

## énigmes et dédales de la belle meunière

PAR EMMA MERABET, AVEC LES COMMENTAIRES DE PIERRE MEUNIER ET MARGUERITE BORDAT

### une énigme

« Et nous, les faiseurs du monde dans ce dédale arbitraire, sommes-nous libres, amicalement reliés, ignorants des autres ou dans la file d'attente des cerveaux débranchés », demande Hélène Nicolas, dite Babouillec, avec cette formule qui sonne comme une énigme. Autiste non verbale, la jeune poétesse ne communique ni par le langage articulé ni par l'écriture manuscrite, mais par l'intermédiaire de petites lettres cartonnées qu'elle dispose les unes à la suite des autres. C'est ainsi qu'elle écrit en 2015 *Algorithme éponyme*, qui sert de point de départ à la création de *Forbidden di sporgersi*, de Pierre Meunier et Marguerite Bordat (La Belle Meunière<sup>1</sup>). Plus qu'une mise en scène du texte, *Forbidden di sporgersi* se veut comme un « écho théâtral » – sensible, visuel, plastique, sonore – rendant compte de la puissance déstabilisante de ce texte et de la manière dont il a été composé. Cette énigme initiale est l'une des rares bribes du texte demeurant dans le spectacle.

Si je parle d'énigme, ce n'est pas seulement pour témoigner du caractère déroutant d'une telle pensée lâchée au milieu d'une proposition théâtrale elle aussi extrêmement déroutante. C'est dire surtout que par ces quelques mots, et en dépit de l'absence de point d'interrogation, nous est adressée une question à choix multiples. Pour tenter d'y répondre, il s'agit alors de s'installer dans ce « dédale arbitraire » et de les côtoyer, ces dénommés « faiseurs du monde ». Aussi Pierre Meunier et Marguerite Bordat se feront-ils commentateurs de mon propos tout au long de l'article, entrant en dialogue avec ma proposition comme j'ai tenté d'entrer en dialogue avec les leurs.

Si j'ai fait le choix de repartir de *Forbidden di sporgersi* et de l'énigme de Babouillec, c'est de prime abord pour rappeler comme j'ai eu tendance à me perdre dans les méandres de cette création lumineuse mais incompréhensible, embrouillée mais non moins fulgurante, courant le risque de rester déconcertée comme l'est le spectateur durant les longues premières minutes du spectacle<sup>2</sup>. Car d'emblée, c'est dans une tête aux multiples branchements que nous plonge *Forbidden di sporgersi*. Une tête « qui cherche, vacille par moment, déconne, produit, crée, déploie »<sup>3</sup>, comme en témoigne la puissante séquence de Satchie Noro se débattant dans un embrouillamini de câbles métalliques — autant de pensées tourmentantes dont on ne sait qui s'agrippe le plus farouchement à l'autre. En suivant Jean-Pierre Thibaudat, on pourrait qualifier *Forbidden di sporgersi* d'« opération de théâtre à crâne ouvert »<sup>4</sup>, une opération qui vient nous rappeler que l'acte de penser, loin de n'être qu'une activité cérébrale, requiert bien tout le corps et suppose de prendre certains risques — celui de s'exposer, celui de se perdre, celui d'aboutir à une impasse, celui de bifurquer.

C'est ainsi ce motif du dédale, dans son caractère à la fois spatial, existentiel, voire initiatique, que j'aimerais prolonger ici. Le dédale comme un lieu de perte de repères où les questions « où suis-je » et « qui suis-je » sont indissociables et leurs réponses toujours incertaines. Le dédale comme traversée sinueuse reposant moins sur une intention toute-puissante ayant comme seule ambition d'atteindre le plus vite et le plus directement possible la sortie que sur une attention

1— Fondée en 1992, la compagnie La Belle Meunière, dirigée par Pierre Meunier et Marguerite Bordat, met en scène des créations théâtrales, plastiques, sonores et vidéographiques nourries par un lien intime à la matière.

2— MARGUERITE BORDAT :

« La première séquence de *Forbidden*, j'ai toujours considéré ce moment comme une espèce de prologue ou d'ouverture. Entre nous, nous l'appelions le sas. Le premier espace de *Forbidden* est une espèce de labyrinthe, fait d'immenses parois de Plexiglas transparentes de 4 mètres de haut, posées verticalement sur le plateau. Les acteurs-chercheurs circulent, évaluent, éprouvent, mesurent, observent puis s'emparent des plaques et modifient doucement la géographie du lieu. Le labyrinthe se transforme, danse au gré des manipulations, les couches se croisent, se superposent, les corps apparaissent et disparaissent au gré des tentatives. L'espace se cherche, évolue, jusqu'à ce que naisse une nouvelle géométrie, un dispositif plus dépouillé. CONSTRUCTION DÉCONSTRUCTION, dit Babouillec. La tête est mouvante.

« Nous traversons l'opercule du rien, et figeons l'instant guidés par nos instincts. » On nous a parfois reproché la durée de ce moment, des spectateurs en attente d'événements plus clairs, plus expéditifs, impatients de voir quelque chose qui ressemblerait à du théâtre. Un théâtre plus rassurant, plus reconnaissable. « Étrange de commencer votre spectacle par ce temps si long, trop long, trop répétitif... Il ne se passe pas grand-chose. » Nous assumions cette traversée, sas de décompression, entrée progressive vers un nouvel état des choses. C'était important. L'évacuation des plaques du plateau donnait une toute nouvelle consistance à l'espace. Le vide me semblait plus palpable. Apparition d'un espace des possibles. Vers l'inconnu.

En fait, on peut dire que *Forbidden* commence par la déconstruction progressive d'un labyrinthe, on ouvre la voie à de nouveaux horizons, des

*Forbidden di sporgersi*, spectacle conçu et imaginé par Pierre Meunier et Marguerite Bordat à partir du texte *Algorithme éponyme*, de Babouillec, 2015. © Jean-Pierre Estournet.



espaces vierges, où l'on prendra le risque ou non, de s'aventurer. Nous devons déconstruire quelque chose dans nos propres têtes pour parvenir à saisir toute la force significative de Babouillec dans *Algorithme éponyme*, bousculer nos cadres, nos chemins de pensées habituels. Il fallait sans doute faire exploser les murs du labyrinthe.»  
3- Marguerite Bordat, «Les hasardeux. Interférences avec Aurélien Bory», janvier 2017, p. 5, [www.corps-objet-image.com/revue-coi-03](http://www.corps-objet-image.com/revue-coi-03).  
4- Jean-Pierre Thibaudat, «Avignon: l'artiste Pierre Meunier explore l'écriture de l'autiste Babouillec», blog de *Mediapart*, 19 juillet 2015, <http://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/190715/avignon-l-artiste-pierre-meunier-explore-l-ecriture-de-l-autiste-babouillec>.  
5- Pierre Meunier, *Au milieu du désordre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 9.  
6- PIERRE MEUNIER : En partageant et revivant l'étonnement premier qui est à l'origine de sa recherche.  
7- P.M. : Et qui procède par confrontation concrète et effective avec les lois physiques appliquées à la matière : gravité, inertie, élasticité, résonnance, sonorité... Avec la captation progressive de ce qui va m'affecter dans ce rapport de présences et peut-être se mettre à interagir entre nous sous la forme d'une relation d'intérêt qui ouvre la voie à une connaissance plus intime, à une arborescence possible d'actions et de sensations déterminées par le présent même de cette confrontation.  
8- P.M. : Par une remise en jeu de la hiérarchie des importances.

reconnaissant l'intérêt du cheminement lui-même. Un motif du dédale dont je fais l'hypothèse qu'il est l'un des symptômes des écritures scéniques de La Belle Meunière.

#### une scène dédalique

#### Sciences et techniques sur la scène de La Belle Meunière : du savant à l'humilité laborieuse de l'artisan

Une des constantes du travail de La Belle Meunière est de faire du plateau une scénelaboratoire ou une scène-chantier où s'affairent des techniciens, des scientifiques et des inventeurs singuliers. Ceux-là tentent moins d'énoncer un savoir que de déstabiliser l'arrogante prétention du savant et révéler ainsi qu'il peut exister une bêtise de l'intelligence dès lors que celle-ci est désincarnée ou encore, dès lors que celle-ci empêche de voir, de sentir, de contempler. Ainsi Pierre Meunier détourne-t-il souvent le rôle du «discoureur savant» : il l'endosse mais bégaye, s'embourbe dans ses raisonnements où la poésie prime sur la logique, et il mal-mène par là l'imaginaire dominant associé à «la Science». Avec La Belle Meunière, le laboratoire n'est donc pas le lieu de l'émergence d'une vérité scientifique, mais c'est un lieu qui abrite des pratiques de recherche s'offrant à une pluralité d'interprétations et d'usages. Pierre Meunier, qui a beaucoup fréquenté les laboratoires et les centres de recherches, mène alors avec beaucoup de bonheur le détournement des formules canoniques des démonstrations scientifiques. Dans *Au milieu du désordre* (2005) ou plus récemment dans *La Vase* (2017), on retrouve la figure d'un scientifique qui, au sein d'un dispositif expérimental, cherche à «entraîner le public dans son étonnement face à la matière, à son mouvement, à son mystère»<sup>5</sup>. Dit autrement, le scientifique cherche moins à expliquer le monde pour le maîtriser qu'à le raconter et à éveiller une curiosité à son égard<sup>6</sup>. L'imaginaire des sciences que propose Pierre Meunier est alors celui d'une science qui n'est ni explicative ni calculatoire, mais qui procède par hypothèses imaginatives, travaux hasardeux, et surtout observations attentives et prolongées des matières du monde...<sup>7</sup>

De là, on peut dire que sur la scène de La Belle Meunière la connaissance scientifique ne vise pas à se rendre «comme maître et possesseur de la nature», mais tout au contraire à s'y rendre attentif, attentionné, sensible, réceptif. Cette mise en relation suppose un ensemble d'outils, de dispositifs, facilitant la rencontre avec le monde et rendant inextricable la science et la technique. En ce sens, la figure du scientifique est «alignée sur celle de l'inventeur»<sup>8</sup>, et le *logos* (la parole et la raison) devient second par rapport au faire.

Pour prendre un exemple plus précis, *Badavian* (2015) met en scène un inventeur mutique interprété par Jeff Perlicius (qui est constructeur sur les spectacles de la compagnie), qui s'ingénie à élaborer des prototypes de machines miniatures. Ces

machines sont ensuite expérimentées par deux protagonistes, Vloom et Céleste, tout droit débarqués d'une autre planète et qui découvrent littéralement les manières de se tenir sur la planète Terre. L'un est séduit par l'ordre que fait régner la pesanteur, tandis que l'autre, plus rebelle, bataille pour retrouver sa liberté perdue. On suit au cours du spectacle ce duo comique qui est prêt à se livrer à toutes sortes d'expériences physiques et poétiques pour aborder à sa manière les mystères de la chute et de la pesanteur.

Avec ces deux figures évolue l'inventeur mutique, toujours en périphérie, avec son masque sur les yeux et son tablier de soudure. Il effectue de lentes traversées du plateau avec les bras chargés d'une nouvelle trouvaille sur laquelle ses yeux restent rivés : l'inventeur est d'abord un artisan dont on devine l'atelier en hors-scène.

Les machines et les dispositifs que bricole cet inventeur sont faits de bric et de broc et affichent toujours clairement leur artifice. S'il est un démiurge, ses créations ne se font jamais ex nihilo, mais bien à partir d'assemblages et de bricolages d'éléments préexistants.

Ces assemblages techniques, ces dispositifs donc, visent un projet ambitieux, voire impossible : celui d'échapper à la pesanteur. On serait tenté de voir dans cet arrachement à la gravité la prétention de dépasser les limites de sa condition humaine, voire d'égaliser les dieux qui, eux, peuvent jouir de ce privilège. Pourtant, et là encore, ce rêve d'envol que met régulièrement en scène Pierre Meunier répond moins à une ambition prométhéenne de s'élever au-delà de sa condition humaine qu'au contraire à une manière de mieux s'y rattacher, en faisant l'expérience de ce qui à la fois la limite et la libère.

#### L'expérience des limites : s'élever pour mieux chuter

Le rêve de vol dans les spectacles de La Belle Meunière s'articule toujours à la force qui à la fois le contraint et le rend possible : la gravité. Première force d'action et d'interaction, la gravité n'accorde aucun privilège ni aucune exception à l'humain, puisqu'elle soumet effectivement tous les corps qui ont une masse. Elle tient, elle maintient, elle ramène chaque chose à la surface du monde, contrariant les désirs d'élévation et les sanctionnant par la chute. On peut dire qu'à qui souhaiterait s'élever, surplomber et régner, la gravité rappelle que la mécanique ingouvernable du monde ne saurait se laisser régir par des volontés humaines.

Pour qualifier cette condition existentielle que partagent non pas tous les humains mais tous les Terriens, Pierre Meunier parle de « cogito pondéral »<sup>9</sup> — il ne s'agit donc pas de penser pour être, comme aurait dit Descartes, mais de peser pour être. Et a priori, tout pèse... et court donc le risque de chuter ou de s'effondrer. Cela étant dit, nulle question de céder pour autant à la gravité ambiante, surtout à une époque où l'on s'inquiète des menaces d'effondrement global<sup>10</sup>. Il ne s'agit pas, dit Pierre Meunier dans le dossier de présentation de *Badavlan*, d'arrêter de vivre par crainte de chuter, mais au contraire de consentir à laisser agir les déséquilibres, voire de s'entraîner à l'art de chuter pour que, une fois encore, ce savoir sur l'effondrement puisse devenir une pratique, un agir<sup>11</sup>.

Pierre Meunier et les figures qu'il met en scène cultivent alors cet art de la chute, car il en reconnaît les vertus : il sait à quel point nous réintégrons au moment de la chute la conscience de notre précarité et de notre inscription dans un environnement tramé de forces non humaines qui nous agissent. La chute pour Pierre Meunier est moins une expérience d'humiliation que d'humilité — littéralement, l'humilité, dérivé du latin *humus*, est ce qui nous ramène à la terre, nous permet de nous y réenchaîner.

La seconde vertu de la chute, outre cette expérience de nos limites, c'est aussi qu'elle n'est jamais dénuée de la possibilité du rebond, de la suspension, de l'allègement. Aussi, plus que le rêve de vol, plus que la capacité de voler, c'est plutôt le rêve de prolonger la suspension, après l'appui et avant la chute qui semble recherchée par les protagonistes de *Badavlan*. Dédale est le premier à avoir prouvé la possibilité de cette suspension, lorsque, enfermé dans le labyrinthe avec son fils Icare, il leur fabrique des ailes avec de la cire et des plumes — Vloom et Céleste y

9— P.M. : Formule, ô combien inspirante, empruntée à Bachelard dans *L'Air et les Songes* (1943).

10— Je renvoie aux réflexions actuelles autour de la collapsologie, ce courant récent dont les chefs de file sont les chercheurs Pablo Servigné et Raphaël Stevens (*Comment tout peut s'effondrer*, Paris, Seuil, 2015) et notamment comment pourrait s'effondrer notre civilisation industrielle construite sur le mythe moderne du progrès. Ces propositions sont habilement interrogées par Yves Citton et Jacopo Rasmi dans *Génération collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements* (Paris, Seuil, 2020).

11— P.M. : ... et un pied-de-nez aux forces de pesanteur de ce bas-monde, histoire de leur enlever le plaisir de me voir pâtir de leur domination ! Retournons à notre avantage ce que le tyran inflige et nous le verrons se décomposer de n'être plus aussi craint...

12— P.M. : ... et sa joyeuse témérité d'adolescent découvrant un nouveau moyen de propulsion, tel le jeune d'aujourd'hui frimant sur son nouveau scooter qui lui permet de s'éloigner de sa cité labyrinthique.

13— Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, éd. de l'Encyclopédie des nuisances, [1956] 2002.

14— P.M. : Leur apprivoisement, en leur conférant effectivement le statut de partenaire, intègre la prise en compte du danger dans le jeu devenu possible.

15— P.M. : Énorme vis sans fin provenant d'un moulin, cadeau de Bernard Stiegler à l'issue d'une représentation d'*Au milieu du désordre*...

16— P.M. : ... et partagée ! Ce qui, dit en passant, règle le problème de la connexion entre les acteurs sur le plateau. Il n'y a rien à inventer ni à justifier psychologiquement, le danger de chute imminente et donc de couverture mutuelle nécessaire pour veiller au grain nous rassemble et nous relie plus sûrement que toutes les intentions imaginables.

17— Pierre Meunier, « Entretien à Genève », propos rapportés par Emma Merabet, 18 décembre 2016.

18— Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014, p. 161.

19– Pierre Meunier et Marguerite Bordat, « Note d'attention. *Forbidden di sporgersi* » (2015).

20– Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 105.

21– Cette distinction entre dédale et labyrinthe est inspirée par le petit ouvrage de Tim Ingold, *Intuitive Notebook #2 – Diagrams, Drawings and Spaces – La dédale et le labyrinthe: la marche et l'éducation de l'attention*, Annecy-Dijon, ESAA-Les Presses du réel, 2015.

22– P.M. : Proposer un labyrinthe serait déjà de notre part anticiper et fabriquer des impasses, des leurres d'issues, des culs-de-sac effectifs, préméditer la perte, et finalement proposer un chemin unique que les plus malins seraient censés trouver pour regagner l'air libre. C'est plutôt à cela que nous espérons arriver, offrir une aire de déploiement à l'imaginaire, un espace ouvert où se perdre heureusement plutôt que d'essayer de s'en sortir. Accepter de se perdre, c'est accepter de ne plus maîtriser son orientation, c'est s'abandonner aux coïncidences, aux conjonctions inopinées, ne plus savoir quoi penser dans l'instant de ce que l'on éprouve, de ce que l'on s'autorise enfin à éprouver et qui ne ressemble à rien que l'on sache déjà. Un théâtre de la non-reconnaissance, qui gagne le large en s'éloignant des phares et balises et d'une cartographie intérieure rassurante. Cette ambition s'applique d'abord à nous et elle exige qu'avant de proposer cette ouverture au spectateur nous nous soyons nous-mêmes perdus, nous ayons erré, douté, pas su, rien su, plus su... et que nous ayons passionnément aimé ce désarroi actif. Ce n'est pas l'ingéniosité d'un Dédale qu'il nous faut, plutôt l'insouciance et l'audace de céder à l'injonction d'un écho du monde encore enfoui en nous, qui, inexplicablement mais de manière impérative, nous appelle à sa découverte. Je dirais aussi que le dédale autant que le labyrinthe nous confrontent à un cloisonnement de l'espace dans une progression qui reste linéaire, car même si l'on revient sur ses pas on ne fait toujours que marcher droit devant soi. Or le signe pour moi qu'une recherche mérite d'être

font référence dans *Badavlan* lorsqu'ils affirment qu'il faudrait « recoller les ailes » aux adultes qui ont perdu leur ingénuité ou ingéniosité d'enfant. Mais plutôt que de proposer cette image formelle des ailes, Pierre Meunier préfère recourir à des jeux dynamiques d'équilibre : on voit par exemple l'interprète poser sur ses épaules et sur sa tête de longues tiges métalliques sur lesquelles sont fixées quelques plumes et s'avancer avec une extrême lenteur. Par les légères oscillations provoquées par la marche et l'équilibre instable, les tiges semblent véritablement flotter, tandis que la comédienne s'allège. Elle siffle comme un merle, elle souffle longuement, elle est investie tout entière dans le maintien de ces suspensions.

Dans une expérimentation suivante, Vloom et l'inventeur parviennent à s'élever à l'aide d'un grand balancier fixé sur un pivot central : c'est d'abord la comédienne qui se soulève du sol et flotte, en se laissant porter au gré des mouvements de l'inventeur, qui donne tout son poids. Puis, bénéficiant de l'énergie accumulée par la structure lors de leur circonvolution, il se soulève lui aussi, s'élève par de brèves impulsions, minimise son contact au sol. Emma Morin quant à elle ne touche plus le sol : jambes et bras alignés à l'horizontale, elle semble flotter. Cette expérience de légèreté et d'allégresse ouvre alors sur mille idées étranges l'engageant dans un devenir-autre, non humain : « Mon poids me guide, je suis papillon, je suis nuage, je vole, je flotte », lance-t-elle, comme si ces images mêmes avaient le pouvoir de l'alléger.

Ce n'est donc pas en battant simplement des bras comme s'ils étaient des hommes ou des femmes-oiseaux que se réalisent ces tentatives d'envol, mais bien par des jeux de collaboration avec d'autres forces, humaines ou non humaines. Des collaborations qui supposent de trouver un certain équilibre, et donc d'avoir conscience des limites au-delà desquelles celui-ci ne peut plus être assuré. C'est en cela que l'on retrouve la figure de Dédale, qui, après avoir confectionné des ailes pour lui et son fils, le met en garde : il s'agit de voler ni trop proche de l'eau pour éviter d'y être entraîné, ni trop proche du soleil, pour éviter que sa chaleur ne fasse fondre la cire, mais bien de voler entre les deux. Mais mû par la volonté de s'approcher du soleil, on sait que la volonté de puissance d'Icare<sup>12</sup> fut sanctionnée par la chute.

Quel apprentissage nous délivre cette mythique sortie du labyrinthe, sinon que celle-ci ne se fait pas sans un subtil mélange de maîtrise et de déprise qui nous oblige à faire attention, car il y a risque, péril, danger ?

### La part du risque

Dans *Badavlan*, autant que dans *Forbidden di sporgersi*, les interprètes s'exposent à certaines situations périlleuses ou aventureuses. Celles-ci tiennent en grande partie au fait que le plateau est peuplé d'imposants assemblages d'objets et de machines, souvent précaires, branlants, menaçant de dérailler, d'exploser ou d'écraser les humains qu'ils côtoient. Je ne crois pas qu'on puisse interpréter ces rapports de force entre l'homme et ses objets comme une matérialisation de la honte prométhéenne dont parlait Anders<sup>13</sup>. Car ces objets ou ces machines cessent d'être menaçants dès lors que l'humain consent à leur accorder son attention, à se mettre à leur écoute, à suivre leur rythme<sup>14</sup>. En témoigne l'émergence de l'énorme vis<sup>15</sup> de 6 mètres de haut qui, dans *Forbidden di sporgersi*, est accompagnée d'un grésillement assourdissant. Le seul moyen pour les trois comparses de chasser cette vis, d'en finir avec cette fréquence insupportable — comme une pensée obsessive dont on n'arriverait pas à se défaire — est de l'écouter attentivement, comme le fait Frédéric Kunze, puis s'y hisser pour la secouer et tenter de la chasser. Un peu plus tard, Satchie Noro évolue sur des cylindres instables s'apparentant aux fragments d'un pont suspendu vacillant au-dessus du vide. Elle s'y achemine en sautant ou se hissant périlleusement de l'un à l'autre. Enfin, cette attention des interprètes est particulièrement à l'œuvre durant la mise en équilibre de longues tiges métalliques sur la surface serpentine de la vis, réalisée avec le soin et la ténacité d'un esprit perfectionniste qui accomplit méticuleusement une entreprise d'emblée vouée à l'échec...





*Forbidden di sporgersi*, spectacle conçu et imaginé par Pierre Meunier et Marguerite Bordat à partir du texte *Algorithme éponyme*, de Babouillec, 2015. © Jean-Pierre Estournet.

# mis cel lan ées

APRÈS-COUP

Toutes ces situations mettant l'humain aux prises avec la matière sont des situations aléatoires et risquées qui nécessitent de la part des interprètes une vigilance soutenue<sup>16</sup>. Et les artistes apprécient ces perturbations pour la force de réactivité qu'elles supposent : « Il faut qu'on soit hyper attentifs dans le présent, prêts à s'adapter, très rapidement, et à intégrer finalement tout ce qui peut arriver d'imprévu. »<sup>17</sup> Il se trouve que, indépendamment d'une situation théâtrale, ces phénomènes dont nous imaginons avoir quelque chose à craindre sont, selon Yves Citton, les motifs originels qui nous poussent à faire attention. Revenant sur l'exclamation « Attention ! », il estime en ce sens qu'elle est un des premiers conseils d'une sagesse « nous aidant à esquiver aussi longtemps que possible les causes potentielles de notre destruction »<sup>18</sup>.

Puisque l'époque nous confronte peut-être plus que jamais à ces « causes potentielles de notre destruction », nous pouvons faire l'hypothèse que cette attention, à la fois consciente du danger imminent et de son potentiel, est l'un des ressorts de la scène de *La Belle Meunière*, non seulement au plateau, où les interprètes sont attentifs et attentionnés à l'égard des matières du monde, mais aussi dans la salle, où les spectateurs échauffent, entraînent, éduquent leur attention.

## Le labyrinthe comme initiation et éducation de l'attention

Pierre Meunier et Marguerite Bordat nous rappellent qu'il s'agit bien là d'un enjeu de leur théâtre lorsqu'ils rédigent non pas la note d'intention de *Forbidden di sporgersi*, mais la « note d'attention ». Ils reviennent notamment sur le désapprentissage que suppose leur théâtre, et qui peut laisser perplexe. En effet, la composition même de *Forbidden* déjoue la soif du spectateur d'être conduit, au profit d'une expérience inhabituelle consistant à se laisser porter, divaguer, au fil des sensations et des rêveries suscitées, dans le meilleur des cas, par les images qui se font et se défont au plateau. Pierre Meunier et Marguerite Bordat écrivent en ce sens : « Pas de sens unique, mais une multiplicité de sens possibles. Ce n'est pas un parcours fléché où le chemin à suivre est tout indiqué, c'est beaucoup plus excitant que ça ! »<sup>19</sup>

Ils filent la métaphore de l'itinérance et envisagent donc la réception comme un parcours, une traversée, qui nous déplace et déplace nos attentes, faisant émerger le sens et les sensations là où on ne les attendait pas. Le spectateur est ainsi invité à être un « voyageur itinérant », constamment en mouvement, attentif aux

poursuivie tient à une mise en relation imprévue de différents niveaux de perception, de conscience et de pensée, ce qui fait précisément voler en éclat la vision d'une approche en deux dimensions qui serait assimilable à un chemin. Mon intérêt s'éveille en sentant en moi des strates devenir perméables l'une à l'autre ou des blocs de certitude se fissurer, éclairés par la lumière d'une reconsidération éprouvée organiquement. C'est le bienfait ressenti d'une telle remise en jeu du réel que j'espère pouvoir partager par contagion avec les autres qui me donne la confiance nécessaire d'en faire théâtre.

23— M.B. : Comme Pierre je ne crois pas que notre processus de travail soit labyrinthique. Les chemins se tracent au fur et à mesure que nous avançons, sans préméditation, nous tentons d'ouvrir le plus de pistes possibles, une espèce d'arborescence se dessine peu à peu. Un exercice de liberté. Qui peut se révéler extrêmement ludique, ou extrêmement angoissant suivant les moments. Nous nous laissons surprendre. Quitte parfois, à abattre un mur, débroussailler des sentiers inconnus, accueillir tous les mystères possibles, les accidents qui s'offrent à nous (Le projet Buffet à vif en est un bon exemple). Je retrouve cette note sur



*Badavlan*, écrit et mis en scène par Pierre Meunier, 2015. © Jean-Pierre Estournet.

signes lui permettant de s'y retrouver. Pour reprendre les mots de Tim Ingold, « le voyageur itinérant adapte constamment son mouvement — son orientation et son rythme — à ce qu'il perçoit de l'environnement en train de se découvrir sur son chemin. Il observe, écoute, et ressent ce qui se passe, tout son corps est sur le qui-vive, attentif aux innombrables indices qui, à tout moment, peuvent l'inciter à modifier sa position »<sup>20</sup>. Suivant cette perspective, le spectateur peut ainsi aller toujours plus loin. Il n'est pas pris au piège dans un dédale, le retenant captif, où son orientation et son cheminement sont dictés par des choix et des décisions intentionnelles. Au contraire, évoluer librement dans le labyrinthe<sup>21</sup>, c'est suivre une logique centrée sur l'attention plutôt que sur l'intention. C'est retrouver cette capacité de l'enfant « tête-en-l'air » dont il est question dans *Badavlan*, celui que les adultes et les enseignants jugent distrait alors qu'il est précisément attiré par quantité de petites choses dérisoires qui requièrent toute son attention. Peut-être que sortir du labyrinthe ne se fait qu'au prix de cette attention flottante du « tête-en-l'air » — celle-là même qui permit à l'inventeur mythique de percevoir, en levant les yeux au ciel, une échappatoire possible au labyrinthe où il se trouvait enfermé<sup>22,23</sup>.

#### *errare humanum est*

Pour conclure, je reprendrais une expression de Babouillec, revalorisant l'adage *Errare humanum est*, faisant de l'errance autant que de l'erreur notre condition existentielle et que cristallise l'espace décentré et sinueux du labyrinthe. Une sagesse dédalyque qui vient créer des bifurcations et du possible dans le cours linéaire et arbitraire des choses. Une sagesse enfin des « faiseurs du monde », pour reprendre l'énigme initiale — ces faiseurs qui, précisons-le, ne sont pas des faiseurs de monde, qui en construiraient un de toutes pièces, mais des faiseurs du monde: inscrit, intégré, indéfectiblement attaché ou « amicalement relié » à ce seul monde auxquels ils accordent toute leur attention et dont ils tentent de suspendre les logiques dominantes.

Les « faiseurs du monde » de La Belle Meunière n'ont donc pas l'étoffe des demiurges ou des voleurs de feu, mais plutôt celle des guetteurs, veillant humblement sur ce monde précaire et menaçant de s'éteindre, « comme un homme à genoux qu'on verrait s'efforcer contre le vent de rassembler son maigre feu... »<sup>24</sup>

un cahier écrite pendant la création de *Forbidden*: Se considérer toujours ignorants. Accepter de ne pas comprendre pour pénétrer sans préjugés dans les territoires complexes d'une entité différente, qu'elle soit vivante ou inerte, dans tous ces aspects. Nous sommes des créateurs. Créateurs du spectacle que nous fabriquons, créateurs du spectacle que nous voyons. Je considère qu'avant d'être des usagés, ou des consommateurs, les personnes qui viennent voir nos spectacle sont des créateurs, des inventeurs, des penseurs, c'est à eux que nous nous adressons, eux que nous tentons de mettre en éveil, d'eux que nous cherchons à nous rapprocher.

24— Philippe Jaccottet, « Le travail du poète », *L'Inconnu*, Paris, Gallimard, 1958, p. 38.