

La métaphore du labyrinthe : une matrice dramaturgique d'*Item* du Théâtre du radeau ?

The maze as a metaphor: the dramaturgy of *Item* by Théâtre du radeau?

Thiriot Anna *

Doctorante en études théâtrales à l'École Normale Supérieure de Lyon

anna.thiriot@ens-lyon.fr

Reçu le : 13 avril 2025 Accepté le : 03 juillet 2025 Publié le : 31 juillet 2025

Résumé: Cet article se propose d'étudier le spectacle *Item* du Théâtre du Radeau (2019) depuis le prisme de la métaphore du labyrinthe. À la fois forme inspirante pour l'œuvre et mythe relancé par la représentation, ses images et ses textes, le labyrinthe pensé comme matrice dramaturgique de l'œuvre théâtrale implique de cerner les influences esthétiques et politiques qui poussent le théâtre à convoquer son imaginaire sur le plateau. L'analyse de spectacle mais aussi la compréhension de celui-ci à partir de l'héritage de la modernité seront les deux pans d'étude de cette relance de la métaphore du labyrinthe dans le champ des études théâtrales.

Mots-clés: labyrinthe ; théâtre ; Minotaure ; Tanguy ; Walser

Abstract: This article aims to study the play *Item*, created by the Théâtre du Radeau (2019) through the metaphor of the maze. Both as an inspiring form for the theatre and as a myth, the maze could be considered as a template for the dramaturgy of this play. Thus, this influence implies to identify its aesthetic and political legacy. An analysis of the performance but also a study of its strong ties with the modernity will both be useful to look into a new way of using the metaphor of the maze in theatre studies.

Key-words: maze ; theatre ; Minotaur ; Tanguy ; Walser

Introduction

Le *topos* du labyrinthe est régulièrement convoqué pour désigner ce qui échappe à la compréhension immédiate : nous l'utilisons volontiers pour exprimer la perte de repères et le caractère inattendu d'une œuvre qui se présente à nous. Dépasant la référence topologique à un espace clos et sinueux, le labyrinthe s'est construit comme ce qu'on pourrait appeler, après Hans Blumenberg, une *métaphore directrice* : tantôt parcours initiatique de la quête de soi, symbole du centre du monde ou espace de captivité, le labyrinthe est chargé d'une valeur hautement symbolique qui se modifie selon un usage, une idéologie et un contexte historico-philosophique. Il se situe :

En tant que repère pour des orientations, [son] contenu détermine une attitude, [il] donne une structure à un monde, [il] représente la totalité de la réalité dont on ne peut jamais faire l'expérience et qu'on ne peut jamais entièrement appréhender¹.

Les spectacles de la compagnie du Théâtre du Radeau font partie de ces œuvres dites et reçues comme *labyrinthiques* : de quelles influences philosophico-esthétiques l'usage du motif du labyrinthe témoigne-t-il ici ? Comment ce lieu commun est-il interrogé grâce aux outils du théâtre ? Afin

¹ Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, trad. D. Gammelin, édition Vrin, Paris, 2006, pp. 24-25.

d'analyser sa récurrence et son opérativité, nous nous pencherons sur l'avant-dernier spectacle de la compagnie du Théâtre du Radeau, *Item*, créé en 2019. Nous étudierons d'abord le lien entre la métaphore du labyrinthe comme espace et forme du spectacle, puis nous reviendrons sur les matériaux (textes, images) de l'œuvre qui jouent explicitement avec ses codes et son mythe.

I. Le labyrinthe comme métaphore topographique d'*Item*

La métaphore du labyrinthe est une constante dans les descriptions des œuvres du Théâtre du Radeau : « *il s'agit de déflagrations théâtrales, d'éclairs de sens, d'éclats de folle vie, tour à tour drôles et sombres, dans le labyrinthe de la pensée* »² ; son metteur en scène François Tanguy surprend « *car son esprit est labyrinthique, d'une incroyable fécondité*³. » Depuis leurs premières créations dans les années 1980, les sensations connexes à l'expérience du labyrinthe reviennent sans cesse dans les critiques : « *oubliez tout, abandonnez-vous à la nuit du théâtre, et laissez-vous porter* »⁴, nous dit-on au seuil d'un autre article, puisqu'assister à un spectacle du Théâtre du Radeau, c'est « *accepter de quitter les repères habituels* »⁵ ; « *qui viendra dans l'esprit d'un désir de reconnaissance [en] ressortira perdu, désorienté,*

² Jean-Guillaume Lebrun, « "Item" par François Tanguy et le Théâtre du Radeau », *La Terrasse*, 24 octobre 2023, URL/ <https://www.journal-laterrasse.fr/focus/item-par-francois-tanguy-et-le-theatre-du-radeau/> consulté le 25/03/2025.

³ Mayalen Gauthier, « À la rencontre du Théâtre du Radeau », *Le Bien Public*, mai 2018.

⁴ Brigitte Salino, « Le temps d'un "Coda", le fugace et l'intime s'installent sur scène », *Le Monde*, 5 décembre 2005, URL/ https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/12/05/festival-d-automne-le-temps-d-un-coda-le-fugace-et-l-intime-s-installent-sur-scene_717615_3246.html, consulté le 23/03/2025.

⁵ Texte de présentation de *Par Autan*, site du T2G de Gennevilliers, novembre 2022, URL/ <https://theatredegennevilliers.fr/la-saison/programmation/par-autan>, consulté le 23/03/2025.

voire blessé par ce qui ne lui sera pas arrivé »⁶. Si le besoin d'aborder l'œuvre théâtrale comme un labyrinthe permet de rendre compte d'une expérience de spectateur, cela peut aussi ressembler à une parade : la métaphore admet d'ores et déjà l'impossibilité de la description ou du commentaire. Elle situe le spectateur (ou le critique) dans la position de l'homme perdu dans le labyrinthe créé par un Dédale (le metteur en scène) détenteur du secret de son piège architectural. La métaphore du labyrinthe, lorsqu'elle est utilisée de cette façon, n'est ni péjorative ni tout à fait élogieuse ; elle rend surtout compte d'une confusion et la relance à son tour. Toutefois, nous ne devons pas écarter d'un revers de main le potentiel de son usage : prendre au sérieux la métaphore du labyrinthe pourrait en effet nous permettre de travailler certains des motifs dramaturgiques de l'œuvre.

I-1. Descriptions

La compagnie du Théâtre du Radeau est implantée au Mans depuis les années 1970. Dès le départ, leurs créations se démarquent par le souci d'altérer le présupposé théâtral d'une unité de la représentation. Alors même que certaines de leurs pièces s'axent autour d'une seule œuvre textuelle (*Dom Juan*, *Le Songe d'une nuit d'été* ou encore *Woyzeck, fragments forains*), la présence intempestive de la musique, le refus d'une incarnation mimétique des acteurs et la construction scénographique en perpétuel mouvement, perturbent la stabilité apparente du texte de théâtre. À partir des années 1990, alors qu'en parallèle la compagnie aménage une ancienne succursale mancelle appelée La Fonderie pour travailler et accueillir d'autres artistes en résidence⁷, la possibilité de monter des pièces uniques est délaissée. Peu à

⁶ Bruno Tackels, « Les traversées du Radeau », *Mouvement* n°31, novembre-décembre 2004.

⁷ Plus précisément la compagnie arrive dans le bâtiment en 1985 et la Fonderie en tant qu'association voit le jour en 1991-1992.

peu, les créations qui suivent multiplient les fragments d'autres œuvres (musicales, textuelles et parfois picturales) de sorte à créer une œuvre théâtrale unique issue de cette composition. Il convient de préciser que les références artistiques desquelles sont issus ces fragments ne sont quasiment pas explicites dans le temps de la représentation ; ce n'est qu'à l'issue du spectacle que les spectateurs peuvent recueillir le « livret des paroles », contenant également la liste des œuvres musicales entendues. Les coupes et le montage effectués sur les textes floutent l'autonomie préalable des œuvres empruntées ; de plus, les textes n'ont pas pour valeur de rendre compte d'un discours. Ils sont plutôt choisis pour leur langue et leur poésie, quand bien même ils n'appartiennent pas à ce genre littéraire : œuvres philosophiques, dialogues romanesques ou théâtraux, extraits de journaux, élégies, aucune forme littéraire ne paraît inenvisageable dans le théâtre de François Tanguy. La composition sonore est, elle aussi, soumise au même travail d'assemblage ; construite à partir de bruits (cloches, chants d'oiseaux, fracas) et de motifs récoltés dans des œuvres musicales écrites très variées (François Tanguy utilise principalement – mais pas exclusivement – des extraits de musique romantique comme Verdi, Schubert, Beethoven et de musique contemporaine comme Penderecki, Kurtág, Chostakovitch), la progression sonore est fluide par procédés de tuilage ou de juxtaposition.

Item ne déroge pas à cette forme sinueuse : neuf œuvres littéraires sont convoquées et déstructurées dans le plateau, passant de romans de Dostoïevski à un passage d'*Orlando Furioso* de L'Arioste dit en italien, du prologue de *Faust* de Goethe à des proses de Walser. Lister les œuvres ne suffit pas à rendre compte de l'imbrication des récits, puisqu'à l'intérieur de certains textes apparaissent d'autres textes, à l'image d'un poème de Pouchkine déclamé dans un dialogue de *L'Idiot*. Il en va de même pour la musique, dont vingt-huit morceaux sont recensés dans le livret des paroles

sans que cela ne nous permette ni d'identifier leur récurrence, leur autonomie, ni leur découpage dans la pièce. On note la présence inédite dans leur travail de reproductions de plusieurs tableaux de Rembrandt dans la toute première séquence du spectacle. Des trois acteurs sur le plateau, l'un parle, disant un texte de Walser dont nous parlerons plus en détails, un autre est assis et le dernier tourne périodiquement les pages d'un grand cahier dans lequel figurent les reproductions. S'il semble nécessaire de nommer toutes les œuvres citées du spectacle, il convient aussitôt de grossir la liste des signes théâtraux visibles sur le plateau, en parlant des autres matériaux et objets qui participent à la forme labyrinthique de l'œuvre : costumes – tous plus anachroniques les uns les autres –, postiches et pantins ; tables, chaises, buffet, projections vidéos de fleurs ; structures métalliques, panneaux avec ou sans papier peint, agencés sur le plateau de sorte à créer plusieurs espaces en un ... une liste exhaustive relèverait de l'impossible. On commence à percevoir comment la métaphore du labyrinthe peut être utile pour décrire l'œuvre : elle permet de ne pas rentrer dans les détails et de rendre compte d'une forme globale à défaut de pouvoir tout mentionner. L'utilisation du motif du labyrinthe est reliée au foisonnement, à l'excès de signes et de matières ainsi qu'à leur hétérogénéité : ici, le foisonnement renvoie au labyrinthe parce qu'il démultiplie les chemins, refuse la linéarité d'un récit. « Grâce à Dostoïevski, à Walser, à Ovide, il est question dans *Item de voyages, de labyrinthes, de lac de Côme, de tableaux, de regards, de visages. Les lignes se croisent [...]* Ce qui s'opère, par couches, par ruptures, bifurcations, déjoue et joue la fiction...par frictions »⁸, résume Laurence Chable dans un entretien.

⁸ Laurence Chable, *La voix sur l'épaule. Dans les passées de François Tanguy. Conversation avec Olivier Neveux*, Éditions Théâtrales, collection Méthodes, 2024, p. 103.

I.2. Le plateau comme un site ; les acteurs comme des arpenteurs

L'aspect labyrinthe de l'œuvre se voit avec d'autant plus d'évidence dans l'agencement et la logique de l'espace du plateau⁹. Comme dit plus haut, différentes structures métalliques et panneaux de matières très diverses construisent un espace accidenté que les acteurs traversent autant qu'ils le modifient en donnant à voir leur déplacement constant, qui n'est pas justifié par une fiction ou un changement de décor mais qui s'inscrit plutôt dans la poétique et le mouvement du spectacle au même titre que le reste. Il n'est d'ailleurs jamais question dans la bouche des acteurs de « décor » ou encore de « scénographie » ; ils parleront plutôt d'espace, voire de *site*. Ce vocabulaire nous intéresse en ce qu'il délaisse l'isotopie du théâtre pour penser le plateau non plus seulement comme l'espace de l'illusion et de la représentation mais comme un lieu habité, marqué par les longs mois de répétitions, l'usure des planches, et – contrairement à l'hostilité du labyrinthe traditionnel – une certaine familiarité des acteurs avec l'espace. Si le plateau est un site, alors il peut être un endroit où l'on se déplace, avec des trajectoires, des cheminements ; de même il peut avoir des propriétés similaires à d'autres espaces que ceux réservés au théâtre. Le labyrinthe, lui aussi, est un *site*. Les considérer tous les deux comme tel permet de les distinguer par rapport à un environnement global, comme le stipule la définition géographique du mot :

configuration du lieu ou du terrain où s'élèvent une ville,
un village, une station, un monument, où est construite une
route ; manière dont l'objet géographique s'inscrit dans le

⁹ Nous renvoyons à ce propos à la thèse de Maxence Cambron où une sous-partie développe la similarité entre l'archétype du labyrinthe et la scénographie de *Onzième*, spectacle du Théâtre du Radeau de 2011 in Maxence Cambron, *De la remembrance théâtrale. Poétique et politique de la mémoire dans la création scénique contemporaine en Europe* (F. Tanguy, C. Marthaler, M. Marin), sous la direction d'A. Fergombé, soutenue en 2016, Université d'Artois, p.97.

lieu qu'il occupe par rapport à son environnement immédiat¹⁰.

Le « site » permet donc de désigner un espace certes inédit, mais dont l'écart est paradoxalement souligné par son insertion dans un plus grand espace encore : s'il est donc soumis à des logiques autonomes, il n'est pas tout à fait clos. Ainsi le labyrinthe garde sa porte toujours ouverte. Le plateau des œuvres du Théâtre du Radeau se pense suivant la même idée : il est certes le lieu de la représentation mais il est aussi le prolongement d'un autre espace commun (la Fonderie) ouvert sur le dehors ; de plus il n'est pas isolé, réservé à une seule tâche. Au contraire, on y mange, on y construit des objets, on y invite des individus extérieurs à l'équipe – on y reste suffisamment de temps pour qu'il ne soit plus seulement le *décor* d'une fiction théâtrale.

Si le plateau d'*Item* s'approche d'un « *dédale de cintres et de pistes toutes en labyrinthe* »¹¹, c'est également parce que l'espace théâtral ne se construit pas à partir d'un centre stable. Si pendant une grande partie de la pièce les acteurs sont en avant-scène centre, la disposition des panneaux qu'ils modifient au fur et à mesure leur permet de jouer sur des plans différents. Deux dynamiques principales peuvent s'observer : d'une part, l'accumulation de panneaux dans un périmètre restreint, réduisant l'espace pour les acteurs et créant des surcouches et des couloirs jusqu'à présent inexistants. Sa première manifestation se joue au moment où les acteurs Erik Gerken et Frode Bjørnstad sont assis sur des chaises posées sur la table au centre. Un autre acteur fait passer par-dessus les panneaux dans leur dos une sorte de vitre encadrée, qu'ils récupèrent et font passer aux deux actrices assises devant la table. Après un temps, Martine Dupé part avec cette vitre,

¹⁰ Définition établie par le *Trésor de la Langue française*.

¹¹ Yannick Butel, « Item, le Mei Ti de François Tanguy », *L'Insensé*, rubrique Critiques, 20 novembre 2019, consulté le 1 avril 2025, URL/ <https://www.insense-scenes.net/article/item-le-me-ti-de-francois-tanguy-2/>

et, alors que Laurence Chable profère un extrait d'Ovide dont nous parlerons plus tard, Frode Bjørnstad se saisit d'un panneau aux motifs fleuris qui constituait une partie du « mur » de panneau derrière lui et le tourne, de l'horizontal au vertical, avant de le poser devant la table sur laquelle est encore assis Erik Gerken, nous cachant ainsi une partie de son corps. Ce panneau ainsi déplacé crée une séparation entre l'espace de Laurence Chable en extrême avant-scène et Erik Gerken sur la table. D'autre part, il y a la dynamique d'ouverture du plateau. À mesure que l'on progresse dans *Item*, le mur de panneaux derrière le dos des acteurs s'écarte pour laisser voir une profondeur de champ de plus en plus élargie. Cela commence à la suite d'un monologue d'Erik Gerken, qu'il suspend. « *Trêve de mangeaille* », dit-il ; il se lève, s'accoude sur le mur de panneaux qui s'ouvre. Derrière lui, un autre panneau mais en partie transparent ; on y verra plus tard deux silhouettes de mariées, dont l'intempestivité de l'apparition redouble l'appréhension d'un nouvel espace. L'encombrement en avant-scène du début d'*Item* s'aère peu à peu, laissant apparaître entre autres une longue table de banquet en fond de scène, un couloir de biais à jardin, un rideau blanc qui s'agite sous l'effet du vent et une accumulation de portes, de structures métalliques que les acteurs traversent. Ce travail spatial ne cesse de réinventer l'espace pourtant immobile de la boîte noire du théâtre, tout en rajoutant l'imaginaire d'un *dehors*, ou du moins d'une infinité de lieux possibles¹². « *Où est le paysage ?*

¹² Cet espace s'ouvrant sur un *dehors* est renforcé par la composition sonore. Un meuglement, des cloches au lointain, du fracas – on pourrait dire que le son est « phonurgique » : il crée un univers à partir du sonore. Voir Olivier Balaÿ, « Les phonurgies historiques au service de l'imaginaire des habitants futurs », in Claire Guiu, Guillaume Faburel, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Henry Torgue et Philippe Woloszyn, *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Presses Universitaires de Rennes, collection « Géographie Sociale », 2014, p. 163.

*Qu'est-ce que c'est que cette scène ? Où est-elle ? Où commence-t-elle ? »*¹³. L'interrogation de Jean-Paul Manganaro portait sur *Les Cantates* en 2000 ; elle vaut également pour *Item*, dont l'espace cache une partie de sa construction et révèle de nouveaux chemins au fur et à mesure de sa progression. On retrouve là encore une caractéristique similaire au labyrinthe, à la différence qu'ici, ce sont les acteurs qui, dans le temps de la représentation, fabriquent son architecture et son instabilité.

Si les matériaux qui composent l'espace du plateau sont des éléments essentiels pour comprendre l'usage de la métaphore du labyrinthe pour décrire *Item*, les acteurs participent également à la création du « dédale ». En plus des éléments déjà relevés, il est intéressant de regarder les gestes des acteurs, dont le vocabulaire gestuel peut renvoyer à une expérience du labyrinthe. Aucun acteur ne joue la désorientation : il ne s'agit jamais de représenter des individus perdus dans un labyrinthe. Pourtant, quelque chose de cet imaginaire persiste dans les traversées de certains acteurs qui n'ont pour but que leur propre trajectoire. Ainsi Martine Dupé arrive au tout début du spectacle et parcourt depuis le jardin la totalité de l'espace, monte sur les tables à cour et part dans un espace non-visible. Plus tard, elle revient et se fait porter par deux acteurs jusqu'à la table au centre, descend par elle-même et s'assoit sur une chaise dos à nous en avant-scène. Elle ne dit rien, change parfois de chaise, regarde les autres acteurs. Puis après un certain moment, elle repart, terminant sa trajectoire. Elle réitère quelques instants plus tard son entrée pour être cette fois-ci interpellée par Laurence Chable et, en un sens, être intégrée dans la situation théâtrale. Toute cette première déambulation ne renvoie ni à une aventure, ni à une confusion de la part de l'actrice-personnage, ni à une fiction : elle n'est qu'un cheminement qui se motive par

¹³ Jean-Paul Manganaro, *François Tanguy et le Radeau : articles et études*, P.O.L., 2011, p.88.

son propre mouvement. La marche des acteurs obéit plus généralement à des logiques inhabituelles : tantôt l'un trébuche (sur rien) et s'étale de tout son long sur le sol ; tantôt l'un se déplace à quatre pattes, ou se met debout sur une table pour récupérer une chaise et s'asseoir dessus. La démarche des acteurs ne cherche jamais à être naturaliste, elle est constamment décalée, soit parce que les contraintes de l'encombrement spatial les obligent à emprunter d'autres trajectoires plus escarpées, soit pour le seul décalage que ce déplacement provoque. La plupart des mouvements faits par les acteurs ne se motive pas à l'aune d'une fiction, qui exigerait d'un personnage de se rendre d'un point à un autre ; ce n'est pas non plus l'effet d'une émotion, ni tout à fait d'une danse. Les déplacements des acteurs ne suivent aucune logique. On perçoit qu'au cours des répétitions, il aurait pu y avoir une infinité d'autres déplacements possibles, comme l'agencement mobile de l'espace aurait pu lui aussi se faire selon d'autres modalités. Pour autant, rien n'est improvisé au moment de la représentation. Alors même que les gestes paraissent immotivés, *pour rien*, il n'y a aucune place pour le hasard ; de même que le labyrinthe est un espace extrêmement architecturé, dont la perte de repères et la déambulation contrainte est orchestrée par Dédale, de même l'espace d'*Item* n'est pas le lieu d'une improvisation, d'un brouillage des repères des acteurs. Ce sont eux – et François Tanguy avec eux lors des répétitions – qui mettent en place le mouvement et qui l'arpentent *comme* un labyrinthe. Il s'agit d'ailleurs de nuancer l'idée d'une « partition » figée en rappelant la présence intempestive de François Tanguy sur le plateau¹⁴. Alors que les acteurs ne se laissent aucune marge d'improvisation une fois la pièce montrée à un public, François Tanguy, affublé d'une postiche ou d'un costume

¹⁴ François Tanguy est décédé en décembre 2022, à la veille de la première parisienne de *Par Autan*. *Item* est donc le dernier spectacle qu'il ait suivi sur la majeure partie de sa tournée.

imposant, venait souvent troubler le déroulement des séquences : ses apparitions sur le plateau n'étaient pas toujours préméditées et par conséquent jamais tout à fait les mêmes. Sa présence au cours du spectacle permettait de faire perdurer une certaine énigme, puisque des sons étaient fabriqués au lointain à des moments d'*Item* où tous les acteurs sont visibles sur le plateau. De même, l'apparition de silhouettes à différents endroits du plateau laissait planer l'incertitude : sont-ce des pantins ou François Tanguy ? Les éléments de reconnaissance sont brouillés, comme si nous étions en présence d'acteurs cachés, dont on nous dissimule en grande partie l'activité sur le plateau. Le passage le plus marquant de ce trouble est sans aucun doute celui où un chevalier, dont la tête est cachée par son heaume, traverse le plateau, ploie le genou devant la totalité des acteurs que nous avons vus jusqu'à présent. Il est le « pauvre chevalier » évoqué en amont par les dialogues de *L'Idiot* de Dostoïevski. Alors que Martine Dupé récupère en vitesse un drap marron au seuil d'une porte ouverte à jardin, le sixième « acteur » apparaît en chevalier, s'arrête, prend avec lui un oiseau empaillé et deux épées récupérées sur un buffet en avant-scène, puis traverse lentement, tandis que Martine Dupé récite le poème de Pouchkine, à la fois intégré dans la fiction de *L'Idiot* et autonomisé par cette apparition. Cet acteur ne vient pas saluer à la fin de la représentation. Il reste une apparition inattendue et fugace comme prisonnière du plateau, et dont on ne nous donnera jamais la clé : il est, à sa façon, le Minotaure du labyrinthe d'*Item*.

II. La relance du mythe du labyrinthe : usages et héritage

Le labyrinthe se conçoit ainsi comme une métaphore opératoire pour désigner certaines caractéristiques théâtrales d'*Item*. La spécificité de l'usage de la métaphore ici tient à son redoublement par la présence effective du

mythe, permise par l'insertion de textes et d'images directement reliés à celui-ci. *Item* ne se construit pas seulement *comme* un labyrinthe, il est traversé par sa référence. La question dès lors est de savoir quel regard est porté sur le mythe du labyrinthe : comment est-il appréhendé et à partir de quel héritage philosophique et littéraire ? Quelle place occupe-t-il dans la poétique de la pièce ? L'histoire mythologique du Minotaure connaît une grande postérité dans la pensée européenne moderne, devenant parfois un objet plus intéressant pour l'histoire des interprétations qu'elle produit que sa source littéraire elle-même. L'essayiste Peter Utz, spécialiste de Robert Walser le résume très clairement :

Le labyrinthe est une des métaphores par lesquelles l'avant-garde littéraire rompt avec les "vieux" paradigmes esthétiques et opte pour des structures narratives qui s'en remettent entièrement à leur propre dynamique associative et à la temporalité du langage, sans narrateur omniscient trônant au-dessus du labyrinthe pour orienter le lecteur¹⁵.

Item s'inscrit très clairement dans ce sillage, notamment par la présence des textes du poète suisse allemand Robert Walser mais aussi par la pensée de Walter Benjamin qui irrigue le travail de François Tanguy dans ses soubassements, sans que son texte n'apparaisse jamais frontalement dans les œuvres. C'est toute une constellation d'auteurs du XX^e siècle qui surgit, révélant une pensée du labyrinthe non pas fondée sur une quête de soi, mais plutôt sur un éloge de l'errance et du détour, de la promenade et non plus de la recherche d'un centre.

II.1. Les surgissements du Minotaure

Revenons au début d'*Item* : c'est effectivement dans les premières séquences de la pièce que les textes propres au mythe du labyrinthe nous

¹⁵ Peter Utz, *Robert Walser, Danser dans les marges*, trad. C. Kowalski Éditions Zoé, 2001, p. 401.

parviennent. Il n'y en a que deux : le premier est le texte entier *Minotaurus* de Robert Walser. Le second est un fragment du livre VIII des *Métamorphoses* d'Ovide dans lequel est racontée la création du labyrinthe par Dédale sous l'ordre de Minos, jusqu'à l'enlèvement d'Ariane par Thésée. La fin du fragment est entrecoupée par un texte en italien d'*Orlando Furioso* de l'Arioste dont nous parlerons dans l'analyse de la séquence. L'imaginaire de la mythologie est enfin continué par la fin du premier fragment de *L'Idiot* de Dostoïevski qui est proféré juste après le *Minotaurus* de Walser : le prince Mychkine raconte une de ses crises en Suisse et la rencontre impromptue avec un âne, dont la vision l'a apaisé. La réponse à cette description est prononcée par Laurence Chable qui dira juste après le passage d'Ovide : « un âne ? C'est bizarre. Du reste, il n'y a rien de bizarre là-dedans, j'en connais qui tomberaient amoureuses d'un âne, ça s'est déjà vu dans la mythologie »¹⁶.

Le mythe du labyrinthe est introduit par le texte de Robert Walser, qui l'utilise dès le départ, non pas comme « sujet », mais comme une métaphore continue de l'écriture :

Dans le dédale que forment les phrases précédentes, je crois entendre de loin le Minotaure qui m'a tout l'air de n'être rien d'autre que la difficulté velue à voir clair dans ce problème des nations que je laisse tomber au profit de la Chanson des Nibelungen, mettant par là à la glacière pour ainsi dire un quelque chose qui m'importune¹⁷.

Ce court texte de Walser est donné en entier par l'acteur Vincent Joly. S'il se déplace autour de la table placée au centre du plateau (à côté, dessus, de l'autre côté), rien ne trouble l'écoute du texte : l'acteur nous l'adresse

¹⁶ Fiodor Dostoïevski, *L'Idiot*, trad. A. Markowicz, Edition Babel Actes Sud, p.104

¹⁷ Ce texte n'est publié que dans l'ouvrage de Peter Utz, *Robert Walser, Danser dans les marges*, op. cit.

comme une confidence que rien, hormis quelques chants d'oiseaux et la présence des reproductions de Rembrandt, ne perturbe. La construction sinueuse du texte couplée à ses mentions fugaces suffit pour voir l'effet de la métaphore du labyrinthe. *Item* fait entendre la malice de la convocation du labyrinthe par Walser à travers son écriture : l'auteur s'égare volontairement, ne se souciant jamais de trouver un « centre » à son propos. Le « *problème des nations* » contrarie l'estomac du narrateur, et l'amène à digresser sur la « *Chanson des Nibelungen* » qui inspire au narrateur une réflexion sur le sommeil, le Minotaure etc. Le texte avance de façon capricieuse, il est à l'oral difficile à suivre. Il se refuse à trouver son centre, allégorisé par le Minotaure enfermé au cœur du labyrinthe par Dédale :

Ai-je besoin de témoigner de la compréhension au minotaure ? Est-ce que je ne sais pas que cela lui fait rouge ? Il se figure que je ne peux pas exister sans lui ; en fait il ne supporte pas le dévouement, de même qu'il a tendance à mal comprendre l'attachement par exemple.

Les phrases de Walser surprennent par le tour qu'elles prennent et répondent au trop grand sérieux des questions soulevées dans le texte par « *le refus de l'intelligibilité, par son herméneutique du détour. [...] Dans cette mesure le texte ne cherche pas seulement à ne pas trouver, mais aussi à ne pas être trouvé* »¹⁸.

Le texte métaphorique de Walser est mis face à la source écrite du mythe via *Les Métamorphoses* d'Ovide. En effet, à la fin du *Minotaurus*, une musique se fait entendre et l'actrice Laurence Chable entre dans un costume singeant une toge antique. Arrivée au milieu de la scène, au lieu d'arborer une mine sérieuse, elle se bouche le nez et se tire une oreille, prend les pans de sa toge et effectue une danse, comme une espèce de rituel ridicule. C'est dans ce costume qu'elle répond plus tard à l'amour qu'un âne inspire au

¹⁸ *Ibid.*, p. 426.

narrateur de l'Idiot : « ça s'est déjà vu dans la mythologie. » Le mot et sa profération sont un appui, un premier élan vers le texte d'Ovide. La traduction de celui-ci est d'Olivier Sers ; il est intéressant de noter qu'elle s'enquiert moins de la dimension dramatique des épisodes que de leur poésie.

Ma voix te parvient-elle ? Ou si le vent emporte
Mes plaintes, comme il porte, ingrat, au loin tes nefs
Je ne m'étonne plus que Pasiphaé t'ait
Préféré un taureau, ton cœur est plus atroce
L'eau vibre, il fait forcer les rames,
Éloignant mon pays, m'éloignant de sa vue !
Tu perds ta peine
Te suivant malgré toi
Ta nef me traînera¹⁹ !

Alors que le texte de Walser utilise le labyrinthe comme une métaphore, la mise en scène d'*Item* s'amuse à la ramener à son premier degré en faisant apparaître à la fois le texte source et ce qui ressemble à un rhapsode. Au moment où le texte d'Ovide mentionne le « *bestial adultère* », Vincent Joly revient s'asseoir à ses côtés, avec sur la tête une grande tête de taureau : même le Minotaure est esquissé. Car ce sont bien des esquisses de représentation du mythe qui ne cherchent pas à aller plus loin que cet à-peu-près. La tenue et la coiffe du rhapsode montrent leur fabrication artisanale ; la tête de taureau est impressionnante mais elle est très vite enlevée par l'acteur qui part tête nue, la tête de taureau étant prise, puis portée par Frode Bjørnstad à sa suite. À la fin du texte d'Ovide, on croit même voir dans l'arrivée de Martine Dupé la figure d'Ariane puisque Laurence Chable l'enjoint à la rejoindre à ces mots : « *puis aussitôt enlève Ariane et cingle/ Vers Dia, où, cruel, il la laisse à la rive*²⁰. » La musique gagne en ampleur, se

¹⁹ Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre VIII, trad. O. Sers, édition Les Belles Lettres, vers 128-182, pp. 207-208.

²⁰ *Ibid.*

charge d'une dimension héroïque, comme si le plateau se prenait au jeu de la mythologie et faisait réellement apparaître un fragment de son histoire et de ses personnages. Martine Dupé se met alors à dire le texte de l'Arioste en italien d'un ton emporté et peu à peu s'avance vers le public, menaçant de dépasser la lisière du plateau – elle est alors retenue par Laurence Chable, qui l'empêche de basculer hors du plateau mais aussi dans son emportement et l'incarnation de celui-ci. Laurence Chable continue alors le récit d'Ovide par-dessus le texte de Martine Dupé qu'elle marmonne, reprenant le contrôle de la situation théâtrale. Les premières séquences *d'Item* jouent à l'évocation du mythe, de sa métaphore à son récit en passant par l'esquisse de ses images sans qu'elles poussent jusqu'à la représentation fictionnelle totale. Après cela, plus de mention directe du labyrinthe : de même que Walser en refusait le centre, sa métaphore disparaît et se refuse à se présenter comme une matrice du spectacle, ce dernier continuant d'avancer vers d'autres trajectoires théâtrales, avec d'autres textes et d'autres imaginaires. On pourrait y voir un avertissement ; mais il apparaît plutôt que sa référence est un leurre, une malice qui se garde bien de nous laisser crédule : *Item* ne souscrit pas pleinement à la métaphore du labyrinthe comme discours sur sa forme. Pourtant, ce leurre comme procédé dramaturgique peut aussi renvoyer à la déroute du dédale, à la manière d'un cul-de-sac.

II.2. « Ainsi moi, par exemple, l'homme en recherche, jamais ne cherche quelque chose²¹. » : le promeneur est l'inverse de Thésée.

Toutefois, commencer *Item* par ces mots et plus particulièrement par cette variation du mythe du labyrinthe donne un indice sur les intentions du Théâtre du Radeau : leur travail théâtral a des affinités avec la vision du

²¹ Robert Walser, microgramme cité par Peter Utz, *Robert Walser, Danser dans les marges, op. cit.*, p.408 (source : Walser : GB, IV, 46).

monde construite par cette interprétation de la métaphore. Alors que traditionnellement le mythe décrit la victoire de Thésée qui tue le Minotaure et sort du labyrinthe grâce au fil d'Ariane, ici Thésée n'est pas le héros. Il est même rejeté comme le gardien d'une logique et d'un sens fixes :

Ces nouveaux Thésées parcourent le récit comme leurs prédécesseurs le labyrinthe. Ils cherchent un sens caché et veulent, malgré les embûches ou les détours, parvenir au plus profond, au centre où s'agence la signification ultime du récit. Ils rêvent d'en revenir triomphants après avoir abandonné derrière eux, comme l'Athénien fera de mon cadavre, des ténèbres vaincues, définitivement dissipées²².

Contre un Thésée efficace et définitif, c'est la figure du promeneur, voire du flâneur qui est plutôt convoquée ; celui qui ne cherche pas à trouver son chemin, et donc à sortir du labyrinthe le plus vite possible mais qui s'y promène, observant avec intérêt la sinuosité du chemin. Plus encore, l'essentiel réside dans l'art de s'égarer. Cet éloge s'inscrit dans un héritage littéraire et philosophique de la fin du XIX^e avec l'œuvre de Franz Kafka, puis à partir du XX^e siècle en compagnie de la philosophie de Walter Benjamin et bien sûr de la littérature de Robert Walser. Ces auteurs ne sont pas seuls mais ils sont ceux qui, sans doute, ont le plus précisé cette vision du monde appartenant à la modernité : « *le labyrinthe est le chemin qui convient pour celui qui se trouve bien assez vite arrivé au but. Le but est le marché* »²³, écrit Walter Benjamin. La perte de repères inspirée par le labyrinthe se transpose dans les villes, en particulier à Paris pour le philosophe allemand qui y voit le lieu d'un renversement politique, d'une rupture avec l'haussmannisation et l'éloge du progrès prôné par le capitalisme moderne. Ces penseurs sont largement convoqués par François Tanguy, soit en marge

²² Thomas Stern, *Thésée ou la puissance du spectre*, éditions Seghers, 1981, p. 18.

²³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire* (1923), trad. J. Lacoste, Paris, édition Payot, 1979, p. 224

du plateau, soit en tant que fragments dits dans les spectacles²⁴ : ils constituent une constellation de pensée fondatrice du travail poétique des œuvres du Théâtre du Radeau, à rebours des attitudes nostalgiques et nationalistes des années 1930. La métaphore du labyrinthe apparaît comme une résistance, une échappée vers des espaces-seuils – comme les passages parisiens qui intéressent tant Walter Benjamin – et de privilégier le regard du promeneur à celui de l’aviateur :

L’aviateur voit seulement comment la route se propulse à travers le paysage, elle se déroule sous ses yeux souvent les mêmes lois que le terrain qui l’entoure. Seul celui qui chemine sur la route prend la mesure de son emprise et réalise comment de ce terrain qui pour l’aviateur n’est précisément qu’une plaine déroulée, elle fait surgir, sur ordre, des lointains, des belvédères, des clairières, des perspectives à chacun de ses tournants²⁵ [...].

François Tanguy, lui aussi, s’attache à l’imaginaire du seuil, qui n’est pas une abstraction, mais bien l’expérience concrète d’un espace intermédiaire, comme l’est le labyrinthe tant que son centre n’est pas atteint. Il y a alors une analogie entre « *cette route à travers la forêt vierge intérieure s’épaississant toujours et encore*²⁶ » dont parle Benjamin, et l’idée, pour Tanguy, que

L’acteur doi[ve] tenir les seuils. S’il se laisse envahir, ou s’il envahit, il obstrue. Il se fait voir, il se fait même comprendre ! La condition pour l’acteur est de désobstruer

²⁴ Le *Journal* de Kafka est par exemple présent dans de nombreux spectacles, et ce, depuis 1990 ; les textes de Robert Walser sont présents dans les répétitions mais n’apparaissent pour la première fois que dans *Item*. Enfin, Walter Benjamin n’est jamais dit sur le plateau mais ses textes, notamment « Le caractère destructeur » sont des appuis philosophiques omniprésents dans le travail du Théâtre du Radeau.

²⁵ Walter Benjamin, *Sens unique*, trad. A. Longuet-Marx, Paris, édition Allia, 2023, p. 10.

²⁶ *Ibid.*

le plus possible. De passer à travers les formes qu'il visite. Il essaie de se retirer à temps, de simplement transmettre l'expérience du passage. [...] Nous pouvons aller au seuil comme à la clairière d'une forêt...il y a toutes sortes de forêts : celle de Dante, celle de Macbeth – forêt de répulsion, forêt dont on construit des bateaux. On y trouve des matériaux, des obscurités qui se confondent à des traits de lumière, des endroits où l'on se perd et d'autres où l'on se retrouve²⁷.

Conclusion

La métaphore du labyrinthe et son isotopie permettent alors de donner forme à la modernité ; elle met en exergue la puissance de l'aléa, autrefois considéré comme le combat principal de celui qui s'aventure dans le labyrinthe. On pourrait dire qu'*Item* tente, par l'évocation et la transposition théâtrale de cette métaphore, d'en proposer une relance. Son usage interne à l'œuvre se refuse à être substitution d'un concept ou d'une dramaturgie mais s'apparente plutôt à une pensée active formée par la prise au sérieux de sa charge poétique de ses images, de l'embrasement du sens par son évocation.

²⁷ François Tanguy, entretien avec Jessie Mill pour la présentation de *Passim*, 12 janvier 2015, Festival TransAmériques, Montréal.

Bibliographie

- Balaÿ Olivier. (2014), « Les phonurgies historiques au service de l’imaginaire des habitants futurs », in Claire Guiu, Guillaume Faburel, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Henry Torgue et Philippe Woloszyn, *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Benjamin Walter. (1979) *Charles Baudelaire*, trad. J. Lacoste, Paris : édition Payot
- Benjamin Walter. (2023), *Sens unique*, trad. A. Longuet-Marx, Paris : édition Allia.
- Blumenberg Hans. (2006) *Paradigmes pour une métaphorologie*, trad. D. Gammelin, Paris : édition Vrin.
- Butel Yannick, « Item, le Mei Ti de François Tanguy », *L’Insensé*, rubrique Critiques, 20 novembre 2019, consulté le 1 avril 2025, URL/ <https://www.insense-scenes.net/article/item-le-me-ti-de-francois-tanguy-2/>
- Cambron Maxence. (2016), *De la remembrance théâtrale. Poétique et politique de la mémoire dans la création scénique contemporaine en Europe* (F. Tanguy, C. Marthaler, M. Marin), sous la direction d’A. Fergombé, Université d’Artois.
- Chable Laurence. (2024) *La voix sur l’épaule. Dans les passées de François Tanguy. Conversation avec Olivier Neveux*, Paris : Éditions Théâtrales.
- Dostoïevski Fiodor. (2001) *L’Idiot*, trad. A. Markowicz, Arles : Edition Babel Actes Sud.
- Gauthier Mayalen. « À la rencontre du Théâtre du Radeau », *Le Bien Public*, mai 2018.
- Lebrun Jean-Guillaume. « ”Item” par François Tanguy et le Théâtre du Radeau », *La Terrasse*, 24 octobre 202, URL/ <https://www.journal-laterrasse.fr/focus/item-par-francois-tanguy-et-le-theatre-du-radeau/> consulté le 25/03/2025.
- Manganaro Jean-Paul. (2011) *François Tanguy et le Radeau : articles et études*, Paris : P.O.L
- Ovide. (2009) *Les Métamorphoses*, trad. O. Sers, Paris : édition Les Belles Lettres.
- Salino Brigitte. « Le temps d’un “Coda”, le fugace et l’intime s’installent sur scène », *Le Monde*, 5 décembre 2005, URL/ https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/12/05/festival-d-automne-le-temps-d-un-coda-le-fugace-et-l-intime-s-installent-sur-scene_717615_3246.html, consulté le 23/03/2025.
- Stern Thomas. (1981) *Thésée ou la puissance du spectre*, Paris : éditions Seghers.

- Tackels Bruno. « Les traversées du Radeau », *Mouvement* n.31, novembre-décembre 2004.
- Utz Peter. (2001) *Robert Walser, Danser dans les marges*, trad. C. Kowalski, Carouge-Genève : Éditions Zoé.