

# Pourparlers sur le théâtre

Flore Garcin-Marrou

*Pourparlers, entre art et philosophie. Images et langages chez Gilles Deleuze*, Fabrice Bourlez/Lorenzo Vinciguerra dir., ESAD-EPURE, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2013, p. 31-46.

## Pour citer cet article :

Flore Garcin-Marrou, « Pourparlers sur le théâtre », *Pourparlers, entre art et philosophie. Images et langages chez Gilles Deleuze*, Fabrice Bourlez/Lorenzo Vinciguerra dir., ESAD-EPURE, Éditions et Presses Universitaires de Reims, 2013, p. 31-46.



Nous avons voulu apprécier ici la puissance de *Pourparlers* à affecter notre pensée. Même si ce recueil de textes fait état principalement d'entretiens sur l'esthétique du cinéma, nous avons pris le parti de faire dialoguer *Pourparlers* avec la problématique du théâtre, en la mettant en perspective avec nos recherches antérieures<sup>1</sup>, afin d'esquisser les grands traits d'une pensée deleuzienne du théâtre et de donner des outils à ceux qui « font » le théâtre et qui seraient désireux d'articuler leur pratique à la philosophie de Gilles Deleuze.

## De la dramatisation

Il est difficile de dire que Gilles Deleuze a véritablement été en guerre contre le théâtre. En 1988, il déclare dans *L'Abécédaire* : « Le théâtre est trop long, trop discipliné ». Ce n'est pas « un art très emporté sur notre époque ». « Rester quatre heures assis sur un mauvais fauteuil, je ne peux plus, pour des raisons de santé. Ça liquide le théâtre, ça, pour moi »<sup>2</sup>. La condamnation semble sans équivoque. Le théâtre est une *mimésis*, un art d'imitateurs : il est lié à la problématique de la représentation que Deleuze s'efforce de retravailler (PP, 120<sup>3</sup>). Dès la première page de *Différence et répétition*, le philosophe se positionne contre un

<sup>1</sup> Garcin-Marrou, Flore, « Gilles Deleuze, Félix Guattari : entre théâtre et philosophie. Pour un théâtre de l'à venir », thèse de doctorat en Littérature française, dirigée par Denis Guénoun, Université Paris-Sorbonne, soutenue le 13/12/2011.

<sup>2</sup> Deleuze, Gilles, ABC, lettre C comme culture, 48:00. On retrouve une formule presque identique chez F. Nietzsche : « Rester cinq heures assis : première étape vers la sainteté ! », dans *Le Cas Wagner*, Paris, Pauvert, Libertés nouvelles, p. 39.

<sup>3</sup> Toutes les références à *Pourparlers* sont notées dans le texte suivant PP.

« monde de la représentation », au sein duquel s'exerce un théâtre noétique de la répétition, y opposant un théâtre noétique de la différence, capable de mettre à jour « toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique ». Selon Deleuze, les représentations qui ont cours dans notre monde moderne ne doivent plus être conformes au réel qu'elles imitent. Au contraire, la modernité donne à penser un type de représentation différentielle, symptôme d'une crise de la représentation mimétique et facteur du surgissement de la différence. La modernité ne cherche plus à représenter le monde, d'après une exigence mimétique, mais laisse la liberté à des forces différentielles de s'exprimer dans l'art et en philosophie.

Lorsque nous parlons de « théâtre noétique de la différence »<sup>4</sup>, nous voulons souligner le fait que Deleuze conçoit la pensée comme un ensemble de représentations. En cela, la pensée est un théâtre, parcouru d'idées qu'il décrit comme des personnages conceptuels. Michel Foucault, dans son article portant sur la pensée de Deleuze intitulé « *Theatrum philosophicum* », publié dans la revue *Critique* en 1970, propose plusieurs voies d'accès à *Différence et répétition* et à *Logique du sens*. Le théâtre est proposé comme étant l'une des voies possibles : Foucault affirme que cet art est constitutif de l'agencement des idées deleuziennes<sup>5</sup>. *Différence et répétition* est à lire comme on assisterait à une représentation de théâtre : « Je voudrais que vous ouvriez le livre de Deleuze comme on pousse les portes d'un théâtre, quand s'allument les feux d'une rampe, et quand le rideau se lève. » Les auteurs cités sont des personnages qui récitent leurs textes, prononcés dans d'autres livres et sur d'autres scènes<sup>6</sup>... Les idées sont mises en mouvement au sein d'un drame de la pensée.

Dès ses premiers travaux d'histoire de la philosophie, Deleuze élabore le concept de « dramatisation de la pensée ». Lorsque Deleuze étudie un auteur (entre 1953 et 1969, il écrit huit monographies consacrées à Hume, Nietzsche, Kant, Proust, Bergson, Sacher-Masoch, Spinoza), il conçoit ces monographies comme de petits castelets de marionnettes qui donnent à voir une image de la pensée en miniature. Il analyse le théâtre de la pensée kantienne dans *La Philosophie critique de Kant : la transcendance de l'œil qui regarde, surplombe et juge* une action suffit, selon lui, à invalider le projet critique (PP, 198-199). Dans *Différence et répétition*, Deleuze considère que les mouvements de la pensée hégélienne sont des faux mouvements car ils sont dialectiques, abstraits et spéculatifs. Hume, Nietzsche, Kierkegaard proposent d'autres théâtres de la pensée, affranchis de la représentation. Hume élabore un

---

<sup>4</sup> Nous employons « noétique » au sens étymologique de l'adjectif. Un théâtre noétique est synonyme d'un « théâtre de la pensée ».

<sup>5</sup> Foucault, Michel, « *Theatrum philosophicum* », revue *Critique*, n° 282, novembre 1970, p. 885-908 ; repris dans *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, Quarto, [1994], 2001, p. 943-967.

<sup>6</sup> « Ariane s'est pendue », *Le Nouvel Observateur*, n° 229, 31 mars-avril 1969, p. 36-37 ; repris dans *Dits et écrits I*, op. cit., p. 795-799.

théâtre empiriste, où l'esprit est une « une pièce de théâtre sans théâtre »<sup>7</sup>, Kierkegaard, un théâtre de la reprise, Nietzsche, un théâtre de l'éternel retour...

Dans *Différence et répétition*, Deleuze fait état, de manière plus assurée, de la dramatisation de sa propre pensée. *Pourparlers* s'en fait la chambre d'écho. Deleuze ne se place pas en spectateur qui observe et juge ses prédécesseurs. Au contraire, il occupe de plain-pied la scène philosophique et joue avec le philosophe qu'il étudie, en récréant l'acte par lequel cette pensée s'est effectuée. Deleuze met en jeu son objet d'étude, en apprécie les mouvements de l'intérieur. Il n'étudie pas seulement des philosophies, il les « performe », les expérimente, les joue de nouveau (« Le philosophe est créateur, il n'est pas réflexif » PP, 166). Dramatiser les idées, c'est se comporter en acteur et animer sa philosophie comme un metteur en scène.

S'il opère un travail d'acteur, il n'en est pas pour le moins la « vedette » qu'évoque Michel Cressole auquel Deleuze répond dans la « Lettre à un critique sévère » (PP, 11). Deleuze ne cache pas son scepticisme envers ceux que l'on nomme les « nouveaux philosophes » et pointe du doigt leur habileté à utiliser les médias pour se mettre en scène et promouvoir leur pensée. BHL, le personnage de Bernard-Henri Lévy, tient à avoir le premier rôle dans ce cirque médiatique, relayé par les émissions littéraires (« Apostrophes » est « devenu spectacle de variétés », PP, 175). Deleuze se range du côté des penseurs qui cultivent une méfiance à l'égard de la télévision (aux côtés de Bourdieu, Derrida...). Ainsi, il est étonnant de lire de la part de Michel Cressole que Deleuze est une « sale vedette » (PP, 11), qui « fait sa Greta Garbo » (PP, 14) se laissant abusivement pousser les ongles (PP, 13) comme BHL arbore une chemise immaculée et un brushing impeccable. Cressole reproche à Deleuze de se constituer en personnage. Mais Deleuze ne veut en aucun cas endosser un rôle sur la scène médiatique. Au contraire, il entend brouiller les pistes. Il ne veut jouer aucun rôle, mais plutôt une multitude de rôles interchangeable à loisir. Alors que la vedette attire sur elle la lumière, Deleuze entend se dissimuler derrière des masques pour faire oublier sa personnalité et faire entendre une polyphonie de voix. Il n'est pas une vedette car il ne croit pas au sujet constitué, à l'unité d'une personnalité. Au contraire, chaque homme est un agencement collectif d'énonciation. Tout processus de subjectivation montre qu'il est possible de se constituer tout à la fois en personne, en animal, en événement, en lieu, etc. (PP, 156) :

Un processus de subjectivation, c'est-à-dire une production de mode d'existence, ne peut se confondre avec un sujet, à moins de destituer celui-ci de toute intériorité et même de toute

---

<sup>7</sup> Deleuze, Gilles, *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953, rééd. coll. « Epiméthée », 1993, p. 4.

identité. La subjectivation n'a même rien à voir avec la « personne » : c'est une individuation, particulière ou collective, qui caractérise un événement (une heure du jour, un fleuve, un vent, une vie...). C'est un mode intensif et non un mode personnel. (PP, 135)

Deleuze est multiple. Il est une série de masques. Il est un acteur qui parle à la troisième personne (PP, 133). Il est une doublure (PP, 139). Deleuze est traversé par des personnages de fiction. Ses ongles longs lui font ressembler au professeur Challenger, évoqué dans *Mille Plateaux*, inspiré du personnage de Conan Doyle dans *Le Monde perdu*, auquel il pousse des pinces de homard...

Deleuze n'est pas non plus un acteur de monologue. De la même façon que Heinrich von Kleist dialogue avec sa sœur pour animer le mouvement de sa pensée, dans le texte « De l'élaboration progressive des idées par la parole »<sup>8</sup>, Deleuze trouve en Félix Guattari un intercesseur idéal, prompt à lui donner la réplique, pour produire du vrai (PP, 171-172). Eux-mêmes deviennent des personnages conceptuels, des lieux, des batailles, des événements, des heccités où se creuse une pensée de la différence (PP, 193). La philosophie et le théâtre ont en commun une nature *agonistique* qui permet des combats d'idées. Le théâtre est le lieu même de la contradiction et sa résolution fait l'objet du drame. Les pourparlers sont des joutes, qui tiennent davantage du registre de la comédie que de la tragédie. Deleuze l'a compris tôt, lorsque d'une manière plutôt provocatrice, il présente la pataphysique d'Alfred Jarry comme une des meilleures introductions à la philosophie de Heidegger<sup>9</sup>. Il décèle également dans *La vie des hommes infâmes* de Foucault, un « chef d'œuvre de comique et de beauté », « proche de Tchekhov » (PP, 206). Alors que la tragédie place le héros devant un choix, imposé par son destin, les batailles philosophiques sont au contraire, selon Deleuze, des « batailles pour rire », des « guerres sans bataille », des combats comiques (PP, 7). Les pourparlers s'extraient du schéma dramatique aristotélicien que l'on pourrait qualifier de téléologique, où toute l'action est tendue, dès le début, vers son dénouement. Les pourparlers, au contraire, n'engagent pas le lecteur dans un propos qui serait joué d'avance, dès les premières lignes des entretiens. Les pourparlers doivent être suffisamment larges et ouverts pour laisser une marge de négociation.

---

<sup>8</sup> Kleist, Heinrich von, *Petits écrits*, trad. P. Deshusses, préface G.-A. Goldschmidt, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 1999.

<sup>9</sup> Deleuze, Gilles, « En créant la pataphysique Jarry a ouvert la voie à la phénoménologie », revue *Arts*, 1964, repris dans *L'Île déserte, Textes et entretiens, 1953-1974*, éd. préparée par David Lapoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 105-108; « Un précurseur méconnu de Heidegger, Alfred Jarry », *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 115-125.

En philosophie, jamais rien n'est joué d'avance. Elle peut être encore pleine de surprises lorsqu'elle est dite à haute voix, interprétée et performée. Alors, la voix du philosophe-lecteur, acteur de sa pensée, charrie des percepts et des affects qui viennent éclairer les concepts (PP, 191 ; 224). La voix de Deleuze s'élevant lors de ses cours à Vincennes est une sorte de *Sprechgesang* (PP, 190), un parlé-chanté qui permet aux non-philosophes de suivre sa pensée. La dramatisation deleuzienne appelle une lecture d'intensité (PP, 18). L'auditeur n'est pas seulement au contact des signifiés et des signifiants de la pensée. Il est invité à en faire une lecture active, électrique : le lecteur se branche sur le courant de la pensée et attend que le courant circule. Deleuze rêve d'entendre l'acteur Alain Cuny dire l'*Ethique* de Spinoza, dans « Ce que la voix apporte au texte » :

Qu'est-ce qu'un texte, surtout quand il est philosophique, attend de la voix de l'acteur ? [...] Les concepts ont des vitesses et des lenteurs, des mouvements, des dynamiques qui s'étendent ou se contractent à travers le texte : ils ne renvoient plus à des personnages, mais sont eux-mêmes personnages, personnages rythmiques. Ils se complètent ou se séparent, s'affrontent, s'étreignent comme des lutteurs ou comme des amoureux. C'est la voix de l'acteur qui trace ces rythmes, ces mouvements de l'esprit dans l'espace et le temps. L'acteur est l'opérateur du texte : il opère une dramatisation du concept, la plus précise, la plus sobre, la plus linéaire aussi. Presque des lignes chinoises, des lignes vocales<sup>10</sup>.

La dramatisation deleuzienne encourage une « pragmatique des mots », une mise en scène des mots, de la même façon que Nathalie Sarraute vocalise ses tropismes (PP, 43). Dramatiser la langue de la philosophie permet de mettre en scène des propositions et d'approcher ce qui pourrait paraître purement spéculatif avec ses propres affects et ses propres percepts. On peut aborder la philosophie comme on aborde une œuvre d'art.

## **Contre le théâtre œdipien**

Si Deleuze envisage une dramatisation active, participative de sa philosophie, il entend écarter néanmoins, dès *L'Anti-Œdipe*, tout malentendu : s'il parle de drame et de théâtre, ce n'est pas dans un sens métaphorique (la métaphore reste, tout au long de son œuvre, un ennemi farouche à combattre – PP, 44). Il s'agit d'un théâtre qui a rompu, nous l'avons vu, avec la représentation. Peut-être faut-il alors chercher d'autres termes que le « drame » ou que le « théâtre » pour désigner cette image de la pensée qui fonctionne plutôt qu'elle n'imité, qui produit plutôt qu'elle ne métaphorise ? Un changement de paradigme a lieu dès *L'Anti-*

---

<sup>10</sup> Deleuze, Gilles, « Ce que la voix apporte au texte », Théâtre National de Lyon, 1987, repris dans *Deux régimes de fous et autres textes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 303-304.

*Œdipe* : ce qui était appelé « théâtre » ou « drame » est remplacé par la notion d'« usine ». Les deux philosophes opèrent une clarification radicale de leur vocabulaire. Freud s'est adonné à une « mise en scène de théâtre qui substitue de simples valeurs représentatives aux véritables forces productives de l'inconscient ». Le surmoi, la pulsion de mort sont devenus des *dei ex machina*, des « machines à illusion, à effets » (PP, 28). Freud montre une « représentation du désir », au lieu d'une « production de désir ». En effet, selon Deleuze et Guattari, l'« autre scène » qu'est l'inconscient ne doit plus appartenir au régime de la représentation (l'inconscient ne représente rien), mais à une pragmatique, un fonctionnalisme (l'inconscient produit). Ils déplorent que « les usines de l'inconscient » aient été réduites à des « scènes de théâtre » (PP, 29), où le drame d'Œdipe est montré, par simplification, comme un drame familial qui se joue entre papa-maman.

Deleuze et Guattari partent en croisade contre le théâtre bourgeois, œdipien, psychanalytique et se mettent à évoquer d'autres théâtres, en-deçà de la représentation, qui ont la particularité de laisser le processus schizo de la pensée se libérer. Un théâtre psychanalytique et un théâtre schizoanalytique s'opposent désormais, comme pourraient s'opposer un théâtre de la névrose et un théâtre de la psychose. L'un se situe dans un cadre familial (Freud recherche les causes de la névrose dans le cercle restreint des parents proches), l'autre se situe dans un cadre « historico-mondial » (PP, 33). Le théâtre de la pensée schizo se bat contre l'impérialisme du Signifiant, ne cherche pas à interpréter le discours du patient analysé, mais au contraire, invite le schizoanalyste à procéder à une analyse fonctionnaliste de l'inconscient. Au lieu de se demander « Qu'est-ce que cela veut dire ? », il encourage le patient à comprendre comment son inconscient « fonctionne ». Alors que le théâtre œdipien repose sur la représentation, le théâtre schizoanalytique est bâti sur un certain constructivisme de la pensée, constituée de flux, d'intensités, de processus. Le changement de paradigme (représentation/production) a été initié par Nietzsche qui le premier « passe du mode du vrai au mode du devenir » (PP, 95). A partir de là, la philosophie suit une autre dramaturgie, qui ne remonte plus à des points fixes mais suit et démêle des lignes (PP, 119). Il ne s'agit plus de composer une philosophie systématique ou de penser en termes de structure, mais en termes d'agencements machiniques, qui mettent en mouvement un « théâtre de la production », un « théâtre schizo ».

Il convient de faire référence à l'histoire du théâtre pour comprendre de quoi il s'agit véritablement ici. Le passage de la question « Qu'est-ce que ça veut dire ? » à la question « comment ça fonctionne ? » s'illustre par l'opposition entre les metteurs en scène russes Constantin Stanislavski et Vsevolod Meyerhold. L'un est connu pour appartenir à l'école

naturaliste et pour enseigner à ses élèves une méthode de jeu recommandant d'aborder le personnage par le biais de la psychologie. L'acteur doit préalablement inventer une biographie imaginaire de son personnage et motiver mouvements et pensées par des nécessités psychologiques. L'autre, Meyerhold, qui a été un élève de Stanislavski, se désolidarise de l'esthétique de son maître, envisageant la prise de rôle de manière plus fonctionnaliste que psychologique. La biomécanique est une méthode révolutionnaire d'entraînement de l'acteur, se basant sur une approche purement physique et s'inspirant du théâtre japonais, de la danse, de la *commedia dell'arte*, de la rythmique de Jacques Dalcroze. Un jeu d'acteur qui se veut en rupture avec le théâtre bourgeois. Les acteurs meyerholdiens sont des machines désirantes couplées à d'autres machines. Lors d'une conversation entre deux personnages, il ne s'agit pas d'un échange entre deux individus déterminés par une psychologie mais un échange transversal de flux, de connexions, de disjonctions. Le postulat de Meyerhold est de penser la représentation comme une production. Les décors sont utilitaires, libérés de leur tâche représentative au profit de leur fonction. L'acteur devient un ingénieur, un constructeur, couplé à la machine du décor, réceptif aux vitesses, aux intensités et aux flux qui relient les personnages entre eux et traversent le sien. Il est le signe d'un champ de potentiels : il n'est plus un personnage mais vit la perte de son ego et de son nom. Il acquiert une multiplicité de noms. Il est désormais un effet, une intensité vibratoire. Gilles Deleuze questionne ce « schizo-théâtre » dans *Logique du sens* au cours des développements sur le théâtre d'Artaud et sur l'acteur stoïcien, mais aussi dans *Kafka. Pour une littérature mineure* (évoquant le théâtre yiddish et le concept de « théâtre mineur »), dans *Superpositions* (commentant le théâtre de Carmelo Bene), dans « L'Épuisé », postface de *Quad* (à propos des pièces pour la télévision de Samuel Beckett)...

## **De la scène de théâtre au plateau**

Plus particulièrement dans *Pourparlers*, c'est l'espace de ce théâtre schizo qui est questionné dans l'« Entretien sur *Mille Plateaux* » (PP, 39). Le plateau serait-il une scène de théâtre d'un autre type qui siérait à la dramatisation deleuzienne dont nous venons d'évoquer quelques caractéristiques ? Selon Deleuze et Guattari, le plateau est une carte, déterminée par une date et une image, davantage envisagée selon un mode musical. Au sein de la dramatisation deleuzienne, la mise en plateau des concepts est une mise en espace où les concepts s'entrechoquent dans une guerre de position, dans un agencement spécifique qui met en relation les idées. Le plateau est un champ d'immanence traversé par des lignes abstraites,

dimensionnelles, directionnelles. Le concept est toujours en déplacement, dans différents lieux, dans des différents espaces-temps. Il surgit toujours dans une imminence.

Si l'on transpose cette réflexion dans le domaine du théâtre, l'abolition de la transcendance abolit la distinction entre la salle et la scène. Si la scène devient champ d'immanence, acteurs et spectateurs sont mélangés dans un même espace. L'espace théâtral n'est plus duel. On peut aller même jusqu'à dire qu'il n'y a plus que des participants amenés à suivre des dynamiques spatio-temporelles dans un espace neutre. Acteurs et spectateurs sont libérés de leurs rôles présumés et font partie, au même titre, du même espace de jeu. Les rôles sont abolis. Comme le note Deleuze, Félix Guattari proposait dans les congrès de psychanalyse que les psychanalysés se fassent payer autant que les psychanalystes, fournissant chacun « deux types de travaux non parallèles » (PP, 58). Le spectateur peut être un « spect-acteur » qui s'affranchit d'une passivité transcendantale et joue un rôle actif dans le processus théâtral : il est intercesseur, co-créateur<sup>11</sup>. Le théâtre devient alors une *œuvre ouverte* (celle qu'Umberto Eco a théorisé) de type happening, performance ou installation... Ces types de dramaturgie ont la spécificité de ne pas être essentialistes : elles organisent des circonstances, mettent en relation (PP, 48). L'affranchissement du dispositif phénoménologique permet au théâtre de tendre vers sa propre *a-dramatisation*. L'intrigue mise en scène ne suit plus un processus téléologique (aristotélicien), mais procède par accident, par surprise, et les agencements prolifèrent selon un mode rhizomatique. Deleuze insiste sur le fait que l'espace n'est plus à percevoir comme une grande et belle totalité, close sur elle-même, mais se rapproche davantage d'un type d'espace appelé « riemannien ». En mathématique, il s'agit d'un espace constitué de « petits morceaux voisins dont le raccordement peut se faire d'une infinité de manières » (PP, 169). Cet exemple de géométrie différentielle inventée par le mathématicien Bernhard Riemann permet de penser la théorie de la relativité. Le quatorzième plateau de *Mille plateaux*, intitulé « Le lisse et le strié », s'ouvre sur la photographie d'un patchwork en tissu. Cet ouvrage de pièces mises bout-à-bout diffère de la broderie en tant qu'il n'a pas de centre, mais se caractérise par la répétition d'un élément de base. L'espace riemannien est un espace conçu ainsi. Cette nouvelle pensée de l'espace trouve des échos certains dans le domaine de l'art.

---

<sup>11</sup> « L'œuvre d'art, telle que nous la concevons aujourd'hui [...] déborde des beaux-arts sur la vie [...], fait du "spectateur" plutôt un récepteur activement engagé dans la saisie des polyvalences, une sorte de créateur empruntant plusieurs modes de perception et de liaison simultanément, fait de "l'auteur" plutôt un intercesseur, un accoucheur, un pilote », Lebel, Jean-Jacques, *Lettre ouverte aux regardeurs*, Paris, Librairie Anglaise, 1966 ; cité dans Lebel, Jean-Jacques, Michaël, Androula, *Les Happenings de Jean-Jacques Lebel, ou l'insoumission radicale*, Paris, Hazan, 2009, p. 257.



L'espace riemannien est souvent comparé par Deleuze au manteau d'Arlequin, constitué de losanges cousus entre eux, à l'image d'une pensée en patchwork faite de « bigarrures et de fragments non totalisables où l'on communique par relations extérieures »<sup>12</sup>. Dans le domaine des études théâtrales, l'espace riemannien fait écho au théâtre de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, que l'universitaire Hans-Thies Lehmann a qualifié de « théâtre postdramatique ». La crise du drame marque l'émergence de la modernité au théâtre. Le *muthos*, selon Aristote, est comparé à un être vivant, un bel animal, une totalité ordonnée. Cette conception organiciste est remise en cause par la crise de la fable. Le théâtre postdramatique donne lieu à des écritures qui se caractérisent par une hybridation de formes qui mettent en question l'idée même de composition d'une œuvre. On parle alors de théâtre documentaire, fait de montages d'archives, de théâtre fragmentaire qui ont en commun cette « écriture rhapsodique » exposée par Jean-Pierre Sarrazac dans *L'Avenir du drame*<sup>13</sup>. Le rhapsode coud ensemble la narration et le dialogue, l'épique et le dramatique, rassemblant des éléments disparates au détriment de l'avancement de l'action, de la même façon que des auteurs modernes pratiquent le montage, la couture de fragments. Dès Strindberg, Tchekhov, Pirandello, on décèle une crise du drame qui fonde le théâtre moderne<sup>14</sup>. Le drame est poussé vers des formes plus libres, où le personnage s'efface au profit de voix et de figures dépersonnalisées, où le dialogue et la fable sont morcelés. Les fragments induisent une pluralité, une multiplication des points de vue, une hétérogénéité caractéristiques de l'écriture fragmentaire du rhapsode, celui qui délie et relie, casse et reconstruit. Les fragments sont des actions moléculaires, réseau d'actions de détail qui ne convergent plus vers une action principale. La pièce de théâtre n'est plus jouée en vue d'un dénouement, mais opère en son sein un « devenir scénique »<sup>15</sup>, s'attachant à jouer les lignes de fuite d'un texte.

### **L'avenir du théâtre serait-il dans le cinéma ?**

Le cinéma moderne donne à voir également des espaces de type riemannien, des espaces qui procèdent par voisinages, par connections de petits morceaux avec d'autres. Robert Bresson attire l'attention de Deleuze avec ses « voisinages raccordés d'une infinité de manières possibles, voisinages visuels et sonores raccordés de manière tactile » (PP, 169). Deleuze apprécie également les cinéastes qui empruntent au théâtre certains de leurs éléments

---

<sup>12</sup> Deleuze, Gilles, *L'Île déserte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 228.

<sup>13</sup> Sarrazac, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame, Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1981.

<sup>14</sup> Szondi, Peter, *Théorie du drame moderne*, Belval, Circé, 2006.

<sup>15</sup> Sarrazac, Jean-Pierre, « Devenir scénique », *Lexique du drame moderne et contemporain*, coll. sous la direction de J-P Sarrazac, Circé, Poche, 2005, p. 63.

de langage : Bergman filme un « théâtre embellissant la vie », un « antithéâtre spirituel des visages » (PP, 112).

Mais le cinéma lui apparaît, dès ses travaux sur Bergson (*Le Bergsonisme*, 1966), bien plus apte à s'accommoder de la faillite de la représentation que le théâtre. Le cinéma s'émancipe de la *mimèsis* et permet de dresser une sémiotique renouvelée, une nouvelle image comme une matière-mouvement. C'est un art qui s'impose comme un champ d'expérimentation du mouvement réel et de la durée, alors que le théâtre présente un mouvement vraisemblable et un temps artificiel. Le cinéma connecte le spectateur au réel, au mouvement pur, sans médiation. Dès *Différence et répétition*, Deleuze se sert de façon récurrente de l'analyse du mouvement au sein des réflexions sur le théâtre de Kierkegaard pour penser le mouvement au cinéma. Selon lui, Kierkegaard est sur la voie d'un « vrai » mouvement dans son analyse sur le théâtre de la répétition (dans *La Reprise*) et ouvre la voie, ainsi, au cinéma de Dreyer (PP, 84).

Il y a un lien certain entre les deux arts, mais aussi, une volonté d'en finir avec le théâtre, avec « les marionnettes et les projections frontales » (PP, 108). Le cinéma se distingue par l'auto-mouvement de ses images. Au théâtre, l'acteur se superpose au fond de scène et son action est une réaction à une perception. Au cinéma, l'acteur est pris dans le mouvement général de la caméra. « Il ne suffit pas de faire des ombres chinoises. Il faut construire des images capables d'auto-mouvement » (PP, 167). Comment l'acteur de théâtre joue-t-il l'alcoolique ? Il incarne l'état et le présente. Comment l'acteur de cinéma joue-t-il l'alcoolique ? Par un *gestus* construit, il se laisse glisser dans le mouvement de la caméra (PP, 100). L'acteur de cinéma se rapproche en cela de ceux qui pratiquent les sports modernes : les surfeurs, les planchistes ne sont pas eux-mêmes la source du mouvement, mais ils s'insèrent « sur une onde préexistante » (PP, 165). L'acteur de cinéma « arrive entre » des flux de mouvement divers, alors que l'acteur de théâtre est à la source du mouvement. L'acteur de cinéma, capable d'auto-mouvement, est un « automate spirituel », sorte de sur-marionnette cinématographique largement abordée dans *L'Image-Temps*.

L'automatisme du cinéma contamine la fable. La crise de la fable, de l'intrigue constitue le cinéma moderne (PP, 73). Le drame structure le théâtre traditionnel et contient, par définition, l'action (le *drama*). Au cinéma, un autre type d'image émerge. Il ne s'agit pas d'une image vraisemblable, à laquelle le spectateur de théâtre est tenu de croire mais d'une image-action. Deleuze reproche au théâtre de se situer au croisement du couple vrai/faux, alors que le cinéma met en jeu le couple actuel/virtuel qui compose l'image

cinématographique, bien plus à même, selon lui, de présenter le temps pur et le mouvement pur (PP, 94). Le spectateur de cinéma ne se demande plus si ce qui se passe sur l'écran est vrai ou faux, mais de quelle manière des situations virtuelles s'actualisent. Si le théâtre permet de penser l'imitation et les simulacres, le cinéma permet de penser le mouvement, notamment l'auto-mouvement de l'image, que l'on ne trouve pas au théâtre, puisque c'est l'acteur qui introduit le mouvement dans le cadre de scène qui reste fixe. Le passage du théâtre au cinéma engendre une « nouvelle compréhension des images » (PP, 68). La Nouvelle vague expérimente la crise de l'image-action qui donne à voir une réalité lacunaire et dispersive et marque une rupture entre la situation donnée et l'action d'un personnage.

Godard réalise un art de l'immanence. Sa direction d'acteur est une direction « de plain-pied » (PP, 56). Le metteur en scène ne s'impose pas à son acteur, comme un patron à son ouvrier. Sa mise en scène est pragmatique : « avoir une idée, ce n'est pas de l'idéologie, mais de la pratique » (PP, 57). Il n'est d'ailleurs pas metteur en scène, il est un « bureau de production » (PP, 61). Les images qu'il construit ne sont pas de l'ordre d'un Signifiant : elles ne tendent pas à signifier quelque chose, mais surgissent de façon imminente sur un champ d'immanence : « juste une image » cousue, rapiécée à une autre image et ainsi de suite. Son cinéma se situe dans un « devenir-présent », plus que dans une représentation du présent (PP, 58). Cette image-mouvement invite l'acteur à exploiter des modes de jeu différents : il ne doit pas interpréter, prétendant « représenter quelque chose ou quelqu'un », mais au contraire, faire émerger une voix intensive qui fait parler « ceux qui n'ont pas le droit » de parler. L'acteur exprime le contre-pouvoir, la minorité et utilise un langage « en dessous », « en deçà », plus souterrain que le langage communicationnel : un langage du silence, du cri ou du bégaiement (PP, 60). Le principe même d'incarnation dicté par la méthode stanislavskienne) est abandonné. Lorsqu'un acteur incarne un personnage, il exerce une prise de pouvoir sur son rôle. Il annexe le rôle pour le représenter, de la même façon qu'un délégué syndical prend le pouvoir sur un ouvrier, soi-disant parce qu'il parle mieux et que c'est son métier de *représenter* les gens (PP, 61). L'acteur n'est pas un délégué syndical, il n'a pas à « prendre la place de quelqu'un » (PP, 66). Il doit être un rouage dans une machinerie, qui établit des relations avec les autres machines – partenaires de jeu, décors, musiques...-. Le jeu consiste à articuler ces machines dans des évolutions non parallèles. L'acteur devient un « opérateur ».

Mais si l'on suit Deleuze, il semble que le théâtre ait été imperméable aux innovations expressives du cinéma. Ce qui est inexact. Alors que les situations optiques-sonores pures sont présentées comme une des spécificités du cinéma moderne, elles existent également dans le « théâtre d'images » inventé dans les années 1970, dont le fer de lance est le metteur en

scène américain Bob Wilson. A la différence d'un personnage pris dans une situation sensori-motrice (où ses actions sont engendrées par ses perceptions), les personnages de Wilson habitent des images optiques et sonores pures : le personnage n'agit ni ne réagit face à la situation, si tant est qu'il y en ait encore une. Le personnage est comme sidéré par l'intensité de la situation. De sorte que l'action et la narration s'effondrent, l'espace devient un espace vide, déconnecté, l'action est remplacée par une sorte de longue promenade en devenir (nous faisons référence à la lente traversée de l'homme-grenouille dans *Le Regard du sourd*, ou au parcours du train dans *Einstein on the beach*). Le personnage devient un pivot, un rouage d'une grande machinerie spectaculaire. C'est ainsi que Deleuze voit également Carmelo Bene, qu'il qualifie, plutôt que de metteur en scène et d'acteur, d'« opérateur » sonore de pures intensités et de « machine actoriale » dans *Superpositions*. L'acteur ne travaille plus dans le sens d'une recherche de l'identification (*mimèsis*). Il est « traversé » par des énergies et des flux. Les voix s'affranchissent de toute incarnation. Elles traversent le corps sans organes de l'acteur, qui n'est plus guidé par une intention, mais par une intensité de jeu. Le personnage n'est plus une forme en présence, mais une *force en présence*. Il devient une interface, un opérateur, un révélateur sans ancrage mimétique.

Carmelo Bene reconnaît la force inventive du théâtre : « Il pense bientôt que le théâtre est plus apte à se renouveler lui-même, et à libérer les puissances sonores, que le cinéma trop visuel »<sup>16</sup>. Après une étape d'assimilation de procédés proprement cinématographiques, Bene invente un « cinéma théâtralisé » représenté sur les scènes de théâtre et théâtralise son cinéma, de sorte que la relation entre les deux arts s'envisage dans une stimulation mutuelle dont le but est toujours une élévation de l'un et de l'autre à la « nième puissance ». À l'aune des pratiques contemporaines du théâtre, nous sommes aujourd'hui enclins à nous demander, dans un renversement de notre question initiale, si l'avenir du cinéma d'auteur n'est pas à chercher dans les formes spectaculaires les plus contemporaines.

Juillet 2012.

---

<sup>16</sup> Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 248.