

Pierre Meunier : Contemplations idiotes et réjouissances vagabondes

Dans un texte romanesque intitulé *Les Fliegenstein*, l'auteur, acteur et metteur en scène Pierre Meunier développe l'histoire du personnage Léopold von Fliegenstein, qu'il a créé avec la Volière Dromesko en 1990 et repris dans *L'Homme de plein vent*, son premier spectacle en 1996 ; on y apprend que ce personnage, caractérisé par la hantise de l'envol et de la chute, a été un enfant inquiet par les mots et leur propension tragique à s'user dans la pratique langagière, peu soignée, des humains. « Au sortir de la bouche des hommes, les mots n'étaient que des cadavres et chaque phrase une fosse commune. Le massacre était continu, tout le monde était complice. »¹ C'est ainsi que Léopold, enfant, décide un jour de s'enfermer dans un mutisme total pour construire, dans le secret de son intimité, le « royaume des mots guéris où se nomme le monde dans toute sa splendeur »². Dans le silence de sa chambre, il s'invente un étonnant rituel de guérison des voyelles, remettant les mots au monde grâce à la matrice miraculeuse de sa bouche ; ce rituel se redouble d'une gymnastique dansante, ahurissante mais pleine de grâce, devant des adultes abasourdis, consternés par cet enfant taré qui ne pourra de toute évidence pas reprendre l'entreprise de son père.

En renouant avec cette thématique des mots usés et de l'usage démythifiant du langage, le dernier spectacle de la Compagnie Belle Meunière, *Du fond des gorges*, créé à Dijon en novembre dernier, poursuit quelque chose du geste de l'enfant Léopold von Fliegenstein – un geste inaugural dans le théâtre de Pierre Meunier, et qui traverse aussi bien les sept spectacles dont il a porté le projet depuis quinze ans que ses six films, courts-métrages pour la plupart³. Ce geste pourrait se définir comme une tentative de réinvention de la « splendeur » du monde – mot qu'affectionne l'artiste, même s'il lui accole désormais, dans *Du fond des gorges*, l'adjectif « tragique » – en le regardant avec les yeux d'un enfant, ou d'un « égaré »⁴ ou encore d'un ravi : ce qu'on pourrait appeler, en somme, un idiot – si l'on

¹ « L'enfance de Léopold von Fliegenstein », fragment publié dans Pierre Meunier, *Le Bleu des pierres*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 32.

² *Ibid.*, p. 34.

³ Sur l'ensemble des créations, on se reportera au site internet de la compagnie : <http://www.labellemeuniere.fr/>

⁴ *Les Égarés* est un spectacle de la compagnie Belle Meunière, créé en 2007.

veut bien ne percevoir dans ce terme aucun jugement négatif, ni confondre le dénuement propre à l'idiotie avec la prétentive *bêtise*, aveuglément persuadée de son intelligence et de sa supériorité. Par son humilité même, le regard idiot sur le monde promet une forme d'éblouissement ; il se pose sur la simple présence du réel, son être-là sans signification ou, comme dirait Clément Rosset, sans « double »⁵. Le prince Mychkine, dans *L'Idiot* de Dostoïevski (1869), en est un exemple paradigmatique lorsqu'il s'exclame : « Vous savez, je ne comprends pas comment on peut passer à côté d'un arbre et ne pas être heureux parce qu'on le voit. Parler avec quelqu'un et ne pas être heureux parce qu'on l'aime ! [...] Regardez un enfant, regardez l'aube de Dieu, regardez un brin d'herbe, comment il pousse, regardez les yeux qui vous regardent et qui vous aiment... »⁶ Une telle déclaration d'amour au monde, surgie des confins ambigus du sublime et de la mièvrerie, semble attester que « celui qui trouve que le monde est beau est bel et bien un idiot », comme l'écrit Peter Utz⁷. Que dire alors lorsqu'il s'agit de s'émerveiller jusqu'au ravissement du mouvement des ressorts, de la beauté des cailloux et de l'énigme des « tas » ? Les spectacles de Pierre Meunier, dont *Le Chant du ressort* (1999), *Le Tas* (2002) ou *Au milieu du désordre* (2008), l'inscrivent indéniablement dans la famille moderne des idiots, dans ce « siècle Mychkine » qui, selon Jean-Yves Jouannais, s'est ouvert à la fin du XIXe siècle et qui n'a pas encore dit son dernier mot⁸.

La contemplation idiote comme puissance chorégraphique

Dans un poème publié dans le sillage de son spectacle *Chant du ressort*, et intitulé significativement « L'idiot qui regarde », Pierre Meunier campe ainsi un « idiot resté devant l'énigme » d'un ressort :

« cette pulsation l'apaise
il a oublié le début ne croit plus à la fin
pour lui seul la danse »⁹

⁵ Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, (1977), Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2004.

⁶ Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, traduction d'André Marcowicz, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, volume 2, p. 374.

⁷ Peter Utz, « 'Bourdes idéales' et 'bêtises de belle espèce'. Sur les traces de *L'Idiot* de Dostoïevski chez Robert Walser », in *Les Figures de l'idiot*, sous la direction de Véronique Mauron et Claire de Ribaupierre, Paris, Léo Scheer, 2004, p. 193.

⁸ Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris, Verticales, 2009, p. 121. Voir également, du même auteur, *L'idiotie: art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux-Arts Éditions, 2003.

⁹ Pierre Meunier, *Le Bleu des pierres*, op. cit., p. 49.

Ce petit frère ou peut-être ce petit-fils de la vieille dame du dramaticule *Berceuse* de Beckett (1981) a une façon bien à lui de s'inventer le théâtre. Pas de fiction ni de fable sur sa scène, mais le surgissement mental et rêveur de la danse du monde, qui est l'autre façon qu'à Pierre Meunier de désigner sa splendeur. Ainsi, dans *Le Tas* – oui, cette chose qu'est « le tas », et dont le nom si bref, si sobre, si risiblement humble, dit bien toute l'idiotie –, Pierre Meunier déclare : « lorsque l'accord s'établit entre le tas et l'homme/la danse alors peut naître/la danse du tas/invisible pour le profane »¹⁰. A travers cet humble « accord » avec les choses, le regard de l'idiot se découvre une puissance chorégraphique et fait surgir le grand théâtre dansé du monde.

Pour nourrir sa méditation sur les splendeurs de la matière ferreuse et minérale, qui l'occupe tout particulièrement dans ses premiers spectacles jusqu'à *Au milieu du désordre*, Pierre Meunier est allé, il y a une quinzaine d'années, à la rencontre de scientifiques et il a poussé les portes de laboratoires de physiciens – dont le laboratoire de Gravitation et cosmologie relativiste dirigé par Richard Kerner au CNRS, et le Laboratoire des Matériaux Désordonnés et Hétérogènes, cité dans *Au milieu du désordre*¹¹. C'est à mi-chemin entre un M. Loyal de cirque et un conférencier scientifique qu'il conduit ce spectacle en solo avec cailloux, ressorts et modeste lecteur CD, et qu'il s'adresse au public installé en fer à cheval autour de lui. Mais les expériences qu'il orchestre sur le plateau, seul avec la matière comme dans ce spectacle, ou avec la complicité d'autres comédiens qui participent au processus de « fabrication collective », procèdent bien moins de mouvements intellectuels et théoriques que de sensations éprouvées lors de l'interaction avec la matière. Le théâtre façon Belle Meunière naît de cette épreuve-là, récurrente au fil des spectacles, et il exige de longs temps de gestation : trois mois de répétition en général, au cours desquels l'équipe accepte de chercher, tâtonner, modifier, se perdre avant de trouver.

Poser un « simple » regard d'idiot sur le monde pour en chercher la splendeur et en trouver la danse suppose en effet une recherche complexe, ce qu'on pourrait nommer la fabrique d'une contemplation. L'expérience théâtrale, élaborée lucidement, soigneusement, tâche de réinventer sur scène des expériences qui ont d'abord été vécues par Pierre Meunier sur le mode de « l'imprévu », du « non-programmé ». Le plateau reconstruit ces puissants

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹¹ Pierre Meunier, *Au milieu du désordre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 14.

moments où il arrive que, comme il le dit : « la matière m'arrête »¹². On trouve une évocation de ces expériences contemplatives dans l'enfance de Léopold von Fliegenstein, lorsqu'il se livrait secrètement au spectacle de l'activité d'une fonderie : « Des heures durant il assistait à la naissance du monde, sans savoir pourquoi son cœur battait si fort. /Soudain un frisson l'arrachait à sa contemplation, le soir était tombé dans son dos »¹³. Le travail de la matière, dont Léopold est ici le spectateur, prend une dimension mythique et désigne les « noces fumantes de l'homme et du fer »¹⁴. Mais si le regard est devenu contemplatif, dans cet exhaussement de l'idiotie vers le mythique, c'est bien parce qu'il a d'abord été et n'a cessé d'être un regard *arrêté* par et sur la matière *pour ce qu'elle était* : un regard buté, qui ne voyait que ce qui se présentait à lui, littéralement, concrètement ; un regard qui butait sur des blocs de réel, des fragments de matière, et rien de plus.

Or, c'est précisément ce regard arrêté, buté et butant, qui produit ce que Pierre Meunier nomme une « ouverture », un phénomène de « résonance » avec la matière. Il y a là un paradoxe fécond qui donne à l'idiotie toute sa force créatrice et en fait une puissance chorégraphique : la butée sur le réel se fait ouverture ; le fait d'être arrêté par la matière invite à une expérience de résonance ; le regard de l'idiot, en somme, pour buté qu'il soit, est un vagabondage, une échappée belle dans la splendeur du monde. La présence des choses devient aventure ; l'être-là de la matière s'avère un devenir. Ce qui se joue ici, foncièrement, c'est une réinvention du mouvement, et sans doute même de la vie, au cœur de l'immobilité silencieuse de la matière. Il y a un éternel devenir dans cette expérience de la contemplation.

C'est à cet endroit-clef de son travail que nous conduit Pierre Meunier à la fin d'*Au milieu du désordre*, lorsqu'il *s'arrête* sur un fragment d'Héraclite, dans lequel le philosophe antique aurait lui-même été « *littéralement arrêté* par un tas de cailloux au bord du chemin »¹⁵. Pierre Meunier campe, médite et commente une situation dans laquelle Héraclite, marchant sur la route de Thèbes, aurait été « sidéré », « frappé » par les gravats, « ressentant une sorte de vibration inouïe entre la chose et lui »¹⁶. De cette expérience meunierienne par excellence, Héraclite aurait donc témoigné à travers le fragment suivant : « un tas de gravats

¹² Entretien avec Pierre Meunier, Dijon, 10 novembre 2011.

¹³ Pierre Meunier, *Le Bleu des pierres*, op. cit., p. 31.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Pierre Meunier, *Au milieu du désordre*, op. cit., p. 43. Je souligne.

¹⁶ *Ibid.*

déversés au hasard, deux-points, le plus bel ordre du monde »¹⁷. Il y a là non seulement l'expérience d'un éblouissement, mais encore celle d'un *passage*, attestant d'une force dynamique inscrite dans le monde des choses, pour qui sait les regarder avec suffisamment d'idiotie : « il existe un passage possible entre le gravat [sic] et la splendeur du monde »¹⁸. La puissance chorégraphique de l'idiotie rend sensible l'éternel devenir du monde dont parle la philosophie d'Héraclite – et dont se souviendra Nietzsche, cet autre amoureux de la danse. Elle éprouve le passage qui fait accéder à « l'ardent banal » tout en faisant apparaître son paradoxe fondateur, qui est le paradoxe même de l'idiot¹⁹ : « C'est-à-dire, le banal devenant ardent, mais le demeurant, banal ! »²⁰ La contemplation idiote est à la fois *devenir* et *demeurée*, façon de « *perce-voir* » (« percer pour enfin voir »²¹) sans jamais cesser de *buter* sur le banal. Le regard de l'idiot est coïncidence des contraires, en sorte qu'au milieu du désordre puisse jaillir le plus bel ordre du monde. Ainsi que le disait Zarathoustra, le passage vers la splendeur, l'accès à la danse du monde, ne sont pas une fuite du réel mais son expérience même.

Essais de passation au spectateur

Le prince Mychkine en fait plusieurs fois les frais dans le roman de Dostoïevski : l'idiot qui s'extasie sur la beauté des choses banales, dénuées d'intérêt pour l'homme ordinaire, prête à rire – et pas toujours volontairement. Cette composante comique de l'idiotie, très présente dans les spectacles de Pierre Meunier, tient à ce qu'il nomme un « burlesque de décalage »²² : ses idiots semblent sortis de nulle part, ou venus d'ailleurs – mais d'un « ailleurs » radical. Peut-être sont-ils des « Hors-venus », pour reprendre le néologisme de Jules Supervielle par lequel Michel Guérin propose de qualifier Mychkine²³. Probablement d'ailleurs sont-ils, comme lui, « atopiques » : « Imprévu (et imprévisible), [Mychkine] n'a (et

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹ L'idiot est « un être radicalement autre à force de simplicité, sans écho ni reflet, défaillant. Et une 'chance' offerte à la pensée. Un paradoxe en somme. », Valérie Deshoulières, *Métamorphoses de l'idiot*, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005, p. 13.

²⁰ Pierre Meunier, *Au milieu du désordre*, *op. cit.*, p. 43.

²¹ *Ibid.*

²² Pierre Meunier, dossier du spectacle *Le Chant du ressort*, http://www.pierremeunier.fr/admin/upload/1280308898_lechant_dossier.PDF

²³ Michel Guérin, « La véhémence et le désistement », postface à *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 483.

n'aura jamais) sa place dans la société »²⁴. Ces êtres atopiques, Pierre Meunier les a également rencontrés dans l'œuvre romanesque d'André Dhôtel et ses antihéros. Il les nomme *Les Égarés* dans un spectacle fabriqué en 2007 avec cinq comédiens (Jean-Louis Coulloc'h, déjà présent dans *Le Tas*, Frédéric Kunze, Valérie Larroque, François Tizon et Isabelle Védie), et inspiré par une expérience d'atelier-théâtre qu'il a conduite en hôpital psychiatrique. Le spectacle porte bien moins sur le caractère pathologique des personnages en scène, leur souffrance ou leur difficulté à vivre dans la société, que sur l'événement que constitue leur présence d'égarés dans l'espace concret du plateau théâtral, avec ses contraintes et ses codes. Le code de l'ouverture du rideau de scène, ainsi, donne lieu à un début de spectacle aberrant et drolatique. L'atopie des égarés fabrique dans l'espace scénique une présence maladroite, brute, hésitante mais également puissante, poétique et drôle.

Car si le comique involontaire de l'idiot dostoïevskien suscitait le sarcasme de la société russe, le comique tout à fait assumé des acteurs, dans les fabrications de la Belle Meunière, engage plutôt un rapport de complicité avec la salle. Loin de chercher à minorer le potentiel risible de l'idiotie, et même s'il laisse aussi la place à de nombreux moments de sérieux, ce théâtre fait du comique un élément essentiel pour chercher à capter ou captiver le spectateur. Les spectacles de la compagnie Belle Meunière n'atteignent en effet leur objectif que s'ils produisent un phénomène de « contagion sensible »²⁵ sur les spectateurs. Si une telle contagion n'a pas lieu, alors le spectacle ne semblera au spectateur qu'un « délire », selon le mot de Pierre Meunier. Ce qui peut aussi arriver certains soirs et/ou avec certains publics : ce théâtre a sa part d'aléatoire et peut laisser perplexe. La connivence induite par le comique n'est pas une recette qui fonctionne à tous les coups ; c'est une force empathique, une volonté de « séduire » (conduire à soi, se-ducere, rappelle Pierre Meunier²⁶), une « stratégie de captation » dont l'objectif est une *passation*.

« Passation » : le mot est employé au début d'*Au milieu du désordre*, lorsque Pierre Meunier fait circuler des pierres dans le public : « On va appeler ça : la passation minérale »²⁷. L'enjeu de la relation scène/salle est clairement formulé : la captation puis la

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Entretien avec Pierre Meunier, Dijon, 10 novembre 2011.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Pierre Meunier, *Au milieu du désordre*, op. cit., p. 11.

contagion conduisent à une sorte de rituel de passation. Mais ce rituel n'a rien de religieux et il ne prétend pas révéler quoi que ce soit : si le comique permet à l'idiot d'établir une connivence avec le public, il lui interdit, par l'humilité et la burlesque incompetence qui lui collent à la peau, de se prendre pour le prêtre ou l'évangéliste d'une nouvelle religion. Pierre Meunier ne prétend pas détenir de vérité, et d'ailleurs l'objet de sa contemplation n'a rien à révéler au spectateur : « Le tas ne veut rien lui faire croire »²⁸. Ce théâtre ignore absolument le registre de l'intimidation, la « passation » qu'il propose n'étant et ne restant que celle de simples cailloux : nul autre rituel ici qu'une butée sur le réel, une expérimentation idiote du monde qui désamorce toute prétention et interdit tout surplomb. Aussi la drôlerie des acteurs se partage-t-elle entre deux polarités contradictoires : d'un côté une quête de connivence et de captation du public, et de l'autre l'atopie de l'idiot, son étrangeté, sa différence, tout ce qui le ramène à sa *singularité* radicale – singularité qui est le sens premier du mot *idiot*²⁹ et qui lui interdit de prétendre *relier* (*religere*, tisser du lien, racine du mot *religion*) les spectateurs. La jouissance de l'idiot n'est-elle pas foncièrement solitaire, selon Lacan³⁰ ?... Un espace, un vide même, demeure entre la scène et la salle, tenant les figures scéniques à distance des spectateurs, préservant en quelque sorte leur égarement, leur interdisant de se faire les gourous de la matière ou les prophètes des cailloux. Ce vide, cette béance qui sépare l'idiot des autres humains, c'est alors à chacun des spectateurs de chercher à les combler, si l'envie lui en vient – et, sans doute, si sa curiosité a été suffisamment éveillée par le spectacle. Aussi l'idiot de professe-t-il pas, n'évangélise-t-il pas le public ; c'est le spectateur qui, le temps de la représentation (et peut-être au-delà ?) se déplace (éventuellement) jusqu'à l'idiot, se fait idiot, *juste* « *pour voir* ». Le public, potentiellement, devient une collection de singularités, une conjonction d'étrangetés au monde, et le plaisir de l'être-ensemble du théâtre tient à cela précisément : ces creusements et étrangetés qui se propagent au cœur du familier.

Des pouvoirs guérisseurs de l'idiotie

« Cela réjouit les gens »³¹, remarque Pierre Meunier : « il y a réveil d'une soif » chez le

²⁸ *Ibid.*, p 24.

²⁹ « Idiôtès, idiot, signifie simple, particulier, unique [...]. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès qu'elles sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont. », Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 42.

³⁰ Voir François Ansermet, « La jouissance de l'idiot », in *Les Figures de l'idiot*, *op. cit.*, p. 80-91.

spectateur. Cette (ré)jouissance de l'idiote a besoin de la matière comme d'un inépuisable – et obsessionnel – objet de désir et de plaisir. Mais pas n'importe quelle matière : celle du bricolage, de la forge, de la fabrication, du bidouillage où le corps s'engage, cette matière à laquelle Pierre Meunier a été confronté dans le monde du cirque, où il a fait ses premiers pas artistiques. Il y a là un « attrait irraisonné [...] pour cette confrontation vitale et ludique avec le réel »³². Ce théâtre tramé du désir et du plaisir de la matière en propose donc au spectateur non le partage mais la propagation. Celle-ci s'opère soit par contagion du regard contemplatif et de sa puissance chorégraphique, soit en vertu d'un phénomène d'empathie kinesthésique très fort, en vertu duquel le spectateur jouit du corps-à-corps des acteurs avec la matière. Ainsi, dans *Du fond des gorges*, de la jubiloire plongée de Pierre Meunier, Pierre-Yves Chappalain et François Chattot dans une mer d'énormes chambres à air noires et odorantes (on sent du moins leur odeur au 2^{ème} rang de la salle Jacques Fornier, à Dijon) ; ainsi, dans *Sexamor* (2009), de la bataille que Nadège Prugnard livre à l'énorme poche de plastique transparent dont elle est prisonnière ; ainsi, dans *Les Égarés*, du violent duo entre le corps massif et nu de Jean-Louis Coulloc'h et une titanesque souche d'arbre noire placée au centre du plateau. Il faudrait encore évoquer la puissance lyrique de la partition sonore des spectacles, réalisée par Alain Mahé – qui travailla au Théâtre du Radeau de François Tanguy, autre grand rêveur concret chez qui Pierre Meunier a joué *Choral* en 1992.

Ce double phénomène de contagion et d'empathie kinesthésique invite le spectateur à ce que Pierre Meunier appelle une « rêverie active, propre à susciter le rire et la réflexion »³³. Cette rêverie, qui n'est pas du tout éthérée mais sensuelle, jouissive, est l'objectif conscient et revendiqué de ce théâtre : elle est ce qu'il prétend *faire* au monde. Ce faire semble s'apparenter au rituel de « guérison » des voyelles pratiqué par Léopold von Fliegenstein : l'expérience de la matière, « vitale et ludique », est pensée comme une expérience « hautement salutaire »³⁴, réparatrice des mutilations qui sont infligées à l'être humain par certaines « forces » actives dans notre société :

« Et on ne peut aujourd'hui que s'inquiéter, ô combien, des forces extrêmement puissantes et organisées qui s'emploient à réduire toujours davantage la largeur de ce passage, pour bien-tôt, c'est leur unique but, nous en interdire l'accès [...] et nous devenons les proies idéales

³¹ Entretien avec Pierre Meunier, Dijon, 10 novembre 2011.

³² Pierre Meunier, *Au milieu du désordre*, op. cit., p. 9.

³³ *Ibid.*

³⁴ « Pierre Meunier, délicatesse du tas », propos recueillis par Diane Scott, article consultable dans le dossier de presse du spectacle, http://www.pierremeunier.fr/admin/upload/1280238024_aumilieu_presse.pdf

de représentations du monde, fabriquées par d'autres. Littéralement dépossédés de nous-mêmes. »³⁵

Le rituel idiot répond à une conscience critique, sous-jacente à tous les spectacles de Pierre Meunier, mais qui reste en général allusive sur le plateau. Elle se développe plutôt dans ses textes de présentation et entretiens, où il présente ses fabrications scéniques comme autant de contre-pieds ou d'expérimentations réfractaires aux « forces extrêmement puissantes et organisées » du monde dans lequel nous vivons, forces qu'il place sous le signe de la perte, de la dévitalisation, de la standardisation, et qu'on identifiera sans mal au néolibéralisme. On pourra lister rapidement : perte du contact direct et concret avec la matière, dans une société du préfabriqué, où l'on surprotège les enfants, en réalité pour les tenir à distance d'une expérience qui n'est source d'aucun profit d'ordre financier ; standardisation des imaginaires par la « consommation des images déjà interprétées par d'autres »³⁶ ; formatage des êtres et des relations, notamment amoureuses, ce contre quoi bataillent tout particulièrement *Les Égarés* et *Sexamor*, traduisant un « refus de consentir à des rôles préétablis et réducteurs »³⁷ ; perte de la lenteur dans une logique productiviste, conduisant à ce que Catherine Naugrette a appelé par ailleurs « un monde dangereusement malade de ses mobilisations et de son inquiétante dérive cinétique »³⁸ ; enfin, dans le tout dernier spectacle, perte de la force de la parole et de la beauté sauvage des mots, malmenés, épuisés, crevés, raplatés dans le règne de la « communication ».

La dimension critique de ce théâtre est en général présente en négatif sur le plateau : elle s'inscrit dans les blessures qu'apportent là les acteurs et les spectateurs, et que le modeste rituel de la passation de l'idiotie et de la jouissance de la matière tente poétiquement de guérir, en ayant recours à d'autres « forces », plus primitives ou primaires cette-fois : les forces de la matière, de la gravitation, les rapports de masse, tout ce qui renvoie pour Pierre Meunier à « quelque chose de vivant dans les fondations »³⁹. Dans *Du fond des gorges* toutefois, la critique surgit à un moment directement sur le plateau, et

³⁵ Pierre Meunier, *Au milieu du désordre*, op. cit., p. 44.

³⁶ Propos cités dans *Le Monde* du 23 octobre 2002, « Meunier, tu rêves ? », à propos du *Tas*, article consultable à : http://www.pierremeunier.fr/admin/upload/1288344245_letas_presse.pdf

³⁷ Pierre Meunier, texte de présentation de *Sexamor* sur le site de la compagnie : <http://www.labellemeuniere.fr/la-belle-meuniere-spectacle.php?numspect=5>

³⁸ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, p. 160.

³⁹ Pierre Meunier, « entretien avec Thais Schnarkle, interview imaginaire réalisée le 31 août 2002 au buffet de la gare de Bochum (Allemagne) », <http://www.labellemeuniere.fr/lire-texte.php?entretien=1&id=1>

l'idiotie embraye alors sur le grotesque. C'est particulièrement sensible dans deux séquences successives situées dans la première moitié du spectacle : « L'accident », « où deux cadres supérieurs d'une multinationale essaient de pallier tant bien que mal la défaillance de leur PDG, qui a perdu l'usage de la parole », et « Les traders en radeau », « où trois dirigeants d'une grande entreprise essaient de convaincre leurs auditeurs du bien-fondé de leurs décisions qui ont pourtant conduit à des fermetures d'usines et des licenciements »⁴⁰. Ces deux moments convoquent brutalement notre présent et donnent voix au libéralisme d'une façon inédite dans les spectacles de la Belle Meunière. Le rituel de guérison par l'idiotie cède alors du terrain à un rituel carnavalesque vengeur, ouvertement accusateur, où le jeu relève d'un défoulement jubilatoire. Ce carnaval, qui correspond au fameux « matérialisme grotesque » analysé par Mikhaïl Bakhtine⁴¹ et qui s'inscrit dans la continuation du travail de François Chattot sur la farce⁴², n'évacue pourtant pas le rapport idiot à la matière : le plateau – un cimetière de pneus pensé comme métaphore du langage crevé, de la parole épuisée, du souffle (*pneuma*) exténué – se métamorphose au cours du spectacle en un paysage lunaire de toute splendeur, rendant vie à l'amas indigne de la matière.

Du fond des gorges entremêle ainsi les styles comiques sur le mode d'un montage hétérogène : la beauté idiote, quasi thaumaturgique, de la matière rencontre la laideur grotesque et l'agressivité comique. Cette rencontre semble à l'image de celle de Pierre Meunier avec François Chattot et Pierre-Yves Chappalain, au sein d'une « fabrication collective » où des voix et des styles hétérogènes se font entendre. Le précédent spectacle de la Belle Meunière, *Sexamor*, avait déjà procédé de cette façon, puisque Pierre Meunier y avait collaboré avec Nadège Prugnard en lui demandant d'écrire ses propres textes. Ce souci du collectif, de la rencontre, des différences d'univers, n'est pas un renoncement à la jouissance de l'idiot et à son pouvoir espaçant, positivement séparateur ; il semble bien plutôt un désir d'agrégier les forces artistiques, les canaux de protestation, les énergies de résistance et les modes de réjouissance – pour faire des spectacles polymorphes et plurivoques, humbles et précaires, dont la vocation est, dans le fond, toujours la même :

⁴⁰ Dossier pédagogique de *Du fond des gorges*, réalisé par Amandine Georges, p. 7, <http://www.tdb-cdn.com/images/stories/dossiers-accompagnements/2011-2012/DossierpedagogiqueDFDG.pdf>

⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance* (1965), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998.

⁴² François Chattot a monté en 2007, avec Jean-Louis Hourdin, *Une Confrérie de Farceurs*, d'après des fables du Moyen Âge et de la Renaissance.

lutter contre la menace de standardisation de nos vies, contre l'accablement d'un devenir « marchandise ».

A l'heure du grand pessimisme européen, d'une dépression qui n'est pas seulement financière et qui se propage dans les cœurs comme sur les scènes, l'expérience du regard de l'idiot et de sa puissance chorégraphique ont bien plus qu'un pouvoir consolateur, ils ont un potentiel revivifiant. Le travail de la compagnie Belle Meunière, en cherchant l'endroit où la propagation d'une réjouissance peut s'opérer, m'évoque en cela l'insurrection blagueuse et ouvertement idiote pratiquée par les artistes du tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, des Fumistes aux Dadaïstes et Surréalistes, insurrection qui leur sembla un temps la seule voie possible. Dans son journal, Hugo Ball, fondateur du Cabaret Voltaire à Zurich en 1916, tandis que l'Europe plongeait dans l'horreur de la Première Guerre mondiale, écrivait cette étonnante phrase : « Aussi longtemps que toute la ville ne sera pas soulevée par le ravissement, le Cabaret n'aura pas atteint son but. »⁴³ Propager la réjouissance, voilà ce qui pourrait être une politique de l'idiotie, à la fois joyeusement réfractaire et modestement offensive. On comprendra bien, toutefois, qu'il ne peut s'agir là que d'une politique de la propagation et non de la propagande, du ravissement intime et non de la messe collective : qu'on se le dise, l'idiot n'a jamais fait et ne fera jamais un bon Surhomme ; il est bien trop buté, bien trop demeuré, bien trop atopique pour cela. Vivant, trop vivant en somme.

Mireille Losco-Lena

ENSATT, Université de Lyon

⁴³ Hugo Ball, *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916-1917)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2006, p. 24.