces du Radeau : la déclaration de guerre à l'Angleterre de Mussolini, enregistrée avec les grésillements de la radio dans *Onzième*, ou dans *Passim* la cavalcade comique de Bonaparte, en vérité Laurence Chable, coiffée d'un bicorne, sur les épaules de ses comparses. Mais toujours cette Histoire se reflète à travers ses répliques dans la peinture, la littérature, le théâtre, l'opéra ou le cinéma, et toujours elle mobilise des spectres qui appartiennent autant à nos miniatures personnelles qu'à ses larges panoramas.

#### CANTINE ET CORRESPONDANCES

Après la séance, quand le public quitte les travées pour s'écouler dans le hall de la Fonderie où de longues tables sont dressées, le mouvement brownien des uns et des autres, spectateurs bientôt rejoints par les acteurs, mue chacun, consciemment ou non, en personnage d'une fresque plus large, ample et agitée, couverte de lignes enchevêtrées comme les toiles de Gérard Venturelli qui animent les murs du déambulateur transformé en ample cantine. Traînées de jazz et odeurs de vin chaud à la cannelle dans l'atmosphère, diagonales d'enfants tracées entre des points invisibles, sillage d'un chiot courant après une balle entre les jambes des convives, accolades d'anciennes connaissances, rengaines de violons tziganes et d'accordéon, fumet de soupe et de vin rouge se mélangent aux échos parlés de ce qui vient d'être vu et vécu. Fendant le tout, François Tanguy transporte à l'envers, comme

un de ses châssis de scène, un panneau barbouillé à la hâte en l'honneur de Madiba, Nelson Mandela, décédé l'avant-veille. Bientôt, la rencontre se transportera dans la cuisine voisine, puisque l'intelligence collective passe par la commensalité. « Repas public, 7 euros à l'issue des représentations. »<sup>8</sup>

Ainsi le veulent les lois locales de l'hospitalité, telles que les occupants de la Fonderie les énoncent et les amendent au gré des échanges depuis trois décennies. Leur influence sur un mode de production artistique qui réclame une circulation constante de la table aux tréteaux, de l'établi aux fourneaux, des dortoirs aux bureaux a maintes fois été mise en évidence. Entre l'atelier et le plateau, mais aussi entre l'ancien quartier industriel en bord de Sarthe où le Radeau a jeté l'ancre et la friche où il a planté sa Tente en périphérie, il s'agit moins d'une répartition logique des lieux que d'une mise en relation des fonctions, dont la dépendance mutuelle est sciemment entretenue d'une structure (la compagnie) à l'autre (la fabrique).

Dans la mesure où tout est affaire de rapports, en art comme dans la société, il est néanmoins permis d'en établir entre l'espace de la fiction, tel que l'agencent les régies de François Tanguy, les volumes de l'atelier de spectacles où elles ont été conçues, cet ancien garage où la compagnie s'est installée en 1985 en lui donnant le nom de la rue adjacente, vestige d'une usine disparue, la ville qui l'entoure et les collectivités qui la financent (la commune du Mans, le conseil général de la Sarthe, la région Pays de la Loire, l'État par le biais du ministère de la Culture), et puis, au-delà, la vieille Europe et le vaste monde. Il y a plusieurs façons de le faire, visant toutes à conférer, sinon une valeur axiomatique, du moins une force programmatique à cette sentence de l'artiste : « Prendre le temps de restituer, dans l'espace public, les constituants. »

#### HYPOTHÈSES SUR L'ESPACE ET L'ÉPOQUE

Une première tentative de démonstration consiste à souligner les analogies entre les solutions architecturales et organisationnelles adoptées par les artistes, d'une part, et les productions signifiantes qui en sont issues, d'autre part. On se souvient de l'opposition dialectique qu'Antoine Vitez formulait entre l'abri et l'édifice, au moment d'aménager un grenier à sel d'Ivry-sur-Seine, avec la complicité des architectes Valentin Fabre et Jean Perrottet et du scénographe Noël Napo.

*Dans l'abri, on peut s'inventer des espaces loïsibles, tandis que l'édifice impose d'emblée une mise en scène [...]. Palladio traçant au XVI<sup>e</sup> siècle, à Vicence, les plans du théâtre Olympique conçoit du*

*même coup les mises en scène à y venir. C'est le comble du théâtre-édifice. Dans l'abri, mettre en scène devient une fonction absolument relative. L'édifice signifie : Je suis le théâtre, alors que l'abri suggère le caractère transitoire des codes de représentation.*<sup>9</sup>

La correspondance entre des locaux modulables et la relative indétermination des rôles a de multiples antécédents dans la chronique des centres de création alternatifs à l'institution théâtrale, de la Cartoucherie du bois de Vincennes au TNT de Bordeaux, en passant par l'Échangeur de Fère-en-Tardenois. La version mancelle, qui a fait école sans être vraiment imitée, garde cette particularité de remettre régulièrement en jeu (c'est-à-dire en péril) son fonctionnement, afin de contrecarrer autant que faire se peut la tendance permanente à compartimenter les volumes, à spécialiser les tâches et par conséquent à figer les formes.

Sa principale originalité réside pourtant ailleurs. Elle tient au lien de sens sans équivalence qui s'instaure entre les œuvres du Radeau et les activités de la Fonderie. Les processus mis en branle pour l'élaboration des créations de la troupe, les procédés employés dans les représentations de ses spectacles face au public, et les pratiques engagées en vue d'ouvrir ses abris à la cité sont animés d'un même esprit, ils se stimulent et se répondent réciproquement, mais ne s'assimilent pas. Dans cette inclusion d'ensembles, chaque sphère dispose d'une certaine autonomie. En dépit des apparences qui suggèrent toutes sortes de comparaisons entre le caractère composite des pièces, l'hétérogénéité des techniques et la perméabilité des lieux, la poésie du metteur en scène et la politique du groupe convergent mais ne se rabattent jamais l'une sur l'autre.

Une seconde approche, la plus séduisante peut-être, opère un parallèle entre l'agitation du plateau, les accidents du monde et les désordres de l'époque. Bruno Tackels l'a développée dans le premier ouvrage consacré au Radeau<sup>10</sup> et dans les divers articles qu'il a consacrés à la compagnie.

*Sur ce plateau nomade, abrité sous une immense tente qui voyage dans toute l'Europe, François Tanguy fragmente les corps et les textes, comme en écho de notre continent démonté par ses guerres.*<sup>11</sup>

Au risque de paraître antithétique avec le constat général d'éclatement dont elle découle, cette hypothèse peut indifféremment s'appliquer à la texture fragmentée de ses pièces, à l'hétérogénéité des matériaux de la représentation, au délitement de la civilisation européenne, voire à la dislocation de l'ex-Yougoslavie, dont les artistes ont effectivement

été les témoins.

*Et que fait François Tanguy (lui qui "fait des phrases avec les phrases des autres"), avec son Théâtre du Radeau, porté par l'injonction d'exposer les cauchemars de la raison occidentale, mise en miettes par les batailles de la raison occidentale ?<sup>12</sup>*

Si elle soumet la logique à ses fins, une telle interprétation n'en a pas moins les apparences pour elle. On l'alimentera par quelques arguments qui méritent d'être médités. On sait que François Tanguy a été révolté par le déchaînement de la violence nationaliste dans les Balkans, particulièrement en Bosnie-Herzégovine, et accablé par l'accoutumance des autorités et des opinions occidentales à ces forfaits. Il a effectué plusieurs séjours dans Sarajevo encerclée et bombardée, en 1993, 1994 et 1995. Le Théâtre du Radeau y a joué *Choral*, qui y a reçu un accueil mémorable en 1994. Il a fait partie des animateurs de l'association Sarajevo, capitale culturelle de l'Europe, lancée à l'appel du directeur du Festival d'hiver de la ville, Ibrahim Spahic, et a figuré en 27<sup>e</sup> place sur la liste « L'Europe commence à Sarajevo » lors des élections européennes de 1994. Au lendemain du massacre de Srebrenica, il eut un rôle moteur dans les initiatives visant à susciter une action militaire pour lever le siège de la capitale bosniaque. Il a ainsi pris part à la grève de la faim à la Cartoucherie de Vincennes, en août 1995, avec Ariane Mnouchkine, Maguy Marin, Olivier Py et Emmanuel de Véricourt.



*François Tanguy dans les ruines d'un théâtre à Sarajevo, juin 1994. © Emmanuel Wallon*

Parmi d'autres artistes et intellectuels, Didier-Georges Gabily est resté tout ce temps au côté des grévistes, dans une grande proximité avec François Tanguy, auquel il avait dédié en 1991 un fragment d'écriture théâtrale.

« (Par exemple (édifiant) :

- Qui jouera le rôle du constructeur de mur ?
- Moi, dit une voix.
- Qui jouera le rôle du destructeur de mur ?
- Moi, dit la même voix.
- Tous les rôles sont distribués.) »<sup>13</sup>

Faisant retour au cœur d'une Europe encore hantée par les catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle qui l'avaient fait jurer « plus jamais ça ! », la destruction des fragiles constructions de la citoyenneté, permise par la négation des solidarités fondatrices de la conscience d'appartenir à une unique humanité, ne pouvait que traverser un théâtre qui érige l'hospitalité en principe existentiel. Seize ans après les accords de Dayton qui entérinaient la partition de la Bosnie en cantons à dominante ethnique, François Tanguy l'écrivait lui-même en hommage à Jovan Divjak, le général serbe qui avait commandé la défense de Sarajevo contre ses anciens frères d'armes.

*Aucun n'a oublié la décision de résister à l'immonde; ce que cet immonde voulait rayer de la carte : une ville, un pays, une culture bigarrée et tenace de cohabitations partagées comme nous nous le devons tous, malgré les déchirures de l'histoire dite "séculaire". [...] Cette résistance au meurtre du simple, humble et vif lien commun : l'humain. C'est peut-être peu ou trop... mais c'est tout de même ce qui entretient ce qui nous échoit : respirer, accueillir, respecter, travailler, endurer, s'instruire l'animal d'être, cette hospitalité commune qui depuis l'apparition de l'espèce humaine, il y a quelques millions d'années, persévère à ne pas s'autodétruire.<sup>14</sup>*

De Lars Norén à Howard Barker et de Matei Visniec à Olivier Py, bien des dramaturges européens dressent un état du monde lucide, professent en public des opinions analogues et les confrontent à l'expérience de la scène, sans que leurs écritures puissent être apparentées pour autant. Maguy Marin et François Verret portent de semblables inquiétudes et les expriment physiquement, mais leurs chorégraphies respectives n'en résultent pas en droite ligne. Que ces convictions partagées par toute la compagnie contribuent à inspirer le travail du Radeau, ainsi que les résidences et les rencontres de la Fonderie, cela ne fait aucun doute. Que l'exigence

de confronter le spectateur aux dynamiques de l'altérité – cause de tensions et source d'enrichissement –, de soumettre à son intelligence l'inévitabilité des conflits dans l'espace public et, dans le même temps, de rendre perceptible à ses sens la responsabilité d'y renouer, dans l'échange, les liens qui garantissent leur résolution pacifique, que cet impératif laisse des empreintes dans les formes de l'œuvre, cela peut se soutenir sur ces bases.

Mais il ne faut surtout pas en déduire la délivrance d'un message humaniste, même brouillé par la licence poétique, car le théâtre de François Tanguy n'est ni d'énonciation, ni d'illustration, encore moins de démonstration. Le pessimisme de l'analyse ne l'empêche pas davantage que l'optimisme de la volonté, au contraire il prend un malin plaisir à déjouer l'alternative gramscienne<sup>15</sup>. Il procède comme une pensée, à travers des associations, des digressions, des coq-à-l'âne et des bifurcations, mais son enjeu n'est nullement de présenter des conclusions.

#### INSTANCES TOPIQUES

Je privilégierai donc une troisième possibilité de concordance entre le traitement de l'espace dans le travail du Radeau et la conception de l'espace public à laquelle adhère François Tanguy. Elle recourt à la notion de *topos*, qui désigne à la fois un endroit physique, un espace figuré et un motif courant de la pensée, plus simplement appelé lieu commun ou cliché. Alessandro Fontana (1939-2013), historien de Venise, commentateur de Machiavel et de Guicciardini, spécialiste de Michel Foucault et de Gilles Deleuze, l'a illustrée, entre autres, dans plusieurs conférences et ouvrages. J'ai cité dans un précédent papier son article sur « La place du XIV<sup>e</sup> siècle comme *topos* représentatif ». Il y montrait comment les représentations artistiques recouvrent les espaces physiques de la représentation politique, tout en contribuant à les constituer au long d'un processus qui implique autant l'architecture que la littérature.

*Entre les espaces réels, objets de perceptions sensorielles, et les espaces abstraits, objets des sciences mathématico-géométriques, il existe des espaces "topiques" comme formes a priori concrètes de la représentation. Ces espaces ne sont ni des données immédiates de la conscience, ni des schémas régulateurs de l'intellect, comme les catégories d'espace et de temps kantienne. Ils se constituent au cours d'un lent processus d'"internalisation" des espaces réels, analysable et descriptible sur l'axe de la temporalité historique.*<sup>16</sup>

Achevons cette lecture, car elle éclaire à sa

manière ce qui bouillonne dans la marmite d'une représentation du Radeau.

*[Les espaces "topiques"] entretiennent en outre avec la littérature en général et les productions discursives et figuratives en particulier une série de rapports spécifiques. Si les espaces réels, en effet, appartiennent aux typologies et aux morphologies urbanistiques et architecturales, les structures topiques, comme conditions de possibilité et a-priori concrets, sont le champ d'enquête particulier d'une discipline que nous pourrions définir comme une topologie des représentations artistiques. Cette discipline n'a rien à faire avec l'analyse interne des textes (sémiologie) ni avec la recherche des déterminations externes (sociologie) ». [...] Sa tâche est plutôt de décrire "leurs modalités spécifiques de fonctionnement comme instances génératrices de la représentation"<sup>17</sup>.*

La réflexion doit marquer une pause à ce point d'inflexion. De l'évocation de ces « instances topiques », considérées dans une perspective foucauldienne, elle viendra à « l'institution imaginaire de la société » en suivant Cornelius Castoriadis dont les thèses, parallèlement à celles de Deleuze et Guattari, entrent en résonance avec le travail de François Tanguy. De là, textes à l'appui, elle passera aux batailles, c'est-à-dire aux objections que la guerre persistante dans maints champs soulève contre la définition, devenue consensuelle, de la démocratie et de son espace d'interactions, structuré par un « agir communicationnel » selon Jürgen Habermas. Elle retournera par ce détour aux lieux du commun et à leurs constituants, pour examiner ce que ce terme peut avoir de conservateur ou d'émancipateur. Il restera à examiner si l'expérience esthétique du rythme, à laquelle est convié le spectateur du Radeau, supporte sans contresens d'être qualifiée de politique.

Mais pourquoi tant de commentaires, alors qu'une pièce du Radeau se donne d'abord à percevoir comme une intrication, non de références, mais de corps, costumes et décors, textes et musiques, réalités et représentations, matières et lumières, mythes et symboles ? François Tanguy, objectera-t-on, n'est pas un théoricien. Mais il lit les philosophes, dont les livres emplissent un sac de courses, voire un Caddie entier lors des répétitions sous la Tente. Et il nourrit avec eux, morts et vivants, un dialogue plus assidu, plus profond que ne le font tant d'artistes enclins à les citer sans s'attarder sur leurs essais. Il entretient avec les politiques (au sens de responsables, mais aussi de spécialistes de la chose publique) un dialogue socratique dans lequel la réfutation de l'opinion, cette suspension de la pensée, ne passe pas tant par

des arguments – bien qu’il sache au besoin les articuler dans un discours vigoureux – mais par des figurations scéniques et des fulgurances poétiques, chorégraphiques, musicales, qui recomposent l’exigence de percevoir. L’aspiration à savoir, qui est une définition possible de la philosophie, et l’injonction d’agir, qui est l’impératif politique par excellence, loin de former le cadre structurel ou la perspective extérieure de ce théâtre, le taraudent du dedans – ou plutôt du dessous, comme pris dans sa trame et emportés par son mouvement, avance Jean-Paul Manganaro.

*[...] Ce n'est pas un théâtre de concepts et 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 d'autres. Ces données, philosophie et politique, investissent par en dessous ce théâtre dans des agencements qui emportent ses matières vers des devenirs imprévus.*<sup>18</sup>

#### PLANS ET BATAILLES

Si l’on admet l’hypothèse que ce théâtre est bien travaillé de l’intérieur, dans ses instables « agencements », par des questions politiques et des motifs historiques que le traitement poétique, musical, plastique, corporel transforme pour le propager dans de nouvelles extensions, les effets qu’il produit dans l’espace public restent à caractériser. Encore faut-il au préalable se dégager de l’empilement de représentations réductrices que l’on entend généralement à travers cette expression.

La vision dominante (au sens sociologique) de la cité est d’abord une vision dominée (au sens optique). Depuis la Renaissance et ses fresques en perspective de la Cité idéale, à l’exemple de celles du palais ducal d’Urbino (vers 1470) attribuées aux pinceaux de Leon Battista Alberti ou de Piero della Francesca, les cartographes n’ont cessé de reproduire l’image de la ville vue du ciel, telle que les puissants devraient la contempler du haut de leur perchoir sacré ou profane, campanile, donjon ou beffroi, pour mieux la contrôler, la modeler, l’aménager. En raison de sa commodité d’usage, cette projection en surplomb, qui écrase les édifices et efface les habitants, continue d’informer la plupart des schémas du territoire urbain. Le plan en deux dimensions facilite l’implantation des institutions, la répartition des activités et le percement des voies de circulation. Il est par excellence l’outil de l’administration pour la segmentation en quartiers,

la production de normes de construction et la régulation des mouvements de la société civile. Le pouvoir porte sur la société un regard en plongée. La verticalité commande à l’horizontalité, segmentée par le zonage, le cadrage, la normalisation.

À ces images aplaties se superposent des représentations symboliques personnifiant la cité sur un mode anthropomorphique, comme sous l’Ancien Régime, lorsqu’elle constituait un corps laborieux qu’une tête royale ou princière devait couronner à l’occasion d’une « entrée » solennelle. Les républiques médiévales d’Italie (Lucques, Sienne ou Venise) et les communes affranchies des Flandres ont ôté cette couronne du front des princes pour la confier à des édiles, mais la métaphore du corps aux milliers de membres s’est perpétuée. La Révolution française, en faisant tomber dans un panier le chef de Capet, monarque destitué, ne l’a pas dissipée, bien au contraire. La rhétorique égalitaire l’a reprise à son compte pour promouvoir une conception démocratique de la municipalité, entité vivante, pensante et vibrante dont les citoyens formeraient les cellules, les communes elles-mêmes composant ensemble le grand corps de la nation en marche. À la suite des premiers théoriciens du socialisme, Marx et Engels ont transposé cette figure sur celle du prolétariat urbain. Asile de la banque et de l’industrie, la ville devient avec eux le théâtre d’une lutte des classes qui oppose la solidarité ouvrière à la sociabilité bourgeoise. À chacun ses quartiers : la conscience collective est spatialisée.

Par la suite, les tentatives de modélisation de la cité au cours du XX<sup>e</sup> siècle ont opéré la conversion du corps organique en corps mécanique. La ville y est tantôt décrite comme une énorme machine aux engrenages bien huilés, celle de Fritz Lang dans *Metropolis* (1927) ou de Charlie Chaplin dans *Les Temps modernes* (1936), broyant les éléments humains pour produire toujours plus de marchandises, mais aussi des idées et formes nouvelles, tantôt comme un échangeur géant parcouru par une infinité de canaux dans lesquels transitent des flux sonores d’hommes et de marchandises, d’automobiles, d’images et d’informations, dont la peinture abstraite peut donner un équivalent, de *Broadway Boogie Woogie* (1943), de Piet Mondrian, aux premiers *drippings* (1948) de Jackson Pollock.

Les anciennes peintures de la *polis* ont survécu aux mutations de l’*urbs*, à l’instar des notions de place publique et d’homme de la rue, qui perdurent à l’ère de la télévision et de l’informatique. Les analyses freudiennes et les approches structuralistes, puis l’archéologie des savoirs pratiquée par Michel Foucault dans sa socio-histoire des dispositifs de pouvoir ont dilaté ces modèles en y introduisant



comme paramètres la conduite des corps, la fabrique du langage et le contrôle des imaginaires, toutes disciplines qui font partie intégrante du gouvernement de l'espace public<sup>20</sup>. Enfin, la critique de la causalité rationaliste et de la logique œdipienne entreprise par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* (Minuit, 1972) et *Mille plateaux* (Minuit, 1980) a entamé le démantèlement de ces assemblages pour leur substituer les concepts de « machines désirantes » et de « corps sans organes » – expression empruntée à l'Antonin Artaud de *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947)<sup>20</sup> –, « déterritorialisation » et « reterritorialisation ». La formidable percée ainsi effectuée dans les murs des Jérusalem du siècle passé pour y libérer le désir, et surtout le devenir, a ébranlé leurs assises, mais elle n'a pas eu raison de leur résistance.

Les descriptions de l'espace public sous les traits d'un système fonctionnel ou d'une architecture ordonnancée demeurent donc en vigueur, bien qu'elles coïncident de moins en moins avec l'expérience quotidienne des populations qui évoluent physiquement entre les différentes zones du territoire et se meuvent virtuellement sur les réseaux numériques.

Les nouveaux *topoi* (autrement dit, les lieux communs sur les lieux du commun) qui se dessinent à l'envers de ce décor n'y correspondent pas davantage. Nombre d'entre eux supposent que la forme de la ville contemporaine résulterait des manigances d'un pouvoir aussi anonyme qu'omniscient, comme si les capitales d'aujourd'hui subissaient les lois d'un empire plus absolu que la Babylone d'autrefois et ne dépendaient pas du jeu des intérêts économiques, des forces sociales, des préférences politiques et des conceptions culturelles en présence.

À l'opposé d'une telle interprétation, la thèse développée par Jürgen Habermas définit l'espace public comme une sphère dans laquelle se déploie « l'agir communicationnel », production et diffusion par les acteurs sociaux d'arguments prétendant à la validité, dont la confrontation permet de dégager des compromis qui tressent la trame d'une constitution démocratique<sup>21</sup>. Comme il l'explique dans ses autres ouvrages, une « éthique de la discussion » doit garantir la circulation fluide et la comparaison loyale des énoncés en vue de leur transformation en décisions collectives dans le cadre d'une « politique délibérative », la publicité des opinions et la qualité du débat constituant la seule source de légitimité<sup>22</sup>. Si cette théorie, qui jouit d'un fort crédit dans la philosophie politique actuelle, a le mérite de faire découler la configuration de l'espace public de la mise en mouvement des intérêts et de

l'expression des points de vue, plutôt que d'un ordre politique préétabli ou encore d'une disposition topographique de la cité, elle a le sérieux inconvenient d'assimiler démocratie et transparence. Elle porte en elle une conception dynamique mais idéale du commerce des singularités dans l'espace social, alors que l'équité entre protagonistes sur le marché des idées paraît aussi éloignée de la réalité que peut l'être la concurrence pure et parfaite dans le négoce des denrées. Si ce modèle est en mesure de fournir des modes de résolution pacifiques de certains conflits, il ne semble pas plus capable de remédier à l'accroissement des inégalités sous le règne des droits de l'homme et de la libre discussion que de contrecarrer la violence dans les relations internationales. Il rend compte de l'élaboration des contrats mais non du déroulement des batailles.

On conclura de cette brève revue de ses différentes acceptions que l'espace public, loin de se laisser enfermer dans une organisation spatiale, figurer sous une forme symbolique ou saisir par des normes juridiques, se compose essentiellement d'un entrelacs de mouvantes représentations de son propre agencement. L'appel à y « restituer les constituants » ne saurait dès lors être compris comme un quelconque projet de refondation, qui viserait à retrouver un état de droit disparu ou, au contraire, à faire table rase pour bâtir enfin la cité parfaite à l'exemple de la République de Platon. Il implique plutôt d'opérer un inlassable travail de reprise de ces représentations pour soumettre les unes à l'épreuve des autres, non dans l'illusoire intention de les dissiper, mais afin d'empêcher qu'elles se figent en empêchant toute irruption du réel aux jointures. Il s'agit en somme d'inventer des stratagèmes pour déjouer l'occupation de la sphère publique (qui est, redisons-le, tout autant un espace mental qu'un territoire social) par les clichés censés la figurer, en vue d'y faire de nouveau advenir la politique, activité consistant à créer du commun à partir de ce qui est séparé sans le fondre dans une identité factice.

#### INSTITUTION IMAGINAIRE

Claude Lefort avait amorcé ce renversement de perspective dans *L'Invention démocratique*<sup>23</sup>, en considérant la démocratie non comme un état, un régime ou un système unifié, mais comme le processus d'accomplissement illimité, car régulièrement entravé, d'un idéal d'égalité qui part de la reconnaissance du caractère divisé de la société et passe par l'invention permanente de solutions permettant de reformuler le contrat entre citoyens. Cornelius Castoriadis, qui fut avec Lefort l'un des

principaux animateurs du groupe Socialisme ou barbarie, s'en est détaché pour entreprendre un parcours philosophique singulier à travers la psychanalyse. Dès son essai *L'Imaginaire comme tel*<sup>24</sup>, écrit en mars 1968, il s'efforçait de montrer que toute collectivité procède d'un principe d'autocréation qui n'est pas sans rapport avec le processus de formation de la personnalité sociale de l'enfant. Il a ensuite développé cette hypothèse dans *L'Institution imaginaire de la société*, où il définit le social-historique comme « l'union et la tension de la société<sup>25</sup> instituante et de la société instituée, de l'histoire faite et de l'histoire se faisant ».<sup>26</sup> Sébastien Chapel en donne une lecture éclairante.

*L'imaginaire, chez Castoriadis, est cette puissance anonyme, collective et immotivée de faire être des significations d'où vont découler aussi bien les structures symboliques, les articulations spécifiques de la société (économie, droit, politique, religieux, art, etc.) que le soubassement de ce qu'elle considère comme rationnel ou fonctionnel, ce qui permet de critiquer l'idée qu'il y aurait du rationnel en soi : toute rationalité s'origine essentiellement dans des significations sociales qui sont par-delà le vrai et le faux et qui font être telle forme de rationalité comme adéquate à ses fins, instrumentale. [...] Et s'il y a irréductibilité de la représentation sociale à la représentation psychique, c'est parce que l'imaginaire social est ce qui permet au nouveau-né de sortir de la clôture psychique et de la représentation imaginaire radicalement asociale du monde qui est originellement la sienne : c'est l'imaginaire social qui rend possible l'institution de l'individu comme individu social, apte à la vie en société, par la participation à des significations collectives.*<sup>27</sup>

Castoriadis oppose ainsi l'autonomie de la société, en capacité de fonder elle-même ses constituants, à « l'hétéronomie sociale » qui sévit selon lui lorsque les diverses raisons sociales (normes, codes, coutumes, représentations) sont attribuées à une instance transcendante : Dieu, la nature, la raison, l'histoire ou le marché.

*Cela est matérialisé dans des structures lourdes : la course folle et potentiellement létale d'une technoscience autonomisée, l'onanisme consommationniste, télévisuel et publicitaire, l'atomisation de la société, la rapide obsolescence technique et "morale" de tous les "produits", des "richesses" qui, croissant sans cesse, fondent entre les doigts.*<sup>28</sup>

Mais le plus important pour la question qui nous occupe – celle de savoir comment et en quoi le travail de François Tanguy peut revêtir un caractère politique, non pas lorsqu'il part jouer à Sarajevo, ou quand il ouvre la Fonderie aux infirmières ou aux

intermittents en lutte, mais précisément quand il paraît s'abstraire des contingences sociales et des circonstances historiques –, c'est la manière dont le philosophe établit une relation d'équivalence entre l'autocréation de la société et l'acte artistique, tous deux relevant de la *poïesis* à ses yeux, contrairement à Aristote pour qui l'action politique, contenant ses fins en elle-même, procédait de la *praxis*. « L'histoire est essentiellement *poïesis*, et non pas poésie imitative mais création et genèse ontologique dans et par le faire et représenter/dire des hommes. Ce faire et ce représenter/dire s'instituent aussi historiquement, à partir d'un moment, comme faire pensant ou pensée se faisant. »<sup>29</sup> Georges Bertin emploie d'ailleurs pour qualifier la thèse de l'institution imaginaire une formule qui paraît taillée pour la critique d'une pièce du Radeau : « Il s'agit donc de ressaisir dans son déploiement, contre toutes les cristallisations imposées, ce que Castoriadis appelle "le faire pensant". »<sup>30</sup>

Pour Deleuze et Guattari, l'inconscient ne fonctionne pas comme un théâtre, mais comme une machine. Alors qu'est-ce que le théâtre peut dévoiler sur la fabrique des désirs et des illusions ? Celui que pratiquent François Tanguy et ses amis donne à voir en action des agencements et des machinations qui confèrent au désir forme et direction, qui recyclent les mythes et qui déploient la mémoire dans ses dimensions infra- et supra-individuelles. Dans un même enchaînement de pliages et dépliages, dans lequel les replis du moi révèlent l'empreinte intime du monde, il ménage, ne serait-ce qu'un instant, le passage des identités démontées par Michel Foucault aux devenirs dessinés par Gilles Deleuze.

*S'il y a une valeur politique dans le théâtre de Tanguy, elle est bien là, dans cette fonction noétique puissante qui crée et met en scène, non pas des démonstrations, mais, ponctuellement, des lieux de transition et d'intersection où l'on échange de la connaissance, c'est-à-dire "une expérience absolument singulière et nécessairement en commun" (François Tanguy).*<sup>31</sup>

Dans cet ordre d'idées, il faut affirmer que c'est un même espace de langage qui relie la scène sous la Tente et la cuisine à la Fonderie, mais il faut en même temps rappeler que ces lieux sont volontairement distincts, à la différence de théâtres qui s'efforcent de réunir dans un seul volume le plateau, les coulisses, la salle et la cantine pour que rien ne puisse échapper à l'esprit de communauté. En effet, le problème, dans l'espace public démocratique, n'est pas seulement de dégager un terrain d'entente entre les parties : il consiste aussi à faire entendre les malentendus.

Les mots de politique, république, intérêt général

en résonnent. L'espace public en est saturé. Pourquoi une représentation théâtrale devrait-elle s'avérer exempte de confusion et d'ambiguïtés ? Tout amateur d'opéra a fait l'expérience qu'il est difficile de voir et d'entendre simultanément avec une égale intensité. L'abonné de la Comédie-Française sort sur le perron, déplore la piètre qualité de la mise en scène, mais déclare en ar-ti-cu-lant : « Au moins, on a entendu le texte de Molière. » Et l'auditeur de Pleyel, qui a payé cher sa place à proximité du piano, ferme les yeux pour mieux goûter Mozart. Mais le spectateur du Radeau, d'emblée confronté à un enchevêtrement de textes, musiques et mouvements, n'a pas de meilleur parti que de plonger dans la mêlée des signes pour fouiller à la recherche du sens avec les acteurs. En écoutant leur voix se détacher soudain pour dire sans emphase quelques phrases d'un texte de Hölderlin, Coleridge ou Gadda, il réalise ce qu'il faut engager de liberté pour percevoir ce que chaque mot fait scintiller sous la gangue du style et l'enveloppe du signifiance.

#### LIEUX DU COMMUN

Malgré les apparences, « restituer les constituants » est donc le contraire d'un slogan conservateur ou même d'un programme « post-politique ». Parmi les innombrables définitions en lice du théâtre politique, Bérénice Hamidi-Kim a opéré des regroupements en « cités »<sup>32</sup>. Partant du principe que la force de résistance à un certain état de la chose publique résiderait pour celui-ci dans la charge poétique de l'œuvre et non dans un discours politique, elle forge le néologisme « poétique » qui lui permet de ranger François Tanguy au côté de Claude Régy parmi les tenants d'un théâtre « post-politique », qu'Élise Van Haesebroeck a de son côté qualifié d'« apolitiquement politique »<sup>33</sup>. En dehors de ce que de telles catégories peuvent avoir d'arbitraire et d'imprécis, il me semble qu'elles méconnaissent le travail incessant de redéfinition de la politique, à travers sa pratique, auquel se livrent les membres du Radeau, qu'ils jouent *Passim* au Festival d'automne ou qu'ils servent la soupe à l'ortie aux militants des associations et collectifs de la Sarthe pour encourager « la prolifération des inventions solidaires, la richesse du partage et du bien commun, des hospitalités fécondes »<sup>34</sup>.

Après avoir d'abord cerné la notion de théâtre politique à partir du théâtre et du cinéma militants, Olivier Neveux en est venu quant à lui à tourner son regard vers le spectateur. Nourri de sa lecture de Jacques Rancière, il propose de considérer comme « théâtre politique » toute proposition qui constitue un rapport au spectateur et lui reconnaît des

capacités. Il condense cette conception en conclusion de son livre *Politiques du spectateur*.

*[...] ce qui est politique, en dernière instance, au théâtre est la conception implicite ou explicite, spontanée ou théorique que le spectacle porte de son spectateur, "le spectateur fictif" qu'il conçoit (ou non) et le rapport qu'il entend nouer avec lui.*<sup>35</sup>

Cette approche paraît de prime abord plus propice. Il resterait néanmoins dans le cas présent à identifier les dispositions que François Tanguy souhaite solliciter chez ses spectateurs. Le plus simple est encore de le lui demander. Seulement, les réponses qu'il fait à ce propos, et qui partent en général d'exigences partagées avec les acteurs sur le plateau, tendent justement à privilégier l'autonomie – encore un concept vital pour Cornelius Castoriadis – du spectateur.

*« 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". [...] 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 malmener 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". »*<sup>36</sup>

Si le « regardant » est vraiment regardé comme un sujet à la rencontre duquel aller, sans préjuger des accidents ni des bonheurs de l'échange, alors c'est à lui qu'il incombe en définitive de se prononcer, ou bien de demeurer dans l'indétermination, qui n'aurait rien d'apolitique.

En effet, « préférons aller aux champs [...] plutôt qu'exhiber des questions sur des présents »<sup>37</sup>.

1. Jean-Paul Manganaro, « Ça qui n'est pas là (*Onzième*, de Tanguy et le Radeau) », publié dans ce numéro, [en ligne] URL : <http://recherchesradeau.org/tp214/jpm1>
2. Éric Goudard a cosigné l'élaboration sonore du spectacle avec François Tanguy.
3. Patrick Sourd, « *Passim*, un théâtre de l'intime selon François Tanguy », *Les Inrockuptibles*, 18 novembre 2013, et sur <http://www.lesinrocks.com/2013/11/18/arts-scenes/scenes/passim-theatre-lintime-selon-francois-tanguy-11445849>
4. Cf. Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Circé, 2004.
5. François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, Minuit, 1994, p. 18.
6. Madeleine Mervant-Roux, « Le ré-imaginement du monde, L'art du Théâtre du Radeau », in Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La Scène et les images*, CNRS Éditions, 2001, p. 380-381.
7. « *Que yo, sin más camino/que el que me dan las leyes del destino, ciega y desesperada, bajaré la cabeza enmarañada/de este monte eminente/que arruga al sol el ceño de la frente.* » « Pour moi, je ne veux pas aller plus avant, et terminant mon voyage où m'a conduite le destin, désespérée, je descends les hauteurs escarpées de ce mont sourcilieux qui brave le soleil... » (Traduction [désuète et ampoulée, N.d.E.W.] de Damas-Hinard, 1845).
8. Brochure *Rendez-vous*, La Fonderie, Le Mans, 4<sup>e</sup> trimestre 2013, p. 1.
9. Antoine Vitez, « L'abri ou l'édifice », in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 199, octobre 1978, p. 24-28.
10. Bruno Tackels, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau - Écrivains de plateau II*, Les Solitaires intempestifs, 2005.
11. Bruno Tackels, « Où va le théâtre ? », 2001, à lire sur <http://remue.net/theatre/tackelso1.html>
12. Bruno Tackels, « Les auteurs sont morts, Vive les auteurs », in « La parole vive du théâtre », dossier établi par Bruno Tackels et Hervé Pons pour la revue *Mouvement*, septembre 2001, à lire sur <http://remue.net/theatre/tackelso8MTV.html>
13. Didier-Georges Gabily, À François Tanguy, « Cinq rêves de théâtre en temps de guerre », octobre 1991, *Enfonçures* (1993), in *Œuvres*, Actes Sud, 2008, p. 473.
14. François Tanguy, « Ne tirez pas », texte inédit, pour Jovan Divjak, juillet 2011. L'expression « s'instruire l'animal d'être » peut être interprétée à la lecture de la nouvelle de Franz Kafka, « Un rapport pour une académie » (1917, in *Récits, Romans, Journaux*, La Pochothèque, 2000) dans laquelle le singe Pierre le Rouge expose comment il s'est instruit à devenir un homme.
15. « *Sono pessimista con l'intelligenza, ma ottimista per la volontà.* » (« Je suis pessimiste avec l'intelligence, mais optimiste par la volonté », Lettre de prison d'Antonio Gramsci à son frère Carlo, 19 décembre 1929 (in A. Gramsci, *Cahiers de prison*, Gallimard, 1978-1992).
16. Alessandro Fontana, « La piazza del Cinquecento come topos rappresentativo » (article paru I *Eidos*, n° 1, Treviso, 1987, p. 64-65, repris in Charles Adelin Fiorato (dir.), *Discours littéraires et pratiques politiques*, Publications de la Sorbonne, 1987, p. 163 ; extrait traduit et cité par E.W. dans l'ouvrage *Mises en scène du monde* (Actes du colloque de Rennes, Théâtre national de Bretagne, 4-5-6 novembre 2004), Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 292-306).
17. *Ibid.*, passage inédit en français (traduction E.W.).
18. Jean-Paul Manganaro, avant-propos à *François Tanguy et le Radeau*, *Articles et études*, POL, 2008, p. 9.
19. Cf. notamment « Naissance de la biopolitique », cours prononcé par Michel Foucault au Collège de France de janvier à avril 1979, audible en ligne sur le Portail Michel Foucault : <http://michel-foucault-archives.org/?Naissance-de-la-biopolitique>
20. Cf. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. XIII, Gallimard, 1974, rééd. coll. Quarto, 2004, p. 1654 : « Lorsque lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. »
21. Voir Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel* (1981), trad. fr. 1987, rééd. Fayard, 2001 (t. I) et 1997 (t. II).
22. Voir notamment *Morale et communication : conscience morale et activité communicationnelle* (1983), trad. fr. Cerf, 1986 ; *De l'éthique de la discussion* (1991), Cerf, 1992 ; *Droit et démocratie, Entre faits et normes* (1992), trad. fr. Gallimard, 1997.
23. Voir Claude Lefort, *L'invention démocratique, Les limites de la domination totalitaire*, Fayard, 1981.
24. Cornelius Castoriadis, *L'imaginaire comme tel*, texte établi, annoté et présenté par Arnaud Tomès, Hermann, 2008.
25. *L'Institution imaginaire de la société*, Seuil, 1975.
26. *Ibid.*, p. 161.
27. Sébastien Chapel, « L'imaginaire selon Cornelius Castoriadis », in *La Vie des idées*, 26 novembre 2008, à lire sur <http://www.laviedesidees.fr/L-imaginaire-selon-Cornelius.html>
28. Cornelius Castoriadis, *Les Carrefours du labyrinthe*, t. 5, *Fait et à faire*, Seuil, 1997, p. 89.
29. Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire...*, *op. cit.*, p. 8.
30. Georges Bertin, « Les figures de l'autre chez Cornelius Castoriadis », conférence au séminaire Cnam-Iforis, 11 mai 2010, à lire sur [http://imaginouest.metawiki.com/figures\\_autrecastoriadis](http://imaginouest.metawiki.com/figures_autrecastoriadis)
31. Jean-Paul Manganaro, avant-propos à *François Tanguy et le Radeau*, *op. cit.*, p. 38.
32. Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, L'Entretemps, 2013.
33. Élise van Haesebroeck, *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain. Claude Régy, le groupe Merci et le Théâtre du Radeau : un théâtre apolitiquement politique*, L'Harmattan, 2011.
34. « La soupe fume ! Indigné(e)s mais résolu(e)s », Appel du Mans, La Fonderie, samedi 24 mars 2012.
35. Olivier Neveux (conclusion), *Politiques du spectateur, Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, La Découverte, 2013, p. 231.
36. François Tanguy, *entretien sur Ricercar*, brochure du spectacle, date et source non précisées.
37. *Ibid.*