

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 a été écrit et diffusé en amont des *Variations Radeau*,
atelier de recherches international en Fonderie (Le Mans), 10-12 avril 2014,
en préparation à la session intitulée *Ressembler / rassembler / assembler*.
Il a été publié dans l'annexe en ligne du n°214 de la revue *Théâtre/Public* en tant que « working paper ».
Ce dossier de Théâtre/Public étant un montage de citations et de documents, il y est cité.

POUR CITER CE TEXTE :

Philippe Ivernel, « Matière à débat pour les Variations Radeau »,
in Eric Vautrin (dir.), « Variations Radeau », Théâtre/Public, 214,
Montreuil, Editions Théâtrales, sept.-déc. 2014,
[en ligne] URL : <http://recherchesradeau.org/tp214/pi>
(mis en ligne le 20 septembre 2014)

Matière à débat

Pour les Variations Radeau

PHILIPPE IVERNEL

À mes yeux de « germaniste » (n'oublions pas les guillemets qui mettent à distance toute idée de vocation), François Tanguy apparaît comme un lecteur attentif de quelques auteurs de langue allemande dont l'inquiétante étrangeté (plus exactement : l'inquiétante familiarité) rebat les cartes : ainsi Hölderlin, ou Kleist, ou Kafka. Soit autant de références à travers lesquelles peut se lire la double crise de la tradition et de la modernité. La *Stimmung* qui en résulte convient bien, notons-le, à l'appellation du Théâtre du Radeau lui-même, où la symbolique du naufrage s'inverse en la promesse d'une aventure sans rivage. Mais un autre nom encore peut venir allonger la liste (non exhaustive) des précédents, celui de Walter Benjamin, dont François Tanguy se nourrit, me semble-t-il, de plus en plus. Je garde en mémoire un échange de quelques heures avec l'équipe du Radeau sur *Le Caractère destructif*, un bref portrait idéal-typique publié par Walter Benjamin dans la *Frankfurter Zeitung* le 20 novembre 1931, donc peu avant le tournant fatidique de 1933, l'heure de tous les dangers. Ces deux pages à la fois complexes et tranchantes s'étoilent sur une dizaine de paragraphes où la pensée avance par bonds, sans souci de liaisons, au point de secouer sans cesse le lecteur. En voici quelques extraits significatifs, choisis pour la résonance qu'ils peuvent trouver dans les travaux du Radeau.

« ... le monde se simplifie énormément lorsqu'on le teste sur sa vocation à être détruit... »

« ... Le caractère destructif n'a en tête aucune image. Il éprouve peu de besoins, et son plus infime serait de savoir ce qui vient à la place de ce qui est détruit. »

D'abord, pour un instant tout au moins, l'espace vide, l'endroit où s'est tenue la chose, où a vécu la victime. Il se trouvera quelqu'un qui en aura l'usage sans l'occuper...

... Le caractère destructif est l'ennemi de l'homme à étui. L'homme à étui cherche sa commodité, et l'habitable est la quintessence de celle-ci. L'intérieur de l'habitable est la trace tendue de velours qu'il a imprimée dans le monde. Le caractère destructif efface même les traces de la destruction.

Le caractère destructif se tient sur la ligne de front des traditionalistes. Quelques-uns transmettent les choses en les rendant intouchables et en les conservant, d'autres les situations en les rendant maniables et en les liquidant. Ce sont ceux-ci que l'on nomme les destructifs.

Le caractère destructif a la conscience de l'homme historique, dont l'affect de fond est une incoercible méfiance dans le cours des choses et la disponibilité avec laquelle il prend note à tout moment que tout peut aller de travers. C'est pourquoi le caractère destructif est la fiabilité même.

Le caractère destructif ne voit rien de durable. Mais pour cela même, il voit partout des chemins. Là où d'autres se heurtent à des murs ou à des montagnes, il voit également un chemin. Mais parce qu'il voit partout un chemin, il lui faut partout aussi débayer le chemin. Pas toujours avec une violence brute, parfois avec une violence sublimée. Parce qu'il voit partout des chemins, il est lui-même toujours au croisement. Aucun instant ne peut savoir ce qu'apportera le prochain. Il met en ruines l'existant, non pour les ruines mais pour le chemin qui s'étire à travers... »

MONTAGE, DÉMONTAGE, REMONTAGE

S'il est permis d'apparenter les propositions théâtrales du Radeau à quelques grandes lignes du *Caractère destructif*, ne serait-ce pas en raison de la primauté donnée à la force disruptive de l'instant, à son staccato, qui ne laisse aucune forme s'établir telle une norme tranquille ? Un soupçon est alors jeté sur la notion même de représentation. Celle d'« improvisation » devrait mieux convenir, tendanciellement, pour autant qu'elle renvoie moins à une spontanéité innocente qu'à l'effectuation de l'acte théâtral comme tel, affirmé dans sa dynamique inventive, ouvrant de nouveaux chemins à travers les ruines qu'elle laisse derrière son passage. Le principe de montage conséquemment mis en œuvre au Radeau fait ainsi de l'espace-temps scénique un *perpetuum mobile*, ostensiblement relancé par secousses. Soit tout un jeu de déprises et de reprises, où les interruptions – le découpage – ne comptent pas moins que les recompositions.

Rappelons que le principe de montage, intronisé par le cinéma, devient avec les avant-gardes des années 1920 un mode de structuration esthétique s'appliquant aussi bien au roman (dans *Alexanderplatz*, de Döblin, par exemple) qu'au théâtre (dit « épique » chez Brecht, pour autant qu'il procède volontiers par bonds). À ce courant de la modernité s'oppose la conception néoclassique de l'œuvre d'art dite organique (« bel animal » ayant « un commencement, un milieu, une fin », selon la *Poétique* d'Aristote). Option à laquelle se rallie Georg Lukács, elle se trouve érigée, dans l'URSS des années 1930, comme la doctrine officielle de l'art sous l'espèce du « réalisme socialiste », censé s'imposer contre le naturalisme d'un côté, le formalisme de l'autre. Cela étant, il paraît évident que l'œuvre prétendue organique résulte elle-même d'un montage, sauf que ce montage ne s'avoue pas, et conduit le monteur, invisible, à gommer tout aspect disruptif de ses agencements, pour mieux affirmer le continuum sans faille d'une totalité close, satisfaite de son auto-suffisance.

La pratique du montage ostensible, accentuant les ruptures dans un processus sans fin, où destruction et construction s'appellent et se répondent, se concrétise sur la scène du Radeau par les fréquents déplacements de panneaux de bois, qui structurent, déstructurent et restructurent sans arrêt ce qui fait fonction d'aire de jeu. Toutes les composantes de l'événement théâtral, de son effectuation, participent de ce mouvement perpétuel : son et musique, éclairages, textes insérés, le plus souvent sous forme de monologues intérieurs (murmurés, parfois plus nettement articulés). Quant à la

conjonction de ces diverses partitions, elle n'est pas moins sujette à décalages, si bien que la composition demeure relativement flottante et laisse sa part à l'aléatoire. Le tableau d'ensemble paraît en quelque sorte craquelé, telle une mosaïque ou tel un puzzle.

Si l'on s'en tient aux actions scéniques proprement dites – visiblement fragmentées en séquences, une fragmentation appuyée par les variations du jeu –, on dira que les découpages successifs de l'espace dans lequel les acteurs se déploient ou se compriment équivalent à des tentatives de cadrage renouvelées et, du côté du spectateur, à autant d'accommodations exerçant le regard. Effets de rapprochement et d'éloignement, de focalisation et de dissémination, de surface et de profondeur. Le jeu des acteurs est au diapason de ces va-et-vient entre ces pôles, réglés par une dialectique des extrêmes plutôt que des transitions fluides. Les corps jaillissent ou se raidissent, ne s'apaisent que dans les moments de méditation, latéraux, où s'énoncent les citations de quelques grands textes fondateurs, articulant, comme il a déjà été suggéré, la double crise de la tradition et de la modernité qui laisse le sujet, désemparé, dans une traversée du désert, mâchant néanmoins quelque nourriture encore. D'où peut surgir une énergie se libérant tout à coup, disruptive justement. Munch : *Le Cri*. Monet : *Impression, soleil levant*. Brecht : « Il n'y a qu'une seule limite au doute, c'est le désir d'agir. »