

## Gilles Deleuze, le théâtre et sa politique

L'idée d'une déreprésentation théâtrale

Flore Garcin-Marrou

Pour citer cet article :  
Florence Garcin-Marrou, "Gilles Deleuze,  
le théâtre et sa politique.  
L'idée d'une déreprésentation théâtrale",  
Gilles Deleuze.  
Politiques de la philosophie,  
sous la direction d'Adnen Jdey  
Genève,  
Métis Presses, 2015.

Dans «Un manifeste de moins», Deleuze cartographie ce qui pourrait être, selon lui, la *fonction du théâtre politique* – et l'on s'aperçoit rapidement que son point de vue est marginal, en rupture avec ses contemporains. Le théâtre politique auquel Deleuze pense lorsqu'il commente le théâtre de Carmelo Bene – sur lequel il prend appui pour formuler ses propres hypothèses – est un théâtre à même de questionner le pouvoir (tant le pouvoir *du* théâtre que le pouvoir *au* théâtre), l'autorité de ses principaux participants (acteur, metteur en scène) et de ses principaux éléments (texte, scène). Ce théâtre «évidemment ne change pas le monde et ne fait pas la révolution»<sup>1</sup>. Deleuze ne croit pas non plus en un théâtre populaire, car il a le défaut intrinsèque de représenter des conflits et des oppositions, ce qui l'enferme dans une représentation de la réalité alors que Deleuze ne pense qu'à faire sortir le théâtre de la représentation en poussant la critique de telle façon que la représentation des conflits est supplantée par une «présence de la variation»<sup>2</sup> continue. S'il reconnaît à Brecht d'avoir tenté de dépasser les contradictions qu'il met en scène en donnant aux spectateurs la possibilité de trouver des solutions pour les résoudre, Deleuze lui reproche précisément ce qui vient: il ne s'agit pas d'apporter des solutions aux conflits mais de sortir de la représentation. Là émerge l'idée d'un théâtre politique deleuzien: «plus actif, plus agressif», où les conflits ne sont pas normalisés par la représentation codifiante,

1 DELEUZE, Gilles, « Un manifeste de moins », in *Superpositions*, p. 120.

2 *Ibid.*, p. 121.

mais intensifs, comme des émergences soudaines d'une variation subreprésentative. Le brechtisme à la française, façonné par les intellectuels comme Barthes, n'est autre chose qu'une «prise de pouvoir sur une part importante du théâtre»<sup>3</sup>, de même que le théâtre populaire italien des années 1980 est un «leurre idéologique». Pour Deleuze, la fonction politique est ailleurs: dans le «travail souterrain d'une variation libre»<sup>4</sup> propre à un théâtre minoritaire. Cette formulation, qui date de 1979, est le fruit d'une maturation et d'un parcours que Deleuze, spectateur et lecteur de théâtre, construit depuis les années 1940.

### Un parcours

Un dimanche de juin 1943, Gilles Deleuze et Michel Tournier, âgés de 18 et 19 ans, se rendent au Théâtre Sarah-Bernhardt où se joue la première pièce représentée en public de Jean-Paul Sartre, *Les mouches*. Le nom du théâtre a été aryanisé en Théâtre de la Cité, en raison des origines juives de sa précédente propriétaire, qui lui a donné son nom en 1898. Michel Tournier fait le récit de cette représentation dans *Célébrations* (1999). Le rôle de Jupiter est tenu par Charles Dullin qui s'écrie soudain à l'adresse d'Oreste: «Jeune homme, n'incriminez pas les dieux!» Les sirènes de Paris retentissent au même moment. Le rideau est baissé, les lumières rallumées et la salle évacuée. Tous les spectateurs se réfugient dans les caves-abris et attendent l'attaque aérienne. Seuls les deux adolescents Deleuze et Tournier restent à l'air libre: «Le soleil est radieux. Nous déambulons sur les quais dans un Paris absolument désert: la nuit en plein jour. Et les bombes commencent à pleuvoir.»<sup>5</sup> La RAF vise les usines Renault de Billancourt. Imperturbables, Deleuze et Tournier ne parlent que d'une chose: les démêlés d'Oreste et de Jupiter en proie aux «mouches» qui ont envahi Argos. Si le peuple argien est rongé par le remords, envahi par les mouches du repentir, il ne tient qu'à lui de devenir responsable de ses actes, d'assumer sa liberté fondamentale et de ne pas se laisser bercer par l'illusion de faire porter ses fautes aux dieux. Ce récit de Tournier est le premier contact connu entre Deleuze et une pièce de théâtre à fonction politique: par la suite, Deleuze sera un spectateur régulier des pièces politiques de Sartre, comme il l'évoque dans un

3 *Ibid.*, p. 122.

4 *Ibid.*, p. 123.

5 TOURNIER, Michel, *Célébrations*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 343-344.

article de 1964, «Il a été mon maître»<sup>6</sup>, dans lequel il salue également la nouveauté du théâtre militant d'Armand Gatti. De cette pièce, Deleuze retient peut-être que l'acteur sur scène n'a pas à regarder vers les cintres, que l'homme n'a pas à compter sur une transcendance illusoire, un *deus ex machina* qui viendrait le sauver d'une débâcle métaphysique. C'est plutôt vers les profondeurs du théâtre que Deleuze va porter ensuite son regard, vers ce qu'il nommera le subreprésentatif. Nous y reviendrons.

Dès 1951, Deleuze est en contact avec le TNP (Théâtre National Populaire) de Jean Vilar. Fanny Deleuze nous assure qu'il est possible qu'il ait suivi la programmation du TNP, sans toutefois aller nécessairement voir les spectacles, mais en lisant les pièces programmées. Deleuze a toujours lu beaucoup de théâtre.<sup>7</sup> Le fait que Vilar monte un répertoire de pièces rarement jouées en France comme *La mort de Danton* de Büchner dans une adaptation d'Adamov en 1948 (reprise en 1953) ou comme *Le prince de Hombourg* de Kleist en 1951 a sûrement dû mettre Deleuze sur la voie de ce répertoire théâtral, qui constituera ensuite un fonds référentiel dont il ne se séparera jamais. En effet, la première citation de *La mort de Danton* se trouve à la dixième page de *Différence et répétition*, utilisée pour illustrer la répétition du même. Il est aussi vraisemblable que le philosophe ait lu ou assisté à une représentation de *La grande et la petite manœuvre* d'Adamov que Roger Blin a créé au Théâtre des Noctambules en novembre 1950: Deleuze mentionne également cette «très belle pièce»<sup>8</sup> dans *Différence et répétition*. *La grande et la petite manœuvre*, qui n'est pas organisée en actes et en scènes mais en parties et en tableaux qui doivent se succéder dans un enchaînement quasi cinématographique, met en scène la persécution de l'Homme, à travers le destin de deux personnages: le Mutilé et le Militant. Le Mutilé est contraint d'obéir à des voix qui lui dictent des ordres persécuteurs, mais au fur et à mesure, il perd ses membres, si bien qu'Erna, qui lui est dévouée et qui le pousse dans une chaise roulante, le précipite hors de la scène, signifiant sa mort. Le Militant, lui, subit une répression policière. Son combat politique lui fait alors perdre sa femme. Il assiste à l'agonie de

6 DELEUZE, Gilles, «Il a été mon maître», in *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, p. 109-113.

7 DELEUZE, Fanny, entretien avec l'auteur, le 21 janvier 2011, reproduit dans le volume d'annexes de GARCIN-MARROU, Flore, «Gilles Deleuze, Félix Guattari: entre théâtre et philosophie. Pour un théâtre de l'à venir», thèse soutenue le 13 décembre 2011, Université Paris-Sorbonne.

8 *Différence et répétition*, n° 1, p. 355.

son enfant qui finit par mourir. La fonction politique de la pièce d'Adamov ne réside pas dans une opposition binaire entre les persécuteurs et le persécuté, mais dans une variation (qui tient de la superposition de ces deux figures marginalisées par le pouvoir) et dans une cruauté qui s'exerce sur ces deux individus, mutilés dans leur chair et réduits à néant. La structure même de la pièce ne révèle pas une mise en tension classique entre deux scènes, au service d'une progression dramatique débouchant sur un climax: les tableaux s'enchaînent suivant un flux continu où chaque persécution pousse le personnage au-delà de sa propre représentation, car tous deux se désubstantialisent: l'un est démembré, l'autre psychologiquement détruit, de sorte qu'ils atteignent un état larvaire, spectral à la fin de la pièce, comme soustraits à eux-mêmes. *La grande et la petite manœuvre* contient ainsi les prémices de la formulation du théâtre politique de 1979: variation plutôt que représentation, superposition plutôt que tension, désindividuation du personnage plutôt qu'incarnation.

Les années 1950-1960 sont des années charnières pour le paysage théâtral français: 1950 est l'année de fondation du *Piccolo Teatro* de Milan par Giorgio Strehler, de l'adaptation d'*Antigone* de Brecht, rentré en Europe... De quelle manière Deleuze va-t-il percevoir ces forces en mutation? Va-t-il adhérer à un type de théâtre politique précis? En 1955, Deleuze est nommé professeur en hypokhâgne au lycée Louis-le-Grand. Parmi ses élèves, il y a François Regnault: le cours de cette année-là porte sur Paul Claudel et *Le soulier de satin* qui est au programme de Lettres. Deleuze manifeste une attention particulière pour une autre pièce de Claudel, *Protée*, car elle porte sur la métamorphose du personnage éponyme, pris dans un devenir-lion, dragon, panthère et porc géant, dans un devenir-eau et dans un devenir-arbre. Mais pendant que Deleuze est attentif au théâtre de Claudel, d'autres intellectuels ont les yeux rivés sur le théâtre de Brecht: en juin 1954, le *Berliner Ensemble* présente *Mère Courage* à Paris, puis en 1956, le *Cercle de craie caucasien*. Alors qu'il a «sûrement vu *Mère Courage*»<sup>9</sup>, Deleuze ne devient pas brechtien comme beaucoup de ses contemporains structuralistes qui fondent un «brechtisme à la française». Pire, il travaille sur l'adversaire légendaire de Brecht, l'écrivain catholique Claudel et n'hésite pas à faire référence à l'autre théoricien du théâtre que l'on prendra l'habitude d'opposer également à Brecht: Artaud. L'idée à laquelle Deleuze ne peut se rallier, c'est celle d'une structure interprétative et représentative d'une réalité politique.

9 DELEUZE, entretien avec l'auteur, *op. cit.*

*Représenter* une lutte politique, représenter une idéologie par le biais de l'imaginaire, ne s'accorde pas avec la fonction politique du théâtre telle qu'il la conçoit: représenter, c'est mettre à distance la réalité, par le biais de l'opération critique qu'est la distanciation brechtienne (*Verfremdung*). Or on sait comment Deleuze récuse très tôt l'idée d'une critique de la raison, au sens kantien du terme d'abord, puis dans *Nietzsche et la philosophie*<sup>10</sup>: invalidant autant ce qu'il appelle la «critique transcendante» (la raison est jugée par une instance extérieure et supérieure) que la «critique immanente» (la raison est elle-même juge et partie, autocritique). Un rejet de la critique judiciaire qu'il finit de formuler en faisant référence au texte d'Artaud, «Pour en finir avec le jugement de dieu» dans *Critique et clinique*. Non pas que Deleuze refuse toute fonction critique à la philosophie ou au théâtre – au contraire, une certaine fonction critique leur est *nécessaire* à tous deux: Deleuze n'entend simplement pas la critique comme un geste nécessairement judiciaire mais propose une autre modalité de la critique qui passe par une logique des rapports de force propre à déconstruire la forme judiciaire et judiciaire. Avec Deleuze, la critique ne se définit plus par son étymologie grecque (*krinein*: juger), mais elle se présente comme une critique-clinique, une critique symptomatologique qui est rendue concrète dans «Un manifeste de moins» où le jugement est remplacé par l'analytique de l'opération soustractive et la plastique de la variation continue. Le théâtre critique devient alors indissociable d'un théâtre clinique, qui ne consiste pas seulement en une suspension du jugement, mais en un travail interne de soustraction de tous les éléments de pouvoir. Le théâtre de Bene, par exemple, est essentiellement critique envers le pouvoir, en opérant des opérations de soustractions internes, des mutilations, des ablations – au sens clinique du terme.

Durant la décennie 1960-1970, Deleuze creuse le fossé qui le sépare des théoriciens du théâtre politique brechtien et s'oriente vers des formes plus expérimentales qui vont chercher, en général, toutes à *sortir du théâtre par le théâtre*. Lorsqu'il devient chargé d'enseignement à la Faculté de Lyon, de 1964 à 1969, il se rend au Théâtre de la cité ouvrière de Villeurbanne pour voir des mises en scène de Roger Planchon, de Michel Auclair. Fanny Deleuze se souvient d'être allée voir en sa compagnie en 1965 une représentation du *Chevalier au pilon flamboyant* de

10 *Nietzsche et la philosophie*, p. 104; cité par SIBERTIN-BLANC, Guillaume, «Théâtre, théorie et scène du texte: réflexions sur "Le 'Piccolo', Bertolazzi et Brecht" d'Althusser», communication pour le Colloque International: *Scienze, Epistemologia, Societa. Le lezione di Louis Althusser*, Faculté d'Histoire, Venise, 2008.

John Fletcher (mis en scène par Jean-Baptiste Thierrée) et de *Bérénice*, mis en scène par Planchon, avec Sami Frey et Francine Bergé. Mais c'est un fait: Deleuze n'a jamais écrit sur Planchon, la rencontre n'a peut-être jamais eu lieu. L'expérience théâtrale de Villeurbanne n'est reprise dans aucun des textes de Deleuze, contrairement à d'autres événements à peu près contemporains. En 1961, Deleuze fréquente Kostas Axelos et le comité de la revue *Arguments*, où il fait la rencontre de Jean-Jacques Lebel. Deleuze s'intéresse au *happening*, même s'il est vraisemblable qu'il n'en a vu aucun: Fanny Deleuze nous confirme néanmoins qu'il a dû suivre les articles de presse qui dénoncent ces manifestations «scandaleuses». Par le *happening*, la structure autoritaire qui soumet l'acteur à l'auteur, la structure spectaculaire qui hiérarchise le rapport entre l'acteur et le spectateur sont abolies au profit d'un processus de production collégial. Sartre écrit alors: «Les *happenings* de Jean-Jacques Lebel sont le point exact où le théâtre explose.»<sup>11</sup> Pour Deleuze, c'est justement cette explosion qui est politique, explosion qui mène à la décomposition du théâtre représentatif et spectaculaire. Deleuze rentre alors, vis-à-vis du théâtre, dans une ère du soupçon, qui lui fait remettre en cause, plus que jamais, la représentation théâtrale en elle-même. Une opération au poumon lui interdit désormais de rester assis trop longtemps dans une salle de spectacle et de faire silence. De plus, le théâtre l'ennuie, même s'il garde un plaisir intact à le lire. Ce refus de la scène, de la représentation théâtrale est contemporain d'un moment théorique qui l'amène, en 1967, à poser les bases d'une «méthode de dramatisation»<sup>12</sup>, qu'il a déjà abordée dans *Nietzsche et la philosophie* et qui va se révéler être au cœur de *Différence et répétition*.

### De la représentation à la dramatisation

Cette période inaugure la pensée d'un théâtre non mimétique que Deleuze expérimente par le biais d'une réflexion sur des concepts propres à la philosophie de la connaissance: on lit alors, par exemple, l'influence de *l'Essai sur l'entendement humain* de Hume que Deleuze a commenté en 1953 dans *Empirisme et subjectivité*. La scène de la pensée est ce qui *peut faire théâtre sans qu'il y ait nécessairement représentation*.

11 SARTRE, Jean-Paul, «Mythe et réalité du théâtre», in *Un théâtre de situations* [1973], Paris, Gallimard, 1992, p. 194-199.

12 DELEUZE, Gilles, «La méthode de dramatisation», in *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, p. 148-162.

La conférence «La méthode de dramatisation» pose cette question: sur la scène de la pensée, de quelle manière l'idée peut-elle surgir? Elle ne peut être trouvée seulement en posant la question: «Qu'est-ce que?» – qui appelle une description phénoménologique de ce que l'on voit, de ce qui est porté sous nos yeux –, mais en posant d'autres questions: «Qui? Combien? Comment? Où? Quand?». Cette nouvelle série de questions spatio-temporelles constitue un «théâtre spécial»<sup>13</sup> où l'idée s'incarne et se différencie. L'idée n'est pas une représentation, mais une *dramatisation en deçà de la représentation*. L'idée n'est pas une représentation mais un événement caractérisé par les conditions de son surgissement. Cette scène pensive d'en deçà la représentation donne à voir des fantômes, des spectres, des larves, autant de corps sans organes subissant la cruauté de la différenciation. Déjà, Artaud s'interrogeait dans *Le pèse-nerfs* 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 [âme]»<sup>14</sup>. Le théâtre de la cruauté est alors 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 sa suite, Deleuze analyse 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"»<sup>15</sup>. 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 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-obscur»<sup>16</sup>. 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 vivre. Il ne s'agit donc plus de porter son intérêt sur les phénomènes et leur perception, mais sur leurs conditions de surgissement et d'actualisation

13 *Ibid.*, p. 131.

14 ARTAUD, Antonin, *Le pèse-nerfs* [1925], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p. 159-169.

15 *Ibid.*, p. 137.

16 *Différence et répétition*, p. 44.

sur un champ d'immanence, processus propre à engendrer une pensée sans image, pré- ou subreprésentative, une pensée nue, une pensée sans médiation, une pensée sauvage, une «génitalité innée de la pensée»<sup>17</sup>.

Rapportons maintenant les impressions d'Artaud quand il assiste en 1923 à la Comédie des Champs-Élysées à une représentation de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello<sup>18</sup>, dans une mise en scène de Pitoëff. 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 Georges Pitoëff, ces six personnages ont le visage maquillé de blanc, une allure fantomatique et spectrale qui rappelle l'état larvaire évoqué par Gilles Deleuze. Ces «larves invertébrées/d'où se détache la nuit sans fin»<sup>19</sup> représentent d'«autres corps humains» vivant «dans les profondeurs/ de certaines tombes/en des endroits historiquement/sinon géographiquement insoupçonnés»<sup>20</sup>. 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 subreprésentatif de l'identité du Je, élément passif et neutre. Le corps sans organes devient lui-même la matrice de la subreprésentation: lors de la conférence de 1933 sur «Le théâtre et la peste», 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.*»<sup>21</sup> Deleuze fait d'Artaud le metteur en scène de la «terrible révélation d'une pensée sans image», de la «conquête d'un nouveau droit qui ne se laisse pas représenter»<sup>22</sup>. Le théâtre apparaît alors comme capture de forces plutôt que discours

17 *Ibid.*, p. 150 et 342.

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

19 ARTAUD, Antonin, «Le théâtre de la cruauté», *ibid.*, p. 1662.

20 *Ibid.*

21 *Logique du sens*, p. 109.

22 *Différence et répétition*, p. 192.

comme le font éprouver la peinture de Francis Bacon, la musique de Pierre Boulez, etc. 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'a 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 fabrique»<sup>23</sup>, 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.

Lorsque le théâtre sort de la représentation, c'est le signe qu'il prend pied dans la vie. Dans *Six personnages en quête d'auteur*, la famille d'acteurs en deuil, à la recherche d'un auteur pour écrire leur pièce, demande au Directeur d'en prendre la 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

23 ARTAUD, Antonin, «L'atelier de Charles Dullin» [1921/1922], dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1961, p. 134-135.

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 première.<sup>24</sup>

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 ? 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 Vie »<sup>25</sup>. De même que le « vrai théâtre » doit « briser le langage pour toucher la vie »<sup>26</sup>. C'est donc un *théâtre du réel* qui va s'imposer comme théâtre politique deleuzien.

### La question du théâtre militant

Dès 1969, Deleuze enseigne à l'Université de Vincennes : c'est là qu'il va être en contact avec des compagnies de théâtre politiquement engagées, militantes. Jacques Clancy, créateur du département de théâtre, se rappelle avoir vu Deleuze assister aux représentations de « Al Assifa » en 1972 : un théâtre révolutionnaire de l'immigration, porté par le succès grandissant des pièces de Kateb Yacine, émerge alors. « Al Assifa » est une association créée par des militants du MTA (Mouvement des Travailleurs Arabes) constitué d'intellectuels et d'ouvriers des ex-comités Palestine, revendiquant un rôle d'orientation et d'unification d'une conscience nationale arabe. Les militants présentent des scènes lors de grèves, pratiquant l'enquête auprès d'immigrés, à propos des conditions de vie, des formes d'oppression. Le *Living Theatre* et le *Bread and puppet* sont invités aussi à Paris-VIII : Deleuze cite ces deux troupes dans *Superpositions*. Le *Living* travaille au croisement des héritages de Brecht et d'Artaud : ils racontent la nature humaine dans ses contradictions, tout en faisant du théâtre une vie, intervenant directement sur le public, comme si la scène n'était là

24 ARTAUD, « *Six personnages en quête d'auteur* à la Comédie des Champs-Élysées », *art. cit.*, p. 39-40.

25 *Critique et clinique*, p. II : « 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. »

26 ARTAUD, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 509.

que pour être supprimée. Au cours de leurs événements, l'action directe annule la représentation.

En 1972, Deleuze participe à un spectacle d'agit-prop : en juin s'ouvre le procès des mutins de Nancy. Six des deux cents mutins de la prison sont inculpés après le mouvement de contestation des prisonniers qui a éclaté en janvier, un mois après la révolte de Toul et quelques jours après la remise du rapport Schlmek qui reconnaît les conditions précaires de la détention pénitentiaire dans certains établissements. Depuis un an, les prisonniers luttent pour la reconnaissance de leurs droits communs. Cette mutinerie est largement relayée par les médias et reçoit le soutien immédiat du GIP (Groupe d'information sur les prisons) qui, en la personne de Gilles Deleuze, est cité comme témoin par la défense. Le philosophe, à la barre, corrobore les *témoignages recueillis auprès* des familles des mutins. À la deuxième audience, sous la pression des syndicats pénitentiaires, Deleuze est rapidement coupé dans son discours. Le GIP dénonce le caractère truqué de l'audience et fait paraître dans la revue *Esprit* la retranscription des débats du procès, effectuée par la metteuse en scène Ariane Mnouchkine et la journaliste Michèle Manceaux<sup>27</sup>. Le Théâtre du Soleil en fait ensuite un spectacle joué à la Cartoucherie, en tomber de rideau de 1973, puis dans des cités ouvrières de banlieue parisienne. Lors des représentations, Mnouchkine joue une avocate, Daniel Defert, Michel Foucault, Gilles Deleuze et Philippe Meyer campent des rôles de policiers qui encadrent les accusés. Au même moment, Deleuze rencontre au GIP Jean Genet : ils se retrouvent quelques années plus tard au sujet du conflit israélo-palestinien. Une rencontre qui débouche sur la *Revue d'études palestiniennes* en 1981.

Quel rapport s'établit entre Deleuze et des formes de théâtre militant ? S'il en parle peu et que, sur ce point, Guattari est bien plus impliqué dans de telles rencontres, sa remarque à propos du théâtre populaire dans « Un manifeste de moins » est programmatique de formes modernes d'activisme. Certes, le théâtre populaire représente des conflits, et ces conflits, codifiés par la représentation, lui sont subordonnés : mais comment faire pour qu'un conflit ne soit pas normalisé ? Pour qu'il soit un éclair annonciateur ? Une « émergence soudaine d'une variation créatrice, inattendue, subreprésentative ? »<sup>28</sup> Voilà ce qui différencie un théâtre

27 Revue *Esprit*, octobre 1972, p. 524-555 ; repris dans ARTIÈRES, Philippe, QUÉRO, Laurent et ZANCARINI-FOURNEL, Michelle (éds), *Le Groupe d'Information sur les Prisons. Archives d'une lutte, 1970-1972*, Paris, IMEC, 2003, p. 237-257.

28 DELEUZE, « Un manifeste de moins », *op. cit.*, p. 121-122.

populaire institutionnalisé de la lutte militante d'un groupe d'artistes. Olivier Neveux associe cette idée deleuzienne d'émergence militante et créatrice à une forme d'«artivisme»<sup>29</sup>, car il s'agit d'actions qui convoquent le langage de la performance et des arts visuels à des fins politiques. La démarche de l'artivisme n'est pas de représenter des conflits pour que les spectateurs les résolvent, mais de travailler à leur émergence sans passer par des médiations argumentatives. Il faut d'abord inscrire dans l'espace public des espaces libérés repris à l'ordre dominant, des événements détournant les mises en scène sociale quotidienne, les *habitus* comportementaux. Les Yes Men, par exemple, mènent des actions qui tendent à faire dysfonctionner le monde tel qu'il est ordonné: la dénonciation veut montrer les dessous de notre société et la possibilité de faire émerger de l'intempestif. Olivier Neveux rapproche ces pratiques artistiques du concept de «subreprésentatif» de Deleuze: «[il] ne s'agit pas de représenter, mais de créer les conditions d'un "Nouveau", porté par la somme des propositions résistantes de l'époque.»<sup>30</sup> Mais il précise aussi qu'aujourd'hui, des formes théâtrales tendent à nuancer cette radicale assimilation deleuzienne entre représentation et normalisation des discours. La représentation théâtrale n'est pas que l'agent d'un ordre normé du monde, mais est aussi à même de montrer le réel.

À l'aune de nombreuses productions théâtrales contemporaines, la représentation – et pas seulement le *happening* et la performance en tant qu'ils convoquent le réel plutôt que la fiction – peut avoir une fonction politique et militante. C'est sur ce point que Deleuze peut paraître contestable en 2013. Aujourd'hui, les théâtres du réel, qu'ils aient lieu dans un espace urbain, public ou scénique, affectent nos perceptions, modèlent nos expériences. On pense notamment au *Géant tombé du ciel* (Le Havre, 1993), de la compagnie Royal de Luxe, qui questionne l'agencement urbain du Havre en y injectant des visions, des fictions, politiques par l'effet d'étrangeté qu'elles dégagent. De même que le «théâtre documentaire», à la fois témoignage de traces du réel et narration théâtrale, le «théâtre verbatim», théâtre-citation dont la caractéristique est d'affirmer que tout ce qui est rapporté sur scène est authentique, allouent à la représentation une capacité singulière à parler du réel et à le dénoncer, faisant en sorte que la représentation et la fiction ne soient pas à un obstacle à l'authenticité.

29 NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur*, Paris, La Découverte, 2013, p. 119-124.

30 DELEUZE, «Un manifeste de moins», *op. cit.*, p. 122.

### Vers un théâtre mineur: la rencontre avec Carmelo Bene

La question de la fonction politique du théâtre est réactivée différemment chez Deleuze lorsqu'il rencontre Carmelo Bene en septembre 1977, par l'intermédiaire du traducteur Jean-Paul Manganaro. Si Deleuze a pris ses distances avec le théâtre critique brechtien, il n'en demeure pas moins qu'il identifie un théâtre critique, particulier à Carmelo Bene: quel est-il? On l'a vu, la fonction critique n'est pas chez lui l'agent d'un système du jugement, où l'action est soumise au jugement du spectateur. Après Artaud, Deleuze veut lui aussi en finir avec le jugement. La critique chez Bene est une «critique-clinique»: elle s'exprime par exemple à travers l'acte d'amputation que subit le texte de Shakespeare dans l'adaptation que fait Bene de *Richard III*: amputation qui sonne comme une réminiscence de la mutilation à l'œuvre dans la pièce d'Adamov, *La grande et la petite manœuvre* que Deleuze a lu ou vu dans les années 1950. Alors que la critique brechtienne s'en tient à un procès en représentation, la critique-clinique de Bene est un processus actif de soustraction, en variation: la soustraction permet de modifier le centre de gravité de la pièce et de faire en sorte qu'une autre perspective émerge d'un nouvel équilibre des rapports entre les personnages. Le processus d'amputation permet un pas de côté, expression même de la fonction critique que Deleuze désigne toujours comme une sortie, une fuite: sortir de la philosophie par la philosophie, répète-t-il dans *L'abécédaire*. Le processus d'amputation intervient toujours sur le même type de personnage: le maître, au profit du type du serviteur qui, lui, est projeté dans une énergie de métamorphose, d'expérimentation, de constitution. Ce qui est soustrait est toujours l'élément de pouvoir, car c'est lui qui «assure la cohérence de la représentation»<sup>31</sup>. Car le pouvoir est autant le pouvoir de celui qui l'incarne que le pouvoir du théâtre lui-même: l'un ne va pas sans l'autre, car c'est le personnage de Pouvoir qui garantit la tenue de la représentation. Si ce dernier est amputé, la représentation n'existe plus et laisse place à autre chose: une variation d'éléments minoritaires mis en rapport, évoluant selon une variation continue. L'amputation n'agit pas seulement sur le personnage, mais sur le théâtre tout entier, sur sa forme traditionnelle et canonique: l'acteur de pouvoir cesse d'être acteur en même temps que le théâtre cesse d'être théâtre (de la représentation). Une autre forme théâtrale peut alors surgir.

Ce théâtre, Deleuze le nomme «théâtre de la non-représentation»<sup>32</sup>,

31 *Ibid.*, p. 93.

32 *Ibid.*, p. 94.

dont on pourrait donner cette définition: un théâtre dont on a amputé la représentation, qui révèle de «nouvelles potentialités» et forces non représentative «toujours en déséquilibre»: le même déséquilibre qui fait la démarche de Richard III claudicante. La variation théâtrale qui en résulte est une variation tératologique: alors que la représentation théâtrale, dans son canon aristotélicien est un «bel animal», la variation théâtrale engendre un monstre pris dans des séries de métamorphoses. Ce type de théâtre ne constitue pas un mouvement artistique à partir duquel des pratiques singulières émergent. Mais inversement, c'est l'alliance de plusieurs artistes qui créent un mouvement général: un mouvement qui n'a pas valeur d'homogénéisation de pratiques singulières mais qui respecte, au contraire, l'hétérogénéité et la multiplicité des pratiques: à ce titre, Deleuze cite l'alliance entre Artaud, Bob Wilson, Grotowski, *Le Living Theatre*, etc. Mais on pourrait aussi ajouter plus près de nous, Valère Novarina (et son idée de «dépréparation»<sup>33</sup>) et les spectacles de François Tanguy et du Théâtre du Radeau.

La deuxième caractéristique du théâtre critique particulier à Bene est qu'il est un «théâtre critique constituant»<sup>34</sup>. C'est-à-dire que ce théâtre a subi les assauts de l'ère du soupçon et que les personnages qui entrent en scène ne sont pas des entités définies par un physique et un caractère: les personnages vivent leur *constitution* sur scène. De la même façon que sur la scène pensive l'idée est larvaire et que le processus de dramatisation l'a fait surgir, le personnage du théâtre critique-clinique de Bene en est d'abord à ses balbutiements, ses variations, et que le drame qui se joue alors est le drame de «sa préparation, de sa naissance». Tous les éléments présents sur scène (accessoires, partenaires) travaillent au grand mouvement de constitution du personnage, pris dans ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme le «devenir scénique». On voit bien ici comment le théâtre de Bene ne se situe plus dans le cadre de la représentation, mais dans la variation: la chute de la représentation entraîne la chute des identités définies. Il est désormais inutile de distinguer l'auteur du metteur en scène, de l'acteur; Bene se fait homme-orchestre, «machine actoriale»,

33 Valère Novarina parle de «dépréparation humaine» dans *Devant la parole*: «Le théâtre fête la Dépréparation humaine, nous lave de toutes les figures. L'acteur, c'est un absenté qui s'avance, un homme défait, doué d'un manque et renoncé à lui-même. Le théâtre est un lieu de retrait et de profond désengagement humain. Un masque enlève le visage. [...] L'acteur, c'est l'homme moins l'homme» (Paris, POL, 1999, p. 80).

34 DELEUZE, «Un manifeste de moins», *op. cit.*, p. 88.

«opérateur» qui devient l'agent du mouvement de la variation, qui tient sa nécessité de l'expérimentation plutôt que de la représentation.

En troisième lieu, le théâtre critique est un théâtre attentif à ce qui couve, attentif aux zones d'ombre que le fait majoritaire a éclipsé en attirant toute la lumière. Tous les éléments de pouvoir, déjà constitués, identifiés, liés à la représentation sont alors eux-mêmes éclipsés par les forces souterraines: dans *Richard III* de Bene, ce sont les femmes qui n'existaient que virtuellement, qui se révèlent être dans «des rapports de guerre»<sup>35</sup>. Le claudicant Richard III, seul personnage de Pouvoir ayant survécu aux amputations de l'adaptation, va pouvoir quitter son statut de personnage identifié, constitué, représentatif, et se laisser aller à des métamorphoses expérimentales, à des variations en connexion avec les machines de guerre féminines. En se branchant sur les forces féminines minoritaires, la figure du pouvoir se change en une nouvelle machine actoriale qui ne cherche plus à évoluer dans une représentation, mais au sein d'une variation de forces. Érigée, on peut le dire maintenant, en nouveau paradigme du théâtre, à la place de la représentation – à tel point que l'on peut parler de «variation théâtrale» comme l'on parle de «représentation théâtrale» –, la variation fonctionne tant que les personnages sont dans ce mouvement de constitution. À partir du moment où ils accèdent à leur naissance, qu'ils constituent leur «moi», la pièce bascule dans la représentation. Ce théâtre critique à l'œuvre chez Bene est ainsi un théâtre «a-moi», désindividualisé, où tous les personnages sont des métamorphoses de Protée. Si le théâtre dionysien a trouvé sa figure tutélaire en Dionysos, la «variation théâtrale» deleuzienne l'a trouvé à coup sûr en Protée.

Il n'y a pas que le personnage qui est pris dans les filets du soupçon, dont l'identité est désossée, désindividualisée. L'histoire subit le même processus d'amputation: plus de début, plus de fin, plus de scène d'ouverture, plus de scène de résolution. La conséquence de cette amputation est qu'à la place de l'*histoire*, il y a un *devenir* et qu'à la place d'une histoire linéaire, narrative, qui part d'un début et se résout dans une fin, il y a un *milieu*. Les personnages ne partent plus d'un endroit pour en rejoindre un autre. C'est par le milieu qu'ils croissent. Or de ce milieu émerge le *devenir-révolutionnaire* et, par conséquent, la fonction politique du théâtre. Le temps impliqué par le devenir n'est pas un temps historique (passé, présent, futur), ni un temps éternel (suspension hors du temps), mais

35 *Ibid.*, p. 90.



un temps intempestif où différentes strates de temps communiquent de manière transversale, de même que différents espaces. Voilà les caractéristiques de la fonction politique du théâtre mineur: un antihistoricisme qui peut se manifester, par exemple, dans l'impossibilité d'être un auteur de son temps. Kleist est l'auteur qui incarne ce potentiel révolutionnaire face à l'académisme dominant de Goethe. Mais Deleuze remarque qu'il est aussi possible de «minoriser» un auteur majeur: c'est ce à quoi s'astreint Bene lorsqu'il ampute Shakespeare. L'entreprise de majoration est un processus de normalisation qui fait *Histoire*. Celle de minoration consiste à soustraire, amputer pour créer des *devenirs*: le mineur injecte une «force active de minorité» qui vient à bout des cristallisations dogmatiques, de la culture face à la vie (pour reprendre cette distinction qu'Artaud développe dans *Le théâtre et son double*). Ce jeu de forces préside aux intentions d'un metteur en scène qui est: soit dans la position de minorer un texte, soit de le majorer. S'il le majore, il le normalise, le monte de manière traditionnelle, naturaliste: il «magnifie»<sup>36</sup> le texte, c'est-à-dire qu'il le répète, selon une répétition du même. S'il le minore, il en fait éclater la force active révolutionnaire.

Ce processus de minoration est également à l'œuvre dans le théâtre yiddish que Kafka évoque notamment dans la biographie qu'il rédige de l'acteur Isaac Löwy. Ce théâtre a, selon ses mots, la particularité de représenter «la vie». Il faut d'abord noter que la religion juive condamne le théâtre qu'elle juge immoral et idolâtre. Pourtant, chez les juifs d'Europe centrale se développe le goût pour un théâtre populaire en langue yiddish, c'est-à-dire en langue du ghetto essentiellement orale. Le yiddish est traversé par de multiples langues (l'allemand, l'hébreu, l'anglais, le roumain, etc.) et s'oppose à l'hébreu qui est la langue savante du drame hébraïque. La première troupe apparaît dans l'Empire russe en 1876, créée par Abraham Goldfaden puis fait des émules en Pologne et en Europe centrale. Le public qui s'y presse est différent de celui des théâtres officiels. Le théâtre yiddish est un lieu de réunion populaire: fête collective, théâtre de la vie, théâtre juif *authentique*. Deleuze et Guattari notent que le théâtre yiddish a «une langue sans grammaire, et qui vit de vocables volés, mobilisés, émigrés, devenirs nomades intériorisant des “rapports de force”». Le devenir révolutionnaire de ce théâtre mineur agit de plein fouet sur la syntaxe, soustrayant les éléments majeurs, procédant par démontage de

36 *Ibid.*, p. 97.

la «machine de la représentation»<sup>37</sup>. Deleuze et Guattari parlent alors de «jeûne»<sup>38</sup> de la langue, comme ils ont parlé de «soustraction» à propos de Bene et comme ils parleront d'«épuisement» à propos du théâtre radiophonique de Samuel Beckett. Par ces procédés de vampires, le devenir mineur suce le sang de la représentation pour lui faire «rendre des sons encore inconnus»<sup>39</sup>.

### L'épuisement du drame

Dans sa postface à *Quad et autres pièces pour la télévision*, intitulée «L'épuisé» (1992), Deleuze analyse l'épuisement du drame chez Beckett comme s'effectuant grâce à l'établissement d'une mise en scène par *via negativa*, par simplification et «squelettisation», par épuisement de la parole devenue silence, de l'acteur devenu pantin de bois, de l'image devenue intensité lumineuse. À la narration traditionnelle, Beckett préfère le surgissement d'une image non narrative et épiphanique. Gilles Deleuze qualifie cette image comme une image pure, simple, visuelle et sonore, «alogique, amnésique, presque aphasique»<sup>40</sup> qui ne renvoie qu'à elle-même et non à des histoires ou à des souvenirs: une image pure débarrassée de toute détermination «non entachée» de représentation. «Rien qu'une image» surgissant «dans toute sa singularité, sans rien garder de personnel, pas plus que de rationnel», accédant «à l'infini»<sup>41</sup>. Un épuisement de l'image tel, que l'image est poussée vers un «indéfini» ou même vers un «état céleste». Cette image immédiate est furtive. Deleuze la compare à un procédé chimique: elle se confond «avec la détonation, la combustion, la dissipation de [son] énergie condensée»<sup>42</sup>. L'image pure est tout entière tendue vers sa dissipation: *Nacht und Traüme* se clôt sur une «fermeture en fondu du rêve». Dans *...que nuages...*, les fondus s'enchaînent: «Fondu enchaîné sur H. Fermeture en fondu sur H. Noir. 5 secondes».

Cette conception de l'image, telle que l'interprète Deleuze, s'inspire de la réflexion d'Henri Bergson qui conçoit une image qui ne se rapporte à

37 *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 88.

38 *Ibid.*, p. 36.

39 *Ibid.*, p. 74.

40 DELEUZE, Gilles, «L'épuisé», dans BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 72.

41 *Ibid.*, p. 71.

42 *Ibid.*, p. 76.

aucune conscience: une image en soi. Une image qui ne renvoie pas un œil, mais à une «pure lumière». Une image qui n'existe pas parce qu'un spectateur la regarde, mais parce qu'elle fait *événement*. Alors, l'image n'est pas une «chose» objectivée mais un effet de lumière, des «lignes de lumière». Bergson développe cette conception de l'image lumineuse dans un chapitre de *Durée et simultanéité*, au cours duquel il discute les théories d'Einstein<sup>43</sup>. La «vieille physique» considère que le monde est fait de lignes rigides, géométriques, alors que la relativité einsteinienne opère un renversement et considère le monde constitué de lignes lumineuses. Cette conception de l'image pure renverse le rapport entre la conscience et les choses. C'est précisément sur ce point que Sartre entre en désaccord avec Bergson, la phénoménologie considérant que toute conscience est conscience *de* quelque chose, que toute chose est le corrélat d'une perception. L'image pure ne dépend pas d'une conscience qui l'éclaire (la conscience n'est pas une lumière qui arrache les choses des ténèbres): l'image épiphanique irradie d'elle-même, sans médiation. Elle n'est pas une représentation, elle est un éclair annonciateur.

L'épuisement du drame beckettien ne concerne pas seulement l'image, mais aussi l'espace, socle sur lequel l'image pure surgit. Les différents espaces des pièces de Beckett sont des «espaces quelconques, désaffectés, inaffectés<sup>44</sup>», bien qu'ils soient complètement déterminés, proches de ceux du peintre Francis Bacon (souvent ronds ou ovales) sur lesquels s'inscrivent des Figures. Ces lieux «isolants» permettent à «la Figure ainsi isolée» de devenir une «image, une icône<sup>45</sup>». Cet isolement du personnage dans un lieu géométrique permet à Francis Bacon de «conjuré le caractère *figuratif, illustratif, narratif*», de la même façon que Samuel Beckett utilise les endroits géométriques pour extraire son théâtre du régime de la représentation. La peinture de Bacon «n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter<sup>46</sup>». Le théâtre télévisuel de Beckett s'émancipe de toutes les images se rapportant à une histoire, une narration, des

43 BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, PUF, 1968. Se reporter particulièrement au chapitre V, «Les figures de lumières», p. 124-139. «La théorie de la Relativité, telle qu'elle est sortie de l'expérience Michelson-Morley [...] consiste à [...] dire: "c'est la figure de lumière qui impose ses conditions à la figure rigide". En d'autres termes, la figure rigide n'est pas la réalité même: ce n'est qu'une construction de l'esprit; et de cette construction c'est la figure de lumière, seule donnée, qui doit fournir les règles» (p. 126).

44 DELEUZE, «L'épuisé», *op. cit.*, p. 74.

45 Francis Bacon. *Logique de la sensation*, p. 11.

46 *Ibid.*, p. 12.

souvenirs et fait surgir l'image pure. Ces lieux inqualifiés sont peuplés, non de personnages déterminés par une psychologie ou une apparence naturaliste, mais d'individualités, d'«interprètes» – comme les qualifie Beckett dans *Quad* – indifférenciés par leurs costumes et dont les visages sont dissimulés par de longs capuchons. Les entités du *Trio du fantôme* n'ont pas aucune consistance, puisque «F» est une voix dématérialisée et «S», une silhouette. Dans *...que nuages...*, l'homme est dissimulé dans une grande robe de chambre et la femme ne laisse paraître que des parties isolées de son visage (ses yeux, sa bouche). De l'entité de *Nacht und Traume*, on aperçoit «nettement que la tête et les mains<sup>47</sup>». Beckett, cherchant à dépasser la figuration, tend vers des entités plus abstraites, des Figures désincarnées, pures, spirituelles, des formes sensibles rapportées à la sensation, qui agissent «immédiatement sur le système nerveux<sup>48</sup>». La Figure n'est plus l'incarnation d'un personnage; elle est vouée à devenir une image qui apparaît et disparaît. Les entités beckettiennes des quatre pièces pour la télévision sont des ectoplasmes, des émanations qui apparaissent sous un effet de condensation et qui disparaissent rapidement. La dramaturgie de l'épuisement met donc au jour un théâtre de spectres. Toutes les pièces pour la télévision témoignent d'un épuisement du drame: *Quad* montre un épuisement de l'espace par le geste, *Le trio du fantôme*, un épuisement de l'espace par la musique, *...que nuages...* un épuisement de l'image par le poème, *Nacht und Traume*, un épuisement de l'image par la musique.

La pièce *...que nuages...* fait entendre des voix: celle de «H» – notée «V» comme «voix» – et la voix murmurée de l'image fantomatique «F»; un visage de femme dont il ne reste que les yeux et la bouche. «H» occupe un espace circulaire, déterminé par des points cardinaux: à l'ouest, des «chemins vicinaux» d'où «H» revient avant la tombée de la nuit et vers lesquels il repart au lever du soleil. À l'est, un *cabibi*, dans lequel «H» troque, dès son retour, son habit de ville pour une tenue de maison. Au nord, se situe le sanctuaire: lieu dans lequel «H» espère voir l'apparition du visage de «F», de l'«image» (spirituelle). Le sanctuaire est une «scène-sanctuaire» qui accueille l'invisible et le rend visible, qui «dresse une image» plutôt qu'elle ne «déroule une histoire<sup>49</sup>»: voilà peut-être à quoi peut ressembler la scène de l'épuisement de la représentation, la

47 BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision*, *op. cit.*, p. 51.

48 Francis Bacon. *Logique de la sensation*, p. 39.

49 Deleuze, «L'épuisé», *op. cit.*, p. 99.

scène de la dépréparation. Une scène comme celle du nô japonais, lieu de la rencontre du visible et de l'invisible. Lorsque Paul Claudel s'enthousiasme pour le nô, il en souligne la différence essentielle avec le drame: «Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le nô, c'est quelqu'un qui arrive.»<sup>50</sup> «L'apparition» dans le nô est préférée à la «poursuite d'une action» spécifique au drame. Ainsi, le nô, aux yeux de Deleuze, apparaît comme une réalisation pratique possible de la dépréparation au théâtre, une sortie du drame, de l'image mimétique, une traversée vers un langage a-dramatique et pur.

### La scène déhiscence

Cette sortie du drame engage un questionnement sur ce que l'on pourrait nommer 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»<sup>51</sup>. 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 montrent comment il est possible de

50 Cité par WATANABE, Moriaki, «Claudel et le nô. Quelqu'un arrive», *Théâtre en Europe*, n° 13, 1987, p. 26-30.

51 DELEUZE, «L'Épuisé», *op. cit.*, p. 70, repris p. 103. Deleuze ne fait ici que traduire (en l'absence de traduction française à l'époque) une phrase de la «German Letter von 1937» de Beckett, publiée dans *Disjecta, Miscellaneous Writings and Dramatic Fragments*, Londres, John Calder, 1983, p. 52: «Ein Loch nach dem andern in ihr zu bohren, bis das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts, durchzusicken anfängt – ich kann mir für den hautigen Schriftsteller kein höheres Ziel vortellen», que Deleuze traduit en ces termes: «Étant donné que nous ne pouvons éliminer le langage d'un seul coup, nous devons au moins ne rien négliger de ce qui peut contribuer à son discrédit. Y forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est tapi derrière, que ce soit quelque chose ou rien du tout, se mette à suinter à travers.»

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.

L'effondrement de la représentation n'est ni «un antithéâtre», ni du «théâtre dans le théâtre», ni un théâtre qui «nie le théâtre», ni un «théâtre d'avant-garde»<sup>52</sup>. L'action de retrancher l'histoire, l'acteur, la représentation, le dialogue est un acte positif: tout reste sous «une nouvelle lumière, avec de nouveaux sons, de nouveaux gestes»<sup>53</sup>, présentant de nouvelles potentialités. L'énoncé, au lieu d'être stable, va passer par le filtre de variables. Le dialogue, au lieu d'être un énoncé fixé, va être une série de variables, dont la somme ne cessera d'esquiver toute tentative de fixation: la langue claudiquera, de même que l'acteur se constituera au fil des variations de ses métamorphoses: de ses âges, de ses sexes, de ses marches, de ses mots, de ses voix, etc. La voix sera soustraite à l'acteur par le play-back, technique permettant un traitement électronique des voix qui rendent possible des jeux de superpositions, d'échos, de répétitions. Ce sont les mouvements de la voix qui font le théâtre, «théâtre de la langue»<sup>54</sup>, poésie sonore ou poésie-action comme le réussit Ghérasim Luca. Théâtre de la voix, des voix, qui se passe de la représentation pour n'être plus que variation théâtrale prise dans un devenir-musical, où les didascalies ne renseignent plus sur les actions à accomplir mais les variations sonores. Deleuze en vient même à dépasser la distinction entre la littérature, le théâtre, la musique: la dépréparation et la minoration sont des opérations créatrices, les artistes (et les philosophes, en tant qu'ils pensent en accomplissant un acte de création) sont des opérateurs. L'opérateur est alors l'agent de la minoration: c'est lui, le révolutionnaire, qui retranche les éléments de pouvoir, met en mouvement le devenir, fait basculer la représentation dans une variation théâtrale.

52 DELEUZE, «Un manifeste de moins», *op. cit.*, p. 103.

53 *Ibid.*, p. 104.

54 *Ibid.*, p. 102.