

théâtre public

n° 214
OCTOBRE-DÉCEMBRE 2014

Variations Radeau

Sous la direction d'Eric Vautrin
en complicité avec François Tanguy et Le Théâtre du Radeau
ainsi que Christophe Triau et le Groupe de recherches sur le Théâtre du Radeau
et Michel Delon

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

POUR CITER CE TEXTE :

Cécile Bosc, Serge Nail, Christophe Triau, « *Jouer ?* : Notes, pistes, remarques, divagations »,
in Eric Vautrin (dir.), « Variations Radeau », Théâtre/Public, 214,
Montreuil, Editions Théâtrales, oct.-déc. 2014,
[en ligne] URL : <http://recherchesradeau.org/tp214/bnt>
(mis en ligne le 20 septembre 2014)

Jouer ?

Notes, pistes, remarques, divagations¹

CECILE BOSCH, SERGE NAIL, CHRISTOPHE TRIAU²

JOUER

« Voyons voir ! » cette question : « Jouer », au Théâtre du Radeau, pour l'acteur, ce serait quoi ? Peut-on vraiment dire que l'acteur *joue* ? Qui joue ? Le spectateur joue-t-il ? Et à quoi (ou en quoi) joue-t-on ?

Ces questions s'inscrivent dans un temps qui, depuis la fin des années 1970, interroge la (re)présentation théâtrale en opposant théâtre de texte/théâtre d'image, théâtre dramatique/théâtre post-dramatique... Le Théâtre du Radeau a, nous semble-t-il, le mérite de nous dé-placer à un endroit qui excède ces oppositions. Le drame (*drama* = action) n'est pas enfermé dans le texte, il innerve tous les autres matériaux ou éléments (lumière, son, corps, tables, châssis, costumes...); autrement dit, tous ces matériaux sont autant d'« opérateurs » d'actions. Le *drama* traverse l'ensemble du tissu en train de faire apparaître sous les yeux de chacun des spectateurs ce qu'on pourrait appeler une écriture scénique en incessante recomposition : un geste poétique.

Car tout « joue » dans les spectacles du Radeau. Tout s'y emploie au jeu, à jouer, à produire *du jeu* ; mais pas à jouer quelque chose, à jouer un rôle, à jouer ceci ou cela – ni même, d'ailleurs, à jouer « à ceci » ou « à cela », en ce que cette dernière expression (comme la première) induirait l'idée d'une imitation, de la reproduction d'un référent. Le verbe jouer tel qu'il est convoqué par la scène du Radeau serait à prendre en tant que verbe *intransitif*. Il s'agit de produire et de sans cesse maintenir *du jeu*, comme on dit qu'il y a du jeu dans l'assemblage de deux pièces en mécanique : c'est-à-dire ce petit espace vide, cet écart qui fait que le mécanisme ne se

bloque pas mais peut être en mouvement, agir, activer et s'activer.

En termes « tanguiens », ce jeu, c'est « l'espacement », sans cesse revendiqué par le metteur en scène et recherché sur la scène, qu'il s'agit de créer et préserver à tout moment pour « ouvrir », pour ne pas figer l'image ou le sens, ne pas retomber dans des codes et des reconnaissances : ne pas assigner les choses et ainsi réduire et bloquer l'expérience perceptive construite (*mise en jeu*) par le mouvement des actions scéniques. Il s'agit donc en permanence de ça : laisser/créer du jeu.

Et du jeu, cela veut dire, on y reviendra, du jeu « entre » : entre les éléments sur la scène, entre l'acteur, les autres matériaux et l'espace, et entre tout ce que propose la scène et la possibilité de ressaisie par la perception du spectateur. On pourrait dire : toujours produire de l'« entre »³.

Tout joue, donc : acteurs, textes proférés par ceux-ci ou par des enregistrements, panneaux, musiques... Tout joue dans le lieu, dans l'espace ; et plus précisément, sans doute : dans l'espace et dans le temps (c'est-à-dire dans les deux cadres a priori de notre expérience perceptive), qu'il s'agit de « libérer » et d'« ouvrir ». Ces éléments jouent ensemble, mais ne convergent ni ne fusionnent : tout s'agence sans qu'il s'agisse pour autant d'une construction logique, narrative, représentative, dans une organicité qui est celle du mouvement, des variations et diffractions permanentes. Ils coexistent donc, sans être organisés dans des rapports explicites, ni même établis ou simplement convergents. Disjonction et labilité affectent les rapports, sans cesse en reconfiguration, des éléments et des perceptions que le plateau expose et

active : ils se jouent non pas sur le mode de l'organisation hiérarchisée, mais sur celui, ouvert, de la co-présence — une co-présence active. Jamais constituée comme « centrée » ou figurativement hiérarchisée, la scène n'impose jamais d'images fixes, de propos, ni de hiérarchisation ou de vectorisation du sens. Elle ne hiérarchise donc pas non plus le rapport des acteurs aux autres éléments, ni le rapport des acteurs à l'espace (l'espace-temps) : en dépit des nombreuses perspectives créées par les cadres et panneaux — et même, du fait de leur multiplicité —, celui-ci n'est pas le fond destiné à se soumettre à la constitution d'une incarnation fictionnelle (le cadre pour mettre en valeur un « personnage »), mais bien ce dans quoi les acteurs sont pris et dans lequel, et avec lequel, ils jouent. S'ils se distinguent de cet espace, ce n'est pas parce qu'il se soumettrait à leur performance, mais par la singularité de leurs « matérialités » propres (corps, fréquences de voix, humanités *sensibles*) en son sein — c'est-à-dire au même titre que les autres matériaux ; et ils s'accordent à l'espace tout autant (ou peut-être plus) que l'espace s'accorderait à eux. Cet espace, ils le configurent d'ailleurs également, lorsqu'ils ne sont pas porteurs d'un texte : être acteur, au Radeau, c'est aussi déplacer les panneaux, manipuler des éléments scéniques (par exemple agencer et réagencer — ainsi la séquence autour du texte de *La Poule d'eau*, au début de *Onzième* — les planches sur lesquelles se déplacent d'autres acteurs), porter les corps de ses camarades, etc. —, être ce que l'on pourrait appeler un « serviteur de scène ».

ALORS « ACTEURS »... EST-CE LE BON TERME ?

« Si, si, ça ne peut pas être autre chose », s'exclamait cependant il y a peu François Tanguy lors d'une rencontre après que Laurence Chable ait dit qu'elle ne savait pas si c'était le cas⁴.

Acteurs : ceux qui agissent, effectuent/produisent une action. Des acteurs, des agents — eux-mêmes agencés dans les agencements globaux, mais aussi agenceurs. Et, par-delà, des « opérateurs » (comme peuvent l'être d'autres éléments scéniques), d'actions et de perceptions.

On l'a dit, l'acteur du Radeau ne joue pas quelque chose (pas de « rôle » : pas de transitivité, pas d'assignation) ; peut-être joue-t-il « en soi » ; en tout cas, travaillant à produire de l'« entre », il joue *avec*. Il porte, déplace, met en mouvement : des panneaux, des tables, parfois les autres acteurs... Enfin, il porte des textes, les *pro-fère* (porte en avant). Porter, transporter, et non s'approprier : il conduit, non pas au sens où il dirigerait, mais comme on peut parler en physique d'un « corps

conducteur » : se laisser traverser pour permettre la circulation et la prolonger, et non bloquer celle-ci par l'affirmation d'une possession-rétention.

(« Ne pas rentrer dans les vêtements », peut dire François Tanguy⁵ : pour prolonger la métaphore, il n'y a qu'à voir les costumes et la manière dont ils sont « portés » par les acteurs : les corps sont affublés de costumes composites et qui le plus souvent ne s'ajustent pas complètement à leurs mensurations — là encore, il y a du jeu ! —, ils ne construisent pas la fusion de/avec un personnage ou une identité.)

Saisir au vol ce qui est présent dans l'espace agissant duquel on participe, relayer, libérer le plus de possibilités, suivre les élans, rebonds et ruptures, et les relations en jeu, et non s'approprier — c'est-à-dire imposer un « sujet », une intention, l'image d'un rôle et d'une psychologie, un stéréotype constitué et reconnaissable, une signification préconstruite et donnée. Acteur « déproprié » ? « dépossédé » ? En tout cas, acteur travaillant à (se ?) *déposséder* — et par là, dans l'acceptation d'un non-savoir⁶, à ne pas reproduire ni assigner, à ne pas « privatiser » mais à produire au présent, ouvrir et relancer au commun.

(En cela, le théâtre de Tanguy et du Radeau rejoindrait la fonction « anti-représentative » du théâtre — ou, plus précisément, de ce que serait un théâtre « mineur » — dont parle Deleuze à propos du théâtre de Carmelo Bene, fonctionnant selon la « formule musicale de la continuité, ou de la forme à transformation » (rien que des affects et pas de sujet ; rien que des vitesses et pas de forme ; un devenir et pas une assignation), une « variation continue » qui serait, selon Deleuze, « cette amplitude qui ne cesse de déborder, par excès ou par défaut, le seuil représentatif de l'étalon majoritaire »⁷.)

Une telle dépossession étant alors, tout autant qu'un état, une action, un acte.

ADRESSE

Devant l'impossibilité d'apporter une réponse stable à la question « qui parle ? », nous nous demandons s'il ne serait pas plus juste de nous demander plutôt : d'où ça parle ? Le « ça » ne serait pas le personnage, locuteur du texte, mais le texte lui-même, et la question serait : d'où est-ce que le texte nous parle ? Ce basculement serait celui d'un questionnement sur l'identité du personnage vers un questionnement sur l'espace, espace à la fois symbolique (ce texte nous parle du théâtre, « du » indiquant ainsi un point d'origine plutôt qu'un objet, même s'il le devient) et concret puisqu'il n'est

pas toujours facile dans les spectacles du Radeau d'identifier la source de la voix que l'on entend. Il s'agirait davantage de comprendre de quel endroit, de quel champ de la pensée, de quelle pratique artistique ça nous parle. Certains textes nous parviendraient davantage du théâtre, d'autres de la vie en général. On voit se dessiner l'idée que dans le jeu des spectacles du Radeau, ce qu'il y aurait de commun, c'est que les acteurs qui portent les textes ne se les approprient jamais totalement et que, de ces scènes parlées — qui sont majoritaires dans les spectacles du Radeau, bien que les textes ne soient pas toujours audibles ou compréhensibles —, le texte même joué continue de nous parvenir en tant que texte plutôt qu'en tant que parole (dans le sens d'une parole incarnée, qui serait celle d'un « sujet » sur une scène « privatisée »). Cette distinction, pertinente pour les spectacles du Radeau, indiquerait-elle une prédominance de l'écrit sur l'oral⁸ ? Sans se faire le « balcon de la littérature » (Tanguy), les spectacles du Radeau feraient exister d'une manière inédite le texte en tant que texte. Et pourtant, cela ne les empêche pas parfois (souvent) de nous parvenir comme matière sonore et musicale (ce sont bien des « paroles », précise-t-on dans les « livrets de paroles », des vocables, des oralités). Cette matérialité du texte dans les spectacles du Radeau interroge par ricochet les fondements théâtraux. C'est comme si toute l'histoire du théâtre et la vieille question du rapport de la scène au texte constituaient une toile de fond à notre réception de ces textes et des corps qui en sont les relais.

S'il est difficile de faire apparaître une structure de composition des spectacles du Radeau, les textes qui y sont présents permettent de distinguer, à l'intérieur d'un spectacle, des séquences. L'analyste aura rapidement le réflexe de nommer une séquence, soit par le nom de l'auteur du texte qu'on y entend, soit par un terme ou un nom qui s'en distingue plus particulièrement et résonne fortement dans le souvenir que nous gardons de l'extrait. Ces textes sont portés par les acteurs et constituent un support essentiel de leur jeu. Évoquer le jeu des acteurs du Radeau implique une réflexion sur le rapport qu'ils entretiennent avec les textes dont ils se font les porteurs.

Les textes, toujours extraits d'œuvres préexistantes, sont de nature poétique, philosophique, romanesque ou théâtrale. Depuis la création de *Cantates*, en 2000, ils sont systématiquement crédités, voire reproduits dans les programmes de salle et autres documents de communication. Des auteurs et des œuvres reviennent de spectacle en spectacle, parmi lesquels Kafka est sans doute le plus emblématique. Depuis les débuts du Radeau, il semble que l'audibilité des

textes se soit progressivement accrue. Du gromelot de certains spectacles à l'intelligibilité presque totale de *Passim*, le texte est passé par différents degrés d'audibilité. Dans *Coda*, par exemple, seuls quelques extraits nous parvenaient intégralement, tandis que dans leur majorité les textes nous parvenaient par bribes. Nous pouvions voir les comédiens parler, distinguer le son de leurs voix et intercepter un mot ou une phrase. Cette audibilité empêchée conférerait au sens de ce que nous pouvions entendre un caractère particulier. Le spectacle ne propose aucune situation de dialogue, les acteurs sont soit seuls en scène, soit seuls à parler. Se pose alors la question de l'adresse qui conditionne en partie la compréhension que nous avons des textes.

Au début de *Coda*, un homme entre en scène, s'avance vers une paroi translucide et ondulée d'où parvient de la lumière, il marche silencieusement dans un bruit de fond sourd d'où remontent des sons de cloches, de voix et de villes. Il se place ensuite devant la paroi, puis se retourne en direction de là où il est entré et reste immobile. Entre lui et nous, une table, une zone d'ombre. Sa silhouette se dessine dans la lumière qui illumine sa longue jupe blanche. Son corps frêle est lui aussi découpé en zones d'ombre et de lumière. En haut, une veste sombre et un petit chapeau, en bas, une jupe blanche de voile translucide. Un second homme entre du fond, il est vêtu de la même façon, il se place à côté du premier, tous deux regardent dans la même direction. Le premier homme fait un pas en avant, qu'il ne termine pas. Penché en avant, légèrement tourné vers nous, les bras ballants, le visage dont les expressions nous sont à peine perceptibles, on distingue une voix fluette, haut perchée, prononcer les premiers mots de *Coda* : « Est-ce que cela te plaît vraiment tant que cela ? »

À qui s'adresse-t-il ? Aux spectateurs, à lui-même, à l'homme qui est placé juste à côté de lui ? Rien dans sa diction ni dans la position de son corps ne permet de répondre mais, nous choisissons d'entendre cette phrase, située en exergue du spectacle, comme une interrogation soumise à nous, spectateurs de théâtre, venus voir un spectacle avec toutes les attentes que cela suppose.

Adresse non adressée, ouverture. Portant la parole *au-devant* de lui, et dans l'ouverture à l'espace dans lequel il est pris, l'acteur du Radeau n'accapare pas le texte, ne se l'approprie pas ; mais il ne le cite pas pour autant non plus, ne l'adresse pas, en ce que la destination de sa parole serait vectorisée (les yeux dans les yeux, les spectateurs comme cible désignée – assignée). Les visages-masques offrent peu leurs regards. La plupart du temps, l'adresse reste indirecte (intransitive ?) comme pour faire apparaître le peuplement des ombres. (On a souvent

fait remarquer que toutes les sources d'éclairage, chez Tanguy, viennent de l'intérieur même de la boîte scénique, qu'aucune ne vient de la salle et ne met le spectateur dans une situation homologue d'éclaireur — faux découvreur des objets et lecteur passif du sens — ou de destinataire : c'est bien lui qui le ressaisit, mais sans que cela lui soit apporté. Porter, pas ap-porter. Destinataire sans qu'il y ait destination. C'est une même dialectique qui se joue dans la question de l'adresse) :

Jean Rochereau, assis de profil (*Onzième*, Stavroguine) ou de dos (*Passim*, les animaux du zoo) ; Fosco Corliano, proférant en italien à la face mais le visage dans l'ombre (*Les Cantates*), ou de face mais au lointain (*Ricercar*) ; Muriel Hélarly tournant dans tous les sens avec son épée (*Passim*) ; Karine Pierre rejetée d'un tourbillon de corps, contre une table à la face — effet de proximité, de gros plan —, mais le regard ailleurs que sur le public. Etc.

ENTRE

François Tanguy se plaît (est-ce récent, est-ce ancien ?) à faire des petits schémas où la parole est montrée comme n'étant pas émise de l'intérieur du corps (la bouche) mais à l'extérieur de lui, plus précisément au-devant de lui. Elle ne fait pas corps avec la bouche ou les cordes vocales qui l'émettent, comme avec un sujet psychologique au fond duquel elle prendrait son origine et dont elle serait l'expression. C'est la même chose qui est à l'œuvre dans le rapport au public : l'acteur ne dit pas la parole de soi ni pour soi, mais il ne la dit pas « au » spectateur non plus — il ne le prend pas à partie. Là encore, dans le rapport scène/salle, acteurs/spectateurs, se joue un rapport dialectique ; et là encore se crée et joue de l'« entre ».

Ça joue « entre » sur la scène, ça joue « entre » dans le rapport scène/salle.

Jouer, ici, c'est frayer, remonter le courant, tirer le fil en équilibriste du défilé des mots entre les masses mouvantes de l'air, de l'ombre, de la lumière, des châssis, des tables, des découpes de plans. Rien de plus concret que le travail de l'acteur : ne jamais tenir la place mais bien, en conscience, en toute responsabilité, toujours agir « l'entre », maintenir les bords, activer l'écart, laisser faire le passage. L'entre devient l'outil même de ce jeu incessant (et je reprends ici « l'entre » comme concept chez François Jullien⁹), il permet d'être en relation avec de l'altérité. L'art de l'acteur devient alors cette mise en jeu de l'écart. La mise en tension que cet espacement opère donne à penser. Braque affirmait que ce qui est entre la pomme et l'assiette se peint aussi ; pour reprendre une formulation d'Alain Badiou¹⁰, « le jeu de l'acteur est

toujours cet entre-deux, et cet entre-deux opère dans le pur présent du spectacle ». Le jeu pour le spectateur serait alors percevoir l'instant comme instant de la pensée.

Essayant de retrouver les images, les sensations, les questions, qui seraient encore là trois années après *Onzième*, évidemment la magistrale partition de Laurence Chable y tient une place centrale ; et si on reprend cette formulation de « Jouer ? », bien sûr il y a là toute l'évidence d'un jeu, d'une forme d'acmé du jeu, d'une jubilation rarement donnée à voir, me semble-t-il, au Radeau. Pour *Passim*, magistrale également est l'ouverture du spectacle avec Laurence comme isolée en figure de proue de ce spectacle, qui dans une sorte de prolongement creuse cette avancée des textes convoqués à faire leurs « scènes ». Ce texte de Kleist (*Penthesilée*) agit comme une ouverture qui maintient le suspens du lieu et lève un temps qui aurait commencé il y a déjà bien longtemps et qui pourrait bien ne pas en finir. D'autres agissent comme des citations de théâtralités, telles la scène du *Lear* pour *Passim* ou celle de Lébiadkine pour *Onzième*. Ils s'immergent à vue d'œil dans une reconfiguration de l'espace et du temps : tripartition pour l'un et spirale infernale de l'éternel retour pour l'autre.

Si on s'attache d'abord à cette question du texte, peut-on dire que, par exemple, Laurence Chable au début de *Passim* joue le texte de *Penthesilée* ? Est-ce qu'elle l'interprète ? Qu'en reçoit-on ?

Pour ma part, je perçois la matérialité d'un timbre, singulier dans sa gravité : un grain, une voix qui ouvre, creuse et déroule un espace de perception qui dans la précision de la profération maintient de l'indéterminé. Elle agit l'écartèlement de deux bords : un tout proche comme celui d'une lecture qui vient se partager à mon oreille et un lointain qui élargit presque à l'infini les possibilités de sens et d'imaginaire. Dans ce même moment, je vois une silhouette qui, du lieu d'une sorte de tension calme et déterminée, me déplace dans un temps qui semble à la fois déjà avoir eu lieu et ne jamais devoir finir. Ce qui semble agir — force est de le constater avec l'usage du « et » pour cette tentative de description de ce « d'où l'on voit » —, c'est bien cette conjonction-articulation, ce « et ». À la fois, il crée de l'intervalle et maintient ensemble et séparés deux bords contradictoires. Ce n'est certes pas bien nouveau de placer le travail de l'acteur à l'endroit du paradoxe, mais avec le Théâtre du Radeau il y a comme une radicalité de la matérialité de « l'agir » de l'intervalle. Cette radicalité nous oblige à essayer de nommer les choses autrement. Jouer, ici, ce serait agir cet espacement. Ici, bien évidemment, il ne s'agit pas, par exemple, pour l'actrice de rentrer dans le costume de *Penthesilée* mais de nous permettre, à

nous qui sommes là, regard tendu vers cette silhouette en lisière, de jouer avec des Penthésiléés multiples et d'être pris dans un tumulte de sensations.

MATIÈRES (DUCTILES),
SINGULARITÉS ET ENSEMBLE,
THÉÂTRALITÉS

Dans ce « et » se joue la dialectique de l'ensemble et du séparé, de l'ensemble dans et par l'espace « entre » de la séparation.

Il est d'ailleurs significatif que les spectacles du Radeau voient se succéder des mouvements collectifs – les acteurs *ensemble* – et ce qu'on serait tenté d'appeler des solos (au sens d'un texte porté par un acteur), mais qui en sont rarement véritablement puisque l'acteur parlant n'est quasiment jamais seul sur scène ; il est toujours *se distiguant* parmi, et en jeu avec, l'espace, c'est-à-dire aussi les autres acteurs (figures, porteurs de panneaux...) qui sont dedans. Parfois, souvent, ils (et les séquences qui se constituent autour d'eux) émergent du tourbillon collectif comme une vague vient s'échouer, du tumulte des flots, sur le rivage.

Organicité de la discontinuité, singularité dans l'organicité : ce qui caractérise esthétiquement et structurellement les spectacles du Radeau vaut (joue) également pour les acteurs.

Les acteurs sont bien des matières, des matérialités au sein de l'espace ; mais des matières ductiles, on l'a dit ; et des matières vivantes. S'il n'y a donc pas « incarnation » théâtrale au sens où l'on incarnerait un personnage, où l'on en construirait et établirait l'image et se l'approprierait (en prendrait possession), il y a bien de la chair – des corps humains, c'est-à-dire des intensités, des rythmes, des souffles... Pas des sujets (ni fictifs, ni en tant que « comédiens ») affirmés, exhibés, mais des corps et des êtres, pris parmi d'autres éléments, des *singularités*.

Et ces singularités sont révélées par le déséquilibre (global et de chaque instant) dans lequel elles sont tenues.

À l'image de Muriel Héлары au début de *Onzième*¹¹, qui s'avance à la limite du déséquilibre, il s'agit (me semble-t-il) pour l'acteur au Radeau d'être toujours au bord du vide, au bord du gouffre : trouver le bord d'un nouvel équilibre, à reconstruire à tout instant, faire naître cette tension vibratoire entre l'espace, le son, la musique, la lumière, les corps, les mots ; il conjoint ce que nous imaginons depuis toujours séparé et il sépare ce dont l'unité semblait acquise. Il y a une manière propre, semble-t-il, à chacun des acteurs et actrices du Théâtre du

Radeau à tenir cette ligne de crête. L'actrice, l'acteur ici ne promène pas « sa petite affaire privée » ; il s'agit plutôt de faire disparaître du corps pour ne laisser que le rythme, la trace de l'espace traversé, sa presque disparition vibratoire. Pour reprendre une formule d'Alain Badiou, « l'acteur exhibe sur scène l'évaporation de toute essence stable ». Pour autant, une singularité continue d'exister pour chacun des acteurs et actrices du Radeau. Elle tient en partie dans une manière d'être comme à distance de soi-même en étant toujours en deçà de la recherche d'effets.

Disproportions des couvre-chefs fabriqués de matériaux divers, visages passés au blanc, faux-nez, sont autant d'éléments qui évoquent ces temps de l'enfance où l'on jouait à costumer des poupées en chiffon ou des sortes de mannequins-marionnettes. Les silhouettes dans leurs différents transports ne sont pas sans évoquer ces poupées-chiffons ou mannequins-marionnettes. Les acteurs ont à trouver une tension juste du corps, tracer des vitesses, traverser les flux sonores dans des espaces mouvants. Les hommes souvent portent plusieurs couches de pièces de costumes, des sortes de jupes par-dessus des pantalons, mais il ne s'agit pas de questionner le genre ou de revendiquer une forme d'androgynie ; cette mise en tension permet d'envisager les différences¹².

« Les fils de la marionnette, en tant que rhizome ou multiplicité, ne renvoient pas à la volonté supposée d'un artiste ou d'un montreur, mais à la multiplicité des fibres nerveuses qui forment à leur tour une autre marionnette suivant d'autres dimensions connectées aux premières : les fils ou les tiges qui meuvent les marionnettes, appelons-les la trame. On pourrait objecter que sa multiplicité réside dans la personne de l'acteur qui la projette dans le texte. Soit, mais ses fibres nerveuses forment à leur tour une trame... [...] *le jeu se rapproche de la pure acticité des tisserands*, celles que les mythes attribuent aux Parques et aux Normes (Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*).

Ces singularités, ce sont donc celles de chaque acteur au sein des spectacles du Radeau : des intensités vocales, des fréquences, des tenues corporelles..., qui font autant de théâtralités particulières, et changeantes, au sein des théâtralités elles-mêmes composites et changeantes des spectacles. Et il serait sans doute également possible de distinguer de spectacle en spectacle des *variations* globales du jeu, notamment une évolution sur l'échelle de la théâtralité et des motifs récurrents dans les spectacles du Radeau : tel spectacle de teinte plus élégiaque (*Coda* ?), tel autre plus lyrique (*Cantates* ?), tel autre plus burlesque (*Ricercar*, par moments ?, etc.) ou tel autre dans un rapport plus

dialogué aux textes (*Onzième ?*)... sans que jamais aucun spectacle ne puisse être ramené à une théâtralité unique. Au sein des spectacles, et de spectacle en spectacle, se joue le retour de ce qu'on croirait le même et qui n'est jamais le même — des éléments déjà vus mais toujours déplacés. Les singularités des acteurs, comme certains éléments (panneaux, tables, éléments de costumes) reviennent pour qu'en soient toujours déplacés les actions, les usages, et par là nos perceptions. Ainsi, de spectacle en spectacle, les déclamations-prophétisations rythmées de Fosco Corliano en italien. Ainsi le manteau à col de fourrure porté par Frode Bjornsadt dans *Coda*, qu'on retrouve sur les épaules de Vincent Joly dans *Onzième*. Ainsi... de suite. Sur un mode similaire à celui des autres éléments, les retours des singularités des acteurs, de leurs voix et tenues, sans cesse déplacées dans un autre ensemble et d'autres mouvements, interrogent la (ou les) théâtralité(s) — et non instaurent la reconnaissance d'un de ses modes. En cela, ce théâtre joue en permanence (que l'on soit un habitué ou non) de nos attentes et nos reconnaissances : pour en jouer et les déjouer — car jouer, c'est jouer et déjouer incessamment —, et les relancer comme des questions à ressaisir par l'assemblée des spectateurs.

11. À travers le panoramique de l'ouverture qui laisse découvrir en série les divers enchâssements de cadres, nous « accueillent » des images projetées de la nature, elles sont pleines des vibrations de chacune des respirations végétales : arbres, feuilles venues remplir tout l'espace de ce plateau avec ses tables de réfectoire, ses chaises, ses châssis aux formats divers, incessamment mouvants ; autant d'ouvertures vers les apparitions à venir de fantômes vêtus d'oripeaux sortis de je ne sais quel grenier appartenant à une vieille tante quelque peu excentrique avec ces chapeaux tous plus improbables les uns que les autres. Puis c'est Muriel, frêle silhouette en robe-corolle, qui avance, légère et fragile, cherchant ses appuis pour tenir cet équilibre instable sur une poutre venue mordre l'une des tables ; en contrebas, l'époux (Fosco), figure à l'allure des éternels célibataires de Kafka, tente de la soutenir dans cette avancée précaire. Se déroule alors le texte de Witkiewicz, *La Poule d'eau* — presque comme une « vraie » scène ? On entend bien l'appel au meurtre, l'appel de la femme à son homme, qu'il en ait le courage, qu'il en ait les couilles !, celles de combler le vide infini, l'impossible désir à tenir, l'impossible conjugalité.
12. Le grotesque peut surgir à tout moment dans le frottement et l'agissement des différents matériaux. C'est aussi l'extrême précision et la capacité à faire jouer toutes les pièces d'une sorte de mécanisme « diabolique » qui fait apparaître une sorte de grotesque ô combien jubilatoire ! Je pense à la scène éblouissante, dans *Onzième*, de la femme au large chapeau jouée par Laurence. C'est bien l'art d'activer tous les espacements et l'habileté à tramer tous les fils qui font apparaître ici le motif grotesque.

-
1. Et même quelques redites.
 2. Trois voix se croisent dans ces notes ; trois voix y dialoguent et y sont *montées* ; on y passe donc du « je » au « on » ou au « nous » indifféremment, et sans assignation des uns et des autres.
 3. « On peut dire des gens qu'ils sont à tel endroit / à telle place / qu'ils doivent être ici ou là / moi j'aimerais dire qu'ils sont entre / car il y a toujours quelqu'un qui regarde » (Arnaud Michniak, « Entre », *Pour qui sonne le tilt*, Nuun Records, 2012).
 4. Nantes, 30 janvier 2014.
 5. *Idem*.
 6. Cela ne veut pas dire ne pas savoir, il ne s'agit pas d'un défaut : cela signifie au contraire se tenir dans une relation juste avec une ignorance. « *L'art de vivre*, écrit Agamben, est la capacité de se tenir dans une relation harmonique avec ce qui nous échappe. »
 7. Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins » (1979), in Carmelo Bene et Gilles Deleuze, *Superpositions*, Minuit, p. 114 et p. 124.
 8. Et/ou : de l'éloignement du temps historique sur l'appropriation privatisante.
 9. François Jullien, *L'Écart et l'Entre*, Galilée, 2012.
 10. *Rhapsodie pour le théâtre*, La Documentation française, 1990.