

FÉLIX GUATTARI, DRAMATURGE CHAOSMIQUE

Enzo Cormann

ERES | « Chimères »

2012/2 N° 77 | pages 158 à 172

ISSN 0986-6035

ISBN 9782749233444

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-2-page-158.htm>

Pour citer cet article :

Enzo Cormann, « Félix Guattari, dramaturge chaosmique », *Chimères* 2012/2 (N° 77), p. 158-172.

DOI 10.3917/chime.077.0158

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.



Félix Guattari, dramaturge chaotique

Flore Garcin-Marrou : *Comment votre rencontre avec Félix Guattari a-t-elle eu lieu ?*

Enzo Cormann : Le spectacle des *Rêves de Kafka* a été une fusée à deux étages. Yasha David, commissaire de l'exposition consacrée à Kafka au Centre Pompidou avait sollicité Philippe Adrien pour qu'il reprenne un spectacle présenté des années auparavant, tiré du cinquième chapitre de *l'Amérique*. Philippe a préféré décliner l'invitation et la conversation a roulé sur divers aspects de l'exposition, alors en préparation. Yasha David a fait incidemment mention d'une compilation effectuée par Félix d'une soixantaine de récits de rêves dans l'ensemble de l'œuvre, du journal et de la correspondance de Kafka. Il se trouve qu'à l'époque nous travaillions avec Philippe au Théâtre des Quartiers d'Ivry, dans le cadre d'un atelier expérimental sur le traitement scénique des rêves, en compagnie d'une quinzaine de comédiens... Les récits de rêves colligés par Félix constituaient une matière incomparable, et nous avons dès lors concentré nos travaux sur ce corpus. Ce travail expérimental a débouché sur l'invention d'un spectacle, simplement intitulé *Rêves*

-
- Auteur dramatique, enseigne la dramaturgie à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT). Il crée, en 1991, l'équipée jazzpoétique *La Grande Ritournelle*, avec le saxophoniste Jean-Marc Padovani. Sa dernière publication : *Ce que seul le théâtre peut dire*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012. Entretien avec Flore Garcin-Marrou, Lyon, le 14 octobre 2009.

de Kafka. J'en ai établi le texte à partir de fragments de l'œuvre de Kafka, des improvisations de la troupe et de mes propres divagations kafkaïennes... Nous avons présenté une première version au Théâtre des Quartiers d'Ivry en septembre 1984. Si mes souvenirs sont bons, Félix n'y a pas assisté. Puis nous avons repris le spectacle en 1985, au Théâtre de la Tempête, à la Cartoucherie de Vincennes – Jacques Derlon, le directeur de l'époque, ayant alors proposé à Philippe Adrien de venir y œuvrer en tant qu'*artiste associé*. J'ai fait la connaissance de Félix lors d'une répétition de la reprise (en fait, une vraie deuxième version), dans la petite salle du théâtre. Philippe l'avait invité à venir assister aux répétitions (et à intervenir à sa guise). Il est venu à plusieurs reprises en compagnie de Joséphine, son épouse. Je nous revois parfaitement, assis côte à côte sur un banc au fond de la salle, à regarder travailler les comédiens, et à nous enchanter de leurs trouvailles...

F. G.-M. : *Devant le processus théâtral qui était en train de s'accomplir, quelles pouvaient être ses réactions, ses suggestions ? Quel spectateur était-il ?*

E. C. : Il avait beaucoup de connivence avec cette ambiance propre au plateau, ce bricolage de percepts et d'affects, d'espace, d'objets, de fragments narratifs, d'accessoires disparates, de costumes, de lumières... L'action se passait à 360 degrés, parfois même sur plusieurs plans superposés. Tout un jeu de tulle, qui entourait les spectateurs, révélait des scènes, des arrière-plans, des visions... Une barque fendait le public, des êtres dialoguaient de toutes parts, des voix spectrales, des chants yiddish se faisaient entendre... Félix s'enchantait de cette façon de féerie. La présence physique des acteurs l'impressionnait. Il estimait qu'elle générât un trouble bien supérieur au cinéma... « Ça dégage ! Et ça engage ! » me glissait-il, entre deux éclats de rire. L'adjectif « épatant » revenait fréquemment dans sa bouche... J'ai tout de suite aimé sa fraîcheur de vue, sa spontanéité de commentaire, tranchant singulièrement avec l'ambiance critique de l'époque... Contrairement à la demande initiale, il n'est jamais intervenu dans une répétition. De temps en temps, Philippe se tournait vers lui pour solliciter un avis, mais il se contentait alors (pour autant que je m'en souvienne) de livrer des impressions très générales – jamais de commentaires approfondis sur tel ou tel aspect de l'œuvre de Kafka, par exemple.

F. G.-M. : *Aviez-vous discuté ensemble de l'adaptation que vous aviez faite de son manuscrit ?*

E. C. : Pas du tout. Il ne revendiquait d'ailleurs pas cette collecte des soixante-cinq rêves comme une œuvre personnelle, car il n'avait fait, en quelque sorte, que placer des signets dans l'œuvre de Kafka... Peut-être était-ce aussi le fruit de notes antérieures, prises lors du travail avec Gilles Deleuze pour la rédaction de *Kafka. Pour une littérature mineure*¹.

Félix venait en lecteur averti de Kafka mais n'était pas porteur d'une proposition dramatique. Il n'avait aucune idée préconçue sur le spectacle. Il a été d'autant plus excité par notre travail qu'il a vu que nous cherchions à produire sur scène de nouveaux agencements, en inventant de nouveaux dispositifs, en jouant sur des décalages, des mélanges, et dans l'idée qui lui était chère d'un décadre et d'une double identité de Kafka, rêveur et rêvant.

F. G.-M. : *Comment avez-vous engagé le processus d'écriture ?*

E. C. : Je suis parti de sa collection de rêves – qui est d'ailleurs reprise en annexe de la publication de la revue *L'Avant-scène*². Avec les comédiens, nous procédions à partir des fragments. Nous lisions les extraits, conjecturions les situations. Une improvisation s'engageait, avec tout ce qu'elle pouvait comporter de scories. Je prenais des notes et j'écrivais une proposition le soir même, que j'apportais le lendemain, afin que les acteurs l'essayent sur scène. L'autre part de mon travail consistait à imaginer ce que les écrits de Kafka ne font que suggérer. Par exemple, Kafka évoque nombre de propos tenus, sans en livrer la teneur. Il relate le fait qu'une plaisanterie fine déclenche des rires dans une assemblée, mais il n'en rapporte pas le *verbatim*. De là à vous dire par quel chemin biscornu sont advenus des calembours aussi calamiteux que la « cocoïtte »...

F. G.-M. : *Lorsque Franz rêve qu'il est au théâtre, où l'on joue Das weite Land (Terre étrangère) de Schmitzler, votre adaptation suit les grandes lignes du texte de Kafka, tout en faisant des inserts de phrases courtes qui ponctuent et redynamisent le discours. Ces inserts venaient-ils de ces improvisations, étaient-ils des mots lâchés par association d'idées ?*

1. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

2. E. Cormann, *Rêves de Franz Kafka*, suivi d'*Exils*, revue *L'Avant-scène théâtre*, n° 755, octobre 1984.

E. C. : Oui, en général, ce sont des éléments qui viennent d'autres fragments de l'œuvre. J'étais d'ailleurs devenu une façon d'encyclopédie vivante du fragment kafkaïen ! Au Théâtre des Quartiers d'Ivry, avant le spectacle, je jouais le barman au bar du foyer. En rendant la monnaie aux consommateurs, je marmonnais toute une collection d'aphorismes... Les spectateurs étaient accueillis dans un dispositif digne du *Procès* ou du cirque d'Oklahoma : s'ils avaient réservé des places, la caissière leur passait un premier service téléphonique, qui les adressait à un deuxième, lequel les adressait à un autre, *et cetera*... Nous étions à l'autre bout du fil, derrière une vitre sans tain, dans une régie située dans le hall du théâtre, et nous jouions avec les impétrants au téléphone en observant leurs réactions... La plupart comprenaient très vite que c'était là un avant-goût du spectacle. Les seuls à avoir pris ces niches de potaches en mauvaise part furent des journalistes...

F. G.-M. : *De quelle manière avez-vous déployé l'inconscient kafkaïen sur la scène ?*

E. C. : Pour Philippe Adrien, il y avait deux enjeux : le traitement scénique des rêves (travail qu'il avait amorcé avec ses quatorze comédiens lors de l'atelier préparatoire) et sa relation personnelle et théorique avec la psychanalyse, en particulier avec l'œuvre de Lacan avec lequel il a toujours été en rapport – ou en tension. L'œuvre de Kafka lui a permis de travailler sur l'inconscient, d'après ces deux angles d'attaque. Le corpus guattarien embrayait une troisième lecture, émancipatrice des grilles et topiques, nous incitant à réexaminer sous un autre angle toute cette question de l'inconscient – ou plus exactement à la déployer dans l'espace du théâtre (« Je est un autre, une multiplicité d'autres... débordant de toutes parts l'identité individualisée et le corps organisé »), et à faire de ces énonciations hétérogènes, paradoxales, voire antagoniques, non pas une synthèse transcendante (dramatique) mais « malgré tout, un monde³ ». Par ailleurs, Guattari nous aidait à dégager la singularité de l'œuvre de Kafka, sans tomber dans le cliché kafkaïen de la machine bureaucratique. Comme au réveil, dans la chaleur du lit, à l'heure des récits de rêves de la nuit écoulée, l'auteur du *Procès* nous apparaissait dans son humanité profonde. Je me rappelle de la première discussion entre Guattari et Adrien. Félix taquinait le dogme freudien : « Tu fais partie de ces gens qui envisagent le psychique comme une cuis-

3. Voir en particulier F. Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, p. 117.

ne laquée, avec ses trois couches de peinture... » Peu à peu, une interrogation sur les flux, les agencements singuliers d'énonciation subjective, la chaomose ont fait leur apparition dans notre réflexion et notre travail. La lecture guattarienne nous permettait de dé-psychologiser le rapport au jeu. Le spectacle n'était pas du tout régenté par un régime psychologique.

F. G.-M. : *Peut-on y voir les signes d'une « dramaturgie chaotique » ?*

E. C. : Nous parlions plus de « tableaux » que de scènes, de paysage mental que de dramaturgie ou de « logique dramatique »... Le spectacle s'enchaînait suivant un devenir-tableau, où prévalaient les circulations, les lignes de fuite, les plans de subjectivité, les concaténations physiques, les apparitions, les mirages (désirables)... Les personnages tendaient vers des choses qu'ils n'arrivaient pas à toucher, laissaient échapper des mots comme on renverse un verre, trimbalait des corps rétifs qui n'arrivaient pas à se battre ou à s'aimer, à désigner ou à repousser... Le spectacle faisait également feu de tous les impondérables, des accidents : un acteur qui doit rejoindre un balcon côté cour où l'attend son partenaire de jeu, dans une scène de salon de coiffure, surgit par erreur côté jardin... Coup de peigne à distance et effet de rêve garanti ! Une panne électrique générale déclenche les sirènes de sécurité et les lumières de secours, de sorte que la console-lumière fait défiler trois cents effets en quelques secondes, y compris les saluts et le rallumage de l'éclairage de salle pour la sortie du public... Ces pataquès renforçaient le caractère onirique de l'ensemble et étaient généralement considérés comme faisant « naturellement » partie du spectacle : nous en avons même conservé quelques-uns, comme d'authentiques trouvailles. L'accidentel, l'adventice nourrissait l'écriture, infléchissait l'agencement. Il y avait une sorte de devenir général dans ce processus, ouvert à tous les possibles. Félix parlait parfois du spectacle en relevant des conjonctions acrobatiques, des cartographies décervelantes. Par exemple, il s'extasiait sur notre parti-pris de mettre en scène des devenir-animaux – ce qui était en vérité assez étranger à notre réflexion de l'heure. Un jour que je trouvais à objecter à ces lectures – sans doute les trouvais-je passablement intrusives – il me rétorqua : « Tu es encore en train de penser que c'est toi qui penses, qui inventes, qui fais... Quand ce n'est ni toi, ni moi, mais le théâtre ! Et le théâtre sait des choses sur Kafka, que ni toi, ni moi, ni

Philippe, ni Gilles, ne savons ». J'ai compris à ce genre de réparties que je l'avais lu trop vite – ou trop distraitemment. Je n'avais pas vu à quel point il engageait des changements de paradigmes dans la pratique artistique. « 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 capitaliste, celle de l'unidimensionnalité, de l'équivaloir généralisé, de la ségrégation, de la surdité à l'altérité vraie⁴... » écrit-il dans *Chaosmose*. Le devenir-imperceptible de l'écrivain, ce n'est pas une posture de modestie judéo-chrétienne, mais la ligne de fuite d'un agencement d'énonciation qui est tout sauf personnel et qui est un moyen, non seulement de captation et de représentation du monde, mais également d'appropriation, d'exploration, et d'élucidation : un outil cognitif qui génère des savoirs excédant largement les savoirs individuels. Je pense par écho à cette phrase de Heiner Müller : « Le texte est plus intelligent que l'auteur »...

F. G.-M. : *Comment avez-vous vécu votre participation à son séminaire, en 1987 ?*

E. C. : Félix m'a demandé d'intervenir dans son séminaire. Il a fait la même demande à Philippe Adrien⁵. J'ai commencé par refuser. Il a insisté, me suggérant de « parler avec mon cœur⁶ ». Félix Guattari surnommait ce séminaire son « triangle de sustentation ». Il pouvait solliciter un ethnologue, un épistémologue, un peintre, un musicien, un architecte.... Autant d'occasions de mettre la pensée à l'épreuve des transversalités. Il invitait la philosophie à s'intéresser à mon expérience d'écrivain, et non à ce que je me déplace sur le terrain de la philosophie. Il n'attendait pas des concepts, mais des « considérations »... Ce faisant il m'offrait une occasion unique de faire un pas de côté, de m'aventurer hors de mon territoire et de me reterritorialiser en terre étrangère : Kafka, se rendant au théâtre avec sa mère, où l'on joue *Das weite Land*... C'est dans cet esprit qu'il m'a encouragé plus tard à imaginer des projets en collaboration avec des musiciens : « Ton balluchon d'homme de théâtre est-il si lourd

4. F. Guattari, *Chaosmose*, op. cit., p. 126.

5. « L'Improvisation » (01/03/1988), in revue *Chimères*, n° 7.

6. « Sous une jupe de velours noir (des dessous du théâtre) », *Chimères*, n° 3, Automne 1987 ; repris dans E. Cormann, *À quoi sert le théâtre ? (Articles et conférences 1987-2003)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003.

que tu ne peux pas l'emporter avec toi pour aller visiter la musique ? », me disait-il. En 1989, j'ai *performé* un premier texte avec des musiciens de jazz⁷, entamant cette « reterritorialisation » musicale que je lui dois en large part. Avec le saxophoniste Jean-Marc Padovani, j'ai fondé par la suite « La Grande Ritournelle », compagnie *jazzpoétique* au sein de laquelle nous travaillons depuis vingt ans le devenir-parole de la musique, le devenir-musique de la parole...

Lors de la séance du 7 avril 1987, j'ai lu un long texte à propos de mon rapport (singulier et singularisant) au théâtre. J'y développais notamment une distinction entre le rêve et le songe, qui l'avait intéressé, et dont nous avons quelquefois reparlé par la suite. Cette distinction, à mon avis, doit être articulée au *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, où des strates, des plateaux superposent et articulent des niveaux de conscience. La notion de « songe » – si familière à la tragédie classique ou élisabéthaine – permet de développer le travail de base de Diderot en déployant cette configuration en plateaux, d'une complexité vertigineuse. Si on prend les catégories stanislavskiennes, le comédien est présent à la situation, s'efforçant de concilier le « micro-objectif » de la scène en cours avec le « super-objectif » de la pièce, en même temps qu'il est requis de répondre correctement aux consignes d'ordre matériel : il faut qu'il entre, qu'il sorte à des moments précis, selon des trajectoires spécifiées ; qu'il repère tout en jouant la petite marque de scotch fluorescent sur le sol afin d'être pris dans la lumière... Il ne doit pas oublier son texte. Il a un regard mental sur lui-même en train de jouer. Quelqu'un tousse, deux personnes se lèvent et sortent ; il garde conscience de la salle et l'habite, quoiqu'il habite simultanément son personnage d'amoureux déçu... On pourrait multiplier les strates (n'a-t-il pas vécu une explication houleuse avec sa petite amie l'après-midi même ? Tel film, vu la veille, ne lui a-t-il pas laissé une impression persistante ? Quelque chose dans le regard de sa partenaire de jeu semble vouloir lui signifier quelque chose – mais quoi ? Le rythme de la scène lui paraît englué dans une sorte d'indolence, que ne manquera pas de leur reprocher le metteur en scène... *et cetera*.) J'ai insisté auprès de Félix pour qu'il travaille là-dessus – schizo-analyse de l'acteur au travail... –, qu'à tout le moins il nous aide à bien arri-

7. « Le Rôdeur », avec Gérard Marais (g), Youval Micenmacher (dms, perc) et Jean-Marc Padovani (st, sans).

mer cette expérience concrète, quotidienne, avec la réflexion sur le pliage chaotique, sur ce « point de négociation entre la complexité et le chaos »... mais ça ne l'intéressait pas plus que ça. Sans doute pour une part parce qu'il n'avait pas lui-même l'expérience physique du théâtre. Il n'y a qu'en scène qu'on peut éprouver la densité et le vertige (mais aussi la *vérité*) de cet agencement complexe.

F. G.-M. : *Le feuilletage dont parle Diderot, Félix Guattari l'a abordé, me semble-t-il dans sa réflexion sur la schizophrénie. Jean Oury a évoqué aussi l'image du « mille-feuilles » de l'être et de la conscience – une image qu'il emprunte à Jean Dubuffet –. Un mille-feuilles est fait d'une superposition de couches plus ou moins poreuses, avec de la crème, du biscuit feuilleté et une couche de sucre glace dessus... Le « plateau » de théâtre peut-il véritablement se penser en termes de « feuilletage » ou de « transversalité » ?*

E. C. : J'évoque fréquemment le prologue d'*Henry V* de Shakespeare. Le chef du chœur s'interroge à voix haute pour le compte de l'assemblée : comment quelques acteurs, armés de pauvres accessoires de théâtre, pourraient-ils prétendre représenter la bataille d'Azincourt sans l'aide bienveillante des spectateurs ?.. Là où l'on verra un homme, il faudra en imaginer mille, écrit Shakespeare ; quelques clameurs dans la coulisse évoqueront deux armées engagées dans une bataille sanglante... Dans cette invite aux spectateurs, le chef du chœur utilise les verbes « imaginer », « compléter », « représenter », « créer⁸ ». Tout est dit : pour représenter le monde sur un plateau, les acteurs ne peuvent accomplir que la moitié du travail. Il n'y a aucune représentation du monde qui tienne sur la scène du théâtre sans l'assistance des spectateurs. De ce point de vue, le *plateau* se fait bel et bien agencement *collectif* d'énonciation... Il est généralement vu comme une machine duelle, où les deux parties se font face ; mais il est en réalité une production de subjectivités entrelacées, de flux de conscience, de captations, de devenirs croisés – un peu à l'image des multiples états de conscience du comédien que nous évoquions précédemment. On peut aussi penser en termes de *plateaux* le travail concret des comédiens : échos

8. « À nos insuffisances supplétez par vos pensées ; divisez chaque homme en mille pour créer une armée imaginaire. Croyez, quand nous parlerons de chevaux, que vous les voyez planter leurs fiers sabots dans un sol consentant ; car c'est à vos pensées d'équiper nos rois. », W. Shakespeare, *Henry V*, OC, P. Leyris et H. Evans (dir.), Paris, Formes et reflets, [1957], 1983, v. 23-28, p. 27.

singularisants de la musicalité langagière, co-présence des corps, circulations dans l'espace, rapports au deuxième, troisième, énième degré au texte... Autant de *plateaux* flottants et autonomes qui machinent ce qu'on appelle *l'interprétation*, bien loin de l'illusion univoque (ou des « trois couches de laque » évoquées plus haut). Pour rendre justice au potentiel polyvoque des opérations dramatique et théâtrale, il faut se doter d'outils d'appréhension et de critique qui débordent la seule intuition du metteur en scène (« C'est comme ça que je vois les choses », « Mon regard sur la pièce »...) : on ne va pas au théâtre pour chausser les lunettes de Thomas Ostermeier ou d'Árpád Schilling... Par contre, si leur *subjectivité éclairée* parvient (comme je le pense) à libérer des forces étouffées, des possibles interdits, des potentialités refoulées, ou à réinjecter du mouvement dans des représentations figées par l'usage, ça devient formidable ! Au fond – quitte à surprendre –, ce type d'énonciations (plateau, flux, déterritorialisation...), a toujours fonctionné pour moi à la manière d'un embrayeur poétique. Certainement plus poétique que philosophique (je ne me suis jamais considéré comme un philosophe). Je me suis d'ailleurs excusé quelques fois auprès de Félix d'utiliser ses concepts de manière aussi peu orthodoxe. Il plaisantait volontiers sur la question, évoquant une boîte à outils, dans laquelle il advient qu'on confonde une tenaille avec un marteau, à l'instant où l'on cherche dans l'urgence un outil pour planter un clou.... Pour finir, la seule chose qui importe, rigolait-il, c'est que le clou soit quand même planté ! Au fond, il aimait sentir que sa philosophie donnait envie de bricoler, d'inventer, d'avancer... Il l'exprime très nettement dans *Chaosmose*, où il parle de « boîtes à outils composées de concepts, de percepts et d'affects, dont divers publics feront usage à leur convenance⁹ ». Pour ma part, je ne crois pas avoir jamais dévoyé ses concepts (ses outils) – je les aurai plutôt recyclés, ou *squattés*.

F. G.-M. : *Félix Guattari vous a-t-il sollicité pour lire quelques-unes de ses pièces de théâtre, et le cas échéant, pour que vous les soumettiez à l'avis d'amis metteurs en scène ?*

E. C. : Il me proposait parfois un manuscrit, quand je passais chez lui. C'est comme cela qu'il m'a remis – avec quelle admirable insouciance ! – *Le Sac de chez Lancel*, sa première pièce. Rétrospectivement, je déplore que nous ayons peu discuté de son

théâtre. Je m'en veux d'une certaine manière de ne pas lui avoir fourni davantage d'occasions équivalentes à celles qu'il m'offrait sur le terrain philosophique : je pense qu'il aurait été très intéressé de *travailler* au corps sa pensée, avec des gens de théâtre. J'étais bien sûr déconcerté par son théâtre (volontiers potache et foutraque...), mais en même temps ravi, comme je le suis depuis toujours par le théâtre de Jarry, les « fumistes », une certaine forme de burlesque surréaliste... L'expression d'un devenir-clown du philosophe...

En 1988, j'ai profité d'une carte blanche accordée par Lucien Attoun (directeur du Théâtre Ouvert) pour mettre en espace la pièce de théâtre *Socrate*, sous la forme d'une conférence-lecture. J'ai imaginé un personnage qui n'existait pas originairement dans la pièce, un assesseur. Le décor était constitué de cartons sur lesquels étaient inscrits des mathèmes néo-lacaniens. Je crois me souvenir qu'avec mon comparse Arnaud Carbonnier, nous changions de chapeaux et d'accessoires afin de marquer les différents personnages. Un petit magnétophone nous permettait de faire entendre quelques bruitages : notamment des bombardements, diffusés par des mini-enceintes que nous brandissions à bout de bras... Dispositif potache, « à-très-grosses-ficelles », eût dit Dubuffet. Sans doute avais-je en tête que, lors de la création d'*Ubu* au Théâtre de l'œuvre, en 1896, Jarry jouait le rôle... d'une porte ! Lucien Attoun avait été un peu estomaqué que je lui propose une pièce de Guattari, et plus encore que celui-ci vienne assister à la lecture. À l'époque Félix comptait beaucoup, sur la scène intellectuelle parisienne : tout le monde s'attendait à une proposition « de philosophe », très aride, un dialogue philosophique, du théâtre sans organes !.. La voyouserie jubilatoire de ce *Socrate* a pris à revers une partie du public, qui s'attendait à entendre du théâtre de thèse.

F. G.-M. : *Socrate est une parabole pataphysique sur les schizophrènes qui souffrent d'un dédoublement de la personnalité. Le personnage principal, Georges, est pris d'un accès de folie : il se prend pour Socrate, comme d'autres malades se prennent pour Jésus ou Napoléon. Qu'avait cette pièce de « chaomique » ?*

9. F. Guattari, *Chaosmose*, *op. cit.*, p. 179.

E. C. : Il s'agissait de sinuer au sein de cette pièce, d'adopter ses détours et ses dérailages. Nous l'avons traitée comme un rêve, comme une pure production de subjectivité, en restituant un état d'affolement – comme si Félix était *en train* de l'écrire. Lucien Attoun nous avait après coup interviewés pour France Culture : j'avais soutenu l'idée que je trouvais dans cette pièce une singularité radicale et que Félix s'autorisait une vraie production délirante, affranchie de toute bienséance dramaturgique... Je ne suis pas sûr que Félix ait beaucoup apprécié de m'entendre parler de « délire », mais cette mise en espace, cette façon de performance schizo, lui offrait l'occasion de vivre pour la première fois cette manière qu'a le théâtre de *composer* avec le délire (« Plongée chaotique dans les matières de sensation¹⁰ » ... « Tout est toujours à reprendre à zéro, au point d'émergence chaotique...¹¹ »). Sans doute avais-je également le dessein de lui faire mesurer concrètement à quel point le théâtre, quelle qu'en soit la facture, passe par des corps concrets dans un espace matériel – et non pas abstrait. On sentait bien à le lire que son théâtre n'avait pas *pris corps*. Je voulais également le prendre au mot : eh bien, te voilà servi, en matière de déterritorialisation ! Devenir-parole et devenir-assemblée du texte dramatique... Tout ça un peu... filial, sans doute : déstabiliser « papa », « tu vas voir ce que tu vas voir » ou je ne sais quoi de cet acabit – mais à ma grande stupéfaction, il a adoré ça ! Non seulement ça n'a pas infléchi sa façon d'envisager le théâtre, mais ça l'a conforté dans l'idée qu'il y avait là l'opportunité d'une « *échappée* », d'une épatante opportunité (d'autant plus épatante que peu préméditée dans son parcours) d'écrire en étranger dans sa propre langue, de penser en étranger, ou en enfant, ou en chien fou dans sa propre pensée.

Le caractère assez généralement « potache » de ce théâtre n'ôte rien au fait que Félix aurait bien aimé que ses pièces soient jouées. Il en a exprimé le souhait oralement à plusieurs metteurs en scène, et il se disait également prêt à écrire sur des sollicitations spécifiques. Le travail autour des *Rêves de Kafka*, en 1984, a enclenché chez lui un devenir-dramaturge : à partir de cette date, il n'a pas cessé de griffonner, de prendre des notes, de fantasmer et d'imaginer des choses sur le théâtre. Et j'éprouve pour ma part comme une blessure lancinante

10. F. Guattari, *Chaosmose*, *op. cit.*, p. 126.

11. *Ibid.*, p. 131.

et non cicatrisée le regret de n'avoir pas donné suite à la proposition qu'il m'avait faite d'une écriture (dramatique) duelle. C'est que, sans doute, en dépit de ce qui me crevait les yeux (!), je suis moi-même passé comme tout le monde à côté de ce énième « débordement par le milieu » du rhizome guattarien.

F. G.-M. : *Vous avez fondé La Grande Ritournelle dans les années 1990. Le titre est une référence assumée à une phrase célèbre de Qu'est-ce que la philosophie ?* : « La grande ritournelle s'élève à mesure qu'on s'éloigne de la maison, même si c'est pour y revenir, puisque plus personne ne nous reconnaîtra quand nous reviendrons ». Quelles ont été vos motivations ?

E. C. : Félix n'a vu aucun des *jazz poems* que j'ai composés et formés avec *La Grande Ritournelle*. J'opérais une déterritorialisation de la parole vers la musique, tandis que Jean-Marc Padovani accomplissait le chemin inverse, de la musique vers la parole. Au départ, le milieu du théâtre a mal compris notre projet : on s'attendait à ce que nous jouions, je ne sais pas... des comptines enfantines ?, prenant le mot ritournelle dans son sens populaire – preuve que l'œuvre de Deleuze et Guattari était en réalité fort mal connue dans le landerneau théâtral. La ritournelle nous fait partir du très simple : elle nous coud au monde avec de petites mélodies, des fredons conjurant la peur du noir, de l'abandon... Cette posture nous opposait d'une certaine manière à une certaine musique contemporaine qui se veut en prise directe sur l'hypercomplexité. Le jazz offre à la fois une structure mélodique, rythmique et harmonique et un terrain d'improvisation qui fait la part belle au *phrasé*, à la *composition spontanée*. Ces *jazz poems* (dé)concertants, pas destinés à se conformer aux règles disciplinaires en vigueur sur les scènes culturelles, ont été une façon, pour nous, de rompre avec « l'ordre du déjà classé », de se déprendre du piège de *l'identité*...

F. G.-M. : *La notion de « chaosmique¹² » revient à plusieurs reprises dans certains de vos textes ou de vos spectacles. Que signifie véritablement ce mot, pour vous ?*

12. Nous relevons trois spectacles autour de ce thème. *Cabin-Chaos* (impromptu pour voix et trio de percussions, 1993) ; *L'Artisan chaosmique* (clique(s) verbale(s), 1993-2000) ; *Cabaret chaosmique* (spectacle de sortie du groupe 28 du TNS, 1995)...

E. C. : « Chaosmos(e) » est une référence joycienne¹³. C'est un mot-valise, dans lequel on trouve *chaos*, *cosmos*, *osmose* – voire *comique*, dans l'adjectif *chaotique*... On y retrouve un peu de l'*artisan cosmique*, « figure moderne » évoquée dans *Mille Plateaux*¹⁴. En 1995, l'atelier *Le Cabaret chaotique*, élaboré avec les élèves du Théâtre National de Strasbourg, consistait pour une part en un chiffonnage *chaotique* de ma propre écriture... J'avais apporté aux douze comédiens une grosse liasse de textes (brouillons, fragments...), ainsi que toutes mes pièces publiées. Nous avons pioché dedans – et alentour, également. De l'ensemble se dégageait un climat perturbant de guerre civile permanente : l'amour comme une guerre civile, guerre de tous contre tous, guerres au travail, guerres virtuelles...

F. G.-M. : *Ce chaotique, pour vous, est-il devenu une catégorie esthétique ?*

E. C. : Je dirais plutôt qu'il établit une forme de tension avec le réel. Il oblige à considérer chaque chose comme provisoirement extraite de son chaos natif. Pour ce que j'en sais, la *chaotose*, c'est l'abolition chaotique des diversités figurales dans un bloc homogène de non-être – d'« être-non-être », dit Guattari. *L'artisan chaotique*, c'est l'homme de la descente aux enfers, le soutier de la production de subjectivité (le schizo méthodique et distancé que nous évoquions tout à l'heure). Mais aussi l'explorateur de l'altérité et de l'hétérogène. L'artisan chaotique, c'est celui qui s'arrête méthodiquement, obstinément, à tout ce qui « risque de nous engluier » dans la chaotose : « la folie, la douleur, la mort, la drogue, le vertige du corps sans organes, l'extrême passion... »¹⁵ C'est celui ou celle qui s'aventure hors du territoire existentiel familier. « Je-est-un-autre » – une multiplicité d'autres... – est l'un des rares et précieux viatiques dont il dispose pour inventer et produire de la subjectivité.

13. « Chaque personne, lieu et chose appartenant au Tout de ce Chaosmos et relié en quelque façon à cette turquerie picaresque se meut et change à chaque instant du temps ; la plume vagabonde, (peut-être l'encrier aussi), le papier et la plume jouent au lièvre et à la tortue, au coq-à-l'âne (...) : ça ressemble simplement à ce que c'est ». James Joyce, *Finnegan's Wake* (trad. Philippe Lavergne).

14. « La figure moderne n'est pas celle de l'enfant ni du fou, encore moins celle de l'artiste, c'est celle de l'artisan cosmique ».

15. F. Guattari, *Chaotose*, op. cit., p. 118.

Autant dire qu'il se confond pour moi avec la figure de l'artiste. Ou plus exactement : je conçois l'artiste (individuel ou collectif) comme un « artisan chaotique » – l'homme de la connaissance par les gouffres et la catastrophe.

AUJOURD'HUI ENCORE, JE RÊVE BEAUCOUP À MON AMI FÉLIX...

Jean-Baptiste Thierrée

ERES | « Chimères »

2012/2 N° 77 | pages 149 à 156

ISSN 0986-6035

ISBN 9782749233444

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-2-page-149.htm>

Pour citer cet article :

Jean-Baptiste Thierrée, « Aujourd'hui encore, je rêve beaucoup à mon ami Félix... », *Chimères* 2012/2 (N° 77), p. 149-156.
DOI 10.3917/chime.077.0149

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.

Aujourd'hui encore, je rêve beaucoup à mon ami Félix...

Flore Garcin-Marrou : *Comment votre rencontre avec Félix Guattari a-t-elle eu lieu ?*

Jean-Baptiste Thierrée : J'ai dû rencontrer Félix l'été 1969. Son ami François Pain était venu me voir dans un cabaret où je travaillais à l'époque, L'Écluse. Il avait vu le numéro de magie que je faisais et m'avait invité à venir participer à la fête de La Borde, le 15 août. Je suis allé faire le numéro devant les pensionnaires : la magie déclenchait des phantasmes particuliers chez les malades. Je ne m'étais jamais intéressé à la psychiatrie, je n'allais pas très bien à ce moment-là. Le fait de rencontrer des gens qui étaient bien plus malades que moi m'a guéri aussitôt. À la fin de ma prestation, pendant que je rangeais mes affaires, Félix s'est présenté à moi. J'ai trouvé qu'il avait l'air d'un enfant alors qu'il était plus âgé que moi. Son visage était incroyablement jeune. Il m'a proposé de venir travailler avec lui. Pour lui, mon investissement dans la clinique devait être une manière de casser l'institution et de chercher de nouvelles idées.

F. G.-M. : *Avez-vous accepté d'aller travailler à La Borde ?*

J.-B. T. : Bien sûr ! Entre 1969 et 1970, j'y suis allé chaque jour de relâche de L'Écluse. Le dimanche et le lundi, je partais à Cour-

• Comédien, fondateur du « nouveau cirque » (1971), il a créé avec Victoria Thierrée-Chaplin *Le Cirque Bonjour*, *Le Cirque imaginaire* et *Le Cirque invisible*.
Propos recueillis par Flore Garcin-Marrou le 29 décembre 2009.

Cheverny. Au début, je n'ai fait qu'errer, regarder et parler avec Félix. Finalement, il m'a convaincu de monter un spectacle avec les pensionnaires. J'ai cherché un texte : cela a été difficile d'en trouver un qui intéresserait tout le monde. J'ai pensé alors à Jacques Sternberg, un auteur de science-fiction que je connaissais. J'avais déjà monté une de ses pièces, *Midi moins cinq*, que j'avais créée à l'Opéra de Liège, puis qui avait tourné en France jusqu'à ce qu'on l'interdise (Sternberg ne m'avait pas dit qu'il avait écrit la pièce avec un co-auteur, qui a fait stopper les représentations, accompagné d'huissiers). Sternberg écrivait une autre pièce assez extravagante : *C'est la guerre, monsieur Gruber*¹. J'ai suggéré à Félix ce texte, il m'a donné son approbation. Pendant des mois, je me suis escrimé à monter cette pièce avec des gens qui étaient plus ou moins motivés, qui étaient atteints plus ou moins gravement... Certains étaient hors d'état de jouer un rôle. J'étais au milieu d'un vrai magma ! Je faisais toutes sortes d'essais... Il y avait par exemple un catatonique – qui s'est suicidé peu de temps après – que j'avais masqué totalement, de tête et de corps. Je l'avais amené dans une sorte de salle de danse où il y avait un miroir. Je lui disais de courir, de sauter : il faisait tout ce que je lui demandais, alors qu'habituellement, il mettait un quart d'heure pour franchir le seuil d'une porte. Pendant des semaines, je lui ai demandé pourquoi il bougeait seulement lorsqu'il était masqué. Un jour, il m'a enfin répondu : « Parce que tout cela n'est pas sérieux ! »... Je participais aussi aux réunions du personnel soignant. J'ai toujours pensé que Félix m'avait fait rentrer là pour être un élément perturbateur. Je ne comprenais pas très bien pourquoi je parlais des cas des malades. Félix me poussait à donner mon avis. C'était très marginal à l'époque de vouloir faire du théâtre avec des malades, même si cela est devenu quasi institutionnel vingt ans plus tard. Il existe un documentaire de la télévision allemande qui s'était rendue à La Borde puis chez moi pour m'interviewer sur le travail que j'y menais. Le journaliste s'appelait Troller² et je crois que c'est une des dernières fois que j'ai parlé à la presse. À l'été 1970, la représentation de *C'est la guerre...* à La Borde se passe tant bien que mal. Félix me propose de faire jouer la pièce de Sternberg à Paris, au théâtre du Lucernaire. Vous avez trouvé une trace de cela ?

1. La pièce est créée à La Borde, puis montée la Comédie-Française en 1973 dans une mise en scène de Jean-Pierre Miquel.

2. Georg Stefan Troller a été longtemps correspondant de la télévision allemande à Paris.

Car parfois, je me demande si j'ai rêvé... Christian Le Guillochet était le patron de cet endroit. Le comédien Jean Champion, dans ses mémoires intitulées *Troisième couteau*, laisse une trace de cette représentation. Un des malades de la clinique qui devait jouer un rôle important n'a plus voulu ouvrir la bouche une fois à Paris. J'ai dû appeler Jean Champion qui avait joué dans *Muriel* de Resnais, pour le remplacer. Il a donc lu le rôle. Des gens qui le connaissaient ont pensé qu'il était interné ! Tout le monde a trouvé que c'était le seul qui avait l'air vraiment fou ! Le regard des gens sur la folie est plein de conventions. Le public s'attendait à voir des gens extravagants qui gesticuleraient, qui baveraient, qui crieraient, mais ils voyaient des gens amorphes, assommés par leurs traitements, pratiquement sans regards, d'une grande lassitude. Ce n'était pas du tout ce à quoi le public s'attendait. Le travail avec les pensionnaires de La Borde a été bien plus libérateur pour moi que mai 1968. Ce travail m'a ouvert l'imaginaire. Mes spectacles sont encore aujourd'hui le reflet de ces moments, dans ce qu'ils ont de libres et d'incohérents.

F. G.-M. : *Aviez-vous déjà l'ambition de rénover le cirque ?*

J.-B. T. : Pendant mon travail à La Borde, je me produisais toujours à L'Écluse et j'essayais effectivement de monter un nouveau cirque. Les conversations que j'avais avec Félix tournaient beaucoup autour de ce projet de rénovation. Je pense d'ailleurs que Félix est tout à fait à l'origine du « Nouveau Cirque ». Cela peut vous paraître étrange mais toute cette aventure du Nouveau Cirque est partie de La Borde. Le Nouveau Cirque est venu de beaucoup de délires que nous avons ensemble, avec Félix. En particulier, nous avons le projet (fou !) de présenter des personnes à la place des animaux de la ménagerie, de présenter des cas sociaux, des malades, des marginaux à la place des animaux. Mon idée, dans la lancée de l'esprit de mai 1968, était de faire un service public, un cirque d'État. Je rejetais toute forme d'entreprise commerciale. Des cirques privés, dont le cirque Amar, m'avaient proposé leur savoir-faire, la possibilité de tourner : j'avais sacrifié toutes ces propositions commerciales, dans l'espoir de mettre sur pied mon projet. J'ai longtemps cherché des subventions pour avoir les mêmes possibilités de production que les théâtres de création subventionnés. J'avais pourtant un succès auprès du public, un succès commercial qui aurait pu me dispenser de chercher de l'argent auprès de l'État, simplement en vivant des rentes de mes spectacles. Mais tous mes efforts ont été inutiles.

Pendant cinq ans, j'ai été reçu au ministère, mais il n'y a pas eu de suites. Rétrospectivement, c'était idiot de refuser ces propositions du cirque privé, car je n'ai finalement jamais rien touché de l'État. D'autres après moi, cinq ou dix ans plus tard, ont obtenu les subventions que j'avais tant espérées. Tant mieux, mais j'avais déjà quitté tout cela. Je m'étais envolé vers d'autres choses. Je ne voulais pas avoir de carcan. Cela venait de Félix qui était un peu déjanté et qui était convaincu que l'on pouvait avoir plusieurs vies en une seule, qu'il ne fallait jamais s'enfermer dans une activité. Cette capacité d'arrêter une activité et d'en commencer une autre, je l'ai apprise de lui.

F. G.-M. : *Comment votre projet de cirque est-il devenu réalité ? Le Cirque Bonjour a-t-il été créé à La Borde ?*

J.-B. T. : Après ces conversations avec Félix, j'ai fait des rencontres de plus en plus extraordinaires, des événements dans ma vie se sont enchaînés de manière curieuse. Une libération s'était opérée en moi, tout me semblait possible. Si j'avais écrit à de Gaulle, il m'aurait répondu ! J'avais écrit à Michel Rocard quand je cherchais des appuis dans le monde politique et culturel. Je ne pouvais pas écrire au Parti Communiste car j'avais déchiré ma carte en 1968 pour rejoindre les maos qui étaient encore pires que les communistes dans l'intolérance. Michel Rocard m'a répondu par retour de courrier. J'ai vu un jour, par hasard, une photo de Victoria Chaplin avec son père. Elle allait tourner un film qu'il avait écrit pour elle, *The Freak*. L'article de presse disait qu'elle rêvait de faire du cirque, de devenir clown... Je lui ai écrit, elle m'a répondu immédiatement et m'a rejoint ensuite. Elle se rendait souvent à La Borde, m'accompagnait un peu terrorisée car elle n'avait jamais imaginé qu'un univers pareil puisse exister, où la parole était autant libérée. Notre premier spectacle n'a pas été répété à La Borde, il y a seulement été conçu. À partir des discussions avec Félix, j'ai décidé de changer le type de musique, de ne plus présenter les numéros dans un enchaînement, de faire éclater les structures traditionnelles du cirque. J'ai eu le temps et la chance de contacter Jean Vilar, juste avant sa mort le 28 mai 1971, qui avait invité le cirque à se produire au festival d'Avignon. Avant de partir, je me suis marié avec Victoria à Dhuizon précisément, dans le parc de la maison où vivait Félix à côté de La Borde. De nombreux pensionnaires étaient nos invités. Il y avait par contre très peu de médecins. Nous avons ensuite pris la

route. En Avignon, toute la clinique de La Borde a débarqué, aussi bien les patients que les psychanalystes (Jean-Claude Polack, Muyard : quelle ambiance !). Puis le Cirque Bonjour, lors de sa première tournée, a fait étape à La Borde. Le chapiteau a été monté devant le château, après l'été, en 1971. La représentation a tourné à la folie, les animaux de la ménagerie ont déclenché chez les pensionnaires beaucoup de fantasmes. Puis le cirque s'est développé et j'ai perdu contact avec Félix pendant près de vingt ans. Je pensais qu'il était fâché contre moi, sans comprendre pourquoi. La dernière fois que je l'avais vu, il commençait *L'Anti-Cedipe* avec Deleuze. Il m'avait signifié qu'il était très occupé. J'eus l'impression qu'il me donnait mon congé. J'ai été assez blessé de cela. Je l'ai revu seulement dans les années 1980, à une exposition du peintre Matta. Nous avons décidé alors de nous revoir. Je suis retourné une seule fois à Dhuizon. Mon fils était petit, jouait du violon avec Félix qui l'accompagnait au piano, c'était charmant. Mon expérience à La Borde est donc relativement courte.

F. G.-M. : *Vous dites que Félix Guattari, non seulement aimait beaucoup le théâtre et le cirque, mais aussi aimait y réfléchir, penser à de nouvelles formes...*

J.-B. T. : Il faut bien garder à l'esprit, quand on parle de Félix Guattari, que son grand regret était de ne pas être un homme de spectacle. C'est pour cette raison qu'il a pris, la première fois, contact avec moi. Il connaissait ma vie d'avant. Il avait vu le film de Resnais, *Muriel, ou Le Temps d'un retour*, que j'avais tourné en 1963, dans lequel je jouais Bernard Aughain, le beau-fils d'Hélène Aughain (joué par Delphine Seyrig), revenu d'Algérie. Un film qu'il avait beaucoup aimé. Il m'avait vu aussi peut-être dans les spectacles de Roger Planchon, avec lequel j'ai travaillé à Lyon dès 1957, dans sa mise en scène d'*Henri IV* de Shakespeare. En 1959, j'ai joué dans *Les Trois Mousquetaires* de Dumas et dans *La Seconde Surprise de l'amour* de Marivaux. Félix était un spectateur féru de théâtre. Je me souviens qu'il avait, plus tard, trouvé extraordinaire *Le Regard du sourd* de Bob Wilson. Il sortait beaucoup, avait une vraie vie mondaine.

F. G.-M. : *Votre projet de remplacer les animaux de la ménagerie par des cas sociaux s'est-il concrétisé ?*

J.-B. T. : Non, nous ne l'avons pas fait. Mais j'ai repris cette idée

dans l'exposition que je fais actuellement à Compiègne, « Les Civils de l'instant ». À l'époque, faire du cirque populaire était ma priorité. Je ne pouvais pas me permettre de donner à voir dès le départ des choses provoquantes, comme le faisait Jérôme Savary, dans son Grand Magic Circus. J'avais un chapiteau, des fauves, des chevaux, des artistes de cirque qu'il fallait que je gère pour leur faire accepter des costumes différents, d'autres musiques, une présentation différente de leur travail, ce qui n'était pas sans mal ! La confrontation aurait été difficile, à ce moment donné des débuts, entre les circasiens et ma ménagerie de catatoniques, de schizos... Pourtant cette idée a toujours beaucoup amusé Félix.

F. G.-M. : *Lorsque vous vous êtes retrouvés dans les années 1980, c'était pour ne plus vous quitter ?*

J.-B. T. : Je suis allé à cette exposition du peintre Matta et j'y ai aperçu Félix³. Je me suis caché parce que je ne voulais pas le revoir après vingt années de cette façon, c'était absurde. J'ai cherché toute la soirée à me dérober et d'un seul coup, il s'est trouvé en face de moi, m'a pris dans ses bras et m'a dit : « Maintenant, on ne se quitte plus ». Cela s'est passé ainsi jusqu'à sa mort. Entre-temps, j'avais arrêté le cirque en chapiteau. Nous avions monté un spectacle familial très réduit. De cinquante personnes, nous étions passés à quatre, ma femme, mes deux enfants et moi-même. En 1985, Félix était dans une période dépressive. Il a été mis coup sur coup à la porte de ses deux lieux de vie, de Dhuizon et de son appartement rue de Condé. Il est venu naturellement habiter chez moi quelque temps. Puis sa femme, Joséphine, l'a convaincu d'acheter un appartement en très mauvais état, rue Saint-Sauveur. Sa fragilité psychologique a empiré, mais il s'est mis à écrire beaucoup de choses, autres que de la philosophie. Les pièces de théâtre datent de cette période délicate de transition...

F. G.-M. : *Félix Guattari fréquentait-il des personnalités du spectacle ?*

J.-B. T. : Je me souviens que Félix était très lié à Laura Betti, qui est morte aujourd'hui. Elle aurait pu vous en dire beaucoup. Elle était très liée avec Pasolini. Félix fréquentait aussi l'acteur Pierre Clémenti, qui était à La Borde pour y faire un séjour. Après son incarcération pendant près de deux ans en Italie pour possession illégale de drogue, il est revenu en France très perturbé.

3. Centre Georges Pompidou, 1985. Commissaire : Alain Sayag.

F. G.-M. : *On l'aperçoit d'ailleurs dans le film qui montre Min Tanaka, en 1986, danser devant le parvis du château de La Borde... D'après vos souvenirs, quelles autres personnalités liées au théâtre, au spectacle auraient fait la rencontre de Félix Guattari ?*

J.-B. T. : Roland Dubillard a également côtoyé La Borde. Mais je pense surtout à Jacques Besse. Il y a un film sur sa vie, réalisé par mon ami Jacques Baratier, qui s'intitule *Rien, voilà l'ordre*,⁴ avec Amira Casar, James Thierrée et Laurent Terzieff. Ce film devait être tourné à La Borde, mais Jean Oury a finalement refusé. Félix avait beaucoup d'admiration pour Besse, ce personnage extravagant qui avait écrit la pièce *Exotique occident*, montée à la clinique. C'était un peu le Marquis de Sade de La Borde. Il habitait dans un petit pavillon séparé, car il était considéré comme un artiste. Il allait et venait comme bon lui semblait. Je me souviens de l'avoir hébergé à Paris. Plus tard, je me souviens que Félix avait fait une unique séance de psychanalyse avec Isabelle Adjani. Elle avait accepté à condition que je l'accompagne et que je reste dans le bureau avec Félix et elle ! J'étais resté à côté. Elle n'y est pas revenue, a changé de psy. Félix était vexé !

F. G.-M. : *Lorsque Félix Guattari écrit ses pièces de théâtre, à qui les envoie-t-il ? Qui les lit ?*

J.-B. T. : Je les ai lues et j'ai essayé de les faire passer à des gens de théâtre, qui ne s'y intéressèrent pas du tout. C'est tout juste si on me faisait une réponse. Je pense que les gens n'allaient malheureusement pas au bout de ses pièces, ni de son scénario, qui a véritablement traîné dans tout Paris. C'était un scénario qui parlait d'un homme qui se disputait violemment avec sa femme et qui partait vivre auprès de marginaux. Le producteur Toscan du Plantier avait laissé entendre à Félix qu'il débloquerait de l'argent. L'entourage de Félix devait lire ses pièces, mais il n'y a jamais eu de suites, à part cette lecture-spectacle de la pièce *Socrate* à Théâtre Ouvert, chez Lucien Attoun. Quand j'ai voulu éditer *Ritournelles*, j'ai eu beaucoup de mal à trouver un éditeur. J'ai confié le manuscrit au célinien Émile Brami, qui a réussi à le faire éditer une première fois, avec une mise en page colorée et des polices de caractère arbitraires qui ne suivaient pas l'esprit du texte. J'ai ensuite trouvé une petite édition, les

4. Scénario original de Jaques Besse, France, 2002, 96', 35 mm, couleur.

éditions de Lume, qui m'a fait confiance et a réédité *Ritournelles* : ce petit livre s'est très bien vendu. Je pense qu'aujourd'hui, ces pièces de théâtre intéresseraient beaucoup de monde... Félix était très frustré qu'on ne s'intéresse pas à son théâtre : il est peut-être temps d'y remédier ! J'ai déjà parlé de toute cette époque à François Dosse, pour son livre *Gilles Deleuze, Félix Guattari. Biographie croisée*. Mais j'ai été étonné, par rapport aux informations que j'avais fournies, de retrouver là-dedans une histoire qui tenait plus d'un article de journal à sensation que d'un témoignage tel que je l'avais envisagé. C'est notre mariage qui a été mis en avant, avec la citation de nos témoins, mais il méritait un autre éclairage : La Borde est à mon sens, le lieu qui a vu surtout ma rencontre intellectuelle incroyable avec Félix et les débuts du Nouveau Cirque. Aujourd'hui encore, je rêve beaucoup à mon ami Félix. Mon spectacle, *Le Cirque invisible*, lui est en quelque sorte dédié. J'ai tenu à le citer dans le programme : « Je ne vois pas le dessin de ma vie, mais je vois qu'une grande partie de nos spectacles vient de ma rencontre et de mon travail avec Félix Guattari, à la clinique de La Borde⁵ ».

5. Texte du programme du Cirque Invisible, joué au Théâtre du Rond-Point, salle Renaud-Barrault, du 23 décembre 2009 au 16 janvier 2010. Documentation personnelle.