

Un théâtre sans représentation ?

par PHILIPPE MENGUE

Abstract

Concerning Deleuze's relation with the theatre, it seems that art is of little interest to him. It is so, quantitatively, but qualitatively or intrinsically it is quite otherwise. Indeed, the question of the theatre is internally constitutive of all his problems, and this text aims to demonstrate that it is on this question that he concentrates all his tensions (rather than its difficulties).

Pour Ulysse.

Concernant le rapport de Deleuze et du théâtre, nous disposons de peu de choses puisque nous n'avons qu'un seul et court texte de 1979, celui consacré à Carmelo Bene, dans *Superpositions* (Bene & Deleuze 1979). C'est mince parmi toutes les autres études portant sur l'art (peinture, cinéma, littérature, etc.). De l'extérieur, et vu l'étendue de sa production, il semble que l'art comme théâtre n'intéresse guère Gilles Deleuze. Il en est bien ainsi, quantitativement, mais qualitativement ou intrinsèquement il en va tout autrement. Ne nous y trompons pas, la question du théâtre est intérieurement constitutive de toute sa problématique, et c'est sur elle que se concentre toute sa tension (plutôt que ses difficultés).

Avant d'aller directement au texte du commentaire, « Un Manifeste de moins », il me semble nécessaire de restituer le contexte philosophique dans lequel il intervient, et les problèmes qui sont élaborés par la philosophie de Gilles Deleuze. Je m'en tiendrai principalement à eux. Sans cette compréhension et l'établissement de la problématique — qui en philosophie constitue l'essentiel, la philosophie comme art de poser des problèmes nouveaux (Deleuze) — la signification et la portée de la « solution » que Carmelo Bene apporte au théâtre ne peut être comprise et appréciée à sa juste mesure. C'est pour, et dans, le système du multiple, que Carmelo Bene détient de l'importance et que son invention peut apparaître remarquable.

Theatrum Philosophicum

Que le théâtre soit au centre de la pensée philosophique de Gilles Deleuze, nous en avons un signe important, venant de Michel Foucault. Quand Foucault veut présenter

l'œuvre de Deleuze en 1970, dans la revue Critique, comment intitule-t-il son article ? « Theatrum philosophicum ». Ce titre est volontairement décoratif et vieillot, d'une ironie taquine, puisqu'au moment même où il insiste sur la modernité révolutionnaire du texte deleuzien — cf. la célèbre salutation : « ... une fulguration s'est produite qui portera le nom de Deleuze » (Foucault 1994 : 98) — il l'habille d'une majesté surannée, empruntée à la Rome antique qui rappelle, à la fois le décorum de la tragédie classique d'un Racine ou d'un Corneille et la phrase ironique d'un Marx sur les costumes du passé dont aiment à se revêtir les acteurs historiques. Mais, comme on le verra, l'ironie, si ironie il y a, touche plus juste qu'on ne le croit. L'article se conclut par le mot d'ordre qu'il prête, à juste titre, à Deleuze : « La philosophie non comme pensée, mais comme théâtre » (Foucault 1994 : 99).

Mais alors, si la philosophie doit se faire théâtre (ou devenir une pensée qui soit éminemment théâtrale), comment se fait-il que l'art théâtral lui-même soit si peu présent dans l'œuvre de Gilles Deleuze ? Voilà qui demande à être éclairci. D'autant plus que, nous le savons, Deleuze depuis *Différence et Répétition* n'a cessé de combattre la pensée en tant que soumise au joug de la représentation. Ne conclut-il, rappelant le leitmotiv de toute cette œuvre : « Tant que la différence est soumise aux exigences de la représentation, elle n'est pas pensée en elle-même » (Deleuze 1968 : 337) ? Or le théâtre possède un lien interne, intrinsèque avec la représentation, la mise en scène, l'apparence et les simulacres. Comment donc la pensée philosophique deleuzienne qui refuse la représentation, pourrait-elle entretenir un rapport positif avec le théâtre ? Comment pourrait-elle se mouler dans le cadre d'un théâtre, d'une représentation théâtrale, d'une apparence « théâtrale » ? La question semble bien embrouillée !

Ce titre de Foucault serait-il un piège ? Il doit, en tous les cas, nous inviter à la prudence et à reprendre la question plus précisément pour saisir l'enjeu du concept de représentation dans son lien avec la pensée et le théâtre.

La philosophie de la différence

La philosophie de Deleuze est une « philosophie de la Différence » (Deleuze 1968 : 384) et la thèse de *Différence et Répétition*, est que la pensée représentative ne peut que manquer cette différence, posée comme le caractère du réel transcendantal (différentiel). Pourquoi cet échec ou impuissance ? Parce que la tâche de la représentation est constitutivement de rapporter la différence à l'identique, au même (Deleuze 1968 : 303). La différence est donc « en elle-même » (si cette expression est possible), nécessairement annulée. C'est « l'histoire de la plus longue erreur » (Deleuze 1968 : 385), celle-là même de toute l'histoire de la philosophie jusqu'à *Différence et Répétition*. Examinons l'essentiel des griefs.

La pensée représentative re-présente, c'est-à-dire qu'elle présente à nouveau et dans

un autre lieu, dans d'autres conditions, sur une autre scène (mentale, psychique, imaginaire, symbolique) la réalité. Elle la double ou dédouble, elle la répète, et par là s'en tient à distance, dans un écart. Toutefois, ceci ne devrait pas suffire à condamner la représentation qui, à première vue, pourrait répéter sans altération ou défiguration. Mais cela ne se peut. La représentation est infidèle par nature. Car ce qui caractérise la répétition représentative est le primat de l'identité : « Le primat de l'identité, de quelque manière que celle-ci soit conçue, définit le monde de la représentation » (Deleuze 1968 : 1). La répétition ne répète pas sans soumettre le répété à l'identité dans le concept. Dans le mouvement de re-présentation — et donc de trans-position, de trans-cription, ré-inscription, de re-doublement imitatif — la fixité et l'identité du concept sont importées car telle est l'opération même du représenter. Le concept n'est que le principe d'identité déployé dans la représentation (Deleuze 1968 : 368)¹. La soumission du monde des intensités en variation, des éléments métamorphiques, des flux changeants, du multiple, etc., bref le monde de la différence, cette soumission à l'identité du concept, toujours le même et identique à soi, est le fait de la représentation, son opération propre. La représentation laisse donc par nature échapper la différence, du fait même d'être représentation. « Le préfixe RE- dans le mot représentation signifie cette forme conceptuelle de l'identique qui se subordonne les différences » (Deleuze 1968 : 79). La pensée représentative ne peut « penser la différence en elle-même [...] indépendamment des formes de la représentation qui les ramènent au Même », ce qu'a contrario s'assigne évidemment comme objectif la philosophie de Gilles Deleuze.

Le problème est donc le suivant : que peut être cette autre image de la pensée, cette pensée qui donc serait non représentative et ainsi permettrait de sortir de la longue erreur ? Foucault, nous dit, en accord avec le texte deleuzien, que c'est une *pensée théâtrale*. Or, à première vue, c'est paradoxal car il semble bien que le théâtre soit entièrement du côté de la représentation, qu'il soit lui-même, et en premier lieu, par excellence, soumis au joug de la représentation.

Du théâtre

En partant de la définition classique du théâtre, dans la *Poétique* d'Aristote, nous ne trouvons pas le terme de « représentation » (qui est moderne, datant de l'âge classique, et surtout kantien), mais celui important de *mimésis*, imitation, reproduction imitative. Parmi les arts (*technai*), dit Aristote, les uns, dont fait partie l'art théâtral, sont caractérisés par l'imitation (les autres sont les arts utiles, les arts des artisans, dirions-nous). Parmi les arts poétiques, ceux qui relèvent de la *poiésis*, il y a l'épopée, la tragédie mais aussi la comédie, la musique, la danse, qui « sont tous d'une manière générale des

¹ On ne confondra donc pas le concept de la différence avec une différence simplement conceptuelle (la différence y étant alors comprise dans l'identité du concept).

imitations (*mimeseis*) » (Aristote : 1447a, 15). La tragédie, en tant qu'elle seule (dans les livres qui nous en sont restés) est traitée dans la *Poétique*, est précisément définie ainsi : « La tragédie est l'imitation d'une action (*mimesis praxeos*) (de caractère élevé et complète) [...] imitation qui est faite par des personnages en action (*drôntôn*) et non au moyen d'un récit [*dio apaggelias*] » (Aristote : 1449b, 25). Puisque l'imitation est faite par des personnages en action (les acteurs), la fable (*muthos*), parmi d'autres moyens de cette imitation — dont l'organisation du spectacle (*kosmos opsêds* = la mise en ordre pour la vue, donc la mise en scène?), la danse et la musique — va jouer un rôle essentiel : « C'est la fable qui est l'imitation de l'action, car j'appelle ici « fable » l'assemblage des actions accomplies » (Aristote : 1450a). La fable, comme assemblage des actions accomplies, « est la partie la plus importante », et c'est elle qui principalement imite non « les hommes » en général mais « une action et la vie » avec son bonheur ou son malheur (Aristote : 1450a, 15). « La fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie » (Aristote : 1450a, 35) et donc de l'imitation en laquelle elle consiste.

Les différentes caractéristiques accordées à l'art théâtral concourent donc toutes à le définir comme un art de la représentation (d'où le terme bien fondé de « représentation théâtrale »). « Mimesis » est le terme grec que nous pouvons traduire pour les meilleures raisons par « représentation » (c'est d'ailleurs le terme choisi par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, dans leur nouvelle édition de *La Poétique*, aux éditions du Seuil, 1980). La tragédie serait donc la représentation, par des personnages agissant, d'une fable (une histoire, une légende, une fiction), et c'est ainsi encore que, le plus classiquement, la définit encore Alfred de Musset, dans son article de la *Revue des deux mondes* par-delà l'opposition de la tragédie antique, celle du destin, et de la moderne, celle de la passion². « Voilà les premiers principes de la tragédie qui sont communs aux modernes et aux anciens », conclut-il, après en avoir donné la définition³.

Le règne des simulacres

Or— annonce deleuzienne par excellence — voici venu, non le temps des passions (de Corneille et Racine aux Romantiques), mais des *simulacres*. Les simulacres constituent le propre de ce que Foucault appelle « le siècle deleuzien »⁴. Mais pourquoi ce règne des

² « L'homme qu'il s'agit de nous montrer, tombe dans le péril ou le malheur par une cause qui est *hors de lui*, ou *en lui-même* : *hors de lui*, c'est le destin, le devoir, la parenté, l'action de la nature et des hommes ; *en lui*, ce sont les passions, les vices, les vertus ; voilà la source de la différence des deux tragédies. » (De Musset 1838).

³ Voici à titre informatif cette définition commune, toute aristotélicienne, donnée par Musset : « La tragédie est la représentation d'une action héroïque, c'est à dire qu'elle a un objet élevé, comme la mort d'un roi, l'acquisition d'un trône, et pour acteurs des rois, des héros ; son but est d'exciter la terreur et la pitié. » (De Musset 1938).

⁴ Cf. l'ouverture bien connue de l'article : « Mais un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien » (Foucault

simulacres ?

Si la représentation ne représente qu'en annulant le réel de la différence, alors elle doit être bannie au profit d'une autre forme ou image de la pensée, non représentative. La réalité quand elle est prise en vue par la représentation, ne peut l'être sans passer sous les fourches caudines de l'identité du concept et ainsi évacuer la différence. Il va de même du théâtre, puisqu'il a été jusqu'ici (depuis les Grecs à nous) tout entier représentation. S'il veut être le vrai théâtre, authentique, celui de la vie, il doit s'affranchir de la représentation. Mais, demandera-t-on, si, à la rigueur, une pensée peut arriver à se faire non représentative, est-ce possible pour le théâtre, qui lui est défini, semble-t-il, par cette représentation ? Un théâtre sans représentation serait-il possible ? Et comment ? Deleuze répond : grâce aux *simulacres*. Mais les simulacres eux-mêmes ne simulent-ils pas quelque chose, et par conséquent ne sont-ils pas représentatifs, imitatifs, parodiques ? Le théâtre, par fidélité au réel de la Différence doit, nous dit Deleuze, pourchasser en lui le maximum de ce qui représente, et donc opérer une mutation nouvelle. Il devient théâtre des simulacres, comme la pensée elle-même. Ce n'est qu'ainsi que le théâtre sera un vrai théâtre. Mais qu'entendre par là ? Qu'est ce règne des simulacres, et quels types de pièces modernes peuvent soutenir cette demande ? Voilà, les questions que nous avons maintenant à examiner.

Du simulacre

On définira le simulacre comme cette opération où la différence est rapportée à la différence et non à l'identique, à l'identité dans le concept⁵. Les différences sont alors des intensités qui constituent des séries qualitatives pures, intensives et résonnantes, rhizomatiques, sans centre, en déplacement interne, en métamorphose. Deleuze dans un passage un peu long mais qui synthétise tout son projet, caractérise ainsi le statut de la différence dans le simulacre ; « Pour une philosophie de la différence » (Deleuze 1968 : 81) voici ce qui importe :

Il faut donc que la chose ne soit rien d'identique, mais soit écartelée dans une différence où s'évanouit l'identité de l'objet vu comme du sujet voyant. Il faut que la différence devienne l'élément, l'ultime unité, qu'elle renvoie donc à d'autres différences qui jamais ne l'identifient mais la différencient. Il faut que chaque terme d'une série, étant déjà différence, soit mis dans un rapport variable avec d'autres termes, et constitue par là d'autres séries dénuées de centre et de convergence. Il faut, dans la série même, affirmer la divergence et le décentrement. Chaque chose, chaque être doit voir sa propre identité engloutie dans la différence, chacun n'étant

1994: 76).

⁵ « Le simulacre est ce système où le différent se rapporte au différent par la différence elle-même. De tels systèmes sont intensifs... » (Deleuze 1968 : 355).

plus qu'une différence entre des différences. Il faut montrer la différence allant *différent*. (Deleuze 1968 : 79)

L'histoire de l'erreur la plus longue : le platonisme

Le théâtre tout entier devra être plongé dans le monde des simulacres, être lié à toute une phantasmatique anti-platonicienne, comme ce sera avant tout le cas de la pensée. Deleuze, avec son « platonisme renversé » rêve, dit Foucault, « d'une histoire générale de la philosophie qui serait une fantasmatique platonicienne non point une architecture des systèmes » (Foucault 1994 : 76). Mais cette nouvelle pensée, fulgurante⁶, implique, dans son renversement du platonisme, un *phantasma*, ou un simulacre, soit ce qui ne plus être repéré et défini par rapport à un être originellement donné, Essence ou Idée, une entité, ou étantité, stable et identique à soi. C'est qu'il y a copie et copie. Parmi la classe très générale des images (*eidôla*) nous distinguerons, selon Platon, les copies-icônes (*eikoneis*) des simulacres (*phantasmata*) (Platon : 263b, 264c)⁷.

Reprenons la problématique platonicienne. Quelle est la raison pour laquelle la différence fut subordonnée à la représentation ? Pour un motif moral, pour une « volonté morale » (Deleuze 1968 : 341), celle « d'exorciser le simulacre » (Deleuze 1968 : 340). C'est ce motif qui permet de définir la métaphysique et de comprendre quelle est la volonté qui l'anime. « Il est exact de définir la métaphysique par le platonisme, mais insuffisant de définir le platonisme par la distinction de l'essence et de l'apparence », du modèle et de la copie. (Deleuze 1968 : 340).

Insuffisant pour la raison qu'on vient de voir. Pour Platon, en effet, il importe avant tout de sélectionner parmi les images, entre celles qui sont bien formées (*eikoneis*) et qui ont gardé un lien avec l'Idée (le Même, le Modèle), un lien de ressemblance, et celles qui sont tellement relâchées ou dégradées (ou même d'une autre nature) qu'elles ont aboli tout lien avec le modèle, avec les idées, et qui constituent la classe des simulacres, des *phantasmata*.

Ce qui est condamné dans le simulacre, c'est l'état des différences libres océaniques, des distributions nomades, des anarchies couronnées, toute cette malignité qui conteste et la notion de modèle et celle de copie. (Deleuze 1968 : 341)

Le renversement consiste donc non plus à exorciser les *phantasmata*, mais à exorciser la représentation, les images représentatives, imitatives. Mais ce renversement n'est pas simple : il ne consiste pas dans une valorisation des « apparences » qui prendraient sans changement la place des essences — et qui en sous-main garderait le rapport de ressemblance, mais inversé, du modèle et de la copie. En ce sens le « renversement » ne

⁶ Cf. le passage déjà cité et célèbre de Foucault.

⁷ Voir Deleuze, appendice de *Logique du Sens*, « Platon et le simulacre » (Deleuze 1969 : 292 et s.).

consiste essentiellement ni en une révolte contre les modèles, ni en la transgression des lois du Père..., mais il consiste surtout dans une transformation de la « nature » même du simulacre, de son statut ontologique. Le phantasme, ou le simulacre, ne doit en effet plus être défini comme un déficit d'être, un être dégradé, ni une négation dialectique de l'être, ni un détour nécessaire pour la réalisation des fins ultimes. Ce serait conserver le primat du même, son antériorité sur la différence, le divers, le multiple. C'est non un moindre être, mais, dit Deleuze, un « extra-être », dans *Logique du sens*. Le « phantasme » deleuzien tranche avec une « apparence » qui serait encore prise dans l'opposition du modèle et de la copie (donc encore intégrée au système platonicien). Il doit être « libéré du dilemme vrai-faux, être-non-être ». Ce qui fait qu'on doit les (fantasmes) « laisser mener leur danses, jouer les mimes, comme des 'extra-êtres' » (Foucault 1994 : 79), dit très bien Foucault à propos de Deleuze. Le phantasme, dans sa diversité interne, dans la mobilité des déplacements des intensités qui le composent, est pleinement être, laissant être, sans domination, la Différence, s'abstenant de la fixer et de la subordonner comme un élément du Même. La modernité serait cette montée et cette éclosion des simulacres ainsi définis.

Conséquences : 1° Sur le plan philosophique, en principe le problème que nous posons est résolu grâce au concept de simulacre (avec *L'Anti-Œdipe*, ce sera l'abandon du vocabulaire du simulacre, pour celui des « machines désirantes », puis à nouveau l'abandon de ces dernières au profit du terme d'« agencement », avec *Mille Plateaux*). N'étant plus défini par son rapport d'imitation ou de représentation à quelque chose d'autre, le simulacre va pouvoir faire exister une pensée non représentative.

2° Que s'ensuit-il quant à l'art théâtral ? Qu'un nouveau théâtre est possible qui ne soit plus celui des ombres projetées sur le mur de la caverne ou de la scène de la salle de spectacle. Un théâtre de simulacres, mais en pleine lumière du soleil de la vie, non imitatif, qui ne serait pas la représentation d'une réalité en dehors d'elle, ni un théâtre symbolique d'idée, ni la mise en scène d'un mythe dont il serait l'évocation, ce qui en ferait encore une copie, une pâle ombre portée sur la scène, la maigre évocation de personnages imaginaires, etc. Il ne nous reste qu'une question de fait : où trouver ce théâtre (en soi possible) ?

L'œuvre d'art moderne

Nous venons de voir que l'art dramatique reçoit maintenant ses exigences d'une *nouvelle fantasmatique*. Il ne doit plus avoir de modèle, ne doit plus imiter, ne plus représenter sous toutes les formes de cette opération. Comme ce qui est attaqué est la « représentation », en philosophie comme au théâtre, ce n'est pas le théâtre en soi qui se trouve condamné (ni la philosophie). Il reste donc à établir la possibilité de fait de ce

nouveau théâtre, dont la possibilité de droit est acquise, et qui ne serait plus un théâtre de la représentation (et une pensée philosophique qui ne soit plus représentative). Que peut être cette représentation théâtrale qui ne serait plus représentation mais phantasme ou simulacre ? Voilà la question deleuzienne dans tout sa vigueur et peut-être sa tension insurmontable. Elle implique une esthétique de la modernité comme nouvelle sensibilité.

On sait que l'œuvre d'art moderne tend à réaliser ces conditions [celles du simulacre] : elle devient en ce sens un véritable théâtre, fait de métamorphoses et de permutations. Théâtre sans rien de fixe, ou labyrinthe sans fil (Ariane s'est pendue). L'œuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir « expérience », empirisme transcendantal ou science du sensible. (Deleuze 1968 : 79)

Nous avons donc la séquence suivante : montée de la puissance des simulacres, œuvre d'art moderne, théâtre des simulacres, expérimentation. Qui, quel auteur ou penseur du théâtre pouvons nous présenter dont ce serait le cas et qui intégrerait cette séquence ? On pense évidemment à Artaud, qui joue un rôle si important dans la pensée de Deleuze et Guattari, surtout à partir de *L'Anti-Œdipe*. Le théâtre nouveau du simulacre non indexé par rapport au réel, pourrait-il être le « théâtre de la cruauté », le théâtre de l'anarchie couronnée d'Antonin Artaud ? De multiples raisons semblent nous conduire sur cette voie. On relèvera le signe que nous envoie Foucault, qui, par son « *Theatrum Philosophicum* », fait certainement écho au « *Theatrum Chemicum* » qu'on trouve dans une lettre d'Artaud à Supervielle⁸.

Artaud le Momo

En effet qu'est-ce qui caractérise le théâtre d'Artaud ? Le refus de toute médiation, de toute représentation. Une tentative d'éviction radicale de toute formes de représentation au profit d'un théâtre de l'immédiateté, des corps et de la vie. Sans pouvoir nous étendre, tenons-nous en à quelques déclarations caractéristiques.

Pourquoi le terme de « cruauté » ?

Le Théâtre de la cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive ; et c'est dans ce sens de rigueur violente, de condensation extrême des éléments scéniques qu'il faut entendre la cruauté sur laquelle il veut s'appuyer. (Artaud 1964 : 146, « Le Théâtre de la cruauté, Second Manifeste »)

Cruauté vaut donc pour vie, pour marquer un vitalisme profond qui s'oppose tout à la

⁸ A. Artaud, lettre du 17 mars 1932 (Artaud 1964 : 294). Quelle est cette chimie ou alchimie propre au théâtre d'Artaud ? Il veut que ce soit celle de la Vie même.

fois au monde de l'intellect et de la parole, à ce qui fait simplement « spectacle » et se sépare de la vie.

J'ai donc dit « cruauté », comme j'aurais dit « vie » ou comme j'aurais dit « nécessité », parce que je veux indiquer surtout que pour moi le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu'il n'y a en lui rien de figé, que je l'assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique. (137)

L'acte donc au sens aristotélicien, comme actualité et comme réalité par opposition à ce qui n'est qu'en puissance, le théâtre classique, avant tout attaché au texte qui se subordonne à la mise en scène ou l'action, n'accédant pas à cette « actualité » qu'il revendique. C'est une actualité « mythique » et pathétique, dont le théâtre s'est détourné et dont le public se détourne à son tour.

On peut donc reprocher au théâtre tel qu'il se pratique un terrible manque d'imagination. Le théâtre doit s'égaliser à la vie, non pas individuelle, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les CARACTÈRES, mais à une sorte de vie libérée, qui balaye l'individualité humaine et où l'homme n'est plus qu'un reflet. (139)

Devant de telles déclarations, on est tenté de dire que c'est là « du Deleuze et Guattari » avant la lettre. Mains passages de *L'Anti-Œdipe* font croire, en un premier temps, que le théâtre de la cruauté constituerait la réalisation la plus adéquate de la pensée deleuzienne et du théâtre non représentatif recherché.

Dégageons les points de cette similitude.

L'usine et non le théâtre

Artaud et Deleuze-Guattari sont bien d'accord pour faire sauter le principe aristotélicien de l'imitation—représentation. « L'art, dit Artaud, n'est pas l'imitation de la vie, mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'art nous remet en communication » (Artaud 1964 : 310). L'art n'imité pas, il produit, et « l'imitation », à laquelle il est fait référence, veut dire que ce principe de vie doit être présent sur scène, avec toute l'aura qui convient à toute puissance du sacré qui, pour Artaud et Deleuze, n'ont de transcendance que celle qui leur vient de concentrer et de personnifier les puissance immanentes de la « Vie ». L'art met en jeu des forces, nous met en contact, en fusion même, avec elles (avec ces forces qui ne sont « transcendantes » que par rapport aux limites de la scène classique et de notre vie pratique, quotidienne et régulière). Il ne les re-présente pas, il les présente. On trouve, chez Deleuze comme chez Artaud, la même critique de la représentation (la tâche de la schizo-analyse est de « détruire la

représentation »⁹), la même assignation à l'art de présenter les forces (leitmotiv de l'étude sur Bacon), ainsi que le même fonctionnement de l'opposition de la production agissante et du spectacle passif (le terme « théâtre » est construit sur *théaomai*, je regarde, je contemple, je vois), de la production et de la consommation. La vie n'est pas un spectacle et donc le théâtre de la vie ne le sera pas non plus. Hommage de Deleuze et Guattari à Artaud : « Mouvement du théâtre de la cruauté ; car c'est le seul théâtre de la production, là où les flux franchissent le seuil de déterritorialisation et produisent la terre nouvelle ... » (Deleuze & Guattari 1972 : 384).

Cette critique de la représentation fournit la base principale de la critique, par Deleuze et Guattari, de la psychanalyse. Le schizo-analyste deleuzien, tout comme le metteur en scène à la Artaud (et non classique, évidemment), fuit la scène qu'il veut faire sauter au profit des forces de production à la fois sociales et désirantes. « Le schizo-analyste deleuzien n'est pas un interprète, encore moins un metteur en scène, c'est un mécanicien... » (Deleuze & Guattari 1972 : 404). Et si le créateur d'Artaud est encore metteur en scène, c'est un tout autre metteur en scène que celui qui gouverne la scène classique. Au projet de « vivre pleinement la vie » (400) aussi bien le schizo-analyste que le metteur en scène d'Artaud y sont accrochés, avec la même violence contre la scène classique et contre le théâtre œdipien (qui n'en font qu'un). Dans le cabinet du freudien et de la scène classique, on trouve le même manque de vie, la même odeur de mort :

Merde à tout votre théâtre mortifère, imaginaire et symbolique. Que demande la schizo-analyse ? Rien d'autre qu'un peu de vraie relation avec le dehors, un peu de réalité réelle. Et nous réclamons le droit d'une légèreté et d'une incompetence radicales, celui d'entrer dans le cabinet de l'analyste, et de dire ça sent mauvais chez vous. Ça sent la grande mort et le petit moi. (*Ibid.*)

Qu'est-ce donc que Deleuze et Guattari reprochent par-dessus tout à la psychanalyse ? D'avoir monté un *théâtre*, alors qu'il aurait fallu construire une *usine*. Ils interpellent la psychanalyse : « Pourquoi avoir installé des formes expressives, et tout un théâtre là où il y avait des champs, des ateliers, des usines, des unités de production ? » (354). Les formes expressives (la tragédie d'Œdipe), mises à la place de la productivité du désir, sont dépassées par les forces réelles. La production sociale et désirante ne se laissent plus contenir dans la représentation, et encore moins dans une représentation œdipienne. La représentation est, en réalité et de fait, traversée, percée, trouée, débordée de toutes parts (356). Les forces du désir (qui est production) se soumettent les conditions de la représentation au lieu de se soumettre à elles (*Ibid.*).

La psychanalyse freudienne semble avoir pour lieu du désir la scène théâtrale, le fantasme et le divan de l'analyste. C'est l'erreur catastrophique de Freud d'avoir réduit le désir à sa « représentation », à son expression sur la « scène » familiale œdipienne, d'en

⁹ « Détruire croyances et représentations, scènes de théâtre. Et jamais pour cette tâche elle n'aura d'activité trop malveillante » (Deleuze & Guattari 1972 : 374).

avoir fait un théâtre. Il est production et non représentation. Aussi quand la psychanalyse, pour exprimer le désir comme force de production métamorphique, différentielle, le « représente » à la manière d'un théâtre de l'apparence, neutralisant, dans l'espace de la « scène » et du divan, ses forces, ses conflits, elle manque par cette « représentation » la réalité même du désir et ses véritables forces, le monde des intensités différentielles.

La critique de la psychanalyse

Cette thèse concernant la psychanalyse et le théâtre contemporain, s'inscrit dans l'histoire universelle des civilisations et la caractérisation du capitalisme comme immense mouvement (positif) de déterritorialisation. Le théâtre contemporain n'échappe donc pas à ce mouvement de déterritorialisation qui caractérise le capitalisme. Pris dans sa puissance, le mouvement critique de l'art dramatique a consisté à liquider les dernières ruines des représentations territoriales, les dernières territorialisations qu'étaient la représentation théâtrale, la tragédie classique, avec les représentations despotiques et religieuses qui étaient en partie liées à cette tragédie (Deleuze & Guattari 1972 : 361). C'est l'autre thèse, de portée plus générale, de *L'Anti-Œdipe*, qui a pour sous-titre : « Capitalisme et schizophrénie », et qui permet d'assigner sa portée réelle à sa critique du théâtre et de la psychanalyse, et qui vient reprendre, à un autre niveau, la critique philosophique de la représentation, telle que nous l'avons vu dans *Différence et répétition*. On mettra de côté, pour cette étude, la question de l'articulation entre ces deux approches théoriques, et le sens, s'il en existe une, de la rupture qu'aura marqué, chez Deleuze, la publication de *L'Anti-Œdipe* en 1972. Il y a donc un accord profond entre la critique d'Artaud du théâtre de la représentation et la critique deleuzienne de la psychanalyse, au nom de la vitalité du processus schizophrénique (déterritorialisant) et de la vie. Et leur critique participe de la même ambiguïté. Artaud défait la représentation théâtrale mais il recourt à une scène nouvelle, comme par exemple avec *Les Cenci*, censés incarnés le nouveau théâtre de la cruauté. Il en va de même du côté de Deleuze.

L'Anti-Œdipe, condamnant « le théâtre de l'inconscient » — le fait de faire de l'inconscient un théâtre — devient ambivalent, et sujet à contresens. Si la forme d'expression du désir requiert non le fantasme et le théâtre du divan analytique mais une autre scène directement en prise avec le champ où la production désirante ne fait qu'un avec la production sociale, il faudra bien que d'une manière ou d'une autre il y ait une nouvelle forme de représentation, une scène et un nouveau théâtre. Il y aura donc dans les entretiens à La Borde (« clinique » de Guattari) pour l'analyse des psychoses une nouvelle forme d'expression, qui sera une autre scène, et un nouveau théâtre, qui présentera les forces de l'inconscient avec un minimum de représentation, en lien avec

les trajets vécus et les chemins effectifs, les « voyages » du psychotique dans sa vie réelle et active, collective, etc. Nouvelle forme de représentation non représentative, nouveau théâtre non théâtral.

Dans le champ politique, nous rencontrons une difficulté analogue. On ira jusqu'à la destruction de toute instance représentative (qui coupe le peuple en deux et défigure les forces sociales). Mais, en même temps, il faudra bien qu'il y ait un nouveau théâtre, non représentatif celui-là, où s'exprimeront, se diront les nouvelles institutions du peuple, où se formuleront ses critiques, ses revendications, s'exprimeront ses leaders, nouveau théâtre révolutionnaire à la Artaud, non plus coupé, comme les « chambres » représentatives des démocraties européennes, du peuple, mais intégré aux usines, à ses pratiques, à la « production » sociale. Nouvelle et révolutionnaire, ce sera une scène, et une représentation politique, dont on nous assure qu'elle ne sera plus vraiment représentative. Ce qui se joue ici, c'est tout le sort du gauchisme.

On voit donc que théâtre freudien de l'inconscient constitue une défiguration du désir et de ses intensités différentielles, non *pas parce qu'il est un théâtre* (puisque de nouvelles formes de théâtre sont requises et par Artaud et par Deleuze), mais seulement parce que c'est un *mauvais théâtre*, un théâtre d'ombres à l'ancienne, un théâtre poussiéreux tel qu'il s'en donne dans les salles où s'exécutent encore des « représentations » théâtrales, et parce qu'il n'est pas un théâtre ou un art des simulacres au nouveau sens deleuzien.

La « représentation » théâtrale est donc en droit délivrée de l'assujettissement à l'identité préalable du concept, de l'essence, du modèle, et donc de l'autorité de l'Auteur, du texte, etc.. Autrement dit, nous sortons — ou nous voulons sortir car il n'est pas dit que ce soit possible —, de la « théâtralité » telle qu'Aristote l'a théorisée et qui a porté son règne pratiquement jusqu'à nous (et que nous devrions enterrer avec l'art contemporain ou ultra-moderne, avec la nouvelle psychanalyse des psychoses, la schizo-analyse).

On ne peut donc trouver entre la critique du théâtre classique par Artaud et celle de la psychanalyse par Deleuze, d'affinité plus grande. Pourquoi alors le Théâtre de la cruauté est-il non pas renié mais détient-il une présence si discrète dans l'œuvre de Deleuze ?

Un théâtre sans mimésis ?

Malgré cette très grande proximité — qui veut « le spectacle agissant non seulement comme un reflet mais comme une force » (Artaud 1964 : 297), qui veut que « ce théâtre » soit « le triomphe de la mise en scène pure » (305) sur le texte de l'auteur, et donc la prééminence des forces qui dépassent ou se trouvent hors du champ de la représentation (= le dehors) — il existe une profonde différence, et même une opposition.

On peut constater que si Artaud intervient en référence pour la formation de nombreux concepts capitaux (processus schizophrénique, corps-sans-organe, etc.) son théâtre, ou sa théorisation, n'est jamais pris vraiment en considération ni même proposé comme exemple à suivre au titre de théâtre contemporain. Le seul texte où le théâtre de la cruauté est présent, est un article de *Critique et Clinique* (Deleuze 1993). Artaud y intervient à côté de trois autres auteurs¹⁰, et pour une question concernant le jugement, « la doctrine du jugement » dans sa généalogie judéo-chrétienne. C'est donc parce que Artaud tente d'« *en finir avec le jugement de Dieu* », que se trouve la raison principale de sa comparution dans l'article de Deleuze, et non pour ses idées sur le théâtre. Ce qui intéresse Deleuze dans le *théâtre de la cruauté* c'est le « système de la cruauté » (Deleuze 1993 : 160), c'est-à-dire du jeu de la puissance (en tant qu'opposé au « jugement »), et non son *théâtre* lui-même.

Pourquoi cette distance, ou cette réticence, du moins ce recul, par rapport au théâtre d'Artaud ? Et pourquoi les préférences de Deleuze vont elles plutôt à Beckett (et quasi exclusivement) à Carmelo Bene ?

Raisons de la marginalisation du Théâtre de la cruauté

Ce qui obsède Artaud jusqu'à la folie, c'est d'accéder à la présence pure, la vie vivante dans sa force nue, sans médiation, sans représentation. Artaud veut, rêve, l'Un-tout qui supprime toute différence et répétition, toute séparation et division, dans l'unicité de sa présence explosive et destructrice (cruauté). La puissance de la différence pure, comme vie de la vie, doit par le théâtre être présentée dans son être directement, dans sa violence. Malgré la parenté de leur pensée sur beaucoup de points, comme on vient de le voir, c'est là, néanmoins, pour Deleuze un projet insensé, qui relève d'une piété dont il convient de s'affranchir car vouée à l'échec et à la mort. La philosophie de Deleuze rompt avec toute philosophie sacralisante de la présence, de la venue en présence, de l'avènement (ce qui est le *telos* de la phénoménologie). Car, pour lui, la différence en elle-même efface le « elle-même » de sa présence (elle est sans identité, ce n'est pas une entité, une étantité). La « Vie » comme puissance différenciante, si nous acceptons de nommer encore ainsi la Différence, est décentrement et déplacement, elle est répétition comme puissance des masques, des costumes, des déguisements... En « elle-même » elle est insaisissable, elle ne cesse de se dédoubler et de se dérober, déplacer, déguiser, comment pourrait-il y avoir un théâtre de la cruauté comme présence pure de la vie dans sa puissance « propre », etc. ? Aussi le théâtre, la théâtralité du théâtre, ne peut avoir d'autre destin ou nécessité que de se couler dans la puissance même du différenciant, la répéter, la porter plus loin, lui ouvrir un espace plus large de jeu, de

¹⁰ Nietzsche, Kafka, Lawrence, qui sont avec lui les Quatre grands disciples de Spinoza. Cf. Deleuze 1993 : 158 : « Les quatre eurent personnellement ..., », etc.

mise en scène. La puissance de la mise en scène est sous la coupe de la puissance différenciante, mobile, nomade, intensive, qui ne (se) laisse voir sur la scène que (dans) les traces de son passage, que le ravage de son passage, l'envers vide des masques, l'effilochement des déguisements, le déséquilibre des corps, l'errance des gestes, le balbutiement de la parole, le bégaiement des mots...

Certes, le théâtre est un art de la vie. « Il est la vie elle-même » (Artaud 1964 : 137) — ou il devrait l'être. Le théâtre, comme le déterminait Aristote, à la différence de l'épopée qui consiste dans un récit, met en action (*drama*), incarne et rend présent les personnages, les héros, dans la voix, les gestes, les costumes, et surtout le corps des acteurs, l'enchaînement de leurs actions. Le théâtre a donc pour caractéristique propre la présence même des personnages et des actions données à voir sensiblement. Le théâtre n'est donc ni un récit qui se contente d'évoquer dans l'espace imaginaire ses personnages et ses lieux, ni un texte fait de simple arrangement de mots, mais les personnages sont là, présents en chair et en os. Phèdre est là par, grâce à la Berma qui lui prête son corps, corps réel et non symbolique ou imaginé. Mais si par rapport au récit ou à l'épopée, le théâtre offre un degré supplémentaire de réalité et d'incarnation (qui fait sa grandeur et sa beauté), il reste pourtant à distance encore du réel, creusant un écart avec lui, celui qui s'attache à la mimesis, comme le montrait Aristote. Comment la scène pourrait-elle éviter « d'illustrer un discours » et son contenu, comme le lui reproche Artaud (1964 : 126) ? Certes il est possible de ne plus donner le pas au texte sur la mise en scène comme c'est le cas dans le théâtre classique. On doit peut-être, le plus possible, comme le veut Artaud, tenter d'autonomiser la mise en scène, de ne plus accorder de prépondérance au langage articulé, « articulé grammaticalement » (141), le soumettre à d'autres modes d'expressions multiples, de refuser que « le texte soit tout » (*Ibid.*), etc. Mais malgré tous ces renversements, et toutes ces nouvelles conditions de la mise en scène qui ont renouvelé l'art dramatique dans la mouvance d'Artaud, comment évitera-t-on que le corps de l'acteur aussi présent soit-il (et il l'est plus qu'au cinéma, tout entier fait d'image), ne re-présente, un minimum, ce qu'il actualise ? L'acteur prête son corps à un personnage, ou à une entité métaphysique, dont il joue le rôle. Et que ce soit Hamlet, Richard III, dans une pièce de Shakespeare ou bien Lucretia, dans la pièce d'Artaud, *Les Cenci*, il est pris dans le processus de la représentation ou de l'illustration, non sur des aspects mineurs mais essentiels. Son corps sert à représenter des actions qui sont des « imitations », que ce soit les baisers de l'amour ou les coups d'épée d'une guerre ou d'une querelle. Le meurtre n'est pas un meurtre réel mais fictif encore, un meurtre sur « scène », de trucage et de carton-pâte, bref, un meurtre « représenté », une mort « jouée », comme celle de Béatrice dans *Les Cenci*, qui s'écrie « Je meurs et je n'ai pas choisi » (Artaud 1964 : 270). Béatrice meurt, mais l'actrice qui la « joue » ou représente ne meurt pas (heureusement et évidemment). Comment le théâtre pourrait-il chasser de son cœur la part en apparence inéliminable et importante de la « représentation » ? Et, s'il en est ainsi, l'idée d'un théâtre de la cruauté, sans double,

sans répétition, ne peut être prise à la lettre et appartient au domaine du rêve et de l'utopie.

L'impasse

Il y a donc une raison fondamentale du retrait deleuzien vis-à-vis d'un théâtre de la cruauté (et de tous les projets similaires qu'ont expérimenté à sa suite beaucoup de metteurs en scène). Ce qui sépare Artaud de Deleuze est l'*ubris* de la critique d'Artaud, son excès, sa radicalité. Artaud oublie quelque chose dans sa fougue révolutionnaire et dévastatrice de la culture occidentale au profit de la présence pleine et vivante. Cette critique peut sembler pusillanime et bien rétrograde devant les déclarations orgueilleuses et enthousiasmantes de l'auteur du *Théâtre et son double*. Mais elle n'en est pas moins essentielle. Artaud oublie (dénie, oblitère) le fait qu'il ne peut être question de se passer de toute représentation. Le rappeler ne constitue ni un recul, ni une demi-mesure, un compromis pratique, de la part de Deleuze. La séparation d'avec Artaud, malgré tout le grand attachement qu'il mérite et que Deleuze lui porte, est commandée par une raison philosophique profonde. La représentation relève ontologiquement du processus de territorialisation. Or, comme on le verra bientôt, les processus de déterritorialisation et de territorialisation sont *absolument indissociables*. Artaud veut faire sauter la scène et la représentation. Il ne peut en être question. Non seulement ce n'est pas en soi possible¹¹ mais de plus c'est suicidaire. *Les Cenci*, ont été un échec retentissant. Non seulement aux yeux du public, mais à ses propres yeux et selon ses propres critères, puisque la « représentation » était finalement toujours là. Après *Les Cenci*, ce sera d'ailleurs la fin du projet théâtral (Artaud se lancera dans le cinéma). Nulle part, même à Bali, on ne trouvera réalisé le programme d'un Théâtre de la cruauté à la Artaud.

Mais alors que faire ? Il semble que nous soyons dans une impasse totale. A part le théâtre tout à fait imaginaire d'Artaud, et qui ne vit jamais le jour des feux de la rampe (à part avec *Les Cenci* qui furent un échec), qu'a Deleuze à présenter dont ce serait le cas ? Quelles pièces de théâtre, quel auteur ? Ce théâtre sans représentation, construit idéalement dans sa possibilité et en droit, au grain du concept et de la philosophie, peut-il s'incarner, donner lieu à un commencement de réalisation, à une exécution de fait ?

Le théâtre de la soustraction

¹¹ Voir le très rigoureux article de Jacques Derrida, dans *l'Écriture et la Différence* (« La Clôture de la représentation », Derrida 1968) qui établit, dans une sympathie maximale avec Artaud, cette impossibilité, par des arguments non deleuziens, mais proches ou complémentaires jusqu'à un certain point et tirés du jeu très sévère de la *différance*.

Pour sortir de cette impasse à laquelle conduit le concept d'une représentation sans représentation, Deleuze est acculé à inventer une étrange technique qui est celle de la « minoration » dont l'exemplarité est justement donnée par le théâtre de Carmelo Bene. Qu'est-ce à dire ? Substituer la *soustraction* à la *suppression*. La représentation est maintenue mais on la dégraisse, on la minore.

Alors que Artaud revendique idéalement un théâtre sans médiation ni représentation, soit un théâtre de la vie dans son énergie spontanée et immédiate, violente (théâtre de la cruauté), Deleuze renonce à cette voie radicale de la présence pure de l'être, et connaissant la visée d'Artaud dans ce qu'elle a d'illusoire, de fantasmagorique et d'impossible, il se détourne de la visée de la *suppression* complète (et utopique) de toute représentation et se confie à une opération autre, celle de la *soustraction*. Puisqu'on ne peut éliminer la représentation, il ne reste plus qu'à l'amincir de l'intérieur en lui soustrayant le plus d'élément représentatif possible. Minoration que pratique Carmelo Bene à la pièce de Shakespeare, Richard III. D'où le fait que le nom de l'auteur, dans tout l'article de Deleuze (qui suit la traduction de la pièce de Carmelo Bene) soit réduit à ses initiales « CB ». Ce n'est pas une abréviation pour faire vite, comme dans une prise de notes. Il faut que le principe de soustraction remonte jusqu'à l'auteur lui-même qui perd de son prestige et de son autorité, comme on devrait dire « D&G » pour les auteurs du concept de mineur. La pièce n'est plus une pièce d'« auteur », comme le voulait Artaud, qui le voyait se fondre dans le metteur en scène (Artaud 1964 : 134), mais elle est rattachée à un anonyme CB, qui loin de surplomber la pièce la laisse « jouer » de l'intérieur, presque vidée de ses organes « représentatifs », échappant par de nombreux pans au carcan de la représentation et à ses identités. Comment basculer la représentation copie en simulacre, demandions-nous, il y a un moment ? Comment en faire un simulacre, défini non comme une fausse imitation, lâche et complètement dégradée d'un original, mais comme un ensemble en variation où le différent se rapporte au différent ? Par la soustraction répond donc Deleuze en s'appuyant sur CB qui libère alors les lignes ou séries de variations qui donc elles-mêmes affirment la puissance de divergence et de décentrement (Deleuze 1968 : 339) de la Différence et du désir.

Que fait CB ? « ... il ampute la pièce originale d'un de ses éléments. Il soustrait quelque chose de la pièce originale » (Bene & Deleuze 1979 : 87). Pourquoi ? « ... afin de développer des virtualités inattendues » (93), « ... retrouver leurs potentialités de devenir » (96). Ces virtualités sont des différences à l'état libre, des séries intensives, des séries en variation continue. Pour quelle raison la libération des virtualités nécessite-t-elle une opération de minoration ? En raison de leur incarcération dans la stabilité et la fixité du même, donc dans la représentation. Minorer c'est ôter et, ici, ôter ce qui les fixe et retient dans le même. La représentation en fixant et en identifiant constitue un opérateur de pouvoir. « Ce qui est soustrait, amputé ou neutralisé, ce sont les éléments de Pouvoir, les éléments qui font ou représentent un système de pouvoir » (93). Ainsi ce qui est changé par cette amputation « ... c'est aussi la forme du théâtre, qui cesse d'être

“représentation“, en même temps que l’acteur cesse d’être acteur » (93-94). La force non représentative qui va être dégagée par « la soustraction des éléments stables de Pouvoir » est de l’ordre de la variation continue, car seul ce qui entre dans un processus de variation continue est à même d’échapper à « chaque appareil de pouvoir capable de le fixer ». Les variations « font esquiver toute constance » (104) et, par là, leur font échapper au pouvoir et à la représentation (les lignes de variation continue échappent au pouvoir, stabilisateur par essence). Ce que donc réalise la pièce de CB, c’est « une mise en variation continue » (109) généralisée et étendue à d’autres éléments que la langue (les gestes, les costumes, les décors...), et c’est la continuité de la variation qui assure l’existence d’un théâtre non représentatif, un théâtre donc où tous les éléments, les mots, les mouvements, les gestes et les choses, constituent des « variables en transformation » (118).

Il s’ensuit que c’est non la tentative de suppression de la représentation, mais son amputation progressive qui, en libérant « l’autorité d’une variation perpétuelle par opposition au pouvoir ou au despotisme de l’invariant » (125), va assurer « une fonction anti-représentative » (*Ibid.*). Quant au projet politique, il ne peut être distinct du projet artistique et théâtral. La politique, attenante à ce nouveau théâtre, n’est plus celle du conflit, de la lutte (des classes), avec pour finalité la Révolution (encore proclamée par Artaud) mais « l’autorité de la variation » continue.

Quand un conflit n’est pas encore normalisé, c’est parce qu’il dépend de quelque chose de plus profond, c’est parce qu’il est comme l’éclair qui annonce autre chose et qui vient d’autre chose, émergence soudaine d’une variation créatrice, inattendue, subreprésentative. (122).

Art et politique détiennent donc une même finalité : « la continuité de la variation » (114), et une forme analogue, puisqu’il ne peut s’agir que de mettre le plus de choses ou de gens possibles en variation continue, afin que tout pouvoir et toute stabilité, toute forme, soient dissous et emportés hors des systèmes d’oppositions dominantes (cf. 112) dans des lignes de fuite, qui sont la liberté même.

Un théâtre qui n’est pas sans représentation

Comment interdire toute forme de représentation, et CB y parvient-il ?

L’ambition très grande du projet est nécessairement déçue. Mais pour Deleuze là n’est pas la question. Il est évident que l’échec y était attaché. Ce qui compte n’est pas le résultat final et les comptes, les bilans qu’on peut faire, mais ce que la création aura déclenché sur l’instant en termes de devenir. Les bilans appartiennent à l’histoire et les comptes ne sont pas à faire car ils sont toujours négatifs. Seul importent les devenirs déclenchés par l’irruption d’une variation libre et subreprésentative. L’attitude

provocante et hyper avant-gardiste, l'ambition démesurée de ce projet qui se cache sous une fausse modestie, ne peut être niée, comme le tente Deleuze qui affirme péremptoirement le contraire pour prévenir toute discussion à ce sujet. Il coupe et casse, car pour la philosophie de la différence et des libres variations, cela n'a aucune importance : avec ce théâtre a surgi soudainement pour Deleuze l'autorité souveraine d'une libre variation, d'une ligne de fuite qui traçait sous la représentation. Et cela suffit ; il reste à expliquer tout au plus sa possibilité réelle en se confrontant au texte et à la séance théâtrale. Tout le reste est bavardage de « critiques ».

Qu'est-ce qui compte essentiellement ?

On conviendra, à moins de sombrer dans une ambition paranoïaque et dénégatrice, qu'on a encore affaire à un texte et à sa représentation, sa répétition, où il est joué (représenté), et rejoué, par les acteurs, soumettant le présent vivant à l'autorité, non de sa puissance de variation interne, mais à l'autorité d'un ancien présent, celui du texte écrit par l'auteur et le dramaturge, Carmelo Bene (qui ne se veut pas « auteur », tu parles, mais l'est quand même, etc.). Donc de « sortie de la représentation », il n'en est pas question. C'est certain, il n'y a pas eu destruction de la représentation. Mais est-ce là, le dernier mot ? Non. Il faut immédiatement ajouter, et en ce point se joue la destination du mineur, de tout ce travail de minoration, de soustraction, et donc de la philosophie de Deleuze : a-t-on réussi partiellement, momentanément, relativement à faire passer quelque chose qui échappe par principe à la représentation, aux codes fixes, et à leur opposition toutes faites, aux significations préétablies, bref, un souffle décoiffant a-t-il traversé la scène théâtrale ? Et là, il faut répondre sans hésiter : oui. Deleuze nous l'explique avec minutie et suffisamment.

Le problème du texte classique et les didascalies

Ce que ne veut pas voir CB, ou ne voit-il que trop, c'est la complémentarité des processus représentatifs et antireprésentatifs, sans que cette dualité fasse un conflit, une confrontation rigide entre deux entités paraissant comme étant données et préalablement constituées à ce rapport d'opposition. On a plutôt affaire à deux faces indécollable et inséparable comme l'endroit et l'envers d'une feuille de papier. Plutôt donc que l'ambitieux terme d'« anti-représentatif » qui laisse croire (naïvement) qu'il puisse y avoir quelque chose de tel qu'une pensée ou un théâtre absolument non représentatif, nous userons de celui de « sub-représentatif ». Mais cette question, au-delà de la terminologie porte sur l'essentiel.

La réflexion critique de Carmelo Bene sur le théâtre se concentre sur l'acteur, dans son rapport avec l'auteur et le texte. Leur autorité qui s'étend sur le présent vivant est réinstallée massivement malgré tous les trucs et les techniques qu'inventent génialement Carmelo Bene. Je retiendrai seulement deux points essentiels.

Tout d’abord, le théâtre de CB ne pourrait fonctionner sans la réécriture des classiques. Il en a besoin absolument. Le texte est toujours là, seulement déglingué, car il ne peut s’en passer de fait. En effet, la minoration systématique, constante, aboutit, livrée à elle seule, à défaire toute consistance. Tout part en lambeaux. Il faut donc qu’elle s’appuie ou se fonde sur un texte, et le mieux, l’effet est alors éblouissant, est qu’il soit célèbre et classique. Sans ce soutien du texte classique, la fluidité des flux livrerait le spectacle à la mollesse ou à l’ennui d’une inconsistance.

En second lieu, et Deleuze n’en parle absolument pas, on est étonné à lire la pièce de Carmelo Bene, de constater la prolifération monstrueuse des didascalies. Elles interviennent à tout moment, coupant le texte, et souvent elles sont très longues (une page entière n’est pas rare). Elles font un autre texte (en italique) dans le texte théâtral qui devient subsidiaire en quelque sorte. Ce ne sont plus seulement des indications pour le jeu acteurs ou des éléments de mise en scène, mais c’est un texte quasi « littéraire », avec des passages assez beaux, qui foisonnent entre des répliques qui ne font plus dialogue ou discussion entre les personnages (puisque ceux-ci sont laminés dans leur être par les coupes répétés, par les amputations successives). Par exemple que faire d’un passage comme celui-ci, qui, après une indication (« Elle l’abandonne à lui-même, et se rajuste ») entrelace une réflexion générale : « Pourquoi se déshabiller devant un homme sain ?, car Richard va bien » (Bene & Deleuze 1979 : 21). On a affaire à un récit, qui, par son caractère de récit, redouble ou surplombe le jeu des acteurs. Un récit, puisque se trouve énoncée une loi générale qui sort de l’indication pratique. On trouverait une longue didascalie qui mêle indication et récit, réflexion sur le contenu de la pièce, par exemple :

Bref, ce duc de Gloucester ne fait pitié à personne (qui pourrait jamais le préférer au défunt Henri VI ?) !

Ou bien :

Que faire alors ?

Bah ! Réciter même en pleurant sa propre histoire ne sert à rien, cela ne concerne personne. Sa présence est inopportune et c’est tout... Pas seulement inopportune, si l’on pense que c’est lui vraiment l’auteur des crimes présents et des larmes. (15)

Pourquoi cette importance démesurée des didascalies, sinon pour regonfler le texte, qui sans ce renflouement se viderait de lui-même ?

Les processus de représentation territorialisante sont donc présents. Ils ne jouent pas un rôle subsidiaire. Ils ne sont pas là à l’état de « restes » fossilisés et laissés par le passage des flux. Enfin ils ne sont pas là simplement pour rehausser la provocation critique, en jouant des rappels des passages connus et des répliques célèbres de la pièce

de référence (« il est gonflé »). Ils ont une fonction constituante. En effet, sans eux la liquéfaction des éléments du théâtre conduirait à une œuvre qui ne se tient plus, qui n'est plus debout (caractère fondamental accordé par Deleuze à toute œuvre d'art) et glisse lentement dans l'ennui et l'indifférence.

L'artiste crée des blocs de percepts et d'affects, mais la seule loi de la création, c'est que le composé doit tenir tout seul. Que l'artiste le fasse tenir debout tout seul, c'est le plus difficile. (Deleuze & Guattari 1991 : 155)

Le Richard III de CB, tient-il tout seul et n'a-t-il pas besoin de la béquille qu'est celui de Shakespeare ? Tient-il debout ? Ou s'effondre-t-il comme une chiffe molle ? D'une manière générale, et toujours depuis l'ouvre de Deleuze nous demanderons où sont les forces qui devaient être libérées à l'issue du processus de molécularisation. Carmelo Bene n'en fait-il pas trop ? La soustraction ne délivre-t-elle pas une force désirante qui semble se réduire à la combinatoire désordonnée de minuties ? N'est-on pas prisonnier de la poussière des restes, des vestiges du jour et à l'humour du dernier homme ? Certes le Père et le Texte sont troués de toutes part, mais ce qu'on a soustrait détient-il encore une puissance d'affirmation et de création ? Ce qu'il reste quand tout est en train de se défaire, n'est plus que de l'ordre d'un appel pour une nouvelle terre, une territorialisation nouvelle, un peuple nouveau. C'est un tel appel surtout qui retentit depuis le délabrement opéré par CB, et tel est le mérite de son théâtre.

Territorialisation et déterritorialisation

Certes, il manque beaucoup de modestie à ce type de théâtre, qui comme celui d'Artaud pêche par un orgueil démesuré. C'est cet *ubris* que corrige réellement la pensée de Deleuze, tant vis-à-vis d'Artaud que de Bene, non qu'il les réintègre « dans les limites de la simple raison » pour parodier un titre célèbre de Kant, mais du fait qu'il pense le processus de la liberté et de création en son entier, dans sa densité ontologique et ne se contente pas d'en prélever une partie, une face. Car Deleuze, depuis *Mille Plateaux* où cette idée est mise plus fortement en avant, ne cessera d'insister sur la nécessaire indissociabilité de la territorialisation (T) et de la déterritorialisation (DT).

Pour marquer cette inséparabilité, il forge les concepts de ritournelle, d'espace lisse et d'espace strié, de machine de guerre. Par ces trois concepts ce qui devient affirmé comme central c'est cette interdépendance des deux mouvements et leur complémentarité. Pas l'un sans l'autre et pas seulement pour poser l'un comme le négatif de l'autre. La reterritorialisation est de moins en moins reléguée du côté de l'obstacle, de la régression, de la fossilisation réactive, bref comme quelque chose d'entièrement négatif. La primauté ne signifie pas abolition de son autre, n'implique pas

que le processus subordonné soit privé de toute valeur, que le processus prévalent absorbe en lui toute positivité, toute créativité, au point de ne laisser à l'autre que la chute, l'enfermement, et la mort. En tant que processus connexe, solidaire et indispensable, il détient une positivité, un statut d'aide et de condition de la création et de la liberté. Subordonné, il n'est pas antinomique de la créativité, il en est son allié, son élément de stabilité indispensable, ce qui lui permet d'avancer et de sortir de son abstraction, de sa virtualité, de son flou, et sa minceur éthérée, etc.

Avec ces trois nouveaux concepts ce qui est plus souligné que jamais dans les rapports entre les deux processus, même si est toujours impliquée une priorité ou un primat de la DT sur la T et la RT, c'est que l'un (l'espace lisse nomade et la DT) n'est pas investi de toute la fécondité et la liberté, tandis que l'autre relèverait de la seule sclérose, de la coagulation et du despotisme. Il n'a jamais été question de se contenter de se la seule dissolution des formes puisque simultanément il y a réinjection de territorialisation comme processus connexe. On demandera : à quoi sert de défaire les ensembles constitués, les formes, si c'est pour les remettre après ?

1°) C'est qu'avec le primat de la DT ce qui change c'est que les T et les RT peuvent se faire de manière mesurée, temporaire et critique. Les T ont perdu leur dureté et assurance, elles sont privées de leur caractère de nécessité, de légitimité et de solidité évidente, « naturelle », quasi sacrée, interdisaient toute transformation ou destruction et en faisaient de véritable pouvoir (*postestas*) de domination et d'oppression.

2°) Leur retour, leur ré-installation, ontologiquement inévitable, nécessaire, vu la fluidité sans consistance de la liberté et du désir, se trouvent donc contrôlés, « minorés »

Ce n'est pas la T ou la RT qui est à bannir, mais leur caractère de nécessité de fait inamovible. Avec les nouveaux concepts de *Mille Plateaux*, la contingence et la labilité des formes sociales et des œuvres ne peuvent plus être masquées, comme c'était le cas auparavant. Ce qui intervient plus clairement c'est que une fois reconnues comme telles, comme actualisation d'un processus de déterritorialisation, elles deviennent compatibles avec le nécessaire complément que constitue la territorialisation comme invention des formes nouvelles, sans lequel la liberté créatrice perd tout pouvoir.

Conclusion : la modestie du penseur

De tout ce qui précède, il s'ensuit que la territorialisation, et la représentation qui lui est liée, changent de statut. Elles ne peuvent être condamnées en elles-mêmes. La représentation ne l'est *seulement que dans la mesure* où elle se pose et s'impose illégitimement, comme douée d'une nécessité absolue qui interdit (fige, paralyse) tout processus de contestation et de déformation. Il ne peut donc, pour Deleuze, être question de faire un théâtre sans représentation. Une telle démarche n'est-elle pas finalement par trop naïve et Carmelo Bene n'en fait-il pas un peu trop ?

Carmelo Bene a tenté, d'une autre façon, de réaliser le grand projet d'Artaud, soit la disparition du texte d'auteur en amont et fétichisé comme « littéraire », au profit du présent de la performance théâtrale et du jeu de l'acteur. Mais, dans ce projet de libération vis-à-vis de la tyrannie du texte et de l'auteur, au lieu, comme Antonin Artaud de *remplir* la scène par un « spectacle total » faisant appel à tous les moyens d'expression, CB, la *vide*, l'*exténue*, et se confie au principe de soustraction ou de minoration (Deleuze). Pourtant, il nous a semblé que le théâtre, en tant que réalité d'une performance, ne semble pas pouvoir économiser l'actualisation d'un texte (donc représentation) dans le présent d'une séance. Ce n'est donc, à nos yeux qui se veulent en accord avec l'ensemble de la pensée de Deleuze, que relativement et *prudemment* que cette actualisation peut se faire *sans* représentation. Le texte et la mise en scène, les dialogues, même troués par les différentes amputations qui les creusent d'un vide pour y loger le présent de l'actualisation, sont d'une manière ou d'une autre dans la nécessité de garder la présence efficace d'une représentation qui ne cesse d'insister. L'actualisation risque à tout moment de se détruire dans son instabilité incessante. A supposer que la dislocation des dialogues ait pour but que l'acteur réinvente la pièce dans la singularité d'un présent (et pour faire naître quelque chose d'inattendu) ainsi que ce l'est dans l'intention de Carmelo Bene, non seulement l'acteur est livré à l'improvisation à partir de didascalies en forme de récits de plus en plus dévorants, mais l'œuvre est sacrifiée à l'inachèvement du présent et à l'irreprésentable.

Si Deleuze, que rien dans ses goûts n'avait prédisposé à l'art théâtral, reste dans ce texte si discret sur cette impossibilité (qu'il établit par ailleurs), c'est parce qu'il veut célébrer une rencontre (entre l'art théâtral et la philosophie) qui lui permet d'insister sur la fécondité de la variation libre et continue, de montrer, dans un genre d'art différent de celui du cinéma et de la peinture, la réalité féconde de la molécularisation dans la création. Il n'entreprendait pas la rédaction d'un « Manifeste de moins » pour donner des leçons à un créateur qui manifestait si brillamment la puissance de la variation continue.

BIBLIOGRAPHIE

- Aristote. (1980). *La poétique*. Paris : Seuil.
Artaud, A. (1964). *Œuvres Complètes. Tome IV*. Paris : Gallimard.
Bene, C. & Deleuze, G. (1979). *Superpositions*. Trad. Par J.P. Manganaro et D. Dubroca.
Paris : Minuit.
Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris : PUF.
Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris : Minuit.

- Deleuze, G. (1993). *Critique et Clinique*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1972). *L'anti-Œdipe*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris : Minuit.
- De Musset, A. (1838). « De la Tragédie. A propos des débuts de Mademoiselle Rachel », *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1838, 348-362.
- Derrida, J. (1968). *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil.
- Foucault, M. (1994). *Dits et Ecrits. 1954-1988. Tome II, 1970-1975*. Ed. D. Defert et F. Ewald. Paris : Gallimard.
- Platon. *Le sophiste*.