

ANTONIN ARTAUD ET GILLES DELEUZE : UN DÉSAMOUR COMMUN POUR LE THÉÂTRE ?

Flore Garcin-Marrou

Cahiers Antonin Artaud, n° 1, Alain Jugnon dir., éd. Les Cahiers, 2013, p. 126-136.

Pour citer cet article :

Flore Garcin-Marrou, « Antonin Artaud et Gilles Deleuze : un désamour commun pour le théâtre ? », *Cahiers Antonin Artaud*, n° 1, Alain Jugnon dir., éd. Les Cahiers, 2013, p. 126-136.



Plusieurs articles remarquables nous ont éclairés, ces dernières années, sur la lecture toute personnelle que Deleuze fait de l'œuvre d'Artaud. Paule Thévenin dénonce le fait que le philosophe restitue cette œuvre à travers un tel filtre qu'elle s'en trouve éclairée de façon approximative¹. Évelyne Grossman, en insistant toutefois sur la valeur et la richesse de certains rapprochements thématiques incongrus, admet que Deleuze, bien souvent, survole les textes d'Artaud. Jacob Rogozinski, quant à lui, admire la lecture deleuzienne tout en restant réticent, appelant à se méfier des interprétations données comme on aborde comme la lecture de Hölderlin par Heidegger². Enfin, Anne Tomiche insiste sur l'*utilisation* d'Artaud par Deleuze, au sens « utilitaire » du terme, montrant un philosophe piochant des outils en vue de forger des concepts, notamment la schizo-analyse, la pensée du non-sens et le corps sans organes³. Ces fidélités-infidélités sont constitutives du rapport entre les deux penseurs. Mais c'est un autre aspect de leur relation, moins étudié, que nous voulons ici mettre au jour : le théâtre de la cruauté et son assimilation deleuzienne.

*Maintenant, je vais dire une chose qui va peut-être stupéfier bien des gens, je suis l'ennemi du théâtre, je l'ai toujours été, autant j'aime le théâtre, autant je suis pour cette raison-là son ennemi*⁴. Cette phrase d'Antonin Artaud, tirée du Cahier 201 daté de décembre 1946 fait écho à une remarque de Gilles Deleuze adressée à Claire Parnet dans *l'Abécédaire* de 1988 : pour le philosophe, le théâtre est un « art trop discipliné » avec lequel il dit avoir rompu il y a bien des années. Les premières raisons qu'il évoque sont des raisons de santé : ses difficultés pulmonaires l'empêchent de rester assis trop longtemps et de garder le silence. Mais il y a également des raisons esthétiques qui amène Deleuze, après Artaud, à s'opposer au théâtre dominant son époque. Ce désamour que les deux hommes ont en commun, est-il cependant motivé par les mêmes raisons ? On trouve les premières références à l'œuvre d'Artaud dans *Différence et répétition*. Elles vont croissantes dans *L'Anti-Œdipe*, puis dans *Logique du sens* et *Mille Plateaux*. D'autres développements sur l'auteur viennent ponctuer de façon

¹ P. Thévenin, « Entendre/Voir/Lire », *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, p. 203.

² « Deleuze lecteur d'Artaud – Artaud lecture de Deleuze », dialogue entre Evelyne Grossman et Jacob Rogozinski, *Gilles Deleuze, l'intempestif*, Revue *Rue Descartes*, Collège International de philosophie, Paris, PUF, 2007, p. 78-91.

³ « L'Artaud de Deleuze : du schizo au momo », dans *Deleuze et les écrivains, littérature et philosophie*, Bruno Gélas, Hervé Micolet (dir.), Nantes, éditions Cécile Default, 2007, p. 155-171.

⁴ A. Artaud, Cahier 201, 8-14 décembre 1946, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2004, p. 1177.

rhapsodique les livres que Deleuze écrit seul ou avec Félix Guattari. Mais il faut préciser que les références concernent principalement l'œuvre poétique : celles spécifiques au théâtre de la cruauté sont peu nombreuses.

LE THÉÂTRE DE LA PENSÉE

À quelle occasion Deleuze fait-il une lecture personnelle du théâtre de la cruauté ? Lorsqu'il s'interroge sur l'acte de penser et le concept d'image de la pensée. Le philosophe tient à évaluer la nature des représentations que la pensée implique, la qualité et les caractéristiques de l'image qu'elle engendre. Chaque pensée (celle de Hume, Nietzsche, Kant...) dévoilée par Deleuze dans ses travaux d'historien de la philosophie, se révèle être une scène pensive. Dès 1953, dans *Empirisme et subjectivité*, Deleuze porte son intérêt sur d'autres dramaturgies de la pensée que la philosophie canonique platonicienne qui engendre une représentation unifiante, instaurant un rapport d'identité entre le réel et son imitation. À un espace de présupposés transcendants, Deleuze voit dans la philosophie de Hume la possibilité d'y opposer un champ d'immanence qui précède toute représentation structurante. Alors que la pensée idéaliste repose sur des *formes* constituées et constituantes, l'image de la pensée humienne est l'expérimentation de *forces* qui parcourent la matière et donnent à penser. La dimension discursive et signifiante de la pensée passe en arrière-plan : la philosophie est alors celle qui capte de mystérieuses forces, des ombres et des flux, des « traits de feu⁵ ».

Cette interrogation sur l'acte de penser fait écho au *Pèse-nerfs* : Artaud s'y interroge sur la manière dont la pensée naît en lui, et notamment sur ce qu'il se passe « AVANT LA PENSÉE », à l'affût des larves de son cerveau, des « déchets de [soi]-même » et des « raclures de [son] âme⁶ ». Ses pensées sont des geysers et le théâtre de la cruauté, le lieu où se matérialisent ces sensations affectives d'ordre nerveux, expressions de l'insupportable, de l'irreprésentable et des couches sombres de l'inconscient.

À son tour, dans *Différence et répétition*, Deleuze expérimente un théâtre immanent de la pensée : un « étrange théâtre fait de déterminations pures, agitant l'espace et le temps, agissant directement sur l'âme, ayant pour acteurs des larves et pour lequel Artaud avait choisi le mot "cruauté"⁷ ». C'est le propre de la méthode de dramatisation deleuzienne que de comparer la naissance des idées à une éclosion de larves sur un plan d'immanence. De quelle manière peut surgir l'idée ? Elle ne peut pas être trouvée en se posant seulement la question : « Qu'est-ce que... ? » (comme le fait la dramatisation platonicienne), mais elle suit une méthode de dramatisation posant d'autres questions du type : « Qui ? Combien ? Comment ? Où ? Quand ? » Cette nouvelle série de questions spatio-temporelles constitue un « théâtre spécial⁸ », dans lequel l'Idée s'incarne et se différencie. L'idée n'est plus un point sur un segment linéaire, mais un point déterminé par des coordonnées spatio-temporelles et par une profondeur ; un point inscrit dans une région qui peut être un œuf, une île déserte, peut-être même une scène de théâtre. Postulons d'ores et déjà qu'il s'agit d'une scène pensive et d'une dramatisation relevant d'un théâtre de la cruauté.

Sur le plan de la pensée, le surgissement du signe de l'Idée est un processus cruel d'affrontement entre deux forces, dont l'une est vouée à disparaître et l'autre à s'affirmer. La

⁵ G. Deleuze, *Deux Régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 2003, p. 304.

⁶ A. Artaud, *Le Pèse-nerfs*, 1925, dans *Œuvres complètes* t. I, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1970, p. 79-111.

⁷ G. Deleuze, « La Méthode de dramatisation », *L'Île déserte*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 2002, p. 137.

⁸ *Ibid.*, p. 131.

cruauté est un concept assez tranchant pour affirmer un nouvel ordre : faire émerger une pensée où il est question de vie et de mort. La cruauté est cette ligne de crête où « le déterminé entretient son rapport essentiel avec l'indéterminé », une « ligne rigoureuse abstraite qui s'alimente au clair-obscur⁹ ». La cruauté est une dimension de la volonté de puissance, héritée de Nietzsche : une force vitale à la base de nos pulsions qui permet de ressourcer des valeurs ou des esthétiques en déroute. Derrière toute forme, s'origine une force cachée que la philosophie (de la cruauté) pense et que le théâtre (de la cruauté) donne à voir. Il ne s'agit donc plus de porter son intérêt sur l'essence des choses, mais sur leurs conditions de surgissement et d'actualisation sur un champ d'immanence, processus propre à engendrer une pensée sans image, pré- ou sub-représentative, une pensée nue, une pensée sans médiation, une pensée sauvage, une « génitalité innée de la pensée¹⁰ ».

Sur le plan théâtral, le théâtre de la cruauté met en scène cette pensée sub-représentative. L'idéal de représenter ce type de théâtre trouve une réalisation concrète aux yeux d'Artaud quand il assiste en 1923 à la Comédie des Champs-Élysées à une représentation de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello¹¹. Sur le plateau d'une scène de théâtre, une séance de répétition s'amorce. Quand apparaît en fond de scène, par l'ascenseur de service, une famille étrange de six personnages qui demandent au metteur en scène de prendre en charge leur drame. Dans la mise en scène de G. Pitoëff, ces six personnages ont le visage maquillé de blanc, une allure fantomatique et spectrale qui rappelle l'état larvaire évoqué par G. Deleuze. Ces « larves invertébrées / d'où se détache la nuit sans fin¹² » représentent d'« autres corps humains » vivant « dans les profondeurs / de certaines tombes / en des endroits historiquement / sinon géographiquement insoupçonnés¹³ ». Les corps sont larvaires, intensifs, sans organes : des corps mous dont la particularité est de supporter la cruauté du mouvement de l'esprit, ses rotations, ses glissements. La larve est l'état sub-représentatif de l'identité du Je, élément passif et neutre. Le corps sans organes devient lui-même la matrice de la représentation : lors de la conférence sur « Le Théâtre et la peste » (1933), Artaud veut donner l'expérience de la peste en tordant son corps, pour terrifier les spectateurs. Sans organes, le corps s'ordonne selon une embryogenèse et non comme un organisme. Il est une larve traversée par des intensités, dont l'indifférenciation lui permet d'inventer un nouveau langage et de nouvelles postures.

Bien au-delà du sens commun, bien en deçà du signifiant, un langage de signes s'invente, fait de cris-souffles, de syllabes et de cris : « Il s'agit de faire du mot une action en le rendant indécomposable, impossible à désintégrer : *langage sans articulation*¹⁴ ». Les cris sont des signes, qui ne sont plus reliés par une grammaire ou une syntaxe mais sont à recevoir dans leur sens littéral, syllabique, phonétique, tonique et fluidique. Ce langage par signes échappe à la parole articulée et s'exprime par des « gestes et attitudes ayant une valeur idéographique » : « les gestes au lieu de représenter les mots, des corps de phrases, [...] représentent des idées, des attitudes de l'esprit¹⁵ ». Le langage articulé laisse la place à une « poésie spirituelle », où les signes constituent de véritables hiéroglyphes. La dramatisation deleuzienne est alors un pendant de ce qu'Artaud décèle dans le théâtre oriental : une «

⁹ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF 1968, rééd. coll. Epiméthée, 1996, p. 44.

¹⁰ *Ibid.*, p. 150 et 342.

¹¹ A. Artaud, « Six personnages en quête d'auteur à la Comédie des Champs-Élysées », *La Criée* n° 24, mai 1923, dans *Œuvres, op. cit.*, p. 39-40.

¹² *Ibid.*, « Le théâtre de la cruauté », p. 1662.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 1969, p. 109.

¹⁵ A. Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 526.

métaphysique en activité¹⁶ ». Mais une métaphysique cruelle et obscure, qui fait écho à ce que Nietzsche a identifié sous le concept de « dionysiaque¹⁷ ». Les corps et les mots de ce théâtre de signes sont antérieurs à la représentation. Ils ne sont plus images, mais signes.

Pensée du signe et théâtre du signe. Mais attention, le signe n'est pas un signifiant mais un rapport de forces, de puissances et d'affects : il est l'originalité du drame deleuzien. Ces signes sont autant d'irruptions perturbant le règne du *Logos* : fragments, aphorismes délivrés par des oracles, ils perturbent la fonction unifiante du *Logos* qui rassemble les fragments dans une Unité. Les signes font partie d'un système de pensée mutilé et trompeur : ils sont un « langage matériel affectif plutôt qu'une forme d'expression, et qui ressemble aux cris plutôt qu'au discours du concept¹⁸ ». Les signes ne permettent pas tant d'acquérir une connaissance, mais plutôt d'expérimenter des idées confuses, des corps, des sons, des forces créatrices. « Il n'y a pas de *Logos*, il n'y a que des hiéroglyphes¹⁹ ». Deleuze établit progressivement une sémiotique de la création (à travers ses études sur la littérature, puis sur la peinture et le cinéma) qui pense le réel comme un système de signes non discursifs, qu'il reconnaît dans le théâtre de la cruauté d'Artaud. La pensée de la cruauté et le théâtre de la cruauté présentent une langue où crépitent, derrière chaque syllabe, les forces du chaos, les forces primordiales qui font vibrer la langue et les corps.

LE THÉÂTRE ET LA VIE

« Artaud poursuit en tout ceci la terrible révélation d'une pensée sans image, et la conquête d'un nouveau droit qui ne se laisse pas représenter²⁰ ». L'art comme la philosophie, apparaît comme capture de forces plutôt que discours comme le font éprouver la peinture de Francis Bacon, la musique de Pierre Boulez, le cinéma. Ainsi, si l'on peut penser sans image, on peut faire du théâtre en se passant de représentation. Apparent paradoxe puisque le théâtre est, par définition, une médiation par l'image. Comment réussir le tour de force de soustraire au théâtre ce qui le caractérise ? La possibilité d'un théâtre de la non-représentation s'inscrit dans un mouvement plus général en histoire de l'art : celui du passage entre l'art figuratif et l'art abstrait. Une révolution qu'opèrent Kandinsky et Malevitch en peinture, Stravinski en musique, Joyce et Khlebnikhov en littérature. Tous ces artistes ne veulent plus rien représenter : le signe existe alors sans son référent. Le théâtre de la cruauté, lui-même théâtre de signes, n'a-t-il pas cette caractéristique bien spéciale de se passer de référent et donc, de représentation ? Artaud a l'espoir de faire advenir un jour un théâtre pur. Pour lui d'ailleurs, le théâtre n'as pas encore commencé à exister et reste « à venir ». Il voit, un temps, en Charles Dullin, un réformateur capable de matérialiser un idéal du théâtre résidant dans « la figuration d'une vie vécue au moment même où elle se fabrique²¹ », où les acteurs vivent des sentiments immédiats : un théâtre direct qui ne repose plus sur la médiation de la représentation. C'est en 1926, lors de la création du Théâtre Alfred Jarry, qu'Artaud formule ses propres conceptions théâtrales : le théâtre doit surgir en deçà de la représentation, doublant *la vie même*, renouant avec ses forces plutôt qu'avec les formes. Mais où va ce théâtre lorsqu'il sort de la représentation ?

Chez Artaud comme chez Deleuze, lorsque le théâtre sort de la représentation, c'est le signe qu'il prend pied dans la vie. *Six personnages en quête d'auteur* est une pièce qui fait

¹⁶ *Ibid.*, p. 529.

¹⁷ G. Deleuze, *L'Île déserte*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁸ G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 1993, p. 179.

¹⁹ G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1993, p. 124.

²⁰ G. Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 192.

²¹ A. Artaud, « L'atelier de Charles Dullin », *Action*, 1921/1922, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1961, p. 134-135.

l'expérience de la problématique qui oppose la vie à la représentation sur scène. La famille d'acteurs en deuil, à la recherche d'un auteur pour écrire leur pièce, demandent au Directeur d'en prendre charge, mais ils sont gênés par l'idée d'être interprétés par des acteurs qui chercheront à les imiter. Il faut que le drame soit joué *comme il a été vécu par cette famille*. La famille veut un *drame réel*. La réalité rejoint la fiction, comme le constate Artaud dans son commentaire de 1923 : « Ainsi par glissements successifs la réalité et l'esprit se pénètrent si bien que nous ne savons plus, nous spectateurs, où l'un commence et où l'autre finit. [...] Ce ciel qui est un ciel de théâtre, ces arbres qui sont en tissu, nul n'en est dupe, ni les acteurs qui répètent, ni nous, ni ces larves en quête d'un moule où se couler. Alors où est le théâtre ? Eux, ils vivent, ils se disent réels. Ils nous l'ont fait croire. Alors nous, que sommes-nous ? Et pourtant ces *Six personnages*, ce sont encore des acteurs qui les incarnent ! Ainsi se pose tout le problème du théâtre. Et c'est comme un jeu de miroirs où l'image initiale s'absorbe et sans cesse, rebondit, si bien que chaque image reflétée est plus réelle que la première²² ». La démonstration est d'autant plus cruelle qu'à la fin du drame, l'adolescent et la fillette meurent sur scène, mais sont-ils « réellement » morts ?

Dans « Le Théâtre et la culture » paru dans le *Théâtre et son double* (1938), Artaud considère que le théâtre se sclérose au lieu de prendre vie et déplore qu'il soit fixé dans un langage qui indique sa perte, asphyxié par la culture académique qui le coupe de la vie. Artaud entend notamment par « culture » les systèmes philosophiques qui se construisent en étant éloignés de la vie, alors que « ces systèmes sont en nous²³ ». Artaud met en coexistence le théâtre et la pensée. Deux textes de G. Deleuze font directement écho à cet article d'Artaud : « L'immanence : une vie... » dans *Deux Régimes de fous* et le premier chapitre de *Critique et clinique* intitulé « La littérature et la vie » (1993). De la même façon qu'Artaud considère la vie comme le double du théâtre, Deleuze considère la vie comme un double de la philosophie. En tant que *formes* qui manifestent la *force* de la vie, l'art et la pensée doivent renouer avec les stades primordiaux de la faim et de la soif, du cri et du geste, avec les ombres, les doubles, les masques. L'abandon des formes au profit d'une libération de forces profite à la littérature qui n'est pas forme mais « vie » : « écrire est une affaire de devenir », un « passage de Vie²⁴ ». De même que le « vrai théâtre » doit « briser le langage pour toucher la vie²⁵ ». De même que la philosophie est une « conscience immédiate absolue dont l'activité [...] ne cesse de se poser dans une vie²⁶ ».

EN FINIR AVEC LE JUGEMENT

Un tel théâtre de signes pose également le problème du jugement, auquel G. Deleuze se confronte dans le chapitre 15 de *Critique et clinique* (« Pour en finir avec le jugement ») ; une référence directe à la création radiophonique d'Artaud, enregistrée en 1947. Ce théâtre radiophonique, dans lequel Alain Cuny, Maria Casarès, Paule Thévenin lisent des textes entrecoupés de cris, de battements de tambour, vise à mettre sur le devant de la scène des corps désorganisés, larvaires, propres à émettre une métaphysique davantage rituelle (Tutuguri) que religieuse (puisqu'il faut rompre avec Dieu). Dans ce jeu de correspondance entre le théâtre radiophonique (de la cruauté) d'Artaud et la pensée de la cruauté de *Critique*

²² A. Artaud, « *Six personnages en quête d'auteur* à la Comédie des Champs-Élysées », *La Criée* n° 24, mai 1923, dans *Œuvres*, op. cit., p. 39-40.

²³ A. Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 506.

²⁴ « Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. [...] Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute manière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. », G. Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 11.

²⁵ A. Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 509.

²⁶ G. Deleuze, « L'immanence : une vie... », *Deux Régimes de fous*, op. cit., p. 361.

et clinique, nous voyons de quelle manière les deux scènes (pensive et théâtrale) dialoguent une nouvelle fois.

À la suite de Spinoza, de Nietzsche (§ 42 de l'Antéchrist²⁷), mais aussi de Lawrence, Kafka et Artaud, Deleuze veut en finir avec le jugement judéo-chrétien et la morale du prêtre. Cette doctrine de jugement est présente sur les scènes de théâtre : elle s'accroît au fur et à mesure que la tragédie est emportée par le drame apollinien, de même qu'elle s'accroît au fur et à mesure que la pensée des présocratiques est supplantée par la philosophie platonicienne. Quelle est cette nouvelle prétention antique de juger la vie des hommes au nom de valeurs supérieures et transcendantes ? Au nom d'un *apeiron* (en grec, l'infini, l'indéfini) qui met l'homme en posture de dette illimitée envers des valeurs supérieures, exposé sans cesse à la faute, qu'il peut payer de sa vie ? En finir avec le jugement de Dieu ou des dieux, c'est en finir avec l'*apeiron*, qui désigne l'état primordial du monde. Tout ce qui est défini (la vie, par exemple) doit retourner au principe d'infini. La vie est donc le signe d'une émancipation illégitime de l'état éternel, une faute pour laquelle la destruction reste la seule pénitence. Ce qui vit ne vaut rien et doit périr. Quel système de cruauté ! Comme le corps contraint souffre d'une dette infinie envers les dieux ! Sur le plan théâtral comme sur celui de la pensée, Nietzsche entend faire de l'art et de la philosophie, des expressions de la vie et du vrai mouvement, de la pulsion primitive chargée de la capacité à créer de nouvelles formes de pensée et de création. Nietzsche s'érige contre la dialectique dont il critique le faux mouvement spéculatif : cette pensée en réaction est une morale d'esclave, car la réaction prend la place sur l'action, la vengeance et le ressentiment sur l'agressivité. La dialectique est une *représentation* de la puissance alors que la philosophie se doit d'être une *volonté* de puissance. Le recours à la médiation de la représentation est alors considéré comme une caractéristique des esclaves qui n'ont pas la capacité d'être en présence de forces pures, sans avoir le besoin de se les représenter. La représentation est une volonté de l'homme du ressentiment²⁸. Deleuze dénonce à son tour la doctrine du jugement qui a contaminé le théâtre et la philosophie. Le philosophe ne peut être le simple spectateur du concept. Alors que Kant élabore une philosophie de spectateur, une philosophie critique, une philosophie du jugement qui met à distance les objets qu'elle entend penser, G. Deleuze entend pratiquer la philosophie en acteur, une philosophie dramatisée et créatrice, au sein de laquelle le philosophe-créateur affirme sa volonté de puissance.

DE NOUVELLES PERSPECTIVES SCÉNIQUES

Si la relation entre Deleuze et Artaud se joue principalement autour des trois concepts évoqués ici (la cruauté, la vie, le jugement), on s'aperçoit que le désamour pour le théâtre qu'entretiennent les deux auteurs est résolument une posture qui fait fonction d'aiguillon positif, plus que de négation. Car tous deux pensent et fabriquent une pensée et un théâtre de la cruauté à venir. Le fait qu'Artaud éprouve des difficultés à réaliser sur scène un théâtre sub-représentatif et préjudicatif (la réalisation scénique des *Cenci* ne lui paraît pas à la hauteur de ses aspirations théoriques) ne témoigne pas d'un échec du théâtre de la cruauté : un certain nombre de signes et d'expériences montre que ce théâtre a continué d'être expérimenté par Artaud puis ses continuateurs.

²⁷ Paul a trouvé des « moyens d'asseoir la tyrannie du prêtre, de constituer les troupeaux : [...] *c'est-à-dire la doctrine du "jugement"...* », F. Nietzsche, *L'Antéchrist*, § 42, trad. É. Blondel, Paris, GF, Flammarion, [1994], 1996, p. 95.

²⁸ « La manie de représenter, d'être représenté, de se faire représenter ; d'avoir des représentants et des représentés : telle est la manie commune à tous les esclaves, la seule relation qu'ils conçoivent entre eux, la relation qu'ils imposent avec eux, leur triomphe. ». G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, rééd. coll. Quadrige, 1997, p. 92.

La preuve est qu'Artaud délaisse le théâtre pour forger, un temps, l'idée d'un « cinéma de la cruauté²⁹ ». Le cinéma marque sa supériorité sur le théâtre quand il est question d'esthétique de la cruauté, car le cinéma est proche d'une « sensation affective d'ordre nerveux » à l'origine de toute émotion, de toute vibration. Selon l'auteur, à propos du projet sur *La Coquille et le clergyman* (1927), un film n'est pas un rêve mais la « vérité sombre de l'esprit », le « derme de la réalité », un « jeu pur d'apparences » d'où naît un « langage inorganique » permettant de retrouver la « disposition primitive des choses³⁰ ». La cinéma de la cruauté agit directement sur le cerveau, là où le théâtre se révèle être une médiation entre l'image représentée et la conscience du spectateur. Mais il serait faux d'avancer que la cruauté est définitivement inadéquate avec le théâtre. Dès les années 1950, le théâtre de la cruauté resurgit avec le happening, introduit en France par Jean-Jacques Lebel, ami de G. Deleuze qui suit avec intérêt ces manifestations théâtrales provocatrices qui secouent le milieu intellectuel parisien. « Les happenings de Jean-Jacques Lebel sont le point exact où le théâtre explose³¹ » écrit J.-P. Sartre. Au début des années 1970, les idées d'Artaud influencent de nombreux praticiens de théâtre éprouvant le besoin de se rapprocher du public, de lui parler directement, de transformer la représentation en acte, de renouveler les formes. Du *Living Theatre* à Jerzy Grotowski, du théâtre de Jean Genet au théâtre de Carmelo Bene, c'est bien la vie qui est convoquée sur scène. Dans *Superpositions*, G. Deleuze s'arrête sur ces formes théâtrales qui s'émancipent de la représentation : « On dira que Carmelo Bene n'est pas le premier à faire un théâtre de la non-représentation. On citera au hasard Artaud, Bob Wilson, Grotowski [sic], le Living³²... » Les études théâtrales en viennent alors à forger la catégorie du « théâtre impossible », sous l'égide duquel sont classifiées toutes sortes de pièces qui se refusent à la représentation.

Le théâtre et la philosophie vivent une nouvelle onde de choc, provoquée par les écrits d'Artaud. La pensée de l'événement théorisée dans *Logique du sens* (1969) ne peut-elle être lue en regard des pratiques happening de cette même époque ? L'assimilation deleuzienne du théâtre de la cruauté peut être interprétée comme une réponse possible apportée à l'aporie artaudienne. G. Deleuze joue sur une indiscernabilité : le théâtre de la cruauté est-il un théâtre proprement scénique ou un théâtre de la pensée, puisqu'il tend difficilement à se réaliser pratiquement ? Et si Deleuze faisait valoir le recours à la philosophie, comme une réponse à l'échec scénique des *Cenci*, en traduisant le théâtre de la cruauté, non sur la scène de théâtre à proprement parlé, mais sur une *autre scène*, le théâtre de la pensée ? Si le théâtre de la cruauté pouvait trouver sa pleine réalisation dans le domaine de la pensée deleuzienne ?

²⁹ G. Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 1985, p. 227.

³⁰ La coquille et le clergyman, scénario de film, « Cinéma et réalité », *Œuvres, op. cit.*, p. 248.

³¹ J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, « Mythe et réalité du théâtre », Paris, Gallimard, Folio, [1973], 1992, p. 194-199.

³² G. Deleuze, *Superpositions*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. 94.