

## Le geste créateur de l'acteur chez François Tanguy (Théâtre du Radeau)

Ou quand le jeu se rapproche de « la pure activité de tisserand »

**Serge Nail**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2268>

DOI : 10.4000/doublejeu.2268

ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 181-186

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Serge Nail, « Le geste créateur de l'acteur chez François Tanguy (Théâtre du Radeau) », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2268> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2268>

---



*Double Jeu* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

# LE GESTE CRÉATEUR DE L'ACTEUR CHEZ FRANÇOIS TANGUY (THÉÂTRE DU RADEAU) OU QUAND LE JEU SE RAPPROCHE DE « LA PURE ACTIVITÉ DE TISSERAND »

Je n'ai qu'à fermer les yeux pour savoir combien je suis ignorant / d'où viennent ces formes et ces Formes colorées et ces couleurs, distinguables au-delà de ce que je peux distinguer, ces couleurs variables et indéfiniment coprésentes : ces Formes dont je me demande ce qu'elles sont / à quoi elles ressortissent dans ma Remémoration de la veille et sans presque jamais recevoir de réponse. Je perçois et sais seulement que quelque changement que j'opère dans une quelconque part de moi produit un Changement dans ces Spectres et l'œil, comme par exemple si j'appuie sur ma cuisse, etc.

S. T. Coleridge<sup>1</sup>

Ce texte est extrait des carnets du poète anglais Samuel Taylor Coleridge. C'est un des fragments que l'on peut percevoir lorsqu'on assiste à la dernière création de François Tanguy, *Cantates*. Il me semble indiquer quelque chose d'une posture possible aussi bien pour le spectateur que pour l'acteur au Théâtre du Radeau. Mais comment décrire avec des mots *Cantates* quand il s'agit avec ce spectacle d'aller aux cantates à travers champs comme on dit aller ramasser, cueillir les herbes. Pour tenter de décrire ces perceptions je reprendrai les termes de François Tanguy<sup>2</sup>. Les cantates sont une prière profane à la décantation des nuées de violences qui assaillent les corps et les esprits, une imprécation conjuratoire dans la chair des esprits et le concret des corps, une tentative de délivrance vers la lumière des blocs d'obscurités où s'agitent les songes des errances et des impensés captifs, une incantation au transport des âmes et des corps.

C'est une matière brute, qui passe par éclats, fragmentations, ellipses, spirales de mouvements, et non par figuration illustrant ces états auxquels

1. S. T. Coleridge, *Carnets, choix portant sur les années 1794-1808*, trad. fr. P. Leyris, Paris, Belin, 1987, p. 59.

2. Entretiens avec François Tanguy, 2001-2002.

le récit peut suffire s'il fallait en faire la narration. Mais cela appartient à la littérature, ici il n'y a que du théâtre et dans sa forme pourrait-on dire presque archaïque, à traits coupants. Collision de séquences, sans accommodages décoratifs autres que la passation du geste, sans sentence édifiante autre que la diction des « faits et des gestes ». Juste ces faits et gestes dans leur chaos non démonstratifs et leur rugosité sobre, même si des envergures naissent ici et là du déploiement des rencontres entre les mouvements, les voix, les spatialités et les sons.

Et qu'est-ce que cela concerne sinon l'extension de nos facultés à saisir, à capter le passage des ondes qui transportent les consistances de nos sensations, et les associations, de nos pensées sur ces cas d'espèce que nous sommes parmi les choses et les existants, d'appartenance et de rejet, de conflit et de recueillement, de sens et de non-sens, d'approche et d'éloignement, de saisissement et d'effacement, de prises et de reprises.

C'est la recherche dans la matière, les corps et les mouvements d'une autonomie de la pensée et de la sensation. Et cette autonomie, c'est d'éprouver son instance imaginaire, sensorielle et concrète, ici et maintenant dans les configurations des gestes qui en déclenchent les sens. Et c'est une expérience des tempos qui en soutiennent les traçages et les mémoires<sup>3</sup>.

Mais de cela on ne peut sans doute parler qu'à demi-mot, par allusion, tant la correspondance entre les actes scéniques et les explications est dans ce cas impropre à décrire la réalité de l'engagement du geste théâtral. S'il se pense, il se pense par lui-même, dans sa matière propre qui est faite d'abord de temps et d'espaces, et de la conduction des corps et des matériaux qui en dessinent les traits, les vitesses, les affects.

Malgré cette difficulté à décrire la réalité de l'engagement du geste théâtral nous chercherons à interroger la nature de cet acte. Quel est ce geste ? quelle est sa singularité ?

Une des singularités de ce geste est probablement la création d'un espace commun du spectateur et de l'acteur. C'est plus évident pour moi avec ce dernier spectacle. Nous n'assistons certes pas à une représentation théâtrale où s'exécute une fable ou bien une démonstration. Nous ne sommes plus me semble-t-il captifs et fascinés par des images qui nous déposent sur une ligne de crête au sommet pour aussitôt nous entraîner dans une chute douloureuse et nous laisser sur le bord, de l'autre côté de la scène (c'est une sensation que j'ai pu éprouver au regard de *L'Eden et les Cendres* et de certains spectacles qui ont suivi). Un voile transparent s'est en quelque sorte déchiré, une ouverture s'est créée.

3. François Tanguy, *Programme des Cantates 2001*.

Cette posture de fascination s'est muée en une posture de méditation créant, à l'intérieur de cette tente dite des subsistances, la liberté mais aussi la responsabilité d'un *agir-théâtre* en commun.

Ce théâtre est une attraction du regard, il opère un évidement dans lequel on glisse des images – un *passe-partout* comme on dit pour un encadrement – mais peut-on parler d'images quand on sait l'injonction de François Tanguy à ses acteurs : « surtout ne faites pas d'images ! » ? Certes pas d'images qui seraient la projection d'un sujet, elles ne sont ni représentation ni fantôme, mais elles sont ce dehors du monde où le regard s'en va se perdre pour se trouver comme regard c'est-à-dire, pour reprendre Jean-Luc Nancy<sup>4</sup>, avant tout comme égard pour ce qui est là, pour ce qui a lieu et qui continue d'avoir lieu. L'image alors n'est pas donnée, il faut l'approcher : l'image comme présence, comme force, présence qui détache ce théâtre de la représentation. La présence n'est pas l'affaire d'une vision et, pour citer Jean-Luc Nancy, elle se donne à une rencontre et à une inquiétude ou à un souci.

Le geste créateur de l'acteur au Radeau serait celui qui agit le théâtre comme lieu partagé de la méditation comme son corps même et comme son aire, comme l'avoir lieu d'un rapport au sens du monde et du théâtre lui-même.

On l'aura compris chez Tanguy l'acteur n'est pas là pour incarner ou interpréter et pour continuer notre interrogation et tenter de nommer plus précisément cet acte nous tenterons de décrire le processus même de création.

Le premier jour de répétition, les acteurs sont là. Le metteur en scène ne préécrit pas une sorte de partition. Les fragments ne sont pas déjà choisis. Juste cette affirmation d'un *je ne sais pas*. Pas de distribution, évidemment, non plus. Ce premier jour pour les acteurs est le début d'un travail qui peut durer plusieurs mois.

Pour les *Cantates*, d'octobre à mai par exemple. Cependant ce premier jour pour François Tanguy n'est pas le premier jour. Pendant trois mois l'espace a déjà été éprouvé et cherché avec des constructeurs. C'est celui de la tente des subsistances. Un lieu à la périphérie de la ville, à l'écart. Cette position est aussi une posture politique. Une toile, un campement. Depuis *Orphéon*, il est la structure même de chacun des spectacles. Les tournées se font en déplaçant ce lieu. Les éléments sont déjà là, tables, chaises, panneaux, châssis, lumières, guirlandes électriques, néons, projecteurs, quelques accessoires, des costumes, du maquillage. Une table de travail, celle de François Tanguy, d'autres tables. Autour de la table commune, des textes sont convoqués. Des centaines de textes. Du théâtre. Des philosophes. Des poètes. Shakespeare. Les Grecs. Deleuze. Péguy. Hölderlin. Concrètement

4. J.-L. Nancy, *L'Évidence du film, Abbas Kiarostami*, Bruxelles, Gevaert, 2001.

cela signifie pour les acteurs apprendre une multitude de fragments. Pour faire l'expérience de ces textes, souvent ils sont enregistrés. Au moyen du dictaphone la langue traverse le corps dans la vitesse même de l'écoute. Pas de distribution donc mais la responsabilité de chacun à être là, à la recherche d'un espace en commun. Pas de hiérarchie entre tous ces éléments, tout avance de front. Tout se fait dans le *se-faisant*.

Être acteur au Radeau ce n'est pas toujours être sur le plateau ; c'est aussi regarder, partager, manger, dormir. Ce sont également de longs moments où François Tanguy dans la solitude du travail de la nuit manipule les mannequins, le son, la musique, les lumières à la manière d'un plasticien.

Être acteur au Théâtre du Radeau c'est être là, ici et maintenant dans toute la responsabilité morale et politique que cela implique. C'est aussi, d'une certaine façon, s'abandonner. Dans abandon il y a don, autrement dit l'acte de faire confiance. Laurence Chable souligne dans le même temps cet effort de concentration à quelque chose qui se déplace au-delà de la problématique des travaux d'acteurs et le privilège d'être là dans cette extension.

C'est également poser incessamment la question : à quoi sommes-nous contemporains, de quoi sommes-nous contemporains ? Parler au présent c'est creuser physiquement une sorte d'*indétermination*, la rendre visible. Rien n'est jamais clôturé. L'acteur n'est jamais le *propriétaire de* (je me souviens de l'intensité de ce sentiment de dépossession en tant qu'acteur dès les premiers travaux de mise en scène de François Tanguy – *Le Songe d'une nuit d'été*, *Dom Juan* – et de la jubilation à traverser cette perte). Tous les éléments existent, coexistent, à même hauteur. Il s'agit de créer une sorte de tremblement entre l'objet et le regard. Chaque élément est à la fois autonome et en relation. L'acteur est à la recherche d'une simplicité, d'une sorte d'étrangeté à sa propre présence. Il crée des vitesses, des temporalités. La remise incessante au présent ouvre la question de ce qui fait le présent. Il est nécessaire de trouver l'endroit concret : là où *ça puise du possible*.

Être dans l'espace et comment ? L'acteur cherche dans chaque présence non pas sa place mais *l'espacement entre* et trouve à s'y déplacer. Il lui faut trouver le geste qui sauve l'infini, chercher le mouvement qui se ressaisit de l'illusion de sa propre infinitude. Le mouvement est ce qui a lieu lorsqu'un corps est en situation d'avoir à trouver sa place. Comment parvenir à l'image juste ? Ce qui ne peut pas se comprendre autrement que par ce moment-là mais qui ne raconte rien. Le fascisme vécu comme annulation du possible.

Le théâtre alors surgit de ça, de ce qui se fait en train de se faire, et non d'une origine qui lui serait antérieure. Pour reprendre le point de vue de Jean-Paul Manganaro<sup>5</sup>, *Cantates* est d'emblée dans son lieu une épopée.

5. J.-P. Manganaro, « Libretto pour Cantates », *Fusée*, n° 6, 2002, p. 103.

L'acteur crée une saga de l'acte de théâtre en ce que s'y montre et y est mis en jeu une houle d'ensembles qui se croisent et traversent et déferlent. Le corps de l'acteur s'offre en résistance dans des points d'affectation, prêt à bondir, dans l'attente de traverser le corps mental qui lui fait face. Nous ne sommes pas dans un récit, nous sommes plongés dans une matière qui fait surgir d'elle un corps du théâtre et se met soudain à parler seule dans la nécessité de tout ce qui lui fait ce corps de scène.

La « contemporanéité immédiate » pour reprendre ce terme de François Tanguy<sup>6</sup>. Le mot dit l'ensemble de ce qui se passe en même temps : chaque chose, chaque élément est appelé en son état pour être mis en état de fuite : cadres et châssis, corps et voix, musiques et couleurs, espaces et temps fuient leur forme habituelle ; chaque élément se fuit pour se faire ligne de fuite. L'acteur se met à l'épreuve de toutes les consistances, de toutes les matérialités.

Le jeu particulier des acteurs du radeau ne ressemble à rien d'autre qu'à leur jeu : l'acteur ne joue pas une situation, ne se trouve pas dans une situation, il est plutôt pris dans des flux et ces flux impliquent et coordonnent des mouvements, des lancées, des stases organisées suivant des dynamiques qui s'opposent à des fonctions dialectiques, historiques, psychologiques. Ces flux semblent défier quelque chose qui a affaire à un questionnement sur la gravitation.

La présence des voix au Théâtre du Radeau est également extrêmement singulière. Elles ne communiquent pas, elles doublent l'espace, créent un « territoire hors du corps »<sup>7</sup>.

La parole se constitue en matière autonome de théâtre au même titre qu'un geste, qu'un regard, qu'un ensemble de planches, qu'un décor. Elle est inscrite matériellement dans un objet de la scène. Souvent la voix, en disant, crée et creuse un *extra-territoire* qui à son tour remodèle l'espace. La voix au Radeau n'est pas forcément, pas toujours celle du corps qui la dit. La matérialisation de la voix des acteurs précède celle des corps, c'est elle qui donne corps au corps, dans l'attente d'une possibilité de théâtre qui, à son tour, va prendre corps dans l'espace rectangle qui lui est propre. Comment le corps de l'acteur va-t-il traverser les mots de Hölderlin tout en laissant au texte sa puissance désinvolte et légère, sans en faire son affaire, sans l'intérioriser ? Comment trouver cette autonomie, ce détachement de la voix ? Comme nous le dit Laurence Chable<sup>8</sup>, l'acteur cherchera la tension physique juste pour ne pas aller à la narration, ni à l'adresse. La musique

6. François Tanguy, entretiens, mars 2002.

7. J.-P. Manganaro, « Retables pour Cantates », *Friction*, n° 5, 1<sup>er</sup> trimestre 2002, p. 101.

8. Laurence Chable, entretiens, mars 2002, Théâtre du Radeau-La Fonderie, Le Mans.

aide l'interprète à traverser les différentes strates, la ligne de fréquence, sans jamais se laisser embarquer. Il s'agit de trouver cet endroit, ce *poste* où *capter* la pure extériorité du texte sans jamais s'attarder et « toujours reprendre de vitesse ».

François Tanguy désigne les paroles comme des oralités de passage en transhumance vers les allégories qu'elles profèrent. Il faut entendre ici le mot allégorie, non pas dans le sens d'un passé réillustré, mais d'un présent actif où s'entremêlent les imaginations et les échos critiques et poétiques de ce qui advient. Les oralités sont des îles en archipel par où passent les courants et les contre-courants des fabulations, les imprécations, les conjurations, les chants de guerre et de désir, les prières profanes, les *matières-monde*, les paroles *enfouies sous la terre et d'élévation dans les airs*.

À l'évidence, ce théâtre est traversé entre autres par la pensée deleuzienne et, en guise de conclusion provisoire à cette tentative de nommer quelques-uns des aspects du geste créateur de l'acteur au Théâtre du Radeau, je ne résisterai pas à le citer par exemple dans *Mille plateaux*:

Les fils de la marionnette, en tant que rhizome ou multiplicité, ne renvoient pas à la volonté supposée une d'un artiste ou d'un montreur, mais à la multiplicité des fibres nerveuses qui forment à leur tour une autre marionnette suivant d'autres dimensions connectées aux premières : les fils ou les tiges qui meuvent les marionnettes appelons les la trame. On pourrait objecter que sa multiplicité réside dans la personne de l'acteur qui la projette dans le texte. Soit, mais ses fibres nerveuses forment à leur tour une trame... Le jeu se rapproche de la pure activité des tisserands, celles que les mythes attribuent aux Parques et aux Nornes<sup>9</sup>.

SERGE NAIL \*

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

9. G. Deleuze, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 15.

\* Maître de conférences associé, il est également comédien et metteur en scène.