



HAL
open science

Papperlapapp de Christophe Marthaler : un dispositif pour les papilles...

Yannick Butel

► **To cite this version:**

Yannick Butel. Papperlapapp de Christophe Marthaler : un dispositif pour les papilles... Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2011, Écriture contemporaine & dispositif, 1, pp.100-109. hal-01498420

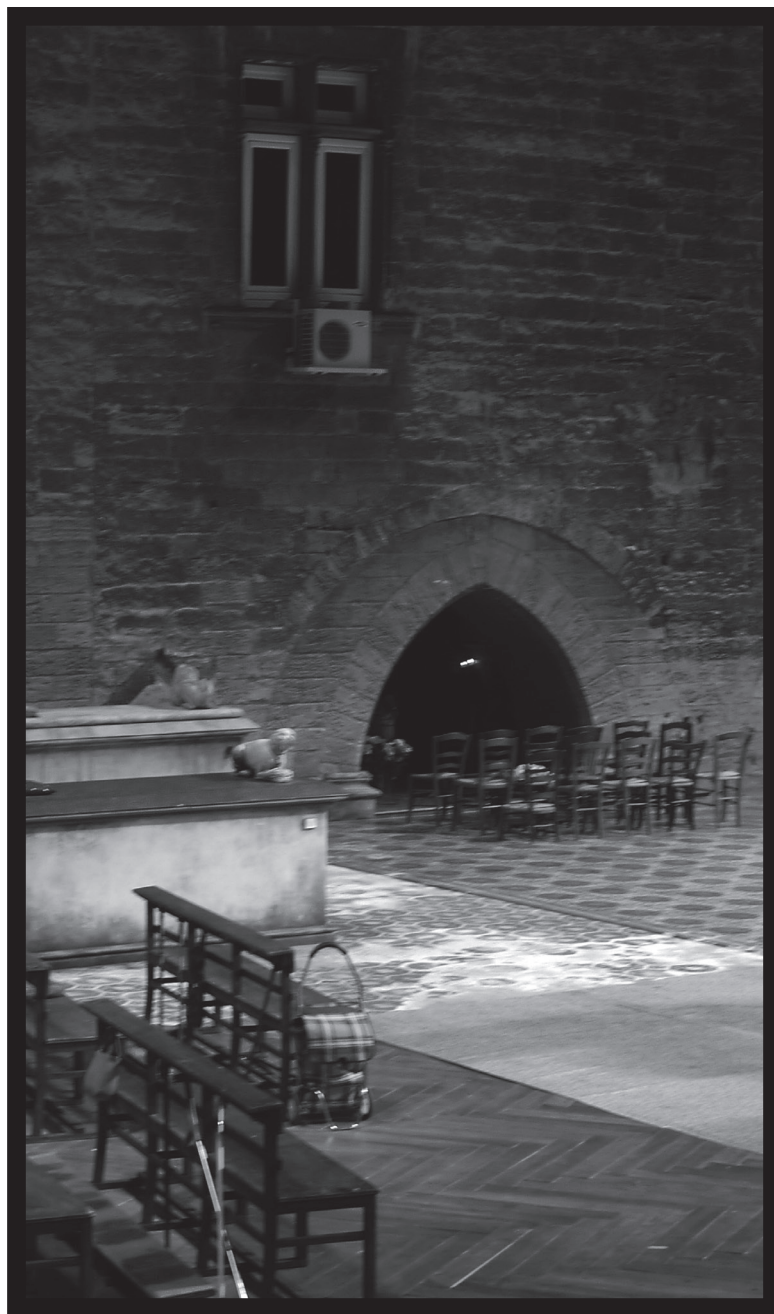
HAL Id: hal-01498420

<https://hal.science/hal-01498420>

Submitted on 24 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Papperlapapp, mise en scène Christoph Marthaler,
cour d'honneur du Palais des Papes, Avignon In 2010

Crédit photographique: Yannick Butel ©

Papperlapapp de Christophe Marthaler : Un dispositif pour les papilles...

Par Yannick Butel

Professeur d'études théâtrales à l'université de Provence

« Car aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur,
aucune symphonie à l'auditoire »¹

Sous le titre *Discours, Image, Dispositif, penser la représentation II*, Philippe Ortel² réunissait un ensemble de textes qui paraissait aux éditions de l'Harmattan, en 2008. L'enjeu y était défini comme la poursuite d'un questionnement critique sur la notion de « dispositif » que Michel Foucault avait proposé pour désigner un mode de fonctionnement et d'aménagement de l'espace et des jeux de pouvoir qu'il abrite. Le commentaire du philosophe tendait ainsi à observer autant qu'à analyser ce que Gilles Deleuze nommerait ultérieurement un « rhizome ». C'est-à-dire, un ensemble complexe, fractal, relié en chacun de ses points par des flux. Chez l'un et l'autre, la dimension politique était récurrente au déploiement d'une pensée qui s'inquiétait des modes de manifestation des « sociétés de contrôle », jusque dans les champs discursifs et les structures énonciatives.

À raison, Philippe Ortel, dans l'avant-propos de l'ouvrage, relevait que la notion de « dispositif » avait innervé le champ théorique littéraire depuis les années 1980 et que le recours à celle-ci ne marquait pas la « fin des théories littéraires » mais « ne frappait qu'un modèle théorique, celui du Texte »³, depuis que la « littérature » s'intéressait à des « objets hybrides »⁴. Et plus loin d'ajouter en guise de ponctuation, voire de « définition provisoire » que le dispositif est une « matrice d'interactions potentielles, ou, plus simplement encore, une matrice interactionnelle »⁵. Fort de ce premier constat, Philippe Ortel, tout en présentant chacune des contributions, balisait ainsi le territoire où s'affirmait une petite archéologie des dispositifs entreprise par un groupe de chercheurs, en rappelant notamment que « le dispositif décrit bien un mode d'organisation (qui) porte en lui-même sa dissolution »⁶; que le « dispositif est aussi proche, étymologiquement, de l'idée de crise, qui contient aussi l'idée de séparation... »⁷, etc. Au terme de la synthèse introductive, Philippe Ortel écrivait : « les études rassemblées ici envisagent les choses sous le même angle, celui des effets ou conflits qu'occasionnent l'agencement d'éléments hétérogènes dans les œuvres [...] Doit-on voir pour autant dans tout concept un « dispositif cognitif » ? Ou l'expression ne convient-elle qu'à ceux désignant la façon dont le réel s'organise ? La réponse, cette fois, revient aux philosophes »⁸.

1 Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *Ceuvres t. I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 244.

2 *Discours, Image, Dispositif, Penser la représentation II*, textes réunis par Philippe Ortel, Paris, L'harmattan, 2008.

3 *Ibid.*, p. 6.

4 *Ibid.*, p. 5.

5 *Ibid.*, p. 6.

6 *Ibid.*, p. 9.

7 *Id.*

8 *Ibid.*, p. 11.

- 9 D'autant que le numéro d'*Incertains Regards* est thématisé et consacré à : « écriture contemporaine et dispositif ».
- 10 Songeons par exemple aux interdits du Vatican qui nourrissent la fondation Jérôme Lejeune et ses positions sur la loi de bioéthique de 2004. Texte qui doit être rediscuté à la demande de la communauté scientifique qui demande des pratiques plus libres sur les embryons et la culture de cellule souche. Scientifiques qui ne sont pas soutenus par, notamment, la ministre de la santé Roselyne Bachelot. Cf. *Le Monde*, p. 7, édition du 15 octobre 2010.

Revenant sur le spectacle de Christoph Marthaler *Papperlapapp* proposé lors de la 64^e édition du festival d'Avignon, en juillet 2010, l'invitation au dialogue induite par les questions ouvertes de l'introduction de Philippe Ortel nous encourage à nous saisir à notre tour de ces interrogations sur le « dispositif »⁹. Notamment quand on le questionne au regard du plateau, c'est-à-dire de la mise en scène, qui est d'une certaine manière un espace d'écriture, lui aussi, recourant à son alphabet technique et technologique, à son lexique corporel, à sa grammaire de gestes et de mouvements... qui viennent, c'est selon, soutenir un texte, se substituer à un texte, accompagner un texte non figé, etc.

En présentant *Papperlapapp* au public de la cour d'honneur du Palais des papes, au sein d'un espace doublement symbolique (un des foyers du théâtre populaire voulu par Jean Vilar en 1947 et lieu historique de la chrétienté), Christoph Marthaler aura commis – aux dires du public et d'une partie de la critique – un attentat, voire un acte de « terrorisme » quand la presse catholique commente ce spectacle.

Sur le terrorisme, passons. Et renvoyons le lecteur aux sites et autres écrits d'une presse « convertie » qui n'aura pas supporté la caricature, le grotesque, la dérision, mais également le rappel de postures idéologiques des pères de l'Église sur des événements historiques, des phénomènes de société, des principes dogmatiques... qui s'opposaient et réprouvent encore la pensée scientifique, et parfois le bon sens qui invite les êtres à se préserver¹⁰, en s'écartant d'une conduite morale rigide. Disons que la *doxa* fut habillée par Marthaler et qu'affublée de manière à en rendre les travers comiques, les silhouettes papales n'étaient guère à leur avantage. Dans un spectacle que l'on aura qualifié de snob, de long, de pédant, de décousu, de raté... ces épisodes isolés, soulignés, dispersés; ces motifs qui ne formaient d'aucune manière une narration continue, auront été des repères et des balises pour des paroissiens – ou des « philistins » comme le disait Robert Abirached en parlant de certains publics – qui y ont vu une satire, un pamphlet, une insupportable raillerie des garants de l'ordre moral et spirituel.

Les laïques, eux, s'inquiétèrent davantage du travail théâtral et de son rapport à la théâtralité. Rieurs embusqués aux endroits où l'autre partie du parterre déplorait un « scandale », ils furent plus sensibles à une proposition esthétique et un espace poétique qui demeuraient « énigmatiques ». Ils critiquèrent la construction de ce spectacle, l'absurdité de scènes longues et sans intérêts. Ils s'énervèrent des répétitions infinies, des silences étirés, firent la moue au jeu de comédiens qui, tout à leur affaire, jouaient parfois entre eux et non plus pour les yeux du spectateur. L'éclatement des différents signes théâtraux, dans l'espace oblongue de la cour, finit par réfléchir l'éparpillement d'un spectateur définitivement abandonné à son vague à l'âme, privé de sens et plus simplement d'un fil conducteur. Les reproches ne portaient pas tant sur l'absence d'une fable cohérente et identifiable, que sur le « puzzle » qui en rendait compte.

En définitive, une partie des spectateurs n'acceptait pas la complexité de ce spectacle, ou ne lui reconnaissait pas de pertinence. À moins que captif amoureux d'une représentation et d'une définition de ce que doit être le théâtre populaire qui fait régulièrement, *a priori*,

défaut depuis 2005¹¹, le public n'ait jugé, *in fine*, qu'il n'y avait là qu'une énième provocation de la part de la direction du festival d'Avignon et de ses artistes associés. Provocation à laquelle quelques spectateurs, soucieux de marquer leur désappointement, auront répondu en quittant la salle, lançant au passage quelques injures cruelles aux acteurs. D'autres préférant donner la réplique à des comédiens imperturbables, comme lors de l'épisode du « merci infiniment » que jouèrent un certain temps deux comédiens, jusqu'à ce que quelques-uns, dans le public, se permettent de répondre en chœur et d'y faire écho.

Deux espaces symboliques étaient ainsi touchés par un emblématique Christoph Marthaler qui aurait livré un caprice de créateur. En proie à une forme de désespoir, voire soumis au désarroi, le public aura donc manifesté les symptômes d'un agacement révélant une frustration d'ordre moral pour les uns, d'ordre esthétique pour les autres. Dans tous les cas, les deux parties auront subi un préjudice politique et idéologique : absence de théâtre populaire au mépris d'une histoire, lointaine et récente, et en conséquence, absence de communion.

Bien entendu, ce qui est rapporté ici ne relève pas d'un jugement, mais doit plutôt se lire comme le relevé indiciel d'un « horizon d'attente »¹² rompu, tel que le définit Paul Ricœur quand il évoque les attentes du lecteur. D'un certain point de vue, donc, les indices du mal être du spectateur peuvent se lire comme le témoignage d'un public qui savait, ou croyait savoir, ce qu'est le théâtre. Qui croyait ou attendait une forme, une pratique... reconduites et indépassables que la scène lui présenterait en lui permettant d'y adhérer, en convoquant le principe de reconnaissance. C'est-à-dire reconduire, sur des ensembles déplacés dans un espace partagé, un mode perceptif et réceptif qui lui permet d'éprouver un sentiment de confort différé, dérivé de la conformité. En d'autres termes, une partie du public s'attendait ainsi, via la différence qu'induisent les modalités esthétiques et poétiques, à constater une ressemblance. Et ce, sans doute parce que, comme le développe Jean Duvignaud dans *Le Jeu du jeu*, l'espace scénique et poétique est toujours plus ou moins voué à figurer une construction cohérente où s'intègrent toutes les formes de l'expérience reconstituée, et que le public préfère cette cohésion sémantique – ou ce modelage rétrospectif qui n'est pas étranger à un dépaysement mesuré –, à l'inopiné, l'inattendu, le discontinu, le jeu, le hasard...

Au regard de ces remarques, il est ainsi possible d'affirmer que le théâtre ressemble pour certains à une pièce d'archives qui favorise des « retrouvailles », quand ceux qui le fouillent (le théâtre !) y font encore des trouvailles. Entre les deux, entre trouvailles et retrouvailles, là est sans doute tapi le mot de succès ou celui de scandale qui vient indifféremment, et simultanément, parmi les publics, au moment de la représentation.

Le régime de déconstruction à l'œuvre dans *Papperlapapp* ne pouvait donc satisfaire un certain public : ni ses attentes critiques, ni ses représentations familières du théâtre, pas plus ses désirs de scène signifiante que son goût pour le plaisir et le divertissement. En définitive, *Papperlapapp* paierait son rapport à un « art autonome » que d'aucuns mettaient en correspondance avec un désordre. La dilatation du temps du jeu,

11 Nous avons longuement traité de ces enjeux et rappelé la querelle d'Avignon 2005 dans *Regard critique*, (Yannick Butel, *Regard critique, écrire sur le théâtre, Besançon, Solitaires Intempestifs*, 2009). Nous avons cité le ministre de la Culture et de la Communication d'alors, Renaud Donnedieu de Vabres, qui encouragea Vincent Baudriller et Hortense Archembault à programmer un théâtre qui ferait la part belle au patrimoine, et au répertoire théâtral, fondements du théâtre populaire.

12 Nous faisons ici référence, entre autres, aux trois volumes de *Temps et Récits*, ainsi qu'à sa très précise étude intitulée *Le Conflit des interprétations*.

- 13 Cette remarque, et celles qui suivront, participe d'associations d'idées et d'une connaissance de l'histoire du théâtre qui n'entretiennent aucun rapport avec le savoir ou la maîtrise d'une vérité. Au mieux, il s'agit en les rappelant de s'écarter du jugement de goût qui semble récurrent à la représentation. Marthaler dit ainsi: « Grüber, pour moi, c'était un dieu », *Les Inrockuptibles*, édition spéciale, Avignon 2010, p. 15.
- 14 « Je vous recommande la visite du musée des Mensonges au château de Gantikow à Prignitz [...] Si écrire c'est parler, parler c'est de toute façon toujours mentir! Il faut arriver à mentir, car c'est ce que tu apprends dès que tu commences à parler. Il y a des mensonges très différents, mais le langage n'existe pas sans mensonge. La pulsion de vérité, des Wahrheitszwang... c'est une pathologie [...] il faudrait indiquer lors de mes spectacles: « ce soir nous ne ferons que mentir: la vérité sera un hasard. On va peut-être essayer de le provoquer! », in Olivier Cadiot, Christoph Marthaler, Hortense Archambault, Vincent Baudriller, *Mélanges pour le Festival d'Avignon 2010*, POL, 2010, p. 37-39. Citons, pour mémoire, quelques-uns des instants de cet instant où le comédien distille des vérités sur le mensonge: « Mes mensonges ont une hérédité excellente [...] ils savent toujours quels chemins prendre [...] ces incroyables architectes connaissent parfaitement bien les labyrinthes de l'esprit [...] Ils sont d'une beauté parfaite et mes yeux ne peuvent s'en détourner, leurs mises sont élégantes... »

la déconstruction de l'espace et de ses composants, la désarticulation de la narration, la distorsion de la chaîne sémantique...les y encourageaient.

L'arrivée des comédiens sur le plateau descendant d'un camion bâché et fumant, tout droit sorti d'un musée automobile qui conserverait les vestiges des tracteurs de l'armée américaine (on pensa un instant au débarquement de Vilar en Avignon en 1947), ne trouverait *a priori* aucun prolongement. Le groupe d'acteurs vêtus à la mode des années 50, hagards, en procession derrière un guide aveugle parlant indifféremment l'anglais, l'allemand, etc. laisserait tout aussi perplexe et n'éveillerait aucun souvenir (cette cohorte rappela un instant *Six personnages en quête d'auteur* dans la mise en scène de Klaus Mickael Grüber¹³). La grande scène d'étreintes collectives et d'amours fous, sur les prie-Dieu et les bancs de l'église, devant un confessionnal où un soudeur fait des étincelles, ne fera pas sens. À moins de se souvenir du *Concile d'amour* d'Oskar Panizza, pièce anticatholique publiée par Jean-Jacques Pauvert, jouée au Théâtre de Paris en février 1969 et qui, flirtant avec la représentation d'un « bordel où Dieu portait des bas résilles » déclencherà des émeutes et nourrira la plume venimeuse de Jean-Jacques Gautier, André Rivollet, etc. Le bal des Papes, leur effeuillage ou leur habillage, leurs déplacements maladroits, leurs mines boudeuses ou interloquées, leurs sommeils troublés sur des stèles... ne trouvera aucune mémoire pour y voir le reflet d'Alain Cuny, en robe, les bras en croix, entouré par des apôtres en prière, dans le *Tobi et Sara* de Paul Claudel, pièce mise en scène par Jean Vilar, en 1947, pour la première édition du festival d'Avignon qui dura... trois jours. Quant à la Machine à laver le linge (un ready made?) qui contiendrait le saint suaire comme le laisse entendre le guide qui n'est certain de rien « I don't see it » dit-il, ou le « suisse » en armure qui se cogne à tout va sur le mode d'un Keaton désorienté, ou la scène de « l'auberge des mensonges » où un comédien énumère les raisons de ne pas croire en la parole comme si c'était Marthaler qui exposait sa pensée¹⁴ à ce sujet, ou les chants magnifiques et impromptus: qu'ils s'agissent du *Stabat Mater* de Palestrina ou de *La Messe des Pauvres* de Satie (qui rejettera la religion et se tournera vers les Dadaïstes), ou d'autres extraits musicaux empruntés et montés par Martin Schütz (on entendit Jean-Sébastien Bach, Karl Bette, Antoine Busnoys, Frédéric Chopin, Franz Litz, Joseph Meyer, Mozart, Giuseppe Verdi, Richard Wagner...), ou les vibrations d'une contrebasse électrique qui ébranlera les gradins à coup de Schubert alors qu'on distingue l'interprète Martin Schütz derrière les fenêtres PVC blanches qui habillent la façade de la Cour, ou la séquence du couchage des papes sur des gisants, ou le tressage de divers textes pris à l'espace littéraire, théâtral, philosophique (entre autres, Herbert Archtenbusch, Don Gabriele Amorth, Olivier Cadiot, E.M. Cioran, Dario Fo, Soren Kierkegaard, Henri Michaux, Matle Ubenauf...), ou le distributeur de Coca Cola placé en front de scène (motif récurrent dans le théâtre allemand et notamment dans le *Hamlet-Machine* d'Heiner Müller), ou l'aveugle qui lève la robe d'une dévote agenouillée, en prière, et qui découvre, miracle, peut-être « *l'Origine du monde* », ou le club de touristes réunis en assemblée pieuse et fervente, autour d'un caddy (le signe de la consommation comme nouveau Dieu), ou la distribution

de sandwiches jetés à des papes affamés qui mâchonnent le pain comme d'autres goûtent sa métaphore « le corps du Christ », ou, ou¹⁵...

Jusqu'au titre : *Papperlapapp*¹⁶, traduit « blablabla » ou « patatipatata » ou « taratata », qui rappellerait éventuellement l'une des affiches de l'édition du festival : « Non à la culture du Papape », slogan de 1968, en Avignon, contre Jean Vilar.

Rien de cette sélection¹⁷ d'épisodes ne peut rendre compte de ce qui, finalement présenté par Marthaler comme un exercice de « cuisine », dit explicitement ce que serait *Papperlapapp* : « C'est donc par la réduction qu'on arrive à cette image qui contient à la fois Monteverdi, la bière et un garage à voitures »¹⁸. Métaphore de la réduction que Marthaler, sans peut-être l'entendre, avoue également en parlant de son travail antérieur : « je faisais des numéros très réduits dans leur forme en référence à Beckett que j'aimais beaucoup »¹⁹.

Au regard de la présentation de l'insaisissable détail de *Papperlapapp* et de cette confession de Marthaler qui concerne le mode de fonctionnement d'un processus de création, il semble dès lors qu'une interrogation sur le « dispositif²⁰ » doit s'envisager à partir de l'un des principes qui le structure : le principe de réduction.

Dès lors, s'il est concevable de filer la métaphore culinaire afin de dégager les propriétés de la « sauce théâtrale »²¹, nous verrons ultérieurement que l'idée de réduction est au cœur de la compréhension de la notion de dispositif.

Brièvement, « réduire » se dit en cuisine comme en chimie, quand la matière de base subit un processus d'altération (évaporation à partir d'une ébullition) afin d'augmenter la saveur de la matière. Il s'agit en fait d'extraire de la matière, quelque chose qui est virtuellement en elle. En d'autres termes, « réduire » consiste donc à faire subir à la matière une transformation, une mutation qui lui permet de dégager des saveurs que la matière de base contient mais ne révèle pas immédiatement sans un travail. Dans le jargon des cuisines, « réduire » permet d'augmenter le goût d'un produit qui satisfera le palais.

Que Marthaler propose le terme de « réduction » pour préciser son travail suppose donc chez lui, sinon le désir de satisfaire les papilles du spectateur de *Papperlapapp*, du moins le geste d'un metteur en scène qui a travaillé une matière afin d'en extraire et d'en présenter un état essentiel. Le résultat, nous l'avons évoqué, semble avoir été précisément le contraire. Amer, écoeuré... le public a mal digéré ce *Papperlapapp*, lequel fit de la Cour d'Honneur (X étoiles au guide des grands autels du théâtre), une brasserie de gare aussi indigne que celle qui aura accueilli les *Dialogues d'exilés* de Brecht.

Et ce sans doute parce que si le dispositif a à voir avec la réduction, c'est que la réduction, au sens husserlien du concept, a à voir avec la fin d'un régime spécifique d'identification. Autrement dit, ce qui fut « réduit » aux yeux du spectateur – à savoir une cohérence attendue ou prévisible, une utilisation du langage contraint à s'inscrire dans un espace narratif faisant récit, une logique de l'image permettant d'articuler le geste avec les mots, l'observation de règles d'encodage induisant un lien entre chaque élément scénique, un souci de mesure et d'harmonie entre toutes les parties... – aura été passé par la trappe dans *Papperlapapp*.

15 La répétition de la conjonction de coordination vaut ici pour les métaphores phonétiques qu'elle appelle. « Ou » qui s'entend déjà comme les huées du public. « Ou » qui est le cri des esprits qui peuplent la cour. « Ou » la conjonction de l'alternative qui marque l'indécision du regard...

16 Malte Ubenauf, son dramaturge, commente les titres des pièces de Marthaler en soulignant que ce sont des « titres pleins de points d'exclamations, particulièrement colorés... exubérants ? » un peu comme « une manœuvre de diversion » ajoute Vincent Baudriller, *ibid.*, p. 42-43. Marthaler lui, dit « feinte », *ibid.*, p. 24.

17 Nous n'ignorons rien du caractère subjectif de ce relevé. Sans pouvoir atteindre l'exhaustivité, il prétend seulement « pointer » quelques-unes des scènes phares d'une pièce qui ne peut d'aucune manière être racontée. Au mieux, peut-il renseigner sur le spectateur qui le fait. Et renvoyer à la lecture de *L'Angoisse de la méthode* de Georges Devereux qui rappelait que l'observateur est toujours pour une part dans l'objet qu'il observe.

18 *Ibid.*, p. 30.

19 *Les Inrockuptibles*, *op. cit.*, p. 13.

20 Par « dispositif », j'entends : une densité de signes (jeu, textes, sons, images, déplacements, ornements...) dont les liants, qui préexistent au spectacle vu par le public, ont été dilués au point que leur concentration et leur apparition dans un même plan (scène) semble entretenir une hétérogénéité induisant une réception complexe.

21 L'expression vient sous la plume de Marthaler, in Olivier Cadiot, Christoph Marthaler, Hortense Archambault, Vincent Baudriller, *Mélanges pour le Festival d'Avignon 2010*, *op. cit.*, p. 30.

- 22 Le monument théâtral que figure Samuel Beckett, auquel Alain Robbe-Grillet et Jérôme Lindon ne sont pas étrangers, est loin d'avoir toujours fait l'unanimité. De Bernard Dort à Jean Jacques Gautier, Beckett a été aussi la cible d'une critique virulente. Rappelons-nous les mots de Gautier, au *Figaro*, à la représentation de *Oh les beaux jours*, en 1963 qui qualifiait le texte et l'interprétation de Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud... de « festival d'abjection » et « d'apothéose du néant ».
- 23 La parenté est d'autant plus pressante et présente que Marthaler confie, à propos de son théâtre, que « l'attente est quelque chose qui m'intéresse », *ibid.*, p. 16. Ce qui n'est pas étranger à Beckett.
- 24 À proprement parler, à ma connaissance, il n'est pas fait mention de la notion de dispositif chez Beckett. Cela étant, très rapidement identifié comme l'un des auteurs de la « postmodernité », on envisagera que la question du dispositif le concerne puisque le dispositif est l'une des catégories qui nourrit le champ spéculatif des enjeux autour du postmoderne.
- 25 Cette matière de base, Christoph Marthaler la souligne en rappelant la conscience qu'il a de faire un théâtre « altmodisch [...] hors du temps » : un théâtre démodé, *ibid.*, p. 19. C'est-à-dire un théâtre aussi qui n'obéit pas à la mode : à la demande. Un théâtre qui cherche à gagner « deux sensations acoustiques : celle du silence et celle du chant », *ibid.*, p. 44. Et ce parce qu'il tente d'éviter « le malentendu du langage », (*ibid.*, p. 47), parce que « le langage parlé ne fonctionne pas comme vecteur de contenu, il est ce qui reste, ce qui n'a pas encore été transformé en chant, la dernière trace d'un combat pour la clarté », *ibid.*, p. 45.

Ce qui se manifesta ou s'exprima correspondait donc et davantage à un développement de l'anomie. C'est-à-dire un dérèglement (subi) des principes qui régissent la réception et l'attente de coordination entre chacun des éléments du plateau afin qu'un effet de sens apparaisse. La disparition de cet effet, le deuil se substituait à la fête du sens (et des sens). Les orphelins de la Cour d'Honneur pleuraient ainsi la dissipation d'une unité, d'une totalité dont ils ne percevaient pas le signe dans le fragmenté, l'éclaté, la multiplicité et la pluralité... C'est là une première analyse du terme de « réduction », mais il convient de souligner que celui-ci vaut pour le spectateur et son goût. C'est une première exploration de la notion de réduction et vraisemblablement, c'est l'une des raisons qui pourrait justifier que l'on parle de dispositif, au sens où le mot désignerait une complexité appréhendée par le spectateur. Soit une complexité qui vaut pour le sujet autant que pour l'objet puisqu'elle désigne, avant toute chose, la réception de l'objet au regard de la projection de règles retenues par le spectateur, règles qui font défaut.

Sans qu'il soit possible de prêter avec certitude à Marthaler une autre compréhension du terme de « réduction », (c'est lui qui file la métaphore culinaire), le mot peut toutefois fonctionner autrement quand il évoque son travail à propos de Beckett²². On supposera que « réduction », ici, renvoie, dans un rapport mimétique à la poétique beckettienne, à un décharnement de la langue et de ses ornements, un évidement de l'espace de jeu, une ascèse quant au mouvement et à l'action, « une calcination », comme me le confiait l'acteur Serge Merlin à propos du *Dépeupleur*, un dépouillement de la fable, un jeu troublant de répétitions et de variations qui développe une sorte de désœuvrement, de piétinement et de « bégaïement », comme le relevait Deleuze, au point d'inscrire l'espace poétique et scénique dans une étrangeté énigmatique.

Soit, dans une parenté²³ qu'induit cette description avec celle qui concernait *Papperlapapp* – et *in fine* un rapport au dispositif²⁴ – un relevé qui nous impose de penser le principe de « réduction » sous un autre angle.

Par là, réduisant la matière de base²⁵ de *Papperlapapp* qu'il a travaillée tout au long de répétitions qui sont autant d'étapes et de séquences de tamisages nécessaires à produire une création qui présenterait l'essentiel (un extrait), Marthaler n'a cherché qu'à extraire une matière dense, une densité : une intensité sensible. *Papperlapapp* doit dès lors être considéré comme un dépôt, lequel ne pouvait prendre une autre forme qu'un dispositif. Celui-ci étant le signe d'une réduction où travaillant à l'extraction d'un langage – comme Artaud, entre autres, l'aura fait –, Marthaler tentait d'échapper ainsi à ce que le langage porte trop souvent en lui : les germes d'une extinction. Dans le prolongement de la réduction, la mise en scène d'un « dépôt » n'était donc rien d'autre que la mise à disposition d'un fond. Le dispositif qu'est *Papperlapapp* répondant à l'enjeu d'un théâtre qui n'en manquerait pas.

Dans cette perspective, au regard des réactions d'une partie du public et de la critique, il paraît alors évident que le public s'est vu imposer une désappropriation du langage. Dispositif et désappropriation vont ainsi de pair et, d'une certaine manière, à la faveur de ce nouvel état, le spectateur a encore le choix de demeurer dans l'attraction de l'objet ou de

s'en détourner et de le rejeter. C'est au vrai, cette alternative offerte au sujet qui constitue, pour partie, l'autre signification du principe de réduction. Le principe de réduction pouvant s'entendre, comme chez Husserl, au sens de « réduction phénoménologique ».

C'est-à-dire – alors qu'Husserl s'attèle à penser les fondements d'une philosophie rigoureuse – que la réduction est l'une des étapes de la conscience du sujet où le jugement est suspendu. Et ce au regard d'un sujet qui, devant l'œuvre, est enfin disposé à détacher l'objet (l'œuvre) d'un système de représentativités lié à un savoir, une technique ou un déterminisme. Sujet reconnaissant l'œuvre, enfin, comme un espace autonome. Comme un territoire qui n'est plus dévolu à réfléchir ses représentations. Comme un plan neutre où le sujet est invité à prendre conscience, dans l'instant de la rencontre avec l'œuvre, qu'elle le dispose à prendre ses distances avec le jugement (*epoché*), afin de faire l'expérience – ici point l'expérience intérieure de Georges Bataille – d'une conscience ouverte au nouveau.

Instant où le dispositif est tout à la fois lieu de condensation d'un savoir jusqu'à maintenant inouï ou conscience d'un non-savoir, et espace virtuel où les intrigues plastiques sont « moins monnayables, racontables, signifables »²⁶ comme l'a écrit Jean-François Lyotard. Soit une œuvre, en quelque sorte qui n'en finissant pas de résonner différerait sans cesse l'instant de tout arraisonement.

Dès lors, un dispositif peut se caractériser comme un amalgame dont les éléments constitutifs mettent en présence un mode de production et un mode de réception. La complexité que l'on prête au dispositif tient donc à la co-présence d'un horizon d'attente (sujet) et d'une œuvre autonome (objet). Cette configuration qui favorise l'émergence d'une discontinuité reposant sur une rupture sémantique entre les pôles – laquelle repose in fine sur un préjugé qui veut que l'œuvre d'art soit un espace cognitif²⁷ – vaut ainsi à l'œuvre d'être perçue comme le lieu d'un désordre et d'un chaos. Or ce constat pertinent ne vaut que pour le sujet qui ressent un phénomène de désappropriation. Il n'est juste que si l'art, la perception réduite que l'on en a, est maintenu dans ce que Gilles Deleuze, cherchant à définir la pensée, assimile à l'une des trois chaoïdes.

En l'occurrence, penser l'œuvre d'art comme un espace cognitif reproduisant un ordre de la pensée et de nos représentations est une vue arbitraire que vient démentir l'expérience que l'on fait des œuvres.

Être témoin de *Papperlapapp* c'était faire cette expérience.

C'était non pas constater « que Marthaler s'est absenté » comme quelques critiques l'ont rapporté, mais tout au contraire réfléchir à la part de hasard qui gouvernait à la production de cette œuvre théâtrale. « le hasard est déterminant »²⁸ écrivait Marthaler à propos de *Papperlapapp*.

C'était peut-être commencer par lire le programme qui était distribué à l'entrée du « spectacle ». Et prendre le temps de lire attentivement ce qui se donnait comme le récit d'une création baptisée « récréation »²⁹ où Marthaler, dans un récit très libre, racontait les sept jours que mit un Dieu à créer un monde. C'était être attentif à Dieu qui s'égosillait dès le premier jour en disant « Papperlapapp ». C'était lire la description d'un dieu hésitant,

26 Jean-François Lyotard, *Que Peindre*, Paris, Hermann, 2008, p. 54.

27 Précisons que parmi les trois « chaoïdes » : La philosophie, la science et l'art, Gilles Deleuze n'a jamais réduit l'art à un espace cognitif qui participerait d'un ordre. En l'occurrence, l'art n'est donc pas réductible à un espace de connaissance organisée, mais plutôt à chaos qui exige de la pensée qu'elle s'efforce de le penser. Chez Deleuze, il s'agit de penser le désordre, y compris celui qui peut innover l'art.

28 Olivier Cadiot, Christoph Marthaler, Hortense Archambault, Vincent Baudriller, *Mélanges pour le Festival d'Avignon 2010*, op. cit., p. 31.

29 « la création est une récréation » a aussi écrit Georges Balandier. Nous souhaitons ici lui rendre hommage. Et souligner combien nous lui devons, notamment pour son essai, *Le Désordre, Éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988. L'extrait que nous lui empruntons figure à la page 23 de celui-ci.



Paperlapapp, mise en scène Christoph Marthaler, cour d'honneur du Palais des Papes, Avignon In 2010
Crédit photographique: Yannick Butel ©

ordonnant et désordonnant son œuvre. C'était voir un chaos accouché d'un ordre sans cesse remis en cause et sans cesse reconduit sous d'autres formes. C'était, au septième et dernier jour, découvrir que Dieu se mettait au clavier après avoir, comme écrit dans le programme, « d'un revers de main, envoyé l'alphabet au diable ». Et découvrir, en bas du programme, un « ps », un *postscriptum* où Marthaler, alors que Dieu se détourne de sa « création », décrivait la première scène de *Papperlapapp*, en achevant, en parlant des comédiens qui entraient sur le plateau de la cour d'honneur par : « peut-être que ces hommes et ces femmes avaient tout simplement été oubliés par Dieu. Mais cela est une tout autre histoire, qui n'a rien à voir avec notre propos ».

Et peut-être comprendre, enfin, que la cour d'Honneur d'Avignon servirait artificiellement à raconter une histoire de papes, mais surtout à rappeler, par l'entremise de *Papperlapapp*, que l'ordre et le désordre sont consubstantiels. Que longtemps, les mythes, voire ceux qui concernent l'art et donc aussi le théâtre ont été une manière de garantir nos visions du monde et de lui donner du sens en les articulant à un ordre. Mais aussi admettre, à une époque où la science se frotte au désordre qui est le nouveau rythme de la pensée, que ces mythes ont vécu et que leurs récits sont devenus caduques. Jusqu'à avancer, peut-être, au terme de la lecture du programme construit comme un récit, que le mythe qui concerne l'écriture, peut lui aussi être remis en cause, puisque *Papperlapapp* (la pièce) rompait avec la narration linéaire.

Ainsi, ce qui se jouait (comprenons l'enjeu à travers le jeu, soit le fond qui gît au « fond des images ») dans le dispositif qu'est *Papperlapapp* n'était rien moins que la représentation d'un ordre ancien (le récit de Dieu, l'Église et ses papes) disloqué dans un dispositif qui n'est jamais que le reflet du désordre qu'il masquait.

Paradoxalement, il faut alors se rendre à l'évidence, *Papperlapapp* était un dispositif où Marthaler aura choisi, non pas de tenir un propos didactique sur l'ordre et le désordre, mais bien plutôt de mettre en scène et d'écrire un spectacle qui en faisait faire l'expérience au spectateur. Un pari risqué qui rompait avec les règles du savoir vivre (au théâtre), privilégiant plutôt l'idée inattendue et imprévisible de faire « vivre le savoir ».