

Le troisième lieu de la théâtralité

Essai sur la représentation de l'immanence et l'expérience affective de la connaissance

Gilbert Turp

Numéro 19-20, printemps-automne 1996

Esthétiques nouvelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041286ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041286ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Turp, G. (1996). Le troisième lieu de la théâtralité : essai sur la représentation de l'immanence et l'expérience affective de la connaissance. *L'Annuaire théâtral*, (19-20), 24–71. <https://doi.org/10.7202/041286ar>

Gilbert Turp

Le troisième lieu de la théâtralité.

Essai sur la représentation de l'immanence et l'expérience affective de la connaissance¹

Introduction

Le type même d'un système dynamique complexe et donc, pour beaucoup de scientifiques, la pierre de touche de toute approche de la complexité, est le corps humain².

(James Gleick).

Genèse

La problématique sous-jacente à une pièce que je voulais écrire sur Spinoza se fondait sur une critique du moralisme: comment préserver sa liberté d'esprit dans une société où domine une morale (en termes contemporains: une rectitude politique) qu'utilisent les autorités en place pour se maintenir et qui sert de plate-forme vers le pouvoir à des groupes d'intérêt.

La vie de Spinoza me paraissait exemplaire à l'égard de cette problématique, ayant été lui-même constamment sur la corde raide face à un pouvoir inquisitorial religieux qui était en même temps un pouvoir politique. Rapidement,

¹ Extrait d'un mémoire-crédation présenté comme exigence partielle de la maîtrise en art dramatique, au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal.

² James Gleick, *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Paris, Albin, 1989, 431 p.

cependant, mes lectures en vue du projet m'ont convaincu qu'il serait plus intéressant — du moins plus coloré, en termes de théâtralité — d'écrire une pièce non pas sur Spinoza mais d'après Spinoza.

Après son excommunication, Spinoza s'est retiré dans une mansarde et a passé les seize dernières années de sa vie à écrire l'*Éthique* sans rien publier, par prudence. On convient que seize ans dans une mansarde, avec une santé chancelante pour aboutir à une édition posthume suivie d'une renommée occulte qui a couvé jusqu'au vingtième siècle avant de s'embraser, ne constitue pas une matière très spectaculaire sur le plan dramatique. Et puis, je voulais éviter les scènes didactiques comme, par exemple, les longues discussions philosophiques entre Spinoza et Leibniz; ce qui, dans une pièce biographique, devenait assez incontournable.

Je me suis donc rallié à l'idée d'écrire non pas sur Spinoza mais enveloppé du bain philosophique où ma recherche n'a cessé de tremper. Il s'agissait désormais de poser à Spinoza le problème de l'affect et du désir dans le désert affectif contemporain. Cela a donné une pièce intitulée *Le Pur Chaos du désir*.

1. De Spinoza au chaos

L'éthique de Spinoza

Dans son *Éthique*, Spinoza s'attache aux affects et au désir afin de les libérer de la servitude en les débarrassant du poids de l'autorité morale. Il repense tout l'univers affectif non plus à partir du bien et du mal, qui ne sont pas des affects, mais plutôt de la joie et de la tristesse, qui sont les deux affects sous lesquels il partage les émotions et affections humaines. L'art de vivre n'est ainsi plus soumis à une morale imposée d'autorité, mais à un jugement éthique sur ce qui est bon ou mauvais pour soi, ce qui aide à vivre ou empêche de vivre, ce qui augmente ou diminue notre puissance d'agir.

Ce repérage affectif de notre vitalité constitue un saut de plan. Autant la morale se situe sur le plan de la transcendance, autant l'éthique se pose sur le plan de l'immanence. L'être moral se voue au dépassement de soi, tout son être aspire à un en-dehors, un au-delà. Ainsi, aspirer à la transcendance, c'est vouer son existence à l'échec parce que se dépasser soi-même est, d'un point de vue immanent, une absurdité. Pour se dépasser soi-même, il faudrait être hors de soi, ce qui est absurde; le seul hors de soi de l'immanence, c'est la mort. Cette impuissance à atteindre la transcendance dans l'en-soi de l'existence assure donc à l'autorité morale une mainmise absolue sur les âmes. Condamné à échouer, on se perçoit comme faible et faillible et on se résigne à croire qu'il vaut mieux se soumettre à l'infailibilité de l'autorité du pouvoir religieux qui nous fait espérer un au-delà qui rende supportable une vie fatalement vouée à l'échec.

L'éthique de Spinoza abolit la catégorie même de l'échec (on ne peut pas en soi échouer à vivre) et permet d'aller au bout de soi en tant qu'on existe et de vivre sa pleine puissance d'être, en soi. Le seul dépassement auquel nous convie Spinoza est le dépassement de nos servitudes. Chez lui, la liberté est un affect de joie.

Pour Félix Guattari et Gilles Deleuze, Spinoza est le «Christ des philosophes» par ce qu'il est constamment en train de devenir philosophe³. Le commentaire, ambigu du fait de la tension contradictoire sinon conflictuelle entre religion et philosophie par son rapprochement avec le Christ, s'éclaire par la notion même de devenir comme lieu de l'identité. Le Christ est constamment en train de devenir divin par son incarnation sacrificielle de la perfection morale (sacrifice qui passe par le corps, lieu d'accès à la connaissance du bien et du mal, siège du pouvoir religieux). Spinoza, de son côté, est constamment en train de devenir philosophe par l'exemplarité de son éthique du bien vivre; là où le passage obligé par le corps mène à la joie, et où la joie mène au saisissement de la vie dans son intégrité telle qu'elle nous enveloppe (ce qu'il appelle: la connaissance du troisième genre).

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 59.

Importance historique de Spinoza

L'éthique se présente comme un refus du sacrifice et de la soumission à la morale. Spinoza est le philosophe qui nous a le mieux éclairé sur l'importance de séparer l'Église de l'État, en associant démocratie à laïcité. Dans le monde juif, il fallut attendre 1972 pour qu'Israël — État d'une judéité laïque impensable au temps de Spinoza — le réhabilite et le libère de sa répudiation par les rabbins d'Amsterdam. Toute aspiration à la libération passe nécessairement par une critique de la religion en tant qu'autorité morale ou instance politique. *L'Éthique* de Spinoza est moins la science de la morale que la critique de la morale.

À cet égard, deux des meilleurs instruments de liberté de Spinoza sont premièrement son ironie, qu'il oppose au cynisme, et deuxièmement sa capacité de ruser avec le langage et de retourner les mots qu'utilise l'autorité en les chargeant de double sens⁴. Même à travers le langage, on voit comme sa méthode opère par saut de plan. Si bien que tout à coup, on se rend compte que le point de vue est déplacé, l'angle nouveau, la remise en question irréductible.

Par exemple, lorsque Spinoza parle de Dieu, il décrit un être dégagé de tout anthropomorphisme. Dieu est un concept de nature. Dieu n'a ni volonté ni sentiments, ni bien entendu un sexe ou une barbe. Il est la substance en soi qui nous enveloppe. Le corps et l'esprit sont une étendue et une pensée; et l'étendue et la pensée sont les deux attributs de la substance. Corps et esprit affectés sont l'âme qui enveloppe le désir. Les traces de ces affections de l'âme désirante s'impriment en nous comme imagination dans le cas des images que nous formons de ces affects et comme entendement dans le cas des idées que nous formons également des mêmes affects. Cette impression imaginaire, ces images, sont un premier genre de connaissance, et les impressions intellectuelles, les

⁴ Ironie et double sens qui ne simplifient pas toujours sa lecture. Ainsi, il conçoit l'ironie comme une joie. Mais il clarifie le sens de cette joie en la définissant comme l'affect qui augmente notre puissance d'agir. L'ironie est donc à l'opposé du cynisme qui mène à l'impuissance en privant qui en est affecté du désir même d'agir.

idées, sont du deuxième genre. Ces deux genres de connaissances créent des entendus et des imaginés inadéquats du monde en qu'ils ne nous donnent qu'une illusion de saisie mais ne la permettent pas, bien qu'ils demeurent vrais en Dieu, à savoir enveloppés d'une nécessité de nature.

Je reviendrai en détail sur ce concept d'enveloppement, il est absolument fondamental⁵.

Les deux dernières parties de l'*Éthique* vont en accélérant: la servitude puis la liberté. On se précipite littéralement sur le troisième genre de connaissance qui nous tombe alors dessus vertigineusement. L'opération se fait par chamboulement, chambardement, accélérant jusqu'à atteindre une telle vitesse qu'on ne peut plus la concevoir autrement que par une saisie. Cette vitesse, je l'imagine: le momentum d'énergie et de rythme de l'ours à l'instant où il se saisit d'un poisson dans la rivière. En ce troisième genre de connaissance, connaître c'est saisir.

Vers le chaos

Il me reste à expliquer comment, à travers Spinoza, je suis arrivé à la théorie du chaos.

Ce qui m'a mis la puce à l'oreille, c'est le fait que Spinoza intitule son traité: *Éthique démontrée selon l'ordre géométrique*. Cela, à première vue, semble une coquetterie cartésienne, car il devient vite évident que la structure de l'*Éthique* ne fonctionne pas dans une perspective géométrique.

⁵ Ainsi, tout ce que nous concevons nous enveloppe. Les personnages de ma pièce se trouvent enveloppés dans l'amour, le désir, la difficulté de vivre, tels qu'ils les conçoivent. Leur conception étant inadéquate parce qu'affectée de tristesse, ils ont le sentiment d'être prisonniers de l'impuissance qui les enveloppe. Toute l'action peut se décrire comme un effort désespéré de s'élancer vers la joie, de retrouver la dynamique du désir, de se libérer de la tristesse pour saisir sa propre vie dans l'existence et la nature, le monde et la substance.

Maints commentaires ont souligné l'étrangeté de cette apparente incohérence, généralement en haussant les épaules et en renonçant à y réfléchir, balayant la difficulté sous le tapis, sauf peut-être Gilles Deleuze⁶ que cette apparente inadéquation intrigue suffisamment pour l'alerter. Mais Deleuze, en 1981, n'a pas à sa disposition les instruments du chaos; cette théorie est encore maintenue en chambre close et soupçonnée de parfaite excentricité par le monde académique.

Le grand génie mathématicien Poincaré lui-même, dès les années 1920, avait entrevu certaines dimensions du chaos mais cela l'avait tellement terrorisé (comme Einstein à l'idée que Dieu puisse jouer aux dés avec l'univers) qu'il avait choisi de n'y pas aller voir plus avant, de peur d'être englouti dans ce qu'il risquait de découvrir.

Ayant lu, au hasard de la curiosité, des articles de vulgarisation sur la théorie du chaos et la notion de géométrie fractale, je suis allé voir de ce côté pour me rendre compte que la forme dite géométrique qui structure l'éthique est inadéquate, mais seulement sur le plan de la «géométrie euclidienne». Encore une fois, il fallait sauter de plan pour être saisi de l'adéquation soudaine de la géométrie de Spinoza avec la géométrie fractale dans la théorie du chaos. Dès lors, le lien s'établissait.

Le nom par lequel je désigne le chaos géométrique de Spinoza est «concept d'enveloppement». C'est un concept de pure immanence. Dieu enveloppe la nature, la nature enveloppe le monde, le monde nous enveloppe, et nous enveloppons l'idée du monde, de la nature et de Dieu. Notre existence enveloppe l'être-nature (la substance en soi qu'est Dieu) comme notre durée enveloppe le temps indéfini, dont l'étendue s'accroît vertigineusement en vitesses de plus en plus inouïes et in(dé)finies. Ainsi, il n'y a pas de limites déterminées à l'étendue, telle qu'elle se conçoit, enveloppée par notre pensée. Pensée et étendue, dans leur vertigineuse extension, sont indéterminables. Donc sans limites. Donc infinies

⁶ Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*.

mais à l'intérieur de l'univers qui enveloppe l'étendue et du crâne qui enveloppe le cerveau qui pense. Cet infini par le dedans, cette intériorité du mouvement sans fin, constitue le dénominateur fractal à partir duquel Spinoza fonde sa géométrie.

Spinoza crée une spirale, de dynamique chaotique, à partir du concept de Dieu qui traverse cycliquement l'esprit, les affects, la servitude humaine et enfin la liberté humaine. Chacune des cinq parties de *l'Éthique* revient penser le tout dans toute son étendue mais sans jamais revenir au même plan; ainsi Dieu enveloppe l'esprit qui enveloppe les affects de tristesse et de joie qui enveloppent notre servitude et notre liberté suivant un principe d'autosimilarité et d'invariance d'échelle où se fait jour une infinité de dimensions et où on accélère de variations en variations jusqu'à l'indéfini de l'étendue et de la pensée qui sont la substance même de l'univers. Nous sommes ici tout contre le *Big Bang* et l'expansion de l'univers physique qui, de l'intérieur, fait reculer l'horizon indéfiniment⁷.

En devenant ainsi, trois siècles d'avance et par un simple saut de plan conceptuel, un fondateur occulte de la théorie du chaos, Spinoza établit un enveloppement temporel entre son histoire et la mienne. Il me donne accès à une éthique de pure immanence qui me débarrasse de toute illusion entretenue par servitude à une morale autoritaire. Je me retrouve libre dans l'enveloppement indéfini de ma propre définition, et libre de tout le temps du monde à l'intérieur même de ma propre durée.

En conclusion, un drôle de hasard, presque trop humain, alimente le lien qui se fait de Spinoza au chaos. Comme une application hasardeuse du principe

⁷ Ce lien est aussi confirmé par Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie?* Le second chapitre portant sur le plan d'immanence est une impeccable démonstration de la nature fondamentalement chaotique de la philosophie de Spinoza; chaos conceptuel aux aspérités singulièrement fractales qui «géométrise» le plan d'immanence où se posent concepts philosophiques, prospects scientifiques et affects artistiques. Ainsi, Deleuze qui, précédemment, laissait en plan l'intrigante question de l'inadéquation euclidienne de la géométrie philosophique de Spinoza, y revenait presque dix ans plus tard, muni des instruments du chaos dont nous disposons maintenant.

d'autosimilarité et d'invariance d'échelle. Si Benoît Spinoza est le fondateur philosophique du chaos, Benoît Mandelbrot en est un des fondateurs scientifiques. Les deux sont juifs laïcs, fils de réfugiés fuyant la persécution, l'un, l'Inquisition espagnole et l'autre, le totalitarisme nazi. Cette autosimilarité-là est proprement ironique, et joyeuse. L'histoire ne se répéterait donc pas, mais s'autosimilariserait en une arborescence infiniment variée qui permet une infinité de combinaisons et de liens possibles. Pas de condamnation à l'impuissance et au déterminisme d'une même histoire éternellement répétée aux conséquences prévisibles et catastrophiques, mais une libération devant l'infinité des conditions initiales de l'histoire, son imprévisibilité et donc notre puissance d'agir sur sa direction en l'affectant dans ses multiples dimensions.

De ce cadre théorique que me fournit l'*Éthique* de Spinoza et la théorie générale du chaos, je ne m'attarde — pour fonder mon hypothèse — qu'aux dimensions transposables en termes d'affects artistiques. Ces dimensions sont celles qui me semblent s'appliquer empiriquement à la pratique théâtrale, dans l'entraînement corporel et le travail d'énergie.

2. Le désir opère chaotiquement

Il nous atteint en des directions, des vitesses et des dimensions indélimitées qui se renouvellent indéfiniment en une variété incalculables d'affects.

Ce chaos du désir qui se fait en nous, de l'intérieur, permet une saisie. Et celle-ci constitue une expérience affective de l'immanence, dont la connaissance nous livre de multiples dimensions du temps et de l'espace, de multiples directions et vitesses de la pensée.

Une étendue indéfinie nous enveloppe. C'est dans cet enveloppement qui nous porte que nous découvrons notre puissance à saisir une connaissance. Ce que nous concevons nous enveloppe, nous portons ce par quoi nous sommes portés.

Ainsi, au théâtre, tout notre être est enveloppé d'un désir qui opère chaotiquement en nous, c'est-à-dire indéfiniment et par saisie de toutes nos dimensions affectives.

Et c'est ainsi que le chaos du désir devient une condition initiale à tout projet artistique, et le cadre conceptuel d'une éthique de l'artiste.

3. Le troisième lieu de la théatralité

Le concept d'enveloppement au théâtre

Vivre, c'est être affecté indéfiniment. L'art nous permettant de connaître une expérience affective, l'enveloppement au théâtre constitue ce que j'appelle le troisième lieu de la théatralité, par analogie avec le troisième genre de connaissance de Spinoza. C'est le lieu où la saisie affective opère. C'est un lieu chaotique, un champ d'énergie où une infinité d'affects circulent. C'est le lieu du désir, le lieu où la connaissance nous rentre dedans à même le corps.

À la limite, cela s'applique même à la lecture d'une œuvre théâtrale. Quand on veut dire qu'on comprend ou non une pièce de théâtre, on dit souvent: j'ai saisi ou je n'ai pas saisi. C'est en effet bien de cela qu'il s'agit.

Le chaos du désir opère de multiples façons en cours de conception et de production mais sans jamais revenir au même point. Le désir une fois opéré (affecté), devient opérant (affectant), produisant dans l'opération une nouvelle dimension, et cela va indéfiniment en se multipliant. L'énergie est circulatoire. Et la connaissance est affective en ce qu'elle est toute enveloppée de cette énergie mise à circuler. Une condition nécessaire à l'expérience affective de la connaissance par l'art est la traversée du corps par l'énergie.

Le passage par le corps

Les opérations de ce passage se produisent dans l'espace et dans le temps, dans le corps de l'acteur et dans son énergie telle qu'il la met à circuler, de même que dans le texte écrit et scénique, tel qu'il affecte le corps par son souffle et son rythme. Toutes ces opérations aux dimensions indélimitées se jettent dans le troisième lieu de la théâtralité⁸.

Le troisième lieu est donc un espace d'échappée qui traverse la surface des signes par ses dimensions fractales de corporalité, d'énergie et d'affects. Le troisième lieu chaotise le théâtre; plus de démarcation scène-salle mais une épaisseur commune, une connexion par interface, un feuilleté.

Et c'est précisément par les affects qu'il crée et fait circuler que le théâtre suscite cette épaisseur, produit un désir qui opère chaotiquement en nous — à la façon d'une intuition — et se déploie à partir d'un nombre considérable, voire incalculable, de conditions initiales. Celles-ci échappent à notre entendement et à notre mémoire par leur quantité et la vitesse avec laquelle elles nous affectent. C'est pourquoi cette expérience affective s'appréhende nécessairement par saisie, dans un lieu qui appartient en propre au temps de l'expérience artistique.

Le troisième lieu comme espace public

Un des aspects les plus riches du Kabuki, de sa «magie», de sa capacité à troubler, repose sur ce que les japonais appellent le «Ma»: l'espace entre, dans lequel ce qui est appelé à se passer va se passer. L'espace en tant qu'état. En japonais, on ne se dit pas «je t'aime» mais «il y a de l'amour entre nous»⁹. Au-delà de la stricte portée proxémique de ce «ma», cet espace est un espace réel, un champ d'énergie, un lieu d'investissement. Cet espace-entre est un plein,

⁸ Les deux premiers lieux étant la scène et la salle, tels que démarqués et signifiés par une sémiologie strictement euclidienne.

⁹ Je dois ces informations sur le théâtre au Japon à madame Martine Beaulne, metteuse en scène.

jamais un vide. Il y a reconnaissance du lieu-entre. Dans l'acte théâtral, les comédiens et les spectateurs déterminent ensemble ce qu'il va advenir dans ce «Ma». Les metteurs en scène sont particulièrement attentifs à laisser de la place autour des personnages, des points de fuite, des états générateurs de dynamique.

Brecht, lui, aurait dit: entre le public et nous, il y a l'espace du contrat. Le troisième lieu peut être perçu ici comme le lieu d'une négociation.

Platon aussi parle d'un troisième espace. La *Khora*, qui n'est ni l'espace de celui qui tient le discours, ni l'espace de la représentation mais un espace-plage, espace-empreinte sensible aux affects, qui retrace et enregistre; un espace-mémoire.

Le troisième lieu est donc le corps sensible où s'imprime tout affect théâtral. Le premier travail à faire lorsqu'on fait du théâtre est donc de susciter cette appartenance au troisième lieu en ouvrant dans la représentation une épaisseur qui puisse envelopper scène, salle, acteurs et spectateurs. C'est là que le théâtre prend son sens; car dans l'enveloppement du troisième lieu, ce qui se passe se passe pour tous; la communauté est rassemblée et concernée par ce qui se produit dans le champ énergétique.

L'enveloppement et le troisième lieu

À l'intérieur du théâtre, lieu physique fini, clairement délimité, l'épaisseur énergétique du troisième lieu se trouve donc à déborder indéfiniment du cadre architectural qui l'enveloppe. Cette notion d'un espace fini, qui enveloppe un espace infini qui le déborde, est au cœur du chaos.

Même chose avec le corps: notre chair, si limitée, enveloppe un désir et une énergie qui nous débordent infiniment. Mais c'est un infini par l'indéfini, une éternité par l'indéterminé. Il ne s'agit pas de l'éternelle perpétuité de la transcendance. Non, on ne transcende pas ici la durée limitée. Mais cette durée constitue le cadre à l'intérieur duquel on se renouvelle dans une pure immanence où le Temps in(dé)fini rayonne.

Enfin, cet enveloppement nous affecte en opérant son passage du conceptuel à l'affectif à travers notre corps. C'est cet affect qu'on décrit en parlant de la «magie» du théâtre, d'une pièce qui nous a «pris aux tripes», d'un moment de grâce où nous avons perdu toute notion du temps; c'est cet affect qui, lorsque nous évoquons le souvenir d'une représentation théâtrale qui nous a bouleversé, nous fait retrouver aussitôt l'exacte et présente sensation de ce saisissement¹⁰.

On note enfin que la sensation produite par cet affect appartient encore en propre au temps de l'expérience artistique, qu'elle est réactualisable à l'infini. Autrement dit, elle se pose sur le plan d'immanence dès son évocation. Le troisième lieu est strictement au présent; il constitue en propre une présence.

Au travail d'établissement de la ceinture énergétique du troisième lieu s'ajoute le travail de création d'affects nouveaux ou de formation à partir des affects déjà créés de nouvelles combinaisons, de nouvelles images, de nouveaux désirs. Actualisé, l'état de désir dynamise l'expérience théâtrale. En cela, le chaos est une puissance, une force dynamisante, un devenir de la création. Une joie.

4. Désir et affects

Qu'est-ce donc que le désir?

Le désir se conçoit ici comme un enveloppement de l'appétit et de la conscience.

L'appétit correspond au besoin, à la nécessité vitale: boire, par exemple, pour étancher sa soif. La conscience, elle, tire sa vitalité de l'imagination, qui elle-même tire sa puissance des affects. C'est l'été, les vacances, il fait beau, on

¹⁰ Dans *À la recherche du temps perdu*, Proust définit cet affect comme une impression. Résonne, dans ce mot «impression», la sensation de l'empreinte, l'inscription.

est sur la terrasse, toute la douceur de ce tableau nous affecte, produisant un état de bien-être qui nous fait désirer augmenter ce bien-être. Quelque chose nous dit alors que boire un bon petit verre de vin blanc frais est plus satisfaisant que de boire un verre d'eau.

Le désir d'un verre de vin blanc frais ne vise pas tant à étancher un besoin biologique (nous rafraîchir et nous désaltérer) qu'à répondre à l'idée de soif dans notre conscience. Le désir est ainsi un besoin affectivisé, impliquant une certaine idée imaginaire qu'on se fait de nos propres appétits. L'affecté devient affectant, déclenchant une dynamique, un élan. Voilà le chaos déclenché. On a le *sentiment* qu'un verre de vin blanc frais sera plus satisfaisant qu'un verre d'eau.

Toutefois, notre entendement sait que le verre de vin ne répondra qu'inadéquatement au besoin; boire s'avère un désir paradoxal, compte tenu de la déshydratation qu'engendre l'absorption d'alcool. Si bien qu'en bout de ligne, boire augmente notre soif. Ce paradoxe complexifie le désir, le chaos s'emballe et ses opérations affectives s'accélèrent. Le désir du vin engendre une tristesse s'il s'accroche à l'illusion qu'il répond au besoin premier de boire, ce que notre conscience ne peut manquer de saisir au fond maintenant vide du verre. Il n'y a pas de joie dans l'illusion; notre imagination ne nous donne qu'une connaissance inadéquate de nous-même (et du monde). Mais ça ne s'arrête pas là, puisqu'on a toujours soif. Ne pas répondre au besoin d'étancher cette soif est mauvais pour le corps; le verre de vin aura pour conséquence pénible de diminuer notre puissance d'agir en nous donnant un mal de tête, en nous sapant l'énergie, en nous desséchant la bouche, en nous rendant distrait ou déconcentré. Satisfaire le désir sans répondre au besoin aura gâché la fête que nous nous faisons en imagination à l'idée de satisfaire notre désir. L'affect produit en sera un de tristesse.

C'est pourquoi, en termes d'éthique, veillant à satisfaire autant le besoin biologique que le désir dans l'imagination (le besoin affectif), il vaut mieux toujours commander une carafe d'eau avec le verre de vin.

Cet exemple comique démontre bien la façon dont l'éthique de Spinoza fonctionne. Le désir, en soi, n'est assujéti à aucune morale. Boire du vin n'est ni bien ni mal mais simplement plus ou moins bon, plus ou moins mauvais, selon l'usage qu'on en fait.

Le désir, du fait qu'il enveloppe appétit et conscience et s'associe comme une finalité à la nécessité de boire pour vivre, est substantiellement lié à notre condition et à notre vitalité. L'être humain désire parce qu'il cherche à se perpétuer.

On voit tout de suite comment Spinoza repense l'éthique non plus comme science de la morale mais comme critique de la morale. La morale prescrit, décrète. On est tenu de se soumettre à l'autorité qui définit ce bien et ce mal. Mettant à jour cette servitude, Spinoza retire aux autorités religieuses, gardiennes de la morale, tout pouvoir de contrôle sur le désir, et laïcise celui-ci en remettant la responsabilité de son sain usage à la personne humaine, à l'être désirant¹¹. L'éthique implique la prise en charge et la responsabilisation, comme moyen de se dégager de la servitude des passions et des appétits. L'éthique est un désir, un élan, un effort de l'être vers la liberté et son affect de joie.

L'éthique aujourd'hui est souvent confondue avec la déontologie; qui est au fond une morale puisqu'elle est codifiée et qu'on doit s'y soumettre. En outre, tout manquement à la déontologie entraîne une sanction venue d'un tribunal; le moindre exercice de liberté critique face à une déontologie prescrite engendre un processus inquisitorial où du simple soupçon on passe à la fabrication d'un mensonge qui, vite, prend une teinte d'assomption indiscutable puis d'un acte d'accusation.

C'est pourquoi, l'éthique pose la question du désir en regard de celle de la liberté. Le désir, selon l'usage bon ou mauvais qu'on en fait, nous libère ou nous

¹¹ Spinoza n'a pas été excommunié par les rabbins de Hollande pour rien. Après sa mort, les intégristes juifs recommandaient d'aller cracher sur sa tombe.

emprisonne; augmente notre puissance d'agir ou la diminue; contribue à notre persévérance d'être ou y nuit. Il départage nos affects en deux courants. Bon ou mauvais, le désir nous réjouit ou nous attriste. Tous les sentiments humains penchent du côté de la joie ou du côté de la tristesse. Un même événement affectera de façon diamétralement opposée deux êtres vivants.

Revenons à notre exemple du verre de vin. Deux assoiffés commandent. Hélas, pour des raisons improbables, le serveur annonce d'un ton désolé qu'il n'y a plus de vin blanc. Les deux assoiffés seront grandement affectés dans leur désir par cette nouvelle. Une privation entraîne une peine, un inconfort. Mais là où la liberté éthique joue, c'est dans l'effort, pour l'un et l'autre, d'agir sur le principe de réalité (ici, le manque de vin) de façon à entraîner l'affect produit dans le courant de la joie ou celui de la tristesse, d'user de l'affect affecté en affect affectant de telle sorte qu'il augmente la puissance d'agir ou la diminue. Il y a là un choix.

Disons que le premier réagit à la mauvaise nouvelle en se rabattant sur l'appétit, il commande un verre d'eau. Après avoir étanché sa soif et répondu au besoin, sa conscience se détachera de son appétit, et son imagination, du besoin. L'image du verre de vin blanc frais n'aura plus la même portée. L'illusion apparaîtra pour ce qu'elle est: une image relativisable. Il s'en sentira libéré. Si bien que le prochain verre de vin blanc qu'il boira aura toutes les teintes de la joie. Le vin n'est pas un besoin, c'est un plaisir; ce qu'on étanche par le vin, c'est un goût de la culture, un art de vivre. Plus de culpabilité, plus d'illusions, que du savoureux. Eh oui, c'est bon du vin et ça réjouit. Le miracle de l'eau changée en vin se comprend éthiquement comme saisie d'une connaissance du culturel. Boire du vin, c'est ingérer la terre où pousse la vigne, le travail humain de transformation, le génie particulier d'une culture millénaire.

Pendant ce temps, le second assoiffé réagit en niant son appétit au profit de la frustration de sa conscience. «Comment ça, pas de vin blanc!» Il soupire, fait attendre le serveur venu porter la mauvaise nouvelle, hésite à commander autre chose, il veut ce qu'il ne veut pas et ne veut pas ce qu'il veut, il devient indécis, il éprouve ce que Spinoza appelle le flottement de l'âme. Finalement, il

abandonne et quitte la terrasse de mauvaise humeur, ayant de plus en plus soif et se sentant de plus en plus frustré si bien que, s'il dénicher une autre terrasse, il se jettera sur le vin avec passion, le consommera sans jouir, sans goûter, faute de disponibilité affective. En conséquence, il risque d'en subir encore plus les désagréments dus au manque d'eau: déshydratation, mal de tête, baisse d'énergie, sentiment de culpabilité, perte d'estime de soi, impuissance, servitude à la passion. Il aura de son désir, une image de tristesse, voire d'esclavage.

Le désir comme force structurante de la créativité ne peut s'appuyer sur une tristesse. De même que le vin triste, ou la tristesse post-coïtale, constitue une perte de dynamisme chez l'être désirant, de même une pratique artistique qui mène à la tristesse se videra de sa dynamique et constituera une perte de sens.

Que sont les affects?

Dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze et Guattari sont amenés à se demander, aux fins d'une différenciation des approches de la connaissance: qu'est-ce que l'art? Ils en arrivent à ceci: l'art crée des affects (par rapport à la philosophie qui, elle, crée des concepts).

L'objet de l'art ne serait donc pas la création de formes, idées ou images, domaine des nécessités et du hasard, mais la création d'affects. Si une personne qui travaille à un projet artistique accepte cette position, ce qui est interrogé touchera en cours de processus à l'énergie, ses modes d'émission, de transmission, son rythme et sa circulation.

Mais voyons comment Spinoza définit l'affect:

J'entends par affect les affections du Corps par lesquelles sa puissance d'agir est accrue ou réduite, secondée ou réprimée, et en même temps que ces affections, leurs idées¹².

L'affect, chez Spinoza, enveloppe donc à la fois les sentiments, leur empreinte dans le corps, les sensations, l'énergie, sa puissance (plus, moins) et les idées. Il ne dissocie pas ici le corps et l'esprit. Le sentiment d'amour, la sensation physique d'aimer, l'énergie et les idées qu'aimer nous donne, tout cela est enveloppé d'affect.

Il ajoute à la suite de sa définition:

Si nous pouvons être la cause adéquate de l'une de ces affections, j'entends alors par affect une action; dans les autres cas, une passion¹³.

En théâtre, on dissocie souvent l'action de l'affect; on désigne celui-ci par sa dimension émotive. On dit toucher en sous-entendant émouvoir. Mais dans l'action d'affecter, c'est bien de toucher qu'il s'agit; la dimension corporelle est présente. Créer un affect est donc complexe en ce que cette action enveloppe de multiples dimensions. Toucher quelqu'un, c'est agir sur ses sentiments mais aussi sur ses sensations et ses idées; c'est entrer en relation avec l'autre dans un espace où l'énergie circule sans entrave.

L'affect est une activité essentielle de l'être. C'est une action de retentissement. L'affect retentit dans le corps, l'esprit, l'âme, l'entendement et l'imagination. Retentir est multidirectionnel, multidimensionnel. Le son résonne, l'énergie circule, l'affect retentit.

¹² Spinoza, *Éthique*. Paris, PUF, coll. «Philosophie d'aujourd'hui», 1990, p. 157, définition 3, partie 3, des affects. Je tire mes citations de cette nouvelle traduction de l'*Éthique* par Robert Misrahi, qui me semble généralement la plus adéquate.

¹³ *Ibid.*

Spinoza postule que

le corps humain peut subir un grand nombre de changements et conserver néanmoins les impressions ou traces des objets, et par conséquent les images identiques des choses¹⁴.

On postule donc que le corps a sa propre mémoire, qu'il a, comme le sable, le pouvoir de conserver traces et impressions des affects qui l'ont parcouru. Le corps lui-même devient lieu de passages, la plage où l'on retrouvera les empreintes affectives. Évidemment, ce marquage du corps entraîne sa transformation. Affecté, il change. Le corps ne revient jamais à ce qu'il était avant d'être affecté. En cela, la reproduction propre au travail théâtral, est de l'ordre du témoignage ou de l'exposition d'empreintes, d'impressions et de traces. Le corps se représente comme foyer d'images.

Les affects affluent en deux «émotions» principales. La joie et la tristesse. Quelle que soit la chose qui nous affecte, elle tendra à nous rendre joyeux ou triste; c'est-à-dire nous affectera de sorte que cela augmentera ou diminuera notre puissance d'agir. La joie, en ce sens, rend actif; la tristesse, passif:

Notre esprit agit en certaines circonstances, et en d'autres il subit; en tant qu'il a des idées adéquates, il est nécessairement actif en certaines choses, et en tant qu'il a des idées inadéquates, il est nécessairement passif en certaines choses¹⁵.

Ce qui complexifie l'affect chez Spinoza, par rapport à une re-moralisation où la Raison remplacerait le bien et la Passion le mal, c'est qu'il accorde à la joie une puissance d'adéquation. Il accepte donc l'affect comme une force qui augmente notre capacité d'accueillir une connaissance. Si cette connaissance est inadéquate en notre esprit, en ce qu'elle ne se déploie que sur le plan de l'imaginaire ou que sur celui de l'entendement et n'assure aucune saisie de notre

¹⁴ *Ibid.*, Postulat 2.

¹⁵ *Ibid.*, Postulat 2, partie 3.

être dans son intégralité, elle est tout de même adéquate en Dieu; c'est-à-dire nécessaire, enveloppée de Nature. Elle est une étape vers le troisième genre de connaissance: cette saisie qui ne se conçoit que dans la puissance, le dynamisme, l'énergie libérée. De là, il découle que la joie est nécessaire à l'artiste. À la question de la finalité de l'art, on peut répondre par son immanence. La nécessité se rapporte davantage au devenir que la finalité, qui cherche une transcendance, comme si l'art existait en dehors de notre propre nature.

En définissant joie et tristesse par une augmentation ou diminution de notre puissance d'agir, il découle qu'une connaissance qui nous rentre dedans est une joie. Le passage par le corps de l'affect permet d'intérioriser un cadre conceptuel, d'en incorporer les dimensions, d'en faire des sensations. Le concept devient affect.

Cette donnée-là est centrale à l'action dramatique de la création pour laquelle ce texte a été écrit. Le cadre conceptuel, le fait que le lieu du Désir soit le Temps, risque de passer pour opaque, ou désincarné, à certaines sensibilités. Mais il faut bien comprendre que le processus d'intériorisation par lequel on donne chair aux idées se fait chaotiquement, de l'intérieur même de l'enveloppe conceptuelle du texte. Le Désir ne peut qu'opérer chaotiquement dans une telle immanence philosophique où il n'y a pas d'au-delà ni d'en-dehors. Ni référent, ni extériorité. Tout est contenu; tout est, par la traversée des corps, énergie.

Il faut cependant se garder de confondre la joie de Spinoza avec une quelconque idée de bonheur. Le bonheur étant à la merci des contingences, il serait plutôt, pour Spinoza, une passion, donc une tristesse. Les expériences douloureuses de l'existence peuvent nous mener à la joie, si ces expériences sont saisies adéquatement. Tout affect de douleur peut nous être bon ou mauvais selon qu'il augmente notre puissance d'agir ou la diminue. Tout comme le feu peut, selon l'usage qu'on en fait, être bon ou mauvais.

La joie n'exclut donc pas la douleur. La proposition d'éthique de l'artiste n'est surtout pas d'éviter les souffrances et autres affects douloureux, et encore moins d'éviter les sujets et thèmes souffrants. Cependant, il faut que l'art

permette à la douleur de rayonner vers la joie, que la tragédie crée un affect de joie, c'est-à-dire qu'elle augmente notre puissance d'agir, nous élance avec une force dynamisante, libérante et ne nous entraîne pas vers un obscurcissement de l'âme ou une paralysie de notre puissance d'agir. Cette éthique de la douleur joyeuse est un saut de plan par rapport à ce que la morale religieuse nomme les épreuves, envoyées par Dieu pour nous les faire transcender.

En théâtre, Shakespeare crée ce paradoxe continûment. Ses pièces historiques sont une joie en ce qu'elles nous éclairent sur le sens de l'Histoire et nous débarrassent de nos illusions, qui sont des servitudes. Une représentation de *Richard III* nous saisit de l'histoire. Le pouvoir devient relatif, il perd de son indiscutabilité, de son autorité.

On imagine bien comment, politiquement, la joie constitue une force énergisante au sein des mouvements de libération, quels qu'ils soient. On connaît dans la sphère du politique la puissance de l'ironie, par exemple, ou de l'affirmation de soi dans sa différence. De même, on voit l'effet emprisonnant plutôt que libérant des stratégies de tristesse (ressentiment, autovictimisation, moralisme, dogmatisme).

Le désir de s'épanouir se fonde nécessairement sur une joie d'être dans le monde, et l'avenir des mouvements de libération passe par leur capacité de se chaotiser sereinement, c'est-à-dire de retentir en de multiples dimensions. À leur nécessité, doit s'intégrer en leur propre corps, la complexité.

Au niveau artistique, le chaos du désir procède d'un même affect libérant, par son rayonnement multiplicateur (sa complexité) qui fait du corps le foyer des nécessités de la joie et de l'action. On a alors assez de puissance pour se libérer

de la gravité attractionnelle des finalités qui agissent comme des tristesses sur le travail¹⁶.

Spécification: désir et affects

Il est difficile de détacher le désir de l'affect. Pourtant, une spécification s'impose. Le désir appartient au monde de l'affect en tant qu'il est une sorte d'auto-affection. Spinoza le définit de maintes façons:

Le Désir est l'essence même de l'homme en tant qu'elle est conçue comme déterminée par une quelconque affection d'elle-même à accomplir une action¹⁷.

Il mentionne par ailleurs en plusieurs occasions que le désir est un effort. On comprend donc aisément comment cette définition du désir implique l'idée d'un élan. En ce sens, le désir est un affect en soi. C'est pourquoi, l'enveloppement de l'un par l'autre est quasi réversible. Affect et désir se plient, se répondent, se renvoient, jouent à être la doublure du manteau de l'autre. Affect et désir se réfléchissent. Toujours dans le livre 3: «Tout objet peut être, par accident, cause de joie, de tristesse ou de désir»¹⁸.

¹⁶ Les théoriciennes de l'art féministe ont, en anglais, un beau mot pour désigner l'effet libérateur de cette éthique de la joie: *empowerment*. Suivant cette théorie, l'art peut augmenter la puissance (*empower*) d'agir d'un corps collectif, dans ce cas, les femmes. Spinoza ajouterait à cela: dans la mesure où la communauté fonde son action sur un consentement. Cette idée du consentement est au cœur des mouvements de libération. Le consentement se porte garant de la légitimité du mouvement de libération. Le consentement ne doit toutefois pas être confondu avec le consensus. La différence est que le consensus nie l'adversité, la marginalité, l'altérité. Le consentement, lui, cherche à obtenir la reconnaissance même de l'adversaire; comme c'est le cas du mouvement féministe dont la nécessité est reconnue par celles et ceux qui ne se reconnaissent pas dans le féminisme ou s'y opposent, ou encore du mouvement souverainiste au Québec qui est également reconnu par les instances démocratiques de toutes tendances.

¹⁷ *Ibid.*, p. 206, Définition des affects 1.

¹⁸ *Ibid.*, p. 169, proposition 15.

Joie, tristesse et désir sont liés musicalement, rythmiquement, mais à la façon d'un contrepoint baroque¹⁹.

Avec pareille formulation, il semble que Spinoza pose le désir sur le même plan que la joie et la tristesse. Mais il s'agit plutôt d'une autosimilarité que d'un même. Affect et désir ne sont pas sur le même plan, mais leur plan respectif sont, en quelque sorte, équivalents en puissance. Leur égalité permettant de commercer ensemble, désir et affect coexistent en réseau en nous. Les distinguer nettement n'est pas facile car ils produisent ensemble, par frottement ou heurts, une énergie commune. Qui de l'affect amoureux ou du désir amoureux nous fait agir?

Et pourtant, dans le travail théâtral, il importe de les reconnaître et de les distinguer. Le désir est l'agent dynamiseur, son élan nous fait passer d'un état affecté à un état affectant. Il nous dirige au fil des affects, son effort vise une joie sans fin ni destination. Des multiples directions où nous entraîne le chaos du désir émergent les multiples dimensions du travail artistique.

«Now I want spirits to enforce, art to enchant»²⁰.

La joie dont nous enveloppe le chaos du désir est un enchantement, en ce sens que le chaos nous assure une pratique inépuisable de la variation. Le jeu de variation est essentiel à l'art. Nous jouons, de l'intérieur d'un cadre contraignant et très limité de thèmes, de récits, de préoccupations, d'images et de concepts, à un jeu dont les affects sont infiniment variés et le désir d'une énergie infiniment renouvelable. Cela fait de l'art une représentation humaine d'une manifestation essentielle de la vie. Qu'on songe seulement à la couleur des yeux qui, dans le cadre limité aux grandes catégories du bleu, du brun, du vert et du noir, arrive

¹⁹ Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Le Pli est à Leibniz ce que l'enveloppement est à Spinoza. Il n'est pas étonnant que ces deux hommes aient cherché avec plus ou moins de bonheur à se rencontrer. L'image du manteau et de sa doublure se précise.

²⁰ Prospero, dans *The Tempest* de William Shakespeare.

à une telle variété de teintes qu'il ne se trouve pas deux êtres humains sur terre depuis le début des temps à avoir les yeux exactement de la même couleur. Tout comme il n'y a pas deux feuilles d'arbre identiques. Il y a toujours une quelconque singularité²¹, un comme tel de l'être, un en soi. Comment une telle finitude, une telle limitation individuelle peut-elle donner lieu à une telle abondance d'œuvres? L'observation d'une telle vitalité, d'une telle créativité est à elle seule un enchantement.

5. Éléments de la science du chaos

Ce que la nouvelle science appelle le chaos n'a plus rien à voir avec le chaos tel que les anciens, les sages et les religieux l'entendaient, et qui était synonyme de désordre, de confusion, de désorganisation, de magma originel avant que l'œil de Dieu ne s'ouvre en sa Création. Bref, le chaos scientifique n'est pas le chaos terrifiant du n'importe quoi. Cette définition est strictement morale et déguise une prise de contrôle autoritaire: en faisant du chaos un mal, on fait de l'ordre un bien.

Changeons de plan, sautons dans l'immanence. Le chaos en science se situe sur ce plan. La science n'est ni bien ni mal en soi, elle ne peut être que bonne ou mauvaise selon l'usage que l'on fait de ses puissances et de ses avancées²².

²¹ Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Agamben, comme tant d'autres philosophes contemporains, effectue un passage obligé par Spinoza, corroborant l'idée de Deleuze de Spinoza, Christ des philosophes, par l'incontournabilité chaotique de son devenir.

²² David Ruelle *Hasard et chaos*. L'auteur parle de l'a-moralité de la science. Il parle même d'a-responsabilité. Non qu'il tienne les gens de science pour des êtres immoraux, irresponsables ou insoucians, mais simplement qu'il constate que les catégories morales n'ont rien à voir avec la science. La science désire connaître, comprendre, saisir, un point c'est tout. Ce que nous faisons de ces découvertes n'est pas de son ressort.

Le triangle, la roue, le crâne et la sexualité

Prenons un triangle. Traçons dans ce triangle un autre triangle, dont les pointes arrivent au milieu de chaque segment du grand triangle. Nous avons donc dans le grand triangle quatre triangles. Prenons l'un de ces quatre triangles et traçons-y à l'intérieur un nouveau triangle qui en forme quatre autres, à l'intérieur desquels on peut encore une fois tracer de nouveaux triangles, et ainsi de suite à l'infini.

Un principe de la physique se réévalue dans le chaos, c'est la notion des causes mécaniques et finales. Si une roue a une forme ronde parce que la roue a pour fin de rouler, le cercle a aussi une cause mécanique. Cette distinction des causes mécaniques et finales appelle à la distinction à faire entre nécessité et finalité, immanence et transcendance.

Notre crâne, sphère parfaitement finie, contient un cerveau qui, déroulé, est incommensurable, donc beaucoup plus grand que le crâne qui le contient.

De même, notre sexualité, qui frappe assez tôt ses limites dans la vie adulte, enveloppe notre libido qui, elle, est une source d'énergie renouvelable à l'infini, c'est-à-dire, plus adéquatement, renouvelable de façon indéfinie, indéterminable.

Ce concept d'enveloppement de l'indéfini dans le fini trouve un écho évident dans toutes les sphères de la théorie du chaos qui traitent abondamment de l'indéfini, de l'indéterminé et de l'imprédictibilité. La science ne peut parler du chaos autrement qu'en l'abordant par la non-linéarité.

Géométrie fractale

Le phénomène des frontières tel que perçu par la géométrie fractale fait que ce qui semble apparemment une ligne est un espace, une zone. Entre deux couleurs, si bien démarquées soient-elles, le jeu de lumière crée des zones de fluctuations et d'échanges. La ligne frontière du rouge et du bleu devient un

échiquier de petites saillies bleues dans le rouge et de points rouges dans le bleu. Parfois même, on découvre entre le bleu et le rouge une zone jaune qui n'y était apparemment pas à une autre échelle. La véritable action de la lumière se déchiffre sur cet échiquier. Rien n'est jamais tranché dans le paysage fractal. Faute d'une connaissance adéquate de toutes les conditions initiales d'un phénomène, il devient impossible de déterminer où commence une chose et où s'arrête une autre. Où débute le bleu et où se termine le rouge. On ne peut plus tirer un trait entre les dimensions sans nier du même trait la complexité.

Les attracteurs étranges

Les attracteurs étranges de David Ruelle sont d'une extrême complexité. Je n'ai pas ici assez d'espace ni assez de compétence en physique, en dynamique des fluides, etc, pour expliquer comment les attracteurs étranges fonctionnent. Ils ont un effet d'attraction, mais leur chiffre n'est pas celui, par exemple, de l'attraction terrestre, qui est assez simple à concevoir. Mentionnons simplement ce qui nous est utile ici: le mode opératoire des attracteurs étranges constitue dans le chaos une puissance de joie qui rappelle l'effet dynamisant du désir en art. Ils orientent, donnent du sens à des dynamiques de dérive, qui semblent se mouvoir au hasard. Ils canalisent l'énergie. Le nom même que Ruelle donne au phénomène qu'il a exploré, sinon découvert, est pour moi une allégorie du désir. Car le désir est en soi un attracteur étrange. Le Désir attire une part de notre inconscient jusqu'à notre conscience, cela n'est-il pas d'une pure étrangeté?

L'immanence astrophysique

En astrophysique, la notion d'expansion de l'espace nous révèle qu'il n'y a pas d'en-dehors de l'espace, pas d'au-delà; le ciel n'est pas une voûte ni un toit. Mais un mouvement d'enveloppement. Évidemment, l'infinité des dimensions, la chaotisation absolue des trous noirs, les plages de régularité qu'on trouve à l'intérieur du chaos à l'échelle astrophysique sont autant d'épaisseurs dans l'immanence, celle-ci n'est pas une surface mais un feuilleté d'interstices. Le temps astrophysique lui-même s'enroule dans des dimensions interstitielles.

L'autosimilarité et l'invariance d'échelle

Ce principe d'autosimilarité prête à confusion en ce qu'il nous donne l'image d'une re-production d'un continuel même. L'entropie informatique a le même défaut de modélisation: on suppose une culture de l'indifférenciation assujettie au joug d'une économie de masse hégémonique. C'est le règne idéologique des médias où tout revient au même, à concentration des marchés, pensée unique et culture uniformisante. Les médias ne nous communiquent pas la variété infinie des images mais la fragmentation de la même image, la reproduction par émiettement. Une guerre ici, une guerre là, c'est toujours la même image de la guerre qui est reproduite. On introduit dans l'immanence une fatalité dénuée de nécessité et donc, de fondement.

Mais nous savons que le désir est inépuisable par son nécessaire chaos. Si le modèle chaotique scientifique tend vers la reproduction du même, c'est par inadéquation, insuffisance. Les modélisations fractales assistées par ordinateur sont encore trop approximatives et le demeureront sans doute. Mais notre expérience affective de la connaissance nous libère d'une telle réduction. Notre esprit peut distinctement et clairement concevoir une autoproduction de la vie dans son inépuisable variété. Une information est un savoir, pas une connaissance.

L'expérience affective de la connaissance nous libère d'une telle réduction.

Cet exemple exprime concrètement l'importance capitale du saut de plan que le chaos nous fait opérer. Là où l'on voyait des catégories déterminées limitant terriblement les possibilités de vie et par là contraignant nos possibles choix de mode d'existence, on voit maintenant une variété indéterminable de manifestations de vie. Le cause à effet devient la coexistence²³.

²³ Cette coexistence répond à l'hégémonisme du néo-libéralisme qui assujettit la culture à l'économie, en faisant de la concentration des marchés, la cause de l'uniformisation des cultures. Cette causalité est inadéquate. La culture et l'économie co-existent comme modes d'échange agissant en même temps.

Deleuze et Guattari expriment très bien la nécessité d'une pratique du saut de plan pour le philosophe, mais elle paraît également valable pour l'artiste:

Le temps philosophique est ainsi un temps grandiose de coexistence, qui n'exclut pas l'avant et l'après, mais les superpose dans un ordre stratigraphique.

Le plan d'immanence — de nature fractale — est aussi d'une spécification infinie. Spécification résultant des mouvements infinis. Le Plan s'auto-produit. Le Plan est «ce vers quoi la pensée se tourne»²⁴.

Quant à l'invariance d'échelle, son principe s'applique aisément à la géométrie de l'arbre, du paysage ou du chou-fleur. La forme d'un chou-fleur se retrouve à peu près telle quelle à toutes ses échelles. Une petite branche coupée de ce chou-fleur a à peu près la même forme que le chou-fleur entier. Une branche d'arbre reproduit à peu près le contour de ramification de l'arbre tout entier. De même l'oignon se ressemble à peu près à lui-même de pelure en pelure. Le chou-fleur, l'arbre, l'oignon obéissent à l'autosimilarité par invariance d'échelle. Cela donne toutefois des à peu près, des ressemblances approximatives. Il y a, encore une fois, toujours des variations quelconques, des différences irréductibles qui empêchent toute modélisation dogmatique. Quand on dit que c'est à peu près similaire, on prend acte de la dimension fractale de cet à peu près.

L'imprédictibilité

Le chaos est une structure très poreuse, qui permet des mouvements, directions et vitesses innombrables, et ce fait soulève un problème: comment une stratégie peut-elle être adéquate en situation d'imprévisibilité, si de toute façon on sait déjà qu'on sera déjoués puisque que les conséquences de ses actions ne sont *jamais* celles qu'on prévoit? Nos stratégies n'ont d'autres choix que d'intégrer la complexité pour s'adapter à la complexité.

²⁴ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Extraits du chapitre second intitulé: «Le plan d'immanence», p. 40 et 58.

Pour prévoir le comportement d'un objet ou d'un phénomène, il faudrait pouvoir dresser la liste complète et exhaustive de toutes ses dimensions, de toutes ses données et de toutes ses conditions initiales. Cela est impossible. Le plus petit événement papillonne jusqu'aux autres confins de l'univers et bouscule un continent entier. Et c'est pourquoi, on se trompe nécessairement dans les prévisions d'ordre météorologique, comme on se trompe sur celles d'ordre politique et d'ordre économique.

Du chaos conceptuel au chaos affectif

En quoi le chaos invite-t-il au troisième lieu de la théâtralité? La théorie du chaos distingue des épaisseurs là où l'on avait coutume de distinguer des frontières, comme l'a démontré l'exemple des couleurs. La lumière opère par enveloppements jusqu'au vide des physiciens, c'est-à-dire non pas le néant mais la valeur zéro, la pure immanence, l'incalculabilité. De là peut se concevoir l'espace-entre: interstice, échappée et lieu de dérive du sens où les signes, à plat sur la surface, deviennent des affects dans le corps, se multiplient par ramifications fractales en multiples dimensions, pour enfin devenir énergie.

6. L'énergie au théâtre

Ce qui est en mouvement, c'est l'horizon même: l'horizon relatif s'éloigne quand le sujet avance, mais l'horizon absolu, nous y sommes toujours et déjà, sur le plan d'immanence²⁵.

Les œuvres d'art dégagent de l'énergie. *A fortiori*, les œuvres d'art théâtrales, qui se conçoivent et se réalisent en présence d'êtres humains par des corps vivants. Tout le monde est sensible à cette dimension — absolument immanente — de l'expérience artistique. La représentation théâtrale est

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

enveloppée dans un champ énergétique; tout ce qui y est produit, tout ce qui s'y passe, y est indissociablement lié.

Pour peu que certaines conditions soient réunies, l'énergie nous traverse. Nous la captons, la sentons, mais comment la mesurer? C'est là, il me semble, une des difficultés majeures de la théorie théâtrale.

Une condition pratique de l'immanence

C'est pourquoi j'aborde cette section sur l'énergie en termes empiriques, pratiques, par le travail d'entraînement de l'acteur qui repose sur l'énergie, la capacité d'être là, alerte, *allumé*, en état de jeu. On dit du comédien en jeu qu'il est *groundé*, qu'il *dégage*. Les exercices du comédien se concentrent sur la présence, la respiration, la résonance. Le comédien développe sa *puissance* à susciter, éprouver et exprimer des états; à vibrer, *rayonner*.

Je souligne ces mots d'usage courant dans le milieu théâtral car ils indiquent jusqu'à quel point le vocabulaire des praticiens repose sur une problématique de l'énergie: comment la produire, la faire circuler et la dynamiser. La réponse est, en toute invariance d'échelle, le corps.

Deux acteurs improvisent un jeu; une certaine énergie est produite, qui enveloppe les affects créés et les images exprimées. On observe aisément ce qui est produit par cette énergie, on *reçoit*, on capte, et tout le travail ultérieur vise fondamentalement à re-susciter cette énergie en laboratoire en réunissant toutes les conditions de son émission spontanée lors de l'improvisation initiale.

On n'y parvient évidemment qu'avec un décalage et par variations; on ne reproduit pas exactement, on ne rejoue jamais deux fois la même chose, car certaines des conditions initiales sont oubliées ou transformées en cours de route; de plus, il est pratiquement impossible de localiser avec une précision sûre la source de cette énergie dans notre propre corps. Les acteurs *sentent* cette énergie en eux, et peuvent la déclencher, mais si on leur demande de la situer, ils

répondent: c'est «quelque part par là, en dedans» en pointant une partie de leur corps²⁶.

D'un point de vue artistique, la non-reproductibilité de l'énergie dont il est question ici constitue un avantage par ses possibilités de chaos; le modèle chaotique permettant de concevoir une infinité de variations à l'intérieur du troisième lieu où agissent les affects artistiques, le désir de reproduire un jeu théâtral mène à une infinité de variations affectives, à une continuelle invention artistique.

Le champ énergétique qui enveloppe cette manifestation abolit toute démarcation scène/salle. Ce champ énergétique est une indispensable voie d'accès au troisième lieu. Ainsi, le théâtre, par son énergie est constamment *en train de* se jouer. C'est un état de recherche continu, un devenir, le lieu d'identité du travail artistique. La dépense énergétique enveloppe l'artiste, le rend obligatoirement actuel. Il est *en train de* faire du théâtre.

Le souffle ici est une source capitale d'énergie par sa double émission: la respiration et la voix. Ces émissions fonctionnent par circulation. Le souffle au théâtre est producteur d'affect. Il naît directement du corps humain, ses productions, perceptions et sensations. Si on découvre qu'en touchant telle ou telle corde, quelque chose vibre, et qu'après maintes manipulations de la corde, répétitions et vérifications, la vibration tient toujours, se remanifeste indéfiniment, se ramifie en variations, on accède à une connaissance, et ce, même si on ne sait rien. Cette connaissance est corporelle, elle échappe au savoir comme aux signes de la surface.

Dès que le souffle des acteurs s'active, il produit quelque chose qui renouvelle notre écoute. Il nous affecte. C'est pourquoi, la restitution du souffle d'une écriture est capitale dans un processus de création. Il ne s'agit pas de tout mettre en œuvre pour faire passer un discours, mais le rythme textué d'une

²⁶ La familiarisation avec les chakras est, à cet égard, un bon entraînement.

respiration, et partant, d'une énergie. Un des premiers apprentissages de l'acteur est d'envelopper sa technique vocale et sa diction de souffle. La diction crée une attente de discours si elle n'est pas portée par une respiration. Le souffle seul fait qu'on cesse d'attendre une parole pour se laisser atteindre par un affect. La jouissance s'associe ici à l'abolition de la démarcation entre diction, respiration, souffle, technique de voix et intégrité énergétique du corps. Cela contribue à faire du théâtre un art sereinement problématisé.

L'énergie révèle par ailleurs le grand risque du jeu que l'acteur court sur scène: celui d'ennuyer, d'être plat. À cette peur d'être plat s'oppose un désir d'énergie tel que l'acteur s'approprie le théâtre, tout le théâtre, à même le corps. Car ce qui est dépossédé dans la platitude, c'est le corps lui-même. La peur d'ennuyer suffit généralement à créer soit une paralysie, une impuissance à jouer, une tristesse; ou bien à produire une flambée d'énergie, un état de désir, une joie. Les acteurs parlent alors de leur instinct de survie. Ici, on dira plutôt nécessité de l'énergie, et de production d'énergie par le corps. Pour nous affecter, le théâtre doit franchir le seuil d'une chambre d'énergie où la dépense devient régénératrice, émise gratuitement, sans économie. Apparemment, il y a gaspillage, chaos, c'est trop, ça déborde, le flux est incontrôlé, il n'y a plus de destination prévisible, mais cette injection massive d'énergie produite par des corps humains vivants est indispensable à la mise en circulation, à l'investissement du troisième lieu. L'énergie ici, en nous enveloppant, nous solidarise à même le corps, dans une dimension de la connaissance qui échappe à tout savoir.

7. Le temps au théâtre

Le troisième lieu est aussi un espace temporel. Du fait que le désir opère chaotiquement et nous permet d'accéder à l'expérience affective de la connaissance, et que cela nous amène dans le plan de l'immanence, découle la conscience d'être enveloppé dans le temps.

Une pièce de théâtre de deux heures enveloppe une histoire qui s'étend sur deux jours, trois nuits, quatre saisons, cinq ans. Rien n'est plus facile au théâtre

que de donner une durée qui enveloppe des temps qui sautillent du passé au futur, étirent le présent du *flash-back* à la projection. Au chapitre de la durée, un temps extrêmement limité peut envelopper une durée plus longue. Cet enveloppement de la durée narrative par la durée de représentation se répercute aussi dans d'autres enveloppements où un temps plus *petit* contient un temps plus «grand». Représenter le répertoire, c'est s'envelopper d'un retour aux sources historiques de notre temps. Il est clair qu'au théâtre le présent enveloppe l'histoire. En outre, par un double retournement, le temps historique enveloppé est révélateur de la substance de notre actualité. Ce qui ressort de notre perception du passé est un discours sur notre temps. Comme si le théâtre nous révélait la doublure du manteau temporel que nous portons. Ce temps retourné est encore tout plissé de notre chair, la doublure est toute chaude de nous. La durée réelle du spectacle enveloppe une durée imaginaire qui s'étend aussi bien dans le passé que dans l'avenir. Il s'agit d'un présent affectif, d'une présence, d'un temps corporel.

Pour Spinoza, l'étendue est l'un des attributs de ce qui constitue la substance (Dieu), l'autre attribut étant la pensée. C'est dire que lorsque la substance du théâtre nous enveloppe le corps, elle nous enveloppe aussi l'esprit, sur un autre plan. Dans le troisième lieu, le théâtre devient une étendue pensante où s'actualisent diverses dimensions du temps: dimension d'antériorité du temps de conception, intériorité du temps de création, dimension transitive de la représentation, temps affectif, intime, dimension de la mémoire, durée fictive de l'histoire ou du récit, durée de la représentation, dimension immanente de la saisie comme intuition (l'instantanéité de l'acte théâtral dans son ici-maintenant), l'entre-temps²⁷. Toutes ces dimensions permettent de concevoir notre appartenance au temps dans son actualisation identitaire, c'est-à-dire son *être-en-train*, son devenir.

²⁷ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, notion d'événement-interstice: «Entre deux instants, il y a la consistance.»

De même, l'action du désir se passe dans le temps. Cette sensation d'enveloppement temporel, bien que passablement indéfinie et tout à fait irréductible, est aisément perceptible au théâtre.

Et c'est précisément le chaos qui permet au temps d'échapper à toute réductibilité par ses ramifications en multiples dimensions. Le temps infini, indivisible, se plie dans le temps fini, transitif, jusqu'à y être enveloppé tout entier. Il suffit parfois que le rideau se lève pour qu'aussitôt une sensation d'intemporalité nous enveloppe, nous baigne corporellement dans une éternité confuse, un infini de caractère indéfini. Nous nous sentons à la bonne place au bon moment, nous partageons un même affect sur le bon plan. Pendant un moment, nous éprouvons pour l'humanité une utopie de fraternité de pure immanence.

Du point de vue des affects, les dimensions immanentes et transitives du temps conditionnent notre expérience. L'instantanéité, l'éternité, le temps zéro nous traversent tandis que le temps comme trajectoire, durée, histoire se déroulant entre les trois points que sont l'exposition, le nœud et le dénouement, se pose en nous comme un horizon.

L'intériorité devient un affect; le temps intime, le temps de la mémoire, le temps de ce qui est éprouvé dans l'instant, le temps capté dans sa verticalité, les ruptures de chronologie qui structurent une multidimensionnalité de récit et la force scénique des «capsules»²⁸, tout cela nous atteint affectivement.

Quant au temps considéré comme durée, il permet à l'intériorité de s'extérioriser, opérant un passage de l'affect à l'effect²⁹, du temps intime au

²⁸ Sur les capsules, lire le *Temps zéro*, d'Italo Calvino. On songe aussi au *Gestus* chez Brecht où, à l'intérieur du cadre épique, l'on encapsule le temps historique dans une saisie des rapports sociaux.

²⁹ Par effect, j'entends les effets théâtraux (expression extérieure des affects intérieurs) dans ce que ces effets ont d'agissant, d'*effectif*. Cette notion d'effect renvoie évidemment à l'*Effekt* de Brecht, qui joue sur une dialectique affective du rapprochement et de l'éloignement. Tel que je le comprends,

temps social. L'affect dans le corps agit comme un effet dans le temps. Cette connaissance du temps social se plie dans sa doublure: le temps comme donnée économique. Par exemple: on n'a plus trois heures à consacrer à qui que ce soit de nos jours — sauf dans le cadre de nos activités professionnelles. À plus forte raison, on ne s'intéressera pas à l'histoire d'un personnage très longtemps — l'écriture doit contenir cette donnée de stricte économie temporelle dans sa durée même³⁰.

De là, découle qu'il est impérieux de distinguer le temps social du temps intime, celui des souvenirs, des sensations intemporelles, des rêves, rêveries, dérivés en esprit et réflexions. Ce temps intime s'il est affecté de joie trouve une force libératrice suffisamment grande pour nous dégager du temps social. On ne peut certes pas plus sortir du monde qu'on peut sortir de soi, mais on peut circuler de l'intime au social en un temps-interstice, un temps-échappée où nous avons une liberté de mouvement.

Toutes les dimensions du temps s'entrelacent à l'espace de la représentation théâtrale qui est également, comme on l'a vu, un espace multidimensionnel. Le troisième lieu est par son assemblée et sa mémoire doublement lieu de communauté.

le *Verfremdungs Effekt* brechtien, traduit très librement en français par distanciation, serait plus littéralement quelque chose comme: effect de rendre étrange(r).

³⁰ On ne s'attardera qu'ici au fait que le noyau de l'exploitation dans notre société du chômage s'est déplacé de la force de travail au contrôle de la disponibilité. Tout employé à statut précaire comprend et ressent exactement l'affect ici décrit: nous sommes à la merci de qui a le pouvoir de disposer de notre temps, soit en nous faisant attendre ou en gérant l'organisation de notre agenda. C'est pourquoi l'argent ne compense plus pour la libre disposition de notre temps. Notre temps, cédé, ne sera jamais suffisamment bien payé à notre goût, n'ayant qu'une vie à vivre. L'argent est source de grande confusion car on ne peut plus croire qu'en échangeant notre temps contre de l'argent, nous nous libérons de l'autorité qu'exerce sur nous *celui* ou *cela* qui nous dicte quel usage nous devons faire de notre temps social. Spinoza en parle aussi en terme éthique, c'est-à-dire dans notre choix de faire de l'argent une servitude ou une liberté.

Revenons à Spinoza.

Chaque chose, autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être. [...] et cet effort par lequel chaque chose s'efforce de persévérer dans son être n'enveloppe pas un temps fini mais un temps indéfini³¹.

La notion de temps que Spinoza associe à l'effort d'être est également extrêmement importante, en ce qu'elle situe le plan affectif hors de la durée, du temps fini. Le temps affectif est indéfini, il est strictement actuel.

L'être humain est affecté par l'image d'une chose passée ou future du même affect de Joie ou de Tristesse que celui dont l'affecte l'image d'une chose présente³².

Ainsi, le temps de l'affect déjoue toute notion de durée. Il permet déjà d'entrevoir un accès à une saisie adéquate de ce qu'on pourrait appeler l'éternité ou, dans l'immanence, l'actualité. Imaginer la perte d'un corps aimé réactualise l'affect de perte. La tristesse qui en résulte est présente. Rien n'est plus connu des gens de théâtre depuis Stanislavski que ce phénomène de re-crédation d'une émotion passée. Le théâtre favorise donc un enrichissement de notre conception du temps; la durée se double d'une présence et l'acteur est capable de s'envelopper d'une temporalité qui le dépasse: son personnage est un éternel présent dans son corps, sa durée enveloppe une plage indéfinie de traces d'affects, d'impres-sions, d'empreintes. D'où cette sensation en cours en jeu, d'être en contact avec l'éternité, comme un médium traversé d'universalité. D'où le *pathos* de l'acteur, son sens du sacré, cette tension entre sa mortalité affichée et son immense actualité. Ce démon du jeu le tente avec son illusoire utopie de le faire échapper à la détermination, à la condition humaine, l'espace d'une représentation.

Enfin, le temps théâtral nous replonge de façon plus complexe et plus intéressante dans le conflit entre transcendance et immanence. La transcendance

³¹ Spinoza, *op. cit.*, p. 163-164. Propositions 6 et 8.

³² *Ibid.*, p. 171. Proposition 18.

veut l'éternité, l'immanence, l'actualité. Transcender le temps, c'est s'élever au-dessus de la durée; immaner, c'est se déployer indéfiniment à l'intérieur de notre durée. La transcendance nous promet un en-dehors, un au-dessus, un au-delà de la mort. Notre seul salut, dans la transcendance, c'est d'échapper au temps. L'immanence quant à elle nous met dedans, dans un en-soi, une plénitude temporelle. Nous demeurons en nous-mêmes, mais rien ne limite notre capacité de nous saisir du temps avec toute notre énergie, notre joie, notre puissance d'agir et de désirer. Le temps devient notre appartenance. Il achève donc de nous complexifier. Il fait de notre corps la pierre de touche de toute connaissance de la complexité.

Les gens de théâtre ne reproduisent jamais ce qui s'est passé. Ils réactualisent. Le jeu consiste à ré-opérer le monde tel qu'on l'a imaginé, conçu et répété. L'être humain est toujours au cœur de cette dynamique, son corps en étant le producteur. L'usage de la technologie, si prégnante soit-elle dans la représentation, n'acquiert une force significative et signifiante que dans la mesure où quelqu'un la fait résonner³³. Le corps humain demeure le seul dépositaire du sens que le temps peut prendre.

Dès que nous sortons du théâtre, il n'y a plus de théâtre. Et si le théâtre nous rattrape sur la rue, instantanément se crée un nouvel espace affectif, une connivence typique du troisième lieu. Les bornes sont alors la fin du halo du lampadaire du bout de la rue, le mur aveugle de l'édifice, le point acoustique limite de renvoi de l'écho.

De même, le temps du théâtre ne continue pas. Il ne continue pas d'exister après. Il est, absolument. Et cet être théâtral est enveloppé dans l'éphémère existence du phénomène et cette existence éphémère contient tous les temps possibles en une accélération qui le lance vers une turbulence chaotique. On n'aura jamais fini d'explorer le corps du théâtre de l'intérieur. Le dépassement au théâtre est une temporalité de l'immanence.

³³ Robert Lepage, par exemple, dans son spectacle *Les Aiguilles et l'opium*.

8. Connaissance vs savoir

Maintenant que, après des années, j'ai cessé de m'emporter contre la chaîne d'infamies et de fatalités qui a provoqué ma détention, j'ai compris une chose: que la seule façon d'échapper à la condition de prisonnier, c'est de comprendre comment est faite la prison³⁴.

La connaissance est un composé constitué de divers éléments: information, affect, expression et interprétation, langage, etc...

Mais une connaissance qu'on constate incapable de maîtriser les passions, et qui débouche sur la tristesse s'avère non intégrée à l'être; c'est un savoir. La connaissance suppose que l'appétit a pris conscience de lui-même dans des idées adéquates. En ce sens, la connaissance est en lien direct avec le désir, contrairement au savoir.

Spinoza dit encore que le désir vaut par la qualité de son objet. La connaissance est un amour.

Chacune des dimensions de la connaissance est nécessaire, mais insuffisante. La dimension affective de la connaissance est le champ spécifique de l'art, comme l'information est celui des médias. En créant des affects ou en créant de nouvelles combinaisons d'affects déjà créés, l'art est nécessaire à la saisie de la connaissance.

On peut penser, par exemple, qu'une pièce comme *Mère Courage* de Brecht participe d'une conscientisation des conditions de la guerre en nous faisant connaître ce qu'une stricte information médiatique ne nous fait que savoir. L'information ne suffit plus, elle doit se doubler d'un affect qui s'inscrive dans le corps et rende la donnée saisissable.

³⁴ Italo Calvino, «Le Comte de Monte-Cristo», in *Temps Zéro*, p. 142.

Le corps producteur de sens

Nous subissons tous les assauts du savoir, ou plutôt de cette conception du savoir qui consiste à bombarder le consommateur d'informations, d'images et de signes. Le corps humain, dans le monde contemporain, ne se perçoit plus comme producteur des images, de l'information et des signes. Le corps est nié, écarté du processus, ou filtré par tant et tant d'interventions médiatiques qu'on finit par le perdre de vue. À l'autre bout de la communication, le récepteur a bien un corps, mais ce corps-là est sollicité non comme producteur mais comme simple consommateur. Les signes flottent. Le regard erre. Et le savoir, tel qu'il s'achemine auprès du consommateur, est un savoir détaché de l'expérience. À la limite, le signe est désincarné, dérivant sans attraction ou référence et ramené à une fonction de pure manifestation d'une haute technologie événementielle qui ne sait plus quoi faire de nous. Nous devenons son déficit, le passif du mode de production. Cette terrible source d'aliénation confine au désert affectif.

Comment peut-on échapper aux médias qui dominent la culture contemporaine? La réponse pointe évidemment le corps.

La pratique comme état de recherche

Par définition, le praticien ne sait rien. Sa pratique se fonde sur la nécessité de la recherche. Savoir, en l'occurrence, rend la recherche inutile, obsolète. Le préalable à la recherche est donc l'aveu d'ignorance. C'est la fonction même du praticien que de ne rien savoir. De l'affirmer. Et de partir à la recherche.

C'est ainsi que je peux accepter l'abandon à l'aveuglement, la dérive, le tâtonnement comme nécessité artistique. Il vaudrait donc mieux s'embarquer sans savoir où on va? Cette attitude heurte frontalement une certaine attente: l'œuvre d'art est une promesse de résultat et non un processus d'opération. Mais ici, le résultat n'est qu'un temps d'arrêt en cours de trajectoire et n'est donc pas l'arrivée à destination. Un principe empirique veut que le chercheur s'engage dans l'expérimentation à partir d'une hypothèse qui n'est là que pour lui ouvrir la porte du laboratoire. La pratique est une déclaration de principe: je fais du

théâtre, donc je cherche en ne sachant pas d'avance ce que je vais trouver mais en prenant une direction.

Foucault, dans son histoire de la sexualité, met en pratique sur le mode philosophique cette méthode: on ne peut trouver du nouveau que dans la mesure où on consent à se perdre³⁵. S'embarquer sans savoir où ça mène indique assez bien que le théâtre est aussi, symboliquement, une représentation de notre «ça». Nos appétits, nos besoins strictement vitaux, une fois représentés, acquièrent un statut de désir par la conscience d'eux-mêmes qui s'exprime dans l'état de recherche.

À l'heure actuelle, ce désir, cette expérience affective de la connaissance, ce passage par le corps qu'opère le théâtre, est passablement tenu pour suspect par *ceux qui savent*. Ici, le savoir est en rapport d'altérité avec la connaissance³⁶. En poussant plus loin l'examen de ce rapport de force, on se rend compte que cette illusion du village global qui fait équivaloir l'information et la connaissance est un instrument au service de la culture dominante. Le théâtre, en mettant à jour que cette équivalence est inadéquate, trouve sa place sociopolitique dans le rapport de force qui enveloppe la cité et la société de masse. Le théâtre éprouve sa puissance de résistant en nous disant: tant que connaissance et savoir ne se reconnaissent pas et ne négocient pas un contrat clair, il y a danger de dévaluation du corps comme producteur.

Deux cas classiques de malentendu et d'intimidation de ceux qui savent sur ceux qui connaissent nous sont familiers: premièrement, le malentendu produit et perpétué par couches successives de commentaires sur les classiques qui nous oblige non pas à une relecture mais à un décapage, et deuxièmement l'intimida-

³⁵ Voir M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, et G. Deleuze, *Foucault*. Ces deux ouvrages sont des exemples de cette pratique philosophique.

³⁶ Cela explique le renvoi dos à dos des acteurs et des critiques: il se dit des premiers qu'ils connaissent mais ne savent rien, et des seconds qu'ils savent mais ne connaissent rien.

tion par l'intellectualisation des méthodes d'entraînement (Brecht, Stanislavski, Artaud, Grotowski, et les traditions «orientales»)³⁷.

Prenons l'exemple des panneaux publicitaires qui défilent aux yeux des automobilistes sur une voie rapide³⁸. Ils bombardent de signes et privent les automobilistes de leur puissance d'agir, fermant la porte à toute possibilité de transgression, de relation, de rencontre. L'automobiliste est acculé à son volant et subit le bombardement qui l'aliène. Tout ce qu'il peut faire, c'est accélérer, fuir, tenter d'échapper aux signes.

Maints héritiers de Spinoza, comme Beaudrillard, Lyotard et Derrida invitent à lire la postmodernité comme une implosion des significations. L'information dont nous sommes bombardés, au lieu de nous faire agir, nous disqualifie, fait de nous des gobeurs passifs, des corps désinscrits par la mise-en-écran; nous ne sommes pas *dans* un espace mais *devant* une surface comme on se retrouve placé devant un fait accompli; c'est une position d'impuissance, d'exclusion comme corps producteur dans notre inclusion même au réseau comme consommateur. Nous sommes là, nous percevons, nous sentons, nous absorbons des signes mais notre corps n'opère plus, ne produit plus, ne désire plus. Les médias désintègrent les distinctions dans une modélisation du pareil au même. Notre univers s'indifférencie et nous coupe de la complexité, de la vie dans ses variations. En faisant de notre corps le lieu de production du sens, le théâtre réactualise sa puissance politique de résistance.

Ce conflit entre connaissance et savoir se répercute sur le plan artistique dans un paradoxe statutaire. Une pièce de théâtre est à la fois un objet d'art et une expression culturelle. Une représentation imaginaire et un corps. Il y a double statut. Le théâtre en tant qu'objet d'art se rapporte à la fonction des

³⁷ Le cas de Brecht est clair: les théoriciens de la distanciation ont terrorisé les acteurs en coupant complètement leur savoir d'une pratique convaincante du *Verfremdungs-Effekt*.

³⁸ J'emprunte cet exemple observé à Dallas à l'article de Joachim Fiebach: «Médias audiovisuels et théâtre», *L'Annuaire Théâtral*, n° 15. SQET, Montréal, 1994, p. 74.

théâtres qui est de présenter des œuvres. Et le théâtre comme expression culturelle se rapporte davantage au projet dramaturgique, qui est de faire résonner une voix dans la cité.

Ce double statut d'objet d'art et d'expression culturelle demeure cependant irréductible dans son paradoxe et enveloppe le mode d'existence des compagnies de théâtre, les obligeant à se poser la question du choix éthique. Certaines compagnies s'appuient plutôt sur le fonctionnement de l'appareil théâtral pour se perpétuer, d'autres s'appuient davantage sur un projet dramaturgique pour persévérer dans leur être.

Ce paradoxe est conflictuel dans la mesure où il plonge les artistes dans un dilemme de finalité. Qu'est-ce qui dynamise un théâtre, lui donne puissance d'agir, désir et créativité? Fabriquer des objets d'art et exprimer une culture sont deux limites extrêmes de ce dilemme à l'intérieur duquel les artistes travaillent, et oscillent. Ce paradoxe peut donc aussi constituer un troisième lieu, le lieu de toutes les résonances, qui enveloppe et le théâtre et la cité.

Le praticien comme résistant à une culture médiatique dominante ne peut prétendre à la liberté en soi, mais bien à une libération dans l'indéterminé. Sa recherche, d'état d'aspiration en quête de transcendance qu'elle est, devient agissante, opératoire. L'acteur ne se réalise pas à travers son personnage, mais il s'actualise dans l'immanence. Dès lors, le pouvoir médiatique, tel que le corps le traverse, est déserté. L'état de recherche ne se conçoit pas sans un état de transformation. Un parcours. En ce sens, le théâtre nous fait connaître les limites du pouvoir et nous aide à l'aborder joyeusement.

Ultime paradoxe: l'art est en soi une connaissance inadéquate, mais permet une expérience adéquate de la connaissance.

Une des difficultés que j'ai rencontrées en élaborant mon hypothèse tient au fait que le théâtre débouche sur le premier genre de connaissance (l'imagination) et parfois sur le deuxième (l'entendement), non pas d'une façon précise et claire, mais d'une façon confuse. Si bien que cette confusion ne peut atteindre

à la saisie de la connaissance dans toutes ses dimensions, que Spinoza nomme le troisième genre de connaissance.

Autrement dit, l'art est en soi une connaissance inadéquate.

Tout artiste sait ou sent cela: les objets qu'il produit génèrent une insatisfaction, un sentiment d'inachèvement. Un objet d'art est nécessairement insuffisant. De cette insuffisance, on conclut que l'art suscite le désir en nous mais un désir in-comblable. Ce qui nous condamne apparemment à la tristesse. Et en effet, les artistes déprimés sont légions.

Si donc, comme le dit Spinoza, l'affect constitue une idée confuse, comment soutenir l'hypothèse que l'art permet une expérience adéquate de la connaissance?

C'est uniquement possible à partir du passage par le corps. Cette dimension affective de la connaissance est insuffisante certes, mais néanmoins nécessaire. L'art complète le travail de la philosophie et de la science³⁹.

L'art donc, sans être suffisant, demeure nécessaire. Et chez l'artiste dont le désir tend vers la connaissance, la pratique théâtrale est une clef donnant accès à l'éthique. En nous rapprochant affectivement d'une expérience de la connaissance, on peut entrevoir l'adéquation, en ce qu'elle est en soi une joie. L'art aborde la connaissance par la traversée de cette joie.

Le chaos du désir devient dès lors une action plutôt qu'une servitude. L'art, en désirant la connaissance, augmente notre puissance d'imaginer, hisse l'imagination au rang d'action, d'élan, d'effort. Nous ne subissons plus nos images, nous les faisons agir. C'est là une source indéfinie de joie.

³⁹ C'est à la base de l'ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie?* de Deleuze et Guattari, qui tissent à cette question celle de l'art et celle de la science.

Spinoza nous éclaire là-dessus. Selon lui⁴⁰, quand l'esprit se conçoit lui-même avec sa puissance d'agir, il se réjouit: or l'esprit se considère nécessairement lui-même quand il conçoit une idée vraie, c'est-à-dire adéquate. Inversement, quand l'esprit conçoit certaines idées adéquates, il se réjouit donc en tant qu'il agit. En outre, en tant qu'il a des idées claires et distinctes, en tant également qu'il a des idées confuses et indistinctes, l'esprit s'efforce de persévérer dans son être. Or, par effort, nous entendons le désir; il se rapporte donc à nous, en tant également que nous comprenons, c'est-à-dire en tant que nous agissons.

Les images inadéquates, en tant qu'elles produisent une joie, sont adéquates en Dieu. C'est là le principe dynamisant du travail artistique comme élan vers la connaissance.

Conclusion

L'hypothèse de travail ici présente, de même que l'écriture de la pièce qui lui est parallèle, m'ont constamment plongé dans l'expérience affective du chaos du désir. Je me suis retrouvé en état de paradoxe oscillatoire, enveloppé de concepts devenus affects. Quelle est cette connaissance qui me traverse dans le travail théâtral? Quel sens a l'objet que je fabrique et quelle résonance a la voix que j'exprime? Ma conclusion est à la fois interrogative et manifeste. Elle soulève la question de l'éthique de l'artiste.

L'éthique est une philosophie de libération, non pas par une échappée hors de notre condition, mais par un travail de déploiement de nos forces vitales à l'intérieur même de notre condition. L'art en serait la pratique. Dans la dynamique de la joie, notre corps et notre durée nous enveloppent mais ne nous emprisonnent plus. De même en est-il de nos désirs et des affects.

⁴⁰ Je ne cite pas comme tel, mais je synthétise à partir de plusieurs propositions de l'*Éthique*.

La joie artistique crée en nous un affect et un désir qui augmentent notre conscience de vivre, d'être là, présent et au présent. Je reviens à l'exemple idéal de l'enchantement de Shakespeare. *Richard III*, *Le Roi Lear*, *Titus Andronicus*, *Hamlet*; il a beau nous raconter une histoire horrible, on en sort allégé, joyeux. Parce que la saisie s'est produite. Shakespeare nous a fait connaître l'histoire. Et l'expérience de cette connaissance apporte une joie.

La nécessité de l'art d'aujourd'hui

L'art est donc une nécessité dans la mesure où il nous fait vivre l'expérience affective de la connaissance. Sur le plan immanent, le fait que le désir opère chaotiquement est aussi une nécessité. Et le désir, l'élément dynamiseur.

En situant le désir dans son irréductibilité au plan d'immanence, en faisant du chaos du désir le fond même de la nécessité de l'art, je me trouve acculé à l'in-mesurable même, face à un phénomène aussi facilement perceptible que la circulation d'énergie au théâtre. L'in-mesurable voisine l'hypothétique. Les historiens de la science réfèrent souvent à la difficulté de la preuve. Une hypothèse est tenue pour vraie tant qu'on n'a pas réussi à la démolir. Il s'agit d'une preuve par indéfinition. La théorie du chaos n'y échappe pas, non plus que le concept éthique de Spinoza. En ce sens, les affects qui enveloppent mon corps me font accéder à une connaissance, adéquate en soi comme en la nature, mais les images et les idées qui en surgissent ne sont aucunement garantes de la justesse de mon interprétation de mes propres affects. Je suis dans le chaos. Et dans le désir. Cet élan incessant peut devenir paralysant si, par une tentative de rationalisation, je l'identifie au cul-de-sac logique de l'invérifiable. Du point de vue d'une finalité, le chaos est un non-sens. Belle invitation au cynisme! Mais le cynisme mène à une démission de créativité en ce qu'il est un affect de tristesse et diminue notre puissance d'agir.

Pour donner du sens à son travail, l'artiste s'entraîne à augmenter sa puissance créative. Dans cette dynamique, sa position ne peut qu'être éthique, il tend vers la joie sur un plan d'immanence. Ici, l'art est conservateur. Au sens premier de persévérer dans son être: «L'art conserve [...] ce qui se conserve, la

chose ou l'objet d'art, est un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects»⁴¹.

La joie embranche affects et énergie sur un état de recherche qui caractérise le fait d'*être en train de faire* du théâtre. C'est donc uniquement sur le plan du désir que je puis être agissant. Dès lors, la nécessité me libère de l'hypothétique. Il n'y a plus de finalité qui tienne devant l'infinité des variations de la créativité sur le plan d'immanence. Il n'y a plus de destination mais de multiples voies, vitesses, dimensions et directions. J'ignore où l'art me mène, mais c'est parti. Il n'y a pas de tournage en rond, pas de retour à la case départ. Il y a cycle, sauts de plan, spirale et expansion fractale. Il y a étendue, acheminement, turbulence, plages de régularité, puits et sources, dynamique fluide, circulation. Ce devenir enveloppé de joie est seul révélateur de la véritable identité de l'artiste dans son travail. Ce qui est en jeu dans la création artistique, c'est la saisie par l'être humain de sa propre intégrité. Et c'est pourquoi l'artiste se doit de se donner une éthique.

L'éthique de l'artiste

L'artiste a à reparcourir par la voie affective ce que Spinoza a parcouru par la voie conceptuelle, et les théoriciens du chaos par la prospection intelligible du monde physique.

Dans la quête de la connaissance, l'artiste a donc à se ranger du côté de la joie ou de la tristesse. De projeter son art comme moyen d'augmenter la puissance d'agir ou de la diminuer. Sur le plan politique, par exemple, on comprend l'ironie de Brecht par sa puissance libérante, du côté de la joie, tandis qu'une pièce qui nous affecte de cynisme social s'avère paralysante, écrasante comme une tristesse.

⁴¹ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 154.

Je souscris totalement à même le projet artistique à cette définition de la joie qui augmente notre puissance d'agir par opposition à la tristesse qui diminue notre puissance d'agir.

La nécessité du théâtre se situe dans le troisième lieu, qui est lieu communautaire, lieu de libération des affects, lieu de connaissance et de désir. L'artiste est maître de son éthique: il peut proposer à sa communauté une pratique de libération ou d'aliénation.

Mais l'artiste ne peut faire l'économie de son éthique. Car l'absence d'éthique est une aliénation, une tristesse; une éthique, nécessairement, de l'impuissance.

Ainsi, l'artiste est paradoxalement maître de son éthique dans la mesure où il se place obligatoirement du côté de la Joie, sinon il se condamne à créer de l'Impuissance, à aller progressivement vers la Désaffection. Ce qui est artistiquement absurde. Sur le plan éthique: la liberté n'est pas un choix mais une responsabilité.

Bibliographie

Œuvres de Spinoza

SPINOZA, Benedictus de. 1954. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1604 p.

----- 1990. *Éthique*. Paris: P.U.F, coll. «Philosophie d'aujourd'hui», 497 p.

----- 1974. *Éthique*. Présentation d'Henri Lurié. Paris: Éd. du Rocher, 310 p.

Ouvrages sur Spinoza

BERTRAND, Michèle. 1983. *Spinoza et l'imaginaire*. Paris: PUF, coll. «Philosophie d'aujourd'hui», 191 p.

- BILLECOG, Alain. 1987. *Spinoza et les spectres. Un essai sur l'esprit philosophique*. Paris: PUF, coll. «Perspectives critiques», 168 p.
- BRUNSCHVIG, Léon. 1951. *Spinoza et ses contemporains*. Paris: PUF, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 309 p.
- DELEUZE, Gilles. 1981. *Spinoza, philosophie pratique*. Paris: Éd. de Minuit, 177 p.
- . 1968. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Éd. de Minuit, coll. «Arguments», 332 p.
- MISRAHI, Robert. 1990. *L'Éthique de Spinoza*. Introduction, traduction, notes et commentaires. Paris: PUF, coll. «Philosophie d'aujourd'hui», 497 p.
- . 1992. *Le Corps et l'esprit dans la philosophie de Spinoza*. Paris: Delagrangue, coll. «Les empêcheurs de penser en rond», 139 p.
- MOREAU, P.F. 1975. *Spinoza*. Paris: Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 189 p.
- YOVEL, Yirmiyahu. 1991. *Spinoza et autres hérétiques*. Paris: Seuil, 2 vol.

Ouvrages sur le chaos

- BRIGGS, John, PEAT, D. 1991. *Un miroir turbulent. Guide illustré de la théorie du chaos*. Paris: Interéditions, 223 p.
- GLEICK, James. 1989. *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*. Paris: Albin Michel, 431 p.
- MANDELBROT, Benoît. 1989. *Les Objets fractals; forme, hasard et dimension; suivi de Survol du langage fractal*. Paris: Flammarion, coll. «Nouvelle bibliothèque scientifique», 268 p.
- RUELLE, David. 1991. *Hasard et chaos*. Paris: Éd. Odile Jacob, coll. «Sciences», 247p.
- SERRES, Michel. 1977. *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*. Paris: Éd. de Minuit, 237 p.
- STEWART, Ian. 1992. *Dieu joue-t-il aux dés? Les nouvelles mathématiques du chaos*. Préface de B. Mandelbrot. Paris: Flammarion, coll. «Nouvelle bibliothèque scientifique», 441 p.

Ouvrages de philosophie

- AGAMBEN, Giorgio. 1990. *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*. Paris: Seuil, coll. «La librairie du 20^e siècle», 118 p.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Éd. de Minuit, coll. «Critiques», 206 p.

- DELEUZE, Gilles. 1986. *Foucault*, Paris: Éd. de Minuit, 141 p.
—— 1988. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Éd. de Minuit, 189 p.
FIEBACH, Joachim. 1994. «Médias audiovisuels et théâtre», *L'Annuaire théâtral*, n° 15: Montréal, SQET, p. 71-80.
FOUCAULT, Michel. 1984. *Histoire de la sexualité*, 2^e éd. Paris: Gallimard, 3 vol.

Ouvrages de fiction

- CALVINO, Italo. 1968. *Cosmicomics*. Paris: Seuil, coll. «Points», 153 p.
—— 1970. *Temps zéro*. Paris: Seuil, coll. «Points», 152 p.
EURIPIDE. 1982. *Théâtre*. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1478 p.
ROLLAND, Romain. 1931. *L'éclair de Spinoza*. Paris: Éd. du Sablier, 130 p.
SHAKESPEARE, William. 1977. *The Complete Works of William Shakespeare*. Londres: Abbey Library, 1100 p.