

# 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

Une première version de ce texte a été écrite et diffusée à l'occasion des *Variations Radeau*,  
atelier de recherches international en Fonderie, 10-12 avril 2014,  
pour la session intitulée *Ressembler / rassembler / assembler*.  
La présente version a été publiée dans l'annexe en ligne de ce numéro.

### POUR CITER CE TEXTE :

Jérémy Majorel, « Le Deuil joueur »,  
in Eric Vautrin (dir.), « Variations Radeau », Théâtre/Public, 214,  
Montreuil, Editions Théâtrales, oct.-déc. 2014,  
[en ligne] URL : <http://recherchesradeau.org/tp214/jm>  
(mis en ligne le 20 septembre 2014)

# Le deuil joueur

JÉRÉMIE MAJOREL

« Ressembler/rassembler/assembler » : pensons d'abord à la dialectique non résolutive qui se produit sur le plateau, non à la question du public dans la salle.

Assembler, c'est le geste en amont de Tanguy qui choisit les textes et les musiques, plus ou moins hétérogènes, qui vont composer son spectacle. Il les choisit sans doute moins dans une intention dramaturgique ou une visée interprétative qu'au gré de ses affects et de ses rencontres. *Onzième* (2011) allait chercher sa note dominante chez Dostoïevski. Avec *Passim* (2013), c'est moins le monde d'un écrivain qui s'impose qu'une entente troublée du vers poétique et dramatique, qu'un affleurement surprenant de la mythologie grecque ou qu'une variation autour du thème de l'amour comme *agôn*, combat, guerre.

Rassembler présuppose par son préfixe une visée d'agencement et d'unification : Tanguy, après avoir compilé, ordonne ses matériaux, souvent de manière musicale et fragmentaire, comme les titres de ses spectacles en témoignent (*Fragments forains*, *Cantates...*). C'est aussi le geste concret de ses acteurs qui, sur le plateau encombré ou soudainement aéré, manipulent des cadres vides, des panneaux, des tables, des chaises, des couvre-chefs, eux-mêmes, des bribes de discours... Un effet de montage temporel<sup>1</sup> peut se manifester dès le choix du matériau textuel et de son traitement vocal. Ainsi, l'usage fait de la mythologie antique, dans *Passim*, n'est presque jamais tautologique, sauf avec les passages tirés d'Ovide (mais c'est une traduction) et des *Bacchantes* (là, on entend seulement du grec) mais anachronique, par exemple Hercule filtré par Flaubert, Penthésilée par Kleist, Hyppolochos par Pavese, Pyrrhus par Shakespeare...

Les extraits sont parfois dits par les acteurs dans leur langue d'origine (l'italien du Tasse et de Fosco Corliano, l'espagnol de Calderón) ou par l'intermédiaire d'un enregistrement (le grec des *Bacchantes*) d'où peut émaner la voix même de leur auteur (Pound, Celan). Le rassemblement de la parole avec la musique, le son et les bruits est aussi bien babélique et cacophonique qu'harmonique, mélodique ou fugué selon les moments. Les rares silences n'en sont que plus saillants.

Ressembler provient de la dialectique entre assembler et rassembler. La ressemblance n'est jamais présupposée exister déjà, elle est produite par la mise en rapport des éléments divers. On ne s'assemble ni se rassemble parce qu'on se ressemble. C'est tout le contraire, et c'est le propre d'un travail poétique, même si Tanguy évite d'aller vers « la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection » (Lautréamont). Il se tient entre l'exigence dramaturgique du sens et son refus dadaïste et surréaliste.

Telle est la fiction de relation entre les trois verbes qui m'est venue à l'esprit au souvenir de ses deux derniers spectacles (*Onzième* trois fois, *Passim* une fois) et de captations (*Coda*, *Ricercar*). Dans leur réalisation factuelle, cela se passe sans doute bien autrement. Le nœud du problème est « rassembler » et son présupposé unifiant. Chez Tanguy, aussitôt qu'un agencement est sur le point de s'installer, de perdurer, il est déconstruit au profit d'un autre agencement, comme des vagues, une fugue ou un montage fluide. C'est peut-être là qu'on rejoint la question du public de ses spectacles, la dialectique non résolutive entre ressembler, rassembler et assembler qui se joue elle aussi dans la salle, justement sur le point d'un impossible rassemblement achevé.

L'alternative communiste décline depuis les années 1980 – époque des premiers spectacles de Tanguy. « Communisme » désigne moins un régime politique ou une idéologie qui a existé ou a été dominante que la pensée d'un commun. Celle-ci survit aujourd'hui à l'état spectral, asphyxiée par le néolibéralisme. Certains écrivains, philosophes ou sociologues tentent de maintenir la pensée d'un « commun » (Dardot et Laval)<sup>2</sup>, voire d'une « communauté » – fût-elle « inavouable » (Blanchot), « désœuvrée », « affrontée » ou « désavouée » (Nancy) et « communauté qui vient » (Agamben)<sup>3</sup>. Tanguy prend acte de la fragilité d'une pensée du commun et de la communauté depuis les années 1980. Rassembler ne peut se concrétiser tout à fait sans risquer de retomber dans des figures totalitaires. Rassembler ne peut plus être la négation et le dépassement d'assembler, ni se fonder sur une ressemblance exclusive. Rassembler ne peut plus aller sans espacement ni différence.

Le plateau n'est pas le lieu d'atomes autarciques en concurrence les uns avec les autres. Tanguy, pour reprendre un concept au Lucrèce de *Onzième*, ne s'intéresse qu'à leur *clinamen*. Que se passe-t-il lors d'un *clinamen* entre deux atomes ? Une ressemblance produite sur fond de dissemblance, qui ne se referme pas en une figure identitaire mais se double d'une « inquiétante étrangeté » ou d'un « inquiétant familier » (*l'Unheimliche* de Freud). Dans *Passim*, on croit voir Don Quichotte (Jean Rochereau) à cheval, mais nous sommes en fait chez Calderón. Autre cavalier, héroïque cette fois, Bellérophon (Muriel Héлары) se plaint ainsi :

*Depuis ce jour où je me suis rougi du sang du monstre, je n'ai plus eu de vie véritable. J'ai cherché des ennemis, dompté les amazones, fait un massacre des Solymes, j'ai régné sur les Lyciens et j'ai planté un verger. Mais qu'est-ce que tout cela ? Où y a-t-il une autre Chimère ?*

Il suffit de passer de la Chimère, créature mythologique vaincue par le héros, à la chimère, illusion poursuivie en vain, pour retrouver un affect à la portée de tout mortel et de tout temps. Comment retisser le lien avec ce qui nous meut ou nous émeut ? Le désir s'alimente d'un objet qui échappe toujours à sa prise. Le désir sans objet s'effondre sur lui-même.

Le désœuvrement de Bellérophon après avoir vaincu la Chimère entre en résonance avec une autre séquence : on croit entendre une femme (Muriel Héлары, toujours) divaguer dans le hall d'une gare, mais c'est Hercule qui énumère ses douze travaux, s'appesantit sur son affaissement présent et aspire désormais à « fil[er] la quenouille ». Le fait qu'une actrice dise le texte fait

encore mieux entendre la volonté du demi-dieu d'annihiler sa virilité devenue fardeau. L'impression qu'elle se trouve comme dans une gare rend aussi d'autant mieux son égarement.

Autre séquence de ressemblance dissemblable d'un morceau de culture commune, on s'attend à assister au courroux du roi Lear (Patrick Condé) contre Cordelia (Carole Paimpol), mais c'est un lyrisme contenu qu'on entend, tel le chant de deuil impossible de sa fille préférée. Un chant poignant parce qu'il point mais ne peut tout à fait s'élancer. Chant qui sublime la colère ou colère qui étouffe le chant ? En touchant juste, la parole taciturne de Cordelia semble avoir contaminé la volubilité tempétueuse d'un Lear déstabilisé. Le chant est la part de silence, de lande, à laquelle se confronte de manière inédite la parole royale et paternelle en déclin.

Aucun spectateur, même en ayant lu le programme auparavant, ne peut reconnaître toutes les références musicales, dramatiques, romanesques et poétiques au moment où elles se composent devant lui. Certes, par exemple, *Le Roi Lear* aura davantage de chance d'être reconnu par la majorité de la salle. Mais pas un spectateur ne reconnaîtra ou méconnaîtra les mêmes références que son voisin, selon par exemple les langues qu'il maîtrise (un hispanophone sera plus enclin à reconnaître du Calderón). Chacun porte en soi livres, musiques et langues qui font qu'il est une île reliée en archipel avec les autres personnes du public. Tout spectateur confronté la première fois au Radeau fait l'épreuve d'un désarroi de la reconnaissance face à la multiplicité musicale, textuelle et linguistique, jusqu'à ressentir peut-être une violence symbolique. Déplaçons la question. Tanguy ne met pas en scène des pièces du répertoire ni n'adapte des textes canoniques. Pourtant, ce sont en grande partie les matériaux de ses spectacles. La culture occidentale nous revient par morceaux, au sens musical du terme. C'est que n'est plus possible le rapport érudit à la culture, et son prolongement encyclopédique, qui présupposaient une confiance dans la perfectibilité humaine. Aux antipodes, la globalisation néolibérale impose un présentisme saturé de lui-même et utilitariste. L'immense culture est stockée dans des intelligences artificielles qui rendent plus que jamais facile son accès et en même temps semblent lui ôter toute nécessité vitale de questionnement.

Tanguy ne fait pas du théâtre comme si les années 1980 n'avaient pas eu lieu. C'est certes un théâtre qui ne cache pas la manière dont il se construit quand il se construit, pendant le temps même d'une représentation qui se fait ainsi présentation de soi, non sans effet impressionnant



de virtuosité, de contrastes saisissants parce qu'insaisissables entre deux états transitoires du plateau, tout à coup évidé ou tout à coup densifié, voire effet de révélation, telle la profondeur de champ, la perspective d'une ville étagée sur une colline, à l'arrière-plan du cheval de fortune monté par Jean Rochereau dans *Passim*. C'est bien un théâtre industriel. Aucun passage au noir, tout se fait à vue, mais il n'y a pas de changement de décor tant chaque élément scénique a davantage le statut de partenaire de jeu, et même d'ancien partenaire de jeu, puisque les éléments scéniques, pour certains, proviennent parfois d'anciens spectacles. Le changement lui-même est indiscernable : quand on s'aperçoit que le dispositif scénique a mué, il est déjà trop tard, on ne sait plus quand il a commencé à muer ni quand le changement proprement dit a eu lieu, et un autre changement est déjà en germe.

Sans cesse les acteurs s'affairent sur le plateau et agencent des matériaux faits de bric et de broc, tels des chiffonniers et des glaneurs de l'histoire du théâtre, de la culture et de la civilisation, tentant des points de jonction inattendus entre présent et passé qui fassent signe fragile vers l'avenir, tramant les affects déprimés de l'instant d'une vivacité poétique et musicale ou, comme dans *Onzième*, portant à bout de bras une ultime ressource éthique, osant *in extremis* un geste précautionneux qui soutient l'autre en déséquilibre sur une planche, accueillant un geste joueur du metteur en scène qui rouvre un éclair de possible – une flèche qui atterrit soudain sur le plateau, un cotillon qui implose. Exemple de *clinamen* : quelqu'un en déséquilibre sur une planche manque de tomber. Nous rions comme par réflexe – c'est « la mécanique plaquée sur du vivant » qui définit le rire, selon Bergson. Ou nous agitons sadiquement la planche. Ou nous l'aidons à

se stabiliser par souci éthique. Ou alors nous montons aussi et prenons l'autre dans le cours de sa chute et nous dansons le tango – mode d'être-au-monde du *clinamen* maintenu.

Regardons cette photographie de Brigitte Enguerrand issue de *Passim* : au premier plan, légèrement côté cour, une femme penchée (Karine Pierre) qui se soutient d'une table, prise même entre trois tables qui entrouvrent un espace réduit, assez immobile pour être saisie nettement par la photographie, transie sans doute par un instant mélancolique ; au second plan, légèrement côté jardin, une barre de fer verticale scindant l'image, de sorte que l'on perçoive comme un diptyque, un groupe d'hommes et de femmes aux mouvements si vifs que la photographie n'a pu fixer leurs contours, seulement des traînées rapides de couleurs dans un espace plus dégagé, phase maniaque à l'autre pôle du plateau. Comment refaire circuler l'énergie et les affects du pôle mélancolique à l'autre, de la face au lointain, et inversement ? Telle est pourtant la prouesse continue de Tanguy et de ses acteurs, moins la *catharsis* (purgation, voire purification, des passions) que le *pharmakon* (à la fois remède et poison, remède dans le mal) qu'il offre au public<sup>4</sup>. Le plateau est l'épreuve du lien aux autres dans toute son élasticité : entre soliloque et chœur.

Lors de l'ouverture du même spectacle, un témoin grec inquiet rapporte comment Penthésilée poursuit Achille ; mais le triomphe redouté laisse place à la déconfiture puisque le char de la Reine bascule ; comme un effet boule de neige en plein soleil, les Amazones à sa suite viennent piteusement s'y encastrer une à une ; la Reine émerge intacte du tas ; Achille est bien loin. Laurence Chable, au sein d'un dépouillement scénique, visuel et sonore

remarquable, placée à l'intérieur d'un cadre vide, presque au bord du plateau, face public mais de biais, dit sobrement le texte :

*Plus rien qu'un nuage de poussière, avec des éclairs d'armes et de cuirasses. L'œil le plus perçant n'y verrait goutte. Un nœud ! un tortillon de chevaux et de femmes... le chaos d'avant notre vieux monde était moins embrouillé/Pourtant... une risée de vent. On commence à voir plus clair. L'une d'elles se relève.*

Comment se relever d'une chute, que ce soit celle d'un amour ou d'un mythe ? Jusqu'où aller dans ce que notre désir poursuit avec acharnement ? Ce que Laurence Chable regarde est en diagonale derrière nous qui sommes dans la salle. Le témoin prend en charge l'effondrement amoureux et mythique par sa parole sobre. Nous sommes le lieu de passage de l'un à l'autre. Le spectacle peut débuter. Que Laurence Chable soit de biais est décisif : c'est déjouer la frontalité tout en la maintenant, ouvrir une ligne de fuite dans l'adresse qui décongestionne la parole, l'écoute et le regard. Dire sobrement le texte préserve en lui ses potentialités tonales, y compris comiques : vue sous un certain angle, c'est l'histoire burlesque d'une gamelle. En même temps, sans aller jusqu'à l'allégorie, cet amas, ce chaos, d'où émerge une figure, un cosmos, n'est pas sans condenser l'esthétique du Radeau : un tas d'objets sur un plateau qui vont bientôt prendre forme, puis retomber à nouveau en tas, avant de prendre forme à nouveau, et ainsi de suite.

Le Théâtre du Radeau se construit autant qu'il se déconstruit sous nos yeux, en équilibre, funambulisme qui verse tantôt dans la chute, tantôt dans la légèreté, sans jamais pourtant s'effondrer ni s'envoler. Il travaille autour d'un point de mélancolie à la fois intime et commun. Le délire de Tanguy n'est pas hors du commun. Il nous relie à nos deuils :

*Et le drap – qui était un suaire – devient robe, maison, drapeau hissé en haut d'un arbre... avant de finir par se déchirer en rires de farandole effrénée [...] !*

Tel est le jeu de deux jeunes orphelines qu'observait le psychanalyste Pierre Fédida<sup>5</sup>. Remplaçons le drap par un cadre vide, un panneau, une planche, une armoire, un store, une bâche... Le Radeau est un des rares lieux aujourd'hui où le deuil ne se marchande pas, rouvre en nous la possibilité d'une dépense joueuse, d'un *potlatch*, laisse le temps au temps, où on ne travaille pas pour échapper au deuil mais où le deuil nous met en travail, où l'on expérimente toutes les façons – gaie, mélancolique, cruelle, vindicative, vache... – de porter un deuil. Tel est sans doute l'un des sens du rassemblement qui se fait du public dans la salle, en Fonderie (ancienne

succursale Renault désaffectée) avant tout, ou ailleurs.

« Ressembler/rassembler/assembler » : chaque verbe a pour racine « sembler ». Tanguy façonne la semblance autour donc de trois gestes dans un rapport dialectique non résolutif : sélection humorale des matériaux, unification espacée, mise en rapport inquiétante. Quelle semblance ? Homme à l'image burlesque de Dieu ou de dieux eux-mêmes désastreux ; homme parmi ses semblables (« Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! », Baudelaire), acharné dans le combat amoureux ; mise en doute, incertitude (« il me semble que... »), du sens et des sens ; images scéniques qui prolifèrent tout en étant niées par le mouvement incessant qui les enchaîne à vue ; phénoménologie d'un monde sensible vibrant dans sa déchirure, comme lorsque l'on perçoit textuellement Berlin bombardé du point de vue des animaux du zoo dans *Passim*, ou visuellement le frémissement d'être des feuilles d'un arbre projetées sur les panneaux mobiles de *Onzième*.

- 
1. Sur la question du montage, voir Christophe Bident et Christophe Triau, « Déliaison, tension, variation : pratiques du montage chez François Tanguy et le Théâtre du Radeau », in Jonathan Degenève et Sylvain Santi (dir.), *À quoi ça tient ? Montages et relations*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.
  2. Pierre Dardot et Christian Laval, *Commun. Essai sur la révolution au XXI<sup>e</sup> siècle*, La Découverte, 2014.
  3. Voir Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Minuit, 1983 ; Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, 1986 ; *La Communauté affrontée*, Galilée, 2001 ; *La Communauté désavouée*, Galilée, 2014 ; Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, traduit par Marilène Raiola, Seuil, 1990.
  4. Sur l'énergétique ou la circulation des affects, notamment la mélancolie, dans le théâtre de Tanguy, voir le post du 8 décembre 2013 « "Regardez..." : *Passim* (Théâtre du Radeau/François Tanguy) – notre musique », dans le blog *Coup fantôme*. Voir aussi Christophe Triau, « Le remuement – six remarques sur *Ricercar*, François Tanguy et le Radeau », dans *Alternatives théâtrales*, n° 98, 2008, repris en 2011 sur le site *THTR | Une revue critique des théâtres contemporains* (<http://www.thtr.fr/spip/spip.php?article21>)
  5. In Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, p. 59.

Photographie : *Passim*, Brigitte Enguerrand, 2013