

théâtre public

n° 214
OCTOBRE-DÉCEMBRE 2014

Variations Radeau

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

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

POUR CITER CE TEXTE :

Flore Garcin-Marrou, « De la difficulté de rassembler ses idées : cinq propositions sur le Théâtre du Radeau »,
in Eric Vautrin (dir.), « Variations Radeau », Théâtre/Public, 214,
Montreuil, Editions Théâtrales, oct.-déc. 2014,
[en ligne] URL : <http://recherchesradeau.org/tp214/fgm>
(mis en ligne le 20 septembre 2014)

De la difficulté de rassembler ses idées : cinq propositions sur le Théâtre du radeau

FLORE GARCIN-MARROU

Écrire sur les spectacles du Théâtre du Radeau n'est pas chose facile. Je ne suis pas une spectatrice de la première heure. Et ce théâtre de sensations résiste fortement à la logique des discours. La première fois que je suis allée voir un spectacle du Radeau, c'était tout à fait par hasard. J'accompagnais une amie. Il s'agissait de *Coda*, en 2005. À vrai dire, j'en garde un souvenir assez diffus – cauchemar baroque, musique qui saturait. Puis je suis allée voir *Ricercar*, aux Ateliers Berthier, en 2008. Puis *Onzième*, au Théâtre de Gennevilliers, en 2011. Autant *Coda* et *Ricercar* m'avaient sidérée – j'avais été aspirée par un grand souffle de liberté visuelle et rythmique, mes habitudes de spectatrice avaient été bousculées, bouleversées par ce « vent d'arrière-cour » dont parle souvent Deleuze, et j'en étais ressortie groggy -, autant *Onzième* me plongeait dans une extrême solitude. Perdue, ne sachant à quoi me raccrocher, vexée d'être perdue ainsi, car c'est toujours une défaite, il faut bien l'avouer, de rester sur le bas-côté. J'ai longtemps scruté les autres spectateurs : que pouvaient-ils bien voir que je ne voyais pas ? Pour quelles raisons ce soir-là n'avais-je pas réussi à embarquer sur le radeau ? Ce n'était pas faute de m'être cramponnée aux planches... Mais après un certain temps, il avait fallu me rendre à l'évidence : je regardais *Onzième* comme une embarcation qui filait au loin, sans moi.

Au-delà de ces deux expériences marquantes mais divergentes, j'ai toujours senti, et ce de façon tout à fait étrange, que j'entretenais une communauté de pensées et de sensations avec ce théâtre. Bien souvent, nous devons faire acte de persévérance, même si tout nous résiste. Il y a des théâtres qu'il faut apprivoiser. Le Théâtre du Radeau, pour ma part, fait partie de ceux-là. Ces cinq propositions sur

le Théâtre du Radeau m'ont permis d'identifier quelques fils invisibles tissés entre le Radeau et mes propres travaux de recherche (habités, il est vrai, depuis quelques années, par une longue traversée de la philosophie de Gilles Deleuze). La réunion des trois verbes « Ressembler/rassembler/assembler » invite à questionner tout ce qui fait rapport d'identité, d'unité dans les spectacles du Radeau. En contre-point, les trois verbes invitent à questionner tout ce qui est disjoint, se distingue, se divise. Mes propositions parcourront ainsi un territoire de la jonction et de la disjonction. Elles sont au nombre de cinq et sont structurées comme un assemblage disjoint de rondins de différentes épaisseurs reliés entre eux par des fils plus ou moins serrés autour de leur objet.

PROPOSITION 1 :

DRAMATURGIES DE L'EMBARCATION

Le radeau est un assemblage de planches sur lequel se rassemblent des individus naufragés ou clandestins. Des individus hétérogènes sont poussés par la force des choses à voyager ensemble, lutter contre les éléments, risquer leur vie sur une embarcation de fortune d'où il est très facile de tomber à l'eau. Assemblage d'individualités, provisoire. Concours de circonstances. Traversée qui n'est pas sans danger. Fuite d'un territoire hostile dans l'espoir d'en rejoindre un autre plus favorable. Par la réduction spatiale et la proximité entre les individus que le radeau induit, le carré de planches exalte aussi une violence, encourage le retour des refoulés (sur le radeau de la méduse, la faim, la déshydratation, la folie, le cannibalisme). Et si le radeau était une scène de la cruauté où les individus,

vivant leurs derniers instants, révélait une pulsion vibratoire de vie – comme le pestiféré décrit par Artaud dans « Le Théâtre et la Peste » ? La peste arrive d'ailleurs par bateau à Marseille en 1720.

La parabole du « Théâtre et la Peste » montre comment le théâtre occidental (la Sardaigne) refuse d'être abordé par un navire venu d'Orient (le théâtre oriental, asiatique, mexicain, primitif). Mais Artaud voit dans cette peste une épidémie positive et nécessaire. Les pestiférés, sentant leur fin imminente, se livrent à des actes gratuits, absurdes, désespérés : pour Artaud, le théâtre devrait assumer cette « gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité ». Saisis par la fièvre, les acteurs se livrent à des pulsions refoulées, à une sensibilité exaltée, à une des « forces spirituelles » qu'un acteur « en bonne santé » ne parviendrait pas à faire affleurer. « Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle, et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle est virtuelle ». Seules comptent la « passion convulsive », la « passion rebelle » de l'acteur. Des souvenirs traumatiques peuvent alors remonter à la surface. Comme une séance d'hypnose, le théâtre « vide collectivement des abcès », écrit Artaud. Dans le texte *Le Théâtre de la cruauté*, écrit en mai 1933, Artaud décrit un théâtre qui nous réveille, angoissant et catastrophique, à l'action immédiate et violente, à l'image de l'année 1933. Un théâtre grave, cruel, qui pousse à bout l'action et qui s'adresse aux sens. Un théâtre qui entend renouer avec les énergies déployées par la foule lors des fêtes dans la rue, des carnivals. Un théâtre de forces vives et de sensations vraies. Un théâtre qui réunit le corps et l'esprit, les sens et l'intelligence. Un théâtre qui ressemble aux tableaux de Grünewald et de Hieronymus Bosch.

Quand tout gronde au-dehors, quand les figures du Radeau reviennent d'entre les morts, d'espaces dévastés, et viennent témoigner d'horreurs dont ils n'arrivent pas à dire le nom, quand le Radeau se fait butôt, le théâtre est là pour fixer un lieu de retour à l'humain, une invitation au rassemblement. Boccace, déjà, dans le *Décameron*, raconte comment trois jeunes hommes et sept jeunes femmes s'isolent dans une villa loin de Florence, frappée par la peste, pour échapper à la mort. Que font ces jeunes gens ? Ils racontent des histoires. De même que le personnage de l'écrivain de *Mort à Venise*, de Thomas Mann, découvre la Beauté esthétique en même temps qu'il est gagné par une fièvre provoquée par le choléra asiatique. Il y a du sublime dans la peste qui ravage le radeau, lieu de l'épidémie, de l'affrontement, de la destruction et de la survie.

Au théâtre, comment faire l'expérience d'une embarcation ? À quelles fins faire de l'acte d'embarquer un geste théâtral inaugural ? Qu'est-ce que le spectateur éprouve du geste d'embarquer ? Ce sont des questions qui préoccupent une troupe de théâtre brésilienne conduite par un thérapeute, Peter Pal Pelbart, très marqué par *L'Anti-Ceïpe* et l'expérience schizo-analytique menée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, puis par les membres de la revue *Chimères* (fondée par Deleuze et Guattari en 1987). Pelbart anime la compagnie de théâtre Ueinz, fondée à São Paulo en 1997, composée d'acteurs professionnels, de thérapeutes et de patients en psychiatrie. Pelbart a été reçu à la Fonderie en 2005. Il est revenu s'y « attabler » le 24 mars 2013. De même qu'a été projeté le film d'Alejandra Riera sur le théâtre Ueinz. Je fais référence au texte « Splendour of the Seas » qui a été lu à la Fonderie et qui a été publié dans le n° 80 de la revue *Chimères* en novembre 2013 que j'ai dirigé.

De quelle manière Peter Pal Pelbart a-t-il fait l'expérience d'une « embarcation théâtrale » ? Alors que les trois premières pages de son discours évoquent directement le film d'Alejandra Riera, la quatrième page de l'article relate la première invitation d'une partie de la compagnie Ueinz à la Fonderie en 2005. Pelbart raconte ensuite un voyage en Finlande en 2009. Ce qu'il faut noter, c'est que le théâtre Ueinz est constitué de « nomades » qui ne se définissent pas, d'après Pelbart, parce qu'ils bougent, mais par « leur façon d'être là et de porter le dehors en eux » : c'est cette particularité de l'artiste nomade qui gêne les sédentaires. L'enjeu pour l'acteur-nomade est de « tisser... un plan de consistance » qui invite aux « micromutations, dans des voisinages concrets » : il rassemble parce qu'il résiste et élabore une « micropolitique » qui trouve des alliés partout dans le monde. Il porte sur lui des différences sur lesquelles s'agrègent d'autres différences : le rassemblement ne se fait donc pas parce qu'un groupe se reconnaît dans un autre, mais parce qu'un groupe reconnaît les différences de l'autre groupe et s'intéresse à ces différences. Somme toute, c'est l'idée assez simple d'un rassemblement par la différence – et non d'un rassemblement fondé sur une identité commune. Pelbart évoque une série de groupes nomades qui « portent le dehors en eux » : Situciones, groupe de recherche et d'intervention politique argentin¹, le théâtre Ueinz², la clinique de La Borde³, l'organisation Mollecular de Helsinki⁴, la Fonderie, l'Université Nomade à Rio... Ces collectifs qui sont des singuliers dispositifs d'être ensemble permettent de produire une « contre-performativité, à contre-courant de ce que Negri appelle la performativité du capital et son incidence globale ».

La performativité (fondée par Austin dans *Quand dire, c'est faire*) désigne des états de langage où la langue se noue à l'action, s'écartant de sa fonction strictement représentationnelle (le langage n'est plus seulement un discours sur les choses) et démontrant sa capacité à intervenir dans le cours même des choses et des événements en vue de les modifier. La contre-performativité d'un collectif est une performativité qui agit contre les grands ensembles de domination politique ou esthétique : elle est une volonté sans cesse réaffirmée de créer et d'animer de nouveaux « foyers de subjectivation », dont Félix Guattari donne une définition dans un article intitulé « *De la production de subjectivité* »⁵ et dans l'avant-dernier chapitre de son ouvrage *Chaosmose*. Pour révolutionner les pratiques familiales, sociales, urbanistiques, écologiques, pour réinventer de nouvelles façons d'être et d'agir, l'individu doit observer l'artiste et s'inspirer de sa capacité à inventer une nouvelle subjectivité à chaque nouvelle œuvre qu'il crée. *Chaosmose* se propose de « faire transiter les sciences humaines et les sciences sociales des paradigmes scientifiques vers des paradigmes éthico-esthétiques » et d'« organiser la transversalité ». Quand la société se bloque, se ferme, se sent immortelle, n'est plus créative, elle doit puiser de nouvelles forces et trouve une puissance de réinvention dans l'art où tout bouge, vit, innove. Ainsi, pour expérimenter de nouveaux rapports au monde et à l'Autre, l'art est un formidable laboratoire, bien plus qu'une action politique directe et radicale : « Les microprocessus révolutionnaires peuvent ne pas être de l'ordre des relations sociales. Par exemple, la relation d'un individu avec la musique ou la peinture peut entraîner un processus de perception et de sensibilité entièrement nouveau. »¹ Dans son entretien avec Antoine Spire, *La philosophie est essentielle à l'existence humaine*, Félix Guattari file la métaphore de l'embarcation : l'artiste « conduit » son œuvre vers un « horizon » : « Les artistes sont des mutants, dans des conditions très différentes pour muter, des conditions de contrôle par les images dominantes, par les médias, par le système des galeries, par exemple. [...] Cela dit, ce sont des gens qui ont le courage de jouer leur existence sur un processus de singularité et c'est en cela qu'ils nous offrent un paradigme qui est intéressant. Il y a toujours cette idée qu'à l'horizon, à l'horizon absolument utopique de l'histoire, il y aurait la possibilité de construire son existence comme un artiste conduit son œuvre. »⁷

Pour Guattari et pour Pelbart, il ne s'agit pas seulement de faire de l'art, mais d'inscrire cette production artistique au sein d'un *maillage de subjectivations* et d'une *transversalité* qui inscrit l'art dans les domaines sociaux, politiques,

géographiques... Cette transversalité nécessaire fait que ces expériences artistiques travaillent toujours à un « être-ensemble de l'action politique ». Un être-ensemble basé sur la polyphonie des voix, sur l'hétérogénéité des discours, sur la processualité d'une œuvre toujours recommencée. Ces initiatives esthético-politico-sociales se produisent au niveau moléculaire, c'est-à-dire qu'elles mettent en mouvement des petites particules individuelles afin de critiquer la dimension molaire de nos sociétés, la macropolitique. Pelbart pointe néanmoins du doigt un problème récurrent : ces démarches peuvent attirer les politiques culturelles qui ont besoin de leur « coefficient d'étrangeté », besoin de normer un discours sur les « déviations de la norme ». Les politiques culturelles ont la capacité de coder ce qui justement veut lui échapper – c'est le propre de la récupération politique. La Fonderie vit ces problématiques depuis sa création. Quelles solutions Pelbart propose-t-il ? Chaque groupe qui entend maintenir sa force de transgression à l'échelle moléculaire se doit d'accepter une dé-subjectivation de ses membres : « Chacun [lâche] ses repères identitaires, professionnels, médicaux, artistiques. » De cette façon, les individus quittent le régime de l'identité pour le régime du devenir et du processus : ils déconstruisent leur visage social pour reconstruire une subjectivation connectée au groupe, une subjectivation collective à l'intérieur de laquelle ils conservent une singularité, même si elle n'est plus à proprement parler identitaire. Pelbart évoque alors une subjectivation asubjective. L'acteur moléculaire est celui qui perd son visage social et travaille à en acquérir un nouveau, singulier dans le collectif.

Il y a peu, une expérience concrète d'embarquement a eu lieu entre le collectif de Pelbart, le collectif guattarien finlandais Mollecular et le collectif français Presqueruines. L'idée directrice fut d'expérimenter une « nef des fous » moderne. *La Nef des fous* est un tableau de Hieronymus Bosch. Cette nef est pleine de gloutons et d'ivrognes chantant, festoyant, buvant, tout en voguant à leur perte. Ces hommes et ces femmes sont assez fous pour s'être embarqués sur une embarcation sans voile, dont la longue cuiller pourrait faire office de gouvernail. Mais le bateau ne va nulle part et cela ne semble inquiéter personne. Je remarque une table transversale que l'on retrouve de façon récurrente dans les spectacles du Radeau... À partir de cette idée de la nef des fous, est venue l'autre idée d'expérimenter des extraits d'*Amerika* de Kafka, puis un synopsis de Guattari sur un « film de Kafka », lors d'une traversée de l'Atlantique. Qu'à cela ne tienne ! Les collectifs s'embarquent. Le bateau choisi pour cette « expérience micropolitique » est le *Splendour of the seas*, paquebot de croisière naviguant

pour la Royal Caribbean Cruise Line : 902 cabines, un restaurant de 1 100 places, 1 salle de spectacles de 850 places, 1 grand-salon de 600 places, 2 bars-buffets, 1 bar-club, 1 casino, 1 centre de conférences, 1 salon panoramique, 2 piscines.

Mais voilà, Pelbart se rend compte dès son arrivée sur le quai que l'expérience micropolitique n'aura pas lieu. Même l'idée de faire un film est abandonnée : Pelbart est plutôt saisi, en réaction avec l'incroyable fonctionnement capitaliste de ce centre commercial flottant, d'un « désir d'improduction », de « soustraction » qui se soldera par un « naufrage » esthétique. La performativité capitaliste a eu bel et bien raison de la contre-performativité des collectifs d'actions moléculaires. Mais le naufrage est un risque inhérent à toute embarcation : le naufrage esthétique est un acte de résistance à la productivité d'un spectacle que l'on veut toujours réussi et efficace. Établissant le bilan de cette aventure, Pelbart évoque une autre tentative d'embarcation sur un radeau ; celle de Fernand Deligny cette fois-ci, éducateur spécialisé dévoué aux enfants autistes (il conseilla François Truffaut pendant le tournage des *400 Coups*). Alors que le *Splendor of the seas* s'est avéré inadapté à tout acte de création, Pelbart conclut sur l'adéquation paradoxale entre la création et une embarcation plus fragile menaçant à chaque instant de rompre.

Deligny est devenu une référence dans le milieu de la psychothérapie institutionnelle (celle-là même qui continue d'animer la clinique de La Borde). Fuyant les centres de rééducation pour enfants et les asiles, Fernand Deligny tente de trouver des solutions de soin alternatives et non répressives. De 1947 à 1954, il fait vivre « La Grande Cordée » : une marche, des séjours dans des auberges de jeunesse avec les jeunes autistes dont il a la charge. C'est une période nomade où Deligny se fixe en Haute-Loire, dans les Cévennes, à la clinique de La Borde. En 1967, il se pose dans une petite commune des Cévennes, à Monoblet, près de Saint-Hippolyte-du-Fort. Avec des ouvriers du coin, des paysans, des étudiants, il invente un « radeau », un mode d'être ensemble avec les enfants autistes qui lui sont adressés par Maud Mannoni et Françoise Dolto.

Deligny décrit son travail avec les autistes comme une embarcation sur un radeau : il explique que cette structure rudimentaire est efficace, créatrice quand les troncs de bois sont « reliés de manière assez lâche, si bien que lorsque s'abattent les montagnes d'eau, l'eau passe à travers les troncs écartés ». Deligny ne contraint pas les enfants autistes à se réapproprier un langage qui leur fait violence. Il invente une manière d'« être avec » ces enfants, qui passe non pas par la communication orale, mais par une *approche du territoire*, une

approche du campement de Monoblet. Chaque enfant autiste est libre de le parcourir. Avec ses collaborateurs, Deligny repère les déplacements des enfants et les trace sur une carte. Ce sont les « lignes d'erre ». Parfois ces lignes se répètent. Parfois elles s'entrecroisent. Les quelques lieux de rencontre sont appelés les « chevêtres ». La communication avec l'enfant autiste se fait alors par cette attention à ses déplacements, ses gestes, ses traces, ses lignes de fuite. Deligny continue à décrire les qualités opératoires, presque dramaturgiques du radeau : « Quand les questions s'abattent, nous ne serrons pas les rangs – nous ne joignons pas les troncs – pour constituer une plate-forme concertée. Bien au contraire. Nous ne maintenons que ce qui du projet nous relie. Vous voyez par là l'importance primordiale des liens et du mode d'attache, et de la distance même que les troncs peuvent prendre entre eux. Il faut que le lien soit suffisamment lâche et qu'il ne lâche pas. »⁸ Le radeau n'est pas un esquif. Il se définit essentiellement par la *jointure lâche* de ses planches et par la *dimension interstitielle* de son assemblage.

Je vous propose maintenant de vous référer à un deuxième texte périphérique à mes propositions⁹. Il s'agit d'une retranscription d'une discussion sur le « radeau » chez Fernand Deligny qui a eu lieu à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris en 2001. Elle a réuni Sandra Alvarez de Toledo, éditrice des œuvres de Deligny aux éditions L'Arachnéen, Bertrand Ogilvie, philosophe, Jean Oury, fondateur et directeur de la clinique de La Borde, Jean-François Chevrier, initiateur du séminaire... Cette conversation d'une dizaine de pages soulève des questions essentielles propres au geste de s'embarquer. Le geste peut être d'ailleurs désigné comme « une geste » au sens médiéval, puisque l'embarcation implique une dramatisation singulière, souvent de type épique, puisque la traversée d'une mer a son lot d'épreuves que le héros doit surmonter. Jean Oury, page 2, indique que, pour faire un radeau, 1/ « il ne faut pas trop de misère », car dans les milieux très pauvres, les rondins de bois servent à chauffer. « C'est déjà un luxe, un radeau... » 2/ « Un radeau, quand on le met debout ça fait une barricade [...]. Ça tient parce que ça n'est pas plein ; ça passe à travers. » 3/ Un radeau tient, mais « il faut refaire les nœuds souvent ». La « ficelle » est un constituant essentiel ainsi que la science des nœuds. 4/ La clinique de La Borde est aussi un radeau. Jean Oury exprime alors sa difficulté et ses efforts pour que la clinique ne devienne pas une « pyramide technocratique » qui s'écroulerait au premier coup de vent. 5/ Un radeau est très solide, puisque justement, au premier coup de vent, on resserre les nœuds et on ajoute une planche. À son tour, Bertrand Ogilvie, page 4, relève

que le radeau, dans sa précarité, est une surface de détresse, d'urgence et de nécessité, une surface des conditions minimales d'existence qui permet de « faire remonter à travers les mailles du radeau quelque chose qui est de l'ordre de la survie de l'originnaire ». Le radeau fait exister ce « droit de détresse » qui peut s'interposer entre le droit civil et l'individu : une femme vole par détresse pour nourrir ses enfants et peut être acquittée. Jean Oury appelle cet espace le « *Notdesleben* », concept utilisé par Freud : l'expérience-limite. Là où il n'y a plus rien, reste un « fond de casserole ». Un fond qu'il est essentiel de toucher pour espérer se reconstruire, articuler de nouveau du vivant sur le plan existentiel. Le travail de l'analyste est peut-être précisément celui de « vérifier le vide, les planches, et les nœuds ». Hélène Châtelain, comédienne mais aussi directrice de la collection Slovo chez Verdier, met en perspective la précarité du radeau avec les camps de concentration et la Russie. Le radeau est « une force de résistance », « du côté de la vie » : « n grimpe sur un radeau parce qu'on croit vraiment qu'on va pouvoir s'en sortir. » L'architecte Luc Baboulet ne voit pas dans la définition du radeau un « symbole de la survie » mais l'envisage comme un « dispositif spatial, formel, institutionnel, territorial ». Bertrand Ogilvie en fait plutôt un « mode d'existence » qui sert à « faire apparaître quelque chose ». Pour Sandra Alvarez de Toledo, page 6, le radeau sert aussi à « se passer du langage », des explications, des malentendus, des conflits. Janine Altounian, traductrice de Freud, désigne la précarité comme ce qui permet d'échapper à l'emprise, ce qui permet de naviguer sur les vagues. Jean-François Chevrier insiste sur la dimension collective du radeau, assemblage d'une hétérogénéité : « Le radeau surgit toujours comme une forme, quand on se met à penser ce type de construction, faite de choses autonomes, qui ont leur dynamique et vont former un ensemble, et un ensemble pour plusieurs. Pas pour une société avec un grand S, ou une communauté avec un grand C, mais pour plusieurs ; plusieurs ça peut être trois, quatre, je ne sais pas jusqu'où ça va, plusieurs. Ce n'est jamais pour un seul, il me semble. » Il fait remarquer aussi que « le radeau n'est pas orienté, n'a pas de direction, n'a ni proue ni poupe : il ne va pas dans la direction de l'histoire ». Bertrand Ogilvie, page 7, évoque alors le radeau comme une grille existentielle : « Au fond, le radeau est quelque chose à travers quoi on vit. C'est une grille, un filtre, un tamis du symbolique. Quelque chose à travers quoi passent le langage, les idéologies, les représentations. En passant, ils laissent des lambeaux accrochés, qui sont repérés à la fois positivement et négativement : comme étant ce dont il faut se passer pour voir ce qu'il y a de l'autre côté,

et ce avec quoi il faut construire. » Page 8, l'architecte François Andrieux propose de confronter le radeau et la cabane : le radeau est à peu près absent de l'imaginaire de l'architecture, contrairement à la hutte (théorisée par le livre de Joseph Rykvert, *La Maison d'Adam au paradis*, 1972) : « Je dirais presque qu'on peut placer l'architecture entre la cabane et le radeau. Il y aurait d'un côté la hutte, qui est le mythe fondateur, et à l'opposé le radeau, qui est une forme ultime de l'architecture. [...] La cabane est pensée, conçue, anticipée ; ce n'est pas le cas du radeau, qui est fait dans l'urgence. » Les caractéristiques du radeau (le vide, l'absence de direction, les liens lâches) concourent à « évier une représentation trop figurative ». Jean-François Chevrier ajoute que « dans l'idée de radeau, il n'y a aucune idée d'archétype », que le radeau est décidément « hors histoire ». Si l'on peut habiter une cabane, peut-on habiter sur un radeau ? Un radeau permet-il d'habiter un territoire ? Jean-François Chevrier pense le radeau comme ce qui « oblige à penser quelque chose qui tient, à l'horizontale, dans le mouvement, avec du vide, et dans un jeu de relations ». Et si le radeau peut-être métaphoriquement une scène, il peut être aussi une page d'écriture. Le radeau serait ainsi, comme le suggère Jean Oury, page 9, « l'image virtuelle d'un opérateur logique » ou, pour le dire autrement, une « structure dans le sens où il y a des nœuds, des lignes et des invariants ». Dans une page d'écriture, il y a des lignes, mais le sens se trouve entre les mots et les lignes. Ainsi, il existe un « opérateur-logique-radeau », celui qui a la capacité d'exprimer l'interstitiel. Jean Oury ajoute que le radeau n'est pas un lieu, mais « ce qu'il faut pour qu'il y ait un lieu ». Pas une surface, pas un espace, mais à la rigueur un « proto-espace ».

De toutes ces propositions, il y a des idées que nous relevons et que nous allons continuer à aborder (écrire sur le Radeau, c'est aussi ça : partir à l'abordage, faire acte de piraterie). Un radeau, donc, « ça passe à travers ». Un radeau implique une « urgence à faire remonter de l'originnaire ». Il est « hors Histoire ». Un radeau peut avoir la même fonction qu'un « fond de casserole » à partir duquel on reconstruit. Dans un processus d'écriture graphique ou même scénique, l'« opérateur-logique-radeau » est celui qui mène à la compréhension de l'interstice. Un radeau est une « grille existentielle » ou un « tamis symbolique », autrement dit, un diagramme.

PROPOSITION 2 :

UN RADEAU, ÇA PASSE À TRAVERS

Si, comme le propose Jean Oury, le radeau, « ça tient parce que ça n'est pas plein » et que « ça passe à travers », cette scène-radeau peut être identifiée comme une scène déhiscence. La déhiscence désigne l'ouverture spontanée d'organes végétaux clos pour livrer passage à leur contenu. Parler d'une scène déhiscence consiste à poser l'idée qu'une scène est le lieu d'un surgissement de ce qui se trouve au-delà du cadre, au-delà de la surface de la représentation. La déhiscence traduit cette volonté de mettre au jour un théâtre d'en deçà la représentation, des dramaturgies qui montrent sur scène ce qui est caché, au-delà des surfaces : un théâtre du rêve, un théâtre de spectres, un théâtre d'ombres, un théâtre de la cruauté... Dans la conclusion de *L'Épuisé*, Deleuze s'attache à souligner la volonté beckettienne de « forer des trous » à la surface du langage pour voir « ce qui est tapi derrière »¹⁰ Alors que le « vieux style » évoqué par Winnie dans *Oh les beaux jours* qualifie l'indéhiscence du théâtre de la représentation (un théâtre qui s'en tient à la surface des mots), les pièces télévisuelles de Samuel Beckett, par exemple, montrent comment il est possible de cribler de trous la surface de la représentation traditionnelle afin d'approcher un théâtre d'intensités indéfinies qui percent à la surface lors de l'épiphanie de l'Image et de la Figure. Alors oui, le radeau implique une « urgence à faire remonter de l'originare ». Dans un article des années 1950, intitulé « Causes et raisons des îles désertes »¹¹, Gilles Deleuze montre comment la « séparation » et la « récréation » ne s'excluent pas. Qu'est-ce qui entraîne un homme à embarquer sur un radeau ? D'abord, vivre un état séparé des continents, mais aussi « rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence ». L'homme du radeau, sorte d'île provisoire, est alors un « homme peu commun », un « homme absolument séparé, absolument créateur, bref une Idée d'homme, un prototype, [...] un pur Artiste, [...] un énorme cyclone, une belle sorcière, une statue de l'île de Pâques ». À partir de cette « île déserte », « ne s'opère pas la création elle-même mais la re-création, non pas le commencement mais le re-commencement. Elle est l'origine, mais l'origine seconde ». *Da capo*.

Ce qui se passe sur les scènes du Radeau ne se lit pas dans un rapport de ressemblance avec la vie ou le dehors. Jamais une répétition du même. Sûrement un retour bien orchestré de la différence. Rien ne ressemble à ce qui nous est familier, à notre quotidien. Aucune action ne renvoie à un modèle. Ce qui rassemble alors les spectateurs, c'est de faire l'expérience collective d'une disjonction : « Vous qui

entrez, abandonnez toute espérance d'y reconnaître quelque chose que vous auriez déjà vu. » Le Théâtre du Radeau n'est pas un théâtre mimétique, plutôt un théâtre du devenir. On en trouve le signe notamment dans le premier texte de *Ricercar*, *L'Affreux Pastis de la rue des Merles*, de Carlo Emilio Gadda. Le personnage rêve d'une topaze, « espèce de lanterne jaune » qui grossit jusqu'à devenir un tournesol. Puis, au détour de routes et chemins, la topaze devient taupasse (de *topazzo*, elle devient *topaccio*). Un individu, pris dans un devenir-minéral, un devenir-animal (Grégoire Samsa), un devenir-imperceptible ne cherche plus à ressembler à... mais à éprouver en lui-même un changement qui ne relève pas de la métaphore, plutôt d'une mutation existentielle. Le propre de l'écriture de plateau, selon Bruno Tackels, permet d'envisager l'acte théâtral de manière non-métaphorique et de l'engager dans ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme le « devenir-scénique ». L'acte de création ne consiste alors pas à « reproduire un objet extérieur fonctionnant comme modèle », ce qui est le propre de l'art figuratif. Il fait exister des « images déjà là », en vidant, désencombrant, nettoyant toutes les images actuelles et virtuelles qui occupent déjà l'esprit du créateur. Le créateur a tout dans la tête, « plus ou moins virtuellement, plus ou moins actuellement, avant qu'il ne commence son travail¹² ». Créer, c'est soustraire. Ce n'est pas surajouter une copie au modèle. Créer, ce n'est plus imiter, ni faire acte de vraisemblance, ni ressembler : plutôt mettre en mouvement, produire des devenirs, des affects, des sensations.

PROPOSITION 3 :

LES PROCÉDÉS D'ISOLATION

Comment interpréter l'assemblage *in situ* des cadres métalliques pendant *Ricercar* et bien d'autres spectacles ? Le théâtre impose un cadre fixe. La démultiplication et la mobilité des cadres métalliques ont une fonction critique quant à la représentation théâtrale, à la figuration. Ce procédé récurrent dans les spectacles du Radeau fait écho à ce que Deleuze nomme, à propos de la peinture de Francis Bacon, des « procédés d'isolation ». Je cite un extrait éclairant : « Mettre la Figure¹³ dans un cube, ou plutôt dans un parallélépipède de verre ou de glace ; la coller sur un rail, sur une barre étirée, comme sur l'arc magnétique d'un cercle infini ; combiner tous ces moyens, le rond, le cube et la barre [...]. Ce sont des lieux. [...] L'important est qu'ils ne contraignent pas la Figure à l'immobilité ; au contraire, ils doivent rendre sensible une sorte de cheminement, d'exploration de la Figure dans le lieu, ou sur elle-même. C'est un champ opératoire. » Pourquoi isoler la Figure ? « Pour conjurer le

caractère *figuratif, illustratif, narratif*, que la Figure aurait nécessairement si elle n'était pas isolée. La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. [...] Le figuratif (la représentation) implique en effet le rapport d'une image à un objet qu'elle est censée illustrer ; mais elle implique aussi le rapport d'une image avec d'autres images dans un ensemble composé [...]. Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait. Évidemment le problème est plus compliqué : n'y a-t-il pas un autre type de rapports entre Figures, qui ne serait pas narratif, et dont ne découlerait nulle figuration ? [...] Bacon n'a cessé de faire des Figures accouplées, qui ne racontent aucune histoire. [...] c'est encore la tâche de la peinture à venir. [...] Appelons ces nouveaux rapports *matters of fact*, par opposition aux relations intelligibles d'objets ou d'idées.»¹⁴ Le cadre métallique, en introduisant la séparation, repousse toute éventualité que les images créent des histoires, que les acteurs qui se croisent créent du dialogue. La séparation des cadres court-circuite tout rapport narratif.

Comment faire pour qu'une rencontre entre deux personnages ne fasse pas d'histoire ? Comment Cézanne dans *Les Baigneuses* réunit plusieurs Figures sur la toile sans qu'elles soient prises dans aucune histoire ? Le procédé est répété maintes et maintes fois dans les spectacles du Radeau... Lorsque deux personnages se rencontrent, ce sont deux forces qui entrent en collision. La vibration de la Figure isolée devient du domaine non du dialogue, mais de la résonance. Leur rencontre ne crée aucune histoire. Mais ainsi, quelles sont donc les possibilités expressives qui émergent d'une rencontre entre deux Figures ? Cette rencontre non illustrative, non figurative, Deleuze la désigne comme un « *matter of fact* » (un « fait commun »). Les Figures ne se confondent pas, elles tracent des lignes : elles deviennent diagrammatiques. La rencontre entre deux acteurs crée ainsi un « diagramme de sensation »¹⁵. La rencontre de deux Figures est une résonance de deux vibrations, qui sonne comme la résonance de la sensation du violon et la sensation du piano dans la sonate. Les deux sensations sont comme des lutteurs qui forment un « corps-à-corps d'énergies », même si c'est un « corps à corps désincarné »¹⁶.

Qu'est-ce que cela peut signifier, dramaturgiquement, encadrer un acteur ? On encadre une Figure active pour la passifier ? On encadre pour rendre la Figure témoin ? Entre trois personnages, il y a toujours un rapport entre un actif, un passif et un témoin : « Sur une scène de

théâtre, lorsque trois acteurs sont en présence, il advient que l'un des trois agit, que le second subit l'action du premier, et que le troisième immobile assiste à la chose »¹⁷, écrit Gilles Deleuze. Le cadre mouvant permet une distribution et une redistribution des forces entre les Figures qui ne peuvent s'exprimer par la psychologie de leur personnage. C'est qu'il n'y a pas de sentiments des personnages du Radeau : « Rien que des affects, c'est-à-dire des "sensations" et des "instincts" [...]. Et la sensation, c'est ce qui détermine l'instinct à tel moment, tout comme l'instinct, c'est le passage d'une sensation à une autre. »¹⁸ Les affects sont à l'origine de la motricité de la Figure : « Les niveaux de la sensation seraient comme des arrêts ou des instantanés de mouvement... »¹⁹ Le mouvement est insufflé par la sensation : on voit sur les corps l'action des sensations invisibles²⁰. Les sensations ont la particularité d'avoir une *vis elastica*, une élasticité. Le corps se confronte aux matières de la scène. Il tire sa motricité, son mouvement de la résistance de la matière : « Le corps a un rapport nécessaire avec la structure matérielle : non seulement celle-ci s'enroule autour de lui, mais il doit la rejoindre et s'y dissiper, et pour cela passer par ou dans ces instruments-prothèses, qui constituent des passages et des états réels, physiques, effectifs, des sensations et pas du tout des imaginations. »²¹ Deux cas de figure sont possibles : ou c'est le mouvement de la structure matérielle qui insuffle le mouvement à la Figure, ou c'est la Figure qui se confronte à la structure matérielle et qui, dans cet effort, constitue son propre mouvement, sa propre persévérance dans son être scénique : « Le corps n'attend pas seulement quelque chose de la structure, il attend quelque chose en soi-même, il fait effort sur soi-même pour devenir Figure. Maintenant, c'est dans le corps que cela se passe : il est source du mouvement. Ce n'est plus le problème du lieu, mais plutôt de l'événement. [...] Bref, un spasme : le corps comme plexus, et son effort ou son attente d'un spasme. »²² Ainsi, tous les procédés d'isolation que vont subir les acteurs sont faits pour favoriser des points de surgissement de la sensation.

PROPOSITION 4 :

DU REMPLACEMENT DE L'ACTION PAR LA SENSATION

Si les personnages ne se rencontrent pas, si les textes ne racontent aucune histoire suivie, peut-on pour autant considérer qu'il ne se passe rien ? La disjonction entre les Figures, l'hétérogénéité des textes ne provoquent pas pour autant l'impossibilité de rassembler des spectateurs autour de la scène, car il s'y passe tout de même quelque chose. Mais « ce qui se passe, ou va se passer, ou s'est déjà passé, n'est pas un spectacle, une représentation », écrit

Deleuze au sujet de Bacon : une remarque que nous réemployons encore une fois à propos du Radeau. « En vérité, le seul spectacle est celui de l'attente ou de l'effort. »²³ Le spectateur est dépossédé de sa capacité à percevoir une action et à l'interpréter. Il devient une sorte d'« attendant », mélange de passant ou de photographe, de voyeur ou de témoin. Sa fonction a changé : il ne doit plus interpréter mais se faire « élément-repère » ou « constante par rapport à quoi s'estime une variation ». Le spectateur devenu « constante » se voit attribuer un rôle rythmique qui l'extrait du domaine de la représentation, du figuratif. Cet « attendant » fait alors résonance, met à disposition un corps prêt à vibrer en relation avec les corps sonores des acteurs. Cet « attendant », émancipé de la représentation et de son rôle d'interprète des signes, plonge alors tout entier dans la sensation du spectacle, qu'il éprouve par le corps. La sensation est ce qui se transmet directement, « en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter »²⁴. Que se passe-t-il sur scène ? De la sensation, toujours de la sensation. Elle passe d'un état à un autre, d'un ordre à un autre. L'« attendant » (le spectateur) et la « Figure » (l'acteur) sont alors pris dans un agencement de niveaux sensitifs, dans des entrecroisements de domaines sensibles, de séquences mouvantes, des séries de sensation. Il est clair que l'acte théâtral s'émancipe ainsi de toute exigence formelle et plonge dans un théâtre d'énergies : « [...] Il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. »²⁶ Dans les spectacles du Radeau, la sensation visuelle est couplée à une « puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse ». Cette puissance, c'est le Rythme qui prolifère sur les éléments visuels et dans les textes²⁷. L'espace sonore et rythmique se substitue à l'illusion théâtrale. La voix n'est plus au service d'une histoire : elle devient elle-même protagoniste du spectacle. Un théâtre phonique, musical, rythmique commence là où le théâtre mimétique échoue.

Traditionnellement, le théâtre a valorisé ses éléments optiques. Mais de nombreuses formes plus contemporaines témoignent d'un amenuisement de l'aspect purement optique du théâtre, qui devient traversé par une vocalité et une musicalité. Chez Carmelo Bene, par exemple, les images instrumentales non optiques ne sont plus soumises à la linéarité d'un récit mais restent pourtant des images (des images d'une autre nature). Dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Gilles Deleuze montre de quelle manière le contemporain a engagé les arts figuratifs vers un devenir-musical. La peinture de Bacon offre à la vue une « théâtralité picturale » qui dépasse une théâtralité « de théâtre », se singularisant par une capacité d'abstraire le personnage à un tel point qu'il devient

une Figure, et une capacité d'abstraire la scène à un tel point qu'elle devient une superposition de plans et d'aplats de couleurs. Or, selon Deleuze, la musique a une capacité d'abstraire encore plus forte : « D'une certaine façon, la musique commence là où la peinture finit, et c'est ce qu'on veut dire quand on parle d'une supériorité de la musique. Elle s'installe sur des lignes de fuite qui traversent les corps, mais qui trouvent leur consistance ailleurs. »²⁷

Afin de bien saisir quel type d'espace phonique et rythmique met en jeu le Radeau, il est possible de faire également référence à ce que Deleuze et Guattari, dans *Mille Plateaux*, qualifient d'« espace lisse haptique », qu'ils opposent à l'« espace strié optique ». Comment définir cet « espace lisse haptique » propre au théâtre rythmique ? L'espace lisse est nomade ; l'espace strié est sédentaire. L'espace lisse est l'espace où se développent les forces de création inédites ; l'espace strié est l'espace institué par un pouvoir ou une norme politique ou esthétique. Même s'ils sont bien distincts, ces deux espaces n'existent que parce qu'ils se mélangent : un espace lisse est toujours traversé par un espace strié, et inversement. Le patchwork est un modèle de tissage qui allie les deux types d'espace : un espace strié tout d'abord, car tout espace strié « est nécessairement délimité, fermé sur un côté au moins »²⁸. Néanmoins l'intrication des tissus n'en fait pas pour autant un tissu homogène mais bien hétérogène. Le retour du motif de base implique une rythmique et fait que le patchwork est aussi un espace lisse. Deleuze et Guattari transposent cette opposition entre espace lisse et espace strié au modèle musical, développé principalement par Pierre Boulez dans *Penser la musique aujourd'hui*²⁹. Dans le champ musical, il est possible de trouver un « espace-temps lisse » et un « espace-temps strié ». Dans l'espace-temps lisse, les multiplicités existent, mais elles sont non métriques. Dans l'espace-temps strié, il est possible de compter des multiplicités métriques. Dans l'espace-temps lisse, les fréquences se répartissent sans intervalles, sans coupures. Dans l'espace-temps strié, il y a des intervalles, des coupures. Ce qui intéresse Boulez, c'est de comprendre comment les deux espaces peuvent communiquer, alterner, se superposer : comment une « texture » métrique peut être « travaillée de manière à perdre ses valeurs fixes et homogènes pour devenir un support de glissements dans le temps, de déplacements dans les intervalles, de transformations... » Autrement dit, le modèle musical interroge la manière dont le lisse (synonyme de variation continue) a la capacité de développer la forme, de dégager des valeurs rythmiques selon un « pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale ». Cet espace lisse

vient se superposer à l'espace strié qui ordonne fixes et variables, « lignes mélodiques horizontales » et « plans harmoniques verticaux³⁰ ».

Après le lisse et le strié, Deleuze et Guattari développent une seconde distinction entre l'haptique et l'optique³¹, qui nous permet de nouveau de mettre en perspective le théâtre rythmique. Alors, que le strié renvoie à un espace optique, l'haptique est un espace propre au lisse, espace d'immédiateté et de contact, d'affects intenses sans hiérarchie, sans profondeur visuelle, sans contour de forme, qui permet au regard de se laisser investir par ce qu'il voit. L'haptique fait appel à la capacité du spectateur de ne plus voir ce qui se passe sur scène, de ne pas en être trop proche mais, au contraire, de s'y perdre sans repères. L'œil du spectateur peut toutefois de nouveau strier la vision, puis de nouveau adopter une vision lisse de l'espace. Sans arrêt, le spectateur se fait le récepteur de variations continues tout en se soumettant aux exigences de distance, d'orientation, d'inertie des repères. Les potentialités créatrices surgissent de la confrontation simultanée et continue des deux espaces.

PROPOSITION 5 :

DU RHAPSODIQUE AU DIAGRAMMATIQUE, OU LE RADEAU COMME SAHARA

Les études théâtrales ont usé et abusé de la rhapsodie comme dispositif post-dramatique. À propos de la dramaturgie du Radeau, je proposerais un autre type d'assemblage que le rhapsodique : le diagramme, même si François Tanguy mentionne la rhapsodie dans un entretien sur *Ricerca*. Jean-François Perrier lui fait remarquer que le Théâtre du Radeau travaille sur des montages de textes divers. François Tanguy lui répond : « Appelons ce mouvement rhapsodique. On y entendra des vocables, issus d'écrits ou resurgissant des mémoires du théâtre, de la pensée, du poème, des proférations diverses ou des modes dialogiques, mais le fond, s'il y en a un, phrastique, remonte à la surface fragmentée, de ce qui se constitue à vue en tant qu'expérience scénique du voir et de l'écoute. La parole est action au présent, comme d'autres éléments physiques, de la "corporalité théâtrale". On pourra évoquer l'activité des sons, de la musique, de la sensation visuelle, des dispositions physiques et mentales non moins productrices de sens si l'on considère que le sens forme un milieu de transformations par la médiation d'expériences sensibles et non l'écran projeté des ordonnances signifiantes. »³² Ce que François Tanguy désigne par « rhapsodie », Deleuze et Guattari l'associent au diagramme.

Qu'est-ce qu'assembler, agencer d'après un diagramme ? Ce que Deleuze développe au sujet de la peinture de Francis Bacon recouvre encore une fois ce que François Tanguy dit de son théâtre. J'en reproduis ici une longue citation : « Faire des marques au hasard (traits-lignes) ; nettoyer, balayer, chiffonner des endroits ou des zones (taches-couleur) ; jeter de la peinture, sous des angles et à des vitesses variés. Or cet acte, ou ces actes, suppose qu'il y ait déjà sur la toile (comme dans la tête du peintre) des données figuratives, plus ou moins virtuelles, plus ou moins actuelles. Ce sont précisément ces données qui seront démarquées, ou bien nettoyées, balayées, chiffonnées, ou bien recouvertes, par l'acte de peindre. [...] C'est ce que Bacon appelle un diagramme : c'est comme si, tout d'un coup, l'on introduisait un Sahara, une zone de Sahara dans la tête ; c'est comme si l'on y tendait une peau de rhinocéros vue au microscope ; c'est comme si on écartelait deux parties de la tête avec un océan ; c'est comme si l'on changeait d'unité de mesure, et substituait aux unités figuratives des unités micrométriques, ou au contraire cosmiques. Un Sahara, une peau de rhinocéros, tel est le diagramme tout d'un coup tendu. C'est comme une catastrophe survenue sur la toile, dans les données figuratives et probabilitaires. C'est comme le surgissement d'un autre monde. Car ces marques, ces traits sont irrationnels, involontaires, accidentels, libres, au hasard. Ils sont non représentatifs, non illustratifs, non narratifs. Mais ils ne sont pas davantage significatifs et signifiants : ce sont des traits asignifiants. Ce sont des traits de sensation, mais de sensations confuses [...]. Et surtout, ce sont des traits manuels. C'est là que le peintre opère avec chiffon, balayette, brosse ou éponge [...]. Le diagramme, c'est donc l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs. Et l'opération du diagramme [est] de "suggérer". Ou plus rigoureusement, c'est d'introduire des "possibilités de fait" [...]. Les traits et les taches doivent d'autant plus rompre avec la figuration [qu'ils sont destinés] à nous donner la Figure. [...] Le diagramme, c'est l'ensemble opératoire des traits et des taches, des lignes et des zones. [...] Le diagramme est bien un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre ou de rythme. C'est un violent chaos par rapport aux données figuratives, mais c'est un germe de rythme par rapport au nouvel ordre de la peinture [caractérisé par un] effondrement des coordonnées visuelles » et une ouverture vers « les dimensions sensibles »³³. La rhapsodie implique un acte de découpe et de couture. Deleuze envisage le diagramme comme un pli et un dépli, de la même façon que Simon Hantaï chiffonne ses toiles puis les déplie ; un procédé dont

il serait intéressant d'envisager les implications scéniques. Quelles différences dramaturgiques pourrait-on établir entre la couture et la découture caractéristique de l'assemblage rhapsodique et le pli et le dépli diagrammatiques, tels que les pratique, par exemple, Hantaï et, je crois, François Tanguy ?

-
1. En France, le collectif est connu par ses articles dans la revue *Multitudes*
<http://www.multitudes.net/author/Collectif-Situaciones/>
 2. Cf. Le dossier de présentation du spectacle « Finnegans Ueinzz », <http://www.mollecular.org/wp-content/uploads/2009/10/Guattari.Finnegans-Ueinzz-ENG.pdf> et l'article de Peter Pal Pebart, "Poétiques de l'altérité », revue *Chimères*, <http://www.revue-chimeres.fr/recher/chppppo.pdf>
 3. Lire une présentation de la clinique :
<http://www.horschamp.org/spip.php?article2318>
 4. Mollecular : <http://www.mollecular.org/>
 5. http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/o4chio3.pdf
 6. F. Guattari, S. Rolnik, *Micropolitiques*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 2007, p. 67.
 7. F. Guattari, *La Philosophie est essentielle à l'existence humaine*, entretien avec A. Spire, Paris, éd. de l'Aube, Intervention, 2002, p. 56.
 8. F. Deligny, *Œuvres*, éd. Sandra Alvarez de Toledo, L'Arachnéen, 2007, p. 1128. Un des éducateurs travaillant avec Deligny, Jacques Lin, a écrit un témoignage sur *La Vie de radeau. Le réseau Deligny au quotidien* (Le mot et les restes, 2007).
 9. Sur le site du lieu de création Anis Gras :
<http://www.anisgras.verstichel.net/wp-content/uploads/autour-du-radeau-f-deligny>
 10. G. Deleuze, « L'Épuisé », (joint à Samuel Beckett, *Quad*), Minuit, 1992, p. 70, repris p. 103.
 11. G. Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, p. 11-17.
 12. G. Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, La Différence, 1981, rééd. Seuil, 2002, p. 83
 13. Par « Figure », Deleuze désigne une entité non psychologique, non individuelle, qui porte la sensation. Nous appellerons à notre tour Figure les acteurs du Théâtre du Radeau.
 14. G. Deleuze, *Francis Bacon...*, op. cit., p. 11-13.
 15. *Ibid.*, p. 66.
 16. *Ibid.*, p. 67.
 17. *Ibid.*, p. 70.
 18. *Ibid.*, p. 44.
 19. *Ibid.*
 20. *Ibid.*, p. 45
 21. *Ibid.*, p. 25
 22. *Ibid.*, p. 22-23.
 23. *Ibid.*, p. 21-22.
 24. *Ibid.*, p. 41.
 25. *Ibid.*, p. 58.
 26. *Ibid.*, p. 46.
 27. Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, op. cit., p. 55.
 28. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, 14^e plateau, « 1440 – Le lisse et le strié », Minuit, 1980, p. 593.
 29. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, *Médiations*, p. 95 et suiv. Cité dans *Mille Plateaux*, op. cit., n. 4, p. 596.
 30. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 597.
 31. *Ibid.*, p. 614 et suiv.
 32. Propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2008, à lire sur http://www.theatre-odeon.eu/fichiers/t_downloads/file_350_dpd_Ricercar.pdf
 33. Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, op. cit., p. 95-96.