

LAURENCE CHABLE

La voix
sur l'épaule

Dans les passées
de François Tanguy



**Conversation
avec Olivier Neveux**

MÉTHODES - ENTRETIENS

La collection «Méthodes» a pour objet la fabrique des œuvres scéniques et de leurs pensées, présupposant qu'elles ne se limitent pas à une suite d'intuitions. Une méthode n'est ni une recette ni une doctrine, pas plus qu'un système : elle désigne la rigueur d'une démarche, la structure d'un travail, la discipline d'une recherche. Cette collection, composée d'entretiens avec des artistes, de textes de pièces documentés, d'essais critiques ou théoriques éclairant l'histoire d'une pratique, ouvre un espace éditorial progressivement délaissé sous le coup des logiques de production dominantes. Elle voudrait contribuer à situer, armer, inspirer la création théâtrale ou chorégraphique contemporaine et les regards qui l'accompagnent.

**Collection dirigée par Pierre Banos,
Olivier Neveux, Olivier Saccomano**

ÉDITIONS THÉÂTRALES

théâtre
des 13 vents centre
dramatique
national montpellier



Ouvrage publié avec le soutien de l'UMR 5317 - IHRIM (Institut d'histoire des représentations et des idées dans les modernités).

ISBN : 978-2-84260-952-8 • ISSN : 3001-9036

© 2024, éditions Théâtrales, 47, avenue Pasteur, 93100 Montreuil, pour la présente édition. © Noë Duval pour les écrits de François Tanguy (1992-2022).

Selon les articles L. 122-4, L. 122-5-2 et 3 du Code de la propriété intellectuelle, une autorisation doit être demandée à l'auteur ou à l'éditeur pour toute représentation ou reproduction à usage public de tout ou partie de cet ouvrage.

L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du CFC (Centre français d'exploitation du droit de copie).

Table des matières

- 5 **Avant-propos, Laurence Chable**
- 7 **« Se tenir », Olivier Neveux**
-
- 11 **Libérer de l'espace**
- 37 **Un brin d'herbe qui pousse par le milieu**
- 63 **Cette magie ne cache rien**
- 79 **Tout coup porte**
- 95 **Qu'est-ce qui fait relief ?**
- 109 **Comme un enfant au grenier**
-
- 125 **Écrits de François Tanguy**
- 127 *Cahier Chant du bouc*, extraits, 1992
- 129 *Cahier Bataille du Tagliamento*, extraits, 1996
- 132 Aller aux simples - écrit pour *Les Cantates*, 29 mai 2000
- 133 Écrit pour *Onzième*, 2011
- 134 Réponse à la demande d'autoportrait
du Théâtre des 13 vents, 15 avril 2020
- 136 Rencontre à la Fonderie en hommage à Jean-Luc Nancy
et ses camarades, le samedi 27 novembre 2021
et provisionnellement le 28
- 139 Conversation citoyenne en hommage à la résistance civile
à la Fonderie, le 9 avril 2022
-
- 143 **Créations de François Tanguy - Théâtre du Radeau**

« Et lui tantôt s'attarde, tantôt va, comme le jour lui-même,
et les ombres des nuages
le traversent, comme si l'espace pensait
de lentes pensées à sa place. »

RAINER MARIA RILKE¹

« Mémorants ». François prononce très souvent ce mot. Au pluriel. Je l'entends comme une invitation à considérer, dans un présent sans cesse renouvelé, notre tâche commune d'êtres-passeurs.

Le 7 décembre de la quarantième année de notre rencontre, mais nous ne comptons pas, le présent se dissout, le prisme se casse.

L'invitation qu'Olivier Neveux formule depuis 2020 se trouve alors brutalement propulsée dans une autre dimension. Le passé prend le pouvoir, le présent du parler se perd dans le désormais grand silence de François, les conjugaisons s'effondrent.

Les entretiens précédents, avec Olivier, avec d'autres, s'inscrivent dans le mouvement du travail et de la relation ; ils s'animent aussi de leur possibilité critique, la contiennent ; paroles de François, nouveaux chantiers, viendront chambouler mes propos.

Alors, parler aujourd'hui demande précaution. Car les mots, se lissant sur le papier, ne doivent pas devenir captifs d'un précipité d'attentes, ni le « nous » prononcé se faire dépositaire d'un ensemble qui n'a cessé de se métamorphoser. Les camarades qui, en nombre, ont fait cette expérience du travail avec François ont tant à dire.

Nous voilà maintenant autres êtres-passeurs... lier, relier, délier les fenêtres de mémoire.

À François, à ses sœurs, à ses frères, à ses frères-zé-sœurs.

Laurence Chable

1 Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*, édition bilingue, traduit de l'allemand et présenté par Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson, préface de Marguerite Yourcenar, Lagrasse, Éditions Verdier, « Der Doppelgänger », 1994, p. 35.

« Se tenir »

« Souvent, le théâtre c'est la nuit. Souvent, c'est profondément beau. Il est difficile d'expliquer la beauté profonde de quelque chose, nous avons peut-être trop pris l'habitude des surfaces, plus faciles à arpenter. Il y a une profondeur qui est tapie dans la nuit du théâtre de Tanguy et du Radeau, c'est une profondeur enthousiaste et légère. La profondeur de la beauté nécessaire, face à l'éternelle grimace de l'histoire. »

JEAN-PAUL MANGANARO¹

Ce livre n'est pas né d'hier.

Au moment du confinement, lors de la pandémie du covid, j'avais invité quelques artistes à rencontrer les étudiants et, parmi celles et ceux-ci, Laurence Chable. Elle était à la Fonderie, au Mans, nous chacun chez soi, dans des précarités, pour certaines et certains jeunes, insupportables. Le Théâtre du Radeau avait créé et joué *Item*. Une nouvelle pièce était programmée, dont Laurence ne savait encore rien. C'était la première fois que Tanguy acceptait que deux de ses œuvres vivent en parallèle. Pour la rencontre, Laurence avait ressorti ses cahiers, ceux dont il sera question dans les pages qui viennent. Ce fut, je crois, un magnifique moment, généreux et profond.

Quelques mois plus tard, on recommençait, à Lyon, au Théâtre Kantor de l'ENS, avec une discussion à l'issue de la projection d'*Item (déroulé)*, le film qu'avaient réalisé Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval à partir de la pièce.

Le projet de poursuivre ce dialogue est né logiquement de ces deux moments publics ; je ne savais pas trop comment, mais je désirais continuer à découvrir cet art singulier du jeu tel qu'en parlait si précieusement Laurence Chable. Cet art né d'une œuvre poétique à nulle autre pareille – à laquelle elle a participé depuis son origine –, son témoignage déborde d'ailleurs sans cesse, en conséquence, la seule dimension du jeu. « Témoignage » : le terme est, à vrai dire, impropre. Chable ne témoigne ni ne raconte.

1 Jean-Paul Manganaro, *François Tanguy et le Radeau. Articles et études*, Paris, P.O.L., 2008, p. 10.

Jamais aucune retranscription ne rendra compte de sa concentration, des silences et de son regard. Cette pensée est totalement la sienne, avec ses rythmes et ses images.

Le projet d'en faire un long entretien, un livre pourquoi pas?, était donc bien là, surtout qu'allait être créé *Par autan*, au Théâtre des 13 vents à Montpellier, qui sera la splendeur que l'on sait (« mais que salubre est le vent »), et que nous allions avec Pierre Banos et Olivier Saccomano nous mettre au travail de « Méthodes ».

Et puis, le 7 décembre 2022, François Tanguy est mort.

Que faire? L'œuvre n'est, d'un coup, plus la même. Elle est désormais achevée, bien que les pièces existent encore et pour certaines se découvrent, se jouent çà et là devant un public qui ignore parfois tout de Tanguy et qui découvre, à vingt ans ou plus tard, que le théâtre a pu être cela, offrir cela qui est autre chose que la lénifiante reconstitution du reconnaissable. Que faire? Poursuivre et recommencer. Il n'est pas trop tard – quand bien même il est trop tard.

Pendant l'été 2023, nous nous sommes retrouvés à la Fonderie. Il y avait nous deux et un enregistreur. Ce furent des heures habitées, les silences de Laurence, les mots qui se cherchent, se trouvent, se raturent, la pudeur, l'émotion qui s'invite, abruptement. Et les doutes immenses, récurrents, sur la légitimité et le statut de sa parole : elle ne voulait aucunement capter l'expérience ; la crainte d'être, pour l'heure, la seule à en rendre compte. Déjà, lorsque je lui avais proposé de parler, la première fois, devant les étudiants, elle m'avait écrit : « Étant donné mes craintes de parler comme ça, et à distance et en direct, je devrais te dire non [...]. Mais ce trop-plein d'orgueil, je ne le mérite même pas. » Les doutes perduraient, quelques années plus tard, confrontés, toutefois, à la décision farouche de ne pas s'y installer. Il y a, en effet, plus important que son inquiétude, une œuvre à tenter de dire, aussi impossible soit ce dessein, car cette dernière résiste. Elle reste et restera un bloc d'énigmes, quelle que soit sa clarté.

Nous avons fait de cette rencontre une séance de travail. C'est d'ailleurs cela qui oriente beaucoup de ce qui va se dire : le travail. Pas celui, évidemment, des aliénations salariales, des ventes de soi et d'un monde social révoltant mais le travail sur soi, qu'il importe de relancer, celui de la vigilance, pour se défaire de trop d'assurance, des certitudes qui coagulent et bloquent le flux :

travailler pour se destiner à un travail plus grand encore, celui de l'art. Il est possible que le discours sur l'art, désormais, lasse ou édifie. L'art est ce qu'il est devenu et c'est bien triste. Mais il pourrait être autre chose : ce vers quoi converge la vie, ses mouvements hétérogènes, celui des solidarités et des luttes, de l'histoire au long cours et des dessins solitaires, des livres et des poètes, des collectifs et des essais. L'art quand il n'est pas seulement l'art mais une façon de vivre pour l'art.

« Il n'y a pas de méthode », dit Laurence. C'est un avertissement décisif : la présence de Tanguy ne saurait être dupliquée. Il n'y avait pas de méthode, c'est certain, mais une bagarre acharnée pour ne pas fermer, obturer. Plus encore, pour défier le « un », ce dieu qui saisit la disparité et impose l'uniformité du vide et du plein, des mots et des corps, des peuples et des personnes. Le « un » qui serre et écrase. Envisager la pluralité est une chose, plus ou moins aisée. La faire exister, comme on fait exister le silence dans la parole, le blanc sur la page, l'alternative dans l'histoire, l'hétérogénéité dans la vie, est autrement plus ardu. Pas de méthode, donc, au sens où il n'y a pas de mode d'emploi, pas de recette ni de système. Et pourtant une méthode, il faut l'affirmer contre la revendication de son absence : celle qu'inclut une exigence, de poursuivre et recommencer, lire et chercher, tenir et « se tenir ».

La question des suites de cette œuvre va se poser. Quel futur pour une histoire de cette ampleur ? La responsabilité est gigantesque. Qui se défilera ? Qui tentera de la faire exister ? Il y a la Fonderie bien sûr, les archives, la bibliothèque, les témoignages : les traces que tout cela a bel et bien eu lieu et qui en colorent l'imminent noir et blanc. Il y a les travaux qui existent², si peu nombreux, inversement proportionnels à son importance, ceux en cours, les textes qui s'écrivent et la mémoire encore vive et inspirée des amis et des camarades.

Et il y a l'œuvre. Elle est unique – comme elles devraient toutes l'être, aussi déterminées socialement et historiquement soient-elles. Il y a l'œuvre qui produit d'insoupçonnables alliances, en deçà de la grande histoire à laquelle elles contribuent, toutefois,

2 Bruno Tackels, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau. Écrivains de plateau II*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005 ; Jean-Paul Manganaro, *op. cit.* ; *Théâtre/Public* n° 214, Gennevilliers, « Variations Radeau », dossier coordonné par Éric Vautrin, octobre-décembre 2014 ; ainsi que plusieurs études de Christophe Triau.

Libérer de l'espace

Olivier Neveux — On peut commencer par cette chose très concrète : tu as pris des notes sur le travail. À quel moment as-tu commencé à le faire ? Et quelle était alors leur fonction ?

Laurence Chable — J'ai retrouvé un cahier qui date du *Songe d'une nuit d'été* (1985), tout est en vrac, les années pas notées, encore moins les titres... J'ai pratiquement arrêté au moment de *Passim* (2013) et de *Soubresaut* (2016). Je prenais des notes pour tenter d'attraper ce que disait François, pour m'aider à retenir, à concentrer mon écoute. Il m'est arrivé d'y revenir pendant les tournées, mais vraiment très peu. Quand j'y repense maintenant, je ne me vois faire ce geste-là que dans le présent de ce que François dit, comme quand on marche à côté. Tenir l'écoute par la main. Peut-être donner du visible à ses mots. Lorsque je feuillette aujourd'hui, je remarque d'un cahier à l'autre les répétitions très nombreuses de certaines expressions, de certains mots. Et c'est très émouvant, parce qu'on voit les lignes de fond, ce qui va revenir sans cesse.

O. N. — Et ça, c'était quand vous étiez à la table ? Ou prenais-tu des notes quand vous étiez aussi sur le plateau ?

L. C. — La table s'y prête, bien sûr. Au plateau, les moments où j'écris beaucoup, c'est quand je n'y suis pas. Je note aussi comment des mouvements se constituent, se structurent, ou bien se défont, se transforment. Quand François est avec les personnes qui sont en jeu, ou quand il parle à quelqu'un en particulier. Je note ce qu'il dit, non seulement pour ce moment-là du jeu, mais aussi ses réflexions, ce qui fait signe d'une profonde interrogation sur ce que nous faisons. Donc ça, je le note aussi. Parce que c'est une conversation que François entretient avec le théâtre,

et c'est toujours une leçon prodigieuse. « Leçon » n'est d'ailleurs pas le bon terme, parce qu'il ne s'agit pas d'apprendre, mais d'écouter, de l'écouter et d'entendre ce qu'il cerne, et en même temps ce qu'il défait, ou élargit dans la conscience : à quoi s'accroche le travail, à quoi sa pensée s'accroche, comment elle file soudain ailleurs. Alors c'est la vie même de ce travail qui devient visible.

O. N. — C'est-à-dire, des raisons et du sens qu'il y a à accomplir ce travail ?

L. C. — Non, la vie du travail. Ses pensées circulent dans l'espace, il parle, s'interrompt pour disposer un meuble ou un objet autrement, remarque un manque de lumière là, te pose une perruque sur la tête. Sa parole est aussi un acte, même si elle s'échappe d'un rapport direct au jeu. Tout en même temps, il se demande comment il va arriver de l'autre bord, revenir à, il insiste, change la position d'une chaise, mais j'ai perdu ta question...

O. N. — Pour reprendre tes mots, c'est une conversation avec le théâtre qu'entretient François.

L. C. — Oui, c'est ça. Quand il parle, ce n'est pas pour justifier quelque chose, il est en train de chercher, de chercher... si loin que tu peux avoir le sentiment que ça ne te concerne plus, que ça ne concerne pas ce pour quoi nous sommes là, mais en fait ce n'est pas vrai du tout.

O. N. — Si je reviens aux notes : prenais-tu au vol les propos qui allaient devenir, une fois écrits, des citations ?

L. C. — Oui, mais pas comme des citations, j'essayais d'écrire vraiment ce qu'il disait, dans le mouvement. Sans y parvenir bien sûr. Mais en réouvrant les cahiers, d'un chantier à l'autre, et sur plusieurs années, je vois ce qui s'obstine, persévère, se déploie par d'autres mots, mais aussi par les mêmes. C'est une ardeur incroyable, une résistance, une lutte acharnée.

O. N. — On sait aussi que François pouvait parler beaucoup, interminablement même (autant qu'il pouvait être un grand taiseux à d'autres moments). Comment ce flux de parole s'appréhendait-il ? T'arrivait-il de te mettre

en écoute flottante, restais-tu toujours très concentrée, savais-tu repérer à l'oreille quand quelque chose arrivait... ?

L. C. — Écrire, c'était ma manière de rester concentrée sur ses paroles. Mais il y avait des problèmes de saturation, oui. Alors il m'arrivait de quitter l'endroit, d'aller sur les bords. Dans cette écoute flottante, je revenais noter ce qui surgissait comme une clarté ou qui mettait en effervescence quelque chose.

O. N. — Une clarté par rapport au sens de l'œuvre ou par rapport à ton travail d'actrice ?

L. C. — Les deux. Je m'en veux tellement de ne pas avoir noté la dernière fois, en novembre 2022, ici à la Fonderie ; c'était prodigieux, vraiment prodigieux de clarté.

O. N. — Juste avant la reprise de *Par autan* (2022) ?

L. C. — Nous n'avions pas joué depuis six mois, depuis la création aux 13 vents. Il nous a demandé, en répétition, de retenir une part du burlesque qui était vraiment trop au premier plan à Montpellier. Nous étions un peu déçus, inquiets, mais nous avons retenu... Le lendemain matin du filage, François nous invite autour de la table. Il s'est appliqué à dire comment ce qu'il avait demandé opérait dans la perception, en élargissait le champ. Je reprends le si peu que j'ai noté :

« Là où ça pouvait sembler être une restriction, au contraire, une amplification avec une maîtrise inouïe. »

« Comme s'il y avait une triple vie. »

« Paradoxe du jeu du théâtre. »

« Difficulté joyeuse à ne pas s'appuyer sur le laisser jouer/faire. »

« État de veille en commun. »

« Nourrir une résistance. »

O. N. — Et comment arrivais-tu à naviguer à l'intérieur de ses mots ? Parce que, dans le flux de paroles de François, il y avait aussi des points très obscurs. J'ai le souvenir de certains tunnels : il cherchait et il y avait, alors, quelque chose de l'ordre du ressassement, du labyrinthe.

Un brin d'herbe qui pousse par le milieu

Olivier Neveux — Je ne connais pas beaucoup de lieux théâtraux et d'équipes artistiques aussi directement connectés aux luttes, aux résistances des peuples, même si l'histoire et l'actualité ne font pas matière « immédiate » pour le plateau.

Laurence Chable — Les discussions que nous avons, à l'époque, au commencement des aménagements du lieu, sont quotidiennes. Au repas on débat de ce qu'on a lu dans les journaux. D'autres discussions se font sur plusieurs journées avec des ami·es, des gens de théâtre, des écrivains, l'architecte Patrick Bouchain. Ce qui se dessine alors, ce n'est pas un plan de lutte. Par contre, la fonction hospitalière du lieu est constamment problématisée. Elle devient le socle, pour la compagnie, pour les hôtes. Et ce socle est bien l'affirmation d'une politique.

Ce qui est mis en œuvre est, tout autant, l'outillage nécessaire aux plateaux que celui du quotidien, travailler, manger, dormir. Arrivent les équipes de Marc François, de Didier-Georges Gabily, mais aussi des personnes qui ont fui Sarajevo au commencement du siège, nous accueillons Oumar Khanbiev, nous l'avons rencontré pendant la guerre en Tchétchénie. Il est menacé, nous choisissons ensemble de le faire connaître, alors on l'emmène une ou deux fois en tournée pour qu'il parle après nos représentations de la situation de son pays. D'autres accueils en commun s'organisent, avec Mylène Sauloy qui va filmer à Grozny, le Théâtre du Soleil, le Théâtre de la Colline, Valérie Lang, et beaucoup d'autres. Quand quelque chose peut se faire, on le fait.

O. N. — Est-ce qu'à certains moments l'activité théâtrale vous a semblé vaine ?

L. C. — Ta question est très importante. Bien sûr, il y a quelque chose d'absolument vain à notre petit commerce en regard des persécutions, des colonialismes de toutes formes, des déchaînements de violences dont nous sommes les contemporains... Mais la question ne s'est jamais posée de cette manière-là. Le déploiement inouï de l'œuvre de François, c'est ce qui nous rassemble là et se tresse aux gestes d'accueil et aux agencements progressifs du lieu. L'œuvre va à la rencontre, nourrie aussi de tout cela, dont nous parlons, dont nous témoignons, de lieu en lieu où nous faisons, comme on dit parfois, « Fonderie hors ses murs ».

Sa puissance poétique, dans sa sollicitation de la perception, est aussi un acte politique, même s'il ne se nomme pas comme tel. Même si, comme tu le dis, l'histoire et l'actualité ne font pas matière « immédiate » pour le plateau.

Cette possibilité d'aller à la rencontre amène une complémentarité des mouvements au lieu de les opposer. Et puis ce n'est pas binaire. Ni dans les actes ni dans les temporalités, comme une bonne conscience qui se contenterait de produire un événement. Les circulations, leurs intensités, bien sûr, font qu'à tel moment le préalable n'est pas le même.

Partir au Festival d'Avignon en 1995 pour alerter sur le massacre qui se prépare à Srebrenica, aller avec Siwa Plateforme à Redeyef, à Bagdad, prolonger la relation en accueillant des artistes irakiens à la Fonderie, jouer à Sarajevo pendant le siège...

O. N. — Vous y avez présenté *Choral*.

L. C. — Oui, en juillet 1994.

O. N. — Et qu'est-ce que cela a modifié, apporté, ou inscrit dans ton travail d'actrice ?

L. C. — Ce n'était pas une histoire d'actrice, pas du tout. Je ne sépare pas comme ça. En juin 1992, nous sommes invités avec *Chant du bouc* au festival de théâtre de Zagreb.

Vukovar était tombée en 1991. Un acteur sarajévien nous révèle l'existence de camps de tortures, de viols, organisés par les assaillants serbes. En juillet, des articles de Roy Gutman en témoignent.

À côté du travail au plateau, tous les gestes nécessaires sont partagés. Jouer dans une telle situation modifie bien sûr considérablement les conditions. Partir d'Orléans dans un petit avion de l'armée, assis au sol autour de caisses de nourriture et du décor réduit au nécessaire. S'organiser sur place avec notre hôte Ibrahim Spahi, trouver l'électricité, c'est-à-dire prendre celle des voisins le temps du travail, séjourner chez les habitants, se retrouver bloqués à la date du retour, parce qu'entre-temps le pont aérien a été coupé. Et rester non pas dix jours comme prévu, mais jusqu'à un mois pour les derniers, parce que les départs ne sont possibles qu'au compte-goutte, avec les avions de la relève des Casques bleus, quand le pont est réouvert. C'est une respiration commune avec les habitants. Les liens d'amitié que François a noués lors de ses premières venues se densifient, en particulier avec l'École des beaux-arts – les hommes, professeurs, élèves vont en alternance une semaine aux cours, une semaine au front. Il y a le couvre-feu. C'est une période de «trêve», le tramway est rétabli, tant bien que mal il a repris ses circulations sur la *Sniper Alley*, alors nous fixons les horaires des représentations en fonction de son dernier passage avant le couvre-feu.

O. N. — Et quel sens cela a-t-il de jouer là et à ce moment précis?

L. C. — Les premières personnes arrivées de Sarajevo nous racontaient toutes comment la vie artistique continuait : théâtre, concerts, vernissages. Elles nous parlaient du froid, du manque de nourriture et d'eau potable, des tirs des snipers aux carrefours, aux points d'eau, des viols. Et nous disaient comment la vie culturelle était un besoin, une marque de résistance, malgré la peur, malgré le désastre. «La résistance de l'âme», disait Jovan Divjak¹.

¹ Jovan Divjak, officier de l'armée yougoslave, a choisi de rester défendre sa ville au moment de l'agression de Sarajevo. D'origine serbe, il fut considéré comme un traître par les agresseurs. Dès 1994, il a cofondé une association pour l'accueil et le soutien des orphelins de la guerre.

Cette magie ne cache rien

Olivier Neveux — François a-t-il beaucoup changé ses méthodes de travail ?

Laurence Chable — Mais il n'avait pas de méthode !

O. N. — Alors : a-t-il beaucoup changé sur cette absence de méthode de travail ? A-t-elle évolué ?

L. C. — Quelque chose, peut-être, s'est approfondi, le travail des «vocables», à mesure que la parole intelligible gagne en intensité, mais je retrouve beaucoup de ses propos qui reviennent, depuis longtemps, sur le jeu, la présence. La seule méthode, c'est de mettre tout en mouvement en même temps.

O. N. — Il a tout de même accumulé un savoir-faire. Il n'est pas le même quand il fait les premiers spectacles et quand il crée *Par autan*. Dans *Par autan*, il y a une virtuosité qui est scéniquement très impressionnante. Ce savoir-faire se manifeste comment ? Qu'en fait-il ? Le met-il en danger ?

L. C. — Certainement. François n'a jamais accumulé un savoir-faire, il repoussait toute facilité. C'est une question très grave, le besoin du temps pour chercher plus loin. Grande délicatesse de Jo Lavaudant, lorsque je lui dis que le travail des *Cantates* a encore besoin de temps, que nous ne pourrions pas venir jouer à la date prévue pour l'Odéon. François se méfiait toujours de l'effet, du beau, du trop joli. Il refuse, magnifiquement, le commentaire, l'illustration. Ce choix-là, c'est un engagement et, délibérément, le théâtre qu'il fait creuse ailleurs que dans les certitudes. Et joue de, avec, cette méfiance, ça se voit, non, je crois ?

O. N. — Oui! Tu dis : « Il se méfiera toujours des effets » et, en même temps, ce qui est très savoureux, c'est qu'il y a aussi des effets dans les pièces du Radeau, et ils sont magnifiques. L'effet du vent par exemple dans *Par autan* est un pur effet de théâtre. Comment envisager cette apparente contradiction ?

L. C. — Pour moi, ce n'est pas une contradiction, parce qu'on voit toutes les ficelles. On voit tout. Et c'est ça, la magie de François, elle ne cache rien. Elle joue avec ses propres outils, on voit que la lumière est apportée par quelqu'un, on voit que le « beau » costume ne tient pas très bien, on entend le ventilateur se déclencher.

O. N. — Tout à fait.

L. C. — Son art ne restitue rien d'autre que l'éphémère, le provisoire, le précaire. Cette magie tire son essence de l'effet du vent comme tu dis, mais ce qui se joue, ce qui est perceptible, ce n'est pas l'effet en soi, c'est aussi sa possibilité tragique, de s'éteindre immédiatement, ou bien de s'évanouir doucement, de disparaître.

Les vitesses comptent beaucoup. « Il ne s'agit pas non plus de figurer car ce mouvement va plus vite que sa figuration. » (*Cahiers d'Orphéon.*) C'est aussi ce qui arrive « par accident ». Il disait très souvent « par accident ».

O. N. — Qu'est-ce qu'il entendait par là ? La possibilité de l'accident ? Ou que le plateau montre ce qui arrive par accident ?

L. C. — Ce qui arrive par accident, il s'en saisit : quelqu'un se trompe et rentre trop tôt : « Eh bien, reste donc là. » Ou quelque chose, quelqu'un risque de tomber... alors il faut sauver.

O. N. — Et en même temps, vos œuvres sont très rigoureuses.

L. C. — Bien sûr, oui.

O. N. — Tu ne peux pas faire ce que vous faites avec des châssis s'il n'y a pas des tops et...

L. C. — C'est exactement ça.

O. N. — Donc, on décide qu'il y aura la possibilité de l'accident en fait ?

L. C. — Quelque chose est dévié, par un encombrement, un déséquilibre, pas de posture d'entrée, rentrer par hasard, par accident.

François capte quelque chose d'impromptu et le prend au sérieux.

La perception est mise au travail, n'est pas prédisposée. Il se saisit de quelque chose, d'un objet, presque par hasard ; ce saisissement devient une étendue, ou un saut... Par contre, il prépare, avec une épée, le défilé des assassins de *Par autan*, il s'entraîne tout seul pour nous montrer. Comment invente-t-il ou invite-t-il, entre un mouvement comme celui-là et, dans le présent, un inattendu attrapé au vol ? L'accident n'est pas dans la salle d'attente, il est déjà dans la fragilité du mouvement, du corps, dans son dé-savoir-faire. Et François est lui-même dans cette perception ouverte à l'imprévisible. Cassandra peut avoir un hoquet et l'ange de l'annonciation un trou de mémoire.

O. N. — Et toi, comment t'en sors-tu pour ne pas te laisser happer par ton double savoir-faire : tu es comédienne et tu as participé à toutes les créations de François ? Tu connais « par cœur » le type d'attente, de corps, de voix que cela peut induire. Comment t'inventes-tu, toi-même, des contraintes pour ne pas être prisonnière de ce savoir ?

L. C. — Mais je n'en ai pas besoin, parce que je ne sais pas. Il n'y a pas de savoir à engranger dans ce travail-là. Dans son effectuation. Par contre, les défauts, les mauvais réflexes, eux, ils ne te quittent pas.

Bien sûr, oui, dans la pensée quelque chose a été nourri, mais au moment de l'application, toute pensée de cet ordre-là ne sert à rien. Il pouvait même m'arriver de comprendre parfaitement ce que François disait, mais de ne pas pouvoir en trouver le chemin. Il n'y a pas de « type de », comme tu dis, le frayage procède aussi par épuisement. Je lis dans les cahiers de *Bataille du Tagliamento* :

Tout coup porte

Olivier Neveux — Je lis dans les notes que tu as prises : « Faire venir à la rencontre des mots ; partage ; la simplicité n'est pas une posture ; il n'y a pas à interpréter ; chercher comment récupérer l'interstice où l'on démêle et joue avec ses mécanismes. » C'est daté du 18 juin 2007. François dit : « Rien ne peut être travaillé en détail, c'est le mouvement qui doit dire. »

Laurence Chable — Oui. C'est difficile à comprendre, parce qu'en même temps...

O. N. — ... il travaille dans le détail.

L. C. — Oui. Et toi-même, dans la recherche, tu peux avoir besoin de circuler dans le détail. Une chose et son contraire peuvent se mettre au travail. Mais ce qu'il dit est essentiel, quand tu es dans le détail, tu es dans l'effort, dans une succession d'applications, c'est le mouvement qui porte, qui effectue, quand ça se passe bien. Je ne parle pas d'emballage, mais de quelque chose de l'air, qui ne nécessite plus rien. « Choper l'intervalle. » (Cahiers d'*Item*.)

O. N. — Tu as donc un cahier par création ?

L. C. — Là, pour *Bataille du Tagliamento* il y en a deux... pour d'autres trois, un... des feuilles éparses aussi.

O. N. — Je lis : « C'est toujours à vue. » Je trouve que c'est une assez belle définition de ce travail, et ça rejoint ce que tu disais sur la colle qui doit se voir. Mais comment fait-on advenir ce « à vue » ?

L. C. — François employait très souvent le verbe « advenir ». Ou il disait aussi beaucoup, les dernières années : « Qu'est-ce que c'est, se tenir ? »

O. N. — Et comment l'entendais-tu, ce « se tenir » ?

L. C. — Je l'entendais comme le souci du travail du groupe. Aller vers une conscience, la plus claire possible, de ce qui se tient ensemble. Comme une physique poétique. Je l'entendais aussi dans l'interrogation de sa propre perception, qui renvoyait à notre responsabilité.

O. N. — Mais ce qui se tient ensemble ce n'est pas un chœur ?

L. C. — Si, mais le chœur est aussi composé de la table, de la chaise, de l'épée, de la lampe, du cri de la chouette, du piano, de la pluie. C'est tout cela qui se tient.

O. N. — Mais que sont la table et la chaise ? Ce sont des partenaires « non vivants », des « accessoires » qui produisent du jeu ? Qu'est donc cette table, car ce n'est pas un symbole, ça ne fabrique pas d'image, ça ne fabrique pas d'effet ?

L. C. — Je crois pouvoir dire que pour François, l'effet, c'est comme l'image, ce qui clôture, installe, signifie.

O. N. — Mais alors qu'est cette table ?

L. C. — C'est un lieu. Pour nous, c'est un lieu, c'est faire lieu. Dans le regard, c'est la possibilité d'un lieu.

La relation : « Qu'est-ce que ça indique, et non pas qu'est-ce que ça désigne. » (Cahiers de *Onzième*.)

Trouver le simple lorsque tu prends une chaise pour aller la placer ailleurs.

O. N. — Le simple, ce n'est pas le naturel...

L. C. — Il faut trouver la simplicité du geste alors qu'il peut être difficile à accomplir.

Et la garder quand une maîtrise progresse.

Pour *Choral*, je me souviens de l'arrivée d'une grosse armoire, traînée sur deux pieds, qui va encore s'alourdir parce que deux gars déguisés en anges, Jean-Louis Coulloc'h et Jean Rochereau, vont y être embarqués.

Il y a la difficulté réelle, physique, les précautions à prendre pour que l'armoire ne bascule pas. Branlo, Pierre Meunier, Marie-Noëlle Genod, Frode Bjørnstad, s'affairent beaucoup pour la faire glisser, puis la sortir.

On entend leurs discussions sans comprendre les mots, dans la bande-son, piano et chœur de Schubert. Chaque geste est d'une incroyable précision. Avec le temps, avec l'entraînement, les mouvements sont moins périlleux, mais cette agilité grandissante ne laissera jamais apparaître le dessin d'une chorégraphie, son excès.

En contrepoint, un bruitage un peu rehaussé d'un meuble qu'on traîne.

Je voudrais qu'on puisse parler de ça aussi, de l'activité du son, en regard de ce que je lis là :

« Diffracter.

Le mouvement respire quand il échappe à ses descriptions.

Les corps sont des opérateurs.

On est dit par quelque chose, on ne dit pas par affect. »
(Cahiers de *Ricerca*.)

L'activité du son, ce qui se détache, soutient, mais ne vient pas pour orner-illustrer.

O. N. — Ou dire ce qu'on doit ressentir.

L. C. — Le bruitage du meuble traîné est en décalage de rythme, aussi de volume, détaché du mouvement réel de l'armoire. C'était très drôle. Le son est dans la tresse du mouvement, mais il a son autonomie. Comme l'entrée d'un châssis. Je ne sais pas comment formuler, comment il se fait que, si tout se détache, l'entrée d'une table, d'un canapé, a son propre flux poétique, y compris dans sa fonction d'outillage. Ce n'est pas seulement de la musique : pluie, orage, chant d'oiseaux, cri de la chouette, remue-ménage métallique... les collectages faits par Alain [Mahé], Éric [Goudard] sont très nombreux.

À Berlin, quand nous jouons *Choral* au Hebbel, je vais deux ou trois matins avec Alain prendre le café à la cantine du Berliner, Alain pose un micro. Chaque fois, nous sommes là au moment de la pause des répétitions d'*Arturo Ui*. François intégrera ces moments dans *Bataille du Tagliamento* : voix, bruits de couverts et d'assiettes. Parmi ces voix, il y a probablement celle de Minetti, celle d'Heiner Müller...

Qu'est-ce qui fait relief ?

Olivier Neveux — Et tu y reviens, à ces cahiers ? Durant le travail, tu n'y revenais pas ?

Laurence Chable — Si, j'y revenais, parfois durant les tournées, je continuais de noter. Les dernières années, je ne notais quasiment plus rien. Le maigre cahier de *Par autan* a pris l'eau, tout est dilué.

O. N. — Tu disais, quand l'enregistreur était éteint : « Il faut déposer la parole, la déposer devant soi. » Qu'est-ce que peut signifier « déposer » ?

L. C. — Si je reprends des expressions de François : « la voix sur l'épaule » et « pas de pour soi », je crois que je le comprends en le faisant, le décrire est extrêmement difficile. Il n'y a pas de méthode.

O. N. — Mais déposer, ce n'est pas adresser ?

L. C. — Non. Le « discours indirect libre », ce serait troubler l'adresse. Déposer, restituer, être passeur. « Quand ça marche, on entend l'air. » (Cahiers de *Bataille du Tagliamento*.)

O. N. — Ce qui a à voir avec ce que tu disais sur la transparence. Mais donc cela signifie qu'un poème de Hölderlin se « traite » de la même manière qu'un extrait de Dostoïevski, de la même manière qu'un texte de Walser, etc. ? Si la question est de le déposer.

L. C. — La question est constante, mais elle prendra des couleurs différentes. Elle ne se met pas en mouvement de la même manière selon les corps, les voix... de chacune et de chacun.

O. N. — D'ailleurs, en lisant les cahiers, à un moment, je crois que c'est sur *Orphéon* mais je ne suis plus sûr, tu as

noté la remarque : « Faut-il mettre des guillemets aux citations dans le jeu ? » C'est une question très forte. Elle se double d'une autre : il pourrait y avoir un choix complètement différent, celui de faire entendre l'archi-singularité de chaque écriture, et ce n'est pas cette option-là qui est prise, mais plutôt celle d'un même mouvement, parcouru de ruptures, de bifurcations, etc. Toi, quand tu as des textes différents, des supports de textes différents, dans une même représentation – alors j'entends bien comme tu l'as dit que c'est un tout, il y a du son, du mouvement, etc. –, mais à propos de l'acte de déposer, de ne pas exprimer, d'être un passeur : abordes-tu de la même manière dix lignes de Walser et un poème de Gongora ?

L. C. — Non.

O. N. — Ça tient aux mots, à la langue ?

L. C. — Oui, ça tient à la matière même, à la langue, mais aussi aux sons que j'entends. À l'espace. Le premier fragment de Walser est lu au micro. Et on ne voit pas qui parle. Rumeurs de la ville, puis Samuel [Boré] au piano, puis les camarades entrent. Le travail que fait la langue est celui d'une description, la description de quelque chose que l'on ne voit pas, Walser non plus ne voit pas ce qu'il décrit. Il écrit. C'est tout. Peut-être que c'est la petite hermine posée sur la table, dans l'éternité de sa naturalisation, qui voit. Peut-être la voix se dépose-t-elle dans les yeux de l'hermine ?

Déposer ne peut se travailler que dans un rapport. Et ce rapport est mis en tension par des contraintes, des dimensions, des conditions, des fréquences de couleurs ; il est dans un relief, celui de la langue, celui du son, et celui de l'espace.

Ce que dit François va déplier, interroger dans l'effectuation, dans ce qui compose l'arborescence visible et souterraine de ce qui se passe. À partir de quoi, c'est chacun·e de nous qui va tenter de saisir par ses propres outils avec une vigilance quant à ses propres défauts, ou ses mauvais

réflexes, comment faire. Et ce sera toujours faire avec toutes les dimensions.

O. N. — C'est intéressant : la première chose que tu me réponds relève des sons, et non du sens. Mais est-ce que le sens intervient à un moment ?

L. C. — C'est très compliqué de répondre à ça. Si je ne te parle que de l'instant du parler, et pas de l'élaboration avec François (les paroles autour de chaque matière), parfois ça va plus vite. C'est la langue dans son oralité, dans son dehors. S'approcher trop du sens peut te conduire à interpréter, à trop penser, et donc à précéder ce qui devrait demeurer ouvert, non signifiant.

O. N. — François était-il, par exemple, très sensible à la question des traductions ?

L. C. — Oui.

O. N. — Est-ce que vous travailliez sur plusieurs traductions ?

L. C. — Je crois que c'est arrivé qu'il les mêle. C'était pour *Orphéon*, il a mêlé différentes traductions de fragments de Shakespeare.

Je reviens au sens : au moment où tu es en train de conforter quelque chose, de mettre en ordre du signifiant, François te donne des indications très drôles, il t'aide à t'en dégager. Il aime jouer. Je repense au fragment de *L'Idiot* de Dostoïevski dans *Item*. « C'est un chaos, c'est une monstruosité », je m'approche, m'assois tout près du bord, et François fait une aspiration nasale ostentatoire en pinçant les lèvres. Je le fais. C'est un geste « naturaliste », il s'amuse avec l'« incarnation », le « dramatique ». Et on entend soudain le beuglement d'une vache. Le dehors qui sauve. C'est très matériel.

« Cette matérialité contient, sans l'absorber la question du sens. »

Par exemple, je pourrais dire que l'intériorité n'existe pas, je ne sais pas comment font mes camarades. J'ai entendu à la radio un acteur reprendre un mot d'Antoine Vitez : « À l'intérieur, il n'y a rien. » Je crois que c'est vrai, ça

Comme un enfant au grenier

Olivier Neveux — Peut-on faire un point d'histoire ? Tu es la fondatrice du Théâtre du Radeau ?

Laurence Chable — Avec une bande de camarades : avec Gérard Forgeoux, André Lenoir, nous étions une dizaine, à la MJC du Ronceray, loin du centre-ville.

O. N. — Y a-t-il un principe de théâtre qui vous anime alors ?

L. C. — Non, c'est une sorte d'atelier-théâtre amateur. On commence avec *Woyzeck*, puis *Maître Puntila et son valet Matti*, des poèmes de Brecht, *L'Héritier de village* de Marivaux... On revient à Büchner...

O. N. — Avez-vous des influences artistiques précises ?

L. C. — On va voir les travaux d'Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Jo Lavaudant, on va au Théâtre du Soleil, à la Comédie de Caen, au Théâtre de Gennevilliers.

O. N. — Quelqu'un est-il attiré à la mise en scène ?

L. C. — On est deux : Gérard Forgeoux et moi. Lui travaille plus la question scénographique, et ce qu'on peut appeler la dimension dramaturgique... Mais on cherche, donc il n'y a pas de titres. Pour ma part, je travaille avec les acteurs, et je joue.

O. N. — Et, à l'époque, as-tu des envies de mise en scène ?

L. C. — Il se trouve que ça me plaît, que ça se fait, mais je me rends compte après deux ou trois ans que je n'ai pas du tout envie de faire ce qui s'appelle de la mise en scène.

O. N. — François arrive au bout de plusieurs années ?

L. C. — Ce dont je te parle se situe entre 1977 et 1981. Peu à peu, je quitte la MJC. Avec des camarades, nous cherchons quelqu'un. Jean-René Toussaint nous rejoint, et ensuite Jean-Pierre Dupuy, qui vient de Caen, avec Serge Nail. On travaille et on joue *Mademoiselle Julie*. Deux amies viennent nous voir, Ida Hertu et Pascale Maigre qui, comme Jean-Pierre, connaissent François et ont traversé avec lui des expériences théâtrales – avec André Malartre, Yves Leroy, et d'autres.

O. N. — François fait déjà du théâtre de son côté.

L. C. — Oui. Il joue de l'accordéon dans le métro, séjourne à New York avec Jack Coudert. Avec un ami, il part en Afrique.

O. N. — Et tu connais son nom ?

L. C. — Absolument pas.

O. N. — Et il vient voir *Mademoiselle Julie* ?

L. C. — Non. Pascale et Ida me disent : « Il faudrait que tu rencontres François Tanguy, mais on ne sait pas où il est. » Quelques semaines après, l'une le croise à une exposition à Paris. Je prends rendez-vous. Avec Dominique Bénard, nous disons tout simplement à François que nous voudrions travailler *Dom Juan* et que nous cherchons quelqu'un pour mettre en scène.

Nous nous revoyons quelques semaines plus tard. Entre-temps, Philippe Véron, l'un des comédiens avec qui je travaille, annonce que son père cesse l'activité de sa petite usine à boutons, alors nous avons un lieu.

François arrive, il y a une petite bande ici, Jean-François Sivadier, Marc Bodnar, des personnes qui étaient à la MJC, d'autres que François invite... Il n'est plus reparti.

O. N. — Et vous avez monté *Dom Juan*.

L. C. — Oui. En étant très nomades. À l'usine à boutons, c'est très bas de plafond. On part travailler dans des champs voisins de prairies.

O. N. — Et au moment où tu rencontres Tanguy, a-t-il, lui, le désir d'être metteur en scène ?

L. C. — Sans doute. Il est là.

O. N. — Et cherche-t-il des interprètes? Vous, vous cherchez un metteur en scène, mais lui, cherche-t-il des comédiens et des comédiennes?

L. C. — Il ne cherche pas, il propose à des ami·es de venir. Pour *Dom Juan*. C'est une circonstance.

O. N. — Et y a-t-il déjà une personnalité repérable dans le travail de mise en scène de François?

L. C. — Tout de suite.

La précipitation immédiate pour la construction de l'espace. Récupérer à la scierie de grands tréteaux, y accrocher des toiles, trouver une charrette pour Sganarelle, des épées, des chandeliers, des stores. Yves Leroy écrit :

« Au fur et à mesure du déroulement de la pièce
Les acteurs progressaient lentement vers la face.
À l'issue de chaque scène,
Sur des guindes tendues de manière transversale
De grands draps d'un blanc immaculé étaient tirés
Qui, maintenus par des pinces à linge, resserraient – tel un zoom –
La focale de l'espace de jeu.
Sans doute est-ce cela qui m'a le plus marqué.
Je compris alors que François ne cherchait pas
À faire sa mise en scène de *Dom Juan*
Plus virtuose, plus approfondie que toutes celles
Qui l'avaient précédée depuis Molière...
Mais que ce qui le préoccupait dans l'art du théâtre
C'était l'espace où inscrire les formes
Et que le matériau de sa dramaturgie
Était la réminiscence¹. »

François a des connaissances à Paris, qui travaillent pour la radio, et nous rejoignent.

O. N. — Pour toi, est-ce une évidence immédiate qu'il est metteur en scène?

L. C. — C'est d'une clarté éblouissante. Il relie tout, tout de suite. Et c'est très beau.

1 Texte inédit.

Écrits
de François Tanguy

Note des éditeurs

Quand ils n'ont pas été préalablement publiés, les écrits de François Tanguy sont reproduits ici tels quels, avec les absences de ponctuation et de majuscules des manuscrits.

Cahier Chant du bouc, extraits, 1992

un quidam ; veilleur, guetteur, dormeur, assis ou pas, spectateur ou acteur dans cette espèce de part et d'autre que délimite la scène – tout autour, la rumeur de ce monde. ce n'est pas celui d'Hésiode – et l'homme y est toujours mortel. peut-être même y est-il de plus en plus seul avec ce qui le définit. particule de l'infiniment monde, traversant les alluvions des récits, gestes, et figures qui accolent ensemble leur origine et leur dispersion.

quelle remémoration ? depuis quel événement ? depuis quel accident ?... toujours, s'étend le « devant-à-quoi », l'homme avec ses ombres, cherche parole et séjour de lui-même... ; enfonce dans le sol, accroche dans les airs, ses balises d'images, et se demande comment faire pour voir à travers ; ... creuse sa bouche pour y laisser pousser les verbes ; et les verbes le ramènent, comme chiens d'égarés, là où il habite. ou le brûlent de tous les feux, le chassent plus loin que les confins.

... de quoi se souvient-il qui vient dessous ce qui vient à lui, avec quoi il advient avec mains, têtes et pieds. taille du monde ; entaille des pas dans les chemins, soulèvement de poussière, formes provisoires de lumière.

et là, sur le seuil, le gué de la scène, ce qu'on appelle les figures, par quoi la voix et le jouer comparaissent l'un à l'autre et s'échangent. pêle-mêle là-dedans, dans la caisse à baratter, les mythes et les raisons, les matières et les corps, les vivants et les morts. la vieille clameur se dissout dans les lignes d'erre, les consistances anonymes, ... reste quelques accessoires, témoins des anciens mimes ; passent de mains en mains, de treuil en treuil – et quoi, du fond du récit, vient cogner dans les souffles ? quel pacte poursuit le gage de l'appartenance au monde et l'épreuve de la séparation ?

la question va être, en dehors de la charge de sens affectif, comment travailler, quelle méthode, quelles nouvelles limitations de possibilité alors, enregistrer le son en direct, à travers plusieurs sources – combien de fois faudra-t-il recommencer. et directement sur quel support – faut-il tout enregistrer sur deux bandes, ou faut-il quand même prévoir des inserts de cassettes pour aérer la diffusion – ou

La voix sur l'épaule

tout cela ensemble, va-t-il nécessairement infléchir une autre dimension (réduite donc peut-être parasite) de la présence active du son et de l'espace musical.

il y a évidemment escalade de problèmes techniques – allant du plus simple : se servir des appareils, au plus complexe : construire l'espace sonore.

à l'évidence, même si ce n'est qu'accessoire, voire même accidentel (manque de précaution), il y a là l'expression d'une différence d'appréhension à la fois sensible et éthique + comme elles se renvoient dos à dos, il ne peut rien en provenir, il ne doit rien en provenir en tous les cas d'une utilisation cynique de l'une par l'autre. il n'y a pas et il ne peut pas y avoir d'utilitarisme. justement quand c'est cela qui s'éprouve, est approuvé par une sensibilité dans sa confrontation à une autre, ou tout au moins dans l'espace théoriquement ouvert de tout rapport + qu'est-ce qui fait cela : le temps et le vieillissement de ses formules ? pourtant c'est cela même la contradiction : le trop ouvert est immédiatement symétrique du trop fermé. c'est l'objet dans le vivant de leur controverse – est-elle liée au destin fondamental de « l'être », ou seulement, mais (cela suffit déjà, à annihiler toute autre forme de nécessité) à l'existence du sujet – qui implique que s'il y a sujet, il y a vie du sujet, et que la vie du sujet c'est l'entretien de sa subjectivité, par tous les moyens.

tout se fige – descente des voiles (soit de chaque côté seulement, soit aussi par le haut milieu) [penser à la structure! ?] – enfumage des draps [puis au choix ou en processus

1 – retraversée de la flottille avec ramassage/empilage des piles de voiles avec le voyageur en proue,

2 – exhumation du chœur (têtes-bustes entre les planches dans la lucarne rectangulaire)

3 – descente de la jeune fille Iphigénie le marinier qui vient la chercher (en option mâchoires de voiles horizontales bas et haut – (passage du navire) puis desserrement par élévation des eaux après l'exhumation du chœur (permettant sa disparition) avant l'apparition d'Iphigénie en Tauride

4 – puis il sera peut-être temps d'ouvrir le mur... (soit sur des perspectives aériennes de voiles suspendues avant soulèvement du tout – et placement du dortoir en oblique...)

Cahier Bataille du Tagliamento, extraits, 1996

comme il faut bien entrer d'une manière ou d'une autre, autant avoir quelque chose, caisse, malle ou n'importe quoi à déposer dans un coin quelconque – et au passage déjà entamer la démolition, par porte trop étroite et abraham peut en témoigner, d'ailleurs ça fait déjà rire – occuper le vide, le temps, en attendant la future catastrophe. car ce sont somme toute idées simples très élémentaires, que nous avons apprises au précédent chapitre : nul n'est besoin d'avoir ni drame, ni justification, ni « action dramatique » – « c'est ça, ben bien sûr ». mais d'aller – à l'abstraction, absolument aussi solide que ce qu'on figure pour faire tenir un monde/mais quand même, à ce point-là, on voudrait croire à un tout petit début de progression – le problème c'est la profondeur au sens propre et figuré, figurez-vous! mais surtout au sens propre – s'expliquer avec ce qui reste des figures traversées de la représentation, c'est-à-dire ce qui vient à la présentation – prés-hanter – on a donc le sentiment d'avoir tout dit, moins tout ce qu'on n'a pas expliqué – c'est-à-dire ex-plier comme l'a dit l'ami gilles. toutes figures revenantes, venant s'agglomérer dans un coin, coincé en angle comme la poussière : anges, stimmung, etc. chercher l'issue c'est réorienter l'angle... / on entend de la pièce d'à côté, un quidam se battre avec son récit.

puis, de là à là, ce mot de convecteur, ou échangeur, ouvre la voie à la méditation suivante : la convection des lumières. les histoires de reflets-brillance-éclat dans les aplats de gris – paysages sur route, traçage ne menant vers nulle part, incrustations percées du dehors dans le dedans du cadre déterminé – reprise de la description – victoire de l'immanence – image-lumière : de la photographie – du cinématographe – image fixe jusqu'à l'imperceptible mouvement.

essayons de ramasser l'élan encore une fois : description de quelques états-mouvements suffisants. I disposition : intérieurs. II mouvement-repos : « nature morte », déménagement, redistribution (avec quelques démolitions/remolitions au passage – faut pas se gêner). III du dehors : images projetées – voix projetées/injectées – avec son pêle-mêle. IV viser toujours décollement surfaces et plans.

Créations de François Tanguy – Théâtre du Radeau

Par autan

Création en mai 2022 au Théâtre des 13 vents
– Centre dramatique national de Montpellier

Mise en scène, scénographie : François Tanguy

Élaboration sonore : Éric Goudard, François Tanguy

Lumières : François Fauvel, Typhaine Steiner, François Tanguy

Avec : Frode Bjørnstad, Samuel Boré, Laurence Chable, Martine Dupé, Erik Gerken, Vincent Joly, Anaïs Muller

Régie générale : François Fauvel, Julienne Rochereau

Régie son : Éric Goudard, assisté de, en alternance,

Landry Le Tenier, Emmanuel Six

Régie lumière : François Fauvel, Julienne Rochereau,

Typhaine Steiner, et Jean Guillet pour les répétitions

Couture : Odile Crétault

Construction : François Fauvel, Erik Gerken, Jean Guillet,

Jimmy Péchard, Paul-Émile Perreau

Production, diffusion : Geneviève de Vroeg-Bussière

Diffusion internationale : Arafat Sadallah

Communication : Martine Minette

Comptabilité : Agnès Bedet

Secrétariat : Marine Evrard

Item

Création en novembre 2019 à la Fonderie au Mans

Mise en scène, scénographie : François Tanguy

Élaboration sonore : Éric Goudard, François Tanguy

Lumières : François Fauvel, Julienne Rochereau,

François Tanguy

Dans la même collection

Catégorie « Entretiens »

Maguy Marin, *Toucher au nerf. Conversation avec Olivier Neveux*, 2023

Catégorie « Essais »

Jean Jourdheuil, *Le Théâtre, les nénuphars, les moulins à vent. Articles et interventions*, 2023

Catégorie « Textes et documents »

Céline Champinot, *Trilogie biblico-pop. Vivipares, La Bible, Les Apôtres aux cœurs brisés*, 2024

Nathalie Garraud et Olivier Saccomano, *Un Hamlet de moins / Institut Ophélie. Créations*, 2023