

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE  
ÉCOLE DOCTORALE III : LITTÉRATURES FRANÇAISES ET COMPARÉE



Flore GARCIN-MARROU

**GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI :**  
**ENTRE THEATRE ET PHILOSOPHIE**  
POUR UN THEATRE DE L' A VENIR

**POSITION DE THESE**

Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris-Sorbonne en Littérature française, préparée sous la direction de M. Denis Guénoun, présentée et soutenue publiquement le mardi 13 décembre 2011.

JURY

Mme Françoise BONARDEL,  
professeur de philosophie à l'Université de Paris Panthéon-Sorbonne (Paris I).  
M. Joseph DANAN,  
professeur en études théâtrales à l'Université de Paris Sorbonne-nouvelle (Paris III).  
M. Denis GUENOUN,  
professeur de littérature française à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).  
Mme Paola MARRATI,  
professeur de philosophie à l'Université Johns Hopkins de Baltimore.

Gilles Deleuze et Félix Guattari ne sont pas connus pour avoir manifesté un réel intérêt pour le théâtre. Ils ne sont généralement pas cités pour illustrer la longue histoire de la relation entre la philosophie et le théâtre. Platon, Aristote, Diderot, Hegel, Hölderlin, Kierkegaard, Nietzsche, Sartre, ou même Jacques Derrida, Michel Foucault et Jacques Rancière pour l'époque contemporaine, apparaissent plus naturellement éclairer cette problématique transdisciplinaire. Notre premier objet est de questionner cette absence.

« Le théâtre est trop long, trop discipliné », regrette Gilles Deleuze, dans *L'Abécédaire*. Les huit heures d'entretien réalisées avec son élève Claire Parnet en 1988 contiennent, à la quarante huitième minute, une sévère condamnation du théâtre : « Rester quatre heures assis sur un mauvais fauteuil, je ne peux plus, pour des raisons de santé. Ça liquide le théâtre, ça, pour moi<sup>1</sup> ». Que se cache-t-il derrière une telle condamnation ? Un philosophe, qui conçoit une pensée toujours précise et rigoureuse n'exprime pas innocemment un jugement « à la serpe » sur un sujet donné. Les termes de Deleuze sont sans appel et frappent l'esprit par leur caractère définitif : il « liquide » le théâtre. Dans les romans noirs, liquider signifie tuer quelqu'un, le faire éliminer, mais aussi régler une dette, régler définitivement une affaire en cours, solder ses comptes. *L'Abécédaire* semble ainsi marquer la fin d'une histoire, le point final d'un divorce consommé entre le philosophe et le théâtre. Or pour qu'il y ait un divorce, il faut qu'il y ait eu un couple formé, un passé partagé, une histoire commune, des enfants peut-être. Une lecture attentive de l'œuvre complète de Gilles Deleuze nous a permis de remonter la piste de la problématique théâtrale, quelque peu mise à l'écart des réflexions de la critique deleuzienne française.

« Il faut bien garder à l'esprit, quand on parle de Félix Guattari, que son grand regret était justement de ne pas être un homme de spectacle<sup>2</sup> », témoigne Jean-Baptiste Thierrée, un de ses amis comédiens qui fut un des premiers, sur l'invitation du philosophe, à venir animer un atelier-théâtre à la clinique de La Borde, où Félix Guattari travailla en tant qu'administrateur, puis en tant que thérapeute pendant près de quarante ans. Guattari fait bien trop encore, dans le milieu universitaire, figure de second, par rapport à l'aura de Gilles Deleuze. Ceux qui étudient la philosophie que les deux penseurs ont élaborée ensemble, s'accordent à attribuer la paternité d'un certain nombre de concepts clés à Félix Guattari (la transversalité, le machinique...). Cependant, l'œuvre que cet intellectuel a élaborée seul reste

---

<sup>1</sup> Gilles DELEUZE, ABC, lettre C comme culture, 48:00. On retrouve une formule quasiment identique chez F. NIETZSCHE : « Rester cinq heures assis : première étape vers la sainteté ! », dans *Le Cas Wagner*, Paris, Pauvert, Libertés nouvelles, p. 39.

<sup>2</sup> Jean-Baptiste THIERRÉE, entretien, 29/12/2009, placé dans le volume d'annexe de la thèse.

plus confidentielle, rebutant souvent par la densité des concepts et leur entremêlement. Tout portait à croire que la problématique théâtrale lui était étrangère. Un documentaire sur la clinique de La Borde, filmant son atelier-théâtre nous força à penser qu'il y avait là l'occasion d'aller au-delà d'une évidence<sup>3</sup>. Nous fûmes accueillies à la clinique de La Borde par Marie Leydier, soignante et animatrice de l'atelier pendant plus de quinze ans. Ainsi, nous avons remonté la piste du théâtre chez Félix Guattari par l'époque contemporaine. « Ça a commencé comme ça », par ces deux intuitions : que peut-il bien se cacher derrière la condamnation deleuzienne du théâtre ? Quelle relation au théâtre, Guattari a-t-il pu avoir pour encourager la création d'un atelier-théâtre à La Borde ?

Notre titre, *Gilles Deleuze, Félix Guattari : entre théâtre et philosophie*, met l'accent sur l'idée d'un surgissement, entre le théâtre et la philosophie, d'une pensée de l'« entre » deux : nous ne parlons ni d'une philosophie du théâtre, ni d'un théâtre philosophique, mais d'une philosophie dramatisée, au caractère mêlé. Lier le théâtre et la philosophie par la préposition « entre » et la conjonction de coordination « et » marque une volonté de se substituer à la catégorie de l'être et d'envisager la relation sous le signe de la diversité et de la multiplicité :

Le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est la frontière, il y a toujours une frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas, parce qu'elle est moins perceptible. Et c'est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, les devenirs se font, les révolutions s'esquissent<sup>4</sup>.

Le « entre » est une catégorie qui introduit la question de l'Autre, qui appréhende une présence du différent et qui tend à relier les deux termes *a priori* opposés, dans une communauté d'existence. Le théâtre est un art du mensonge, alors que la philosophie tend vers la vérité. Notre sous-titre, « Pour un théâtre de l'à venir », prend sa source dans une analyse développée dans les premières pages de *Différence et répétition*. Gilles Deleuze y affirme que la problématique du théâtre de l'avenir énoncée par Nietzsche et Kierkegaard repose sur la nécessité d'inventer dans la philosophie « un incroyable équivalent de théâtre<sup>5</sup> ». Un théâtre qui s'avère être un théâtre de la pensée, mais qui peut aussi avoir une résonance dans la pratique théâtrale. « Ni Copenhague vers 1840 et la profession de pasteur, ni Bayreuth

---

<sup>3</sup> Nicolas PHILIBERT, *La Moindre des choses*, Paris, Éditions Montparnasse, 2002, DVD, 105 minutes.

<sup>4</sup> Gilles DELEUZE, *Cahiers du cinéma*, n° 271, novembre 1976 ; repris dans *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, [1990], rééd. Reprise, 2003, p. 65.

<sup>5</sup> Gilles DELEUZE, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, [1968], rééd. Épipiméthée, 1996, p. 17.

et la rupture avec Wagner, n'étaient des conditions favorables<sup>6</sup> ». Nietzsche trouve un temps dans l'art de Richard Wagner une continuation possible de ses idées, avant de se rétracter et de lui préférer Georges Bizet ou August Strindberg, dont il partage la conviction de « préparer le répertoire de l'avenir<sup>7</sup> ». De cette façon, Deleuze, à son tour, élabore de multiples « théâtres de la pensée » et rencontre des pratiques théâtrales qui coïncident avec sa pensée : pas seulement des pratiques dont il a connaissance par des écrits théoriques (comme le théâtre d'Artaud), mais également, des pratiques qu'il peut apprécier sur scène, comme celles de Samuel Beckett, Carmelo Bene, Robert Wilson, Patrice Chéreau... Cherchant à fonder une nouvelle énonciation philosophique, il emprunte au vocabulaire théâtral, le terme de « dramatisation » qui devient central dans *Différence et répétition*. Gilles Deleuze en vient-il donc à formuler, à son tour, une « philosophie de l'avenir » ainsi que les caractéristiques d'un « théâtre de l'avenir » ? Tel sera notre fil rouge. A ceci près que nous avons pris le parti de ne plus envisager la question en terme d'« avenir », mais d'« à venir ».

Le « théâtre de l'avenir » nous apparaît être une forme de théâtre délimitée sur un temps chronologique. Parler d'« avenir », c'est envisager la question d'après un futur proche, un horizon qui promet d'apporter un renouvellement, dans un rapport de succession avec le passé. Or, cette formulation ne correspond pas à l'idée deleuzienne du théâtre. L'« à venir » n'est pas seulement une promesse d'avenir, une évasion espérée vers l'avenir, mais ne cesse de venir et de revenir, et en cela, recrée du différent. Cette catégorie paradoxale unit le même et l'autre : le premier se retrouve dans le second. L'« à venir » n'est pas nécessairement une nouveauté, mais peut être la manifestation d'un temps qui revient sur lui-même. Le « théâtre de l'à venir » diffère également d'un « théâtre en devenir », qui appelle un autre contexte philosophique : ce qui est en devenir suit un processus dialectique qui tend vers un parachèvement. En rejetant la dialectique hégélienne, en l'accusant de promouvoir un « faux mouvement », Deleuze tient à distinguer le devenir systématique, processuel et sa propre conception du devenir, comme ligne de fuite. À quelle temporalité fait référence l'à venir ? Ce temps implique une disposition à l'attente, à l'espérance, à l'intuition et au pressentiment. Il n'implique pas de poser un pronostic sur un avenir quelconque du théâtre. Le théâtre de l'à venir permet de mettre au jour cet état du « non encore advenu », de ce temps « qui va permettre que ça advienne<sup>8</sup> ». Cette temporalité de l'attente nous met dans une disposition de

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>7</sup> August STRINDBERG, préface à *Mademoiselle Julie*, Belval, Circé, 2006, p. 25.

<sup>8</sup> Françoise BONARDEL, *Le Dieu « à venir »*, séminaire de DEA, Université Paris-Sorbonne, 2002-2003.

recevoir les signes avant-coureurs et de penser cet « à venir » selon les catégories de l'événement et du surgissement. Alors que le devenir laisse croire à une progression temporelle, l'à venir fait place à l'inédit, à l'intempestif.

La première partie de cette thèse est une scène d'exposition à tonalité historique, visant à faire un premier état des lieux sur la relation au théâtre effective des deux philosophes. L'exposé s'ouvre sur un chapitre « biographique » qui tente de reconstituer les grands rendez-vous avec le théâtre qui ont rythmé leur vie. Il s'agit de poser des repères et d'évaluer les conjonctions comme les disjonctions entre la production philosophique et la biographie de chacun. Il s'avère que la relation au théâtre de Gilles Deleuze se manifeste à travers une succession de masques et de postures, différemment de celle de Félix Guattari, qui se manifeste à travers des lieux. De sorte qu'on est amené à penser l'exercice biographique, en terme de « personologie » pour l'un, et d'hétérotopologie pour l'autre.

Une deuxième partie travaille à élaborer une pensée du théâtre, principalement chez Gilles Deleuze, puisqu'hormis les livres écrits à quatre mains, Félix Guattari ne développe pas une telle pensée dans ses ouvrages personnels. Il s'agit de poser des bases théoriques et de situer cette philosophie par rapport à la tradition anti-théâtrale qui anime la philosophie depuis Platon, et d'envisager de quelle manière cette « philosophie dramatisée » tend vers l'élaboration progressive d'un possible « théâtre de l'à venir » dont nous récapitulerons les avatars successifs. La deuxième partie est composée de cinq chapitres consécutifs, correspondant à cinq aspects thématiques de la question. Nous commencerons par une analyse du glissement entre la conception d'une « image de la pensée » dans la philosophie de Deleuze et l'élaboration de différents « théâtres de la pensée » correspondants. Dans un deuxième chapitre, nous étudierons la dramatisation deleuzienne. Dans un troisième chapitre, il s'agira de mettre au jour deux types de théâtres : un théâtre de signes et des profondeurs (inspiré de celui d'Antonin Artaud) et un théâtre des surfaces (inspiré de la littérature de Lewis Carroll), ainsi qu'une théorie de l'acteur inspirée de la philosophie stoïcienne. Puis, nous tracerons quelques pistes pour définir le « théâtre mineur » : un type de théâtre qui semble apparaître pour Gilles Deleuze, comme pour Félix Guattari, une forme possible de « théâtre à venir ». Dans un quatrième chapitre, le théâtre apparaît dans ses « devenirs-autres », traversé par d'autres arts : le cinéma d'abord, la télévision puis la musique. Notre dernier chapitre est consacré au théâtre de Félix Guattari. C'est au hasard de nos recherches

que nous avons mis au jour un corpus inédit de pièces de théâtre, composées entre 1979 et 1990 : une découverte qui a fait prendre à notre thèse un nouveau tournant.

Le fait que Félix Guattari soit l'auteur de six pièces déplace le centre de gravité de notre recherche. Cette production théâtrale résonne-t-elle avec la philosophie de Gilles Deleuze et leur philosophie écrite en commun ? Ou, au contraire, n'apparaît-elle pas dans une discontinuité avec la théorie ? Il aurait été idéal que le théâtre de Félix Guattari se présente comme le versant pratique des idées développées dans les livres écrits en commun, idéal que Félix Guattari se pose comme « le Wagner de Deleuze » : de cette façon, nous aurions pu examiner le parfait glissement entre le discours philosophique et l'écriture dramatique. Mais en réalité, cette écriture dramatique ne s'inscrit pas dans une complète continuité. Si nous trouvons toutefois des points significatifs de correspondance avec l'œuvre écrite à quatre mains, il s'avère que ce théâtre est à l'image du seul Guattari ; un jardin privé dans lequel il continue de cultiver des problématiques contestées dans *L'Anti-Œdipe* et dans *Mille plateaux* : on y constate, par exemple, une forte résurgence d'un fond référentiel lié aux théories de Ferdinand de Saussure et de Jacques Lacan. Mais si la pensée du théâtre de Deleuze et l'écriture théâtrale de Guattari ne sont pas aussi connectées qu'on le voudrait, pourquoi les avoir réunies dans cette thèse ? D'abord parce que la relation entre les deux philosophes est assez singulière, du fait de leur écriture à quatre mains, pour s'intéresser aux circulations d'idées qui s'opèrent entre eux. Une circulation qui s'effectue, de plus, entre deux types de discours différents : le discours philosophique et l'écriture dramatique. L'intérêt est d'analyser de quelle manière un homme de pensée, à partir du moment où il se confronte à l'écriture dramatique, joue avec son bagage théorique : s'il se dirige, selon une continuité logique, vers l'écriture d'un théâtre à thèse, d'un théâtre philosophique, ou s'il prend le contre-pied de cet horizon d'attente et livre un théâtre comique, potache, dada. Si l'on ne peut cacher que le théâtre de Félix Guattari ne relève pas d'une grande qualité littéraire, ce théâtre s'inscrit dans l'esprit d'une philosophie créative, « pop », qui s'arroge le droit de sortir de son langage et de ses formes attendues. Ces pièces de théâtre lancent des pistes, suggèrent des orientations sans même les déchiffrer et invitent à se laisser parcourir sans chercher à vouloir se faire véritablement comprendre :

Les concepts sont exactement comme des sons, des couleurs ou des images, ce sont des intensités qui vous conviennent ou non, qui passent ou qui ne passent pas. Pop philosophie. Il n'y a rien à comprendre, rien à interpréter<sup>9</sup>.

Cette production théâtrale a une vraie valeur d'intempestivité dans l'œuvre complète de Félix Guattari. Cette intempestivité peut gêner certains : ces textes singuliers, que l'on peut juger comme de la mauvaise littérature et considérer indignes d'une étude plus approfondie, nous apparaissent, de façon remarquable, comme faisant l'effet d'une piqûre de taon capable de troubler le sommeil du sérieux philosophique. Ces pièces absurdes, provocatrices, sont à l'image de la posture existentielle de Félix Guattari, manifestant une propension à ne jamais être là où on l'attend, à ne jamais habiter le centre des choses, mais à en explorer les périphéries, les marges, les refoulés. Comme Gilles Deleuze et Michel Foucault, il se préoccupe de la question du pouvoir dominant et des possibilités de s'y soustraire, afin d'exprimer sa propre singularité. En réaction à une politique de masse, à une communication, à une économie, à une littérature de masse, à des horizons d'attente formatés, Félix Guattari conçoit son œuvre en élaborant sans cesse des lignes de fuite, qui s'ouvrent vers d'autres horizons. Gilles Deleuze, dans *L'Abécédaire*, répète qu'il faut « sortir de la philosophie », visiter d'autres territoires, se déterritorialiser, se prêter à un « devenir-nomade<sup>10</sup> ». Nous traçons une nouvelle perspective, partant de la dramatisation deleuzienne et s'échappant vers le théâtre postdramatique de Félix Guattari : nous arrivons à la conclusion que les deux philosophes s'inscrivent, bel et bien, au sein d'une large réflexion autour de la crise du drame et du drame moderne.

---

<sup>9</sup> Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, Dialogues, [1977], éd. augmentée, Champs, 1996, p. 10

<sup>10</sup> Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, Critique, 1980, plateau n° 12, « Traité de nomadologie : la machine de guerre », p. 434-527.