

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

Le n°214 de la revue *Théâtre/Public* est un montage de citations et de documents ;
des extraits de ce texte inédit y sont cités.
La version intégrale ci-dessous a été publiée dans l'annexe en ligne de ce dossier.

POUR CITER CE TEXTE :

Jean-Paul Manganaro, « Ça qui n'est pas là : *Onzième* de Tanguy et le Radeau »,
in Eric Vautrin (dir.), « Variations Radeau », Théâtre/Public, 214,
Montreuil, Editions Théâtrales, oct.-déc. 2014,
[en ligne] URL : <http://recherchesradeau.org/tp214/jpm1>
(mis en ligne le 20 septembre 2014)

Ça qui n'est pas là

Onzième de Tanguy et le Radeau

JEAN-PAUL MANGANARO

(2011, INÉDIT)

Le premier plan est donné par une vidéo qui nous place dans un *extérieur* de scène : une vidéo qui s'incruste dans le vif de la scène, transférant là son extérieur, qui est immédiatement peinture, chalcographie, et non élément de repérage ou de contrôle. C'est un paysage, un paysage étrange, qui en partie bouge, en partie est statique. Ce paysage est doublement composé : au loin, un lointain doux et flou, dessiné par un muret qui joue comme une mince ligne d'horizon, une balustrade à peine arrondie, placée comme à une croisée de chemins. Elle est figée, la balustrade, par l'évidence de sa nature statique. Croisée de chemins où foisonnent des herbes folles, qui se muent en joncs, puis se grandissent en arbres. Troisième élément, un vent qui sans violence fait onduler les tiges et imprime sa nature mouvante à la masse des feuilles. Cette ondulation des tiges par le vent produit un effet optique troublant : la balustrade finit par bouger, elle aussi, sous la poussée, qui n'appartient plus au vent mais à la perception frappée par ces frémissements. D'où vient ce paysage ? Affectivement, il affleure comme d'un passé, un XVIII^e siècle peut-être, sans savoir pourquoi, sans savoir comment. L'évocation renvoie à quelque chose qu'on aurait connu jadis, quelque chose d'avant : mais avant quoi ? Sa répétition oscillatoire se fait obsédante, elle ne nous lâche plus, bien qu'on l'oublie sans qu'elle s'efface : elle joue dans la zone sourde de notre sensibilité. Balustrade et mouvant, chemins croisés, flottement : la conscience se perd dans ses fragilités, cette scène pourrait venir de Hölderlin, un poème sur le bord d'un chemin, d'un lendemain de perle fanée de Vivant Denon. De Watteau, de ces buissons ou haies qui bordent des *andantes*, un paysage latéral, accompagnant

l'avancée d'une œuvre. Jusqu'à un improbable *Hauts de Hurlevent*. Comme une portée musicale. À part le vent, d'ailleurs, une musique développe ce flottement, le fait gonfler, sans doute une des musiques les plus romantiquement suggestives du répertoire qui va déferler : une musique puissante le fait trembler, aussi puissante que le vent dont on ne perçoit que l'effet sur les tiges, qu'on ne peut que déduire. La puissance de la musique épouse la sensation de basculement déterminée par la vision : portée des tiges dans le balancement, dans l'ondée qu'elle foment. Quittant peu à peu la balustrade, s'insinuant dans d'autres chemins à peine plus enchevêtrés, d'autres tiges se révèlent, mues par le même vent, la même musique. Tel un vaste prélude « symphonial », la musique achève l'image-vidéo dans les roulements de ses masses : océan de musique qui se referme sous sa houle puissante.

Cette amorce longuement pathétique — comme on le dirait d'une symphonie — brouille les pistes du présent, de tout ce qui nous sert de présent, être assis ou debout, être là ou pas — où, d'ailleurs, en fait ? Elle indique un lointain d'où l'on pense des mots étouffés, d'où l'on répète des gestes dépouillés de toute inscription dans le quotidien : ce vidéo-prélude, ce prélude de la vision, brouille en somme les pistes du temps. *Onzième*, « entre dix et douze », n'est ni une mesure ni une quantité : tout au plus un rythme, un mètre, une donnée qui ne sert aucun office spécifique, peut-être quelque chose qui se faufile, comme une situation de l'inattendu. Ce pourrait être une pure perte : de temps, et de jeu ; mettre le temps en sa perte, perdre le temps de son jeu. S'amorcent dès lors des entrées du possible. À reculons d'abord — c'est ce que font les acteurs lors de leur première entrée —, comme en regardant un

quelque chose qu'on ne voit jamais ou qu'on ne voit pas encore, ou comme en revenant d'un au-delà où l'on n'était plongé que dans un noir, et créer l'amorce d'un ruban qui ne verra sa fin (et son déliement) qu'à la toute fin de la présentation ; comme en regardant ce qui se passe ailleurs — mais quel serait cet ailleurs ? Puis l'amorce d'un bal, à deux, une ou deux valse d'un quotidien familial et commun, là, enserrés l'un l'autre sur l'étroite limite de l'ancienne table qui depuis toujours est surélévation de scène, scène de ce théâtre-ci, double table et double scène où il faut attentivement faire glisser les moindres pas de cette valse. Puis lâcher, reprendre les gestes de ce théâtre, révéler un fond, son décor éventuel, comme d'habitude et comme depuis longtemps, construire les passages par des intermittences, déplacer les anciens panneaux, essayer de les transformer en quelque chose de neuf bien que déjà dit ou déjà vu, dans un passé, dans un lointain. Mutité des acteurs comme attente préalable à toute entente.

Quelque chose de têtu réapparaît : l'acteur ouvrier de sa scène — cela qui a été et va être ici constant, inlassablement répété, souligné par le jeu des bruitages des panneaux déplacés, transformés en de purs encadreurs-décadreur dont l'intérieur vide ne surgit que pour organiser les limites optiques des divers moments de scène, en laissant libre, sans l'offusquer, l'intégralité de l'espace dans l'ouverture pleine qui l'englobe et l'inclut, qui le souligne en le définissant par ces barres qui encadrent les rectangles des scènes. Bruitage ouvrier d'un labeur insistant et redit, appuyé, jusqu'à l'épuisement de sa matière en elle-même, par elle-même. Ferraillements du quotidien de l'acteur, ferraillements cinglants de la scène agie qui encrasse la ligne musicale et la ligne de l'oralité en des endroits dispersés mais réguliers, ferraillements qui disent dans leur vérité modeste et tenace le bruit sourd et profond d'où surgissent l'acte et la scène de l'acteur, sa besogne primitive dans l'exercice de son corps et la fabrication de son lieu, dans le placement de sa voix, dans le déploiement de ses muscles, de ses gestes.

Effacement du temps — actuel, inactuel —, affirmation d'un présent de scène — différemment vrai, possible à dire, pris dans la réalité d'une différence prête à surgir, dans la possibilité de dire ce vrai-là, ce réel-là qui ne fait qu'apparaître et qui s'agite en devenir. Réel de scène où déployer les enjeux de menues vérités de scène tels — ou presque — qu'ils se sont inscrits dans la mémoire, dans la sensibilité active, dans la perception à l'affût. *Onzième* laisse déborder le vase de la répétition ou de la réitération du travail du Radeau, du travail de Tanguy. Il s'insère pourtant dans une circulation

différente rien que par l'introduction de ces quelques données : une vidéo qui ne structure pas l'obsession de sa contemplation narcissique ou de ses mises en ordre de contrôle interne, mais sert à créer ne serait-ce que l'affabulation d'un extérieur de la scène et devient élément pleinement narratif, tout comme un texte, tout comme peuvent l'être une parole, un geste : la vidéo raconte, elle aussi, son histoire, ses histoires, elle narre ou, du moins, elle prépare par ce qu'elle murmure les conditions nécessaires à l'événement de quelque chose, elle s'ébroue comme le bruissement d'où va être évoqué l'événement, d'où peut-être il va surgir, comme une prière, comme une plainte, le temps d'attente qui précède une révélation, une apparition. Mais, dans son achèvement, elle marque aussi un temps de suspension, quitte donc, sans doute, à être reprise. Puis ces commencements qui entrouvrent, dans le sillage des bruits de mises en place, des déplacements de structures immédiatement visibles, palpables. D'autres commencements s'égrènent, par fragments successifs, un fragment de poème, ce mot de « mandorla » étranger à sa langue. Fragments d'une mélancolie chargée de larmes non pleurées, mis en scène par l'évocation de la parole d'un au-delà des choses et qui ouvrent à la scène. Parole de Celan qui passe la scène à Witkiewicz, où il est encore question d'un discours autour du mourir : « Un ennui et un tourment circulaire, illimité, mais fini et refermé sur soi-même à jamais », ou encore « quelque chose d'un genre indéterminé, quelque chose sans forme et sans contour, quelque chose qui a rempli [...] le monde par son indétermination » ; et enfin « [...] une chose [...] oubliée ».

Le montage de cette scène est très particulier — unique en son genre, unique même dans le travail de Tanguy, elle est l'accomplissement abouti d'un mode longuement cherché et analysé — dont la modalité est, ailleurs, tout au long du travail, largement reprise : les deux acteurs (Muriel Héлары et Fosco Corliano) se situent sur des plans de diction et d'action différents, l'un de plain-pied à la scène, l'autre escaladant une planche qui lui offre la série des empêchements nécessaires à dire leurs indéterminations réciproques. La scène déploie alors la suite des processus de mise en place successifs d'un décor qui varie en fonction d'atermolements calculés au millimètre près : visibilité totale de la fabrication, de ses mécanismes internes et externes, par ses propres fabricants, ouvriers en acte, à l'œuvre (Jean Rochereau, Boris Sirdey, Vincent Joly), et, dès lors, effacement immédiat de tout rapport psychologique ou pathologique. L'acteur n'est plus seulement dans sa parole, qui le fait pensée ou discours, il est tout autant dans son geste périlleux, qui cherche les équilibres de ses atermoiements. S'asseoir, se lever, chercher un chemin,

accompagner — de la part des uns et des autres — rend précisément compte du travail que l'acteur doit accomplir comme recherche d'une situation, d'un équilibre possible : se situer dans l'espace du geste, dans l'espace de la parole, confronté aux risques immanents au mobilier de scène. Or cette effectuation qui travaille de près le corps-à-corps des acteurs est une constante de ce travail, tant elle est recommencée et reprise, tant elle réélabore la position de l'acteur ouvrier de sa scène, de son être *de* et *en* scène, tant elle joue dans son déploiement comme temps auquel aboutir. Il en est ainsi de presque toutes les scènes. Par la reprise réitérée d'actions en dé-concertation, Tanguy dépasse les précédentes effectuations de ces mêmes gestes : textes et corps protagonistes s'entrecroisent dans des enchevêtrements réciproques avec d'autres fonctions mises en œuvre, plus particulièrement la musique qui les côtoie, tantôt les accompagnant, tantôt s'en écartant, les lumières qui dérèglent les utilisations des corps et plongent les silhouettes dans des confrontations avec leurs ombres projetées sur des fonds de scène qui se muent en écrans de réception et de renvoi. Cette scène est alors capitale, non pas pour régler celles qui vont suivre, pas entièrement du moins, mais parce qu'elle révèle ce que jamais le théâtre ne dit, à savoir les mécanismes par lesquels lui-même se fait dans *son* noir : ce noir est ici pris en charge, absorbé et métamorphosé par l'ombre projetée, par l'insu constant qui le fonde en spectre et n'offre pourtant pas de solution, sauf la répétition attentive de sa propre illusion, de son être en tant que pur mirage de la forme donnée.

Spectre : théâtre d'ombres ? Non, mais l'ombre comme projection et reflet tracé d'un illisible qui joue en pleine lumière, et en tant que reflet, tout aussi illisible malgré la certitude de ce que l'ombre va raconter à son tour. Décorporer ou excorporer ce que l'on incorpore, ce que l'on a tendance à incorporer, mise à plat irréférentielle, pure matière plastique, colorant qui s'enfuit avec son référent, incapable de lui survivre, impression atone, sentimentalement hagarde, mise en dépôt dans la mémoire. L'acteur au premier plan est déjà cette ombre, y compris dans son incarnation, un prête-corps — comme on prêterait son âme ou sa vie — et rien d'autre alors que son reflet muet, comme sa transposition en âme. Qui peut faire peur, puisque ce n'est plus qu'une grimace du sensible.

Ce n'est pas un théâtre d'ombres au sens que l'on prête à cette démarche. Ce serait plutôt un théâtre des recoins dans lesquels furtivement il se passe quelque chose qui est simplement la préparation au mettre en scène de la mise en scène, à la fabrication en propre de l'acteur, à son acte à venir. Dans l'ombre, ou à l'ombre d'un quelque chose qui va

surgir comme apprêté, élaboré dans une conscience précisément factuelle. Fabrication de la scène et fabrication de l'acteur par lui-même : c'est ce que les ombres recèlent. La scène de ce *Onzième* s'est retransformée, elle est là plus ramassée, autour de son lieu, dans une sorte de centralité évasive, presque en éventail, lieu de pullulation, où sont indiqués des emplacements, où se tracent des lignes, souvent dans l'horizontalité, souvent dans les diagonales, entre cour et jardin d'une scène qui rarement se creuse vers son arrière-fond — comme dans *Ricercar* —, mais se révèle au fur et à mesure de ses déploiements : même quand ça part de loin, le lieu d'aboutissement est cette devanture du lieu, de ses clartés ambiguës. Frontalité vocale et sonore : ça sort d'où ça s'est rassemblé pour être dit et joué ; frontalité de la lumière, à part quelques multiplications de fuites de plans dans des striures — la scène où les ombres se multiplient presque par trois, comme dans des séries. Renouvellement déterminé de l'usage des anciens panneaux : il n'y en a plus que deux ou trois qui traînent encore, comme de vieilles histoires affectives dont on n'arrive pas vraiment à se délester, comme si on leur devait encore quelque chose, quelques traînées d'âme, quelques plongées d'une mémoire involontairement émue. Panneaux remplacés par des cadres vides qui encadrent et enserrant au plus près, par l'avant, chaque événement scénique, cadres vides offrant, par l'arrière, un découpage immédiat à chaque scène. Tout comme les panneaux, cependant, ces cadrages et recadrages, par l'avant, par l'arrière, comme un plan de travail et de vision assez proche d'une structure à la Mondrian, offrent une disponibilité de la scène à sa diction poétique : dessins de lumière pure, bains précis de couleurs, bleus et blancs évasifs, amplifications ou resserrements de l'intensité sonore de la couleur ou des teintes, rouges et orangés de scènes d'une intimité toujours placée dans le danger, une mise en chamade de la pulsation cardio-sensitive.

Comment ça se constitue ? La narration que sollicitait le premier foyer scénique, la balustrade bercée par le tremblement envoûtant des plantes, invitait peut-être, par sa plainte, à la rêverie, au songe, à la « songerie » : ça s'insinuait dès l'annonce en exergue d'un livret : « le nombre d'un quatuor entendu en clairière avec Klaus... "Conversation sur la montagne", Paul, Scardanelli, Gherasim, Gilles », l'assemblage des noms, ce dire-là, renvoie à une sensibilité mentale, oui, de l'intellect, à des sentiments qui s'ancrent dans la mémoire et laissent, à présent, surgir des rêveries. Une mémoire hors de l'Histoire, le songe comme une pensée voisinant *La vie est un songe*, ni question,

ni réponse, simplement quelque chose de juxtaposé, placé là, en attente, et qui, pourtant, n'attend rien de cet attendre-là. Une suspension dans le geste pour que ce dernier résonne comme une reprise en même temps qu'un relancer, reprendre encore là même où, un temps, ça s'est arrêté : dé-suspendre le suspendu, le relancer sans forcément le renvoyer, attendre non plus dans un temps indéterminé, mais dans le temps propre de chacune des visions de la rêverie, du songe. Car, à proprement parler, ce ne sont pas des rêves, il n'y a pas d'onirisme : tout ce qui est dit ici est déjà advenu ailleurs ou bien adviendra plus tard, dans un autre temps, dans d'autres conditions qui ne sont pas encore relatées ici : c'est un « ça qui n'est pas là » qui se constitue sur scène, comme pur récit d'un temps de l'ailleurs, qui est pourtant bien ici, dans ce présent de scène, dans cette conscience qui se réveille et s'éveille à elle-même.

Quel est cet ailleurs ? On peut dire que c'est la redéfinition d'un espace qui essaie de reconstruire mentalement des possibles imprévisibles, comme une sorte de flux conscient. Il ne faut pas tant s'appliquer à l'imaginer que, l'imaginant, le laisser se construire. Bout à bout, montage et démontage : dans ce sens, chacun des textes dit moins un récit que sa mise en œuvre, sa fabrication machinale jouée sous nos yeux : la mise en place des éléments scéniques, dans la minutieuse scansion de ses poses en train de meubler les gestes, vaut tout autant que la diction du texte, elle l'adapte à ses plans, en indique les dimensions, en focalise les mouvements dans l'espace, elle en crée le récit. Prendre le contre-pied de situations en elles-mêmes banales, les laisser grandir à travers le surlignage des fonctions afférentes, est déjà faire passer dans le théâtre quelque chose qui n'a semblé appartenir jusque-là qu'à la fabrication du roman, et signifie aussi qu'on ne peut pas, ici, en faire l'économie à laquelle le théâtre prétend. Montrer l'existence littérale d'un meuble ne signifie pas qu'on en détermine la mobilité, à moins de lui offrir volontairement la confirmation de cette possibilité — c'est, tout au plus, le replacer à l'endroit mouvant de la spécificité philologique qu'il a perdue. Cet ailleurs, lui, n'est pas une situation abstraite de perte romantique : il n'est désormais qu'un présent incorporé de la scène, de ses gestes. Tables, chaises, panneaux, armoires, meubles mouvants qui bougent dans le travail de Tanguy et, plus encore dans *Onzième* qu'avant, s'ouvrent et se referment, à travers lesquels passent les acteurs, où ils se glissent, s'écoulent et se façonnent, ne sont qu'apparemment des métaphores du théâtre, mais plus fortement ce qui permet sa métamorphose constante, animée, tout aussi remuante que les corps qu'ils affolent, et ce qui en régit et ordonne le défilage. Leur variation est

infinie qui revient sous différentes formes, à des moments et à des endroits inattendus, se constituant en séries circulaires, racontant extrinsèquement une histoire souterraine du théâtre, une histoire qui, en général, ne se voit pas, mais n'en existe pas moins. Dire cette histoire, la montrer, en faire l'étalage le plus complet, c'est accomplir un geste politique autour des fonctions artéfactées inhérentes au théâtre, en accroître la potentialité expressive, au lieu de la soustraire systématiquement au regard public, comme si elle n'était que le lieu caché, dérobé où l'on va nicher en inavouable quelconque dont seul ce qui est montré serait réel et vrai. Politique, donc, oui, parce qu'il en énonce, et peut-être dénonce, la duplicité. D'autant plus que cette monstration se recrée elle-même comme une ligne interne au récit qui sert à relier les temps des actions, les informe, les permet, les autorise. Un théâtre neuf l'est aussi dans sa capacité à créer de nouvelles formalisations et de nouveaux signifiants à partir d'anciennes fonctions, de les redire empreintes d'une interrogation qu'elles portent en présent et dont elles reconstituent les capacités expressives que le temps leur avait ôtées.

Comment procède le récit, dans ses fragmentations ? Dès le début, commencements pluriels, ici, là, dispersés dans ce qui se noue en continuité, fragments d'autres travaux, comme si l'on repartait d'un point, d'un endroit d'où retendre un récit passé, déjà dit. Une mémoire involontaire, passive en quelque sorte, mais obsédante, devient lieu de jonction, pour le spectateur, un lieu où il aurait déjà été, un rappel, un instant qui se répète, se repropose à la mémoire. Quelle est cette mémoire qui fait des fragments passés un lieu du présent ? Comment se reconstruit-elle sur scène sous la pression inconsciente d'une attitude mentale qui suppose quelque chose de non formulé autour de n'importe quelle pensée, de n'importe quelle forme de pensée qui, justement là, dans ce théâtre, prend forme ? Mémoire qui prend la forme de ce théâtre, de ce présent. Comment l'intellect qui rêve donne-t-il forme à ces pensées qui deviennent figures et dessins obsédants, pris dans des devenirs dessinés ? C'est dans cette consistance qu'il faut repérer la mise en forme et sa mise en scène : le texte de théâtre devient une digression sans fin et continue du penser la chose théâtrale : Witkiewicz traversé par Strindberg — et cette traversée est signifiée par une armoire que des corps habitent qui se vident transversalement sur la scène (magnifique corps-à-corps de Karine Pierre avec elle-même), s'affublant de gazes et d'organdis plissés, de sonorités de crécelles, de sourires d'une joie étouffée. C'est attribuer aux matières une plasticité qui leur est

accordée après coup, quand l'imaginaire potentiellement réalisable a pris corps, qu'il s'est dit, qu'il s'est répété. Le songe alors, dans sa rêverie, se fait les yeux ouverts, il n'appelle à aucune continuité, mais au discontinu, au morcèlement, parfois à des agencements dans l'illogique, au flux conscient qui raccorde des motifs qui reviennent, par associations d'idées. Équilibres, alors, des digressions : les yeux voient défiler, et dans ce défilement, qui est événement matériel des métamorphoses, ce qui défile n'appartient plus au penser, mais à un nouveau genre de mise en acte pour le théâtre. La digression, de littéraire, se fait théâtrale, elle se montre sous forme de songe, de rêverie, d'impensé dont le propre est que, songe, rêverie et impensé rappellent, passivement sans doute, mais qu'en rappelant ils appellent : c'est leur part active. Cela s'apparente plus encore à l'hypnose, dans la mise en acte des scansion d'images et de tableaux — comme autant de photogrammes —, telle que Raymond Bellour en décrit magnifiquement le processus dans *Le Corps du cinéma*.

C'est ainsi que se développent les suites de la matière textuelle de *Onzième*. Un point de départ hésitant entre diverses possibilités de ce que la fabrication pourrait tenter de faire, puis un flux hypnotique qui semble esquisser une logique, où l'histoire, les situations s'évoquent entre elles, suivant quelques modes opératoires propres aux associations d'idées. À un premier noyau, qui répertorie et réinvente des scènes captées dans la reprise interne de tous ses leitmotivs (Celan, Witkiewicz et Strindberg, puis un texte de Kafka), fait suite une petite parade où se pressent des intentions à venir. Aussi un premier texte de Dostoïevski, tiré des *Démons*, suggéré peut-être par « la danseuse Eduardowa » à Prague, précédemment cité dans le texte de Kafka, fait-il son avancée. Le discours est centré sur ce qui est bien et ce qui est mal — un motif central dans l'œuvre de Dostoïevski —, et s'achève sur un texte d'Artaud, terriblement mis en valeur par la profonde diction de Jean Rochereau, qui brise par son travail tous les clichés sur cet auteur. Peut-être cette histoire de bien et de mal, conjuguée avec les interrogations d'Artaud sur le corps et l'esprit, entraîne-t-elle à son tour les deux suites à venir : le play-back de la déclaration de guerre de Mussolini — adressée à l'Angleterre —, puis le finale de *Richard II*, de Shakespeare, deux moments de grande violence scénique tenue magnifiquement sur scène par Karine Pierre, et dont la connexion mentale serait figurée par l'association avec l'Angleterre ou les thèmes développés autour du pouvoir. De grandes compositions finales, complexes, où dominent des enchaînements de Dostoïevski avec *Les Frères Karamazov* et encore *Les*

Démons. Entre ces développements, des interludes : un des chants les plus célèbres du « Purgatoire » de Dante, le VIII^e : « Era già l'ora che volge il disio/ai navicanti e 'ntenerisce il core », qui s'achève par « [...] stretto m'accostai, /tutto gelato, a le fideate spalle », et évoque Virgile. Virgile qui, dans le prolongement d'un interlude arraché à Schubert, apparaît par l'entremise d'une *Bucolique*, la III^e ; encore un interlude avec Le Tasse, puis Hölderlin, et enfin un dernier avec la reprise de Celan.

Ce repérage presque archéologique de situations n'a d'intérêt que si l'on souhaite ordonner les suites proposées, si l'on n'y voit que moments décousus. Il y a sans doute une logique interne, mais qui n'appartient qu'à la scène au moment de sa constitution, et celle proposée ici vaut d'autres suggestions de lecture. En fait, les récits poursuivent des lignes de fuite tantôt interdépendantes, tantôt libres dans leur enchaînement. Et la même évaluation peut être faite si l'on réunit, suivant un même fil, tous les interludes : apparaissent alors des situations de répétition, de reprise, qui ne sont pas forcément thématiques mais jalonnent le travail dans le tracé de ses lignes. Ainsi, la multiplication des « apparitions » ou des « interférences » au milieu des longs récitatifs par des solos, des duos, des trios et des quatuors, la plupart du temps saisies dans des poses de danse, dans des confabulations, mais aussi dans de simples déambulations, tel un commentaire de fond ou l'entretien d'une conversation babillée avec des masses textuelles plus homogènes. Autant de points de vue extérieurs, comme ce qui, dans un tableau, servirait à concrétiser une extériorité de la scène centrale : en adéquation, du coup, avec les mouvements tout aussi extérieurs, qui pourtant « s'internent », des armoires, des tables, des chaises, des panneaux, conférant à ces éléments un registre scénographique et sonore de différenciation insérée dans une plus vaste masse, en autant d'attitudes propres au théâtre — digressions, apartés — mais aussi aux zones excentrées de la peinture ou effrangées d'une partition musicale dont ce théâtre se charge.

Il est vrai que dans ce travail est proposée une matière textuelle d'une compacité différente, suivant des quantités redistribuées dans une complexion qui essaie d'enserrer quelque chose pour le questionner. La valence quantitative s'est sans doute accrue, bien que l'utilisation de textes écrits exprès pour le théâtre n'apparaisse ici ni comme un résultat, ni comme une fin en soi, et que, à part trois moments importants de la première partie, *La Poule d'eau*, *Le Chemin de Damas* et *Richard II*, aucun des textes n'ait été écrit pour le théâtre. Cela, en soi, correspond à une pratique exercée de tout temps dans la recherche du Radeau, et peut renforcer l'idée

que l'utilisation de Dostoïevski répond, plus que par le passé, à un souhait inassouvi que la conscience de la mémoire rêveuse, du songe, de l'hypnose rendrait désormais possible.

Qu'est-ce alors que ce quelque chose que l'on essaie d'enserrer, ce « ça qui n'est pas là » ? D'abord, en mineur, la volonté minutieuse de porter à la scène des dialogues de roman – c'est-à-dire des discours directs entre acteurs pris dans une trame, fût-elle quelconque. Mais des romans particuliers, inscrits dans notre pratique mémorielle comme des moments « définitifs » pour le roman lui-même, un finale du romanesque perçu à travers la fin dilatée et déchirée d'un romantisme européen aboutissant à l'endroit le plus écarté de l'Europe, cette Sibérie qui se dresse comme une fin du monde avant qu'elle ne devienne le désert des bagnes du stalinisme, un romantisme qui harcèle encore la problématique irrésolue de l'ancienne lutte sans merci entre Bien et Mal, l'un des gisements littéraires les plus violents, jusqu'à Céline, jusqu'à Gadda. Dans l'arc des constantes de Tanguy demeure le lien profond avec la littérature allemande, de Hölderlin à Kafka, à Celan, qu'il essaie de faire confluer toujours plus vers son Est, jusqu'à « la barque des rêves » maïakovskienne enlisée dans son échouage. Densité, aussi, à l'endroit dostoïevskien, d'un rêve inassouvi, un rêve politique qui claironne déjà ses révoltes advenues, qui en murmure la toute première incandescence. Et l'on retrouve cette ligne d'ouverture dans la partition musicale qui, de Bach à Beethoven, aboutit aux Russes, jusqu'à Chostakovitch. Comme s'il s'agissait, dans cette rêverie, de parcourir l'espace et le temps historiques d'une révolution ratée, née en allemand, avant de grandir et de s'achever, noyée, en russe.

Les textes ne comptent ainsi que par les motifs qu'ils drainent à leur insu : une mémoire vide que son présent remplit. Presque tous, dans ce répertoire, parlent de rêves, de cauchemars, où vibrent le sentiment de « la mort » et de « la vie », « l'ennui dessiné comme un tourment circulaire, illimité, fini et refermé sur soi-même », « quelque chose d'un genre indéterminé, quelque chose sans forme et sans contour », « même dans les pièces de théâtres absurdes », « regards d'agonisant, penché sur [un] destin », « rêve » de Kafka, de « suicide », de « maladie », d'« allégories » qui se répètent et d'« emblème », d'« essentiel », d'« âme qui se creuse », de « mauvais rêves qui tuent ». Jusqu'au moment où il est dit : « À quoi ça sert de vivre en vrai, mieux vaut rêver. » C'est cette masse d'incubes et de succubes, de suppôts et de supplices, au départ informe, qui trace une trame de la discursivité réfléchie du travail, à laquelle il faut organiser une forme plastique. Phrases et mots portés par de purs

sentiments de perte, âmes confuses où se confondre les empêche pourtant d'être mortes, corps confus, esprits confus dans l'intarissable rivière que forment les mots. Les motifs, donc, tendent un réseau dense, sur lequel transcrire la mise en scène portée par l'ensemble des croisements entre textes majeurs et textes mineurs, entre textes et digressions, en gardant l'ensemble sur une ligne expressive qui varie à l'intérieur de son unité de recherche.

Comme dans un film-cinéma de ce théâtre, montage et démontage, deux constantes essentielles qui apparaissent déjà auparavant. Insistés ici, comme un programme nouveau, qui reconnectent la visibilité, en structurent les contenus et les mécanismes du suivi instrumental et actorial. Les blocs narratifs sont modulés et enchaînés suivant une sagesse sur laquelle on n'a plus rien à dire sinon la reconstruire : sans doute la différence réside, ici, dans une attention plus précise exercée sur le travail des acteurs, impliqués dans la nouveauté de ces dialogues, dans ces digressions des corps. Constructions de personnages de scène dans une continuité de délabrement : par la série des passages qui nous conduisaient d'Eduardowa aux deux autres protagonistes dostoïevskiennes, Laurence Chable crée une continuité purement mentale. La désarticulation corporelle qu'elle fait subir à son corps dans le premier tableau – moineau suspendu à l'un des cadres métalliques dans la revivification d'un passé enfoui de marionnette, de ses soubresauts, exhalant la pure diction d'un texte de Kafka, accrochée et baladée entre divers lieux de concentration de la scène –, est reprise différemment dans la deuxième situation protagoniste, malmenée par une robe qui l'encerclait littéralement, tout comme l'encerclait l'ensemble des acteurs, hissée ensuite et balancée sur une planche où va se passer le propre de l'action, ce qui se fait autant que ce qui se dit. Revenant, enfin, dans une troisième figuration, sur une chaise roulante au milieu, encore une fois, du chœur des acteurs. Il s'agit d'une suite dont la consistance est la capacité de créer directement tous les gestes et toutes les interférences matérielles qui en déterminent les empêchements et leur exécution aboutie : on ne joue plus sur des savoir-faire, mais sur des intensités et des densités, dans un crescendo qui emprunte au grotesque pur, du début à la fin, jusqu'à l'accalmie apparente du troisième de ces tableaux, où pointe, malgré tout, le halo d'un mûrissement qui déplace la distribution des sensations ainsi que la puissance des motifs du grotesque comme élément créatif moteur – sur Vincent Joly, l'apprenti poète, par exemple. Grandeur absolue, dans cette suite, de Laurence Chable, grandeur d'un jeu conduit jusqu'à

ses conséquences extrêmes, sans aucune trace de résidus psychologiques d'états de transition d'une intensité à l'autre de son « être en jeu », reprise, réélaboration et accomplissement d'une tension déjà jouée ailleurs sous d'autres formes, que ce soit dans *Chant du bouc*, *Coral*, *Cantates*, *Ricercar*. Montage et démontage de gestes, d'allures, de postures, de diction dans la plénitude neutre des jeux et des paroles de chacun. Série d'empêchements multiples que l'on retrouve, redits, martelés, dans les deux scènes dostoïevskiennes avec Claudie Douet et Boris Sirdey, et encore avec Carole Paimpol : puissance de la diction de cette dernière dans l'affect bégayant quelque chose de plus fort que le malheur lui-même, la plainte quasi enfantine et douloureuse saisie au vif, intransigeante.

Montage, démontage, remontage, rythme : la tranquillité bouleversante de la première scène de la balustrade, des arbres et du vent — la vision romantique — s'étire vers un chaos du passé de l'esprit dans lequel on peut retrouver un présent qui bouillonne. Plus décisif qu'autrefois, différemment creusé, il y a l'aboutissement vers une constante du grotesque — et le magnifique tableau créé autour d'une églogue virgilienne qui défonce la scène (Jean Rochereau, Boris Sirdey, Fosco Corliano) témoigne de sa force d'apaisement — y compris dans le jeu des citations (Maguy Marin ou Tadeusz Kantor, par exemple). Ce grotesque, cette redéfinition de la scène ne met pas en cause les traces d'une quelconque vérité ni d'une probabilité quelconque, mais requestionne la veine poétique du tragique en tant qu'élément moteur de la scène. Bien des motifs en jeu dans *Onzième* étaient déjà présents dans *Jeux de Faust*. Redire cette scène, c'est se reprendre soi-même comme composante qui ne se soustrait pas à soi-même, à sa recherche, à sa puissance.