

BORIS VIAN ET CHRISTOPH MARTHALER

POUR UN ABSURDE JOYEUX

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	2
<i>L'Equarrissage pour tous et Das Weisse vom Ei – Une île flottante</i>	3
Les similitudes	4
Une histoire cohérente.....	4
Rire grinçant : le choc des registres.....	5
Absurde gratuit et ressorts comiques	7
Musique, rythme et traitement du temps	10
Réaction du public.....	11
Les divergences	12
Boris Vian, l'amoureux des mots.....	12
Christoph Marthaler, le génie de l'espace	14
Conclusion	15
Bibliographie.....	17
Sources	17
Littérature secondaire.....	17
Presse	17

INTRODUCTION

Christoph Marthaler avait huit ans lorsque Boris Vian est mort. A priori, rien ne permet de rapprocher le premier, metteur en scène d'origine bernoise, du second, écrivain parisien protéiforme de l'après-guerre. Et pourtant, les deux figures semblent se répondre à travers les années par leur sens de l'humour décalé et grinçant, leur rapport à la musique et surtout leur goût pour l'absurde.

Ils ont en outre en commun une certaine dissonance avec leur époque. Contemporain de Beckett et Ionesco, Vian ne s'inscrit pas vraiment dans le champ du théâtre de l'absurde :

L'absurde met sur scène l'insolite, la faillite du discours, le morcellement du personnage. Il est antithéâtral [...] en ce qu'il exhibe la vacuité de l'illusion esthétique. [...] [Le langage] est mis en procès et désavoue les personnages dans une « ère du soupçon » qui s'étend à l'ensemble des composantes de la représentation.¹

Trop joyeux, trop amoureux des mots, Vian ne partage pas ce désaveu du langage. Il cherche à « faire rire avec quelque chose de pas drôle »².

Quant à Marthaler, avec ses décors monumentaux et presque réalistes, son univers étrange et ses jeux sur un rythme insupportablement lent, il semble toujours en léger décalage, presque un peu désuet, face à un théâtre contemporain sans cesse à la recherche de nouvelles formes³. On ne verra pas de vidéo chez Christoph Marthaler, ni un quelconque questionnement sur la place du public, ni quoi que ce soit qui puisse faire penser à de la performance. Pourtant, comme Vian en son temps, son théâtre semble atemporel. L'un et l'autre paraissent ainsi plus proches *entre eux* que de leurs contemporains.

Leur public, pour leur part, semble comme partagé dans ses réactions, ne sachant pas toujours quelle attitude adopter face à ces objets théâtraux non identifiés. Toutefois, Christoph Marthaler comme Boris Vian ont toujours bénéficié, un peu étrangement, d'un certain succès. *L'Equarrissage pour tous*, première pièce de Vian, écrite en 1947 et mise en scène en 1950 par André Reybaz, lui a valu son admission au Collège de 'Pataphysique ; *Das Weisse vom Ei – Une île flottante* a été créée en 2013 par Christoph Marthaler, qui a remporté en 2015 le Lion d'Or de la Biennale de Venise pour l'ensemble de sa carrière⁴.

Ce sont ces deux pièces que nous proposons de mettre en parallèle. Car, si plus de soixante ans les séparent, nombreux sont les éléments qui les rapprochent. A travers elles – et tout particulièrement à travers leur rapport à l'absurde – nous tenterons de déterminer en quoi – et peut-être même

¹ Didier Souiller et alii, *Etudes théâtrales*, Paris, PUF, 2005, p. 173.

² Boris Vian, *Théâtre I*, UGE, 1971, p. 49.

³ Bruno Tackels écrira d'ailleurs, suite à l'édition 2010 du Festival d'Avignon lors de laquelle Marthaler et Olivier Cadiot tenaient le rôle d'artistes associés : « Là où Mouawad cherchait souvent [...] à affirmer le sens de l'histoire, Christophe Marthaler et Olivier Cadiot nous aspirent vers des zones autrement moins repérables, qui tangent et pulvérisent tous les codes sur lesquels nos contemporains cherchent à s'appuyer, vaille que vaille. Vider l'histoire, vider le temps, vider l'espace, tel est le projet démoniaque de Christophe Marthaler pour la cour d'Honneur. » (Bruno Tackels, « Christoph Marthaler et les braiseurs de théâtre », 19 juillet 2010)

⁴ « Le Suisse est honoré notamment pour "son sens de l'humour", écrit Alex Rigola, responsable de la section théâtre de la Biennale. » (« Christoph Marthaler lauréat d'un Lion d'Or », *swissinfo.ch*, 30 mars 2015.)

pourquoi – les deux personnages qui nous intéressent, Boris Vian et Christoph Marthaler, se répondent de part et d'autre du XXI^e siècle.

L'ÉQUARRISSAGE POUR TOUS ET DAS WEISSE VOM EI – UNE ÎLE FLOTTANTE

Avant de comparer les deux œuvres, il convient d'en tracer les contours en se penchant brièvement sur leur genèse et leur synopsis.

L'Équarrissage pour tous est écrite en 1947, soit deux ans à peine après la Libération. Elle se déroule « le 6 juin 1944, au matin, chez un équarrisseur très gentil. [...] Atmosphère générale campagnarde et arromanchienne, plus précisément. »⁵ Nous sommes donc en plein débarquement de Normandie. Mais celui-ci est complètement relégué dans le hors-scène, et totalement démythifié lorsqu'il surgit dans la fable. L'histoire est en fait celle d'un père de famille qui tente de marier sa fille avec l'Allemand qu'elle fréquente depuis quatre ans. Se moquer du débarquement de Normandie en 1947 est plutôt audacieux – et Vian n'en est pas à son coup d'essai de ce côté-là puisqu'il vient justement d'écrire *Les Fourmis*, une nouvelle remplie de gags inspirée par le même événement.

Publiée pour la première fois dans *Les Cahiers de la Pléiade* au printemps 1948, la pièce est cependant amputée de vingt-neuf scènes. L'intégralité sera éditée – mais non diffusée – en 1950 par Toutain, puis récupérée par le Collège de 'Pataphysique qui en assure la diffusion après la mort de son auteur⁶. Boris Vian peine à trouver un metteur en scène⁷. C'est finalement André Reybaz qui crée *L'Équarrissage pour tous* en avril 1950 aux Noctambules. Il y joue également le rôle du père. Si la pièce remporte ensuite un certain succès au sein des troupes amateurs⁸, l'unique mise en scène professionnelle ultérieure aura lieu en 1968, par la Compagnie Jean Deninx au Théâtre des Hauts-de-Seines.

Vian qualifie lui-même sa pièce de « bouffonnerie antimilitariste »⁹. Il s'agit cependant de son premier message de nature politique élaboré¹⁰. Un « sérieux » qui transparait aussi par sa réaction face à la critique : il compose une revue de presse rassemblant quatorze critiques ou commentaires accompagnés de ses propres réactions.

⁵ Didascalie d'ouverture. Boris Vian, *L'Équarrissage pour tous*, in *Boris Vian. Romans, nouvelles, œuvres diverses*, Paris, Librairie générale française, 1991, p. 1027.

⁶ Gilbert Pestureau, introduction à *L'Équarrissage pour tous*, in *ibid.* p. 1022.

⁷ « Comptez-vous ou non monter *L'Équarrissage* ? », écrit Vian à Jean-Louis Barrault en décembre 1949. « On me l'a demandé deux fois (d'abord Roger Blin, puis hier André Reybaz) et je réponds naturellement que vous avez une option, mais je crains que ce texte ne perde sa virulence assez vite à mesure que l'actualité se dépêche de nous fournir d'autres sujets d'horreur (sic) et si ça doit être joué un jour, il faudrait que ce fût (hein!) cette année au plus tard. » (Anne Mary, *Boris Vian* (catalogue d'exposition), Paris Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2011, p. 122-123.)

⁸ Notamment celle de François Mangenot en 1971. Celui-ci détaille sa mise en scène dans « Scénographie de *L'Équarrissage pour tous* » in Noël Arnaud et Henri Baudin (dir.), *Boris Vian. Colloque de Cerisy*, tome 2, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 121-135.

⁹ Marc Lapprand, *Boris Vian. La vie contre. Biographie critique*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 128.

¹⁰ *Ibid.*

Das Weisse vom Ei – Une île flottante est créée au Theater Basel en décembre 2013. Conçue à partir de *La poudre aux yeux* d'Eugène Labiche, elle étire au maximum le temps original du vaudeville. L'histoire est simple : Emmeline Malingear et Frédéric Ratinois s'aiment et veulent se marier. Lors de leur rencontre, les deux familles tentent d'impressionner l'autre parti en exagérant son propre standing. Marthaler y ajoute une difficulté linguistique toute helvétique, faisant parler les Malingear en français et les Ratinois en allemand. Le décor est grandiose : un salon bourgeois reconstitué dans ses moindres détails, avec force bibelots, tableaux et autres éléments de mobilier qui surchargent le plateau. Etiré à l'extrême, répété, finalement abandonné et entrecoupé de monologues qui n'ont strictement rien à voir, le texte de Labiche est méconnaissable.

Coproduite par le Theater Basel et le Théâtre Vidy-Lausanne, la pièce est actuellement en tournée européenne.

LES SIMILITUDES

Ce qui rassemble Vian et Marthaler réside précisément dans ce qui les sépare de leurs contemporains, et passe par leur rapport à l'absurde qui se rejoint sur bien des points.

UNE HISTOIRE COHÉRENTE

Si Marthaler adapte un texte de Labiche – qui comprend, par conséquent, un début, un milieu et une fin, ainsi qu'un but instaurant des enjeux entre les personnages – Vian fait également preuve de cohérence en dirigeant son histoire vers une finalité bien précise. Fait amusant, il s'agit dans les deux cas d'un mariage. Les deux intrigues se déroulent ainsi dans un milieu familial, et ont pour décor la pièce commune de la maison, centre névralgique du foyer par excellence¹¹. Il s'agit donc dans les deux cas de scènes d'intérieur ; cela n'est guère surprenant, tous deux se référant au vaudeville : Marthaler par le choix de son texte, et Vian ayant lui-même qualifié son œuvre de « vaudeville anarchiste »¹². A noter cependant que, si Marthaler exhibe et se complaît dans une représentation de la bourgeoisie propre au genre¹³, la famille mise en scène par Vian est plus complexe à situer sur l'échelle sociale. En installant son intrigue chez un équarisseur en pleine campagne et en lui donnant des enfants aux nationalités variées, l'auteur s'éloigne du contexte habituel du vaudeville tout en conservant certains codes d'écriture. Ce décentrement était d'ailleurs nécessaire, dès lors que l'auteur a choisi de placer son histoire dans le contexte et sur le lieu même du débarquement de Normandie.

De plus, il s'agit dans les deux cas d'une union bilingue. L'artifice ajouté par le metteur en scène suisse, qui évoque le röstigraben à tout spectateur helvète, fait comme un étrange écho à la situation décrite par *L'Equarrissage pour tous*, mettant en scène une Française et un Allemand qui couchent ensemble depuis quatre ans, en 1944 – comme par hasard. On peut ainsi y voir une métaphore des relations entre l'Allemagne et la France sous l'Occupation¹⁴. Dans les deux cas, l'allégorie est forte.

¹¹ A noter que le décor de Marthaler vaut pour les deux familles en jeu. Chacune reçoit l'autre chez elle, mais le décor ne change jamais. Ceci participe au côté étrange de la scénographie.

¹² Gilbert Pestureau, *Op.cit.* p. 1022.

¹³ Et encore, comme nous le verrons plus loin, Christoph Marthaler et sa scénographe Anna Viebrock sont passés maîtres dans l'art d'apposer une multitude d'éléments troublant et décalés sur un espace a priori totalement réaliste.

¹⁴ Notons à cet égard que la question autour de Cyprienne et Heinz est clairement de savoir s'ils vont enfanter ou non, jusqu'à mener la famille à torturer Cyprienne pour découvrir la vérité (scène 34).

Dans ce choc des langues et des cultures, on retrouve également la notion d'incommunicabilité, fréquemment rencontrée chez les autres auteurs du théâtre de l'absurde. Ainsi, cette scène irrésistible de la rencontre entre la famille Ratinois et la famille Malingear, chaque père tentant de s'exprimer dans la langue de l'autre – si mal que même un spectateur bilingue n'y comprend rien.

Le fameux constat de Samuel Beckett dans *La capitale des ruines* semble ici tout à fait approprié :

Quand je pense aujourd'hui aux problèmes récurrents durant cette période qu'en toute modestie l'on pourrait qualifier d'héroïque, – quand je pense en particulier à un problème si ardu et insoluble qu'il cessait à proprement parler d'être formulable –, je soupçonne que les difficultés rencontrées étaient les difficultés inhérentes à cette constatation simple et inévitable à laquelle il était pourtant si difficile de parvenir, à savoir que leur façon d'être nous n'était pas la nôtre et que notre façon d'être eux n'était pas la leur.¹⁵

RIRE GRINÇANT : LE CHOC DES REGISTRES

Au-delà de l'aspect métaphorique, les deux pièces font preuve, sous couvert de grosse farce, d'une critique sous-jacente acerbe et relativement explicite.

Chez Marthaler, c'est clairement le fonctionnement familial bourgeois qui est tourné en ridicule :

En usant comme à son habitude des répétitions, de la lenteur et des silences, il nous donne à voir deux familles engoncées dans leur tristesse et dans leur absurdité quotidienne. *Une île flottante* parle d'un monde toujours actuel où plus personne ne communique, où la haine et la rancœur hantent les rapports de couple et où la seule façon d'exprimer son amour, pour Emmeline Malingear et Frédéric Ratinois, semble être de bêler le prénom de l'autre. Pas étonnant si, peu à peu et parfois sans motif, tout le monde va se mettre à saigner du nez.¹⁶

On retrouve cette moquerie de la famille chez Vian, mais elle n'est pas centrale. Cela s'explique aisément par le contexte historique : les préoccupations de 1947 ne sont pas celles de 2013. Vian a déjà tourné le débarquement de Normandie en ridicule dans *Les Fourmis* :

On est arrivés ce matin et on n'a pas été bien reçus, car il n'y avait personne sur la plage que des tas de types morts ou des tas de morceaux de types, de tanks et de camions démolis. Il venait des balles d'un peu partout et je n'aime pas ce désordre pour le plaisir. [...] Le lieutenant est revenu, il tenait sa tête à deux mains et ça coulait rouge de sa bouche. Il n'avait pas l'air content et il a vite été s'étendre sur le sable, la bouche ouverte et les bras en avant. Il a dû salir le sable pas mal. C'était un des seuls coins qui restaient propres.¹⁷

Il continue dans *L'Equarrissage pour tous*, usant d'une technique simple et efficace :

L'Equarrissage pour tous, vaudeville paramilitaire, a pour ressort comique dominant [...] la réduction, significative par sa dérision pessimiste dans le fond, qui convient bien à la subversion des valeurs traditionnelles et à la démythification de la guerre. Ce trait est confirmé par la place réservée au cynisme. [...] Hors cela, autant d'agressivité que dans les ouvrages antérieurs (satire, inconvenance, blagues féroces) et un peu de gags nécessaires au spectacle.¹⁸

¹⁵ Samuel Beckett, *La capitale des ruines*, trad. Edith Fournier, 1946.

¹⁶ Mireille Descombes, « Marthaler souffle la liberté au Théâtre de Vidy » in *L'Hebdo*, 29 novembre 2014.

¹⁷ Boris Vian, *Les Fourmis* [1947], in *Boris Vian. Romans, nouvelles, œuvres diverses*, Paris, Librairie générale française, 1991.

¹⁸ Henri Baudin, *Boris Vian humoriste*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973 ; cité par François Manganot dans « Scénographie de *L'Equarrissage pour tous* », in Noël Arnaud et Henri Baudin, *Op.cit.* p.124.

Cette « réduction » réside souvent dans l’infantilisation. Ainsi, le débarquement ressemble tantôt à un match de foot – « Ils viennent de siffler la mi-temps »¹⁹ – tantôt à une véritable cour de récréation, où l’on retrouve le côté binaire de la récompense et de la punition :

MARIE : J’aimerais que vous me donniez vos clips. [...]

DEUXIÈME AMÉRICAIN : On ne peut pas. On serait punis.²⁰

De même, Heinz, le fiancé, a dû se faire écrire « un mot pour son capitaine » par son beau-père. « Ils sont très sévères avec lui »²¹, justifie Cyprienne. Lui-même fait d’ailleurs preuve d’un comportement de petit enfant gâté :

CYPRIENNE : Heinz, tu ne vas pas bouder aujourd’hui ?

HEINZ : Non, enfin, c’est formidable... on est là depuis quatre ans, et il suffit que des étrangers arrivent, il n’y en a plus que pour eux...²²

Il est à noter que personne n’est épargné : les militaires des Forces françaises de l’intérieur, donc la Résistance, subissent le même traitement. Le « petit F.F.I. » est en effet un « colonel de quatorze ans »²³. Vian transforme ainsi l’image traditionnelle du militaire comme homme viril en sale gamin qui fait des bêtises. De même, le refus de considérer le débarquement comme un événement historique unique et fondamental procède de cette même réduction : « Bon, on va vous faire visiter. Mais c’est quand même assommant si, chaque fois qu’il y a un débarquement à Arromanches, tout le monde défile ici. »²⁴ Cet événement est d’ailleurs totalement relégué en arrière-plan, et le décalage entre l’Histoire en marche et l’histoire des personnages est flagrant. Le but de cette raillerie : « Souligner cette vérité qu’un mariage est plus passionnant qu’une guerre, fût-elle mondiale. »²⁵ Boris Vian ne s’arrête pas là. Il se moque non seulement de la Libération, mais enchaîne aussitôt sur la Reconstruction. N’est-ce pas d’ailleurs l’absurdité même que ce soit le « représentant du ministère de la Reconstruction » qui soit à l’origine de la destruction à la dynamite de la maison de l’équarrisseur ?

La démystification passe avant tout par le refus de témoigner du respect aux grandes catastrophes. Ce refus de prendre les choses au sérieux est à la fois à la base du rire et de la gravité de la pièce : « Et le rire éclate où la bombe éclate, et la bombe éclate de rire, et le respect que l’on porte aux catastrophes éclate lui-même, à la manière d’une bulle de savon. »²⁶

Du côté suisse, bien que créée en décembre 2013, *Das Weisse vom Ei – Une île flottante* a été présentée un an plus tard au Théâtre Vidy-Lausanne. La pièce avait pris dans l’intervalle une dimension supplémentaire suite à la votation du 9 février 2014, qui a profondément ébranlé le pays,

¹⁹ Boris Vian, *L’Equarrissage pour tous*, scène 6, *Op.cit.* p. 1034.

²⁰ Scène 11, *ibid.* p. 1042.

²¹ Scène 33, *ibid.* p. 1064.

²² Scène 50, *ibid.* p.1086.

²³ Scène 35, *ibid.* p. 1070.

²⁴ Scène 19, *ibid.* p. 1048.

²⁵ Précision de Boris Vian dans le programme de la première représentation, citée par Gilbert Pestureau dans son introduction à *L’Equarrissage pour tous*, in *Op.cit.* p. 1022.

²⁶ Jean Cocteau, « Salut à Boris Vian » [1950], préface de *L’Equarrissage pour tous*, in *Op.cit.* p. 1025.

puis suite à celle du 30 novembre sur l'initiative Ecopop. Un écho que l'on retrouve bien évidemment dans la presse :

Et si Christoph Marthaler, sa barbe de druide helvète et ses joues rondes de philatéliste, était le plus politique de nos metteurs en scène? L'artiste d'origine zurichoise ne commentera certes pas les résultats des votations du week-end. Depuis qu'il a quitté la tête du Schauspielhaus de Zurich en 2004, il se tait en public. Mais il continue de détraquer des mécanismes qu'on croyait immuables, ceux du corps social comme du théâtre.²⁷

Le jeu de mots entre migraine et migrant, qui joue une fois de plus sur les malentendus entre les deux langues – les Malingear disent « migraine », les Ratinois comprennent « migrants » et ajoutent « oui, c'est un vrai problème » – n'est pas anodin dans un tel contexte.

Certes, nous sommes loin de la Seconde guerre et de la Libération. Toutefois, le parallèle entre les deux ultimes tableaux de *L'Equarrissage pour tous* et de *Das Weisse vom Ei – Une île flottante* a de quoi faire froid dans le dos : dans les deux cas, le plateau se vide. Tout finit sur un délitement plus ou moins progressif des différents éléments de la fable – décor, objets, personnages – jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien en dehors d'un personnage un peu fou. Chez Vian, c'est une explosion qui finit de nettoyer la scène, alors que tous sont déjà morts et balancés dans la fosse de l'équarrisseur ; le Lieutenant, seul survivant, crie « Et vive la France !... » avant de s'en aller au « pas de l'oie » sur fond d'une « Marseillaise abominablement fausse »²⁸. Chez Marthaler, les personnages s'en vont un à un en emportant chacun plusieurs éléments du décor jusqu'à laisser le plateau nu – seuls les murs demeurent, ainsi qu'une femme qui tente vainement de commencer un discours et répète inlassablement « ich... ich... ich... ».

Chez l'un comme chez l'autre reste cette sensation étrange, une fois la pièce terminée, que l'on a ri, souvent de manière incontrôlée, de quelque chose de grave.

Rien de plus grave que cette farce qui n'en est pas une et qui en est une, à l'image de ce qu'on nous oblige à prendre au sérieux et qui ne l'est pas, sauf par la mort de nos camarades et la certitude que la fin de cette sombre farce n'est que de la fatigue et une courte halte nécessaire à reprendre le souffle et à recommencer le plus vite possible. [...] Voilà ce que qu'un homme rompu aux rythmes, nous jette à la figure, comme dans une infecte bataille de fleurs.²⁹

C'est un goût bien particulier que le spectateur oublie difficilement.

ABSURDE GRATUIT ET RESSORTS COMIQUES

Pourtant, cet aspect grave est contrebalancé, voire même enseveli sous une multitude de phénomènes *purement* absurdes, et totalement gratuits. Ceci à plusieurs niveaux : les situations bien sûr, mais aussi les personnages, les objets ou l'espace. Les deux hommes se rejoignent en outre sur l'inutilité absolue, du point de vue de l'intrigue, de ce type de rajouts.

Au niveau de l'action, c'est souvent de la rupture dans les liens de cause à effet que surgit l'absurde – et l'effet comique. L'un des épisodes les plus parlants à cet égard dans *Das Weisse vom Ei – Une île flottante* est provoqué par la chanson de Bobby Lapointe, « Le papa du papa » : tous, assis à table et

²⁷ Alexandre Demidoff, « Christoph Marthaler revient avec un spectacle saignant au Théâtre de Vidy » in *Le Temps*, 1^{er} décembre 2014.

²⁸ Boris Vian, *L'Equarrissage pour tous*, scène 57, *Op.cit.* p. 1100.

²⁹ Jean Cocteau, *Op.cit.*

pratiquement immobiles, se mettent à saigner du nez les uns après les autres alors que le fils Ratinois s'enregistre en train de chanter ledit air avec application. Chez Vian, on trouve une rupture semblable dans le changement de nom de Marie : « Tu peux l'appeler Cyprienne, parce qu'elle va se marier. »³⁰ Même constat concernant l'explication des origines diverses des enfants de l'équarisseur :

ANDRÉ : Mais, dites donc, comment ça se fait qu'ils soient d'un tas de pays différents ?

LA PÈRE : Tu es idiot, avec tes questions. Est-ce que je sais, moi ? C'est comme ça, c'est comme ça. On ne discute pas les enfants que le Bon Dieu vous a donnés.³¹

A l'inverse, le comique vient parfois de l'excès de logique ; de l'énonciation explicite d'évidences :

LE VOISIN : Tu as une femme active.

LE PÈRE : Toi aussi.

LE VOISIN : On a des femmes actives.³²

Pour ce qui est des personnages, différentes figures qui n'ont absolument aucun lien avec la fable parsèment la pièce sans rien faire avancer. Ils sortent de nulle part sans qu'on sache vraiment ce qu'ils font là³³. Mais surtout, ils n'ont aucune utilité et aucune identité. On retrouve alors ce « morcellement des personnages »³⁴ propre au théâtre de l'absurde. A noter, chez Vian, que la plupart n'ont pas de nom et sont définis par leur statut – le père, le voisin, un soldat³⁵, la postière – comme c'est d'ailleurs le cas chez Strindberg, qui a beaucoup inspiré les auteurs de l'absurde. Quant à ceux qui en ont un, c'est parfois le même : la mère et ses deux filles se prénomment toutes Marie. En-dehors de l'aspect comique et des quiproquos que cela engendre, cela a pour effet d'ôter toute vertu de singularisation normalement associée au prénom.

L'on assiste en outre à un véritable défilé de personnages futiles dans *L'Equarrissage pour tous* : des soldats allemands et américains, une postière, un pasteur américain et même un scout de France. Le meilleur exemple étant probablement celui du parachutiste japonais, lors de cet épisode qui ne sera plus jamais mentionné dans la suite de la pièce :

(La trappe se rouvre et un second parachutiste atterrit. Il est japonais.)

LE JAPONAIS : Hikra aram bul cuiculoc mic arrhoû ?

[...]

JACQUES : Vous vous trompez d'endroit.

LE JAPONAIS (*souriant largement et très poliment*) : Crô Huc ano maghô trucmuche ?

LE PÈRE : Mais comment donc !...

³⁰ Boris Vian, *L'Equarrissage pour tous*, scène 30, *Op.cit.* p. 1062.

³¹ Scène 5, *ibid.* p. 1033.

³² Scène 10, *ibid.* p. 1038.

³³ Chez Marthaler, on trouve l'idée qu'ils ne peuvent pas sortir de l'espace : « Il y a bien des portes, mais celles-ci ne donnent souvent que sur un autre espace fermé, et ne mènent en aucun cas à l'extérieur. Il n'y a pas d'extérieur. [...] Les acteurs semblent donc avoir toujours été là, et ils y resteront. [...] Les personnages errent dans une prison dans laquelle ils sont libres de leurs mouvements, mais qui ne permet aucune réelle issue, aucune échappatoire. » (Charlotte Dumartheray, *L'étrange quotidien. Christoph Marthaler un poète (extra)ordinaire*, travail de mémoire, Lausanne, Haute école de théâtre de Suisse romande, 2012, p. 28)

³⁴ Didier Souiller et alii, *Op.cit.* p. 173.

³⁵ A noter qu'il y a tellement de soldats dans l'histoire qu'ils n'ont même pas droit à un pronom défini.

(Le Japonais tire un poignard de sa ceinture et se fait harakiri en ajoutant : « Couic !... »)

JAQUES : Pas d'erreur, c'est bien un Japonais. Qu'est-ce qu'on en fait ?

LE PÈRE : Il n'y a qu'à le mettre dans la fosse. Je le ferai avec les autres.

(Ils soulèvent le cadavre et le jettent dans la fosse.)

LE PÈRE : Cyprienne ! Essuie par terre. C'est dégoûtant !³⁶

Chez Marthaler, ces rôles de passage sont principalement endossés par l'employé de maison aux multiples fonctions et au sexe pas très stable – il passe du rôle de majordome à celui de bonne de manière tout à fait naturelle et sans changement de costume aucun – et surtout par la comédienne « coincée dans un aparté ». Celle-ci n'échange pas un mot avec les autres comédiens. Elle ne s'adresse qu'au public – et son discours n'a absolument aucun rapport avec l'histoire racontée – et ne quitte pratiquement jamais la scène. Même lorsqu'elle ne parle pas, elle regarde les spectateurs d'un air profondément habité. Le personnage d'Emmeline s'en rapproche parfois, car elle s'empare elle aussi à plusieurs reprises dans des monologues sans lien apparent avec la pièce. Mais elle est alors rapidement rappelée à l'ordre par sa mère, qui lui rappelle que, justement, ce genre de réflexions n'a rien à faire là.

D'ailleurs, le jeu sur la mise en exergue de la représentation est courant chez Marthaler. Outre les monologues susmentionnés, quelques autres éléments parsèment la pièce, comme par exemple lorsque Frédéric tente frénétiquement d'accrocher un tableau sur le quatrième mur. Chez Vian, cette mise à distance est beaucoup moins accentuée, mais la didascalie finale rejoint ce type de comique : « FIN (*Qui, par un heureux hasard, coïncide avec celle de la pièce.*) »

Ces différents ressorts comiques sont d'autant plus accentués par l'absence totale de surprise de la part des personnages. Ainsi, lorsque l'un des deux pères de *Das Weisse vom Ei – Une île flottante* s'explode littéralement, par erreur, un vase sur le crâne, personne ne réagit. C'est à peine si l'on ressent une légère gêne alors qu'il tente de stopper l'hémorragie qui s'ensuit. Chez Vian, personne ne semble offusqué par le fait que l'on torture une jeune fille dans le but de lui faire avouer qu'elle est enceinte³⁷ ; personne ne paraît surpris qu'un soldat allemand qu'on ne connaît pas demande gentiment s'il peut déposer son bazooka et son canon dans un coin de la pièce parce que « ça le gêne pour courir »³⁸. La multitude de personnages qui entrent uniquement pour mourir et finissent systématiquement dans la fosse – on touche également ici au comique de répétition – n'ont pas beaucoup de poids face au plan de mariage interne à la famille. Si, du côté de Marthaler, on peut interpréter en partie cette absence de réaction par une certaine représentation de la bourgeoisie qui ne doit rien montrer et rester parfaitement lisse malgré les circonstances, on se retrouve chez Vian face à un véritable monde parallèle et profondément absurde où plus rien ne surprend puisque tout peut arriver.

Cocteau écrivait, dans son « Salut à Boris Vian » :

Des acteurs jeunes, gais, affairés dans les coulisses où ils se changent en Allemands, en Américains, en F.F.I., en parachutistes, traversent la scène, tombent des cintres, montent des escaliers qui

³⁶ Boris Vian, *L'Equarrissage pour tous*, scène 31, *Op.cit.* p. 1063.

³⁷ Scène 34, *ibid.* p. 1066.

³⁸ Scène 4, *ibid.* p. 1031.

n'aboutissent nulle part, se cognent les uns contre les autres, se mélangent et s'isolent, dans un vide plein jusqu'au bord.³⁹

Comment ne pas penser à Marthaler, avec ses personnages qui traversent la scène sans raison apparente, chargés d'animaux empaillés, ses comédiens qui sortent des placards, qui prennent la pose d'un air nonchalant au centre d'un cadre, se transformant ainsi subitement en tableau, se retrouvent coincés dans des chaises dépaillées et se voient ainsi obligés de marcher à quatre pattes, ou bien d'autres exemples encore qui témoignent d'un vide « plein jusqu'au bord » ?

MUSIQUE, RYTHME ET TRAITEMENT DU TEMPS

Mais l'un des points de convergence fondamentaux entre Christoph Marthaler et Boris Vian reste la musique : tous deux sont musiciens, et si Marthaler est également célèbre pour ses mises en scène d'opéras, Vian a lui-même produit quelques livrets.

De plus, le Suisse aime beaucoup intégrer des chansons dans ses créations. Dans le cas de *Das Weisse vom Ei – Une île flottante*, tout comme dans *King Size*, une précédente création toujours en tournée actuellement, ce sont des chansons de Bobby Lapointe. Or, ce dernier, contemporain de Boris Vian, partage beaucoup d'éléments avec lui, et principalement l'amour du langage et de sa manipulation – calembours, contrepèteries, à-peu-près – ou son goût pour les mathématiques.

Cette sensibilité musicale est probablement également à l'origine du jeu sur le rythme, inhérent aux deux créations. Cocteau parle de « rythmes syncopés » ou de « ballet vocal » dans son introduction à *L'Equarrissage pour tous*. Marthaler, pour sa part, est devenu célèbre pour son étirement insupportable du temps, qui va jusqu'à prendre aux tripes. Non seulement les dialogues qui pourraient sembler vifs à la lecture sont incroyablement ralentis, mais en plus chaque action est montrée dans son intégralité :

L'un des principaux sentiments éprouvés par le public de Marthaler est la sensation de lenteur. [...] Il utilise la lenteur pour faire mieux voir l'humain, le vivant. [...] Il explique : "Pour moi, le choix de la lenteur n'est pas une provocation. J'observe volontiers les gens qui ont le temps. Ces gens sont spectaculaires."⁴⁰ Ce qui est remarquable, c'est que Marthaler offre au spectateur le temps d'observer des gens qui ont du temps. Effectivement, ce spectateur n'est plus habitué, peut-être même *pas* habitué, à regarder des gens dans la plénitude de leur temps, et ceux-ci deviennent spectaculaires, parce qu'ils sont exceptionnels.⁴¹

Très souvent, le temps est au centre du théâtre de l'absurde, en général thématiquement par une horloge – notamment chez Ionesco (*La Cantatrice chauve*) ou Adamov (*La parodie*). Dans *Das Weisse vom Ei – Une île flottante*, une horloge sonne sans arrêt, du début à la fin de la pièce – ce qui est absolument insupportable. Dans *Murx...*⁴², autre création de Marthaler datant de 1994, une grande horloge est suspendue en fond de scène, à côté de laquelle il est inscrit en grands caractères : « Afin que le temps ne s'arrête pas. » Non seulement ladite horloge est arrêtée, mais en plus les caractères sont à

³⁹ Jean Cocteau, *Op.cit.*

⁴⁰ Christoph Marthaler, in Klaus Dermutz, *Christoph Marthaler, Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, Salzburg Wien, Residenz Verlag, 2000, p. 42.

⁴¹ Charlotte Dumartheray, *Op.cit.* p. 41.

⁴² Le titre complet de cette création est en réalité *Murx den Europäer ! Murx ihn ! Murx ihn ! Murx ihn ! Murx ihn ab ! ein patriotischer Abend*. Soit, en français : *Bousille l'Européen ! Bousille-le ! Bousille-le ! Bousille-le bien ! Une soirée patriotique*. Pour des raisons de lisibilité, nous avons préféré utiliser un diminutif.

moitié effacés... par le temps, justement. Deux autres lettres se détachent du mur pendant la représentation. Ce n'est donc pas nouveau : dès 1994, chez Marthaler, le temps est si visible, si malléable, qu'il est comme un personnage à part entière du spectacle.

Du côté de Vian, il est évidemment plus difficile de se faire une idée puisqu'aucune captation de la pièce telle que montée de son vivant n'est visible. Cependant, on peut aisément imaginer que les répliques, très courtes – elles font rarement plus de deux lignes – s'échangent du tac au tac. C'est à ce ping-pong verbal que Cocteau ferait allusion en évoquant un « rythme syncopé ». Ce rythme associé à l'ancrage historique si précis de l'action le 6 juin 1944 produit cet effet bien particulier relevé par Cocteau et sur lequel nous ne saurions apposer de mots plus justes que lui :

Soudain, nous sommes au centre du temps, à cette minute où le temps n'existe plus, où les actes perdent leur sens au milieu immobile du cyclone, à cette place où le présent et l'avenir se nouent comme une vieille ficelle morte.⁴³

En outre, les deux artistes jouent sur un autre ressort comique souvent lié à l'absurde : la répétition. Chez Marthaler, il s'agit souvent de la répétition d'une action, sans espoir de réussite, comme lorsque l'un des deux pères tente de brancher sa radio de luxe et ne parvient jamais à atteindre la prise. On retrouve alors quelque chose du mythe de Sisyphe :

L'intérêt des spectacles de Marthaler réside dans le fait que, comme dans la vie, les répétitions ne supposent pas forcément d'évolution. [...] L'obstination des personnages devient alors fort drôle, même si elle est profondément tragique, puisqu'ils n'arrivent jamais à leur fin et leurs tentatives se soldent soit par l'échec, soit pas la stagnation. La réitération infinie tend à l'absurdité, lorsqu'elle ne propose aucun changement, aucune variation.⁴⁴

Chez Vian, le comique de répétition est notamment illustré par l'attitude de la mère qui ne cesse de fondre en larmes pour un oui ou pour un non⁴⁵, et qu'il faut alors distraire par tous les moyens possibles – « As-tu été traire les vaches ? », « As-tu vu si le troisième cochon a eu sa soupe ? », « Est-ce que tu as rentré la grande échelle ? ».

RÉACTION DU PUBLIC

Nulle surprise à ce que les spectateurs soient légèrement décontenancés face aux œuvres de Boris Vian et de Christoph Marthaler. Il est très rare que les réactions soient mitigées. Comme pour beaucoup d'œuvres reposant sur l'absurde – on peut notamment penser aux films et aux sketches des Monty Pythons – le public se scinde en deux : les fans absolus et ceux qui ne supportent pas.

Bruno Tackels écrivait au sujet de *Papperlapapp*, présentée en 2010 à Avignon :

De l'art de biaiser au théâtre. Comme un Garcimore de la scène actuelle, [Marthaler] n'a pas peur de rater. De mettre le ratage au centre de son projet, en plein cœur de la Cour. Et ça rate. Grandiose. [...] Oui, ça rate vraiment : le public, une « bonne » partie du public (celle qui attend, de bon droit, que quelque chose se passe, et arrive dans la Cour) éprouve très vite de l'énerverment, de la colère, jusqu'à la révolte. Jusqu'à applaudir de détestation [...]. Et ils parlent, les spectateurs, comme pour remplir le vide que les acteurs ne cessent de cultiver. Ils parlent contre, ils dénoncent, ils contestent, jusqu'à

⁴³ Jean Cocteau, *Op.cit.*

⁴⁴ Charlotte Dumartheray, *Op.cit.* p. 38-39.

⁴⁵ Scènes 9, 15, 28, 30, 33, 38, etc.

l'existence des acteurs, se rapprochant de plus en plus des réflexes enflammés des aficionados de la corrida...⁴⁶

Quiconque aura assisté à l'une des représentations de *Das Weisse vom Ei – Une île flottante* au Théâtre Vidy-Lausanne en 2014 sera arrivé exactement au même constat. C'est d'ailleurs ce qu'a fait une certaine « Jehanne26 » sur le blog du théâtre après son expérience :

Parce que l'audience m'apparaît parfois aussi loufoque que le spectacle, que mon voisin m'exaspère, que je m'ennuie assez pour lorgner le rang de devant : je vous propose quelques portraits de spectateurs glanés de-ci de-là lors de « l'île flottante » ce vendredi-là. [...]

L'hilare : Aux éclats de l'hilare, deux questions capitales et incontournables se posent : 1) Suis-je trop stupide pour saisir les blagues ? 2) Ne suis-je pas assez stupide pour saisir les blagues ? Intense remise en question... [...]

L'agacé : L'agacé ne reste pas longtemps caché. Non content d'être agacé, il ressent le besoin de le partager aux alentours. Sans se décider à se lever, il soupire, re-soupire, croise les jambes, décroise les jambes pour les re-croiser de l'autre côté, baille, soupire, glisse un petit « n'importe quoi », s'affale, enlève ses chaussures, baille et pousse un énième soupir en fuyant au moment des applaudissements.⁴⁷

LES DIVERGENCES

L'on pourrait nous faire le reproche de mettre en parallèle ce qui n'est pas comparable. En effet, il existe une différence de nature entre Boris Vian et Christoph Marthaler : l'un est auteur, l'autre est metteur en scène. Cependant, tous deux sont de véritables personnages, et véhiculent un univers bien particulier, qui leur est propre. De plus, si Marthaler, dans le cas de *Das Weisse vom Ei – Une île flottante* prend comme base *La poudre aux yeux* d'Eugène Labiche, il en détourne tant le texte qu'il se substitue presque à l'auteur.

Toutefois, cette différence de statut y est pour quelque chose dans les divergences que l'on peut observer entre les deux artistes : ce n'est pas surprenant que l'auteur se distingue par son jeu sur la langue, et que le metteur en scène s'illustre par son traitement très personnel de l'espace et du décor. Ce sont en effet sur ces deux points que les deux hommes s'éloignent.

BORIS VIAN, L'AMOUREUX DES MOTS

Si les auteurs du théâtre de l'absurde s'unissent dans une certaine défiance vis-à-vis du langage, il n'en est pas de même pour Boris Vian, qui conserve une intrigue, une signification générale, des enjeux entre les personnages. Ils ont un but : réunir la famille et organiser le mariage de Marie (alias Cyprienne). En cela, Vian est bien plus proche des pataphysiciens, et notamment de Raymond Queneau⁴⁸, que de Beckett ou Ionesco. Moins dramatique et plus ludique, Vian cherche avant tout à faire rire : « La pièce est plutôt burlesque : il m'a semblé qu'il valait mieux faire rire aux dépens de la guerre ; c'est une façon plus sournoise de l'attaquer, mais plus efficace. »⁴⁹

⁴⁶ Bruno Tackels, *Op.cit.*

⁴⁷ Jehanne26, « Galerie de spectateurs », blog du Théâtre Vidy-Lausanne, 2 décembre 2014.

⁴⁸ On peut notamment penser aux *Exercices de style*, dont l'histoire racontée ne présente strictement aucun intérêt ; c'est la manière dont elle est racontée qui prime.

⁴⁹ Boris Vian, « *L'Equarrissage pour tous*, vaudeville anarchiste » in *Opéra*, 12 avril 1950 ; cité par Ane Mary, *Op.cit.* p. 115.

En fait, Vian cherche à utiliser la langue et l'humour comme armes contre la bêtise : les mots permettent l'ironie, le cynisme, la dérision ou la vigueur du refus, alors que les formules toutes faites mènent à la guerre :

Je regrette d'être de ceux à qui la guerre n'inspire ni réflexes patriotiques, ni mouvements martiaux du menton, ni enthousiasme meurtrier (Rosalie, Rosalie !), ni bonhomie poignante et émue, ni piété soudaine – rien qu'une colère désespérée, totale, contre l'absurdité de batailles qui sont des batailles de mots mais qui tuent des hommes de chair. Une colère impuissante, malheureusement ; entre autres, il est alors une possibilité d'évasion : la raillerie.⁵⁰

Pour lui la guerre est une absurdité donc il la traite de manière absurde. Il part du principe que l'existence est une farce, et qu'il faut la traiter comme telle. En même temps que les institutions, il critique les fausses idéologies : aucune cause n'est « juste » et rien ne peut justifier la guerre. Il confond d'ailleurs toutes les nations dans sa critique, et rejette toute idéologie figée en système. Vian s'élève en réalité moins contre les institutions que contre l'immobilisme qu'elles présupposent. Il rejoint ainsi les principes du Collège de 'Pataphysique, pseudo-institution parodique et en constante évolution.

Ce que [Vian] combat n'est donc pas tant un ordre établi ou hiérarchisé, comme le montrera amplement sa pleine adhésion au Collège de 'Pataphysique, où régnait, fût-ce sur le mode satirico-ludique, une infrastructure de grades et de rites, que le caractère progressivement immuable que prend l'institution, passée sa phase d'établissement. Boris Vian s'érigerait donc plutôt contre une fixité, un immobilisme intellectuel que contre une notion d'organisme, malgré ses ordres, ses cérémonies officielles et ses devoirs à remplir.⁵¹

Il se rapproche par la même occasion de Marthaler, qui met en évidence l'immobilité bourgeoise et son absence tragique de remise en question. Le jeu sur le langage est moins présent chez ce dernier. A nouveau, il est difficile de comparer ce qui ne l'est pas : non seulement le texte n'est pas de son cru, mais en plus il n'est pas francophone d'origine. Cependant, Marthaler s'amuse lui aussi avec les mots : déjà en transposant la moitié du texte en allemand ; ensuite en jouant avec le rythme, étirant le texte ou l'entrecoupant de multiples rajouts qui n'ont aucun sens ; et finalement, en donnant la parole à Bobby Lapointe, maître absolu du jeu de mots. Une habileté relevée par les critiques :

Est-ce parce qu'il est musicien avant tout? Parce qu'il déteste les emballements verbaux et qu'il a appris à les analyser? Christoph Marthaler est un merveilleux linguiste. Il s'intéresse aux ressorts de la parole, aux règles qui la commandent. [...] *Das Weisse vom Ei* poursuit une même obsession : la fracture entre l'être et le verbe, le verbe qui finit toujours par imprimer sa loi, jusqu'à mutiler le sujet.⁵²

Marthaler aurait peut-être eu sa place quelque part entre Beckett et Ionesco. Il est d'ailleurs intéressant de noter, à cet égard, que tous trois sont d'origine non francophone, ou ont en tout cas une autre langue maternelle – l'anglais pour Beckett, le roumain pour Ionesco, l'allemand pour Marthaler. Si les deux premiers ont expérimenté le degré ultime – la guerre – des incompréhensions entraînées par des langages différents, le dernier a pu assister au clivage d'un pays partagé entre différentes langues nationales.

⁵⁰ Boris Vian, avant-propos de *L'Equarrissage pour tous*, cité par Marc Lapprand, *Op.cit.* p. 134.

⁵¹ Marc Lapprand, *ibid.* p. 138.

⁵² Alexandre Demidoff, *Op.cit.*

CHRISTOPH MARTHALER, LE GÉNIE DE L'ESPACE

Marthaler est célèbre pour ses décors très particuliers. Cette étrangeté le rapproche de l'esthétique des surréalistes, et en particulier de l'univers de Magritte. Collaborateur de longue date avec Anna Viebrock, sa scénographe, il parvient à mettre en place à chaque nouvelle création un espace à la fois familier et très étrange. Familier dans l'ensemble, étrange dans les détails :

Le spectateur, tout en reconnaissant des éléments constitutifs de son quotidien, se retrouve dérouté, car il lui est difficile de situer ces espaces et de les définir précisément. Cette ambivalence se ressent également chez les personnages qui habitent ces espaces, mais adoptent des comportements paradoxaux.⁵³

Chez Marthaler, le comique surgit aussi de l'exagération, qui s'étend à l'espace : dans *King Size*, le décor semble représenter une chambre d'hôtel ; comme toute chambre d'hôtel, celle-ci comporte un minibar. Mais il est situé au sommet d'une armoire, hors de portée des personnages, qui ne peuvent que le regarder avec envie. Dans *Das Weisse vom Ei – Une île flottante*, les personnages prennent systématiquement leur repas dans la pièce centrale, alors que l'on aperçoit en arrière-scène une somptueuse table dressée, avec couverts en argent et arrangements floraux. Puisque chaque famille tente d'impressionner l'autre, on s'attend à ce que ladite table soit exploitée ; il n'en sera rien. Et tout son mobilier luxueux disparaîtra comme le reste à la fin de la pièce, en étant resté inusité. Pour préparer l'arrivée de la famille Malingear, Frédéric Ratinois s'active pour arranger la salle et tente d'accrocher un tableau sur le quatrième mur ; le tableau tombe, évidemment. Frédéric se met alors à le ramasser, mais chaque élément du cadre se brise en deux dès qu'il s'en saisit. La scène devient interminable.

Ce traitement de l'espace rejoint encore une fois l'esthétique de l'absurde, celle de ce théâtre que l'on a également pu nommer « théâtre de la dérision » et qui « montre un univers mécanique dans lequel rien ne fonctionne. »⁵⁴ Les personnages de Marthaler n'arrivent jamais à rien ; à travers les répétitions et la lenteur, tout paraît extrêmement compliqué et laborieux.

Du côté de Boris Vian, bien qu'il soit difficile de s'en rendre compte sans captation, le traitement de l'espace n'est pas complètement laissé de côté. Celui-ci est d'ailleurs tout sauf familier pour le spectateur lambda – à moins qu'il n'y ait beaucoup d'équarisseurs dans le public. L'accent est d'ailleurs mis à plusieurs reprises sur l'odeur de mort régnant dans la pièce à cause de la fosse et, si l'on en croit l'une des rares images qu'il nous reste de la mise en scène de 1950, l'établi sert également de table à manger. Sans parler des multiples personnages qui tombent littéralement du ciel, la plupart du temps en parachute, ce qui laisse penser à une absence de plafond. Un espace assez absurde en soi, que chacun s'approprie probablement à sa manière. François Mangenot décrit ainsi sa scénographie :

D'après Boris Vian, il aurait dû y avoir « établi, tables, et chaises », ce qui aurait singulièrement limité la place. Nous avons donc bricolé un meuble sur mesures, sur lequel, sous lequel et autour duquel ont pris place la plupart des actions : une table assez longue et pas trop haute, avec des rebords verticaux, peinte en rose bonbon ce qui est comme chacun sait la couleur préférée des gentils équarisseurs, et, avec des petites fleurs vertes et blanches, ceci pour la touche poétique ; afin qu'il ne subsiste aucun

⁵³ Charlotte Dumartheray, *Op.cit.* p. 28.

⁵⁴ Didier Souiller et alii, *Op.cit.* p. 213.

doute sur sa fonction et sur le fait que nous avons affaire à une pièce sérieuse, nous avons tracé le mot « établi » en grosse lettres blanches sur le rebord vertical antérieur.⁵⁵

Ainsi l'absurde naît moins des détails et de leur décalage avec l'ensemble que du choix initial de placer l'action chez un équarrisseur. Vian rejoint cependant Marthaler sur un espace vu comme représentation de l'univers mental des personnages – le rétrécissement si célèbre de la chambre de *L'Ecume des jours*, en est une autre illustration. Dans *L'Equarrissage pour tous*, le décor, le titre de la pièce et la trame de fond semblent relever du même champ sémantique, en complet décalage avec le côté humoristique de cette « bouffonnerie » : celui de la guerre et de la mort.

Ces deux univers mentaux, le salon bourgeois des Ratinois-Malingear et l'atelier de l'équarrisseur, finiront d'ailleurs par être anéantis, tout comme les personnages. Ne restent que les deux fous susmentionnés, quelques murs et un tas de ruines.

CONCLUSION

Si, comme nous l'avons vu, ils se distinguent chacun de leur côté par leurs caractéristiques propres – le texte pour l'un, l'espace pour l'autre – Christoph Marthaler et Boris Vian partagent ainsi bien des aspects malgré leurs soixante ans d'écart.

Hans-Thies Lehmann, dans son ouvrage *Le Théâtre postdramatique* tire d'ailleurs un parallèle entre le théâtre de l'absurde des années 1950-1960 et le théâtre postdramatique des années 1980 :

Si l'on passe en revue le théâtre de l'absurde dans la description d'Esslin⁵⁶, on pourrait tout d'abord avoir l'impression d'être projeté dans le théâtre postdramatique des années 1980 : on n'y trouve « ni canevas ni intrigue », les pièces « sont souvent sans personnages identifiables et présentent au public des espèces de marionnettes ». Elles n'ont « souvent ni queue ni tête » et, au lieu d'être le miroir de la réalité, elles paraissent « ne refléter que des songes et des cauchemars ».⁵⁷

Toutefois, pour Lehmann, cette similitude n'opère qu'en apparence : l'absurde s'inscrit encore dans la catégorie du théâtre « dramatique ». En effet, « ce n'est que lorsque les moyens théâtraux – au-delà de la langue – seront placés au même niveau que le texte et pensables même sans le texte, que l'on parlera de théâtre postdramatique. »⁵⁸ On retrouve donc ce qui sépare Vian de Marthaler : le second joue avec l'espace, le rythme, la voix, le décor, la lumière ; soit le vocabulaire propre au théâtre et à la mise en scène. Il n'exploite qu'en partie le texte de Labiche, et le rend méconnaissable.

Cependant, les quelques parallèles frappants que nous avons pu établir dans ce travail entre son œuvre et celle de Boris Vian semblent aller au-delà d'une simple ressemblance formelle. Il y a quelque chose de thématique, une atmosphère similaire et nos dents grincent pareil. Si Lehmann pose « l'expérience de la barbarie du XX^e siècle, la fin de l'histoire devenue réellement possible (Hiroshima), les bureaucraties vides de sens, la résignation politique » comme « causes politiques, philosophiques et littéraires »⁵⁹ de l'émergence du théâtre de l'absurde – et propres à l'époque

⁵⁵ François Mangelot, *Op.cit.* p.126.

⁵⁶ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, trad. Marguerite Duchet, Francine Del Pierre, Fance Frank, Paris, 1977.

⁵⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 81.

⁵⁸ Hans-Thies Lehmann, *Op.cit.* p. 81.

⁵⁹ *Ibid.* p. 80.

particulière de l'après-guerre – il est intéressant de se demander *pourquoi*, aujourd'hui et en Suisse, ressurgissent de telles formes – et un tel comique. Il semblerait que l'on puisse constater une certaine continuité à travers les siècles ; celle décrite par Jan Kott dans le bien-nommé *Shakespeare, notre contemporain* :

Lorsque l'ordre des valeurs est réduit en cendres et qu'on ne peut plus faire appel à Dieu, à la Nature ou à l'Histoire contre « les tortures du monde cruel », le personnage central du théâtre devient le pitre, le fou... Dans ces deux *Fin de partie*, celle de Shakespeare et celle de Beckett, c'est le monde contemporain qui s'est effondré : celui de la Renaissance et le nôtre.⁶⁰

C'est « la mort du tragique au profit du grotesque »⁶¹. Plus joyeux que grotesques, Marthaler et Vian dissimulent toute gravité sous une apparence drôle, étrange, insensée, folle, absurde ; ce fameux « vide plein jusqu'au bord » dont parlait Cocteau. On en retrouve quelque trace chez Marthaler ; Patrice Pavis écrivait, à propos de *Papperlapapp* :

Alors que le public, de plus en plus sophistiqué à Avignon comme ailleurs, attend un discours complexe, voire autoréflexif et déconstructeur, il est décontenancé car on ne cherche pas à lui prouver, à lui suggérer au énième degré, quoi que ce soit. Rien, aucun métafiction, seulement l'art de se taire et d'attendre.⁶²

Papperlapapp n'est pas *Das Weisse vom Ei*, mais l'univers en est très proche. Ce côté creux fait écho à la volonté du Collège de 'Pataphysique, fermement déclaré d' « inutilité publique ». Son slogan fut souvent attribué à tort à Vian, qui le prisait toutefois fortement : « Seul le Collège de 'Pataphysique n'entreprend pas de sauver le monde. »⁶³

Marthaler et Vian sont comme deux gais lurons qui continuent à défendre le rire et l'humour au milieu de deux mondes qui, bien que ce soient pour des raisons différentes, ne croient plus en rien : celui de l'après-guerre et celui du XXI^e siècle.

⁶⁰ Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain* [1962], cité par Geneviève Serreau in *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 185.

⁶¹ Geneviève Serreau, *ibid.* p.185.

⁶² Patrice Pavis, « L'écriture à Avignon (2010) : vers un retour de la narration ? », 30 octobre 2010.

⁶³ Noël Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1981, p. 342.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

LABICHE, Eugène et MARTIN, Edouard, *La poudre aux yeux*, Paris, Calmann-Lévy éditeurs, 1939 [1861].

MARTHALER, Christoph, *Das Weisse vom Ei – Une île flottante*, captation au Théâtre Vidy-Lausanne, décembre 2014.

VIAN, Boris, *L'Equarrissage pour tous*, in *Boris Vian. Romans, nouvelles, œuvres diverses*, Paris, Librairie générale française, 1991 [1947], pp. 1019-1100.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

ARNAUD, Noël, *Les vies parallèles de Boris Vian* (5^e édition), Paris, C. Bourgois, 1981.

ARNAUD, Noël et BAUDIN, Henri, *Boris Vian. Colloque de Cerisy*, t. 2, Paris, Union générale d'éditions, 1977.

DUMARTHERAY, Charlotte, *L'étrange quotidien. Christoph Marthaler un poète (extra)ordinaire*, travail de mémoire, Lausanne, Haute école de théâtre de Suisse romande, 2012.

[Consulté le 15 juin 2015 sur <http://www.hetsr.ch/upload/file/DUMARTHERAY-Me%CC%81moire-version%20de%CC%81finitive.pdf>]

JACQUART, Emmanuel, *Le théâtre de la dérision*, Paris, Gallimard, 1974.

LAPPRAND, Marc, *Boris Vian. La vie contre. Biographie critique*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

MARY, Anne, *Boris Vian* (catalogue d'exposition), Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2011.

PAVIS, Patrice, « L'écriture à Avignon (2010) : vers un retour de la narration ? », 30 octobre 2010.

[Consulté le 19 juin 2015 sur <http://archive.criticalstages.org/criticalstages3/plugin/print/?id=74>]

SERREAU, Geneviève, *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.

SOUILLER, Didier et alii, *Etudes théâtrales*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

PRESSE

Blog du Théâtre Vidy-Lausanne

[Consulté le 17 juin 2015 sur <http://www.vidy.ch/vidyblog>]

« Christoph Marthaler lauréat d'un Lion d'Or », *swissinfo.ch*, 30 mars 2015.

[Consulté le 15 juin 2015 sur <http://www.swissinfo.ch/fre/christoph-marthaler-laur%C3%A9at-d-un-lion-d-or/41353702>]

DEMIDOFF, Alexandre, « Christoph Marthaler revient avec un spectacle saignant au Théâtre de Vidy » in *Le Temps*, 1^{er} décembre 2014.

[Consulté le 15 juin 2015 sur <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/39734128-78cc-11e4-af18-ffe6f30f043d/Christoph%20Marthaler%20revient%20avec%20un%20spectacle%20saignant%20au%20Th%C3%A9%C3%A2tre%20de%20Vidy>]

DESCOMBES, Mireille, « Marthaler souffle la liberté au Théâtre de Vidy » in *L'Hebdo*, 29 novembre 2014.

[Consulté le 15 juin 2015 sur <http://www.hebdo.ch/les-blogs/descombes-mireille-polars-et-polis/marthaler-souffle-la-libert%C3%A9-au-th%C3%A9%C3%A2tre-de-vidy>]

TACKELS, Bruno, « Christoph Marthaler et les baiseurs de théâtre », 19 juillet 2010

[Consulté le 18 juin 2015 sur <https://tackelsbruno.wordpress.com/2010/07/19/christoph-marthaler-et-les-baiseurs-de-theatre/>]