

PORTRAIT DE FÉLIX GUATTARI EN AUTEUR DRAMATIQUE

Flore Garcin-Marrou

ERES | « Chimères »

2012/2 N° 77 | pages 137 à 148

ISSN 0986-6035

ISBN 9782749233444

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-2-page-137.htm>

Pour citer cet article :

Florence Garcin-Marrou, « Portrait de Félix Guattari en auteur dramatique », *Chimères* 2012/2 (N° 77), p. 137-148.
DOI 10.3917/chime.077.0137

Distribution électronique Cairn.info pour ERES.

© ERES. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Portrait de Félix Guattari en auteur dramatique

FÉLIX GUATTARI AURA ÉTÉ à la fois romancier, poète, auteur dramatique, scénariste – bien que cet aspect de sa pensée soit relativement passé sous silence. Son formidable récit autobiographique intitulé *Ritournelles*, publié aux éditions Lume en 2007 grâce à Jean-Baptiste Thierrée, montre que Félix Guattari s'est forgé pendant de longues années un style poétique, surréaliste, donnant vie à une prose branchée sur son propre *stream of consciousness*, dans la lignée des poètes de la *Beat Generation*. Aujourd'hui, il faut aller plonger dans les archives du fonds Félix Guattari, s'installer studieusement dans la nef de l'abbaye d'Ardenne de l'Institut Mémoire des Éditions Contemporaines à Caen, pour découvrir, entre autres, le recueil de poésie *Crac en plan, pas un pli*, de multiples versions du scénario *Un Amour d'UIQ* et douze pièces de théâtre composées entre 1979 et 1990, qui restent à ce jour inédites¹. *L'Affaire du sac de chez Lancel* (1979), *Le Maître de lune*, *Psyché Ville Morte*, *Socrate*,

• Flore Garcin-Marrou est l'auteur d'une thèse sur « Gilles Deleuze, Félix Guattari : entre théâtre et philosophie. Pour un théâtre de l'à venir ». ATER en Études théâtrales à l'Université de Toulouse Le Mirail, elle poursuit ses recherches au Laboratoire des pratiques scéniques de la philosophie (LPSP) de Paris-Sorbonne. *Chaosmose, une lecture collective* #4, (*Chaosmose*, chap. IV et V).

1. *Socrate* est la première pièce publiée en juin 2012, dans le numéro des *Deleuze studies* consacré au vingtième anniversaire de la mort de Félix Guattari, dans une traduction de Solène Nicolas, avec une introduction écrite par mes soins.

Visa le noir tua le blanc (1985-1986) et *La Nuit, la fin des moyens* (1990) sont les six pièces les plus abouties : de multiples versions montrent qu'elles ont été travaillées à plusieurs reprises. Elles circuleront du vivant de Félix Guattari entre les mains de ses amis artistes : il y aura une suite pour deux d'entre elles. *Socrate*, dans une version remaniée par Enzo Cormann, donnera lieu à une conférence-spectacle présentée au Théâtre Ouvert, à Paris, le 18 janvier 1988. *La Nuit, la fin des moyens* sera lue au Festival d'Avignon en 1990. Mais il existe aussi des dialogues moins aboutis et non datés (*Dialogue théâtral entre Toc, Tric et Mistrac*, *Dialogue théâtral entre Élodie, Robinson et Arsinoé*, *Dialogue entre Thérèse et Ugo*), des pièces d'inspiration beckettienne *Ding*, *Les Cubes*, ainsi qu'une réécriture dadaïste d'un dialogue philosophique *Parménide*. Pour quelles raisons Félix Guattari s'est-il autant investi dans l'écriture dramatique ? À quel type de théâtre son écriture fait-elle référence ? Écrit-il, comme Jean-Paul Sartre, un théâtre à thèse développant sur scène les problématiques questionnées au sein de son œuvre théorique ? Non, son théâtre prend le contre-pied absolu de cet horizon d'attente car ce théâtre comique, potache et d'inspiration dada, témoigne d'une posture existentielle que l'auteur n'a pas cessé de revendiquer : celle de ne jamais être là où on l'attend, de ne jamais habiter le centre des choses et d'explorer plutôt les périphéries et les marges. Viser l'écriture théâtrale est une façon de rejoindre d'autres territoires d'expérimentation, de se prêter à un devenir-nomade. Si ces pièces de théâtre ont été oubliées et ont peu suscité d'envie chez les metteurs en scène, est-ce pour autant le signe qu'il faudrait les oublier ?

Enfant, Félix Guattari assiste avec sa mère à des spectacles en matinée. Il entretient alors un rapport fétichiste avec les programmes de théâtre qu'il conserve consciencieusement dans un tiroir, à tel point que sa mère lui demande s'il ne préfère pas sa collection de programmes aux spectacles eux-mêmes, écrit-il dans *Ritournelles*. Adolescent, grâce à son ami Raymond Petit, organisateur des sorties culturelles du Groupe Jeunes de l'usine Hispano-Suiza de Bois-Colombes, Guattari profite des soirées au théâtre organisées pour les jeunes ouvriers. Puis il se plonge dans la lecture des écrits de Sartre, qui devient son modèle de polygraphie, capable de faire dialoguer la scène philosophique avec la scène théâtrale.

Dès 1953, lorsque Guattari rejoint l'expérience de La Borde, il découvre un nouveau type de théâtre lié à la psychothérapie institutionnelle : grâce à François Tosquelles et à l'expérience de Saint-Alban, des Clubs intra-hospitaliers permettent la mise en place d'ateliers d'ergothérapie. Jean Oury reprend cette « fonction-théâtre » à La Borde : pour lui, le théâtre facilite la formation du collectif, le décroisement des aliénés, la création d'un espace virtuel où la psychiatrie peut expérimenter une nouvelle distribution des rôles. Certains médecins jouent aux fous. Des fous jouent à plus fous qu'ils ne le sont vraiment. De nouveaux répertoires de situations sont mis en place : la grille, mise en scène du quotidien, évite toute prise en gelée, tout immobilisme. Le rôle n'a pas le temps d'être appris par cœur par ceux qui effectuent une fonction, qu'il faut déjà en changer : « Chaque matin, tout est à reprendre² ». Le théâtre devient une des activités thérapeutiques emblématiques de la clinique, notamment lors des kermesses traditionnelles du 15 août. Mais existent aussi les « marionnettes cancan³ » qui, tous les samedis soirs, pendant les veillées, viennent commenter les activités de la semaine : la prise de médicaments, les heurts entre les patients, les médecins... Les marionnettes disent tout haut avec humour ce que tout le monde pense tout bas de l'institution.

Certaines personnalités de passage ou en résidence à La Borde viennent y écrire des pièces de théâtre : Fernand Deligny, sur l'invitation de Jean Oury, met en scène quelques textes avec les patients. Jacques Besse, directeur musical de la compagnie Charles Dullin s'impose comme le « marquis de Sade de La Borde ». Sans pour autant faire de l'endroit un nouveau Charenton, Besse, appuyé par Félix Guattari, écrit une pièce qui mobilise l'enthousiasme de tous ceux qui résident et travaillent à la clinique. *Exotique occident* vante les mérites du professeur Mac Bidaut, inventeur fou d'une machine baptisée l'analitron : machine étrange qui détient le pouvoir d'envoyer des rayons permettant d'élever l'intelligence d'un homme moyen, en le transformant en homme génial. L'opération est plus

2. J.-C. Polack, D. Sivadon, *La Borde ou le droit à la folie*, Paris, Calmann-Lévy, 1976, p. 61.

3. J. Oury, « La désaliénation en clinique psychiatrique », revue *Présences* n° 54, 1956 ; repris dans *Psychiatrie et psychothérapie institutionnelles*, Lecques, Champ social, Psychothérapie institutionnelle, [1976], 2001, p. 33-34.

dangereuse sur un homme génial, qu'elle rend fou. Soupçonné d'avoir vendu l'arme aux Soviétiques, Mac Bidaut sombre dans une dépression qui lui fait « manger des ananas » et « boire des litrons ». Le spectacle est joué en 1966, au Palais de Tokyo, dans le cadre du séminaire de Lacan par des soignés et des soignants. Roland Dubillard, après avoir fréquenté La Borde, compose un sketch des *Diablogues*, « Le Compte-gouttes », directement inspiré du lieu et de ses habitants. Le sketch met en scène deux pensionnaires tâchant de recompter des gouttes déjà mélangées dans leur verre : « Mais comment voulez-vous que je les recompte, moi ! Les gouttes, maintenant, on ne les voit plus. » Félix Guattari s'entoure d'artistes, qu'il invite à venir travailler à La Borde. Dubillard fait partie du Groupe Théâtre de la FGERI. Jean-Jacques Lebel le rejoint au CERFI afin d'ouvrir un nouveau front poétique et théâtral et lui fait rencontrer Judith Malina et Julian Beck du *Living Theatre* pendant les événements de Mai. Le magicien Baptiste, qui deviendra le circassien Jean-Baptiste Thierrée vient en 1969 animer toute l'année un atelier-théâtre : les pensionnaires donneront quelques représentations au Théâtre du Lucernaire d'une pièce de Jacques Sternberg, *C'est la guerre, monsieur Grüber*. Guattari est de plus en plus attiré par des tentatives diverses d'artistes qui visent à renverser les codes de représentation traditionnels : avec Jean-Baptiste Thierrée, ils travaillent à rénover le cirque traditionnel et fondent le Nouveau Cirque. Guattari est ébloui par la modernité d'une représentation telle qu'*Einstein on the beach* de Philip Glass et Bob Wilson. Il en va de même pour l'ATEM (Atelier théâtre et musique) de Georges Aperghis. Il noue des amitiés avec Jean-Pierre Léaud (son acteur préféré, dira-t-il) et Laura Betti (actrice de Pasolini). Il chroniquera dans *La Révolution moléculaire* le spectacle d'une troupe dénommée « Les Mirabelles » : collectif de jeunes garçons, membres du Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR), « travelos heureux » selon ses mots, militants pour l'existence d'un théâtre des minorités, s'érigent contre le théâtre molaire.

Dès le début des années 1980, pendant les « années d'hiver » qui marquent la fin des mouvements expérimentaux et des utopies créatives qui ont animé les années 1960-1970, Félix Guattari se met à écrire de la littérature. Si en effet certains parlent de « glaciation théorique », traduisant le mal-être provoqué par la fin de la rédac-

tion commune de *Mille plateaux*, ces années marquent pour Félix Guattari, un véritable virage esthétique. Entre 1980 et 1986, il mûrit le projet de devenir écrivain. Son intérêt se porte d'abord vers l'écriture de scénarios de cinéma dès 1977, en écho aux manifestations des mouvements autonomistes de Bologne. Ces expérimentations littéraires ne le portent plus seulement à réfléchir selon les seuls paradigmes philosophiques et cliniques, mais se tournent vers un paradigme esthétique. « C'est dans le maquis de l'art que se trouvent les noyaux de résistance parmi les plus conséquents au rouleau compresseur de la subjectivité capitalistique ». Pendant une décennie, l'art sera ce qui lui permet de ne pas céder à la glaciation. Il soutient Coluche qui incarne l'artiste résistant au pouvoir. Coluche est le *fool* shakespearien, le bouffon dont la fonction sociale est d'inverser les valeurs et d'en faire surgir d'autres. Le metteur en scène Philippe Adrien s'empare du manuscrit de Félix Guattari sur les *Soixante-cinq rêves de Kafka* pour en faire un spectacle, *Rêves de Kafka* (1984-1985) ⁴. Avec Jean-Jacques Lebel, Guattari fonde la Fondation transculturelle internationale et s'implique, à plusieurs reprises, dans le festival de poésie sonore Polyphonix : il devient lui-même performeur. Seul, ou avec Joël Hubaut, Guattari passe de l'autre côté du miroir, monte sur scène et déroule le fil de ses pensées, en « s'auto-schizo-analysant ». Un lâcher-prise dans la parole et dans l'écriture qu'il se met à coucher sur le papier.

Parmi les douze pièces de théâtre existantes, nous en retiendrons quatre. La première montre comment le théâtre peut devenir une tribune politique, dans l'esprit du Groupe Octobre et des pièces d'agit-prop. *L'Affaire du sac de chez Lancel* est une pièce militante écrite en 1979, inspirée d'un fait réel. Au cours d'une manifestation de métallurgistes, le réalisateur et ami de Guattari, François Pain, est pris en photo sur le point de s'emparer d'un sac à main dans la vitrine d'un magasin Lancel, place de l'Opéra. Cette photographie fait la une le lendemain du journal d'extrême-droite *Minute* : elle est exploitée par la police qui arrête François Pain et le traduit en justice. Pour protester, Guattari écrit une « pantalonnade judiciaire » qui dénonce l'absurdité de la machine judiciaire. À la fin de la pièce, le

4. *Soixante-cinq rêves de Franz Kafka et autres textes*, publication posthume présentée par S. Nadaud, Paris, Lignes, 2007.

juge plie devant la protestation populaire et tout le tribunal finit, en chantant, par former une farandole.

La deuxième pièce montre comment Félix Guattari donne à voir et à entendre une confusion mentale, une imagination chaotique qui se traduit dans le langage de ses personnages, dans la constitution de leurs corps. *Le Maître de lune* (1984) est une « pochade chaotique » que l'auteur aurait rêvé voir être mise en scène par Philippe Adrien, mise en musique par Enzo Cormann, chorégraphiée par Daniel Dobbels, scénographiée par Gérard Fromanger. La pièce raconte l'impossible union du Soleil et de la Lune, du masculin et du féminin. Au cours de l'intrigue, la lune prend le dessus sur le soleil, se transforme en sphinx capitaliste puis devient un robot... Les douze acteurs sont vêtus de costumes unisexes qu'ils transforment et peignent eux-mêmes au cours du spectacle, dans une pratique proche du *body art*. Leurs notations (A, B, C) renvoient à l'écriture beckettienne ou sarrautienne. L'ensemble ressemble à un happening, à une œuvre ouverte – telle que l'a théorisée Umberto Eco –, un grand *work in progress* très inspiré de l'écriture de la *Beat Generation* : Guattari, à la manière d'Allen Ginsberg se connecte directement au flux inconscient. La pièce témoigne d'une écriture-palimpseste, d'un rapiécage de ritournelles enfantines (« Ja/Ja/R'ticule,/Jojo/La pouille/Roi des petzouilles »), de répliques plus « épiques » (« Sous un ciel de larme lasse, Dame Tartine, reine du Styx, épanche son âme »), plus oniriques (« Dès que je l'ai vue, un rêve d'iguane s'est posé sur ma nuque⁵ »)... Elle témoigne d'une volonté de faire un « théâtre amphigourique ».

Le Maître de lune partage des thématiques avec la troisième pièce que nous avons sélectionnée : *Visa le noir tua le blanc* a vraisemblablement été écrit entre les années 1985-1987. Le titre évoque les paroles d'une chanson traditionnelle française, « V'la l'bon vent », qui narre de quelle façon les fils du roi, passant aux abords d'un étang, ont visé le canard noir et ont fini par tuer un canard blanc. La pièce renvoie à l'enfance et promet une réflexion théâtrale sur la

5. F. Guattari, *Le Maître de lune*, texte inédit, © Bruno, Emmanuelle, Stephen Guattari, Fonds IMEC.

ritournelle. Les neuf acteurs blancs n'ont pas de nom, sont notés par des lettres, de A à I. À ces personnages s'ajoutent une machine, une voix *off*, un Christ Pancrator qui apparaît en vision holographique, le Comte West West et son maître de chasse. Certains « personnages » désignés par des lettres sont suivis par une « chaîne processionnaire de doubles⁶ », tous attachés par un fil de nylon invisible, à six mètres de distance. A, B, C, D ne semblent pas être des humains mais plutôt des signes abstraits qui forment une « chaîne signifiante » telle que Jacques Lacan a pu la formuler : des lettres qui, lorsqu'elles s'assemblent, forment des mots, puis des phrases dans l'inconscient du sujet. Félix Guattari dénonce l'effacement du sujet dans la vision structurale, qui soutient que l'être humain ne peut être appréhendé qu'à travers un réseau de relations symboliques qui sont autant de structures auxquelles il participe sans en être conscient, en substituant à la liberté du sujet la nécessité impersonnelle du système. Les personnages de théâtre suivent cette conception, en n'étant plus présentés comme des individus, mais des points et des lettres, mis en relation de manière à créer une structure. Mais la spécificité de *Visa le noir tua le blanc* réside aussi dans son interrogation sur le début de toute chose. Les personnages, sur scène, sont hagards et cherchent à entrer en contact. L'un se demande : s'est-il déjà passé quelque chose ? Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? Ces questions, héritées de la philosophie de Leibniz, mettent en scène des personnages en quête d'action (là, s'entend aussi une résonance pirandellienne). La pièce porte sur le drame et son empêchement. Aristote, dans *La Poétique*, définit le drame théâtral comme une histoire qui se développe d'un point *a* à un point *b*. Guattari nie ce type de principe dramatique : dans cette pièce, plus rien ne se passe. Comme dans le théâtre de Samuel Beckett, notamment dans les pièces *En attendant Godot* et *Fin de Partie*, les personnages ne cessent d'attendre quelque chose qui ne vient pas. Attendent-ils même quelque chose ? Le structuralisme semble dévaloriser l'événement ou le phénomène au bénéfice de la structure : il semble que cela soit cette tension que les personnages éprouvent. Mais à cette crise du drame, le personnage noté « N » propose une

6. F. Guattari, *Visa le noir tua le blanc*, texte inédit, © Bruno, Emmanuelle, Stephen Guattari, Fonds IMEC.

7. *Ibid.*

solution. « G » proteste alors : « Celui-là va encore nous faire le coup du *clinamen* de derrière les fagots⁷ ». Ce *clinamen* apparaît comme un nouveau principe dramatique possible. Attribué à Épicure et développé par Lucrèce, il désigne la déviation des atomes dans leur chute verticale et parallèle dans le vide. Les atomes dévient, s'entrechoquent et permettent l'existence de toute chose. Métaphoriquement, les personnages représentent des atomes, libres de leurs mouvements et de leur liberté de direction. L'acteur donne naissance à un événement, une histoire, un drame lorsqu'il rencontre un autre personnage et qu'ils instaurent un dialogue. Le *clinamen* déclenche une réflexion sur l'art du comédien, vers une conception de la scène de théâtre vue comme un accélérateur de particules et devient un principe d'écriture dramatique qui s'oppose formellement au déterminisme dramatique. Utilisé par la pataphysique et l'Oulipo, il permet d'envisager l'écriture comme une recherche de collisions fortuites, opérant une déviation des contraintes de la langue et de la syntaxe afin de créer des distorsions, des jaillissements de liberté, de nouvelles formes de jeu.

Ces mêmes thèmes sont repris dans la dernière et la plus aboutie des pièces de Félix Guattari, *La Nuit, la fin des moyens*, écrite en 1990. Une lecture unique a eu lieu au Festival d'Avignon, passant totalement inaperçue dans la presse régionale ou nationale. Longue de quatre-vingt dix pages, cette pièce est sous-titrée « Palimpseste pour le théâtre » : elle est un objet littéraire décousu puis recousu d'une multitude de fragments de textes écrits sur des carnets ou dans des journaux et qui s'avère être une réécriture théâtrale de son roman autobiographique *Ritournelles*. C'est un objet théâtral non identifié : aucune trame narrative n'amène le spectateur d'un point *a* à un point *b*. Il n'y a peut-être même pas d'histoire, mais seulement des situations avortées, des personnages en quête d'auteur qui végètent dans des situations qu'ils n'arrivent pas à engendrer. La pièce porte, encore une fois, sur l'empêchement du drame. Plutôt que suivre un mode narratif traditionnel (« ça a commencé comme ça »), Guattari joue à déconstruire le drame puis à le reconstruire autrement. De la même façon que *Watt* de Samuel Beckett est une tentative d'écrire un roman sans histoire, cette pièce de théâtre est véritablement un drame « a-dramatique ». Midori est une jeune femme japonaise. Elle apparaît, dès le début de la pièce, figée dans une masse gélatineuse

rouge, symétriquement au personnage de Ralph, militant communiste qui lui, est figé dans une masse gélatineuse bleue. Elle médite sur le chaos, la scène de théâtre, le sens de toute chose. Lui, est souvent l'interprète de courts passages tirés de *Ritournelles*, énonçant des bribes de souvenirs autobiographiques qui ponctuent la situation de flashes de lumière et d'images. Elle, apparaît drapée d'une cape cirée noire, en fourrure et lanières noires, passant la douane de l'aéroport Kennedy à New York. Lui, récite parfois *in extenso* le § 279 du livre IV d'*Aurore* de Nietzsche. Elle, obéit comme une marionnette aux injonctions d'un troisième personnage, Collor. Lui, éprouve aussi du mal à trouver sa véritable identité – corps morcelé qui peine à se saisir dans son unité. Collor, troisième personnage de la pièce, un brésilien d'une quarantaine d'années, tient sous sa coupe Midori et Ralph : il a le pouvoir de les immobiliser, comme il a le pouvoir de donner au « chœur des chiens jaunes » un statut de personnages, ce que ne manque pas de revendiquer le chœur canin : « Vous êtes censés nous représenter, nous porter à l'existence, parler en notre nom⁸ ». Collor est une mise en abyme de l'auteur dramatique lui-même, qui décide à la minute où il est écrit quel drame va se jouer, selon le principe d'une écriture automatique : « Au moment où j'écris, j'ignore totalement ce qui peut advenir » remarque Collor/Guattari, assumant une forme d'écriture aléatoire. Comme dans la pièce *Visa le noir tua le blanc*, Guattari interroge les fondements du théâtre comme lieu d'une action représentée (la *mimèsis praxeos* aristotélicienne) : pourquoi s'y passe-t-il quelque chose, plutôt que rien ? Que se passe-t-il au théâtre quand il ne se passe rien ? Qui a le pouvoir de faire en sorte qu'il s'y passe quelque chose ?

Pour aller plus loin, il est possible d'interpréter *La Nuit, la fin des moyens* comme une expérimentation pratique de la « méthode de dramatisation » telle que Gilles Deleuze la conçoit dans un article de 1967, puis dans *Différence et Répétition*⁹. Deleuze nous place devant

8. F. Guattari, *La Nuit, la fin des moyens*, texte inédit, © Bruno, Emmanuelle, Stephen Guattari, Fonds IMEC...

9. « La méthode de dramatisation », communication du 28/01/1967 à la Société Française de Philosophie, reprise dans le *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 61 année, n° 3, juillet-septembre 1967, p. 89-118, repris dans *Deux régimes de fous et autres textes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 130-162.

un petit théâtre de l'idée, nous expliquant de quelle manière, lorsque nous réfléchissons, nous vient une idée. Il affirme que cette idée traverse plusieurs états : elle est d'abord une larve, qui se différencie en acquérant des coordonnées spatio-temporelles lorsqu'elle surgit sur un plan d'immanence. Elle est alors animée de vitesses, de rythmes. L'idée se vit comme un événement qui surgit dans la pensée et qui constitue le véritable « drame du penseur ». Félix Guattari procède par analogie : l'idée est, dans *La Nuit, la fin des moyens*, traduite par ces personnages pris dans des gelées indistinctes, incarnant littéralement ces larves qui n'ont pas encore reçu de qualité, de nom, de visage... Ralph et Midori sont là – larvaires, gélifiés – sur le plan d'immanence (la scène de théâtre) puis sont affectés de positions spatio-temporelles, de vitesses de déplacements, de rythmes de diction, au fur et à mesure que Collor/Guattari conçoit son drame. De la même façon que la méthode de dramatisation permet de comprendre la constitution d'un état larvaire en idée, *La Nuit, la fin des moyens* permet de suivre Ralph et Midori sur le chemin de leur constitution personologique. La dramatisation, expérimentée par Félix Guattari au théâtre, consiste à ce que l'entité larvaire devienne personnage, puis que le personnage surgisse sur scène et crée l'événement, de même qu'en philosophie, la dramatisation consiste à ce qu'une idée larvaire devienne une idée qui se manifeste sur la scène de la pensée. Le début de la pièce est « englué dans les gelées de sens », enveloppant les personnages comme une « brume glacée ». Collor perçoit le « danger de verglas », le « danger de fuite d'idées et de logomachie », « épreuve inévitable pour appréhender les composantes multiples à l'intersection desquelles une scène et un événement peuvent cristalliser ». Pour devenir des personnages, les larves doivent se libérer de leurs gelées, et pour ce faire, doivent se « délimiter », se « démarquer » en se différenciant, d'abord par une « division des sexes », puis selon une « division des classes d'âge¹⁰ ». Ralph et Midori subissent sur scène les processus de différenciation et de différentiation. La délimitation de ces personnages tient également à une division cellulaire. Guattari parle de « scissiparité », de la même façon que Deleuze évoque littéralement la division de l'œuf. La métamorphose des entités en personnages est

10. Félix Guattari, *La Nuit, la fin des moyens*, texte inédit, (c) Bruno, Emmanuelle, Stephen Guattari, Fonds IMEC.

11. *Ibid.*

progressive : « Le contour des personnages demeure oscillant et la scène hésite à s'incarner. Des flux nomades enveloppent, envoûtent et conjurent une zone d'entre-deux morts : celles du collapsus du discours narratif et celle qui marque l'être de son sceau de finitude¹¹ ». Après quelques pages où aucune situation n'arrive à se cristalliser, une vapeur bleue envahit la scène, provoquant chez Ralph et Midori un mouvement nécessaire de repli vers leurs masses gélatineuses originelles. Collor n'entend pas voir la métamorphose de ses entités, ses « larves » en personnages. Au contraire, il travaille à les maintenir dans cet état de sujets larvaires : « Ralph, ne t'éloigne pas, ne perds pas ton contour. Un personnage en temps normal, prend forme à travers une action, un suspens. Rien de tel ici puisqu'il s'agit de déconstruire, au fur et à mesure où elles se présentent, les compositions significatives et, pour ce faire, d'en retenir quelques-unes de façon quasi aléatoire¹² ».

Guattari travaille à créer un « théâtre de l'empêchement » : « Pour une fois qu'il commençait à se passer quelque chose nous concernant tous ! [...] Nous avons fait provision de toutes espèces de machines pour casser, briser, fragmenter, raturer, mettre en palimpseste le tout-venant des flux et reflux de la subjectivité avec l'arrière-pensée qu'il en sortirait toujours quelque chose¹³ ». Guattari, à travers Collor, expérimente une écriture théâtrale aléatoire et immanente, a-dramatique, constituée de fragments hétérogènes qui mettent sur la voie d'un théâtre à inventer. Ralph, à la fin de la pièce, définit ce théâtre comme un « théâtre de la ligne de fuite » : « Les lignes, toujours les lignes... Une fuite, une implosion. Mimétique de l'oubli et des perpétuels évitements¹⁴ ». L'objet de ce théâtre n'est plus le drame mais le processus d'écriture lui-même. On peut alors apprécier de quelle manière Félix Guattari s'inscrit dans une dramaturgie post-beckettienne et ne cesse de s'interroger sur l'acte dramatique en tant que tel, problématique partagée par les dramaturgies de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

Il est assurément trop tôt pour oublier le théâtre de Félix Guattari : ces pièces peuvent stimuler, non seulement une assemblée de spécialistes ou la communauté universitaire qui regarderait ces pièces pour leur intérêt historique, comme des pièces de musée... Aujourd'hui, *La Nuit, la fin des moyens*, en particulier, s'affirme comme une pièce d'une autre ampleur et d'une autre ambition, à travers laquelle Félix Guattari découvre, par le jeu du montage, de l'articulation de la parole et de l'image, par la recherche d'un devenir-scénique, une véritable écriture dramatique qui lui est propre¹⁵.

15. Pour de plus amples développements, cf. Flore Garcin-Marrou, « Gilles Deleuze, Félix Guattari : entre théâtre et philosophie. Pour un théâtre de l'à venir. », thèse de doctorat en Littérature française, dirigée par Denis Guénoun, Paris-Sorbonne, soutenue le 13/11/2011.