



**HAL**  
open science

## Rendre commun le dissemblable. Enjeux des restitutions

Eric Vautrin

► **To cite this version:**

| Eric Vautrin. Rendre commun le dissemblable. Enjeux des restitutions. 2014. halshs-01067177

**HAL Id: halshs-01067177**

**<https://shs.hal.science/halshs-01067177v1>**

Preprint submitted on 23 Sep 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Rendre commun le dissemblable

### Enjeux des restitutions

« [...] mesure[r] en temps réel l'excès de temps que la pensée met à consentir à l'idée d'œuvre, c'est-à-dire à prendre la consistance d'une chose de ce monde et à se développer dans la forme du processus. À chaque pas, il faut tenir, ou plutôt résister à la tentation de plonger à nouveau dans le travail infini de la clarification privée. Tenir chaque pas gagné.

Patrice Loraux, *Le Tempo de la pensée*<sup>1</sup>

Eric Vautrin

Consacrer un numéro de *Théâtre/Public* au Théâtre du Radeau, c'est tenter de témoigner d'une des œuvres théâtrales les plus singulières et les plus troublantes des trente dernières années. C'est tenter de réfléchir le pas de côté que ce théâtre a entrepris depuis plus de trente ans, en cherchant à prendre en compte sa reformulation en actes des données de la création théâtrale.

Le Théâtre du Radeau est installé au Mans depuis la fin des années 1970, François Tanguy rejoignant en 1982 le groupe rassemblé autour de Laurence Chable pour en devenir le metteur en scène. Au début des années 1990, ils aménagent un ancien garage en centre-ville qui deviendra La Fonderie<sup>2</sup>, lieu de travail ouvert à des artistes accueillis en résidence autant qu'à des événements militants ou associatifs. À raison d'une création tous les deux à quatre ans, bientôt soutenu notamment par le TNB de Rennes, le Festival d'automne à Paris ou le Théâtre-Garonne à Toulouse, le Théâtre du Radeau a régulièrement présenté ses spectacles en France et à l'étranger depuis la fin des années 1980.

Le Radeau propose des agencements scéniques singuliers faits de corps, textes, voix, lumières, sons, musiques et espaces qui s'entrecroisent, se mêlent, se répondent. Les espaces pourraient être des décors en cours d'installation ou des ateliers de peintre dans lesquels des tables, chaises, cadres et grands châssis seraient dispersés ; leur mouvement reconfigure les perspectives, déstructure les points de fuite, condense ou ouvre l'espace ; les lumières creusent les angles, se glissent dans les écarts ou révèlent des transparences, rendant l'espace à la fois structuré et jamais clos, comme ouvert sur son entour ; et le théâtre se montre alors comme une installation précaire et mobile, faite de choses ordinaires rassemblées et tenant par l'énergie motrice de ceux qui le font. Les paroles, aux sources multiples, sont parfois à peine audibles, parfois dans des langues étrangères, parfois déclamées comme dans un théâtre ancien ; on y parle à soi, à son double, à celui qui n'est pas là comme à celui juste à côté, aux morts comme à ceux qui, quelque part, tendent l'oreille. La musique, omniprésente, reprend des œuvres classiques et contemporaines qu'elle met en boucle, superpose, mêle à d'autres sources sonores ; vive ou lente, insistante, stratifiée, évanescence ou intégrant les bruits du plateau ou d'une bande-son, elle infiltre et structure le temps et finalement l'écoute, comme la lumière fait respirer l'espace et le regard. Surtout, l'ensemble s'accorde, se lie, se défait, s'oppose. Un espace appelle un geste, un mouvement s'accorde avec une lumière, une robe se fait complice d'une musique, un regard, une parole ou un visage s'allie avec une table, un cadre resté là, un point de fuite temporaire.

Mais qu'est-ce qui s'y passe ? Des êtres – on ne sait plus s'il faut dire personnages, figures, spectres ou présences – entrent ou apparaissent. Ce n'est pas cela précisément ; ils deviennent visibles, tant ils ne commencent rien en se montrant et ne terminent rien lorsqu'ils disparaissent de notre vue. Ils

---

<sup>1</sup> Patrice Loraux, *Le tempo de la pensée*, Paris, Seuil, 1993, p.29.

<sup>2</sup> Pour la présentation de La Fonderie, voir en ligne <http://lafonderie.fr>

sont comme de passage. Ce sont des formes de théâtre, d'un théâtre arrangé avec ce qu'il y avait, des matériaux simples et des habits de friperie. Ils parlent, parfois, mais, on l'a dit, ce sont autant des pensées elles aussi de passage que des paroles adressées. Souvent, celles-ci rapportent une expérience du monde leur révélant, de mille manières, sa variété et sa complexité. Et si les textes peuvent être de Kafka, Gadda, Walser, Hölderlin, Dante ou Shakespeare, ces figures retiennent de leurs descriptions les mouvements continus, les décisions incertaines, les rencontres fortuites, les mémoires disparates qui peuplent l'existence – l'expérience concrète de l'être, du corps et de la pensée pris dans le mouvement de la vie qui va, comment elle louvoie et ce qu'elle charrie, et ces déviations ou dérivations à peine perceptibles qui la font.

### **Un atelier de recherche**

En 2011, un groupe d'une vingtaine d'enseignants-chercheurs et d'étudiants<sup>3</sup> a commencé à se réunir à Paris, avec l'intuition qu'ils avaient autant à apprendre sur le Radeau – sur lequel les travaux critiques restent dispersés – qu'il avait à nous apprendre sur nous-mêmes et notre métier, celui d'étudier et d'écrire sur le théâtre, de transmettre son histoire. Après quelques rencontres régulières, ce groupe s'est associé en avril 2014 aux équipes du Radeau et de la Fonderie pour organiser les *Variations Radeau*, un atelier international de recherches qui a réuni jusqu'à deux cents personnes, chercheurs, artistes, responsables culturels, critiques, étudiants et spectateurs autour de thématiques transversales.

Ce numéro 214 de *Théâtre/Public* se veut l'écho ou le prolongement de ces *Variations Radeau*. Nous y réunissons notamment l'ensemble des contributions – ces textes, écrits en amont des rencontres et ayant servi de points de départ aux échanges, sont à télécharger en ligne, librement accessibles dans une annexe électronique<sup>4</sup> à la revue papier. On lira également des inédits, des textes republiés ou des prises de parole de François Tanguy transcrites. Le numéro se présente ainsi comme un montage d'extraits de ces textes théoriques et critiques ainsi que de documents et photographies de spectacles dont une part provient des archives de la Fonderie.

### **Retourner le théâtre sur lui-même**

Mais revenons un instant sur la singularité de ce théâtre. Quel est ce déplacement qu'il opère ? Pourquoi peut-on dire qu'il prend en défaut les modèles habituels de la théorie théâtrale ? Sans doute parce qu'il invite à accepter, à entériner, pour une fois, que les images, les représentations, les corps, les « instances » en scène – pour reprendre le terme de Tanguy – puissent être ni assignables, contenant un sens caché, référencé, ni insaisissables, indicibles, incontenables, mais essentiellement contradictoires et contrapuntiques ; qu'il est peut-être possible de penser qu'ils sont à la fois une chose et une autre, évocateurs et étonnants, reconnus et inouïs. Partant, que l'intention de l'artiste n'est pas la sagesse de la forme ; que « chaque instant est persistance et mémoire », comme l'écrit Georges Perec. Ces questions paraissent peut-être évidentes, mais s'y tenir lorsqu'on décrit et analyse un spectacle l'est beaucoup moins, tant la compréhension privée que l'on prend pour l'évidence revient bien vite aplanir l'expérience incertaine et tel détail d'un spectacle se trouve bientôt justifié par telle ambition spéculative attribuée au metteur en scène.

Il faut alors percevoir à quel point *c'est le théâtre lui-même que François Tanguy s'est attaché à dramatiser*, et non telle ou telle situation du monde ou d'un récit – ce qu'a brillamment montré Jean-Paul Manganaro dans un recueil paru chez POL<sup>5</sup>. Il semble que Tanguy ait ainsi constaté très tôt que le lien qui rapprochait ou semblait rapprocher le théâtre et la société s'est rompu ou corrompu. Est-ce d'être incapable de témoigner des horreurs de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle comme d'agir concrètement sur des actualités scandaleuses ? Est-ce d'être devenu avec les années un joujou théorique déconstruit qui aurait perdu contact avec la réalité de l'existence ? Est-ce à l'inverse d'avoir été surchargé d'une valeur sociale et politique qui en aurait fait une forme de discours ou de

---

<sup>3</sup> Groupe de recherches sur le Théâtre du Radeau, coordination C. Triau et E. Vautrin, <http://recherchesradeau.org>

<sup>4</sup> Vous retrouverez l'ensemble des liens sur la page <http://recherchesradeau.org/tp214/>

<sup>5</sup> Jean-Paul Manganaro, *François Tanguy et Le Radeau : Articles et études*, Paris, POL, 2011.

rhétorique sans mystère ? Est-ce d'avoir au contraire tant cherché la rencontre immédiate et spontanée avec son public qu'il se serait dissout dans la banalité, fût-elle délirante ? Est-ce enfin de toujours tenter de justifier qu'il est autre chose que ce qu'il est, formes et paroles données à voir et à entendre ?

Pourtant, en constatant l'impuissance de la scène à dire le monde, à recouvrir l'expérience, à interpellier frontalement l'espace public sur ses habitudes et ses moyens – question qu'Emmanuel Wallon analyse en détail –, Tanguy ne fait pas pour autant du théâtre un jeu de formes. Il en revient à ses données concrètes et pratiques : le théâtre donne lieu à un rassemblement, dans un temps limité mais partagé, d'être aux vies différentes sans autre raison de se croiser. Dans ce temps et ce lieu, écoutes et regards en sont rendus à chercher du sens à ce qui se présente à eux, moins ensemble que dans le même temps et le même lieu. Non pas un sens certain, mais un certain sens qu'ils pourront débattre, en eux-mêmes ou avec d'autres.

Or dans notre monde démultiplié, les formes et les paroles ne sont plus attachées de façon évidente à telle ou telle signification ; et ce qui vaut ici ne vaut pas là, ce qui est actif ici sera aberrant ailleurs... – lapalissades. En revanche, la recherche de chacun à donner sens ou à attribuer une place, une fonction, une présence, une *valence* à ce qu'il croise ou rencontre – c'est-à-dire la *puissance spectatrice* –, celle-là est toujours active, ce qu'ont montré avec force les travaux exemplaires de Marie-Madeleine Mervant-Roux dont nous rapportons une page. Cette puissance propre à chacun qui nous permet de nous penser nous-mêmes et de nous lier, par la parole, à d'autres que nous, fonde la représentation théâtrale et survit à son impuissance.

### **Dans quel sens parlez-vous**

Ce qu'on appelle alors sens n'est pas le raisonnement intelligent ou exemplaire ou la reconstitution morale, parce que nous bricolons tous du sens, quitte à le braconner ici ou là, Michel de Certeau l'a bien montré ; le sens n'est rien d'autre que le lien établi par chacun d'entre nous entre ce que nous avons perçu devant l'œuvre et ce que nous avons vécu jusque-là ; entre le monde surprenant et inattendu de la fiction et ce que nous identifions chacun comme la réalité de notre vie passée et présente. C'est ce lien qui donne lieu, sens, *valence* à ce que nous voyons dans les théâtres.

Ainsi, le dramatique ou l'*agôn* surgissent moins de notre décision finale devant telle ou telle situation opposant celle-là et celui-ci, ni de notre méditation éthérée devant de purs mouvements, mais de la possibilité même d'une circulation entre les affects et les concepts, les expériences et les opinions, « les idées et les pinces à linge », l'écoute, le regard et l'expérience ou l'existence ; entre vous et moi – la possibilité même de la parole articulée qui fonde l'existence humaine en se mesurant à l'abîme en nous, celui ouvert par notre solitude et notre propre disparition en tant qu'humain, toujours possible, jamais évacuée. C'est cela qui est dramatisé et que ces spectacles ne vont pas exposer, résoudre ou commenter, mais qu'ils vont proposer d'éprouver dans leur comparution même, à quoi ils vont *donner lieu*.

Comment font-ils cela, comment en font-ils l'enjeu premier de leur théâtre ? Tanguy et ses acteurs agissent un théâtre désœuvré qui se donne comme un souvenir en apparence désordonné de théâtre. Et nous découvrons, si nous voulons bien leur prêter attention malgré leurs apparentes confusions et parfois faibles forces, que des bribes d'expériences, de raisonnements, de réminiscences, d'affects s'y agrègent encore malgré tout. Se joue ainsi un *donner-lieu* qui ne serait pas une maîtrise, un surplomb ou un englobement, mais au contraire un mouvement permanent et jamais clos, « placé à la jointure de ce qui toujours tend à se disjoindre »<sup>6</sup>, comme l'écrit Patrice Loraux, « en dissonance et discordance, et qui jamais ne trouve de repos dans une quelconque auto-affection »<sup>7</sup>.

Ainsi, il s'agit d'éprouver la possibilité même que quelque chose circule, aussi ténu soit-il, entre des instances qui sont aussi diverses que ce qui compose l'existence : le passé, les mémoires, le sens, les pensées, les euphories et les désirs, le drôle et le poignant, les attachements et les incertitudes ; et

---

<sup>6</sup> Patrice Loraux, *Le tempo de la pensée, op. cit.*, p. 330.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 372.

vous et moi. Le théâtre devient l'occasion précaire non pas de résoudre l'énigme de l'existence, ni de refonder la communauté autour de nouveaux centres attrayants et convaincants, mais de dramatiser la représentation elle-même en tant qu'elle est conjointement un rassemblement du disparate et de l'ordinaire et les vestiges de formes auxquelles des générations ont attaché leur présence. Il s'agit ainsi, comme le dit plus loin Maguy Marin, d'une proposition de théâtre dans le retrait, d'une présence qui regarde non par devant elle-même mais comme par derrière ; ou, pour citer Tanguy, d'un *tenir-lieu sans prendre la place* – ce qui vaut pour le jeu de l'acteur, le rapport au spectateur ou la présence dans la ville.

Tanguy a formulé cela régulièrement et de différentes manières. Il n'est jamais parvenu à se satisfaire de ses propres déclarations et il s'évertue à reformuler en permanence, comme si l'expérience concrète et matérielle échappait continuellement aux descriptions – ce dont témoignent par exemple les carnets de répétitions de Laurence Chable qui a aimablement accepté que nous en reproduisions quelques pages. En cela, il semble préférer, pour citer le compositeur Helmut Lachenmann dans un texte puissant, *l'incertitude sûre* à la sûreté incertaine, la sérénité du mélancolique à l'assurance feinte masquant les doutes. Aujourd'hui, il parle de *mettre en commun le dissemblable*.

Mettre en commun le dissemblable, c'est donc envisager de structurer une instance commune par l'ensemble de ce qui sépare les êtres entre eux et les choses entre elles, sans que les uns prennent la place des autres. Mais c'est aussi le programme d'une image qui fut dite dialectique, d'une image qui, pour citer Walter Benjamin qui l'a pensée avec une acuité remarquable, « est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation »<sup>8</sup>. Cette image est produite par un élément du passé – de notre expérience passée, vécue ou transmise, quelque chose que nous reconnaissons comme passé – que nous retrouvons de façon inattendue dans le présent, dans ce qui nous arrive, dans ce que nous percevons. Cette image, qui surgit ainsi par effraction plutôt que de façon maîtrisée et déterminée, rend lisible non pas le passé dans sa vérité, mais quelque chose du présent s'exprimant en lui, quelque chose d'inattendu qui court-circuite routines, raisonnements et logiques que nous aurions cru à l'œuvre dans ce qui nous arrivait, dans ce que nous percevions, à commencer par les continuités supposées entre passé et présent. Ainsi, elle déforme la flèche du temps qui voulait que le présent procède mécaniquement du passé, elle ouvre la possibilité d'une déviation du présent hors de sa duplication prévisible<sup>9</sup>.

### **Qu'est-ce qui se passe ici ?**

Comment décrire et analyser cette image dialectique qui se formerait au point de jonction entre la scène et son spectateur et qui argumenterait et motiverait entièrement ce théâtre ? Car l'œuvre résiste à l'analyse d'autant plus si nous y incluons l'expérience de son spectateur et pas seulement l'assemblage des formes et des signes que nous voudrions bien y reconnaître. Ce n'est donc pas parce que l'œuvre est trop nouvelle ou saugrenue qu'elle résiste, mais parce qu'elle cherche à se tenir, justement, en deçà de l'assignation immédiate, dans l'instant du procès du sens ou du signe, attentive à l'équilibre impossible entre le délire privé et la parole généralisante et possessive. Alors il faut accepter cette résistance et de ne pas faire de la critique l'élucidation ou l'explicitation de ce que l'œuvre tenait justement ouvert et incertain. Tentons de faire la critique seconde, venant après l'art et non conformant celui-ci à des modèles préalablement établis, et de faire confiance à l'œuvre comme elle nous a fait confiance en tant que spectateurs, pour nous guider ailleurs. Mettons nos recherches dans ses pas plutôt que de tenter de la conformer à nos habitudes. Tentons non pas de justifier mais, pour paraphraser Loraux, de « tenir le pas gagné ».

Il s'agit alors de prolonger une œuvre dans un autre espace que le sien, comme sa survivance ou son écho en dehors d'elle-même. Non pas redire, reconduire ou reproduire et moins encore parler à sa place, mais prolonger et, à tout le moins, prendre l'œuvre au sérieux, ne nécessitant pas d'être prise

---

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du 19<sup>e</sup> siècle*, trad. et J. Lacoste, Éditions du Cerf, 2006, p. 479.

<sup>9</sup> Cette image, poursuit Benjamin, porte « au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture. » *Ibidem*.

par la main pour traverser le fleuve de la pensée, du politique ou de la rencontre avec le « réel » – plutôt penser avec elle, s’entretenir avec elle comme avec quelqu’un avec qui on aime s’entretenir des questions qu’on aurait en cours et en commun.

Un montage – c’est donc la voie que nous avons choisie. Quelque chose se dessinera alors, peut-être, quelque chose comme un « archipel », pour prendre encore un mot de Tanguy. Îlots multiples et disparates que relie tempêtes et marées, et autant d’amis et d’inconnus, de vivants et de morts ; mais aussi d’idées et de tentatives, d’impressions et de raisonnements, de souvenirs et d’actualités. Nous avons considéré qu’une revue n’était ni une œuvre artistique, ni un livre de science, mais un espace encore autre. Nous avons aussi espéré que le temps de votre lecture pourrait tenir ensemble passé, présent et avenir, mais selon une autre logique que celle du temps historique et du raisonnement déductif ; sur un principe de seuils et de passages, de rebonds et de vitesses, d’une vitalité qui est vôtre.

Trois parties reprennent les trois mouvements principaux des *Variations Radeau* d’avril. La première s’intitule « Ressembler/rassembler/assembler » et aborde ensemble les questions de montage, d’agencement des médiums et de composition que ce qu’est percevoir et penser ou encore la position ou la veille qui permettrait de ne jamais nier les ruines et les brutalités du monde. La deuxième a pour titre une phrase dite un jour, paraît-il, par François Tanguy devant des étudiants, en parlant du théâtre : « Prendre le temps de restituer dans l’espace public les constituants. » C’est alors la place du théâtre dans la ville et dans l’Histoire, les formes de sa politique et les arguments et motifs de ses compositions qui y sont parcourus. La troisième, « Jouer ? », revient sur le jeu et l’acteur, en cherchant à ouvrir la question au-delà de ses aspects techniques. Elle fonctionne un peu différemment des deux premières, structurée autour d’un entretien avec Laurence Chable, comédienne et fondatrice du Radeau. Vous trouverez enfin, dans les dernières pages, les références des différents documents. Car tout au long des pages, rien n’est signé, cela allait presque de soi puisqu’il ne fallait pas tant reconnaître ceci ou cela que passer d’une chose à l’autre et sentir, dans l’entre-deux, l’intensité particulière de chaque circulation et la transformation d’un document par un autre.

### **Tout est faux par avance**

Ainsi, donner à penser ce théâtre, c’est-à-dire ce qui le charge et l’excède. Il fallait maintenir l’ensemble de la revue au niveau d’un mouvement continu à travers ce qu’il traverse, en se refusant d’en faire ce qui serait une assignation de ce théâtre – qui fait ce qu’il faut, à son endroit, pour ne pas s’y résoudre – à on ne sait quelle explication et justification. Il y aura d’autres temps, d’autres lieux, à commencer par l’annexe en ligne, pour réfléchir certaines de ces dimensions. Il s’agit donc de rassembler quelques-unes des exigences auxquelles il répond, d’esquisser quel monde il traverse et par quoi il est traversé.

Certains documents sont donc liés, proviennent, nous ont été indiqués par le Radeau, les uns et les autres. D’autres non. Fallait-il les distinguer ? Fallait-il indiquer ce qui venait directement du Radeau et ce qui venait de nous – de nous tous, de nous indistinctement mêlés, de nous en tant que ce qui circule entre nous ? Nous avons pensé que non. C’eût été documenter, et justement, nous ne souhaitons pas une démarche seulement documentaire, mais aussi critique.

Chaque type de document trouve différemment sa place dans le montage. Prenons le cas des images de spectacle. Ces belles photographies de théâtre nous sont précieuses, tant elles donnent une certaine consistance à ce dont nous ne savons parfois que peu de choses. Pourtant, ce n’est pas seulement le mouvement, le sentiment de durée et du vivant qui manquent, c’est ici également l’espace, la multiplicité, les emboîtements simultanés et les contrepoints ou reprises. Dans le cadre rectangulaire de l’image photographique, les acteurs semblent souvent pris dans une forme ferme et très structurée qui conduit le regard vers eux et organise celui-ci autour de lignes et de perspectives ; quiconque a vu un spectacle du Radeau sait qu’il n’en est pourtant pas ainsi, que les

profondeurs sont vastes, les acteurs parfois lointains, et le regard et l'écoute finalement invités à toutes sortes de circulations fort peu conduites même si emmenées. Ce n'est pas une erreur des photographes, qui d'ailleurs à l'occasion trouvent des solutions saisissantes. Leur art a lui aussi son histoire et ses contraintes, et on ne compose pas une image à partir d'un regard vide de toute mémoire, entièrement à ce que l'on voit – sans compter qu'en Occident la perspective et la figure humaine seront pour longtemps encore ce qui ancrera le regard et l'image. Pourtant ne disent-elles rien du théâtre, pure transformation ? Nous avons cherché comment elles pourraient laisser poindre quelque chose contenu en elles mais que l'habitude testimoniale recouvre. Il nous a semblé que, prises autrement que comme documentation ou archive, mais plutôt en tant que liens, lignes, rythmes, teintes et même vitesses et finalement en tant que ce qu'elles sont, images, elles se donnaient à voir autrement – comme si elles avaient, presque secrètement, la capacité de condenser un texte et d'être comme éclairées par lui si on les déshabillait du devoir de témoigner.

Et il y a donc également quelques fausses pistes, ou pour mieux dire des œuvres et des textes qui n'ont pas été trouvés dans les archives du Radeau, et que ceux-là n'ont peut-être jamais croisés – comment savoir, d'ailleurs ? Et il faut faire des détours quelquefois. Tenez, par exemple, les deux œuvres du peintre Michael Borremans reproduites dans le numéro. L'un de nous les a évoquées et, rapprochées de tel ou tel autre document ou texte, elles nous ont semblé l'éclairer, en permettre une autre compréhension, en libérer des dimensions. Ou l'image page 25 montrant des joueurs de jeu vidéo. Nous n'avons rien à dire d'eux, ni eux du Radeau ; mais l'image nous semble rendre concrète de façon étonnante la réflexion du philosophe sur la même page, et cet espace entre l'image et le texte rendre étrangement sensible quelque chose qui se joue sur la scène du Radeau opposant la ressemblance, qui est reconduction ou rejeu de ce qui existe, au vrai virtuel qui est débordement ouvrant sur une pensée en mouvement, laissant venir d'autres circulations inenvisagées, « des organisations intensives, des précurseurs, des sujets-ébauches, toute une sorte de vitalité, un caractère vital »<sup>10</sup>.

Ces fausses pistes ou ces détours ont une autre raison : ne pas laisser croire aux causes et aux origines, aux explications savantes, aux instructions historisantes – et vous laisser finalement à vos propres circulations. Car il s'agit bien de réfléchir le Théâtre du Radeau, non en tant que son essence singulière et inédite, plutôt en tant qu'il est traversé de questions, d'enjeux, de formes et de forces (d'histoires, de récits, de mémoires, de techniques et de rêves) qui ne lui appartiennent pas et dans lesquels il est pris – dont il serait plutôt le réservoir, l'occasion, la formulation, la figuration ou la comparution. Et c'est le point. On ne résumera pas le Radeau, même à grands coups de poèmes et d'archives. Au contraire, il nous semble qu'il nous revient aujourd'hui de « désidentifier » le théâtre et sa critique, en refusant à notre tour à l'un et à l'autre l'évidence affirmative, le statut toujours a priori d'énoncés certains, l'expérience prévisible. Comment la critique peut-elle nous aider à sortir de nos habitudes et routines plutôt que prétendre juger ou percevoir pour nous, comment l'histoire peut-elle faire autre chose que dresser des mythes et des tabous pour au contraire réengager notre inventivité sociale et politique, comment l'institution peut-elle donner lieu et temps au théâtre en inscrivant dans la ville cette mémoire du fait humain et collectif auquel le surprenant du spectacle viendra se confronter, plutôt que prétendre savoir mieux que nous ce dont nous avons besoin ? Ces questions ne sont pas nouvelles, pourtant on dirait parfois que l'histoire et l'esprit reculent, ou qu'il faut toujours et sans cesse ré-entreprendre la variété et la complexité du monde et continuellement se refuser simplifications, mots d'ordre et replis sur soi.

\* \* \*

Oui, pour conclure, il y a tant d'absents dans cet archipel, vous avez raison. Ici et là auraient dû se rencontrer celui-ci et celle-là, ce poème et cette pensée, ce récit et cette gravure. Les chemins sont nombreux et peut-être même infinis, les contours sont flous, la mer qui entoure l'archipel ne connaît

---

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, « La méthode de dramatisation », in *L'Île déserte et autres textes*, édition préparée par D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2002, p.144.

que les limites du bateau, on ne parviendra jamais à s'y faire. Que pour nous excuser de ces manques, on se dise que rien n'est fini. Comme le dit magnifiquement Brecht cité plus loin par Philippe Ivernel, « la seule limite au doute, c'est le désir d'agir ».