

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 à l'occasion des *Variations Radeau*,
atelier de recherches international en Fonderie, 10-12 avril 2014,
pour la session intitulée *Prendre le temps de restituer dans l'espace public les constituants (François Tanguy)*.

Il est cité dans le n°214 de la revue *Théâtre/Public*,
qui se présente sous la forme d'un montage de citations et de documents.
La version intégrale ci-dessous a été publiée dans l'annexe en ligne de ce dossier.

POUR CITER CE TEXTE :

Eric Vautrin, « Revenances de l'histoire ou l'élégie inverse »,
in Eric Vautrin (dir.), « Variations Radeau », *Théâtre/Public*, 214,
Montreuil, Editions Théâtrales, oct.-déc. 2014,
[en ligne] URL : <http://recherchesradeau.org/tp214/ev>
(mis en ligne le 20 septembre 2014)

Revenances de l'histoire ou l'élégie inverse

Représentation, répétitions
et formes du passé et de l'entour

ERIC VAUTRIN

L'écran oscille au rythme de la houle et la sardine pélagique remonte les phrases. Le désordre est pris au sérieux. La discussion de ce point doit être regardé comme une digression. Le sens est cette clarté même. Reste que la voix qui parle n'échappe pas aux clichés. « C'est le voyageur qui rend visible la région. » Il ne voit pas le grand mur sans porte. La seconde partie illustre les commérages de la première et les corrobore. C'est en fait l'inverse qui se produit : ce sont les commérages qui corroborent la seconde partie. Le didactisme part de l'expérience quotidienne pour amener à une vision merveilleuse, comme le souligne la correction apportée à la fin de la première partie. Devient : c'est la qualité du regard qu'il convient d'examiner maintenant.

Emmanuel Hocquard, *L'Invention du verre*¹

Dans les spectacles du Théâtre du Radeau, *quelque chose* fait retour. Qu'est-ce qui fait retour, et quel est ce mouvement de revenance ou de réminiscence ? Ce sont d'abord des choses simples, où que l'on porte son attention. Sur scène, les objets appartiennent souvent moins à notre contemporain qu'à sa mémoire, mobiliers et objets d'une époque récente connue ou reconnue – de ces objets qu'on trouve dans les bric-à-brac ou dans nos greniers. Tables, cadres et panneaux semblent avoir été faits pour l'occasion ou une occasion similaire, mais ils portent les traces de leur usage, quand ils n'ont pas été construits avec des éléments venus d'ailleurs, ramenant là leur première vie – bâches, toiles, papier peint, plaque de résine ondulée par exemple. De même, les costumes semblent sortis d'une malle qui appartenait peut-être à une troupe de théâtre, peut-être à des grands-parents ; et ce qui ne s'y trouvait pas a été bricolé avec ce qui venait, cartons, rubans, scotch aussi bien.

Ce ne sont pas seulement les objets ou les meubles. Les musiques comme les sons sont eux aussi déjà dans notre oreille avant que nous les retrouvions en scène – mais ce n'est pas l'oreille du mélomane ou du savant, plutôt celle qu'il faut bien dire *culturelle* et qui s'est constituée, en Europe au moins, depuis que les enregistrements existent et que l'école publique puis les médias se sont imposés. D'autres sonorités ou enregistrements logent déjà dans une autre oreille tout aussi empirique, celle de notre connaissance d'expérience des intérieurs vastes comme la Tente ou un plateau de théâtre – grincements, tintements, rumeurs de ville de toutes sortes, autre dimension tout aussi ordinaire de notre monde acoustique. Les textes, qu'on les connaisse ou non, qu'on s'enquière du livret des paroles ou

non, appartiennent également à une mémoire culturelle européenne, jusque dans les dictionnaires, du murmure aux proférations, qui ont également des accents connus. Enfin, les rythmes, *tempi* et harmonies, dans les perspectives comme dans les enchaînements de séquences, nous sont aussi familiers.

En ce sens, tout ce qui se donne à voir et à entendre échappe au présent immédiat, ou plutôt amène dans le présent quelque chose du passé, formant une sorte de mémoire, une mémoire non pas tant désordonnée que multiple. Cette mémoire culturelle et hétérogène est très peu historique et au contraire est-ce une sorte de mémoire ordinaire : elle ne constitue ni une chronologie évidente, ni une histoire établie, ni une nostalgie avérée. C'est une mémoire *de fait*, celle qui serait là presque par défaut, sans qu'il y ait à redire – de celle transmise par la famille, ou l'école, ou retenue de la vie vécue, de celle aussi qui fonde ce qu'on pourrait appeler une identité européenne. Tout se donne ainsi comme venant de quelque part et inscrit dans l'épaisseur du présent. Cette mémoire forme un premier espace public, en ce que, à l'instar du langage poétique que Jacques Roubaud identifie comme une troisième mémoire², elle n'appartient à personne en propre et circule dans les corps et les cerveaux. Elle ne renvoie pas à soi, mais ne relève pas de quelque chose que l'on pourrait identifier comme un *commun* – elle serait plutôt quelque chose situé sur le seuil entre l'intime et le collectif.

Non seulement tout semble venir de ce passé proche, proche de toutes les façons possibles et pas seulement historiquement, mais encore font-ils retour dans le spectacle lui-même ; un châssis, une planche, une porte ou une armoire qui traverse et revient. La musique et les textes ont leur façon propre de revenir : une phrase musicale est mise en boucle ou s'improvise en fugue, refrain ou ritournelle, un tintement se fait récurrent, un air est repris bien après ou se confond avec un autre. Les textes, quant à eux, ne se valent pas tous dans ce jeu de réminiscence : certains s'entendent comme s'ils avaient déjà été dits, ailleurs, et qu'on en retrouvait l'écho, la reprise ou parfois l'enflure grotesque. D'autres s'entendent moins, ou dans une langue étrangère, au point qu'on pourrait les prendre pour un autre ou pour la réminiscence d'un autre, mais dans le rappel d'une scansion déjà entendue, ailleurs, plus ou moins – autant de façons de faire littéralement ou littérairement retour.

Quiconque a vu un spectacle du Radeau acceptera sans doute de pousser plus loin cette remarque, car les textes ne se retrouvent pas que dans les paroles, les musiques dans le montage sonore, les costumes dans une histoire rêvée de théâtre. Cette forme de

survivance particulière se retrouve aussi dans le passage d'une chose à une autre. Qui n'a pas remarqué que le rythme d'une parole prolongeait une séquence musicale ou un mouvement de châssis ? Qu'il y avait *quelque chose* d'assez insaisissable qui passait de l'expression d'un visage à tel geste ou tel son, telle lumière changeante ? Que telle sonorité investissait l'espace aussi timidement que la lueur de cette ampoule ou qu'une femme lente en fond de scène ? Que tel projecteur s'emportait aussi subitement qu'un couple qui s'empoignait ou qu'un aria saturait brusquement l'espace ? *Ce faire retour* ne vaut pas seulement pour les éléments de même nature. L'affection sensible d'une chose par une autre, d'un corps par un autre, qui est sans doute l'un des aspects les plus singuliers du Théâtre du Radeau, relève du même processus de réminiscence ou de poursuite d'une chose dans une autre.

Tout cela se donne en désordre, visiblement à l'avenant : l'espace semble, on l'a souvent dit, un atelier ou un hangar où seraient accumulées des bricoles pour un usage à venir ; comme si nous étions juste avant autre chose, un spectacle ou une manifestation en préparation. Mais ce désordre est relatif, tant, à bien y regarder, il est structuré selon des lois très anciennes qui appartiennent elles aussi à quelque chose qui serait l'Histoire européenne – formules savantes et délicates de la perspective et de la composition. Il n'y a certes nulle démonstration, nulle leçon de formes ou de sciences plastiques, d'autant que tout se donne selon une logique toute empirique de l'emboîtement, du mouvant, du contrepoint ou de la perturbation accidentelle : emboîtement des perspectives et des points de fuite jamais acquis et sans cesse démultipliés, recomposés, reformulés ou reformés, irruption d'assistants pris dans une tout autre temporalité, chapeau de carton et scotch qui coiffe une figure emportée... Aussi peut-on toujours dire que dans un espace il y en a plusieurs dont les agencements et les circulations se doublent ou se répondent, au point qu'on ne peut jamais le saisir dans ce qui deviendrait une leçon académique. Si des échos de la peinture classique peuvent sembler évoqués – un autoportrait de Rembrandt faisant retour dans une lueur sur un visage calme (mais curieusement couronné), une perspective d'Uccello dans un espace large et ouvert mais encombré, une esquisse de Fragonard dans un groupe attablé –, ils ne font pas référence et se dissipent bientôt dans l'air, ou sont perturbés ou doublés par des éléments inattendus ou hétérogènes. Au contraire de l'exposition ordonnée, tout se donne comme régi selon des principes d'usage : tout pourrait être là

parce que cela va servir ou qu'on vient d'y penser – peu importe, ce sont moins des déclarations que des moments ; moins des assignations référencées que des passages ou des circulations, une succession de temps.

Alors, si la rumeur a rapporté que certains semblent croire que les spectacles du Radeau se répètent, on pourra dire qu'ils ont raison, mais à la condition que cette répétition soit prise comme le problème ou la question, et qu'elle soit très différente d'une redite ou d'une reprise. Que les spectacles se génèrent et se rappellent entre eux, cela leur appartient tout à fait, mais cela n'est jamais de façon semblable et toujours d'une façon problématique, pour ne pas dire *dramatique*. S'il y a revenance d'un spectacle dans un autre, tout au plus est-ce une autre forme de ces retours dans notre mémoire de spectateur et une sorte de réminiscence qui n'a rien de la reconduction ou reproduction d'un même principe – et c'est le point, nous le verrons.

Est-ce là le propos de ce théâtre ? Est-ce qu'il viendrait dire ou conter la présence d'un passé commun, d'une culture ordinaire, dans notre présent – ou même la « présence du passé dans le présent » décrite par Walter Benjamin ? Ce serait peut-être le cas s'il en faisait montre, s'il y avait une forme d'application, de constat ou de contentement dans ces expositions. Or ce n'est pas ce qui se passe : les choses traversent, vont et viennent, les mouvements se démultiplient et s'entraînent les uns les autres, si bien qu'on peine à les saisir tous et qu'il n'y a aucune évidence dans le lien d'une instance passée à une autre présente. C'est autre chose qui a lieu : c'est le rapport même du passé avec le présent en tant qu'il anime ce que l'on est, ce que l'on fait, où l'on va et où ça va. C'est le lien des trois temps de l'Histoire, passé, présent et futur entre eux, qui fait question ou, si l'on veut bien à nouveau, qui est *dramatique*.

Cette question des liens entre les trois temps de l'Histoire n'appartient pas au Radeau. À l'heure du flux continu du présent virtuel et des politiques faisant de la mémoire un devoir ou un argument touristique, elle n'a rien de simple ni d'évident. Au contraire, elle renvoie à des apories de nos vies d'aujourd'hui, des aspects que nous peinons à définir clairement, à tous les niveaux où ils se forment : que retient-on de l'Histoire ? Qu'est-ce que la filiation ? Que faire de la mémoire ou de l'archive, numérisée ou pas ? Quelle place donner, dans nos sociétés rapides et performantes, à nos aïeux ? D'où vient cette « crise de la transmission »³, déjà analysée par Walter Benjamin ? Quel est le rôle de l'école ? Que

deviennent aujourd'hui l'histoire politique et intellectuelle européenne et ses inventions que sont la raison critique et la démocratie ? Partout, dans la vie familiale, dans le débat politique comme dans les sciences humaines notamment, la question se reformule et se dispute. Les confusions dans la structuration de l'Europe, la récurrence en philosophie contemporaine des figures du témoin et de l'être-là, les difficultés à reformuler l'idée de communisme, à assumer et à dépasser le post-colonialisme en Afrique ou au Maghreb, ou l'après-Shoah dans le conflit israélo-palestinien, ou enfin les confrontations récentes autour de ce que pourrait être une définition de la famille, de la filiation et de la *génération* ne sont que quelques-uns des aspects de ces incertitudes aporétiques.

La question n'est pourtant pas non plus nouvelle. Car la modernité européenne – et aujourd'hui, sans doute, mondiale – s'est définie justement comme une rupture dans l'ordre des temps, avec la science, la philosophie puis la Révolution, contestant croyances, traditions et perpétuités. Mais aujourd'hui, ce qu'on appelle la *post-modernité* se définit par une « réification du passé, sa transformation en objet de consommation, esthétisé, neutralisé et rentabilisé »⁴, par une mémoire historique célébrée ou au contraire citée en contre-exemple de ce-qu'il-ne-faut-pas-reproduire ou enfin par un passé comme immense nuit dans laquelle tout se vaut et se convoque à l'avenant.

Comment le passé agit-il le présent ? Comment le présent peut-il à la fois déjouer le passé comme déterminisme sans pour autant nier ce qui le traverse ? *Comment être héritier du passé sans être agi par lui* ? En termes de politique culturelle, la question est précise : comment fuir la patrimonialisation passéiste, les célébrations répertoriées et l'affirmation assurée sourde à ce qui l'entoure, autant que la pseudo-course à l'originalité dans laquelle les artistes et l'institution culturelle s'engouffrent aujourd'hui volontiers ? La question n'est pas vaine non plus du point de vue esthétique, car il s'agit de trouver comment une œuvre parvient à affirmer son existence sans se justifier par un discours acquis d'avance qu'il faudrait reconnaître derrière le rébus de la forme.

Pourtant, toute question portée à l'histoire du théâtre débouche sur l'inadéquation de ses formes traditionnelles avec l'expérience contemporaine du temps et de l'Histoire. Alors que les situations personnelles et locales se sont diversifiées, complexifiées et singularisées, que les décisions nécessitent confrontations et ajustements incessants entre convictions et savoirs, il n'y a aucune évidence à reprendre des traditions théâtrales dans une

société radicalement différente de celle qui les a vues naître : l'assurance que la forme puisse recouvrir l'expérience n'a plus cours. Pour autant, il faut reconnaître, avec Marie-Madeleine Mervant-Roux, que si quelque chose de la vie théâtrale a profondément changé, a contrario la fonction spectatrice persiste :

« Malgré les profondes transformations qui ont affecté la vie théâtrale et la relation du théâtre à la cité (résumons-les rapidement : l'apparition du professionnalisme, la formation d'un domaine public et la division du public en groupes identifiables, la montée des valeurs de l'intimité, l'inscription du théâtre, réorganisé autour de la mise en scène, parmi les arts nobles, la marginalisation du théâtre à l'intérieur de la vie sociale), il n'y a pas eu disparition de la fonction représentative, médiumnique et médiatrice du spectateur, mais une transformation, et en particulier une individualisation, de l'exercice de cette fonction. »⁵

À l'inadéquation des formes théâtrales devant l'expérience contemporaine de l'Histoire semble pouvoir être opposée la pertinence de la place de spectateur : si les formes ne parviennent plus à rendre compte du monde et de ses débats, il est toujours possible au spectateur de donner sens à ces formes. Pour comprendre cela, il faut sortir de l'esthétique et réenvisager la fonction spectatrice dans l'ensemble de ce qu'elle implique, telle que la conçoit, par exemple, Mervant-Roux, après Konigson : le spectateur n'est pas celui qui reçoit un message plus ou moins codé et émouvant, mais celui qui confronte la scène avec le réel au sens large, qui inclut les mythes et les fictions de l'époque, la fiction avec l'expérience, le drame avec le temps socialement organisé. C'est cette confrontation qui lui permet de donner sens à ce qu'il voit, car c'est le spectateur qui donne sens au spectacle, et non le spectacle qui donne sens à la vie du spectateur. On comprend ainsi pourquoi le défaut de sens des formes théâtrales n'affecte pas la fonction spectatrice : le spectateur pourra toujours confronter ce qu'il voit au théâtre avec son expérience du temps, quitte à décrédibiliser finalement la fiction théâtrale parce qu'elle ne rencontre pas son vécu et la mémoire sociale dans laquelle il inscrit sa vie.

Le Théâtre du Radeau me semble acter l'obsolescence des formes et la persistance de la puissance spectatrice. Dès lors, il fait de cette situation contemporaine l'occasion d'une interrogation patiente du théâtre sur son propre sens. Il revient à la rupture entre le mot et la chose, la représentation et l'expérience, entre le passé et le présent, la scène et le spectateur. *Ce retour du théâtre*

sur lui-même met en doute la capacité du théâtre à faire sens – et par conséquent sa place dans la ville et dans l'actualité. Ainsi, ce théâtre s'impose un refus de possession du monde – il n'y a plus aucune évidence à ce qu'il le *représente* – et toute position de surplomb – comme s'il estimait ne pas être en mesure de dire mieux qu'un autre *ce qu'il faut faire* dans un espace social contemporain complexe et nuancé⁶. Comment le théâtre peut-il s'inscrire dans le temps long, en charge de son passé et inscrit dans son présent, sans feindre de passer outre la rupture des temps ? Il s'agit alors de réinscrire le théâtre dans le temps et dans l'espace à partir de l'inévidence de sa position même.

Le Radeau, s'il a refusé de reconduire le passé comme de clamer son innovante et authentique originalité, dut reformuler patiemment ce qui inscrit le théâtre dans son temps. Il trouve dans ses propres conditions les éléments de cette réinscription. Cela passe par un réexamen empirique et très peu théorique de ses moyens et de ses modes : le théâtre est d'abord un lieu où des êtres se rassemblent ; il sera attentif à leur accueil, à son hospitalité. C'est également un espace où l'on montre et l'on dit des choses faites et dites avant soi – logiques de la représentation ; il les traitera comme telles, faisant retour sur la scène, comme elles viennent –, étant entendu que cette reprise ou cette répétition ne peuvent être une reproduction, ce sont des formes, mouvements, textes venus d'ailleurs et comme affaiblis, incertains, déroutés, qu'il s'agit d'accueillir dans le présent, auxquels il s'agit de donner lieu.

Il apparaît ainsi une possible homothétie entre l'hospitalité envers les spectateurs et l'hospitalité envers les formes du passé : il n'y a aujourd'hui aucune raison qui puisse justifier par avance la rencontre avec les spectateurs, pas plus qu'il n'y en a dans la reprise des formes du passé. Cette double absence d'évidence devient alors l'enjeu même de la représentation ; non pour la résoudre mais pour l'éprouver. S'il ne s'agit pas d'instrumentaliser spectateurs et passé à des fins autres que théâtrales, *ce qui reste* sera donc la qualité particulière de ce double accueil. Enfin, la scène est un espace qui se modèle, se reformule, se transforme, par définition : ce théâtre s'installera là où de semblables modulations sont possibles, dans des espaces vides ou en marge des villes – retrouvant ainsi, reformulé dans l'actuel, un certain passé théâtral, celui d'avant la collusion du théâtre et des pouvoirs, celui des troupes itinérantes et foraines installées en marge des villes. Mais est-ce assez pour inscrire le théâtre dans le présent ? Sans doute pas. Les conditions d'un réinvestissement de ce que peut le théâtre sont peut-être réunies, mais cela ne détermine pas encore ce qui adviendra en scène.

Mais déjà, *ce qui fait retour* sur les scènes du Radeau peut être perçu comme une façon de retisser des liens entre passé, présent et futur. Ces rumeurs de passé que l'on sent poindre sur le plateau, de mille manières, ne sont jamais ni des reconductions à l'identique, ni des inventions ex nihilo. Cette mémoire empirique et ordinaire que le plateau convoque ne justifie pas ce qui est fait ou dit – ce qui survient est trop multiple, mouvant et passant pour cela ; parfois faible et incertain, parfois déluré et grotesque. Ce n'est ni le retour du passé en lui-même, ni sa négation dans un geste authentique et inouï. La représentation devient quelque chose entre les deux, entre le temps mythique et historique et le présent plein de l'action ou de l'émotion : sur un seuil. Ni redite mécanique prédéterminée, ni oubliuse affirmation de soi, *se tenir* sur le seuil du temps.

Le théâtre, art du temps et du récit, est sans doute l'art qui dit le plus précisément à la fois le retour du même – par sa propre répétition précaire et par le jeu des identifications et des reconnaissances auquel il invite – et la surprise de l'inattendu ou de l'autre – ce qu'on appelle le drame ou les péripéties. On pourrait le dire ainsi : voilà qu'il arrive quelque chose d'inattendu à ce que l'on reconnaît. Dans ses formes les plus communes, on reconnaît un personnage, et voilà qu'il lui arrive quelque chose qu'on n'attendait pas – c'est pourquoi Élie Konigson pouvait écrire que l'acteur est le messenger des spectateurs dans des mondes invisibles. Mais que se passe-t-il sur les scènes du Radeau ? Les mondes invisibles, habituellement pris en charge par la fiction et l'univers fictif du drame, semblent être au contraire un monde connu ou reconnu, l'espace d'une mémoire vague, d'une histoire intuitivement (au moins) familière. L'inattendu surgit dans le retour du connu, le familier apparaît passant, insaisissable et incertain, transformé par son apparition même. En quelque sorte, c'est le passé qui a pris en charge la fiction, qui se fait péripétie, rencontre accidentelle et imprévisible. Les acteurs deviennent des messagers des spectateurs dans le monde invisible du temps – mais ce n'est alors ni le temps historique ni le temps de la mémoire personnelle.

Ainsi, la puissance du Radeau me semble être de parvenir à suspendre à l'indécidable l'opposition théâtrale fondamentale entre la perpétuation et l'accident. La présence sourde d'un ailleurs ou d'un avant, dont on perçoit à peine l'écho fuyant et léger sur scène et dont l'incertitude et la fugacité sont sans cesse rappelées, relève à la fois et simultanément d'un continu devenir du monde et de la corruption d'une chose par une autre : de la

perpétuation et de l'accident. Tout semble scander la répétition ou la génération ininterrompue – indéfiniment une chose, une parole, une idée, un être rappelle un autre ; et dans le même temps, tout montre l'altération, la corruption ou la déviation d'une présence par une autre. Le présent semble un prolongement du passé et un acte inédit ou inattendu dans le même geste. Ainsi, les spectacles du Radeau, pour ce que j'en connais, par leur mobilité continue, leurs intrications et leur absence d'aboutissement, par les textes choisis également, ne décident pas entre retour du même et accident, continuité et rupture. Ce qui arrive sur scène semble *en même temps* l'expression de la puissance d'un devenir – ça arrive en dehors de toute forme de volonté, comme le temps passe et l'arbre croît ; il faut bien mourir, ou il faut bien attendre l'être aimé ; et à la fois, cela semble l'expression d'un surgissement, d'une inévidence, d'une rupture dans l'attendu – brèche ouverte dans la flèche du temps, quelqu'un se dresse sur le passage, tient debout un instant.

Cela ne vaut pas seulement pour les figures des récits. *Ce quelqu'un* à qui il arrive quelque chose est aussi bien la figure que l'acteur. Lorsque Patrick Condé entre couronné de carton dans *Passim*, il vient dire l'histoire d'un roi qui va passer son royaume et sa vie – continuité des générations, ruptures de la mort à venir et du départ des filles aimées et mariées. Ce Lear doit composer avec ce double ordre des temps. Mais il arrive aussi et simultanément le texte de Shakespeare à Patrick Condé et avec lui une épaisseur de théâtre qui mêle costumes, postures, diction, pathos tout ensemble, comme en vrac. L'acteur doit composer lui aussi avec cela, suspendu un instant entre la continuité de la mémoire théâtrale qui l'a porté là et la rupture de la scène à jouer maintenant, de sa propre présence, de sa propre voix. Lorsque Frode Bjornstad se lève, au début de *Coda*, c'est un homme faible ou tendre qui attend un amour qui ne vient pas, ne lui répond pas. Il a à faire avec la continuité de son amour et la rupture de cette non-résolution, et cela le suspend entre l'un et l'autre. Mais il arrive aussi à l'acteur le théâtre, ses costumes, ses lumières et ses espaces, dans lesquels il faut trouver sa place, et le texte de Kafka, avec son écriture particulière et cette étrange phrase littéraire qui file sans but, curieuse de sa propre indécision. Lorsque Fosco Corliano et Muriel Hélarly, au début de *Onzième*, reprennent les extraits de Witkiewicz puis de Strindberg (le second prolongeant le premier, autre forme de retour), c'est une femme qui explique à son amant que la tuer c'est sauver sa vie. Ils doivent aussi, pour leur part d'acteurs, faire avec cette scène puissamment dramatique, tenir ensemble l'affection et la rupture en se tenant sur le seuil de l'un et l'autre, et sur le

seuil d'un théâtre à la limite de pouvoir signifier en effet, cherchant ses modes, ses mots, des poses, ses mouvements. À chaque fois, il y a suspension ou indécision entre d'où l'on vient, ce que le passé cède au présent, et ce que l'on devient, dans la fiction autant que sur la scène. Que le théâtre ne puisse plus prétendre représenter le monde ne veut pas dire que le monde a quitté la scène, que le théâtre s'est vidé de tout sens, cela veut dire au contraire que le monde, le sens ou le temps y sont présents, mais sous une forme inaccomplie et incertaine. Le théâtre montre alors l'impuissance du théâtre à dire le monde et à recoudre les temps. C'est cela le drame, sur ces scènes, celui du théâtre échappé du temps. Et c'est parce que le théâtre renonce à une rédemption du théâtre et à la maîtrise de l'Histoire qu'il parvient à donner forme au temps.

Ainsi, tout se passe comme s'il fallait à la fois recevoir le passé et protéger l'actuel et l'action de toute reconduction pour qu'ils parviennent à s'inscrire dans leur temps. Il faudrait prendre le rapport du présent au passé comme problème, en l'entretenant comme probablement nécessaire et matériellement évident, et en même temps problématique et stérilisant. Il faudrait montrer la présence du passé dans le présent tout en faisant percevoir la séparation du présent face à ce qui le précède. Cela revient à accepter la présence de l'absent sans croire le rendre présent : comme un travail de deuil, un deuil vis-à-vis d'une tradition de théâtre rendue obsolète par l'existence et par l'expérience contemporaine de l'Histoire⁷.

À quoi assiste-t-on alors ? À une sorte d'élégie : *quelqu'un* dit, agit quelque chose venu du passé. Mais c'est alors plutôt ce que le poète Emmanuel Hocquard a appelé pour son compte une « élégie inverse » : si l'élégie classique se remémore le passé pour le sauver de l'oubli, l'élégie inverse prend le passé comme ce qui ouvre « une nouvelle piste. Une piste au présent, en extension »⁸. Les éléments du passé gardés en mémoire ou se retrouvant dans le présent ne sont alors pas des souvenirs, mais des « fenêtres ». *Dramatisé, le passé n'apparaît plus comme ce qui détermine le présent, mais comme une énigme qui permet au présent de se connaître lui-même.*

La mémoire des choses reconnues, le sentiment de *ce qui fait retour* devient alors tout autre chose qu'une reconnaissance intellectuelle et culturelle. En tant que telle, elle entraîne déjà un lien affectueux, sans doute, qui tissait un premier rapport avec le spectacle ni seulement personnel, ni seulement collectif. Mais prise dans le processus ininterrompu de génération et d'affection qui agit la scène, elle réveille une autre mémoire, plus profonde et moins figurée. Car le spectateur ne perçoit plus seulement

quelque chose qui se rappelle à lui, mais son passage, ses variations, ses continuités, interruptions ou disparitions, ses traversées. La mémoire des choses connues devient la mémoire non d'un être ou un étant, mais d'une émotion ou d'un mouvement – non seulement celles des formes du passé dans le présent, mais celle de leurs durées et de leurs incessantes variations : mémoire insaisissable du devenir inscrit en nous. Cette mémoire est celle du temps, du passage du temps – celle, bien plus que la connaissance ou le savoir, qui engendre l'à-venir, justement parce qu'elle est mémoire du temps inscrite en chacun, souvenir, si l'on veut, de la puissance incessante du devenir. C'est celle de « ce que nous sommes et n'avons jamais cessé d'être, même si nous n'en avons pas conscience », mémoire de « quelque chose qui a été présent, qui a été senti, mais *qui n'a pas été agi*, quelque chose qui se tient en réserve, un peu comme la plante accumule une énergie qui servira ensuite à l'animal »⁹. Ce que « nous n'avons jamais cessé d'être, même si nous n'en avons pas conscience » : des présences de l'Histoire, des êtres vivants pris dans le double et continu mouvement de la perpétuation et de la corruption. Le spectacle rappelle cette mémoire inscrite en nous, même si nous n'en avons pas conscience, de la vie dans sa poussée permanente, reprenant et se régénérant sans cesse, puissant flux continu de l'Histoire.

Il ne s'agit plus alors d'être soi-même percevant comme être de culture qui retrouverait expérience vécue et savoirs culturels dans ce qu'il percevrait. Il ne s'agit plus de représenter, présenter à nouveau pour préserver ou laisser intact, mais de *refaire* le passé en ce qu'il n'a pas été *ainsi* qu'il se donne à voir. Car alors le passé apparaît comme une construction empirique : il se perçoit, à l'œuvre, intriqué dans le présent. Ce n'est pas une entité indépendante, une présence autonome. C'est un produit et non une antériorité ; un produit empirique que l'on retrouve dans l'expérience, et non comme un original, un précédent ou un préalable.

L'émotion devient alors le nom de ce mouvement en nous qui rappelle le double cours du temps. Elle n'est plus liée à la présence de quelque chose ou de quelqu'un convoqué en scène, mais au passage du temps, d'une durée ou du mouvement des êtres dans le temps. Ainsi, cette émotion nous « délivre de ce qui est, de ce qui nous attache aux êtres et aux néants »¹⁰ car il ne s'agit plus de ceci ou de cela, mais de flux et de variations – c'est là la rupture radicale d'avec toute forme théâtrale dramatique basée sur l'identification. Il s'agit d'être à notre tour non plus un sujet savant, mais un médiateur entre

les trois temps de l'Histoire, à la fois porteur du passé, des générations et des continuités, et à la fois vivant dans un présent qui est le nôtre.

Celui qui regarde et celui qui fait ont ainsi quelque chose de l'anonyme. Ils ne sont plus celui-ci ou celui-là, mais ceux qui tiennent ensemble passé et présent, et le passé non seulement historique « mais aussi [dans] ses utopies et ses échecs, voire cette masse informe de l'inaccompli »¹¹. Puissance lente de l'Histoire qu'ils retrouvent autant en eux-mêmes, dans cette mémoire des temps, que dans la vie des formes devant ou à travers eux, et qui se fait devenir.

Le Théâtre du Radeau doit ainsi à mon sens être vu comme l'espace de notre lutte avec le théâtre et de l'épreuve du théâtre avec lui-même. Il ne préside pas à une recomposition des trois temps de l'Histoire, il ne résout pas l'énigme de l'héritage du passé – il fait de l'énigme l'occasion d'une connaissance de soi et d'une inscription dans le temps. L'hypothèse de ce texte est ainsi que le Radeau rend sensible et problématique le rapport entre les trois temps de l'Histoire. Il ne dénoue pas la question, il la problématise, la dramatise, la rend active, sensible. Son problème n'est pas de s'emparer du passé pour justifier le présent et engager l'avenir, il ne s'agit pas de *penser le passé*, aussi n'a-t-il pas besoin de dialectiser ce qu'il engage. Son problème, si on peut dire cela ainsi, c'est bien plutôt *la marche du passé* dans le présent, son passage et son affect, et non sa réification, sa désignation ou son assignation. Ainsi, ce théâtre ne peut désigner le passé et ses formes ; il ne peut que les montrer à l'œuvre, dans leur absence présente et mouvante, dans l'effet du passage de leur absence présente et mouvante dans le présent, sur ce qui arrive et ceux qui sont là. Le Radeau participe sans doute à rétablir un imaginaire des temps et de ces passages, tout à la fois intimement et collectivement vécus, « un imaginaire de l'Histoire pour lequel le sentiment de la perte et l'angoisse de la filiation rompue sont les derniers garants d'une transmission authentique de l'expérience et d'une véritable politique du présent »¹².

Ce que ce théâtre offre à son spectateur, ce n'est pas un discours sur là où il est et où aller, mais bien plutôt une place symboliquement forte qui est tout autre chose que celle d'un récepteur approuvant ou d'un témoin de virtualités. Le spectacle assume la charge d'un retour d'un passé tenu séparé du présent, et le spectateur se retrouve à tendre les liens entre ce passé et le réel. Il l'invite ainsi à s'inscrire dans « une constellation de passeurs et de

médiateurs »¹³ liant à leur tour et à leur façon formes du passé et vie présente – c'est cette constellation que l'on peut dire *espace public*, ni intime ni collectif, ni singularité inouïe ni loi ou système s'imposant à tous. Si le spectateur accepte cette médiation à entreprendre entre son expérience du réel et les variations du spectacle, celui-ci lui offre en retour de s'inscrire à sa façon et à son endroit dans le temps long de l'histoire.

Lorsque nous avons préparé les *Variations Radeau*, il nous semblait qu'il fallait conclure ces trois jours par une sorte de synthèse à plusieurs voix, en débat. En riant, nous nous sommes dit qu'il fallait la sous-titrer « Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? », parce que c'est ce sur quoi finissent – ou recommencent – souvent nos conversations avec François Tanguy. Qu'est-ce qu'on fait maintenant, avec tout ça, maintenant qu'on en est là, qu'on a dit ce qu'on a dit et que ce qui est est – ici et ailleurs. Nous avons raison de rire, il n'y a pas là de raison à la gravité ou à la tragédie. Pourtant, c'est peut-être le seul épigramme possible de ce théâtre, sa volonté et sa puissance : que fait-on *maintenant*, étant donné d'où l'on vient et ce qui est, ici et alentour. Pour l'agir, il faut peut-être en effet prendre le temps de restituer, ce qui ne veut dire ni reconstituer, ni rétablir, ni désigner, ni même constater, ce dont notre présent est fait.

-
1. Emmanuel Hocquard, *L'Invention du verre*, POL, 2003.
 2. Roubaud décrit une première mémoire permet de reconnaître les formes et d'agir dans le monde ; une deuxième, qui serait celle des logiques et des raisonnements, permet de lier et de donner du sens à l'expérience ; et une troisième, la poésie, mémoire de la langue, des nombres et des rythmes, est un état de la langue inscrite en nous. Cf. Jacques Roubaud, *L'Invention du fils de Leoprepes*, Circé, 1993.
 3. Sur ce point, voir par exemple Enzo Traverso, *Le Passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, La Fabrique, 2005, p. 12.
 4. *Ibid.*
 5. Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un espace accidenté », *Agôn*, n° 2, 2008, et sur <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076>.
 6. Cela ne veut pas dire un défaut d'engagement. Les prises de position fermes de la troupe à l'occasion d'événements politiques que l'on pourrait dire *dramatiques* – les conflits en Bosnie, Tchétchénie, Palestine, parmi d'autres – comme

l'existence même de la Fonderie au centre de la ville où elle est installée, en témoignent assez, s'il en était besoin. C'est bien plutôt le constat lucide que la scène théâtrale n'est pas le lieu d'une transformation sociale, ou plutôt, comme on le verra, que la puissance du théâtre n'est aujourd'hui pas celle-là.

7. Sur ces questions de séparation du présent d'avec l'Histoire et de travail de deuil dans les arts du récit modernes, voir un ouvrage auquel cette contribution doit beaucoup, jusqu'à son titre : Jean-François Hamel, *Revenances de l'Histoire : répétition, narrativité, modernité*, Minuit, 2006, p. 22-23.
8. Emmanuel Hocquard, *Cette histoire est la mienne (petit dictionnaire autobiographique de l'élégie)*, Notes, 1997, p. 463. Voir aussi Emmanuel Hocquard, *Ma haie*, POL, 2001, p. 46 ; sur l'élégie chez Hocquard, voir Glenn Fetzer, « L'élégie en jeu chez Emmanuel Hocquard », *Babel - Littératures plurielles*, juin 2012, p. 287-297, et sur <http://babel.revues.org/1100#bodyftn12>
9. David Lapoujade, *Puissances du temps, versions de Bergson*, Minuit, 2010, p. 21.
10. *Ibid.*, p. 23.
11. Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 230.
12. *Ibid.*, p.231. Il faudrait dire également que ce qui vaut pour le temps vaut aussi pour l'espace ; que ce qui vaut pour l'avant vaut aussi pour l'ailleurs qui, dans ce théâtre, se mêlent et se confondent, tant ce qui fait retour vaut dans le temps par la variation des présences, mais aussi dans l'espace par l'affection d'une instance par une autre. Le retour du théâtre sur lui-même inscrit le théâtre dans un temps autant qu'il l'inscrit dans un lieu, condition de cette « véritable politique du présent » évoquée par J.-F. Hamel.
13. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *op. cit.*, §7.