

Un manifeste de moins

I. Le théâtre et sa critique.

A propos de sa pièce *Roméo et Juliette*, CB dit : « C'est un essai critique sur Shakespeare. » Mais le fait est que CB n'écrit pas sur Shakespeare ; l'essai critique est lui-même une pièce de théâtre. Comment concevoir ce rapport entre le théâtre et sa critique, entre la pièce originaire et la pièce dérivée ? Le théâtre de CB a une fonction critique, mais de quoi ?

Il ne s'agit pas de « critiquer » Shakespeare, ni d'un théâtre dans le théâtre, ni d'une parodie, ni d'une nouvelle version de la pièce, etc. CB procède autrement, et c'est plus nouveau. Supposons qu'il ampute la pièce originaire d'un de ses éléments. Il soustrait quelque chose de la pièce originaire. Précisément, sa pièce sur Hamlet, il l'appelle non pas un Hamlet de plus, mais « un Hamlet de moins », comme Laforgue. Il ne procède pas par addition, mais par soustraction, amputation. Comment il choisit l'élément à amputer, c'est une autre question, nous verrons tout à l'heure. Mais, par exemple, il ampute Roméo, il neutralise Roméo dans la pièce originaire. Alors toute la pièce, parce qu'il y manque maintenant un morceau choisi non arbitrairement, va peut-être basculer, tourner sur soi, se poser sur un autre côté. Si vous amputez Roméo, vous allez assister à un étonnant développement, le développement de Mercuzio, qui n'était qu'une virtualité dans la pièce de Shakespeare. Mercuzio meurt vite chez Shakespeare, mais, chez CB, il ne veut pas mourir, il ne peut pas mourir, n'arrive pas à mourir, puisqu'il va constituer la nouvelle pièce.

Il s'agit donc en premier lieu de la constitution d'un personnage sur la scène elle-même. Même les objets, les accessoires attendent leur destin, c'est-à-dire la nécessité que va leur donner le *caprice* du personnage. La pièce se confond d'abord avec la fabrication du personnage, sa préparation, sa naissance, ses balbutiements, ses variations, son développement. Ce théâtre critique est un théâtre constituant, la Critique est une constitution.

L'homme de théâtre n'est plus auteur, acteur ou metteur en scène. C'est un opérateur. Par opération, il faut entendre le mouvement de la soustraction, de l'amputation, mais déjà recouvert par l'autre mouvement, qui fait naître et proliférer quelque chose d'inattendu, comme dans une prothèse : amputation de Roméo et développement gigantesque de Mercuzio, l'un dans l'autre. C'est un théâtre d'une précision chirurgicale. Dès lors, si CB a souvent besoin d'une pièce originaire, ce n'est pas pour en faire une parodie à la mode, ni pour ajouter de la littérature à la littérature. Au contraire, c'est pour soustraire la littérature, par exemple soustraire le texte, une partie du texte, et voir ce qui advient. *Que les mots cessent de faire « texte »*... C'est un théâtre-expérimentation, qui comporte plus d'amour pour Shakespeare que tous les commentaires.

Soit le cas de *S. A. D. E.* Cette fois, sur fond de récitation figée de textes de Sade, c'est l'image sadique du Maître qui se trouve amputée, paralysée, réduite à un tic masturbatoire, en même temps que le Serviteur masochiste se cherche, se développe, se métamorphose, s'expérimente, se constitue sur scène en fonction des insuffisances et des impuissances du maître. Le Serviteur n'est pas du tout l'image renversée du maître, ni sa réplique ou son identité contradictoire : il se constitue pièce à pièce, morceau par morceau, à partir de la neutralisation du maître ; il acquiert son autonomie de l'amputation du maître.

Enfin *Richard III*, où CB va le plus loin peut-être dans sa construction théâtrale. Ce qui est amputé ici, ce qui est soustrait, c'est tout le système royal et princier. Seuls sont conservés Richard III et les femmes. Mais alors apparaît sous une nouvelle lumière ce qui n'existait que virtuellement dans la tragédie. *Richard III* est peut-être la seule tragédie de Shakespeare où les femmes ont pour leur compte des rapports de guerre. Et Richard III, de son côté, convoite moins le pouvoir qu'il ne veut réintroduire ou réinventer une machine de guerre, quitte à détruire l'équilibre apparent ou la paix de l'Etat (ce que Shakespeare appelle le secret de Richard, le « but secret »). En opérant la soustraction des personnages de Pouvoir d'Etat, CB va donc donner libre cours à la constitution de l'homme de guerre sur scène, avec ses prothèses, ses difformités, ses excroissances, ses malfaçons, ses variations. L'homme de guerre a toujours été considéré dans les mythologies comme d'une autre ori-

gine que l'homme d'Etat ou le roi : difforme et tortueux, il vient toujours d'ailleurs. CB le fait advenir sur scène : à mesure que les femmes en guerre entrent et sortent, soucieuses de leurs enfants qui geignent, Richard III devra se rendre difforme, pour amuser les enfants et retenir les mères. Il se composera de prothèses, au hasard des objets qu'il retire d'un tiroir. Il se constituera un peu comme Mr Hyde, avec des couleurs, des bruits, des choses. Il se formera, ou plutôt se déformera suivant une ligne de variation continue. La pièce de CB commence par une très belle « note sur le féminin » (n'y a-t-il pas déjà dans la *Penthesilée* de Kleist un tel rapport de l'homme de guerre, Achille, avec le Féminin, avec le Travesti ?).

Les pièces de CB sont courtes, nul ne sait mieux que lui finir. Il déteste tout principe de constance ou d'éternité, de permanence du texte : « Le spectacle commence et finit dans le moment où on le fait. » Et la pièce finit avec la constitution du personnage, elle n'a pas d'autre objet que le processus de cette constitution, et ne s'étend pas au-delà. Elle s'arrête avec la naissance, alors que d'habitude on s'arrête à la mort. On n'en conclura pas que ces personnages aient un « moi ». Au contraire, ils n'en ont pas du tout. Richard III, le Serviteur, Mercuzio ne naissent que dans une série continue de métamorphoses et de variations. Le personnage ne fait qu'un avec l'ensemble de l'agencement scénique, couleurs, lumières, gestes, mots. C'est curieux que l'on dise souvent de CB : c'est un grand acteur — compliment mêlé de reproche, accusation de narcissisme. L'orgueil de CB serait plutôt de déclencher un processus dont il est le contrôleur, le mécanicien ou l'opérateur (il dit lui-même : le protagoniste) plutôt que l'acteur. Accoucher d'un monstre ou d'un géant...

Ce n'est pas un théâtre d'auteur, ni une critique d'auteur. Mais si ce théâtre est inséparablement créateur et critique, sur quoi porte la critique ? Ce n'est pas CB critiquant Shakespeare. Tout au plus pourrait-on dire que, si un Anglais à la fin du XVI^e siècle se fait une certaine image de l'Italie, un Italien du XX^e siècle peut renvoyer une image de l'Angleterre où Shakespeare se trouve pris : l'admirable décor géant de Roméo et Juliette, avec ses verres et ses flacons immenses, et Juliette qui s'endort dans un gâteau, fait voir Shakespeare à travers Lewis Carroll, mais Lewis Carroll à travers la comédie italienne (Carroll proposait déjà tout un système de soustractions sur

Shakespeare, afin de développer des virtualités inattendues). Il ne s'agit pas non plus d'une critique des pays ou des sociétés. On demande sur quoi portent les soustractions initiales opérées par CB. Dans les trois cas précédents, ce qui est soustrait, amputé ou neutralisé, ce sont les éléments de Pouvoir, les éléments qui font ou représentent un système du Pouvoir : Roméo comme représentant du pouvoir des familles, le Maître comme représentant du pouvoir sexuel, les rois et les princes comme représentants du pouvoir d'Etat. Or les éléments du pouvoir dans le théâtre, c'est à la fois ce qui assure la cohérence du sujet traité et la cohérence de la représentation sur scène. C'est à la fois le pouvoir de ce qui est représenté et le pouvoir du théâtre lui-même. En ce sens, l'acteur traditionnel a une antique complicité avec les princes et les rois, le théâtre, avec le pouvoir : ainsi Napoléon et Talma. Le pouvoir propre du théâtre n'est pas séparable d'une représentation du pouvoir dans le théâtre, même si c'est une représentation critique. Or CB se fait une autre conception de la critique. Quand il choisit d'amputer les éléments de pouvoir, ce n'est pas seulement la matière théâtrale qu'il change, c'est aussi la forme du théâtre, qui cesse d'être « représentation », en même temps que l'acteur cesse d'être acteur. Il donne libre cours à une autre matière et à une autre forme théâtrales, qui n'auraient pas été possibles sans cette soustraction. On dira que CB n'est pas le premier à faire un théâtre de la non-représentation. On citera au hasard Artaud, Bob Wilson, Grotowski, le Living... Mais nous ne croyons pas à l'utilité des filiations. Les alliances sont plus importantes que les filiations. CB a des degrés d'alliance très divers avec ceux que nous venons de citer. Il appartient à un mouvement qui remue profondément le théâtre aujourd'hui. Mais il n'appartient à ce mouvement que par ce qu'il invente lui-même, et non l'inverse. Et l'originalité de sa démarche, l'ensemble des procédés qui sont les siens, nous semblent d'abord tenir à ceci : la soustraction des éléments stables de Pouvoir, qui va dégager une nouvelle potentialité de théâtre, une force non représentative toujours en déséquilibre.

2. Le théâtre et ses minorités.

CB s'intéresse beaucoup aux notions de Majeur et de Mineur. Il leur donne un contenu

vécu. Qu'est-ce qu'un personnage « mineur » ? Qu'est-ce qu'un auteur « mineur » ? CB dit d'abord que c'est bête de s'intéresser au début ou à la fin de quelque chose, à des points d'origine ou de terminaison. Ce qui est intéressant, ce n'est jamais la manière dont quelqu'un commence ou finit. L'intéressant, c'est le milieu, ce qui se passe au milieu. Ce n'est pas par hasard que la plus grande vitesse est au milieu. Les gens rêvent souvent de commencer ou recommencer à zéro ; et aussi ils ont peur de là où ils vont arriver, de leur point de chute. Ils pensent en termes d'avenir ou de passé, mais le passé et même l'avenir, c'est de l'*histoire*. Ce qui compte au contraire, c'est le devenir : devenir-révolutionnaire, et pas l'avenir ou le passé de la révolution. « Je n'arriverai nulle part, je ne veux arriver nulle part. Il n'y a pas d'arrivées. Cela ne m'intéresse pas où quelqu'un en arrive. Un homme peut aussi arriver à la folie. Qu'est-ce que ça veut dire ? » C'est au milieu qu'il a le devenir, le mouvement, la vitesse, le tourbillon. Le milieu n'est pas une moyenne, mais au contraire un excès. C'est par le milieu que les choses poussent. C'était l'idée de Virginia Woolf. Or le milieu ne veut pas dire du tout être dans son temps, être de son temps, être historique, au contraire. C'est ce par quoi les temps les plus différents communiquent. Ce n'est ni l'historique ni l'éternel, mais l'intempestif. Et c'est justement cela, un auteur mineur : sans avenir ni passé, il n'a qu'un devenir, un milieu, par lequel il communique avec d'autres temps, d'autres espaces. Goethe donnait à Kleist des leçons sévères, expliquant qu'un grand auteur, un auteur majeur, se devait d'être de son temps. Mais Kleist était incurablement mineur. « Anti-historicisme », dit CB : *savez-vous quels sont les hommes qui doivent être vus dans leur siècle ? Ceux qu'on appelle les plus grands, Goethe par exemple, on ne peut pas le voir en dehors de l'Allemagne de son temps, ou bien, s'il quitte son temps, c'est tout de suite pour rejoindre l'éternel. Mais les vrais grands auteurs, ce sont les mineurs, les intempestifs. C'est l'auteur mineur qui donne les vrais chefs-d'œuvre, l'auteur mineur n'interprète pas son temps, l'homme n'a pas un temps déterminé, le temps dépend de l'homme* : François Villon, Kleist ou Laforgue. Alors n'y a-t-il pas grand intérêt à faire subir à des auteurs considérés comme majeurs un traitement d'auteur mineur, pour retrouver leurs potentialités de devenir ? Shakespeare, par exemple ?

Il y aurait comme deux opérations opposées. D'une part, on élève au « majeur » : d'une pensée on fait une doctrine, d'une manière de vivre on fait une culture, d'un événement on fait de l'Histoire. On prétend ainsi reconnaître et admirer, mais en fait on normalise. C'est comme pour les paysans des Pouilles, selon CB : on peut leur donner du théâtre et du cinéma, et même de la télévision. Il ne s'agit pas de regretter le vieux temps, mais de s'effarer devant l'opération qu'on leur fait subir, la greffe, la transplantation qu'on a fait dans leur dos pour les normaliser. Ils sont devenus majeurs. Alors, opération pour opération, chirurgie contre chirurgie, on peut concevoir l'inverse : comment « minorer » (terme employé par les mathématiciens), comment imposer un traitement mineur ou de minoration, pour dégager des devenirs contre l'Histoire, des vies contre la culture, des pensées contre la doctrine, des grâces ou disgrâces contre le dogme. Quand on voit ce que Shakespeare subit dans le théâtre traditionnel, sa magnification-normalisation, on réclame un autre traitement, qui retrouverait en lui cette force active de minorité. Les théologiens sont majeurs, mais certains saints italiens sont mineurs. « Les saints qui sont arrivés par la grâce : saint Joseph de Copertino, les imbéciles, les saints idiots, saint François d'Assise qui danse devant le pape... Je dis qu'il y a déjà culture dès l'instant où nous sommes en train d'examiner une idée, non de vivre cette idée. Si nous sommes l'idée, alors nous pouvons danser la danse de Saint-Guy et nous sommes en état de grâce. Nous commençons à être sages exactement quand nous sommes disgraciés. » Nous ne nous sauvons, nous ne devenons mineurs, que par la constitution d'une disgrâce ou difformité. C'est l'opération de la grâce elle-même. Comme dans l'histoire de Lourdes : faites que ma main revienne comme l'autre... mais Dieu choisit toujours la mauvaise main. Comment comprendre cette opération ? Kleist bégayant et grinçant des dents ?

Majeur et mineur se disent aussi des langues. Peut-on distinguer à chaque époque des langues majeures, mondiales ou nationales, véhiculaires, et des langues mineures vernaculaires ? L'anglais, l'américain, serait aujourd'hui langue majeure, l'italien serait langue mineure ? On distingue une langue haute et une langue basse dans les sociétés qui s'expriment en deux langues ou davantage. Mais n'est-ce pas vrai même pour les sociétés unilingues ? On pourrait définir des langues

majeures, même quand elles ont peu de portée internationale : ce serait des langues à forte structure homogène (standardisation), et centrées sur des invariants, constantes ou universaux, de nature phonologique, syntaxique ou sémantique. CB ébauche une linguistique pour rire : ainsi le français semble être une langue majeure, même quand il a perdu son extension internationale, parce qu'il a une forte homogénéité, et de fortes constantes phonologiques et syntaxiques. Ce n'est pas sans conséquence pour le théâtre : « Les théâtres français sont des musées du quotidien, une répétition déconcertante et ennuyeuse, parce que, au nom d'une langue parlée et écrite, on va le soir voir et entendre ce que le jour on a entendu et vu. Théâtralement : entre Marivaux et le chef de gare de Paris, il n'y a vraiment aucune différence, sinon qu'à l'Odéon on ne peut pas prendre le train. » L'anglais peut se fonder sur d'autres invariants, par exemple des constantes plutôt sémantiques, c'est toujours à force de constantes et d'homogénéité qu'une langue est majeure : « L'Angleterre est une histoire de roi... Les Gielguld et les Olivier sont des copies vivantes des Kemble et des Kean disparus. La monarchie du *il était une fois*, voilà la tradition anglaise. » Bref, si différentes qu'elles soient, les langues majeures sont des langues de pouvoir. On leur opposera les langues mineures : l'italien, par exemple (« Notre pays est jeune, il n'a pas encore de langue... »). Et déjà l'on n'a plus le choix, on doit définir les langues mineures comme des *langues à variabilité continue* — quelle que soit la dimension considérée, phonologique, syntaxique, sémantique ou même stylistique. Une langue mineure ne comporte qu'un minimum de constante et d'homogénéité structurales. Ce n'est pourtant pas une bouillie, un mélange de patois, puisqu'elle trouve ses *règles* dans la construction d'un continuum. En effet, la variation continue s'appliquera à toutes les composantes sonores et linguistiques, dans une sorte de chromatisme généralisé. Ce sera le théâtre lui-même, ou le « spectacle ».

Mais, du coup, il est difficile d'opposer des langues qui seraient par nature majeures, et d'autres qui seraient mineures. Il arrive, notamment en France, qu'on proteste contre l'impérialisme de l'anglais ou de l'américain. Mais cet impérialisme a précisément pour contrepartie que l'anglais et l'américain sont au maximum travaillés du dedans par les minorités qui les emploient. Voyez comment l'anglo-irlandais travaille l'anglais chez Synge, et lui

impose une ligne de fuite ou de variation continue : « the way... ». Et sans doute ce n'est pas de la même manière que les minorités travaillent l'américain, avec le black-english et tous les américains de ghetto. Mais, de toutes façons, il n'y a pas de langue impériale qui ne soit creusée, entraînée par ces lignes de variation inhérente et continue, c'est-à-dire par ces usages mineurs. Dès lors, majeur et mineur qualifient moins des langues différentes que des usages différents de la même langue. Kafka, juif tchèque écrivant en allemand, fait de l'allemand un usage mineur, et par là produit un chef-d'œuvre linguistique décisif (plus généralement, le travail des minorités sur l'allemand dans l'empire autrichien). Tout au plus pourra-t-on dire qu'une langue est plus ou moins douée pour ces usages mineurs.

Les linguistes se font souvent une conception discutable de l'objet qu'ils étudient. Ils disent que toute langue est, bien sûr, un mélange hétérogène, mais qu'on ne peut l'étudier scientifiquement que si l'on en extrait un sous-système homogène et constant : un dialecte, un patois, une langue de ghetto seraient donc soumis à la même condition qu'une langue standard (Chomsky). Dès lors, les variations qui affectent une langue seront considérées ou bien comme extrinsèques et hors système, ou bien comme témoignant d'un mélange entre deux systèmes dont chacun serait pour son compte homogène. Mais peut-être cette condition de constance et d'homogénéité suppose-t-elle déjà un certain usage de la langue considérée : usage majeur qui traite la langue comme un état de pouvoir, un marqueur de pouvoir. Un petit nombre de linguistes (notamment William Labov) ont dégagé dans toute langue l'existence de lignes de variation, portant sur toutes les composantes, et constituant des règles immanentes d'un nouveau type. Vous n'atteindrez pas à un système homogène qui ne soit encore travaillé par une variation immanente, continue et réglée : voilà ce qui définit toute langue par son usage mineur, un chromatisme élargi, un black-english pour chaque langue. La variabilité continue ne s'explique pas par un bilinguisme, ni par un mélange de dialectes, mais par la propriété créatrice la plus inhérente à la langue en tant qu'elle est prise dans un usage mineur. Et, d'une certaine façon, c'est le « théâtre » de la langue.

3. Le théâtre et sa langue.

Il ne s'agit pas d'un anti-théâtre, d'un théâtre dans le théâtre, ou qui nie le théâtre, etc. : CB éprouve du dégoût pour les formules dites d'avant-garde. Il s'agit d'une opération plus précise : vous commencez par soustraire, retrancher tout ce qui fait élément de pouvoir, dans la langue et dans les gestes, dans la représentation et dans le représenté. Vous ne pouvez même pas dire que c'est une opération négative, tant elle engage et enclanche déjà des processus positifs. Vous allez donc retrancher ou amputer l'histoire, parce que l'Histoire, c'est le marqueur temporel du Pouvoir. Vous allez retrancher la structure, parce que c'est le marqueur synchronique, l'ensemble des rapports entre invariants. Vous allez soustraire les constantes, les éléments stables ou stabilisés, parce qu'ils appartiennent à l'usage majeur. Vous allez amputer le texte, parce que le texte est comme la domination de la langue sur la parole, et témoigne encore d'une invariance ou d'une homogénéité. Vous retranchez le dialogue, parce que le dialogue transmet à la parole les éléments de pouvoir, et les fait circuler : c'est à ton tour de parler, dans telles conditions codifiées (les linguistes essaient de déterminer des « universaux du dialogue »). Etc., etc. Comme dit Franco Quadri, vous retranchez même la diction, même l'action : le play-back est d'abord une soustraction. Mais qu'est-ce qui reste ? Il reste tout, mais sous une nouvelle lumière, avec de nouveaux sons, de nouveaux gestes.

Par exemple, vous dites : « Je le jure. » Mais ce n'est pas du tout le même énoncé suivant que vous le dites devant un tribunal, dans une scène d'amour ou dans une situation d'enfance. Et cette variation n'affecte pas seulement la situation extérieure, pas seulement l'intonation physique, elle affecte du dedans la signification, la syntaxe et les phonèmes. Vous allez donc faire passer un énoncé par toutes les variables qui peuvent l'affecter dans le plus court espace de temps. L'énoncé ne sera plus que la somme de ses propres variations, qui le font échapper à chaque appareil de pouvoir capable de le fixer, et qui lui font esquiver toute constance. Vous allez construire le continuum de *Je le jure*. Supposons que lady Anne dise à Richard III : « Tu me fais horreur ! » Ce n'est à aucun égard le même énoncé, suivant qu'il est le cri d'une femme en guerre, celui d'un enfant devant un crapaud, celui

d'une jeune fille qui éprouve une pitié déjà consentante et amoureuse... Il faudra que lady Anne passe par toutes ces variables, qu'elle se dresse en femme de guerre, régresse en petit enfant, renaisse en jeune fille, sur une ligne de variation continue, et le plus vite possible. CB ne cesse de tracer ces lignes où s'enchaînent des positions, des régressions, des renaissances. Mettre la langue et la parole en variation continue. D'où l'utilisation très originale du play-back chez CB, puisque le play-back assurera l'amplitude des variations et leur donnera des règles. C'est curieux, comme il n'y a pas de dialogue dans le théâtre de CB ; car les voix, simultanées ou successives, superposées ou transposées, sont prises dans cette continuité spatio-temporelle de la variation. C'est une espèce de *Sprechgesang*. Dans le chant, il s'agit de tenir la hauteur, mais dans le *Sprechgesang* on ne cesse de la quitter par une chute ou une montée. Dès lors, ce n'est pas le texte qui compte, simple matériau pour la variation. Il faudrait même surcharger le texte d'indications non textuelles, et pourtant intérieures, *qui ne seraient pas seulement scéniques*, qui fonctionneraient comme des opérateurs, exprimant chaque fois l'échelle des variables par lesquelles l'énoncé passe, exactement comme dans une partition musicale. Or c'est ainsi que CB écrit pour son compte, d'une écriture qui n'est pas littéraire ni théâtrale, mais réellement opératoire, et dont l'effet sur le lecteur est très fort, très étrange. Voyez ces opérateurs qui, dans *Richard III*, occupent beaucoup plus de place que le texte lui-même. Tout le théâtre de CB doit être vu, mais aussi lu, bien que le texte à proprement parler ne soit pas l'essentiel. Ce n'est pas contradictoire. C'est plutôt comme déchiffrer une partition. L'attitude réservée de CB par rapport à Brecht s'explique ainsi : Brecht a effectué la plus grande « opération critique », mais cette opération, il l'a faite « sur l'écrit et non pas à la scène ». L'opération critique complète, c'est celle qui consiste à 1°) retrancher les éléments stables, 2°) tout mettre alors en variation continue, 3°) dès lors aussi bien tout transposer en mineur (c'est le rôle des opérateurs, répondant à l'idée d'inter-valle « plus petit »).

Qu'est-ce que c'est, cet usage de la langue suivant la variation ? On pourrait l'exprimer de plusieurs façons : être bilingue, *mais* dans une seule langue, dans une langue unique... Etre un étranger, *mais* dans sa propre langue... Bégayer, *mais* en étant bègue du langage lui-même, et pas simplement de la parole...

CB ajoute : Se parler à soi-même, dans sa propre oreille, *mais* en plein marché, sur la place publique... Il faudrait convenir de prendre chacune de ces formules en elle-même, pour définir le travail de CB, et voir, non pas quelles dépendances, mais quelles alliances, quelles rencontres il fait avec d'autres tentatives, plus anciennes ou contemporaines. Le bilinguisme nous met sur la voie, mais seulement sur la voie. Car le bilingue saute d'une langue à une autre ; l'une peut avoir un usage mineur, l'autre un usage majeur. On peut même faire un mélange hétérogène de plusieurs langues ou de plusieurs dialectes. Mais, ici, c'est dans une seule et même langue qu'on doit arriver à être bilingue, c'est à ma propre langue que je dois imposer l'hétérogénéité de la variation, c'est en elle que je dois tailler l'usage mineur, et retrancher les éléments de pouvoir ou de majorité. On peut toujours partir d'une situation extérieure : par exemple Kafka, juif tchèque écrivant en allemand, Beckett irlandais écrivant simultanément en anglais et en français, Pasolini utilisant les variétés dialectales de l'italien. Mais c'est dans l'allemand lui-même que Kafka trace une ligne de fuite ou de variation continue. C'est le français lui-même que Beckett fait bégayer. Et Jean-Luc Godard, d'une autre façon. Et Gherasim Luca, d'une autre façon encore. Et c'est l'anglais que Bob Wilson fait chuchoter, murmurer (car le chuchotement n'implique pas une intensité faible, mais au contraire une intensité qui n'a pas de hauteur définie). Or la formule du bégaiement est aussi approximative que celle du bilinguisme. Bégayer, en général, c'est un trouble de la parole. Mais faire bégayer le langage est une autre affaire. C'est imposer à la langue, à tous les éléments intérieurs de la langue, phonologiques, syntaxiques, sémantiques, le travail de la variation continue. Je crois que Gherasim Luca est un des plus grands poètes français, et de tous les temps. Il ne le doit certes pas à son origine roumaine, mais il se sert de cette origine pour faire bégayer le français en lui-même, avec lui-même, pour porter le bégaiement dans le langage lui-même, et non dans la parole. Lisez ou écoutez le poème « Passionnément », qui a été enregistré sur disque et édité dans le recueil *Le chant de la carpe*. On n'a jamais atteint à une telle intensité dans la langue, à un tel usage intensif du langage. Une récitation publique de poèmes par Gherasim Luca est un événement théâtral complet et merveilleux. Alors, être un étranger dans sa propre langue... Ce n'est pas parler « comme » un Irlandais

ou un Roumain parlent français. Ce ne serait le cas ni de Beckett ni de Luca. C'est imposer à la langue, en tant qu'on la parle parfaitement et sobrement, cette ligne de variation qui fera de vous un étranger dans *votre propre* langue, ou de la langue étrangère, la vôtre, ou de votre langue, un bilinguisme immanent pour votre étrangeté. Toujours revenir à la formule de Proust : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère... » Ou, inversement, la nouvelle de Kafka, « Le grand nageur », (qui n'avait jamais su nager) : « Il me faut bien constater que je suis ici dans mon pays et que, en dépit de tous mes efforts, je ne comprends pas un mot de la langue que vous parlez... » Voilà les alliances ou les rencontres de CB, involontaires ou non, avec ceux que nous venons de citer. Et elles ne valent que par la manière dont CB construit ses propres méthodes pour faire bégayer, chuchoter, varier sa propre langue, et la rendre intensive au niveau de chacun de ses éléments.

Toutes les composantes linguistiques et sonores, indissolublement langue *et* parole, sont donc mises en état de variation continue. Mais ce n'est pas sans effet sur les autres composantes, non linguistiques, actions, passions, gestes, attitudes, objets, etc. Car on ne peut pas traiter les éléments de la langue et de la parole comme autant de variables intérieures sans les mettre en relation réciproque avec les variables extérieures, dans la même continuité, dans le même flux de continuité. C'est dans le même mouvement que la langue tendra à échapper au système du Pouvoir qui la structure, et l'action au système de la Maîtrise ou de la Domination qui l'organise. Dans un bel article, Corrado Augias montrait comment, chez CB, se conjuguent un travail d'« aphasie » sur la langue (diction chuchotée, bégayante ou déformée, sons à peine perceptibles ou bien assourdissants), et un travail d'« empêchement » sur les choses et les gestes (costumes qui embarrassent le mouvement au lieu de le seconder, accessoires qui entravent le déplacement, gestes trop rigides ou excessivement « mous »). Ainsi : la pomme de *Salomé* continuellement avalée et recrachée ; et les costumes qui ne cessent pas de tomber, et qui doivent continuellement être remis en place ; toujours l'objet d'usage qui dessert, au lieu de servir, la table qui s'interpose au lieu de porter, on doit toujours franchir les objets plutôt que les manier ; ou encore dans *S. A. D. E.*, la copulation perpétuellement remise, et surtout le Serviteur qui s'empêtre, s'entr'empêche lui-

même dans la série continue de ses métamorphoses; car il ne doit pas *maîtriser* son rôle de *serviteur*; et au début de *Richard III*, Richard qui ne cesse pas de perdre l'équilibre, de chanceler, de glisser de la commode où il s'appuie...

4. Le théâtre et ses gestes.

Faut-il dire toutefois que ce double principe, d'aphasie et d'empêchement, dévoile des rapports de force où chaque corps fait obstacle au corps de l'autre, comme chaque volonté entrave celle des autres? Il y a autre chose, plutôt qu'un jeu d'oppositions qui nous ramènerait au système du pouvoir et de la domination. C'est que, par l'empêchement continu, les gestes et les mouvements sont mis en état de variation continue, les uns par rapport aux autres et chacun pour lui-même, exactement comme les voix et les éléments linguistiques sont portés dans ce milieu de la variation. Le geste de Richard III ne cesse de quitter son propre niveau, sa propre hauteur, par une chute ou par une remontée, par une glissade: le geste en perpétuel déséquilibre positif. Le vêtement qu'on quitte et qu'on remet, qui tombe et qu'on remonte, est comme la variation du vêtement. Ou bien la variation des fleurs, qui tient tant de place chez CB. Et en effet il y a très peu de heurts et d'oppositions dans le théâtre de CB. On peut concevoir des procédés qui produiraient le bégaiement en faisant que les mots se heurtent, que les phonèmes s'opposent, ou même que des variétés dialectales s'affrontent. Mais ce ne sont pas les moyens que CB emploie pour son compte. Au contraire, la beauté de son *style* est d'obtenir le bégaiement par l'instauration de lignes mélodiques qui entraînent le langage hors d'un système d'oppositions dominantes. Et de même pour la *grâce* des gestes sur scène. Il est curieux à cet égard que des femmes en colère, et même des critiques, aient reproché à CB sa mise en scène du corps féminin, et l'aient accusé de sexisme ou de phallogratie. La femme-objet de *S. A. D. E.*, la jeune fille nue, passe par toutes les métamorphoses que le Maître sadique lui impose, la transformant en une série successive d'objets d'usage: mais justement elle traverse ces métamorphoses, jamais elle ne prendra de posture avilissante, elle enchaîne ses gestes suivant la ligne d'une variation qui la fait échapper à la domination du Maître, et la fait naître hors de son emprise, en continuant sa grâce à

travers toute la série. Hommage à l'actrice qui joua à Paris. Ce n'est jamais dans des rapports de force et d'opposition que se déploie le théâtre de CB, bien que ce théâtre soit « dur » et « cruel ». Bien plus, les rapports de force et d'opposition font partie de ce qui n'est montré que pour être soustrait, retranché, neutralisé. Les conflits n'intéressent pas beaucoup CB. C'est un simple support pour la Variation. Le théâtre de CB se déploie seulement dans les rapports de la variation, qui éliminent les « maîtres ».

Dans la variation, ce qui compte, ce sont les rapports de vitesse ou de lenteur, les modifications de ces rapports, en tant qu'ils entraînent les gestes et les énoncés, suivant des coefficients variables, le long d'une ligne de transformation. C'est par là que l'écriture et les gestes de CB sont musicaux: c'est parce que toute forme y est déformée par des modifications de vitesse, qui font qu'on ne repasse pas deux fois par le même geste ou le même mot sans obtenir des caractéristiques différentes de temps. C'est la formule musicale de la continuité, ou de la forme à transformation. Les « opérateurs » qui fonctionnent dans le style et dans la mise en scène de CB sont précisément des indicateurs de vitesse, qui n'appartiennent même plus au théâtre, bien qu'ils ne soient pas extérieurs au théâtre. Et, justement, CB a trouvé le moyen de les énoncer pleinement dans le « texte » de ses pièces, bien qu'ils ne fassent pas partie du texte. Les physiciens du Moyen Âge parlaient de mouvements et de qualités *difformes*, suivant la distribution des vitesses entre les différents points d'un mobile, ou la distribution des intensités entre les différents points d'un sujet. La subordination de la forme à la vitesse, à la variation de vitesse, la subordination du sujet à l'intensité ou à l'affect, à la variation intensive des affects, c'est, nous semble-t-il, deux buts essentiels à obtenir dans les arts. CB participe pleinement de ce mouvement qui fait porter la critique sur la forme, et sur le sujet (au double sens de « thème » et de « moi »). Rien que des affects et pas de sujet, rien que des vitesses et pas de forme. Mais, encore une fois, ce qui compte, ce sont les moyens propres à CB de réaliser ce but: la continuité de variation. Quand il identifie la grâce au mouvement de la disgrâce (les « saints idiots » qu'il aime), il ne veut rien d'autre que subordonner les formes qualifiées à la difformité du mouvement ou de la qualité mêmes. Il y a toute une géométrie dans le théâtre de CB, mais une géométrie à la manière de

Nicolas Oresme, une géométrie des vitesses et des intensités, des affects.

Les films de CB ne sont pas du théâtre filmé. C'est peut-être que le cinéma n'emploie pas les mêmes vitesses de variation que le théâtre, et surtout que les deux variations, celle de la langue et celle des gestes, n'y sont pas dans le même rapport. Notamment, possibilité pour le cinéma de constituer directement une sorte de musique visuelle, comme si c'était les yeux d'abord qui saisissaient le son, tandis que le théâtre a du mal à se défaire d'un primat de l'oreille, où même les actions sont d'abord entendues ? (Déjà dans la version théâtrale de *Notre-Dame des Turcs* CB cherchait des moyens pour que le théâtre dépasse cette domination des mots, et atteigne à une perception directe de l'action : « Le public devait suivre l'action à travers des vitres, et n'entendait rien, sauf quand le comédien daignait ouvrir une petite fenêtre... »). Mais l'important, de toutes façons, dans le théâtre comme dans le cinéma, c'est que les deux variations ne doivent pas rester parallèles. D'une manière ou d'une autre, elles doivent être *mises l'une dans l'autre*. La variation continue des gestes et des choses, la variation continue de la langue et des sons, peuvent s'interrompre, se couper et se recouper l'une l'autre ; elles ne doivent pas moins se continuer toutes deux, *former un seul et même continuum*, qui sera, suivant le cas, filmique, théâtral, musical, etc. Il faudrait une étude spéciale des films de CB. Mais, pour en rester au théâtre, nous voudrions chercher comment CB procède dans *Richard III*, cette pièce toute récente où il va le plus loin.

Tout le début du *Richard III* est fait sur deux lignes de variation, qui se mélangent et se relaient, mais ne se confondent pas encore. Les gestes de Richard ne cessent pas de glisser, de changer de hauteur, de tomber pour remonter ; et les gestes de la servante, travestie en Buckingham, s'accordent avec les siens. Mais aussi bien la voix de la duchesse ne cesse pas de changer de ton, passant par toutes les variables de la Mère, en même temps que la voix de Richard balbutie, et se réduit à des « articulations de troglodyte ». Si les deux variations restent encore relativement séparées, comme deux continuités qui se coupent, c'est parce que Richard ne s'est pas encore constitué sur scène. En ce début, il en est encore à chercher, dans sa tête et dans les choses, les éléments de sa constitution prochaine. Il n'est pas encore objet de la crainte, de l'amour et de la pitié. Il n'a pas encore fait son « choix politique »,

pas encore monté sa machine de guerre. Il n'a pas encore atteint la disgrâce de « sa » grâce, la difformité de sa forme... Mais voilà que, dans la grande scène avec lady Anne, Richard va se constituer sous nos yeux. La scène sublime de Shakespeare, qu'on a parfois taxée d'outrance ou d'invraisemblance, ne sera pas parodiée par CB, mais multipliée suivant des vitesses ou des développements variables qui vont se réunir en une seule continuité de constitution (non pas une unité de représentation). 1°) Richard, ou bien l'acteur qui joue Richard, commence à « comprendre ». Il commence à comprendre sa propre idée, et les moyens de cette idée. Il fouille d'abord dans les tiroirs de la commode, où sont les plâtres et prothèses, toutes les monstruosité du corps humain. Il les prend, les lâche, en reprend une autre, les essaie, les dissimule à Anne, puis s'en pare avec triomphe. Il atteint au *miracle* où la main valide devient aussi crispée, aussi tordue que l'autre. Il gagne son choix politique, il constitue ses difformités, sa machine de guerre. 2°) Lady Anne, de son côté, entre dans cette étrange complicité avec Richard : elle l'injurie et le hait tant qu'il est dans sa « forme », mais désemparée devant chaque déformation, et déjà amoureuse et consentante. C'est comme si un nouveau personnage se constituait en elle aussi, et qui mesure sa propre variation, face à la variation de Richard. Elle commence par l'aider vaguement dans sa recherche des prothèses. Et, de mieux en mieux, de plus en plus vite, elle va chercher elle-même la déformation amoureuse. Elle va épouser une machine de guerre, au lieu de rester dans la dépendance et le pouvoir d'un appareil d'Etat. Elle entre elle-même dans une variation qui épouse celle de Richard, ne cessant de se déshabiller et rhabiller continuellement, sur un rythme de régression-progression qui répond aux soustractions-constructions de Richard. 3°) Et les variations vocales de l'un et de l'autre, phonèmes et tonalités, forment une ligne de plus en plus serrée, qui se glisse dans les gestes, et inversement. Il faut que le spectateur non seulement comprenne, mais entende et voie le but que poursuivaient déjà, sans le savoir, les balbutiements et les trébuchements du début : l'Idée devenue visible, sensible, la politique devenue érotique. A ce moment, il n'y aurait plus deux continuités qui se couperaient l'une l'autre, mais un seul et même continuum où les mots et les gestes jouent le rôle de variables en transformation... (il faudrait analyser toute la suite de la pièce, et l'admirable constitution de la fin : où

l'on voit bien qu'il ne s'agissait pas pour Richard de conquérir un appareil d'État, mais de construire une machine de guerre, inséparablement politique et érotique).

5. Le théâtre et sa politique.

Supposons que ceux qui admirent CB soient à peu près d'accord sur ces fonctions de théâtre, telles que nous avons essayé de les définir : éliminer les constantes ou les invariants, non seulement dans le langage et dans les gestes, mais aussi bien dans la représentation théâtrale et dans ce qui est représenté sur scène ; donc éliminer tout ce qui « fait » Pouvoir, le pouvoir de ce que le théâtre représente (le Roi, les Princes, les Maîtres, le Système), mais aussi le pouvoir du théâtre lui-même (le Texte, le Dialogue, l'Acteur, le Metteur en scène, la Structure) ; dès lors, faire passer toute chose par la variation continue, comme sur une ligne de fuite créatrice, qui constitue une langue mineure dans le langage, un personnage mineur sur la scène, un groupe de transformation mineur à travers les formes et sujets dominants. Supposons qu'on soit d'accord sur ces points. Il faudra d'autant plus arriver à des questions pratiques simples : 1°) à quoi ça sert à l'extérieur, puisque c'est encore du théâtre, rien que du théâtre ? 2°) et, justement, en quoi CB met-il en question le pouvoir du théâtre ou le théâtre comme pouvoir ? En quoi est-il moins narcissique qu'un acteur, moins autoritaire qu'un metteur en scène, moins despotique qu'un texte ? Ne le serait-il pas encore plus, au contraire, lui qui se dit à la fois le texte, l'acteur et le metteur en scène (je suis une masse, « voyez-vous comment la politique devient de masse, la masse de *mes* atomes... ») ?

On n'a rien fait tant qu'on n'a pas atteint à ce qui se confond avec le génie de quelqu'un, son extrême modestie, le point où il est humble. Toutes les déclarations d'orgueil de CB sont faites pour exprimer quelque chose de très humble. Et d'abord que le théâtre, même celui dont il rêve, est peu de chose. Que le théâtre évidemment ne change pas le monde et ne fait pas la révolution. CB ne croit pas à l'avant-garde. Il ne croit pas davantage à un théâtre populaire, à un théâtre pour tous, à une communication de l'homme de théâtre et du peuple. C'est que, quand on parle d'un théâtre populaire, on tend toujours vers une

certaine *représentation des conflits*, conflits de l'individu et de la société, de la vie et de l'histoire, contradictions et oppositions de toutes sortes qui traversent une société, mais aussi les individus. Or ce qui est vraiment narcissique, et qui fait l'affaire de tout le monde, c'est cette représentation des conflits, qu'elle soit naturaliste, ou hyper-réaliste, etc. Il y a un théâtre populaire qui est comme le narcissisme de l'ouvrier. Sans doute y a-t-il la tentative de Brecht pour faire que les contradictions, les oppositions, soient autre chose que représentées ; mais Brecht lui-même veut seulement qu'elles soient « comprises », et que le spectateur ait les éléments d'une « solution » possible. Ce n'est pas sortir du domaine de la représentation, c'est seulement passer d'un pôle dramatique de la représentation bourgeoise à un pôle épique de la représentation populaire. Brecht ne pousse pas la « critique » assez loin. A la représentation des conflits, CB prétend substituer la présence de la variation, comme élément plus actif, plus agressif. Mais pourquoi les conflits sont-ils généralement subordonnés à la représentation, pourquoi le théâtre reste-t-il représentatif chaque fois qu'il prend pour objet les conflits, les contradictions, les oppositions ? C'est parce que les conflits sont déjà normalisés, codifiés, institutionnalisés. Ce sont des « produits ». Ils sont déjà une représentation, qui peut d'autant mieux être représentée sur la scène. Quand un conflit n'est pas encore normalisé, c'est parce qu'il dépend d'autre 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, sub-représentative. Les institutions sont les organes de la représentation des conflits reconnus, et le théâtre est une institution, le théâtre est « officiel », même d'avant-garde, même populaire. Par quel destin les brechtiens ont-ils pris le pouvoir sur une part importante du théâtre ? Le critique Giuseppe Bertolucci décrivait la situation du théâtre en Italie (et ailleurs) quand CB commençait ses tentatives : parce que la réalité sociale échappe, « le théâtre pour tous est devenu un leurre idéologique et un facteur objectif d'immobilité ». Et c'est la même chose pour le cinéma italien, avec ses ambitions pseudo-politiques ; comme dit Marco Montesano, « c'est un cinéma d'institution, malgré les apparences conflictuelles, car le conflit mis en scène est le conflit que l'institution prévoit et contrôle ». C'est un théâtre, c'est un cinéma narcissique, historiciste,

moralisant. Même les riches et les pauvres : CB les décrit comme appartenant à un même système de pouvoir et de domination qui les répartit en « esclaves pauvres » et « esclaves riches », et où l'artiste a la fonction d'esclave intellectuel, d'un côté ou de l'autre. Mais, justement, comment sortir de cette situation de la représentation conflictuelle, officielle, institutionnalisée ? Comment faire valoir le travail souterrain d'une variation libre et présente, qui s'introduit entre les mailles de l'esclavage et déborde l'ensemble ?

Alors, il y aurait les autres directions : le théâtre vécu, où les conflits sont vécus plutôt que représentés, comme dans un psychodrame ? le théâtre esthète, où les conflits formalisés deviennent abstraits, géométriques, ornementaux ? le théâtre mystique, qui tend à abandonner la représentation pour devenir vie communautaire et ascétique « en dehors du spectacle » ? Aucune de ces directions ne convient à CB, il préférerait encore la pure et simple représentation... Comme Hamlet, il cherche une formule plus simple, plus humble.

Toute la question tourne autour du *fait majoritaire*. Car le théâtre pour tous, le théâtre populaire, est un peu comme la démocratie, il fait appel à un fait majoritaire. Seulement ce fait est très ambigu. Il suppose lui-même un état de pouvoir ou de domination, et non l'inverse. C'est évident qu'il peut y avoir plus de mouches et de moustiques que d'hommes, l'Homme n'en constitue pas moins un mètre étalon par rapport auquel les hommes ont nécessairement la majorité. La majorité ne désigne pas une quantité plus grande, mais d'abord cet étalon par rapport auquel les autres quantités, quelles qu'elles soient, seront dites plus petites. Par exemple, les femmes et les enfants, les Noirs et les Indiens, etc., seront minoritaires par rapport à l'étalon constitué par l'Homme blanc chrétien quelconque-mâle-adulte-habitant des villes-américain ou européen d'aujourd'hui (Ulysse). Mais, à ce point, tout se renverse. Car si la majorité renvoie à un modèle de pouvoir, historique ou structural, ou les deux à la fois, il faut dire aussi que *tout le monde* est minoritaire, potentiellement minoritaire, pour autant qu'il dévie de ce modèle. Or, la variation continue ne serait-elle pas précisément cela, cette amplitude qui ne cesse pas de déborder, par excès ou par défaut, le seuil représentatif de l'étalon majoritaire ? La variation continue ne serait-elle pas le devenir minoritaire de tout le monde, par opposition au fait majoritaire de Personne ?

Alors le théâtre ne trouverait-il pas une fonction suffisamment modeste, et pourtant efficace ? Cette fonction anti-représentative, ce serait de tracer, de constituer en quelque sorte une figure de la conscience minoritaire, comme potentialité de chacun. Rendre une potentialité présente, actuelle, c'est tout à fait autre chose que représenter un conflit. On ne pourrait plus dire que l'art a un pouvoir, qu'il est encore du pouvoir, même quand il critique le Pouvoir. Car, en dressant la forme d'une conscience minoritaire, il s'adresserait à des puissances de devenir, qui sont d'un autre domaine que celui du Pouvoir et de la représentation-étalon. « L'art n'est pas une forme de pouvoir, il l'est quand il cesse d'être art et commence à devenir démagogie. » L'art est soumis à beaucoup de pouvoirs, mais il n'est pas une forme de pouvoir. Il importe peu que l'Acteur-Auteur-Metteur en scène exerce un ascendant, et se comporte au besoin d'une manière autoritaire, très autoritaire. Ce serait l'autorité d'une variation perpétuelle, par opposition au pouvoir ou au despotisme de l'invariant. Ce serait l'autorité, l'autonomie du bègue, de celui qui a conquis le droit de bégayer, par opposition au « bien-parler » majeur. Et bien sûr les risqués sont toujours grands que la forme de minorité redonne une majorité, refasse un étalon (quand l'art recommence à devenir démagogie...). Il faut que la variation ne cesse pas elle-même de varier, c'est-à-dire qu'elle passe effectivement par de nouveaux chemins toujours inattendus.

Quels sont ces chemins, du point de vue d'une politique du théâtre ? Quel est cet homme de la minorité — et le mot « homme » ne convient même plus, tant il est affecté du signe majoritaire ? Pourquoi pas « femme » ou « travesti », mais eux aussi sont déjà trop codifiés. On voit bien s'esquisser une politique à travers les déclarations ou les positions de CB. La frontière, c'est-à-dire la ligne de variation, ne passe pas entre les maîtres et les esclaves, ni entre les riches et les pauvres. Car, des uns aux autres, se tisse tout un régime de relations et d'oppositions qui font du maître un esclave riche, de l'esclave un maître pauvre, *au sein d'un même système majoritaire*. La frontière ne passe pas dans l'Histoire, ni même à l'intérieur d'une structure établie, ni même dans « le peuple ». Tout le monde se réclame du peuple, au nom du langage majoritaire, mais où est le peuple ? « C'est le peuple qui manque. » En vérité, la frontière passe entre l'Histoire et l'anti-historicisme, c'est-à-dire concrè-

tement « ceux dont l'Histoire ne tient pas compte. » Elle passe entre la structure et les lignes de fuite qui la traversent. Elle passe entre le peuple et *l'ethnie*. L'ethnie, c'est le minoritaire, la ligne de fuite dans la structure, l'élément anti-historique dans l'Histoire. Sa minorité à lui, CB la vit en rapport avec les gens des Pouilles : son Sud ou son tiers monde, au sens où chacun a un Sud et un tiers monde. Or, quand il parle des gens des Pouilles, dont il fait partie, il sent que le mot « pauvres » ne convient pas du tout. Comment nommer pauvres des gens qui préféreraient mourir de faim que travailler ? Comment nommer esclaves des gens qui n'entraient pas dans le jeu du maître et de l'esclave ? Comment parler d'un « conflit », là où il y avait bien autre chose, une brûlante variation, une variante anti-historique — l'émeute folle de Campi Salentina, telle que CB la décrit. Mais voilà qu'on leur a fait une étrange greffe, une étrange opération : on les a planifiés, représentés, normalisés, historicisés, intégrés au fait majoritaire, et là, oui, on en a fait des pauvres, des esclaves, on les a mis dans le peuple, dans l'Histoire, on les a rendus majeurs.

Un dernier danger, avant de croire avoir compris ce que dit CB. Il ne tient pas spécialement, pas du tout, à devenir le chef d'une troupe régionaliste. Au contraire, il demande et réclame des théâtres d'Etat, il se bat pour cela, il n'a aucun culte de la pauvreté dans le travail. Il faut beaucoup de mauvaise foi politique pour y voir une « contradiction », ou une récupération. Jamais CB n'a prétendu faire un théâtre régionaliste ; et une minorité commence déjà à se normaliser quand on la ferme sur soi, et qu'on décrit autour d'elle la danse du bon vieux temps (on en fait alors une sous-composante de la majorité). Jamais CB n'appartient plus aux Pouilles, au Sud, que quand il fait un théâtre universel, avec des alliances anglaises, françaises, américaines. Ce qu'il extrait des Pouilles, c'est une ligne de variation, air, terre, soleil, couleurs, lumières et sons, qu'il va lui-même faire varier tout autrement, sur d'autres lignes, par exemple *Notre-Dame des Turcs*, dès lors plus complice avec les Pouilles que s'il s'en faisait le poète représentatif. C'est que, pour en finir, *minorité a deux sens*, sans doute liés, mais très distincts. Minorité désigne d'abord un état de fait, c'est-à-dire la situation d'un groupe qui, quel que soit son nombre, est exclu de la majorité, ou bien inclu, mais comme une fraction subordonnée par rapport à un étalon de mesure qui

fait la loi et fixe la majorité. On peut dire en ce sens que les femmes, les enfants, le Sud, le tiers monde, etc., sont encore des minorités, si nombreux soient-ils. Mais, alors, prenons au « mot » ce premier sens. Il y a tout de suite un second sens : minorité ne désignera plus un état de fait, mais un devenir dans lequel on s'engage. Devenir-minoritaire, c'est un but, et un but qui concerne tout le monde, puisque tout le monde entre dans ce but et dans ce devenir, pour autant que chacun construit sa variation autour de l'unité de mesure despotique, et échappe, d'un côté ou de l'autre, au système de pouvoir qui en faisait une partie de majorité. D'après ce second sens, il est évident que la minorité est beaucoup plus nombreuse que la majorité. Par exemple, d'après le premier sens, les femmes sont une minorité ; mais, d'après le second sens, il y a un devenir-femme de tout le monde, un devenir-femme qui est comme la potentialité de tout le monde, et les femmes n'ont pas moins à devenir-femme que les hommes eux-mêmes. Un devenir-minoritaire universel. Minorité désigne ici la puissance d'un devenir, tandis que majorité désigne le pouvoir ou l'impuissance d'un état, d'une situation. C'est ici que le théâtre ou l'art peuvent surgir, avec une fonction politique spécifique. A condition que minorité ne représente rien de régionaliste ; mais rien non plus d'aristocratique, d'esthétique ni de mystique.

Le théâtre surgira comme ce qui ne représente rien, mais ce qui présente et constitue une conscience de minorité, en tant que devenir-universel, opérant des alliances ici ou là suivant le cas, suivant des lignes de transformation qui sautent hors du théâtre et prennent une autre forme, ou bien qui se reconvertissent en théâtre pour un nouveau saut. Il s'agit bien d'une prise de conscience, quoiqu'elle n'ait rien à voir avec une conscience psychanalytique, ni non plus avec une conscience politique marxiste, ou bien brechtienne. La conscience, la prise de conscience est une grande puissance, mais n'est pas faite pour les solutions, ni pour les interprétations. C'est quand la conscience a abandonné les solutions et les interprétations qu'elle conquiert alors sa lumière, ses gestes et ses sons, sa transformation décisive. Henry James écrit : « Elle avait fini par en savoir tant qu'elle ne pouvait plus rien interpréter ; il n'y avait plus d'obscurités qui lui fissent voir clair, il ne restait qu'une lumière crue. » Plus on atteint à cette forme de conscience de minorité, moins on se sent seul. Lumière. On est une masse à soi tout seul, « la masse de mes atomes ». Et, sous l'ambition des formules, il y a la plus modeste appréciation de ce que pourrait être un théâtre révolutionnaire, une simple potentialité amoureuse, un élément pour un nouveau devenir de la conscience.