

L'étrange quotidien

Christoph Marthaler un poète (extra)ordinaire



Mémoire de diplôme-exigence partielle à la certification finale

Charlotte Dumarthaleray



Haute Ecole de Théâtre Suisse Romande
Avril 2012

Remerciements

Je tiens par ces quelques lignes à remercier chaleureusement toutes les personnes qui m'ont aidé durant la rédaction de ce mémoire : Danielle Chaperon, tutrice de ce mémoire pour sa disponibilité, ses remarques toujours justes et sa passion communicative pour Christoph Marthaler, Rita Freda pour son réconfort, pour la pertinence de ses conseils et suggestions, mes parents pour leur patience, leur soutien et leur relecture attentive et intransigeante, mes amis pour leur soutien moral dans les moments durs, François Gremaud, Christophe Jaquet, bibliothécaire à la HETSR et Frédéric Plazy, directeur de la HETSR.

Sommaire

Introduction	p. 5
I. LE QUOTIDIEN ENTRE BANALITE ET ETRANGETE	p. 8
Définir le quotidien	p. 8
Une apparence fallacieuse	p. 9
II. OBSERVER L'HUMAIN COMME UN ANIMAL ETRANGE	p. 13
Regarder autrement	p. 13
La vie au microscope	p. 15
Revisiter des lieux réels	p. 18
III. COMPOSER EN PLUSIEURS DIMENSIONS	p. 21
Révéler les fragments ordinaires	p. 21
1. L'Espace comme bascule	p. 23
- Anna Viebrock, créatrice d'espaces à jouer	p. 23
- Vous avez dit bizarre ? Comme c'est étrange...	p. 26
- La taille compte	p. 28
2. Le temps du théâtre n'est pas quotidien	p. 29
- Le temps comme personnage principal	p. 29
- Hors du temps dès les répétitions	p. 32
- Le présent porteur de mémoire	p. 33
- La répétition	p. 35
- Ralentir l'action	p. 38

- La vertu de la lenteur	p. 39
3. Rêver à un autre possible	p. 41
- Aux confins du sommeil	p. 41
- La faille vers le rêve	p. 43
Conclusion	p. 46
Bibliographie	p. 49

Introduction

Les spectacles de Christoph Marthaler sont de véritables OTNI, des objets théâtraux non identifiés. Lorsque j'ai découvert son travail, j'ai été saisie par le côté unique de ce qui m'était présenté sur scène. Rien de ce que j'avais pu voir auparavant n'était comparable. Peu d'intrigue. Peu de progression. Peu de texte. Comme si tout avait été réduit à son essence même. Il n'y avait là qu'une succession de petits moments, sans lien apparent, qui rendaient mon attente active. A en devenir impatiente parfois, cherchant inlassablement à comprendre où le metteur en scène souhaitait m'emmener. Car il y avait un paradoxe saisissant entre l'impossibilité évidente d'établir des liens logiques au fil des séquences, et l'impression que tout ce qui se passait était d'une cohérence péremptoire. Mais celui qui cherche à comprendre, au sens rationnel du terme, risque bien de passer à côté des spectacles de Marthaler ; des spectacles qui traitent du temps qui passe, de l'ennui, de l'homme et de ses échecs, et mettent en jeu la musique, le détournement de gestes quotidiens ou la répétition d'actions banales. De quoi rendre sceptique plus d'un ! Je me demandais même si ce qui était représenté était bien du théâtre, puisque les acteurs ne faisaient principalement que chanter.

Pourtant, l'évidence s'impose : les mouvements dans l'espace parfaitement orchestrés, les figures marthaleriennes finement dessinées, les distorsions de l'espace et des durées confirment que les réalisations scéniques de Christoph Marthaler relèvent bien du théâtre. Le metteur en scène bouscule certaines attentes du spectateur et le

surprend là où il ne s'y attend pas. Il contraint avec douceur à regarder ailleurs, à écouter autrement. S'inspirant de la vie réelle, quotidienne, banale, il met subtilement en lumière l'anodin, en détournant, en déformant ce qui nous est familier. Marthaler s'est créé, au fil de ses mises en scène, grâce à son regard singulier sur le monde, un vocabulaire bien à lui et un univers original. J'ai été frappée de voir que dans certaines situations de la vie réelle, me trouvant dans un café avec des amis par exemple, nous nous sommes surpris à dire : « *C'est du Marthaler ça !* ». Se pose alors la question de la limite entre le théâtre et la vie, et celle de la théâtralité que recèle le banal, pour qui veut bien le voir.

J'ai choisi, à travers ce mémoire, de décortiquer une partie de l'œuvre du metteur en scène pour tenter de comprendre ce qui la rend si fascinante, si unique. J'ai essayé, à travers mon admiration pour son travail, de trouver les clés de compréhension de celui-ci. Ce mémoire est donc une traversée, une plongée dans une œuvre qui m'intriguait et qui continue de me captiver.

Parmi les œuvres de l'artiste, incroyablement proluxe, il a fallu choisir, car malgré l'unité qui se dessine à travers les spectacles, tous ne sont pas de même nature. Ce travail ne s'attachera donc pas aux mises en scènes d'œuvres lyriques, ou dramatiques, d'auteurs comme Mozart, Offenbach, Von Horvath, Tchekhov, Shakespeare ou Labiche. Ce choix s'explique par le fait que le travail de collage de séquences *quotidiennes*, me semble plus évident dans les réalisations scéniques dont Christoph Marthaler a signé le montage de textes et de chants ainsi que la mise en scène. C'est dans celles-ci que le travail de composition, au sens musical du terme, et notamment le travail sur les durées, me semble le plus original. Par ailleurs, j'assume le côté aléatoire du choix des œuvres analysées. Il s'explique d'une part par le fait que j'ai privilégié les spectacles auxquels j'ai eu la chance d'assister, et d'autre part par la disponibilité du matériel vidéo, ainsi que la qualité des captations de certains spectacles qui a naturellement restreint mes possibilités. Au fil de l'analyse, je me référerai essentiellement donc aux œuvres suivantes : *Vexations* (1985, Erik Satie, Minimal festival Zürich.), *Ankunft Badischer Bahnhof* (1988, Théâtre de Bâle), *Stägeli uf, Stägeli ab, juhee!* (1988, Théâtre de Bâle), *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (1993, Volksbühne, Berlin), *Die schöne Müllerin* (2001, Franz Schubert, Schauspielhaus de Zürich), *O.T eine Ersatzpassion* (2004, Schauspielhaus de Zürich), *Schutz vor der Zukunft* (2005, Wiener Festwochen), *Meine faire Dame* (2010,

Théâtre de Bâle), *Papperlapapp* (2010, Festival d'Avignon), *et + ou – 0* (2011, Wiener Festwochen, Théâtre de la Ville).¹

J'ai choisi d'aborder les œuvres de Christoph Marthaler sous l'angle du rapport au « quotidien ». Dans un premier temps, je définirai la notion de « quotidien », ce qui le constitue et ce qui le met en crise, à la lumière de réflexions empruntées au champ de la philosophie et de la psychanalyse. Dans un second temps, je rendrai compte du rapport que Christoph Marthaler entretient avec le quotidien à travers ce que lui ou ses collaborateurs nous ont livré au gré des écrits et témoignages. Il est important de souligner le fait que le metteur en scène ne défend en aucun cas l'idée de créer des spectacles selon une méthode que l'on pourrait exposer. Ensuite, je me propose de saisir et d'analyser les procédés mis en place par le metteur en scène pour rendre poétique des actions concrètes quotidiennes, et parvenir à rendre extraordinaire le banal. Enfin, je m'interrogerai sur la manière dont Christoph Marthaler parvient à s'adresser à l'inconscient du spectateur, inconscient qu'il s'agira aussi de définir.

¹ Je ne m'empêcherai toutefois pas de faire des références ponctuelles à des spectacles issus de textes d'auteurs, comme *Was ihr wollt* de Shakespeare (2000, Schauspielhaus de Zürich), ou à des opéras, pour des considérations se rapportant notamment à la scénographie.

I. LE QUOTIDIEN ENTRE BANALITE ET ETRANGETE

Définir le quotidien

Le mot « quotidien » est emprunté au latin, *quotidianus* « de tous les jours », formé à partir de *quot* « combien » et *dies* « jour ». Familièrement, il signifie « ordinaire, commun ». Il « qualifie ce qui est de chaque jour, spécialement le pain, dans un syntagme diffusé par la prière du Pater ». L'idée que le quotidien est relié au pain, comme nourriture que l'on reçoit chaque jour, traduit une première fois le caractère vital de ce quotidien. C'est un élément de base qui nous permet de survivre. Il est donc nécessaire à l'homme. Ensuite, « il a développé le sens figuré de “ce que l'on fait tous les jours, à quoi l'on a sans cesse affaire” ». On comprend ainsi facilement comment de cette première définition, nous sommes passés à une deuxième signification à connotation péjorative désignant quelque chose de « monotone, banal »². Cette deuxième acception, déjà présente en latin, s'est développée au XIX^e siècle.

Le terme « banal », quant à lui, est devenu, après la disparition du régime féodal, le synonyme de « communal », notamment dans les termes « four banal », désignant le lieu où l'on cuisait le pain. Au delà de l'idée de nourriture essentielle que nous retrouvons ici, c'est l'idée de collectif, de commun à tous, qui se dessine dans ce terme.

² Définition du mot « quotidien » dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, le Robert, Paris, p. 3051.

Son évolution sémantique renvoie également à un élément à valeur négative : « sans originalité, sans personnalité, à force d'être utilisé, vécu, regardé »³.

Ainsi, dans les deux termes, « quotidien » et « banal », la connotation péjorative est reliée à l'idée de la répétition, voire de l'usure, de ce qui lasse. Ce qui se reproduit souvent, qui nous arrive tous les jours, est donc intimement associé dans l'inconscient à quelque chose d'inintéressant, voire d'ennuyeux. « Quotidien » et « banal » nous renvoient aussi à la notion d'« ordinaire ». La définition de ce dernier terme est encore une fois teintée d'une coloration dépréciative : « dont la qualité ne dépasse pas le niveau moyen le plus courant, qui n'a aucun caractère spécial »⁴. Une acception qui se formule une fois de plus par la négative, et qui révèle à nouveau qu'est mal perçu ce qui n'a pas d'attribut qui le distingue de la norme, de l'habituel, du commun.

Le « quotidien » nous renvoie donc à plusieurs acceptions qui révèlent la complexité du rapport que nous pouvons entretenir avec lui. Il est non seulement ce qui nous est vital, mais aussi ce que nous partageons, ce que nous avons en commun, c'est-à-dire ce qui nous concerne tous. Mais il se définit aussi par son caractère répétitif et par la monotonie qui en découle. Ces deux facettes du même mot révèlent l'ambiguïté de notre façon de l'appréhender. D'une part, le quotidien possède un aspect rassurant, puisqu'il constitue nos habitudes, et nous offre donc des repères inébranlables. Il est ainsi nécessaire à la stabilité de l'homme. D'autre part, il peut facilement être relié à l'idée de « routine », et renvoie à une connotation péjorative, ce dernier terme étant souvent utilisé pour dénoncer l'ennui engendré par une répétition incessante et invariable. Mais peut-être notre façon de voir le quotidien mériterait-elle d'être reconsidérée. Peut-être ne sommes-nous plus capables de reconnaître le caractère extraordinaire, ou du moins nécessaire, de ce qui se répète sans cesse dans notre vie de tous les jours, car à force de le voir nous ne le regardons plus.

Une apparence fallacieuse

Il n'en demeure pas moins que, sans y paraître, la notion de quotidien recèle un redoutable paradoxe : sous l'évidence trompeuse des actions que nous répétons

³ Définition du mot « banal » dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, le Robert, Paris, p. 312.

⁴ Définition du mot « ordinaire » dans le *Dictionnaire le Petit Robert de la langue française 2006*, le Robert, Paris, 2006, p. 1794.

journallement sans y prêter attention pourrait bien se tapir une étrangeté profonde, un sens dérobé bien plus complexe que l'apparence superficielle. En effet, les gestes journaliers, que nous effectuons sans ne plus y penser, sont en vérité le fruit de l'héritage culturel et historique de la société dans laquelle nous vivons. Le quotidien est donc intrinsèquement lié à la construction de notre identité. Nous reproduisons des gestes bien antérieurs à notre naissance et qui nous dépassent. Il se trame donc des souvenirs et des événements sous-jacents dans l'ordinaire apparent.

Selon le philosophe Henri Lefèbvre, le quotidien ne peut s'extraire du contexte spatio-temporel dans lequel il se joue, par conséquent, « le quotidien, comme le langage, contient, impliquées mais voilées dans et par les fonctions, des formes évidentes et des structures profondes »⁵. Le quotidien est donc à la fois porteur de l'apparente banalité et de la profondeur complexe de tout ce dont il s'est nourri dans le contexte socioculturel et historique. Il est donc inscrit dans l'inconscient collectif et transmis à travers le temps.

Sigmund Freud reconnaît lui-même l'intérêt à observer nos comportements quotidiens. Pour sa part, il s'attache non pas au quotidien en tant que notion partagée par les membres d'une même société, mais au rapport entre l'individu et son quotidien. Dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, il a cherché à « attirer l'attention sur des choses que tout le monde connaît et comprend de la même manière, autrement dit, de réunir des faits de tous les jours et de les soumettre à une élaboration scientifique »⁶. Freud ne s'intéresse pas au quotidien en tant que tel, mais à ce qui vient l'agiter, le bousculer. Il en cherche en vérité les failles. Il note que l'inconscient se révèle partout actif, aussi bien dans les petites affaires de la vie de tous les jours que dans des situations jugées importantes. Il assure même d'ailleurs que l'inconscient se révèle bien davantage dans le quotidien là où chacun croit être camouflé, protégé par la conduite ordinaire de la vie.

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que justement parce qu'elles nous sont familières, et donc apparemment connues, nos actions quotidiennes sont tacitement soustraites à toute forme d'attention ou de réflexion, comme si nous étions saisis, pour citer George Perec,

⁵ Henri Lefèbvre, *Critique de la vie quotidienne, de la modernité au modernisme, (pour une métaphilosophie du quotidien)*, Paris, L'Arche, 1981, p. 8.

⁶ Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, p. 182, cité par Pierre Macherey, in *Freud: le quotidien ou l'inconscient à portée de main*, 2004, article mis en ligne sur <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/macherey08122004cadreprincipal.html>, dernière consultation le 12.2.2012.

d' « une forme de cécité, une manière d'anesthésie »⁷. Que se passe-t-il alors si les faits et gestes quotidiens, que nous ne jugeons pas dignes d'intérêts puisque banals, sont perçus soudain comme des micros-événements spectaculaires ?

Une expérience très simple met en évidence que l'intervention d'un nouveau point de vue affranchi de l'idée que tout est évident, donne à cette banalité apparente un caractère singulier. Quiconque se rend dans un pays étranger et se met à observer les us et coutumes qui l'entourent, les comportements inscrits dans les mœurs, peut observer que pour lui, il n'y a rien de naturel, rien d'évident. Le philosophe Bruce Bégout décrit ainsi ce phénomène:

*En se tenant en dehors du contexte ordinaire de la vie, l'étranger, qu'il le veuille ou non, saisit dans son objectivité pure ce qui constitue la quotidienneté. Il n'est pas engagé dans le monde de la vie et attaché à lui au même titre que les autochtones qui le vivent sur le mode de l'évidence allant de soi. Exempt de toute participation doxique avec le monde indigène qui l'entoure, il détient un flair indiscutable pour repérer les formes de vie quotidienne dans leur spécificité concrète et parfois leur décomposition en marche.*⁸

Ce regard étonné sur les faits les plus triviaux, l'étranger le porte naturellement, précisément parce qu'il n'a pas les prétendues connaissances qui l'empêchent de voir, parce qu'il n'a pas « sans cesse affaire » à ces événements.

Posons-nous alors la question : est-il possible d'observer avec un pareil étonnement ce que nous ne connaissons que trop, ces micro-événements que nous avons sous les yeux sans les voir ? Si nous adoptons la position privilégiée, distanciée, de l'étranger qui lui permet de voir autrement, pourrions-nous peut-être déceler l'insolite au sein de l'ordinaire ? C'est précisément ce que défend Brecht dans sa théorie sur la notion de distanciation⁹. Celui-ci écrit : « Le processus et les personnages de notre vie quotidienne, de notre environnement immédiat, nous sont habituels : ils nous apparaissent donc comme naturels. Distanciés, ils sont rendus insolites »¹⁰. Christoph

⁷ Georges Perec, *Espèce d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, cité par Philippe Sabot, in *Dans la "fabrique du quotidien"*, présentation des livres de Bruce Bégout, 2005, article mis en ligne sur <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/begoutsabotcadreprincipal.html>, dernière consultation le 12.2.2012.

⁸ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien. Éléments pour une phénoménologie du monde de la vie*. Essai, Paris, Allia, 2005, p.38

⁹ Il est intéressant de noter qu'en allemand le terme « Verfremdungseffekt », traduit en français par « distanciation », contient le mot « fremd » qui signifie « étranger ». On pourrait donc presque traduire la fameuse notion de Brecht par « étrangéisation », l'idée de rendre étrange pour faire mieux voir.

¹⁰ Bertolt Brecht, *L'art du comédien, Ecrits sur le Théâtre*, l'Arche, Paris, 1992, p.134.

Marthaler en choisissant cette posture permet de re-questionner l'évidence et de voir du spectaculaire, de l'insolite, là où nous ne soupçonnions pas qu'il puisse y en avoir.

Christoph Marthaler est séduit par les affaires banales de la vie. Mais, s'intéresse-t-il au quotidien en lui-même, celui que nous acceptons tous sans le remettre en question, et qui détermine chacun ? Ou s'attache-t-il, comme Freud, aux failles de ce quotidien, aux moments où ce dernier est bouleversé ? Pour retrouver le regard neuf que porte l'étranger sans préjugés, Marthaler tente en tous les cas de rendre le quotidien *étrange*, pour mieux le révéler, en fabriquant lui-même, comme un artisan, des failles des décalages, des détournements qui le rendent si intéressant.

II. OBSERVER L'HUMAIN COMME UN ANIMAL ETRANGE

Regarder autrement

Tout comme l'expérience de l'étranger rendu attentif à des éléments constitutifs de la vie auxquels nous ne prêtons plus garde, Christoph Marthaler jette sur le monde qui l'entoure un regard « naïf » et curieux¹¹. Selon Stefanie Carp, sa dramaturge, dans les spectacles de celui-ci, « nous voyons tout ce qui prétendument n'est pas important. Nous voyons une composition de choses secondaires »¹². Le terme « prétendument » souligne l'idée de croyance collective que l'artiste cherche à déconstruire. Ces éléments secondaires, le metteur en scène va en faire la matière première de ses compositions. La question du regard, de l'observation est cruciale dans son travail. Il fait de chaque spectateur un observateur perspicace de la vie. Il lui apprend à scruter les détails. Ce qui fonde la démarche artistique de Marthaler, c'est avant tout sa capacité à observer des situations quotidiennes, à voir au-delà de ce qu'elles présentent à *première vue*. Il parvient à inciter les spectateurs à devenir des scientifiques observant des êtres évoluer *in vitro*.

¹¹ Nous pouvons penser ici à la démarche faite par les auteurs du siècle des Lumières, comme Voltaire ou Montesquieu, avec respectivement *L'ingénu* et les *Lettres Persanes*. Ces romans mettent en jeu un regard étranger – les protagonistes sont un iroquois pour l'un et un persan pour l'autre- porté sur une nouvelle culture.

¹² Stefanie Carp, « In der Waagerechten auf die Fresse fallen », in Klaus Dermutz, *Christoph Marthaler, Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, Salzburg Wien, Residenz Verlag, 2000, p. 107. Les citations issues de cet ouvrage écrit en allemand sont toujours traduites par moi-même.

La question du regard, de l'observation se retrouve littéralement sur le plateau, comme si le metteur en scène avait voulu souligner l'importance qu'il lui accorde. Comme s'il avait voulu dire qu'il est nécessaire de porter une attention nouvelle sur la vie quotidienne, sur les habitudes. Dans plusieurs mises en scène, les regards s'échangent d'ailleurs, et les acteurs deviennent eux-mêmes souvent spectateurs de leur audience. Ainsi, dans *O.T. eine Ersatzpassion*, au fil de la représentation, les comédiens reviennent continuellement à la longue vue placée à l'avant-scène, orientée dans la direction du public. La longue vue permet de voir *au-delà*, de voir plus près, de concentrer son attention sur un point précis et d'adopter donc un point de vue nouveau. Cet objet symbolise l'essence-même du travail de Christoph Marthaler.

Traitant toujours de la question du regard, le même spectacle débute par une longue séquence de deux minutes dans le noir total (cette durée est très longue pour le spectateur qui est plongé dans l'obscurité!). Pendant toute cette période, les spectateurs entendent la voix off d'un prestidigitateur commentant un tour de magie, sans qu'ils n'en voient jamais le résultat. Cette scène est très drôle, car tout l'effet magique est annulé du fait que le public ne voit nullement le résultat sensé être éblouissant ! Avec ce décalage, Christoph Marthaler annonce donc de manière indirecte que le spectaculaire ne se situera pas là où le spectateur l'attend, que la magie ne sera pas forcément dans ce qu'il verra sur scène, mais *au-delà*, dans ce qu'il voudra bien y voir.

Au début de *Papperlapapp*, le personnage interprété par l'acteur Graham F. Valentine est un guide touristique. Celui-ci est aveugle et se sert d'une grande canne blanche pour déambuler sur le plateau de la Cour du Palais des Papes et faire la visite au reste du groupe qui suit. Peu après son entrée sur scène, ayant mis sa tête dans une machine à laver qui trône étonnamment là, il recouvre la vue. Une scène absurde et surprenante : un objet quotidien, purement utilitaire à priori, se transforme en une « machine à miracles » et permet d'appréhender le monde avec une perception nouvelle. Une fois encore, le metteur en scène use d'une jolie métaphore pour parler du travail de changement de vision du monde qu'il engage à faire.



Le guide touristique aveugle (Graham F. Valentine) découvre la machine à laver qui lui permettra de retrouver la vue. © Arnaud Chapuis/Fedephot

Plus tard, toujours dans *Papperlapapp*, un homme reste seul dans l'immense espace scénique. Il est assis sur les bancs de l'église situés à l'extérieur pendant une longue séquence pendant laquelle une musique dissonante est diffusée, mêlant cordes qui grincent et voix chantée. Il ne fait rien de particulier, mais le regard du comédien est pénétrant et renvoie les spectateurs à une question fondamentale. Il semble leur demander: « que regardez-vous ? Qu'y a-t-il à voir ? ». Comme c'est le cas ici, les acteurs-personnages assument le fait qu'ils observent le public, et par là-même soulignent leur conscience de son existence. Cela renforce l'idée que les spectacles de Marthaler ne peuvent se dérouler sans que les spectateurs mobilisent activement un autre regard.

La vie au microscope

Christoph Marthaler s'inspire du quotidien des gens, tel qu'il peut l'observer au-dehors des murs de l'édifice théâtral. C'est là qu'il puise la matière première de ses productions. Ses spectacles sont donc toujours intimement liés aux pays, aux villes dans lesquels ils se créent. A chaque fois que l'artiste est invité dans une ville, il lui faut commencer par se rendre dans les lieux quotidiens pour « prendre le pouls » de la cité. Le metteur en scène assure même clairement être plus intéressé par la vie que par le théâtre :

*Je n'ai aucune inspiration dans une salle de théâtre... Je dois aller dans la rue, dans un bistrot, en voyage, n'importe où. L'influence de l'endroit est aussi important que l'œuvre que je mets en scène, et mon travail sera différent selon que je me trouve à Berlin, Zurich, Paris ou Avignon*¹³

Tout travail commence donc pour Marthaler par l'observation minutieuse du milieu dans lequel il évolue, et cela dans sa définition la plus complète, soit l'« ensemble des objets matériels, des êtres vivants, des conditions physiques, chimiques, climatiques qui entourent et influencent un organisme vivant »¹⁴. Cette étude comprend également l'étude du contexte historique et socioculturel du lieu donné.

Il ne commence pas par s'intéresser à l'espace scénique, qui renvoie au théâtre, mais par la vie qui fourmille tout autour. Il débute ainsi par les cafés de la ville afin d'y observer les gens. Il y trouve une faune qu'il étudie sans cynisme, en prenant comme point de départ la contemplation minutieuse des moments quotidiens, où tout événement est banni. Pour Christoph Marthaler, rien n'est plus théâtral qu'un homme assis dans un café, qui rumine des pensées inaudibles, à la fois proche des autres clients qui l'entourent, et loin dans son monde intérieur. Les cafés d'une ville font partie des lieux qui retiennent toujours son attention, tout comme d'autres associés au repos, à la pause. Des lieux où l'on ne fait que passer : des « entre-lieux »¹⁵. Ce qui l'intéresse ce sont les endroits de rassemblement, qui sont aussi paradoxalement ceux de la solitude, où chacun, malgré la présence de l'autre, peut se retrouver seul dans ses pensées.

Parfois ces lieux réels d'observation du quotidien sont repris par la suite comme espaces scéniques. C'est le cas du café que Marthaler choisira pour décor de l'un de ses premiers spectacles *Stägeli uf, Stägeli ab, juhee!* (Théâtre de Bâle, 1990), tout comme pour son spectacle suivant, *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*¹⁶ (Volksbühne, Berlin, 1993). Dans cette dernière pièce, on retrouve l'entier de ce qu'il a pu observer dans l'atmosphère des Kneipe¹⁷ allemands. On y voit les gestes

¹³ C. Marthaler, in H. Archmbault, V. Baudriller, O. Cadiot, C. Marthaler, *Mélange pour le Festival d'Avignon*, Festival d'Avignon, P.O.L., 2010, p. 51.

¹⁴ Définition du mot « milieu » dans le *Dictionnaire le Petit Robert de la langue française 2006*, le Robert, Paris, p. 1633.

¹⁵ Nous reviendrons plus précisément sur la notion d'espaces d'attente dans le chapitre consacré à l'espace scénique.

¹⁶ Compte tenu de la longueur évidente du titre de ce spectacle, je me contenterai dorénavant de l'intituler uniquement *Murx...*

¹⁷ Ce mot désigne les cafés à Berlin. Selon le Guide du Routard consacré à la capitale allemande, « Les Kneipen font partie intégrante de l'art de vivre berlinois. Il y a ici une véritable culture du « café du coin », presque un rituel ». Note mise en ligne sur le site http://www.routard.com/guide/berlin/1833/cuisine_et_boissons.htm, dernière consultation le 16.03.2012

habituels, rituels, et répétés inconsciemment par les habitués, les longs silences, les paroles retenues et qui ne sortent que brusquement dans une phrase abandonnée de tout contexte, les soupirs plus éloquents que toute manifestation verbale, les regards perdus dans le vide, les corps qui attendent, les solitudes réunies dans un même lieu.

Lorsqu'il ne choisit pas de recréer sur le plateau des lieux de vie réels mais qu'il en compose de nouveaux, l'influence du milieu reste primordiale. Preuve en est sa dernière production +/- 0, créé en novembre 2011 à Nuuk, au Groenland, qui porte les stigmates insolites du pays : monologues incompréhensibles en inuit, le froid qui contraint à s'emmitoufler et faire disparaître le moindre bout de peau, l'aéroport perdu dans la glace, les débats sur le réchauffement climatique, les parties de curling détournées...



Le Groënland revu par Christoph Marthaler dans +/- 0.

L'examen de la vie d'un lieu est à l'origine de l'acte théâtral pour Christoph Marthaler. La forme de ses spectacles est issue à la fois de l'observation du milieu dans lequel il se trouve et du quotidien de la vie des gens qui évoluent dans cet environnement, y compris ses détails les plus insignifiants. Pour mener au mieux cet examen, il lui est nécessaire de voir au-delà des apparences, puisqu'il part du postulat que ce qui paraît le plus ordinaire dissimule parfois l'insoupçonné. Ainsi, en observant méticuleusement, et en cherchant à travailler à partir de et sur les spécificités d'un endroit dans l'intention de les révéler, Christoph Marthaler offre la possibilité de

jeter un nouveau regard sur certains lieux, objets ou comportements à priori banals, qui ne retiendraient sinon nullement l'attention.

Revisiter des lieux réels

La volonté de projeter une lumière nouvelle sur l'habituel, Christoph Marthaler l'a amorcée dès ses premières mises-en-scène. Il a débuté son travail en investissant les lieux publics. Ses premiers spectacles se sont en effet déroulés hors des bâtiments institutionnels, avec pour cadre des lieux « réels ». En ce sens, l'artiste nous indique que l'extraordinaire se loge au sein même de ce que nous connaissons, des lieux que nous fréquentons souvent.

Dans le cadre du Minimal-Art-Festival de Zürich, en 1985, lors d'une des toutes premières « actions » théâtrales (qu'il ne qualifie ni de *happening*, ni de *performance*, car tout était savamment orchestré), Marthaler place un musicien au milieu d'une pharmacie, qui joue en boucle au piano *Vexations* d'Erik Satie durant vingt-six heures trente. Le choix du lieu s'explique par l'ouverture de l'officine vingt-quatre heures sur vingt-quatre, tous les jours de l'année. S'arrêtent alors quelques clients venus acheter des médicaments. Intrigués, certains restent. Longtemps même. Rien d'extravagant, et pourtant, Marthaler parvient à ré-enchanter un endroit commun, à surprendre le quidam qui n'imaginait pas devenir spectateur en venant acheter des médicaments. Il lui fait prendre en considération un lieu qu'il n'avait pas regardé jusque-là.

Lorsqu'on lui propose de participer au Festival d'Avignon pour l'édition de 2010, Christoph Marthaler accepte avec un peu de réticence. Il pense d'abord à créer une sorte de festival parallèle, qui se jouerait principalement dans la rue, sans que personne ne soit au courant, et qui permettrait des formes de happenings théâtre-musicaux aux détours des places de la ville. Même s'il a fini par abandonner l'idée au vu de l'ampleur du festival, cela révèle à nouveau son désir constant de réinterroger des lieux communs.

Avec *Ankunft Badischer Bahnhof*, en 1988, C. Marthaler a approfondi sa volonté de réinterroger les lieux quotidiens. Pour ce premier projet, il choisit en effet la gare de Bâle comme décor. Passants et comédiens se confondent dans le hall de la station. Le metteur en scène joue clairement avec la limite infime entre réalité et fiction. Non seulement il surprend le regard du spectateur en faisant d'un lieu usuel, en l'occurrence une gare, un théâtre inattendu, mais il en révèle également la profondeur historique. Comme c'était le cas pour la pharmacie, Marthaler utilise la gare comme un espace

ordinaire, que son utilisateur n'interroge pas au-delà de sa fonction. Cependant, s'inspirant totalement du lieu, il en dévoile également un aspect occulté. En effet, sous l'aspect apparemment banal de l'endroit se tapissent des strates plus sombres de l'Histoire. Durant la deuxième guerre mondiale, il s'agissait d'une gare en partie sous contrôle allemand, mais située sur territoire suisse. Un lieu stratégique, source d'espoir donc, mais aussi de tragédie, car de nombreux demandeurs d'asile se sont vus refuser l'entrée en territoire neutre. Marthaler choisit de mettre en scène une succession de moments, parmi lesquels on pouvait trouver notamment de la musique klezmer, des poèmes de Gertrud Kolmar¹⁸, et des morceaux du Winterreise de Schubert. On assiste à vrai mélange de voyageurs, devenus spectateurs improvisés, et d'acteurs, si bien que comme le dit l'artiste lui-même : « il est évident que ce n'est pas du théâtre qui était joué, mais tout le reste »¹⁹. L'expérience de confusion entre réalité et fiction va même plus loin, puisqu'un des acteurs qui jouait un clochard s'est vu offrir des pièces, tandis qu'un autre, un homme véritablement à la rue quant à lui, s'est retrouvé complètement désemparé lorsque de dix spectateurs attentifs l'ont entouré pour l'observer, persuadés qu'il s'agissait d'un acteur. Marthaler qualifiera ce moment où tout devient objet d'art à la fois comme « *dur* » et « *fascinant* »²⁰. Avec cette mise en scène, l'artiste réveille l'attention assoupie du passant-spectateur sur le passé du lieu. Il lui rappelle que sous l'apparente banalité d'une gare, qu'il peut fréquenter régulièrement sans même y penser, se cache un refoulé historique collectif. Ainsi Marthaler bouscule son rapport au quotidien et ébranle ses certitudes.

Schutz vor der Zukunft, créée en 2005, pour les Wiener Festwochen, est un autre exemple d'un spectacle conçu complètement en fonction de l'Histoire concrète du lieu. Celui-ci se déroulait à Vienne, dans un théâtre situé dans une partie d'un ancien hôpital du nom d'Otto Wagner. L'hôpital, comme la gare, fait partie des bâtiments publics communs à toute ville. Ce lieu peut paraître anodin. Or, en préparant sa nouvelle création, Marthaler s'intéresse au passé peu reluisant de l'ancien hôpital : durant la seconde guerre mondiale, celui-ci avait été un centre d'expérimentation et d'extermination d'enfants et d'adultes atteints de maladies psychiques. Se référant à cette histoire ignorée, il crée un spectacle qui mêle archives historiques, écrits

¹⁸ Gertrud Kolmar est une poète allemande, déportée à Auschwitz, ou elle est décédée en 1943.

¹⁹ C. Marthaler, in *Die Kunst der Wiederholung*, Entretien avec Matthias Lilienthal, Theater der Zeit n° 3, Juin 1993, p.15

²⁰ *Ibidem*.

politiques, essais théoriques, biographies de patients d'hier et d'aujourd'hui, auxquels il intègre la musique de Schubert, Mahler, Schumann et Chostakovitch²¹. Un spectacle compliqué à faire tourner, tant il était lié au bâtiment même dans lequel se jouait la représentation²².

Christoph Marthaler crée donc des formes qui mettent en relation le quotidien - le présent - avec l'Histoire - le passé - qu'il renferme. Il cherche à faire porter au spectateur un regard neuf sur le monde qui l'entoure, auquel il ne prête plus attention. Il ramène à la surface le refoulé collectif qui se dissimule sous les lieux les plus anodins, tels une gare ou un hôpital. L'artiste parvient à re-questionner notre rapport habituel à des cadres réels en investissant des espaces de vie quotidienne, en créant la faille, la fissure dans notre représentation commune des éléments de notre quotidien.

Lorsque Marthaler est passé d'un cadre réel donné à un cadre institutionnel, il a repris exactement le même processus dans un espace scénique fictionnel, en découpant des brèches dans la surface de l'ordinaire pour rendre étrange, voyant et donc visible, ce qui ne l'était pas. Le passage qu'a fait le metteur en scène entre ces productions « hors-murs », qui rendaient floue la limite entre le théâtre et la vie, et l'arrivée dans des théâtres institutionnalisés, s'est fait sans heurt. Cela est dû en grande partie à sa rencontre cruciale avec la scénographe Anna Viebrock. Celle-ci permettra le passage entre ces espaces réels et une réalité recréée, et déformée pour mieux la dépasser²³.

²¹ Chostakovitch passa la plus grande partie de sa vie à composer sous la menace d'une déportation au goulag.

²² Pour sa reprise à Avignon, le metteur en scène et ses acolytes ont du mener des recherches pour trouver un lieu adéquat, capable de restituer l'atmosphère de l'hôpital. C'est donc finalement à l'écart de l'agitation de la ville, dans un ancien collège que s'est rejoué le drame historique de ces oubliés de l'histoire.

²³ Nous reviendrons par la suite en détail sur le travail de la scénographe.

III. COMPOSER EN PLUSIEURS DIMENSIONS

Révéler les fragments ordinaires

De ces recherches autour du lieu de représentation, Christoph Marthaler extrait du matériau brut, qui constitue en quelque sorte la partie immergée de l'iceberg. Poursuivant sa démarche, il se concentre ensuite sur la partie émergée, soit sur ce qu'il souhaite donner à voir, sans oublier ce matériau sous-jacent. Elle est constituée avant tout par les personnages. Le temps d'observation des gens dans des moments de vie ordinaire devient crucial. De toutes petites choses, des petits détails mis en scène se révéleront bien plus complexes qu'il n'y paraît. Il s'agit « prélèvements » tirés de la vie quotidienne que le metteur en scène ne se contente pas de représenter uniquement sur le plateau, mais qu'il met en forme, afin de les *faire voir* autrement, afin de montrer ce qu'ils masquent. Ce sont des mouvements, des gestes, des attitudes, des paroles, mais aussi des moments de vide, d'inaction, ou d'attente. Ainsi : manger un sandwich dans *Papperlapapp*, ou une pomme dans *Meine Faire Dame*, se laver les mains aux toilettes dans *Murx...*, lire le journal ou fumer dans *Die Schöne Müllerin*, se déshabiller dans +/- 0, monter ou descendre un escalier dans *Les Trois Sœurs* et *Meine Faire Dame*....

Christoph Marthaler est musicien de formation, il joue du hautbois. C'est donc comme un compositeur qu'il va travailler avec les fragments qu'il a récoltés. Dans *Murx...* par exemple, il dit avoir fait un spectacle « avec des gens assis chacun à leur table qui, pendant très longtemps, ne font rien. Ils ont un rôle, ils doivent penser à

quelque chose sans le dire, et un petit mouvement de leur part devient un grand mouvement, comme dans un gros plan »²⁴. En composant avec finesse, Christoph Marthaler parvient à mettre en exergue des séquences qui, par elles-mêmes, ne présentent aucun intérêt ou n'ont aucun lien les unes avec les autres. La référence au cinéma n'est pas anodine. Elle renvoie à l'idée du montage, proche de celle de la composition. Klaus Dermutz relève que « Marthaler mélange des fragments de la réalité du quotidien avec des textes ou des extraits musicaux et les arrange musicalement »²⁵. Le metteur en scène travaille donc clairement comme s'il avait affaire à une partition. Ceci dans un sens large : non seulement lorsqu'il utilise la musique — que ce soit le chant ou les accompagnements musicaux, pour créer certains effets — mais également en traitant l'espace, le temps et les acteurs comme autant de notes qu'il faudrait arranger entre elles. Selon Christoph Marthaler, « les gens disent souvent de mes pièces qu'elles sont une partition. Sauf que cette partition n'est pas écrite sur le papier, mais avec des comédiens. »²⁶

L'artiste choisit de représenter les aspects les plus banals de la vie sous forme de collage, de montage. Mais pour parvenir à révéler l'étrangeté que recèle ces séquences, il distord la réalité plate de celles-ci, la souligne, l'augmente, la diminue, grâce à différents procédés, et la fait glisser imperceptiblement vers une autre réalité. Celle du théâtre. En prenant en compte l'espace, le temps, et le jeu des comédiens, Christoph Marthaler crée une composition multidimensionnelle. Chacun des éléments de cette partition permettent de faire voir le quotidien sous un jour nouveau.

²⁴ C. Marthaler, in H. Archmbault, v. Baudriller, O. Cadiot, C. Marthaler, *op. cit.*, pp. 13-14.

²⁵ Klaus Dermutz, «Weltentrauer und Daseinskomik des Halbgebirgsmenschen Christoph Marthaler », *op. cit.*, p. 33

²⁶ C. Marthaler, in H. Archmbault, v. Baudriller, O. Cadiot, C. Marthaler, *op. cit.*, p. 23

1. L'espace comme bascule

Anna Viebrock, créatrice d'espaces à jouer

« Je ne fais pas de spectacles. Nous les faisons. »²⁷ : voilà ce qu'a répondu Christoph Marthaler de manière péremptoire aux journalistes d'Avignon avides d'en savoir plus sur son travail. Par cette remarque directe, l'artiste faisait bien sûr référence à sa collaboration fidèle avec la scénographe et costumière Anna Viebrock, car très vite, son travail s'est intimement lié à celle-ci. Aujourd'hui, comme cela a été le cas pour le festival d'Avignon, il travaille essentiellement avec cette scénographe. Il n'aime d'ailleurs pas ce terme, car il considère qu'Anna Viebrock crée non pas des décors mais « des espaces à jouer »²⁸.

Le rapport qu'entretient Christoph Marthaler au quotidien trouve son exact pendant dans le travail d'Anna Viebrock, qui crée toujours une réalité légèrement transposée, décalée. Il s'agit à chaque fois d'un décor unique, souvent fondu dans l'architecture même du théâtre, n'hésitant pas à déborder, sur les côtés par exemple, de l'espace proprement scénique. Cela permet, explique la scénographe, de gommer la frontière entre le public et l'espace de jeu, afin que les spectateurs se sentent également « dans » le décor, qu'ils partagent complètement l'univers qui leur est présenté.

Au premier regard, les espaces créés représentent des lieux qui semblent familiers, que le spectateur pourrait presque reconnaître. Ce sont principalement des lieux publics : des lieux d'attente, des lieux de passage, des lieux « d'entre-deux ». Pour reprendre la définition de Marc Augé, ce sont des « non-lieux »²⁹ puisqu'il s'agit d'endroits que l'on occupe temporairement, que l'on n'habite pas, dans lequel l'individu demeure anonyme et solitaire. Ainsi, le café, évoqué plus haut, dans *Stägeli uf, Stägeli ab, juhee!*, un pont de bateau dans *Was ihr wollt*, une salle de gymnastique dans *+ ou - 0*, un laboratoire de

²⁷ C. Marthaler lors de la conférence de presse du Festival d'Avignon, 6 juillet 2010, mis en ligne sur <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-d-ouverture-du-64e-Festival-d-Avignon-1788>, dernière consultation le 6.10.2011

²⁸ A. Viebrock, in *Entretien avec Anna Viebrock*, Festival d'Avignon, 2010, mis en ligne sur <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2010/38>, dernière consultation le 20.10.2011.

²⁹ « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu », Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XXe siècle, Seuil, 1992, p. 100.

langue dans *Meine Faire Dame*, et une cage d'escalier d'un immeuble dans *Les Trois Sœurs*.

En examinant les détails de ces espaces, on remarque toutefois que si chaque élément est réaliste en soi, leur assemblage ne l'est pas. La juxtaposition rompt la logique et la vraisemblance. Selon Anna Viebrock, « chaque espace est en lui-même réaliste, mais lorsqu'il est associé aux autres espaces, il ne l'est plus. J'aime créer ce trouble, que seul le théâtre permet »³⁰. En ce sens, le travail de la scénographe se rapproche de ce que Michel Foucault définit comme des *hétérotopies*, soit

des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.

⁴³¹

Ces espaces sont toujours plus complexes qu'ils n'y paraissent. Pour reprendre parmi les exemples précités, la salle de gymnastique de +/- 0 se dote d'une kitchenette, la partie à cour du laboratoire de langue de *Meine faire Dame* est assortie d'une sorte de salon où trône le piano, et le premier plan dans lequel se situe la cage d'escalier dans *Les Trois Sœurs* contient en contrebas une table et des chaises appartenant à un salon. Dans *Papperlapapp*, tout comme dans *Meine faire Dame*, le sol nous indique clairement qu'un même espace est composé de plusieurs lieux disparates. Ainsi, on y voit du parquet, du linoleum, des catelles et même la piste d'atterrissage d'un hélicoptère. Sous l'unité apparente se cache la composition artificielle d'éléments hétérogènes, que foulent les pieds des comédiens.

³⁰ A. Viebrock, in *Entretien avec Anna Viebrock*, Festival d'Avignon, 2010, mis en ligne sur <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2010/38>, dernière consultation le 20.10.2011

³¹ Michel Foucault, *Des espaces autres*, conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, mise en ligne sur <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>, dernière consultation le 6.04.2012



La salle de gymnastique et son coin cuisine où s'attablent les personnages de +ou- 0.



Les deux espaces juxtaposés de Meine Faire Dame : à jardin le laboratoire de langue ; à cour, le salon. Les types de revêtement au sol délimitent clairement les deux espaces.

Hans Klaus Jungheinrich, journaliste musical, écrit : « Anna Viebrock imagine et réalise des espaces qui ne sont ni abstraits, ni fantastiques, mais bien plus ils engagent un « réalisme » méticuleux. [...] Cela évoque aussi l'atmosphère de René Magritte - le surréalisme comme possibilité de faire basculer la réalité dans l'irréel ». ³² La scénographe introduit des notes de surréalisme dans un univers qui reste familier, naturel, car l'image générale demeure cohérente, tant dans les couleurs, que dans le choix des meubles ou des accessoires. Aucune extravagance grossière, mais un travail

³² Hans Klaus Jungheinrich, « Magischer Realismus, Komik der Konfusion/ Zu den musiktheatralischen Arbeit Christoph Marthalers », in Klaus Dermutz, *op. cit.*, pp. 179-180.

tout en finesse, qui va se défaire du réalisme dans les détails, pour faire voire l'habituel sous un nouveau jour.

Les « espaces à jouer » contiennent par ailleurs souvent un deuxième plan, une sorte de pièce dans la pièce. Celle-ci est ouverte sur l'espace principal, ou constitue une antichambre séparée. Dans *O.T eine Ersatzpassion*, le fond de scène délimite un cadre qui ouvre sur un deuxième espace ouvert, plus exigü, où se trouve le piano. Dans *Meine Faire Dame*, les comédiens s'en vont souvent dans une sorte de cabine, dont une petite fenêtre sur la porte nous laisse deviner l'intérieur (on ne voit alors que la tête des comédiens). En ce sens, on comprend bien la notion « d'espaces à jouer », puisque chaque endroit du décor peut être potentiellement investi, comme il le serait pour une partie de cache-cache. Dans *Die Schöne Müllerin* l'espace est clairement séparé en deux par une marche qui mène à un deuxième plan surélevé. Dans *Papperlapapp*, c'est le confessionnal qui délimite un espace clos. Cette division de l'espace principal permet un lieu de refuge, un espace où les acteurs peuvent fuir, s'isoler. Certes, il y a toujours 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. Dans *Meine Faire Dame*, la porte située en haut de l'escalier nous laisse d'ailleurs voir, lorsqu'elle s'ouvre, un mur de briques de béton. Les acteurs semblent donc avoir toujours été là, et ils y resteront. Ils errent dans une prison, dans laquelle ils sont libres de tout mouvement, mais qui ne permet aucune réelle issue, aucune échappatoire.

Vous avez dit bizarre ? Comme c'est étrange...

Ces espaces créés par Anna Viebrock sont à mi-chemin entre familiarité et étrangeté. Le spectateur y reconnaît des éléments constitutifs de son quotidien et est tout à la fois dérouté, car il est difficile de situer ces espaces et de les définir précisément. Cette ambivalence se ressent également chez les personnages qui habitent ces espaces, lesquels adoptent des comportements paradoxaux. Ceux-ci sont à la fois tout à fait quotidiens, comme si les personnages évoluaient dans un milieu familier, puis subitement deviennent étranges. Ils cherchent par exemple très souvent le moyen de se cacher, constante que l'on retrouve dans plusieurs spectacles de Marthaler. Comme s'ils cherchaient la faille, ils investissent le moindre interstice, le moindre recoin du décor pour se dissimuler. Dans *Die Schöne Müllerin*, les personnages de Marthaler se terrent régulièrement sous le piano, ou sous le plateau, à l'endroit ou celui-ci se surélève. Ils

finissent même par sortir, dénudés, de l'armoire qui se trouve à jardin. Dans *O.T. eine Erstazpassion*, les femmes utilisent leurs jupes à baleines pour créer un refuge dans lequel les autres acteurs viennent se cacher. Dans *Meine Faire Dame*, les acteurs sortent des armoires situées derrière le piano pour chanter. Chez Marthaler les « personnages s'esquivent, ils ne voudraient même pas être sur la scène. Dès qu'on les entraîne dans une action quelconque, ils sont gênés et essaient de s'éclipser »³³ raconte la dramaturge Stefanie Carp.



Les personnages de Die Schöne Müllerin se terrent sous le piano.

³³ Stefanie Carp, in Sacha Zilberfarb et Christoph Triau, « Esquisse sur la choralité chez Christoph Marthaler », *Alternatives théâtrales*, n°76-77, 2003, p. 36.



Quant aux personnages de O.T. eine Ersatzpassion, c'est sous les jupes des deux cantatrices qu'ils choisissent de se cacher.

Le comportement des personnages renvoie ainsi à l'idée d'un enfermement, presque mental. Ces espaces ainsi créés, sont proches de l'intériorité des personnages de Marthaler, d'où peut naître un sentiment de confusion. Hans Klaus Jungheinrich les compare aux « [...] tableaux d'Escher. [...] Ces images qui sont en apparence réalistes, voire naturalistes, sont en fait des paysages intérieurs. »³⁴

La taille compte

Anna Viebrock joue avec les échelles de taille. Les décors sont souvent immenses, ce qui renvoie déjà les personnages qui l'habitent à leur perte, à leur solitude. Dans le spectacle *Murx...* par exemple, la hauteur des murs est telle que les comédiens y paraissent minuscules. Sans qu'ils doivent rien jouer, leur impuissance est montrée. Et dans cette vastitude, la taille d'une porte peut soudain paraître dérisoire. Tout comme la place d'un élément paraît soudain saugrenue.

Dans *O.T. Eine Ersatzpassion*, l'un des comédiens, Ueli Jäggi, va chercher une grande échelle pour atteindre le tableau électrique situé à plusieurs mètres du sol sur un mur à l'avant scène. Le spectateur ressent très clairement qu'il n'y a aucune raison *logique* pour que ce tableau soit à cet emplacement. Cela dit, il comprend tout à fait

³⁴ Hans Klaus Jungheinrich, « Magischer Realismus, Komik der Konfusion/ Zu den musiktheatralischen Arbeit Christoph Marthalers », in Klaus Dermutz, *op. cit.*, p. 180.

qu'il s'agit d'un tableau électrique et que le comédien manipule les plombs, ce qui plongera plusieurs fois la salle dans le noir. Il y a donc un élément réaliste, qui fonctionne, mais une localisation dans l'espace qui déjoue la normalité. Anna Viebrock explique elle-même : « comme je travaille avec des éléments réalistes, je fais très attention à ce que, grâce à l'exagération des dimensions, la scène ne soit pas une reconstruction d'un décor naturaliste ». ³⁵

Grâce à l'exagération de la taille de certains éléments ordinaires, au déplacement des éléments de décors de leur emplacement logique, à la création d'espaces clos, issus du réel, mais dont l'organisation globale rompt avec le réalisme, Anna Viebrock construit un monde proche de l'onirisme, sans tomber dans l'abstraction. Son travail permet un incessant aller-retour entre un environnement familier concret, reconnaissable, et donc peut-être rassurant pour le spectateur, et une réalité impossible, troublante de par son caractère indéfinissable.

2. Le temps du théâtre n'est pas quotidien

Le temps comme personnage principal

Les activités quotidiennes sont souvent intrinsèquement liées au temps, à certains horaires. L'être humain se lève à sept heures, il mange à midi, dort la nuit. Certes, les heures sont variables selon les personnes, ou les pays, mais elles ramènent toutes à un rythme de vie. Les habitudes sont donc totalement liées à un rythme biologique, plus précisément au rythme circadien, c'est-à-dire lié à un cycle de 24 heures. Dans le spectacle *Murx...* Christoph Marthaler met directement en lumière la suprématie du temps : les personnages sont contraints d'aller se laver les mains à chaque fois que retentit un signal sonore.

Il met en exergue cette perception du temps associée à la routine. Par exemple, en faisant voir une action dans sa durée réelle, ou en étirant cette dernière. Il offre ainsi au spectateur la possibilité de percevoir sensiblement le temps qui passe. Le théâtre permet de le travailler comme une matière, détournant son cours habituel, pour renverser le rapport habituel que l'homme entretient avec lui. Selon Stefanie Carp :

³⁵ « Die Kunst der Einkerkung, Gespräch mit Anna Viebrock », in Klaus Dermutz, *op.cit.*, p. 62.

le théâtre s'oppose à ce harcèlement du temps pour plusieurs raisons. Il se produit à un endroit précis et pendant une durée déterminée. Le théâtre est un endroit qui ne vit que s'il impose une certaine organisation du temps et celle-ci diffère de la vie habituelle. Le théâtre ne produirait pas de nouvelles expériences si, comme toute fiction, il n'affirmait pas une autre organisation du temps, différente de nos habitudes de voir et d'entendre. Le théâtre est un lieu de luxe en ce sens qu'il a le droit de prendre son temps. Il peut arrêter la vie, et l'observer avec précision³⁶

Marthaler cherche à bousculer le rapport quotidien au temps. Il le réorganise différemment. Les pauses, les accélérations, les leitmotifs, les répétitions, les silences, la cacophonie sont tout autant de mots qui font partie de son vocabulaire et avec lesquels il va jongler pour composer son œuvre.

Il donne dans son spectacle *Murx...* une représentation concrète de l'importance qu'il accorde au temps et du jeu qu'il met en place avec lui. Avec beaucoup d'humour, il suspend sur le mur de fond de scène, une grande horloge, à côté de laquelle est inscrit en grands caractères : « Afin que le temps ne s'arrête pas ». L'ironie est double : d'une part, le spectateur se rend assez vite compte que l'horloge est justement arrêtée et ne fonctionne plus, et, d'autre part, qu'il manque des lettres dans l'inscription, témoignage clair de la vétusté du lieu. Puis, au cours du spectacle, deux autres lettres se décrochent d'ailleurs du mur sous les yeux du public, comme s'il assistait, en temps réel, au vieillissement de l'espace. Le temps dans le théâtre Marthaler est donc bien différent de celui qui continue de s'écouler inexorablement dans la vie. Il peut parfois suspendre son cours.

³⁶ Stefanie Carp, in *La vie lente est longue, Le théâtre de Christoph Marthaler*, Dossier de presse du Kunsten FESTIVAL, Bruxelles, 2003.



*Les personnages de Murx, sous l'horloge arrêtée, minuscules dans l'immensité de l'espace.
©Monika Rittershaus*

Cette réorganisation du temps lui confère une importance capitale dans la composition. C'est lui qui permettra par exemple de mettre en exergue les séquences les plus ordinaires, et de les révéler sous un nouveau jour. Klaus Dermutz nous dit à propos du spectacles *Les Trois Sœurs* qu'

au lieu d'un développement dramatique, Marthaler met en place un rythme cyclique, monotone, de séquences sans lien les unes avec les autres. Les actions répétitives sont organisées grâce à une composition chorégraphique et musicale. Ainsi, comme dans les pièces de Beckett, il constitue l'impression d'essentiel³⁷.

Plus qu'à la seule mise en scène de Techkhov, cette remarque peut s'étendre à l'ensemble du travail de Marthaler. Il compose avec l'espace, mais également avec le temps, en jouant avec la durée et les rythmes. Le temps, devenu essentiel, devient le

³⁷ Klaus Dermutz, «Weltenträuer und Daseinskomik des Halbgebirgsmenschen Christoph Marthaler », *op. cit.*, p. 10.

personnage principal. Il se vit ici comme une *expérience* collective, partagée entre les acteurs et les spectateurs. En ce sens, il s'inscrit totalement dans le théâtre post-dramatique qui aurait « l'intention d'utiliser la spécificité du théâtre comme mode de représentation pour faire du temps en tant que tel, du temps comme temps, l'objet-même de l'expérience esthétique du théâtre »³⁸.

Hors du temps dès les répétitions

Le rapport particulier que le metteur en scène entretient avec la temporalité commence dès le début du travail avec ses comédiens. Même s'il est difficile de se renseigner sur la façon exacte dont Christoph Marthaler procède pour composer ses créations, car lui-même est peu loquace à ce sujet, il ressort des rares témoignages accessibles que le metteur en scène instaure avec ses comédiens un rapport au temps différent, dès le début des répétitions. Comme si la vie elle-même devait changer de rythme, comme si l'espace-temps des répétitions devait être autre.

Ainsi, Christoph Marthaler raconte qu'à Hambourg, l'équipe commençait chaque mise en scène avec, au minimum, un tour du port. Prendre le temps ensemble, afin de trouver un rythme commun dans la vie, générateur d'harmonie, qui permettra ensuite l'écriture d'une forme, voici la démarche que cherche à mettre en place le metteur en scène. Il raconte :

*Au début, nous prenions toujours notre temps, pour trouver un rythme commun. Le rythme, c'est avant tout une sensation commune. Cela me paraîtrait ridicule de venir vers un acteur et de lui dire : après deux minutes tu viens vers l'avant. Nous composons le rythme ensemble. Cela prend du temps, beaucoup de temps*³⁹.

A nouveau, on peut appréhender le lien très fin que l'artiste tisse entre ce qui se passe sur la scène et en dehors de celle-ci. Par ailleurs, il associe le rythme à un sentiment, et révèle que son travail demande aux comédiens de développer une nouvelle perception. Ce travail sur le rythme interne des acteurs influence par la suite grandement le ressenti du spectateur. Ce sont les comédiens qui vont imposer leur rythme au public.

³⁸ Hans Thies Lehmann, *le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002, p. 253.

³⁹ Christoph Marthaler, «Ich wäre ja auch Gärtner geworden», Entretien avec Dagmar Walser, Bâle 2007, Eigenart Schweiz, *Theater der Zeit*, n°16, p. 26.

Les collaborateurs de Marthaler n'abordent pas facilement la question du processus de création, comme si pour comprendre réellement, il fallait vivre l'*expérience sensible* des répétitions. Des quelques témoignages qui sont accessibles, il ressort une constante : l'artiste consacre un temps très important sur l'ensemble du travail pour faire travailler le chant à ses comédiens, avant de faire quoi que ce soit d'autre.

Selon Stefanie Carp, la complexité des partitions exige en soi de leur consacrer un temps important⁴⁰. Marthaler prend alors le sien pour observer les comédiens sur scène, leurs interactions, réfléchir et finalement bâtir la pièce avec eux. Tout comme il contemplait, sans hâte, ses contemporains dans les cafés, l'artiste regarde avec attention les corps, les interactions, et les positions dans l'espace des protagonistes du spectacle à construire. C'est également une manière pour lui de se relier au présent du travail. D'après la dramaturge, « Marthaler utilise presque toujours les deux tiers du temps de répétition pour faire un lit, dans lequel l'acteur pourra s'allonger. Dans ce bien-être, le comédien trouve la liberté de produire »⁴¹. Le temps devient alors une manière de mettre le comédien en confiance, de le détendre pour lui permettre de proposer, de créer.

Ainsi, il instaure dès le début du travail avec les comédiens un rapport « *non-quotidien* » avec le temps, pour le différencier de celui expérimenté dans la vie de tous les jours. La perception nouvelle qu'expérimente le spectateur provient de ce ralentissement mis en place durant le travail. Marthaler lui permet ainsi de découvrir que le temps comme expérience n'est pas uniquement constitué d'un rapport au présent, mais qu'il est le fruit de plusieurs strates, notamment celle se rapportant au processus de création du spectacle.

Le présent porteur de mémoire

Nos actions quotidiennes sont à la fois porteuses d'une apparente simplicité et d'une structure profonde, influencée par le contexte historique et socio-culturel. Elles sont donc à la fois inscrites dans le présent de nos vies de tous les jours, et dans le passé, puisque nos façons de faire, de vivre, sont issues d'un héritage.

⁴⁰ Dans un entretien vidéo accordé à Avignon en 2010.

⁴¹ Matthias Lilienthal, «Eine untergegangene Welt ein letztes mal imaginieren», in Klaus Dermutz, *op. cit.*, p. 120.

De la même façon, ce double rapport se dégage des spectacles de Christoph Marthaler. D'une part, parce que le théâtre est fondamentalement l'art du présent. Le spectateur voit, *en temps réel*, des acteurs évoluer sur un plateau, interagir, vivre. D'autre part, parce que le metteur en scène crée en se référant toujours à l'Histoire des lieux où se déroulent les représentations, qu'il s'agisse du Palais des Papes ou du Groenland. Il convoque souvent le passé des lieux⁴², même s'il ne s'agit que d'une trame de fond, d'une matière à partir de laquelle il travailler, mais de laquelle il s'écarte également.

Ce rapport au passé ne concerne pas que l'espace, il s'étend à une dimension plus large. Le metteur en scène concède : « Tout mon théâtre est basé sur le souvenir. Le théâtre est un travail de remémoration »⁴³. Sa démarche consiste à toujours faire lire le passé à travers les lignes de l'action présente, que cela soit au niveau de l'espace scénique ou des personnages. Il cherche donc à montrer à la fois l'homme au présent, et ce qu'il porte en lui du passé, à montrer ce qui le *dé-passe*, sans qu'il en soit même conscient. Il en résulte une atmosphère atemporelle, comme soustraite à l'emprise normale du temps, car il ne s'agit ni complètement du passé, ni totalement du présent. Sa dramaturge explique :

*Un rapport particulier au temps domine les espaces d'Anna Viebrock et le rapport entre les personnes qu'instaure Christoph Marthaler. Ce rapport au temps démontre que quelque chose s'est déjà passé. Quelque chose a déjà été et vient de se terminer. On en voit les traces. C'est pour cela qu'il y a une part nostalgique dans ces soirées, mais pas seulement. Parce que le temps du récit est plus compliqué que la nostalgie du passé. [...] Le théâtre doit créer son propre temps. Il a toujours dû le faire. Cela lui appartient.*⁴⁴

Christoph Marthaler fait sentir que chacun est traversé par le passé, qu'il est impossible d'en faire fi parce qu'il constitue l'être *au présent*. Les traces du passé dont parle Stefanie Carp c'est, par exemple, le décor de *Die Schöne Müllerin* qui représente ce qui pourrait être un hôtel abandonné : des murs décrépis, desquels pendent les papiers peints, un espace quasiment vide, habité par un unique lit, deux pianos, et un faisan empaillé. Aussi absurde que soit sa présence, l'animal symbolise bien cette vie qui a été, qui n'est plus, mais qui continue d'être là. On peut penser également à la

⁴², Dans «Ich wäre ja auch Gärtner geworden», Entretien avec Dagmar Walser, Bâle 2007, in Eigenart Schweiz, *Theater der Zeit*, n°16, p. 24, Marthaler évoque le travail d'Anna Viebrock en expliquant qu'elle construit des « espaces de souvenir ».

⁴³ Christoph Marthaler, in «Ich wäre ja auch Gärtner geworden», *art. cit.*, n°16, p. 24.

⁴⁴ Stefanie Carp, in Klaus Dermutz, *op. cit.*, p. 101.

figure toute poudrée, comme sortie d'un autre temps avec sa perruque blanche et son habit baroque, qui joue du violoncelle dans *O. T. eine Ersatzpassion*. Ce personnage est comme une forme de clin d'œil du metteur en scène : comme s'il avait voulu nous dire que les chants de Bach que l'on peut entendre au cours de la soirée appartiennent certes à une autre époque, personnifiée ici, mais qu'ils ont leur place ici. Ainsi, Christoph Marthaler nous révèle que le présent est toujours enrichi de strates du passé, rendues perceptibles grâce à lui, à défaut d'être visibles.



Le faisan empaillé de Die Schöne Müllerin, caressé comme s'il vivait encore.

La répétition

La notion de quotidien telle que nous l'avons définie contient l'idée de répétition, puisqu'elle « qualifie ce qui est de chaque jour ». Elle suppose donc une reproduction à l'identique et est antinomique à tout événement exceptionnel. Or, le développement dramatique classique nécessite un bouleversement exceptionnel du cours normal d'une chose, et une mise en valeur de cette modification. De son côté, Christoph Marthaler choisit de montrer tout le contraire. Il met en exergue un élément, non pas en le perturbant, mais en le répétant jusqu'à ce qu'il devienne lui-même générateur de trouble. La répétition est un des moyens les plus forts qu'utilise l'artiste pour révéler le caractère étrange d'une chose. C'est un procédé auquel il recourt dans tous ses

spectacles sans exception, que cela concerne la répétition d'actions, de gestes, de paroles, de musiques ou de chants.

Le fait de répéter des mêmes séquences a une grande influence sur le rythme général auquel le spectateur est soumis. La notion de répétition apparaissait déjà dans les précédentes citations qui traitaient du lien entre la musicalité et le travail de composition du metteur en scène. Klaus Dermutz y parlait de « rythme cyclique » et « d'actions répétitives »⁴⁵. L'objectif de ces répétitions est de créer une forme, et d'offrir une unité possible à l'ensemble de l'œuvre, malgré le caractère apparemment décousu des séquences. Selon Sacha Zilberfarb et Christoph Triau :

*Les instants de rupture, qui scandent le temps sous l'effet d'une main invisible, sont « orchestrés » peu à peu en rituels et réintègrent ainsi le continuum tout-puissant de la durée. La répétitivité permet également une harmonie de l'ensemble, dont chaque partie, prise isolément, semble pourtant désaccordée, comme une bulle d'autisme coupée du reste.*⁴⁶

La réitération permet au spectateur de tisser des liens inconscients entre les séquences. Elle crée un rythme au long de la représentation qui rend la durée supportable, puisque celle-ci est mise en forme : « le principe d'aléatoire et de collage est mis en forme théâtrale grâce à la musique sérielle (qui varie peu, qui répète le même motif) »⁴⁷. Comme pour le quotidien, il y a un paradoxe entre la monotonie engendrée par le manque de variation, et l'effet structurant de celui-ci. Par ailleurs, le fait de retrouver une séquence connue oblige le public à la regarder autrement, du fait même qu'il en a déjà vécu l'expérience.

L'intérêt des spectacles de Christoph Marthaler réside dans ce que, comme dans la vie, ces répétitions ne supposent pas forcément d'évolution. Les acteurs ne font que répéter « les mêmes actions dans une sorte de désœuvrement »⁴⁸. Ainsi, dans *O. T. eine Ersatzpassion*, tout au long de la pièce, on peut voir l'une des deux dames portant une jupe à baleine essayer de faire tenir un petit sapin de Noël debout. Celui-ci refuse et s'écroule inexorablement. Elle réessaie pourtant sans cesse, sans sembler se laisser décourager par les multiples essais antérieurs. Ses actions sont donc comme extraites du temps réel et de ses conséquences : les tentatives successives pour faire tenir le sapin

⁴⁵ Klaus Dermutz, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁶ Sacha Zilberfarb et Christoph Triau, «Esquisse sur la choralité chez Christoph Marthaler», *Alternatives théâtrales*, n°76-77, 2003, p.36.

⁴⁷ Klaus Dermutz, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁸ Sacha Zilberfarb et Christoph Triau, *art. cit.*, p. 36.

debout ne semblent laisser aucune empreinte dans le cours du temps. Une pareille obstination dans la répétition d'un geste, d'une attitude ou d'une phrase se retrouve dans plusieurs spectacles.

Dans *Murx...* un des personnages répète en boucle à sa femme : « tu as empoisonné le chien », comme si sa simple énonciation ne suffisait jamais. Là encore, la notion de répétition rappelle l'ambiguïté de notre rapport au quotidien. Elle témoigne de l'incroyable force de l'homme, qui, inexorablement, remet l'ouvrage sur le métier. En ce sens, ce qu'il répète tous les jours lui tient lieu d'équilibre. Cela est donc nécessaire à sa survie et constitue un mouvement positif. Pour le spectateur, voir un personnage ne jamais renoncer est source d'empathie. Graham F. Valentine, l'un des acteurs fétiche de Christoph Marthaler, explique que l'« on se répète, parce que l'on veut être projeté dans une autre stratosphère, dans un autre monde. La répétition est positive – sans aucun doute. Cela n'est jamais la fin. On peut se répéter 10'000 fois, on a toujours l'espoir : peut-être qu'à la prochaine répétition, on fera une brèche vers un autre monde, peut-être un paradis. »⁴⁹. La répétition peut être donc un moteur qui nous fait aller de l'avant, avec l'espoir que quelque chose de meilleur nous attend, quelque chose qui peut être de l'ordre de l'incroyable !

Elle peut également témoigner de l'impossibilité et de la vacuité de certaines actions ou paroles. Voir les acteurs recommencer sans cesse renvoie alors à une forme de « cauchemar névrotique »⁵⁰. La répétition fait prendre conscience de certains automatismes qui n'ont rien de constructifs, mais au contraire, rapprochent les comportements ordinaires de l'absurde. Souvent, « Christoph Marthaler use des répétitions jusqu'à ce qu'elles aboutissent à du non-sens et de la comédie-bouffonne »⁵¹. L'obstination têtue des personnages devient alors très drôle, même si elle est profondément tragique, puisqu'ils n'arrivent presque jamais à leur fin et leurs tentatives se soldent soit par l'échec, soit par la stagnation. La réitération infinie tend au non-sens, à l'absurdité, lorsqu'elle ne propose aucun changement, aucune variation. Il est particulièrement intéressant de noter que l'absurde tisse un lien étroit avec la musique. En effet, « le sens premier du mot “absurde” était “inharmonieux” au sens musical, d'où

⁴⁹ Graham F. Valentine, « Ich bin ein heimatloser Alliiertes », in Klaus Dermutz, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁰ Sacha Zilberfarb et Christoph Triau, *art. cit.*, p. 36.

⁵¹ Klaus Dermutz, *op. cit.*, p. 49.

la définition du dictionnaire : en désaccord avec la raison et la bienséance, incongru, irraisonnable, illogique. »⁵²

Christoph Marthaler en introduisant le rythme cyclique de la répétition, crée des sortes de hiatus dans sa partition théâtrale. Il rompt l'harmonie générale, et, créant ainsi de l'étrangeté, il propose un nouveau regard incongru, étonné sur la normalité. Le procédé de répétition, qui renvoie à l'importance du rythme dans le comique ainsi qu'à l'absurdité, permet de situer le travail de Christoph Marthaler entre celui de Buster Keaton et de Samuel Beckett. Il contient les éléments comiques, d'énergie constructive de l'un, et tragiques, de marasme de l'autre. Comme pour ces deux artistes, la répétition permet de mettre en exergue une phrase, un geste, une action jusqu'à faire voir soit l'incroyable ténacité de l'homme qui ne renonce jamais, soit l'absurdité de son obstination inutile.

Ralentir l'action

Beaucoup de spectateurs impatientes reprochent aux spectacles de Christoph Marthaler qu'*il ne s'y passe rien*. Cette affirmation est à la fois vraie et fausse. Elle est vraie si l'on s'en tient à une fable, qui suppose un début et une fin, avec une situation de départ qui se voit modifiée, puis finalement résolue. Or les représentations de Marthaler ont banni cette fable-là. Au contraire, au lieu de progresser, d'aller vers une résolution, les situations sur scène se délitent insensiblement, de l'intérieur. Beaucoup de ses spectacles « ralentissent » au fur et à mesure qu'ils avancent.

Ainsi, dans *Papperlapapp*, les personnages qui arrivent au début, alertes et ingambes accompagnés par le guide touristique, repartent à la fin de la pièce comme si chacun d'eux avait vieilli. Les corps se sont rabougris, les dos courbés. Ils marchent très lentement vers la sortie, et tels les pensionnaires d'une maison de retraite en goguette. Le temps qui s'est déroulé (un peu plus de deux heures pour les spectateurs) a eu l'effet de toute une vie. Le spectateur n'est plus, comme c'est le cas dans la réalité, victime inconsciente du temps qui passe. Christoph Marthaler lui permet de le ressentir et d'en constater les effets visibles. La force de cette proposition tient dans le fait que le spectateur n'est pas uniquement le témoin *a posteriori* du temps qui a passé, il en est le témoin *direct, simultané*, au gré de l'avancée de la pièce.

⁵² Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, Paris, 1963, p. 20.

Ce motif de la vieillesse se retrouve dans *O. T. eine Ersatzpassion*. L'acteur Graham F. Valentine finit par utiliser une chaise comme déambulateur, son corps, devenu vieux, ne tenant plus debout. Dans ce spectacle, toute l'action scénique ralentit progressivement, presque imperceptiblement, jusqu'à l'arrêt total. L'avant-dernière chanson se fait dans l'immobilité presque complète. Puis, quand vient sa fin, personne ne bouge et le velux situé au dessus des personnages se brise sans raison. L'espace lui-même semble pâtir des effets du temps. La lumière de l'extérieur diffusée par les fenêtres a insensiblement baissé, si bien que l'on remarque qu'à présent il fait nuit au-dehors. Le dernier chant est d'ailleurs une berceuse. Tout le déroulement de la pièce va vers sa réduction, vers son ralentissement.

La vertu de la lenteur

Un des principaux sentiments éprouvé par le public est la sensation de lenteur. De quoi en irriter plus d'un, à une époque où tout s'accélère, et où tout le monde est habitué à obtenir tout et tout de suite. Le rapport de l'homme contemporain au temps est donc fortement lié à la notion de vitesse. Il effectue ses actions journalières, comme par exemple manger, se laver, ou se déplacer avec rapidité, l'efficacité ayant plus d'importance que la qualité. Christoph Marthaler inverse ce rapport frénétique avec le temps. Il utilise la lenteur pour faire mieux voir l'humain, le vivant. Même si lui-même ne défend pas l'idée de s'opposer à l'accélération de la société contemporaine, il n'en demeure pas moins que c'est un coup de force pour remettre en question le rapport que celle-ci entretient avec le temps. 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 (il rit) »⁵³. 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'il sont exceptionnels.

Christoph Marthaler met dans tous ses spectacles des personnages que l'on voit penser, rêver, ne rien faire, ne rien dire. Cela est peut-être source de trouble, car concrètement il n'y a pas grand chose à voir - et le spectateur associe donc vite à l'ennui cette sensation de vide ou de manque d'action -, mais observer ainsi les personnages

⁵³ Christoph Marthaler, in Klaus Dermutz, *op. cit.*, p. 42.

venir sous les yeux du public se perdre dans leurs pensées intérieures, c'est indirectement lui donner le droit, celui de rêver, de penser, de s'adonner au farniente.

La sensation de lenteur ne provient pas seulement du ralentissement que Marthaler met en forme, elle résulte également de ce qu'il ose mettre sur scène des actions dans leur durée réelle, sans interruption. Plutôt que de faire une ellipse temporelle après avoir amorcé une action que le spectateur a saisie, et de passer au tableau suivant, l'artiste choisit de présenter la séquence dans la totalité de sa durée.

Une scène est récurrente dans plusieurs spectacles : des personnages mangent. Dans *Meine Faire Dame*, ceux-ci se retrouvent assis sur des chaises en cercle, mangeant une pomme. Rien d'extravagant en soi, mais la scène dure réellement le temps que tous aient fini leur fruit. Les personnages sont concentrés sur l'action même ou perdus dans d'autres pensées. Les spectateurs les observent tranquillement. Il n'y a aucune surprise pour ceux-ci. Ils savent qu'ils ne verront pas autre chose que des personnes mangeant une pomme. Ils peuvent alors remarquer la façon propre à chacun de croquer dans le fruit, et de le mâcher, chacun différemment de l'autre. Chaque personnage devient unique compte tenu de sa manière de faire, même si tous effectuent la même action banale. L'humain est montré dans ce qu'il a de plus ordinaire. Il s'agit d'un moment magnifique, car le spectateur partage son temps avec lui, voit son corps et l'observe en train de penser. Dans *Papperlapapp*, c'est un sandwich distribué à chacun que les acteurs vont prendre le temps de manger sous les yeux des spectateurs. Dans *Les Trois Sœurs*, à table, tous se mettent à grignoter bruyamment des biscottes.

Ces moments consacrés à la nourriture sont des pauses dans la partition, des respirations. Ces séquences silencieuses, chaque personnage se retrouvant seul avec lui-même, laissent voir l'homme dans sa plus grande intimité, malgré l'apparente banalité de l'action. Oser mettre en scène la durée réelle des actions c'est assumer de s'éloigner des conventions, et permettre au spectateur de développer une autre conscience. Prenant l'exemple d'un couple qui s'embrasse au théâtre, Christian Biet et Christoph Triau ont écrit :

Le baiser de théâtre est souvent bref, donc condensé, peut-être parce qu'un temps trop long permettrait au spectateur de passer des personnages aux « vrais » comédiens, du temps de la fiction à la conscience du temps de la représentation.⁵⁴

⁵⁴ Christian Biet et Christoph Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, collection Folio Essai, 2005 Paris, p. 417.

Assumer, au contraire, de ne pas condenser le temps mais prendre le risque de la durée qui donne cette impression de lenteur, c'est permettre un rapprochement plus grand avec les êtres humains qui sont sur scène, et la réalité de leur vie (ce sont bien les comédiens qui mangent – et digèrent).

Une fois encore, Christoph Marthaler, en ayant recours à un procédé de ralentissement, permet de découvrir le caractère profond des comportements, ou des actions. Mais la lenteur en tant que telle ne l'intéresse pas. Le metteur en scène compare lui-même son travail à la musique de Debussy. Il raconte : « Un mouvement très lent, mais avec des éruptions, explosions, et des implosions incroyables. C'est une chose à laquelle je tiens, que j'ai aussi poursuivie dans mon travail. Le volcanisme dans le théâtre »⁵⁵. Il met en lumière l'idée que la lenteur dissimule une part bouillonnante, libératrice d'énergie. Le journaliste musical Hans Klaus Jungheinrich explique qu'il s'agit de « la lenteur non pas comme flegme, mais comme motif de fond d'une catastrophe latente »⁵⁶. Le ralentissement effectif, ou la sensation de lenteur, permet de révéler ce qui se trame dans nos faits et gestes quotidiens, comme si ceux-ci avaient plus à dire sur nous que nous pouvions le supposer, ou qu'ils véhiculaient le tragique insoupçonné de notre existence.

3. Rêver à un autre possible

Aux confins du sommeil

Les compositions de Marthaler jouent avec l'espace, en changeant par exemple les échelles, en juxtaposant illogiquement des lieux hétérogènes. Elles jouent également avec le temps, en accentuant notamment la sensation de lenteur, ou en créant des durées inhabituelles. Marthaler parvient ainsi à créer des formes qui invitent public à s'éloigner imperceptiblement de l'ordinaire, de ce qu'il croit connaître et à entrer dans un état de rêverie. Il fait *percevoir* sensuellement au spectateur un état de somnolence. Les durées mises en valeur, les répétitions, le silence, l'inaction des personnages, l'absence de progression dramatique ont pour conséquence que

⁵⁵ Christoph Marthaler lors d'un entretien avec Ruth Fühner cité par Hans Klaus Jungheinrich, in Klaus Dermutz, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁶ Hans Klaus Jungheinrich, in Klaus Dermutz, *op. cit.*, p. 184.

la fatigue baigne la plupart des spectacles de Marthaler, et berce l'ensemble de ses personnages ; c'est une fatigue qui porte le théâtre aux confins du sommeil, dans cet état transitoire qui convoque une succession un peu ivre d'images hypnagogiques. Ces images enfouies sous la musique du temps étale ne cesse de cheminer souterrainement.⁵⁷

Le spectateur est donc plongé dans une atmosphère qui lui permet de se mettre en lien avec sa propre psyché. Christoph Marthaler compose des séquences, des images, des atmosphères qui créent dans une ambiance propice au songe, et du fait même de leur banalité, font appel à notre inconscient.

Cet état de rêverie, cette ambiance soporifique, l'artiste cherche non seulement volontairement à la faire ressentir dans le public, mais la met également en scène. Concrètement, il installe sur scène des lits, permettant ainsi à ses personnages de s'extraire du quotidien pesant pour y dormir. Même sans l'objet matériel du lit, ses personnages s'allongent souvent à même le sol pour dormir. Etendus, ou même debout, ils rêvent. Comme l'explique Stefanie Carp :

le sommeil nie le moment, il le libère de toute signification. En dormant et en rêvant, les personnages manifestent une autre possibilité d'être, exclue dans leurs existences quotidiennes. Dans le théâtre de Marthaler, dormir, rêver et la rêverie sont des activités qui deviennent des états d'âmes emblématiques. Le sommeil écarte la parole intentionnelle, il n'a pas de but et il élargit le temps.⁵⁸

Le rêve représente ainsi une autre manière d'être. Il permet de s'élever. Pour Christoph Marthaler, faire voir des personnages s'autoriser à rêver, à dormir, c'est une manière indirecte de donner aux spectateurs cette même prérogative. C'est même les inviter à le faire ! Dès lors, l'artiste met en scène des personnages qui s'assoupissent, ou en état de rêve-éveillé. Les personnages rêvent tout en étant présents avec le public, à la fois avec lui et relié à ses pensées. C'est une attitude que l'on retrouve dans beaucoup de spectacles.

Dans *Die Schöne Müllerin*, à jardin, on peut aussi voir un large lit recouvert d'une couette blanche, sous laquelle viennent se réfugier les personnages, parfois jusqu'à y être tous ensemble rassemblés. Dans *Papperlapapp* également, les tombeaux de Papes présents sur scène deviennent des lits, dotés de coussins et d'oreillers. On y voit s'y coucher les acteurs, croiser leurs mains en prière sur leur poitrine et fermer les yeux. Ils

⁵⁷ Sacha Zilberfarb et Christoph Triaou, *art. cit.* p. 37.

⁵⁸ Stefanie Carp, in *La vie lente est longue, Le théâtre de Christoph Marthaler*, Dossier de presse du Kunsten FESTIVAL, Bruxelles, 2003.

prennent alors la position exacte des sculptures de pierre qui représentent les gisants. Leur immobilité et le repos des corps créent une nouvelle fois un tableau où il se passe peu de chose pour le spectateur. Le metteur en scène met en lien le sommeil libérateur qui permet d'aller ailleurs et la mort. Cela pourrait facilement donner une image funeste, sauf que Marthaler a choisi de les faire chanter à ce moment-là. Un chant sans paroles, en mineur, semblable à un chant de moines, permettant d'observer cette scène en sentant la vie qui émane d'elle. Le chant comme un défi lancé à la mort.



Une image qui semble rappeler un conte : tous les protagonistes de Die schöne Müllerin réunis dans un large lit



Les dormeurs de la cour du Palais des Papes à Avignon, dans Papperlapapp.

La faille vers le rêve

En composant avec l'espace, le temps, et les personnages Christoph Marthaler tente de faire voir l'étrangeté cachée dans les recoins de la vie. Faire voir cette étrangeté c'est aussi pour lui remettre à la surface ces secrets inconscients cachés dans les détails familiers de nos vies. Car le quotidien en tant que tel n'intéresse pas l'artiste. Il ne le trouve captivant que s'il est mis en tension avec d'autres éléments, qui créent la faille dans le cours normal des choses, la rupture dont parlait Freud, et qui racontent un autre possible. Pour faire voir l'extraordinaire dans l'ordinaire, le metteur en scène ne se contente donc pas de nous montrer la vie telle qu'elle est, mais également telle qu'elle pourrait l'être en rêve.

Cet appel au rêve traverse tous les spectacles de Marthaler. D'abord, parce qu'en choisissant de mettre sur scène des éléments très concrets de la vie de chacun qui lui paraissent secondaires, il engage le même processus que dans les rêves. Freud explique en effet que : « tout ce qui, dans les pensées oniriques, se trouvait périphérique et était accessoire, se trouve, dans le rêve manifeste, transposé au centre et s'impose vivement au sens ».⁵⁹ Donner une importance spectaculaire au quotidien, c'est donc permettre un lien avec l'inconscient.

La notion de rêve se trouve également dans la structure même des créations. En effet, la dramaturgie du metteur en scène consiste à assembler des séquences disparates, hétérogènes, et ce procédé suppose donc que le spectateur, tout comme c'est le cas dans les rêves, accepte les liens analogiques, les liens absurdes, les liens d'associations d'idées. La logique onirique permet d'oublier les liens de cause à effet. Cela dit, Marthaler joue avec le langage du rêve, mais, comme le définit Jean-Pierre Sarrazac : « jamais les jeux de rêves ne s'installent *dans* le rêve. [...] L'onirique n'est convoqué que dans le but d'accuser la réalité, de la mieux circonscrire, et de la percuter ».⁶⁰ Christoph Marthaler s'attache au monde dans lequel nous vivons, mais grâce à la distance qu'il prend par rapport celui-ci, il permet de le bouleverser, d'en voir des aspects insoupçonnés, et de le réinterroger. Emprunter le langage du rêve lui permet d'ouvrir le dialogue avec l'inconscient du spectateur. En introduisant des décalages, il

⁵⁹ Freud, cité par Judith Bernard, *Rhétorique du discours de mise en scène*, thèse de doctorat de Lettres et Art, Université Lumière Lyon 2, 2000, p. 429.

⁶⁰ Jean-pierre Sarrazac, *Jeux de rêve et autres détours*, Belval, Penser le théâtre, Circé, p. 59.

rend étrange, et donc percutant, le contenu des séquences qui peuvent être tout à fait quotidiennes.

Dans *O.T. eine Ersatzpassion*, il y a une scène qui se répète cinq fois: un des protagonistes vient à l'avant scène et commence un long monologue, ponctué de gestes très précis qui souligne le fait que le discours semble élaboré, mais sans voix. La séquence dure parfois plusieurs minutes sans que jamais nous ne puissions entendre, et dans ce cas comprendre, ce qui est dit. Ce léger déplacement de la réalité, qui consiste à nous priver d'un élément constitutif de celle-ci, permet d'observer différemment. Cette scène est souvent très drôle, car le spectateur est contraint d'observer les gestes avec plus d'attention, et tente malgré tout de comprendre le sujet traité. Marthaler ne sollicite pas uniquement l'intellect de ses spectateurs. Il les rend attentif au silence qui les entoure et donne plus d'importance encore à chaque mouvement, chaque expression du comédien. Lorsque « le son revient », lorsque cette scène est suivie d'une séquence chantée par exemple, comme c'est le cas dans *O.T. eine Ersatzpassion*, celle-ci a d'autant plus de force ! L'influence de la scène muette se fait inconsciemment sentir et le public est soulagé d'entendre à nouveau. Sa perception a changé.

On retrouve exactement le même procédé dans plusieurs de ses spectacles : *Meine Faire Dame*, *Die Schöne Müllerin*. Cette scène jouée comme si le son était coupé est un exemple parmi d'autres des petits écarts avec la réalité avec lesquels joue constamment Christoph Marthaler. C'est encore une façon pour lui de faire voir le monde autrement, de rompre la logique des choses, et d'inviter ainsi le spectateur à se laisser rêver à un autre possible.

Conclusion

Sigmund Freud s'est intéressé aux moments de la vie où se crée une rupture dans le quotidien stable et rassurant de l'homme. Il parle alors « d'inquiétante étrangeté »⁶¹ pour désigner cette « sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières »⁶². Mais la traduction par « inquiétante étrangeté » de l'expression allemande ne met pas bien en lumière l'idée que le bouleversement touche d'une part à ce qui est habituel, à ce qui est connu, et d'autre part à l'idée de maison, d'intimité. Le terme allemand « heimlich » de l'expression freudienne contient également l'idée de secret, de dissimulation. Il serait alors plus juste de choisir la traduction moins connue de François Roustang : « l'étrange familier ». Celle-ci nous renvoie directement au travail de Christoph Marthaler.

Révéler la vie quotidienne au-delà de son apparence nécessite de l'observer attentivement, de la disséquer, puis finalement de la mettre en forme afin de dévoiler toute la richesse qu'elle dissimule. Marthaler est un metteur en scène qui sait pénétrer sous la surface trompeuse de l'ordinaire, mais qui connaît également les moyens permettant au spectateur de voir *et* de percevoir. Il démontre que le quotidien, l'ordinaire, le banal méritent d'être reconsidérés, parce qu'ils expriment beaucoup plus sur l'homme qu'il n'y paraît.

En composant musicalement des séquences au contenu *a priori* quelconque, Marthaler parvient à rendre étrange et donc digne d'attention ce qui ne l'était pas. Pour atteindre cet objectif, il crée des fissures, des distorsions, des détournements de l'espace

⁶¹ Sigmund Freud, *l'inquiétante étrangeté*, Gallimard, Paris, 1919.

⁶² *Ibidem*, p.7.

et du temps habituels, ce qui rompt également la logique du comportement des personnages. Grâce à ces mises à distance, il réveille l'attention du spectateur, et bouscule sa façon de voir et ses habitudes face à ce qu'il croit connaître, d'où le rejet parfois violent de ses spectacles par une partie du public.

Christoph Marthaler, en se penchant de près sur ce qui ne suscite généralement aucune attention, permet de révéler que ce qui constitue le quotidien est un remarquable vecteur d'inconscient. Mais de quel type d'inconscient s'agit-il ? Le metteur en scène met d'abord en évidence l'inconscient historique grâce à la lumière nouvelle qu'il jette notamment sur les lieux quotidiens. Il révèle l'Histoire refoulée qui se cache dans des espaces que chacun parcourt régulièrement sans interroger la nature profonde qui les constitue. Le metteur en scène permet ensuite de dévoiler l'inconscient culturel et social. Il déjoue l'apparente logique qui amène chacun à effectuer des actions aussi banales que manger, se laver ou dormir, en réinterrogeant les raisons profondes de celles-ci. Il permet au spectateur de prendre conscience que certains gestes ou actes qu'il accomplit sans même y penser sont en vérité le fruit d'un héritage inscrit dans son corps. Or ces actions n'ont d'évidence que celle que chacun veut bien leur donner, et un changement de point de vue permet de voir l'étrangeté qu'elles recèlent. Finalement, Christoph Marthaler met en exergue l'inconscient « biologique » qui se tapit dans le rapport au temps. En annihilant le rapport quotidien à la temporalité, en faisant expérimenter au spectateur la durée et en montrant le délitement, il remet à la surface l'idée refoulée collectivement que l'être vivant est vieillissant et mortel. Il rappelle que l'homme est victime de la suprématie du temps, machine infernale, et qu'il n'a en vérité, sauf au théâtre, aucune emprise sur elle.

L'inconscient historique, l'inconscient social et culturel ainsi que l'inconscient biologique qui se dissimulent dans les lieux, dans les actions les plus banales ou au sein même du corps de chacun, touchent tous trois l'être humain sur le plan collectif. Quelle place y a-t-il dans les spectacles de Marthaler pour l'inconscient individuel ? Celui qui permettrait à chacun de se plonger dans ses racines et ses expériences personnelles ?

Paradoxalement c'est la choralité qui va permettre l'individualité. Christoph Marthaler représente des personnages communs, ordinaires, un « cosmos de la médiocrité »⁶³ selon Frank Castorf. Mais il porte un regard aimant sur chacun de ses membres et sur leur singularité, qu'il leur permet d'exprimer dans les petites choses

⁶³ Frank Castorf, *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, n°82, 2004.

ordinaires qu'ils accomplissent. Cet amour du metteur en scène pour ses personnages, au-delà de leurs maladresses, de leur souffrance ou de leur petitesse permet de révéler un inconscient rattaché à chaque individu. Chaque homme est porteur d'une souffrance personnelle, et le besoin d'amour, les angoisses dans lesquels chaque spectateur peut se reconnaître, sont nichés dans le creux de petits détails.

Par ailleurs, dans les mises en scène de Marthaler, le groupe formé par tous ces personnages ordinaires, nullement supérieurs au public, passe la majeure partie des spectacles à chanter. Le chant est une autre manière de sublimer ce qu'éprouve chaque spectateur, et de s'adresser de manière plus intime à son ressenti personnel. Il représente le seul vrai endroit de rencontre, de partage, de solidarité. Ce sont les uniques moments de dialogue. D'une manière générale, la musique restaure non seulement le lien entre les individus, mais également au niveau global du spectacle.

Chanter, comme rêver ou dormir sont des échappatoires, des moyens mis en place pour s'extraire de la pesanteur quotidienne. Voir des personnages d'apparence si commune se mettre à interpréter la Passion selon St Mathieu de Bach permet de relier le dérisoire au sublime. « Le sommeil et le chant racontent ce que les hommes peuvent être aussi. Cela exprime cet autre possible, sans devoir le formuler concrètement »⁶⁴ explique Stefanie Carp. Marthaler ouvre de nouvelles perspectives, en montrant que le banal peut dissimuler l'extraordinaire, que « quotidien » et « spectaculaire » ne sont pas deux notions antinomiques. Il invite chacun à revoir le monde comme un potentiel étrange à redécouvrir sans cesse, plein de surprises, car comme l'a dit Matisse, « il y a des fleurs partout pour qui veut bien les voir »⁶⁵.

⁶⁴ Stefanie Carp, in Klaus Dermutz, *op. cit.*, p. 109.

⁶⁵ *Jazz*, Henri Matisse, Tériade, 1947.

Bibliographie

Ouvrages

AGUET Joël, CHAPERON Danielle, CARP Stefanie, FOURNIER Anne, KUHN Christoph, MÜLLER Peter, MUSCIONICO Daniele, PERROUX Alain, PAUCKER Julie, SPILLMANN Andreas, THURNER Christina, VAUTRIN Eric, *Mimos 2011 Christoph Marthaler*, SST, Bern, Peterlang, 2011.

ARCHAMBAULT Hortense, BAUDRILLER Vincent, CADIOT Olivier, MARTHALER Christoph, *Mélange pour le Festival d'Avignon*, Festival d'Avignon, P.O.L., 2010.

AUGE Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, La Librairie du XXe siècle, Seuil, 1992.

BEGOUT Bruce, *La Découverte du quotidien. Éléments pour une phénoménologie du monde de la vie*, Paris, Essai, Allia, 2005.

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, collection Folio Essai, 2005.

BRECHT Bertolt, *L'art du comédien, Ecrits sur le Théâtre*, Paris, l'Arche, 1992.

DERMUTZ Klaus, *Christoph Marthaler, Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, Salzburg Wien, Residenz Verlag, 2000.

ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet-Chastel, 1963.

FREUD Sigmund, *l'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1919.

LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne, de la modernité au modernisme, (pour une métaphilosophie du quotidien)*, Paris, L'Arche, 198

SARRAZAC Jean-Pierre, *Jeux de rêve et autres détours*, Belval, Penser le théâtre, Circé, 2004.

THIES LEHMANN Hans, *le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

Articles de périodiques

ARVERS Fabienne et SOURD Patrick, « le génie des alpages », *les Inrockuptibles*, n° 643, Paris, Mars 2008, pp.42-45.

GARCIA MARTINEZ Manuel, « le temps et le rythme au théâtre », *L'annuaire théâtral*, n°29, printemps 2001.

MANCEL Yannic, « Anatomie d'un échouage, GROUNDINGS de Christoph Marthaler », *Alternatives Théâtrales*, n°82, Bruxelles, 2004, pp. 95-97.

MERCK Niklaus, « "Faire de la pâtisserie sans farine" ou l'opposition interne à la Volksbühne », *Alternatives Théâtrales*, n°82, Bruxelles, 2004, pp. 91-94.

LILIENTHAL Matthias, « Die Kunst der Wiederholung, Christoph Marthaler im Gespräch mit Matthias Lilienthal », *Theater der Zeit*, n° 3, Berlin, Mai/Juin 1993, pp.14-17.

RICHARD Christine, « In der Marthaler-Heimat ist kein Ankommen », *Eigenart Schweiz, Theater in der Deutschschweiz seit den 90er Jahren*, n°16, Berlin, 2007, *Theater der Zeit*, pp. 20-23.

SCHNEIDER Frieda, « Bin ich auch ein Geist ? », n°5, Berlin, 2005, *Theater der Zeit*, pp. 8-9.

WALSER Dagmar, « "Ich wäre ja auch Gärtner geworden", Christoph Marthaler im Gespräch mit Dagmar Walser », *Eigenart Schweiz, Theater in der Deutschschweiz seit den 90er Jahren*, n°16, Berlin, 2007, *Theater der Zeit*, pp. 24-28.

ZILBERFARB Sacha et TRIAU Christoph, « Esquisse sur la choralité chez Christoph Marthaler », *Alternatives théâtrales*, n°76-77, Bruxelles, 2003, pp. 36-38.

Thèses

BERNARD Judith, *Rhétorique du discours de mise en scène*, Thèse de doctorat de Lettres et Art, sous la direction de Christine HAMON-SIREJOLS, Université Lumière Lyon 2, 2000.

Documents consultés sur internet

CARP Stefanie, « La vie lente est longue, Le théâtre de Christoph Marthaler », Dossier de presse du Kunsten FESTIVAL des Arts, Bruxelles, 2003, [en ligne] <http://archive.kfda.be/fr/2003/art/art02.html>, (page consultée le 12.01.2012)

DAMM Barbara, « "Dann singen wir doch erstmal was", Christoph Marthaler oder die Kunst des Improvisierens », [en ligne] <http://parapluie.de/archiv/improvisation/marthaler/>, dernière consultation le 07.09.2011.

KRONSTRÖM Martin, « le burlesque chez Chaplin et Keaton », mars 2003, [en ligne] <http://www.cadrage.net/dossier/burlesque/burlesque.html>, dernière consultation le 17.2.2012.

MACHEREY Pierre, « Freud: le quotidien ou l'inconscient à portée de main », 08/12/2004, [en ligne] <http://stl.recherche.univlille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/macherey08122004cadreprincipal.html>, dernière consultation le 12.2.2012.

MACHEREY Pierre, « Michel de Certeau et la mystique du quotidien », 06/04/2005, [en ligne] <http://stl.recherche.univlille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/macherey06042005.html>, dernière consultation le 13.02.2011.

MACHEREY Pierre, « le quotidien, un objet philosophique ? », 29/09/2004, [en ligne] <http://stl.recherche.univlille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/machereycadre290904.html> dernière consultation le 13.02.2011.

MORGENSTERN Aliyah et PARK-DERRINGTON Emmanuelle, « regard croisés sur la répétition chez Beckett et dans le langage de l'enfant », *Bulletin de la Société de stylistique anglaise*, 2008, [en ligne] <http://hal.inria.fr/docs/00/37/61/89/PDF/MorgenPrakc.pdf>, dernière consultation le 17.2.2012.

PAETZOLD Brigitte, « Coup de balai dans le théâtre suisse », *le monde diplomatique*, juillet 2004, [en ligne] <http://www.monde-diplomatique.fr/2004/07/PATZOLD/11320>, dernière consultation le 02.11.2011.

PAVIS Patrice, « l'écriture à Avignon (2010) : vers un retour de la narration ? », 30/10/2010, [en ligne] <http://www.criticalstages.org/criticalstages3/plugin/print/?id=74>, dernière consultation le 07.10.2011.

SABOT Philippe, « Dans “la fabrique du quotidien”, présentation des livres de Bruce Bégout : Zéropolis (Allia 2002), Lieu commun (Allia 2003) et l'éblouissement des bords de routes (Verticales, 2004) », 02/02/2005, [en ligne] <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/macherey20042005/begoutsabotcadreprincipal.html>, dernière consultation le 13.02.2011.

SICILIANO Giancarlo, « le théâtre musical d'Heiner Goebbels : frayages vers une économie poétique au singulier pluriel », [en ligne] www.heinergoebbels.com/download.php?itemID=5, dernière consultation le 23.3.2012.

SOLIS René, « Christoph Marthaler, l'éloge des loges », *Libération*, juillet 2010, [en ligne] <http://www.liberation.fr/theatre/0101645308-christoph-marthaler-l-elogue-des-loges>, dernière consultation le 02.11.2011.

STADELMAIER Gerhard, « Der Nachtportier im Hotel Angst », *Frankfurter Allgemeine*, 16.10.2011, [en ligne] <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/christoph-marthaler-zum-sechzigsten-der-nachtportier-im-hotel-angst-11495591.html>, dernière consultation le 02.11.2011

TACKELS Bruno, « Christoph Marthaler et les baises de théâtre », juillet 2010, [en ligne] <http://tackelsbruno.wordpress.com/2010/07/19/christoph-marthaler-et-les-baises-de-theatre/>, dernière consultation le 16.10.2011.

THOMSEN Henrike, « “Was Ihr Wollt” Zürcher Shakespeare als Monthly Python-Film », Spiegelonline, 18.02.2001, [en ligne]
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,118291,00.html>, dernière consultation le 07.9.2011.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Festival d'automne : l'audace de Marthaler de retour du Groenland », Publié le 18/09/2011, [en ligne]
<http://blogs.rue89.com/balagan/2011/09/18/festival-dautomne-laudace-de-mathaler-de-retour-du-groenland-222396>, dernière consultation le 23.10.2012.

Entretien avec Anna Viebrock, , 2010, Festival d'Avignon, mis en ligne sur <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2010/38>, dernière consultation le 20.10.2011.

Dictionnaires

REY Alain (dir), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris le Robert, 1992.

REY Alain (dir), *Dictionnaire le Petit Robert de la langue française 2006*, Paris, le Robert, 2006.

Captations

Die schöne Müllerin, mise en scène Christoph Marthaler, Schauspielhaus de Zürich, 2001.

Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!, mise en scène Christoph Marthaler, Volksbühne, Berlin, 1993.

O.T eine Ersatzpassion, mise en scène Christoph Marthaler, Schauspielhaus de Zürich, 2004.

Papperlapapp, mise en scène Christoph Marthaler, Festival d'Avignon, 2010.

Die Stunde Null, oder die Kunst des Servierens, mise en scène Christoph Marthaler, Volksbühne, Berlin, 1995.

Entretiens vidéos

Conférence de presse du Festival d'Avignon, 6 juillet 2010, mis en ligne sur <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-d-ouverture-du-64e-Festival-d-Avignon-1788>, dernière consultation le 6.10. 2011