

Hervé Blutsch : un pataphysicien iconoclaste

Philip Wickham

Number 107 (2), 2003

Échos des années 50

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26177ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wickham, P. (2003). Hervé Blutsch : un pataphysicien iconoclaste. *Jeu*, (107), 149–155.

Hervé Blutsch : un pataphysicien iconoclaste



Hervé Blutsch.

Photo: Jean-Julien Kraemer.

Hervé Blutsch. Le nom résonne comme une giclée de shampooing biologique qu'un doucheur lunatique aurait laissé tomber sur une tuile de salle de bain. Est-ce un gag ? Une fumisterie ? Un *freak show* ? Il appert que c'est bel et bien l'authentique nom de baptême de cet auteur français découvert au FTA à Montréal en 2001, grâce à Michel Bérubé¹, directeur artistique de la Compagnie à NumérO ; il montait pour l'occasion deux « drames bureaux » (du singulier « bural », entendre qui se déroulent dans un bureau) blutschiens : *Anatole Felde* et *le Canard bleu*. Entiché de l'œuvre de ce pataphysicien iconoclaste, Michel Bérubé en remettait avec *Ervart...* en août 2002. Il en a profité pour présenter au tout Montréal l'auteur Hervé Blutsch, lequel a dérouté la presse avec son camouflage antivedettariat : cheveux hirsutes et moustache en balai. Il lançait au *Devoir* une phrase cinglante qui plaçait *ipso facto*, et cela tout à fait inconsciemment, sa dramaturgie et la mise en scène bérubéïdale dans la lignée des Beckett, Ionesco, Genet, Vian *and friends* : « Je ne veux pas que le théâtre soit le lieu du réel, c'est plutôt un lieu de transgression où tout peut arri-

ver². » De ce côté ou de l'autre de la grande mare des canards, Hervé Blutsch continue à entourer sa personnalité d'une broue savonneuse de mystères, avec l'insigne volonté de placer l'œuvre devant l'auteur.

Une enquête privée non confidentielle a permis d'apprendre certains faits véridiques et incontestables : Hervé Blutsch est né à Paris en 1967. Il a été aperçu à Djakarta, à Bogota, à Buenos Aires, à Montevideo, à Madrid, en train de donner des cours de français (contrairement à Eugène Ionesco qui, lui, à une certaine époque tentait d'apprendre l'anglais) et de boire du yerba mate. Il vit maintenant à Genève où il codirige une entreprise plus ou moins lucrative, Blutsch & Turini Shampooing Bio. Il s'est marié à une violoncelliste (contrairement à Samuel Beckett qui a toujours été discret sur sa relation avec Suzanne Deschevaux-Dumesnil, laquelle jouait du piano) et il est papa (contrairement à Jean Genet qui était homosexuel). Il n'est pas mort (contrairement

1. Soulignons que Michel Bérubé, comédien et metteur en scène formé au collège de Saint-Hyacinthe et au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, a été lauréat du prix John-Hirsch 2002.

2. Entretien accordé à Sophie Pouliot, *Le Devoir*, les 10 et 11 août 2002.

à Boris Vian qui n'a jamais atteint le cap des 40 ans). Son œuvre comprend une douzaine de pièces dont la plupart ont été créées par le TUN (Théâtre universitaire de Nanterre) ou Planète Tuh'n-TNT. Même s'il se considère comme un auteur « détaché » de son œuvre, il a su créer un entourage très favorable à la création de ses pièces, dont certaines sont traduites en allemand. Il a aussi écrit des textes pour la radio comme *LW. Pochade radiophonique pour 6 personnages dont un chien* (contrairement à Pirandello qui conviait sur scène six personnages, sans chien). Certaines de ses pièces sont publiées aux Éditions du Cardinal (contrairement à Adamov qui a publié chez Gallimard) sous le titre incongru de *Théâtre incomplet*. Il faut bien avouer qu'Hervé Blutsch, auteur remarquablement régulier depuis une dizaine d'années, ne semble pas vouloir s'arrêter à l'édification d'un œuvre atypique autant que singulier.

Un pataphysicien sans complaisance

Malgré la popularité grandissante d'Hervé Blutsch en France et en Belgique, le milieu universitaire et scientifique ne s'est pas encore sérieusement penché sur l'ensemble de cette nouvelle-dramaturgie-française-contemporaine-actuelle. On peut néanmoins s'arrêter aux préfaces de quelques auteurs qui ont livré des commentaires sur l'homme et l'œuvre, dont Hervé Blutsch lui-même, et qui ont l'heur de nous proposer sinon une interprétation exhaustive des pièces, du moins une certaine posture à adopter pour leur lecture. Professeur d'histoire des sciences médicales à l'université Rochester aux États-Unis, Léon Stanza affirme qu'à sa connaissance Hervé Blutsch se serait inspiré au moins à deux reprises de thèses universitaires. Pour écrire *le Professionnel*, pièce dans laquelle deux personnages qui jouent le plus sérieusement du monde à « je te tiens, tu me tiens par la barbichette » engagent un acteur professionnel pour les faire rire, H. B. (ces initiales ressemblent fort au nom du Père Ubu primitif que les frères Morin au lycée de Rennes appelaient Heb, Hébé, Ebon, Ebouille, etc.) serait parti d'un essai ethnographique trouvé par hasard chez un bouquiniste intitulé *Structures dérivatives de l'humour chez les tribus Makélé* de Lola Zulkovitch. Pour *Éthique de la médecine*, l'impulsion serait survenue à la suite d'une lecture d'un manuel espagnol écrit par le professeur Antonio J. Clarks intitulé *le Praticien généraliste et les techniques nouvelles en cardiologie* (1971). Quant à la pièce *Gzion*, sa genèse aurait été inspirée d'un atelier d'écriture qu'Hervé Blutsch a suivi dans un centre pour handicapés mentaux, d'où ses multiples références souter-raines à la schizophrénie. Stanza ne nous éclaire pas davantage sur le glissement qui se fait chez Hervé Blutsch de la recherche savante à la création théâtrale. Au contraire – et on se demande quand il cessera de nous tenir la barbichette –, il se complait à



Anatole Felde d'Hervé Blutsch, mis en scène par Michel Bérubé (Compagnie à Numéro, 1990). Sur la photo: Francis Ross, Daniel Parent et Michel-Olivier Girard. Photo: Maxime Côté.

brouiller les pistes en affirmant qu'une pièce comme *Marie-Clothilde* s'attache « à traduire au pied de la lettre les implications fondamentales de ce que recouvre la dénomination "économie sexuelle" ». De son côté, Robert Abirached y va d'une appréciation plus sympathiquement prosaïque ; il reconnaît l'inventivité, l'absence de complaisance d'un auteur qui « ne se regarde pas écrire », lui dont le sens de l'absurde en ferait un digne « arrière-petit-fils de Jarry ». Troquant le vélo pour la moto et la valse musette pour le rock, il serait un critique lucide de la société, tendre, ironique, ingénieux.

Dans la préface d'un livre de la collection « Jeunesse » des Éditions Théâtrales, Hervé Blutsch ajoute une preuve de son ineffable sens de l'humour ; s'adressant au « cher jeune » hypothétique qui abordera ses pièces, qu'il imagine « comme une tranche, un 14-18, un 12-17 peut-être », il veut lui dire non pas comment lire ses pièces, mais « seulement comment il ne faut pas les lire ni les jouer ». Un de ses plus utiles conseils aux acteurs : « Il faut jouer cela avec le plus grand sérieux [car] le comique n'est pas une affaire de grimaces. » On jurerait entendre Ionesco qui stipulait, lui : « Sur un texte burlesque, un jeu dramatique. Sur un texte dramatique, un jeu burlesque³. »

Hervé Blutsch tutoie un peu effrontément le jeune, dit-il, pour que ce dernier lui manque de respect à son tour. Bref, la lecture de ces trois préfaces démontre hors de tout doute que la dramaturgie blutschienne se situe dans la lignée directe du théâtre de l'absurde des années 50, d'avant et d'après.

Mais chez Hervé Blutsch, pas de fâcheux pastiche du créateur d'Ubu, pas de plagiat facile de l'accoucheur de Bérenger, pas d'emprunt inopportun de l'assassin de Claire, sœur de Solange ; pas non plus de copie conforme de Hamm et Clov, d'imitation miteuse du *schmürz* ou de calque quelconque de Messieurs A, B, C. Non, Hervé Blutsch est la preuve vivante que les trouvailles, obsessions, procédés, façons de ce que Martin Esslin a appelé le « Théâtre de l'absurde » ont été absorbés, mastiqués, digérés, assimilés par tout auteur européen le moins sensiblement à la lente perte du monde et à la nécessité de renouveler sans cesse le langage théâtral. Que ce soit dans *Marie-Clothilde*, où Christian-Bernard livre un long monologue au silencieux personnage éponyme, assise sur une chaise au milieu de la scène, au sujet de l'échec de leur vie de couple ; que ce soit le couple dans *Méhari et Adrien* qui se promène dans une barque et sur un vélo, côte à côte, en évoquant les premiers jours de leur rencontre ; que ce soit le ballet technocratique à trois que livrent Plock, Flitz et Masch dans leur prison de fonctionnaire, livrés aux jeux des lumières et des sonneries de téléphone ; que ce soit dans cette cruelle manie chez Ervart de mettre la ville à feu et à sang ; il y a au détour d'une scène, d'une image, d'une réplique ou d'un mot des échos lointains de *Oh les beaux jours*, de *Fin*



Illustration de Jacques Raynal pour *le Professionnel*, parue dans *Théâtre incomplet 1* (Paris, Éditions du Cardinal, 1997, p. 59).

3. *Notes et Contre-Notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 256.

de partie, de la Sonate et les trois Messieurs, de Ubu roi. Jusque dans les sous-titres de ses pièces, Hervé Blutsch cherche à déstabiliser le lecteur pour mieux l'abuser dans ses attentes: *Aventure conjugale énigmatique*, *Ballade pour deux personnages et un side-car*, *Mélodrame rural*, *les Derniers Jours de Frédéric Nietzsche*, ou encore *Drame spatial*, *Vaudeville noir en cinq chapitres et deux parties*, *Drame burlesque en trois parties* sont autant d'« anti-pièces », de « drames comiques » et de « farces tragiques » ionesciens. Le sens n'est jamais là où on le croit, la réalité connaît tous les bons prétextes pour faire un tour de l'autre côté de la raison, un rebondissement n'attend pas le retour de l'autre, le silence est costaud, un rhume de cœur se traite comme un rhume de cerveau. Re-bref, la dramaturgie de Hervé Blutsch cherche à briser les conventions, et trouve.

Un pataphysicien pragmatique

Il est intéressant de remarquer qu'Hervé Blutsch se double d'un esprit pragmatique de praticien, ce que les auteurs des années 50 ont rarement été, à l'exception de Samuel Beckett peut-être. Michel Bérubé, qui a monté trois de ses pièces et prépare un quatrième projet, avoue qu'Hervé Blutsch « a la flexibilité de quelqu'un qui connaît les exigences matérielles de la scène et qui, dans une certaine mesure, reste ouvert aux changements quand c'est nécessaire ». Un regard du côté de ses didascalies ou commentaires sur ses pièces est, à ce sujet, fort éclairant. Au début du *Canard bleu*, le spectateur est invité à se sentir engagé comme employé de bureau :

Avant que la pièce ne débute, une personne aura pris soin de déposer sur chaque fauteuil (ou de le distribuer à l'entrée) un feuillet sur lequel on pourrait lire : « Monsieur Masch, directeur du bureau 49, département 12, section 123, bi-secteur 37, et son contremaître Monsieur Flitz, sont heureux de vous faire part de la nomination de Monsieur Plock à leur secrétariat.

À cause de la complexité tout à fait abominable des actions entourant l'éclairage au-dessus du bureau des trois hommes et la sonnerie répétée des téléphones, la quantité d'indications scéniques dépasse largement celle des répliques. Dans l'avant-propos de *la Gelée d'arbre*, Hervé Blutsch se triple d'un scénographe aguerri. Il y va de directives spatiales d'une précision tout à fait appréciable :



Ervart ou les Derniers Jours de Frédéric Nietzsche d'Hervé Blutsch, mis en scène par Michel Bérubé (Compagnie à Numéro, 1991). Sur la photo: Jacques Laroche et Lucie Paul-Hus. Photo: Michel Audet.

Durant tout le premier chapitre Clamince et Maxence peuvent jouer à la même place. Les personnages, les décors, venant à eux, et non le contraire. Même chose pour le bar à putains, au début du chapitre II. Ensuite, les personnages se déplacent. Il est préférable d'avoir un plateau de grande dimension, permettant différentes aires de jeux, différents niveaux : le cabaret, surtout dans le chapitre III, et plus tard la crèche, doivent être en hauteur.

Son sens du *zapping* spatio-temporel dans cette pièce est tout à fait remarquable : on passe d'un *no man's land*, au bureau de police, à la prison, au bureau médical, à un asile dans la prison, à la rue, à un bar à putains, à la rue, à la rue, à un cabaret avec une danseuse au pied bot... pour finir dans une crèche. Dans *Gzion*, Hervé Blutsch fait preuve d'un sens du raccourci tout à fait admirable. Après un court échange de répliques entre le capitaine York, le sergent Ptol et le lieutenant Turt, assis dans la cabine d'un vaisseau spatial, un panneau tombe en avant-scène et cache les trois personnages ; on peut y lire :

Depuis près de douze ans, le vaisseau Gzion et son équipage dérivent dans l'espace. À ses commandes, le capitaine York. À ses côtés, le lieutenant Turt et le sergent Ptol. Trois hommes qui se dirigent vers une mort... inévitable.

Il a un instinct de suite dans les idées tout à fait palpable au moment où, le sergent Ptol étant déguisé en ours mais niant néanmoins être déguisé en ours, il fait descendre un nouveau panneau à l'avant-scène sur lequel on lit cette fois :

OURS. n. m. (fin XVI^e ; *urs*, 1080 ; lat. *ursus*) Mammifère carnivore plantigrade, de grande taille dans les principales espèces, au pelage épais, aux membres armés de griffes non rétractiles, au museau allongé.

À cela s'ajoute un sens du tempo tout à fait incontestable, comme au début de cette pièce cruelle qui se présente comme une sorte d'*Edipe roi* inversé (un père tue son fils), *Monsieur Paul n'est pas commun* :

MONSIEUR PAUL, *très agité* : Monsieur Smut, Monsieur Smut, vous voulez que je vous donne l'heure ?

MONSIEUR SMUT : Non merci, Monsieur Paul, non merci.

MONSIEUR PAUL : Bien. (*Un temps.*) Vous êtes sûr ?

MONSIEUR SMUT : Oui Monsieur Paul, j'en suis sûr.

MONSIEUR PAUL : D'accord, je ne vous donnerai pas l'heure.

Un temps.

On trouve exactement douze fois cette indication (« *Un temps.* ») dans le texte (beaucoup moins donc que dans *Fin de partie*, où il y a douze fois la même indication dans les deux premières répliques).

Un pataphysicien sorcier

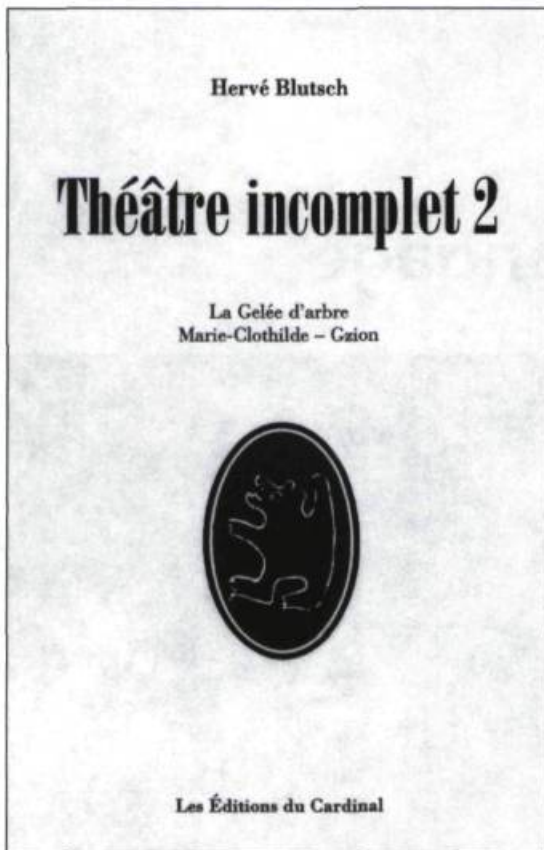
Qui plus est, Hervé Blutsch se quadruple d'un sorcier de la scène, véritable Prospero moderne, l'âge mûr en moins, chaque fois qu'il nous montre les ficelles du jeu, qu'il ramène le spectateur devant l'artifice de la représentation. C'est toujours pour faire

échec aux dangers de l'illusionnisme scénique, pour détourner la progression dramatique de toute détermination strictement psychologique, pour enlever à la réalité des planches toute prétention à un mimétisme exact de la nature. À cet égard, *Ervart ou les Derniers Jours de Frédéric Nietzsche* est un condensé de théâtre dans le théâtre. Dans le prologue, Bob et Joe qui parlent un *british* bâclé constatent la mort d'une poubelle placée sur scène et l'entourent. Joe pleure la mort de la poubelle, symbole de liberté partout dans le monde. Bob et Joe aperçoivent d'autres acteurs qui entrent sur scène, et se rendent compte qu'ils ne sont pas dans le bon décor. Ils ne jouent pas dans la pièce *The Death of the Dustbin*. Ils sortent précipitamment. Ils reviendront périodiquement, et devront quitter chaque fois parce qu'ils ne sont pas dans la bonne pièce. À tout moment, un rideau peut tomber à l'avant-scène pour indiquer un changement de lieu, clins d'yeux aux vieux films westerns : « Pendant ce temps, à quelques milliers de kilomètres de là... » Il n'est pas impossible non plus qu'un psychanalyste-citationniste (qui essaie de guérir Ervart de sa lugubre maladie) apparaisse avec une hache plantée au milieu du crâne et lance une perle philosophique, telle que : « Bergson a dit : "Nous allons passer du comique des formes à celui des gestes et des mouvements." » L'auteur peut tout aussi bien juxtaposer deux scènes côte à côte, simultanément, en faisant alterner l'importance qu'on donne à l'une ou à l'autre par des variations dans le volume des voix. Et, sans que l'on s'y attende le moins du monde, une poubelle descend lentement des cintres, le personnage de Frédéric Nietzsche entre avec un livre à la main, le dépose dans la poubelle et sort. On entend une légère explosion qui est censée faire « sploutch » dans la poubelle. Un autre dispositif scénique prescrit, mais pas de tout repos dans sa réalisation : une toile peinte tendue sur deux rouleaux et tournant à des vitesses différentes pour donner l'impression du mouvement. La didascalie précise que « tout ça doit avoir un côté "vieux trucs" de théâtre ». Pendant ce temps, un agent secret zoophile tente de démanteler un réseau terroriste, et tombe amoureux d'une jument nommée Failldola, jouée par deux comédiens, l'un au postérieur et l'autre devant. On tombe alors dans la farce conjugale la plus grotesque qui se termine par l'effondrement de Nietzsche dans la démence.

On l'a déjà affirmé plus haut : tout est possible dans l'univers dramatique d'Hervé Blutsch. Il cherche à créer de nouveaux codes scéniques tout en étant le lucide observateur de la société dans laquelle il vit. Une récente reprise à Montréal de *l'Impromptu de l'Alma* de Ionesco nous a rappelé que les écrivains de l'absurde se faisaient reprocher par leurs adversaires leur manque de cohérence, leur propension à manipuler le



Illustration d'Emmanuel Reveneau pour *Marie-Clothilde*, parue dans *Théâtre in complet 2* (Paris, Éditions du Cardinal, 1999, p. 73).



sens pour mieux le détourner, leur inconscience face à la vérité historique et leur manquement vis-à-vis de l'engagement social. Les cinquante dernières années ont démontré que l'absurde, malgré ses airs de désabusement et de désinvolture, arrivait tout aussi bien, sinon mieux parfois, à être le miroir du monde et à rejoindre une conscience collective universelle, même si ce n'était pas le but que ses auteurs s'étaient donné. Les cinquante dernières années ont prouvé que l'absurde avait trouvé un moyen subversif d'assurer sa propre pérennité, qu'il n'était pas qu'une vague de surface propulsée par une clique d'originaux ou de névrosés en mal de bonnes idées pour sauver la terre. Les cinquante dernières années ont établi que l'absurde, même s'il est passé de la Rive gauche à la Rive droite, comme diraient les Parisiens, a encore de nombreuses ressources pour frapper, étonner, choquer et, avant tout, divertir.

Un pataphysicien pataphysique

Hervé Blutsch fait tout cela. Il rappelle à qui veut l'entendre que l'être humain est écrasé non par les dieux, mais par des monstres qu'il a lui-même créés. Qu'en son for intérieur gronde un fond de cruauté qui le pousse à détruire autrui par égoïsme, bêtise et haine, et à s'autodétruire par le fait même. Que la simple communication, le langage, la parole, le mot ont perdu leur raison d'être. Que la routine et le quotidien sont devenus des rouleaux compresseurs capables de lui faire perdre

toute prise sur sa réalité. Enfin, que son être est entouré d'un vide métaphysique insondable. Mais, en digne héritier des farceurs de tous les temps, alliant l'eau et le feu, Hervé Blutsch mêle pour nous le sourire aux larmes. **J**

Théâtrogographie d'Hervé Blutsch

Ervart ou les Derniers Jours de Frédéric Nietzsche, Paris, Théâtre Ouvert, 2001.

LW. Pochade radiophonique pour 6 personnages dont un chien, Radiodrames France Culture, diffusée le 7 avril 2000, réalisation Jean-Mathieu Zahnd.

Méhari et Adrien, suivi de *Gzion*, Paris, Éditions Théâtrales, coll. « Jeunesse », 2000.

Théâtre incomplet 1 (le Canard bleu, le Professionnel, Monsieur Paul n'est pas commun et Anatole Felde), Paris, Éditions du Cardinal, 1997. Préface de Robert Abirached, illustrations de Jacques Raynald.

Théâtre incomplet 2 (la Gelée d'arbre, Marie-Clothilde et Gzion), Paris, Éditions du Cardinal, 1999. Préface de Léon Stanza, illustrations d'Emmanuel Reveneau.