

VINGT MILLE RÉPLIQUES POUR L'ACTEUR ÉMANCIPÉ

Antonio Attisani, traduit de l'italien par Véronique Lemaire, Emmanuel Wallon

L'Harmattan | « Études théâtrales »

2009/3 N° 46 | pages 96 à 103

ISSN 0778-8738

ISBN 9782930416304

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2009-3-page-96.htm>

Pour citer cet article :

Antonio Attisani *et al.*, « Vingt mille répliques pour l'acteur émancipé », *Études théâtrales* 2009/3 (N° 46), p. 96-103.

Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

© L'Harmattan. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Antonio Attisani

Vingt mille répliques pour l'acteur émancipé

MARIE-JOSÉ MONDZAIN et Jacques Rancière commettent une erreur de perspective quand ils parlent respectivement de « spectateur critique » et de « spectateur émancipé »¹ car la question essentielle n'est pas celle du spectateur, mais bien celle de l'acteur : le monde actuel a besoin d'acteurs émancipés – qu'il s'agisse de professionnels de la scène ou d'acteurs sociaux – pour dépasser le moderne (et, bien entendu, le postmoderne)². Je souhaite développer cette hypothèse qui n'est pas une utopie intellectuelle, mais – du moins je l'espère – une requête esthétique et politique.

L'occasion de mener cette réflexion m'est offerte par le Centre d'études théâtrales de Louvain, avec une forte suggestion portée par la résonance des dates. Fondé en 1968, le Centre fête aujourd'hui ses quarante ans, aussi est-il inévitable d'embrasser d'un même regard cette période de grandes transformations du monde et du théâtre, ainsi que notre passage de la jeunesse à la maturité, et même au delà. De même, le thème qui m'est soumis, la spécificité du théâtre dans l'univers du spectacle, j'incline à l'inscrire sur cette toile de fond historique et existentielle.

En 1968, à vingt ans, je devenais un professionnel de la scène après deux années d'école au Piccolo Teatro de Milan. Nos enseignants avaient émis de nombreuses critiques à l'encontre des avant-gardes les plus importantes de l'époque, accusées de flirter avec des philosophies irrationnelles, d'être peu professionnelles et vouées à une consommation d'élite. Les cibles de leurs anathèmes étaient plus particulièrement le Living Theatre et Jerzy Grotowski – en plus de trois grands Italiens, alors

Antonio Attisani
Depuis 1992, Antonio Attisani enseigne l'histoire du théâtre contemporain, actuellement comme professeur ordinaire à l'Université de Turin. Il s'est formé comme acteur au Piccolo Teatro de Milan et après quelques années de carrière sur scène il est devenu critique et directeur de festival. Parmi ses publications : *Théâtre comme différence* (1978), *L'Invention du*

Théâtre. Phénoménologie et acteurs de la recherche (2003), des volumes et essais en plusieurs langues sur le théâtre du Tibet (1993-2008), trois tomes sur Jerzy Grotowski et le Workcenter (2007-2008), un recueil d'essais sur le Théâtre du Radeau, et récemment *Smisurato cantabile. Note sul lavoro dell'attore dopo Jerzy Grotowski*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, ainsi qu'un premier volume sur certains acteurs du XX^e siècle.

émergeant, Carmelo Bene, Leo de Berardinis et Carlo Cecchi – mais le résultat fut que notre attention se dirigea vers ces figures qui devinrent l'objet de nos investigations les plus personnelles, voire les plus secrètes. Le modèle de théâtre proposé par la maison mère, c'est-à-dire la mise en scène critique, paraissait à certains d'entre nous respectable, mais à considérer comme une berge, une terre ferme dont il fallait prendre ses distances pour valoriser d'autres dimensions du théâtre, par exemple la création collective, la liberté face à la littérature dramatique, la responsabilité éthique et créative de l'acteur, et l'attrance pour une esthétique non réaliste, qui assumerait le meilleur de la tradition italienne du comique populaire et du grotesque. Tout ceci, précisément, dans le cadre d'une tentative de redéfinir aussi bien la spécificité du théâtre que sa fonction dans un monde qui ne se suffisait plus à lui-même et changeait rapidement, à la fois en bien et en pire.

La pratique de Jerzy Grotowski face à la vision de Guy Debord

Même Jerzy Grotowski, que nous avons d'abord connu à travers le livre d'Eugenio Barba *Alla ricerca del teatro perduto*³, plaçait au premier plan la spécificité du théâtre par rapport au cinéma, à la littérature et aux autres médias. Son « nouveau testament du théâtre » était la prémisse d'une conception d'un « théâtre pauvre »⁴, c'est-à-dire essentiel, que représentait un groupe de jeunes polonais dont le leader, âgé de moins de quarante ans, aurait abandonné le théâtre de spectacle précisément pour continuer la recherche de cette essence, d'abord au sein de pratiques participatives, ensuite dans l'actualisation de quelques traditions antiques.

Aujourd'hui, la question de la fonction du théâtre se pose encore, mais à l'évidence dans une sphère de communication encore transformée. À quarante ans de distance, ces quarante années qui, pour ma génération, représentent toute une vie professionnelle, « aujourd'hui » signifie aussi le cours de ces décennies. Dans le flux du temps, les choses changent lentement, graduellement, jamais suivant une simple progression linéaire. Pour en revenir au chemin exemplaire de Grotowski, ce qu'il faut par-dessus tout relever, c'est le fait que chaque modification méthodologique est due à une cohérence stratégique absolue, c'est-à-dire à l'action de la connaissance de soi et de la transformation individuelle et collective. Grotowski procède toujours de façon empirique et scientifique, la vérité étant pour lui une donnée de l'expérience vécue et technique : la poétique et les formes, et même l'éthique et la morale, ne sont pour lui que des épiphénomènes sur ce chemin qui obéit à une tension, à une recherche rigoureuse, non pas à une vision claire du point d'arrivée ou encore à une utopie. Voilà pourquoi sa cohérence ne consiste jamais à lancer ou suivre les modes idéologiques et théâtraux du moment, au contraire – comme le montrent ses entretiens et ses écrits – il est le premier à polémiquer avec les « grotowskiens » et tous ceux qui tentent de l'utiliser comme un nouveau prêcheur de doctrine ou l'inventeur d'une nouvelle méthode⁵.

Ma première proposition pour tenter de répondre à la question de la spécificité du théâtre a donc recours au « texte Grotowski », entendant par là non seulement ses écrits mais également les traces de son œuvre (captations audiovisuelles, recensions critiques) et la postérité de son enseignement. Je crois en effet que le texte grotowskien sera important pour les jeunes du XXI^e siècle, et pas seulement les acteurs, autant que ceux d'Antonin Artaud le furent pour ceux du XX^e ; naturellement, il sera redécouvert et compulsé malgré l'ignorance dont il demeurera l'objet dans l'institution théâtrale. Pour l'offrir à l'heuristique des futurs acteurs du théâtre et de la société, il faut d'abord procéder à sa restauration philologique, dans la mesure où ces documents, pour être tirés de l'oubli, ont besoin d'être à nouveau traduits et si possible rapprochés des éditions de référence correspondantes. Ses écrits recèlent une réflexion continue sur la spécificité du théâtre et sur ses mutations, depuis les années 1960 et jusqu'à la fin du XX^e siècle.

Pour mieux comprendre la prégnance et l'actualité de la pensée de Grotowski, il est utile de la confronter avec certains énoncés contemporains et surtout, pour commencer, ceux de Guy Debord. Dans la vision véritablement prophétique de ce dernier, la vie se présente comme une immense accumulation de spectacles : le vécu s'est éloigné sous l'aspect d'une représentation qui, de l'époque de *La Société du spectacle*⁶ à nos jours, s'est imposée à tout le monde, devenant intégrale et totalisante. La victime de cette nouvelle forme de capitalisme global, définie dans les mêmes termes par Debord et Grotowski, est « l'unité de la vie ». Toutefois, leurs attitudes sont très différentes. Pour Debord, la seule stratégie efficace est le boycottage et, dans ce sens, aussi bien lui que les situationnistes réussirent à asséner quelques coups retentissants au système de la communication ; mais dans l'ensemble il s'agit d'une stratégie d'échec, qu'un petit nombre a poussée jusqu'au bout, à savoir jusqu'à l'isolement et parfois au suicide, alors que beaucoup d'autres la reformulèrent de manière à pénétrer dans la société du spectacle, devenant de fait les protagonistes de son développement. Pour Grotowski, en revanche, le théâtre dans son essence est le lieu où l'unité de la vie se cherche et se pratique concrètement, un théâtre de transformation par rapport à ses propres origines athéniennes et à ce *spectacle* qui, selon Debord, après deux mille ans d'existence en tant que « genre », est devenu le nom et le paradigme du monde.

Qu'est-il donc arrivé ? Le spectacle, « mouvement autonome du non-vivant » (Debord), a recouvert la réalité. Sa fonction principale consiste à faire croire en de faux conflits qui occultent les conflits réels. Le parti du spectacle est aujourd'hui ultra-majoritaire, c'est même un parti unique que chaque critique renforce et auquel on doit adhérer pour exister. Dans la société du spectacle, ceux qui passaient autrefois du statut de travailleur à celui de consommateur deviennent aujourd'hui des spectateurs : voilà la vraie nouveauté par rapport aux « systèmes du spectacle » qui ont existé à chaque époque et dans chaque civilisation. En outre, notre société du spectacle est aimée de ses victimes et la servitude envers elle est absolument volontaire.

Le faire ou l'acte de création

Face à cela, voici une philosophie qui résiste : le spectateur critique et le spectateur émancipé, membres de plein droit de la société du spectacle, tentent de la corriger de l'intérieur.

Très différente est l'œuvre de Grotowski, du début à la fin de sa carrière. La voie qu'il propose est celle du faire. Partant d'un refus et d'une contestation systématique de toute posture intellectuelle, purement idéologique, Grotowski vise ce qui peut se faire au théâtre, mais qui n'intéresse pas que le théâtre. Faire quoi ? En ce sens, le metteur en scène polonais utilise les mêmes concepts qui caractérisent le Deleuze de la dernière période, celui du dépassement à la fois joyeux et douloureux de la critique. Faire est, pour Gilles Deleuze, *acte de création*, acte ou événement – si l'on y prend garde – et non récit ou représentation ; un exemple en ce sens est pour lui le théâtre de Carmelo Bene, mais pas uniquement : le cinéma, la littérature et la musique comptent aussi des auteurs présents et passés qui ont produit ce type de résistance, non seulement comme critique et défense du réel mais, précisément, comme ré-existence, nouvelle possibilité concrète d'exister.

Quant à lui, Grotowski précise dès le début qu'on ne peut pas se « préparer » à l'acte de création, mais seulement créer les conditions qui lui permettent de se manifester, et que ces conditions peuvent se réinvestir dans le concept de *voie négative*, du travail qui nettoie le terrain, qui libère l'acteur de ses tics et des stéréotypes, et lui permet d'avancer à la rencontre des traditions sans jamais céder à la facilité du syncrétisme (qui rafle hâtivement tout ce qui donne une sensation immédiate de bien-être matériel et spirituel), ou alors tout au plus dans le sens d'une « corroboration ». Un tel choix ne comporte pas de noblesse en soi, sinon en relation avec une œuvre, un accomplissement. L'acte de création exige de la lucidité, du cynisme presque : sa valeur en tant que proposition de méthode dépend de la qualité de l'accomplissement (alors qu'au contraire, dans la société du spectacle, le grand commerce privilégie les méthodes qui pourraient garantir une réussite – voir par exemple la majorité des écoles de théâtre). Lorsque cela se produit, celui qui *fait*, le poète, ne rencontre pas un spectateur – plus ou moins halluciné – mais un témoin, et ce témoin est à son tour poète parce qu'il ne raconte pas ce qu'il a vu et entendu mais il le réarticule dans sa propre vie sous la forme d'une nouvelle composition.

L'acte de création est à la fois demande et réponse, ce n'est pas qu'un moyen, en ce sens qu'il articule une demande authentique et individuelle, indique les causes du problème et ses propres limites pour y répondre, le moyen de réponse étant la créativité même (individuelle et collective). L'acte de création est donc production de liberté. Grotowski disait qu'il faut « créer des exemples de liberté », d'une liberté accomplie, qui implique et en même temps transcende la technique. Voilà pourquoi ce

théâtre n'a rien en commun avec le spectacle ; au contraire, il en est probablement l'opposé.

Gilles Deleuze avec Carmelo Bene

Parvenu à ce point, on peut évidemment se demander si cela est possible dans la société du spectacle – question politique fondamentale – et si c'est réalisable de manière non élitaire, pas réservée à un cercle restreint, une niche de consommateurs. La réponse du parti du spectacle totalisant est évidemment négative : celui qui n'accepte pas la société du spectacle est un fou, voué à la non-existence. Mais les institutions culturelles aussi, dans leur ensemble, sont complices de cette logique ; leurs débats envisagent tout au plus l'opportunité de s'infiltrer dans la majorité, ou alors de construire une niche aristocratique (de résistance critique et de consommation de bon goût). S'abstenir de ce jeu, au contraire, signifie d'abord tenter les expériences divergentes qui existent malgré tout et se manifestent, entre autres, dans divers aspects du théâtre, comme la dramaturgie (où la crise et le dépassement du drame moderne sont devenus d'incontournables chapitres sur la servitude volontaire), la mise en scène (il suffit de penser à l'aventure du « grotesque » au XX^e siècle et à ses profuses déclinaisons locales) mais surtout le travail de l'acteur. Je dis surtout, car l'acteur n'est pas uniquement un aspect du théâtre mais la condition générale à la réalisation d'un quelconque projet. Un acteur émancipé est nécessaire à tout acte de création ; la production de liberté, qu'il s'agisse de théâtre vivant ou de théâtre social, ne peut être obtenue en s'abaissant au rang d'exécutant.

Face à ce cadre rapidement tracé, qui impose de considérer simultanément le présent (du théâtre) comme le résultat d'une histoire et comme un point de départ pour se libérer d'une fatalité historique, je vais décrire mon expérience personnelle afin d'échapper aux généralités de données purement théoriques. Vu que nous ne sommes pas omnipotents, nous devons concentrer nos énergies limitées et déclinantes sur un petit nombre d'activités précises si nous voulons léguer quelque chose à qui poursuivra le chemin. Dans ce sens, mon premier engagement concerne le « texte Grotowski », à savoir un travail de philologie et de déconstruction amoureuse qui le met en relation avec d'autres courants de pensée significatifs. Nous avons déjà évoqué Debord, pour son extraordinaire prophétie et sa stérile proposition idéologique, et Deleuze, pour l'approche « au-delà de la critique » de sa pensée. Debord peut donc être abandonné tandis que Deleuze mérite d'être considéré comme un élément moteur à utiliser dans une phase qui se prolonge bien au delà⁷.

On a mentionné ici le Deleuze des dernières années, de « Qu'est-ce que l'acte de création ? »⁸ et de *Critique et clinique*⁹. C'est le Deleuze qui se bat contre les « géants de la montagne » contemporains, le sage qui nous rappelle que ce n'est pas la communication qui manque (« il y en a trop ») mais la création, la seule chose qui puisse résister au présent, cette même

chose que Grotowski appelle « faire sa révolte [...] et non parler de révolte »¹⁰. C'est un travail interminable, qui dure « une vie » et qui ne peut se préparer mais seulement se faire, ou bien se « per-former », caractérisé par l'arrivée de la pensée au stade de la fête des corps et des visages en temps de peste communicationnelle.

Du Workcenter de Pontedera à la Fonderie du Mans

Voici donc que le travail sur les textes et la pensée, aussi bien dans le sens diachronique que dans le sens synchronique, ne suffit plus. Chaque chercheur devrait choisir des pratiques appropriées pour se faire observateur-participant et s'impliquer dans l'échange dans ces deux directions, c'est-à-dire dans un transfert d'expérience et d'élaboration culturelle, de conquêtes et de principes, entre la composition scénique, d'une part, les savoir-faire et la vie d'autre part. En ce qui me concerne, le Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards en est le premier lieu. C'est là que Grotowski a confié son propre savoir à deux acteurs « émancipés » d'une nouvelle espèce, condamnés par leur maître et par leur propre talent à aller encore plus loin. En effet, ces acteurs émancipés sont des *performers*, pas au sens vulgaire d'acteurs qui ignoreraient les lois de la dramaturgie et du théâtre, mais en tant qu'auteurs, metteurs en scène et acteurs à la fois, guides, écrivains et organisateurs.

À ce stade, pour poser l'autre question qui tisse la trame de cette rencontre, celle de l'Europe, il faut reconnaître que ses institutions culturelles semblent plutôt vouées à une intégration, fût-elle « plurielle », des arts scéniques à la société du spectacle ; et que, dans le sens commun de notre patrie supra-nationale, théâtre se confirme comme synonyme de communication et représentation. L'Europe n'existe donc pas pour ce type d'organisme (et pas seulement l'Europe, puisque le Workcenter, cas quasiment unique, ne reçoit pas un centime, pas même des institutions italiennes). Le lieu dans lequel un collectif d'environ trente personnes de onze nationalités, appartenant à trois générations, travaillent intensément et dans la durée, s'ouvrant de temps à temps au contact du public, est la concrétisation d'un oxymore, celui d'une très riche pauvreté, un lieu où l'on travaille sur l'essentiel, autrement dit sur la réserve d'or de tout type de théâtre. L'objectif du Centre de travail est la formation (permanente) de l'acteur-*performer* entre processus et composition, selon une perspective qui est à la fois artistique, culturelle et citoyenne et qui prend également corps à travers une production éditoriale et audiovisuelle, de séminaires et de rencontres avec divers professionnels des arts de la scène.

Le cas du Théâtre du Radeau est tout à fait différent. Une attitude très similaire face au théâtre n'implique pas une même poétique ; au contraire, s'agissant de la production de formes étroitement attachées à une histoire particulière et, de plus, aux traits d'un talent individuel, les résultats artistiques sont on ne peut plus dissemblables. Et pourtant, la référence fondamentale va à la création-résistance et à l'acteur-*performer*.

L'articulation du travail est différente dans le cas du Radeau, plutôt orienté vers *l'espace*, l'espace privé et public de la vision et de l'écoute. D'où une série d'apparentes excentricités, comme la Tente, où chaque spectacle crée un lieu autonome et différent, ou bien l'extraordinaire Fonderie vouée à l'hospitalité et à la rencontre selon des coordonnées qui la rendent unique au monde, ou enfin les Campements, authentiques villages voyageurs qui portent ensemble l'esprit de la Fonderie et de la Tente à travers le monde¹¹.

Même tout cela est « trop cher », trop excentrique pour la majeure partie des opérateurs du spectacle et pour les institutions théâtrales (ces dernières décennies, en Italie, nous avons reçu le Théâtre du Radeau pour trois jours seulement à Pontedera). Pourtant, cette anomalie persiste à exister, contredisant les lois de la société du spectacle et de l'économie truquée qui régissent le monde. La méfiance et la fermeture de l'Union des théâtres d'Europe et de toutes les institutions, même de celles destinées à l'étude et à la recherche, vis-à-vis de ces expériences exemplaires (mais certes pas uniques au monde) ne réussissent pas à en empêcher l'existence et, au contraire, confirment l'idée selon laquelle, dans le devenir du théâtre, les exceptions valent beaucoup plus que les règles.

Durant les siècles passés, le théâtre fut le temple de l'identité plurielle européenne, le lieu dans lequel la poésie, le chant et le geste mettaient en question les discours du pouvoir et la suprématie du *logos* par rapport au corps vivant, alors qu'aujourd'hui le théâtre est plutôt le miroir d'une conservation sans risque et sans espoir, et ce qui y advient de positif advient en dépit du cadre institutionnel. Dans le monde actuel, les érudits et les chercheurs n'ont aucun pouvoir décisionnel, sinon envers eux-mêmes ; par conséquent, plutôt que de formuler de vides doctrines sur la façon dont le monde devrait tourner, qu'ils se concentrent sur ce que chacun peut faire à la première personne, en tant que membre de cette catégorie. Il y a nombre de manières de soutenir l'acte de création, dans tout champ d'activité ; dans le cas du théâtre, on peut s'engager dans un mouvement d'aller-retour entre des pratiques, comme celles dont j'ai fait mention, et nos activités, l'enseignement et l'écriture. On pourrait par exemple tenir un registre des recherches les plus significatives et programmer une comparaison systématique entre les témoins d'expériences diverses ; il suffirait, pour commencer, de rendre systématique l'anomalie positive d'une rencontre comme celle-ci. Mais la réalisation d'un travail commun n'ôte rien à l'action et à la responsabilité individuelles. Pour celui qui signe ces lignes, l'idéal serait de voir se réaliser une interaction, sinon une synthèse, entre la science du processus qui s'incarne dans le Workcenter et la maîtrise de la composition qui se réalise avec le Radeau. On peut objecter que c'est un désir intellectuel, un songe, tout au plus une impulsion théorique.

Ce qui compte, en fait, c'est l'approfondissement, à partir de l'immense et décisive expérience du siècle à peine passé, des vicissitudes du « corps théâtral » dans l'histoire et contre l'histoire. C'est seulement à partir de ce point nodal que l'on peut imaginer et commencer à réaliser un dépassement de la société du spectacle qui concerne les acteurs du théâtre

et de la société – figures qui *impliquent* un spectateur émancipé – ou plutôt un territoire de transformation de l'unité de vie, un lieu, pas nécessairement pacifique, où se réalise une réaction en chaîne d'actes de création jaillissant de la recherche et de la lutte.

(Traduit de l'italien par Véronique Lemaire et Emmanuel Wallon)

(1) Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

(2) J'avance ceci avec la plus grande estime et considération pour leur proposition théorique dans son ensemble, en admettant que nombre de leurs propos au sujet du spectateur pourraient se référer à la figure que je nomme ici acteur. Il reste que ces deux termes ne sont pas synonymes et que le spectateur, même critique et émancipé, reste une figure intégrée en substance à la société du spectacle. Mais ce n'est pas le lieu pour mener une analyse approfondie de ces termes, qui, pour ce qui me concerne, continue dans *Smisurato cantabile. Note sul lavoro dell'attore dopo Jerzy Grotowski*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.

(3) Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Padoue, Marsilio, 1965. (À la recherche du théâtre perdu. Une proposition de l'avant-garde polonaise).

(4) *Towards a poor theatre*, Odin Teatrets Forlag, 1968, New York, Simon and Schuster, 1968 ; *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970 ; *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, L'Âge d'Homme, 1971.

(5) Voir par exemple Jerzy Grotowski, « Farewell speech to the pupils » (1969), in *The Drama Review*, vol. 52, n. 2, 2008, p. 18-30.

(6) Première édition : Paris, Buchet-Chastel, 1967.

(7) On ne devrait pas s'étonner outre mesure de ce que le théâtre exprime une alliance substantielle avec la meilleure philosophie de notre époque et, en même temps, la possibilité de son *Aufhebung* [terme de Hegel qui signifie à la fois

achèvement et dépassement, NdT] dans l'action, exactement comme cela s'est produit entre Gilles Deleuze et Carmelo Bene. Les thèmes de la fraternité entre eux et du dépassement de la pensée du philosophe français par l'acteur italien ont laissé une trace tout à fait indélébile dans leur ouvrage *Superpositions* (Carmelo Bene, Gilles Deleuze, sous-titré *Richard III*, suivi de *Un manifeste de moins*, Paris, Minuit, 1979).

(8) Conférence donnée dans le cadre des Mardis de la fondation Femis, à Paris, le 17 mai 1987.

(9) Paris, Minuit, 1993.

(10) Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un » (1986), in Antonio Attisani et Mario Biagini (dir.), *Opere e sentieri, II : Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, Rome, Bulzoni, 2007, p. 67.

(11) Les lecteurs francophones peuvent se référer à d'excellents essais sur le Théâtre du Radeau : Jean-Paul Manganaro, *François Tanguy et le Radeau*, Paris, P.O.L., 2008 ; Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Le Ré-imaginé du monde. L'art du Théâtre du Radeau*, in Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La Scène et les images*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Les voies de la création théâtrale », 2001, p. 362-387 ; Bernard Noël (en particulier son dernier article), « Le Radeau », in *Mouvement* n. 48, 2008, p. 87 ; Bruno Tackels, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, et « En eaux troubles », in *Mouvement* n. 48, 2008, p. 84-89 ; le dossier de la revue *Fusées* n. 6, 2002, interviews de François Tanguy, Fabienne Killy, Jean-Paul Manganaro, Jean-Luc Nancy, Charles Pennequin, p. 84-128. Les lecteurs italiens se référeront à Antonio Attisani, *La composizione scenica secondo François Tanguy e il Théâtre du Radeau*, Turin, EIP, 2008.