



Agôn

Revue des arts de la scène

9 | 2021

Rater

Les heureux ratés de l'expérience

Du nouage entre éthique et esthétique dans quelques scénographies de
« La Belle Meunière »

Pauline Hachette



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/8475>

DOI : 10.4000/agon.8475

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Pauline Hachette, « Les heureux ratés de l'expérience », *Agôn* [En ligne], 9 | 2021, mis en ligne le 25 septembre 2021, consulté le 19 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/agon/8475> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.8475>

Ce document a été généré automatiquement le 19 novembre 2021.

Association Agôn et les auteurs des articles

Les heureux ratés de l'expérience

Du nouage entre éthique et esthétique dans quelques scénographies de
« La Belle Meunière »

Pauline Hachette

- 1 Dans leur pièce *Sécurilif*¹ (2019), Marguerite Bordat et Pierre Meunier mettent en scène une entreprise dont l'objectif est clair : nous équiper en remèdes à toutes nos peurs, de l'accident de voiture à la rencontre amoureuse. La soirée de présentation de ces *peace-makers* prend, comme on peut s'y attendre, une forte tonalité burlesque : des inventions plus aberrantes les unes que les autres se conjuguent aux maladresses keatonniennes de leurs promoteurs pour faire trembler les spectateurs. On chemine à la lisière de la catastrophe, avec naïveté ou inconscience. Le monde déborde de toute part les tentatives pour le tenir à bonne distance. La rengaine de l'entreprise Sécurilif, « Pas de problème, que des solutions », conduit sous ses allures de ligne droite « objectifs-résultats » à un échec implacable : la sécurisation de notre monde fait naufrage et nous laisse plus seuls et perdus qu'au début. Cette représentation de l'échec stérile revêt un intérêt particulier parce qu'elle s'oppose à une démarche et une esthétique qui font depuis les débuts de La Belle Meunière une place essentielle à l'exploration et à ses incertitudes, notamment sous la forme de l'expérience des matières et des lois physiques², des bricolages et dispositifs précaires qui les révèlent, des quêtes quichottesques, telle celle de défier la pesanteur, qui les animent. C'est à cette démarche, ouverte au risque, que nous souhaiterions en contrepoint, réserver le nom de ratage heureux. Les victoires dans ces domaines ne sont souvent qu'aléatoires et transitoires. Rater mieux est la règle et sert avant tout à éprouver le monde, à rencontrer le cours des choses sur le mode du dialogue exploratoire. Cette aventure est la condition d'un étonnement qui nous paraît un sous-bassement essentiel de l'esthétique et de l'éthique caractérisant le travail de cette compagnie.
- 2 Nous souhaitons ici rendre compte à la fois de l'inscription du « ratage » dans le moteur de certaines scénographies du duo et tenter de préciser le lien qu'il entretient avec la notion d'expérience, les régimes de sens et les formes de relations qui s'y dessinent. En nous penchant sur le type de dialogue engagé par les multiples manquements, dérapages et accidents ici à l'œuvre, nous voulons cerner le sens fort de ce qui se noue à

la croisée de l'expérimentation et de l'expérience esthétique et éthique. Il y apparaît notamment un exercice partagé, entre scène et public, d'un étonnement devant la perception renouvelée des choses, la mise en défaut de l'action efficace et de ses automatismes et illusions d'évidence. La pensée de l'expérience développée par John Dewey nous paraît entrer en forte résonance avec les visées et les moyens employés dans ces spectacles. En réintroduisant la pratique dans l'élaboration de la philosophie, le pragmatisme de Dewey incite à porter une attention particulière aux interactions qui s'engagent entre un organisme et le milieu dans lequel il agit. Il en tire une pensée, à la fois éthique et esthétique, de l'expérience qui servira de guide à notre analyse, associée aux questionnements sémiotiques sur la construction par le sensible du sens des interactions.

Ratages programmés et mouvements incidents

- 3 Plusieurs spectacles de La Belle Meunière reposent sur des ratages plus ou moins annoncés, qu'il s'agisse d'un défi utopique ou d'actions destinées à ne pas réussir, au moins selon les attentes que l'on a communément à leur endroit.

Le « rater mieux » comme moteur

- 4 Le combat contre la pesanteur dans lequel se lancent, dans *L'Homme de plein vent* (1996, 2019), Léopold Von Fliegenstein (Pierre Meunier) et Kutsch (Hervé Pierre), sorte de Sancho Panza anciennement Vérificateur des Poids et Mesures, ne peut déboucher sur la victoire. Léopold et Kutsch ne multiplient pas les inventions et machineries pour s'adapter à la pesanteur comme nous l'avons toujours fait, mais bien pour la faire abdiquer. Les comédiens tentent de se maintenir suspendus dans la magie du saut et d'éterniser la légèreté offerte par les ressorts. Ils se hissent dans des nacelles, se tractent, cherchent à empêcher des boulets de suivre leur prévisible dégringolade en les récupérant, avec plus ou moins de succès, dans de longs tuyaux. Léopold, avec une détermination sans faille, remet en doute par tous les moyens la pérennité des lois physiques et traque les moments de faiblesse de cette gravité qui fait notre condition terrestre, nous écrase et nous contraint à une lutte constante pour rester dignement debout. L'adversaire est là, au dehors, sous la forme d'une loi physique contre laquelle l'homme ne peut rien. Mais il est aussi, plus insidieusement, présent sous la forme de notre propre loi intérieure d'être divisé entre aspirations à l'ascension, infatigablement incarnées par Léopold, et dévotion à la caille, à la tourte dorée et aux diverses lourdeurs de ce monde défendues par Sancho Kutsch. « Ce n'est pas comme ça qu'on s'élève » le tacle Léopold. L'éternelle lutte entre la panse et l'esprit participe elle aussi à leur inéluctable défaite.

Les bricolages de l'élévation

*L'homme de plein vent*

Crédit : Jean-Pierre Estournet

- 5 Dans *Hop là* (2001), court-métrage pour lequel Pierre Meunier et Hervé Pierre réendossent les rôles de Léopold et Kutsch et reprennent un certain nombre de leurs assauts contre la pesanteur, Léopold tente de profiter d'un moment d'inattention de celle-ci en soulevant sans crier gare son compagnon afin d'éviter que la gravitation ne le cloue trop rapidement au sol. Kutsch, bien sûr, s'avère toujours aussi lourd. La proposition initiale de Léopold et le désir qui la soutient n'en sont pas pour autant remis en cause. Il reste plutôt, pour Léopold, à trouver comment s'engouffrer dans le temps de latence d'avant la pesanteur : « Y a un temps avant le poids. J'suis trop lent ? ». Il faudra peut-être rater encore, mais « rater mieux » parce que si l'issue reste la même, les différents possibles explorés auront ouvert le monde. Les revers successifs auquel est voué le désir de faire rendre raison à la pesanteur constituent les moteurs, féconds en mouvements et en formes, de la pièce. Sa dynamique asymptotique s'inscrit dans ces essais infructueux. Léopold n'est pas Icare et *L'Homme de plein vent* n'est pas l'histoire d'une habile stratégie conduisant à une trop grande ivresse et à la chute. À l'échec sanctionnant lourdement et définitivement l'hybris répond ici l'équilibre cinétique tenant à une quête toujours recommencée. La conquête de la légèreté est toujours remise sur l'ouvrage, donnant lieu à de nouvelles inventions formant des segments porteurs de joie dans le flux continué du désir.

La danse de Léopold avec le boulet



L'homme de plein vent

Crédit : Jean-Pierre Estournet

Bricolage et déviations

- 6 C'est le bricolage qui, un temps, ralentit l'échec final, le suspend, qu'il s'agisse d'assembler de vieux matelas à ressorts rouillés, de souder des nacelles ou un boulet de canon – ce symbole de la lourdeur accablante et mortelle de la pesanteur – à une tige souple au bout de laquelle il danse avec Léopold sur un lied de Schubert. Comme dans *Au milieu du désordre* (2008) où l'on reste en arrêt, fascinés par des pierres devenues souples et légères au bout de ressorts qui se déploient selon la pulsation imposée par leur masse, on est hypnotisés par la danse de ce boulet et l'apparente suspension de la gravité. Ces moments de grâce où le lourd devient léger, où ce qui tombe est porté, dessinent, par leur caractère éphémère et inabouti, une trajectoire en ligne brisée. Puisqu'une machinerie ne permet pas de parvenir à l'objectif ultime, on en fabrique une autre. Le fait que le but ne soit pas atteint permet d'allonger la trajectoire, de casser la ligne sans détour et la visibilité sans surprise à laquelle elle condamne, de bricoler en cours de route. Lévi-Strauss rappelle au début de *La Pensée sauvage* l'étymologie de *bricoler* et le sens de « mouvement incident ou zigzag » que porte ce verbe avant le XIXe siècle, qu'il s'agisse du chien qui suit habilement sa piste d'un buisson à l'autre ou de la balle de billard qui passe par la bande³. Le bricolage est art de la récupération et du réagencement avec les « moyens du bord », soit des moyens détournés⁴. À l'opposé de l'ingénieur, le bricoleur œuvre à partir de ce qui est donné par les hasards de la trouvaille et de la conservation. Le bricolage contient de ce fait, en soi, l'idée d'indirect. Il est associé à la ligne brisée, aux pans et plans qu'elle organise et aux surprises et rencontres qu'elle ménage. La bricole désigne à l'origine une catapulte (*briccola* en italien) et c'est par la notion de trajectoire, on ne peut plus directe pourtant s'agissant de cet instrument, qu'elle a pris ce sens « zigzagant ». On apprécie peut-être

encore davantage en pensant à cette trajectoire sémantique les obliques répétées qui en sont sorties et qui s'opposent aux itinéraires rectilignes et performants de la réussite standard.

- 7 Pierre Meunier a réalisé dans les Forges de Sym (Jura) un film intitulé *Lignes* (2008), dans lequel l'artiste Markus Strieder orchestre des ratages délibérés de la ligne droite. À la sortie du laminoir, machine fabriquant par compression entre deux cylindres contrarotatifs de belles et solides barres d'acier profilées, Markus Strieder place un grand tonneau sur les parois duquel les longues barres droites, chauffées à plus de 1000 degrés et encore malléables, viennent cogner en plusieurs endroits, se pliant, tordant ou retournant sur elles-mêmes, au hasard des chocs. Il recueille ensuite ces lignes incurvées et coudées par l'accident planifié et dans lesquelles se sont imprimés la force et l'aléatoire des butées, les bougés dans les gestes des ouvriers qui enfournent la pâte d'acier mais aussi la puissance des cylindres compresseurs et celle du feu. Les lignes infléchies et tordues qui naissent de ce processus de « ratages organisés⁵ » condensent toute une expérience de la matière et des surprises qu'elle recèle. Le laminoir est détourné de son usage habituel et performant. Les gestes mêmes des ouvriers sont déviés de leur enchaînement optimal. L'œuvre est créée à partir de ce qui aurait été considéré ordinairement comme du rebut, en déportant l'instrument et le geste hors de leur destination première.
- 8 Sur le plateau des spectacles de la compagnie, le geste et l'instrument perdent souvent leur évidence et leur transparence, parce qu'ils sont justement détournés d'un usage ou d'un programme « approprié ». L'action de *Buffet à vif* (2014) constitue en soi, sinon un mésusage, une action apparemment inverse à celle que la civilisation nous indique comme accomplie et souhaitable : deux hommes s'échinent, avec une certaine jubilation, à détruire un buffet que d'autres hommes ont construit, sans légitimation dramaturgique évidente. Si le deuxième temps de la pièce fait place à une recomposition à partir du petit bois résultant de cette « attaque » du buffet, le geste de destruction trace auparavant une brèche dans l'objet achevé, rouvrant avec elle une temporalité où existe la transformation. La démolition est en effet elle-même soumise à une recherche et un tâtonnement dont le spectateur partage pleinement l'expérience déroutante. Les deux comédiens essaient différents instruments – masse, hache, pétard et autres – pour constater, mesurer, apprécier leurs effets, leur rencontre avec les jointures et fractures possibles de l'imposant meuble. Il ne s'agit pas de trouver *le bon* – au sens d'exact ou idoine – tournevis. On ne cherche pas une action automatique et efficace, mais une confrontation dans le geste, ludique et inquiétant à la fois, de destruction, avec les effets de telle ou telle charge contre cet ensemble immobile et ses diverses formes de résistance. C'est au travers de ces formes d'inadéquation que les gestes, les usages, les outils perdent leur invisibilité quotidienne. L'action telle qu'on l'attend, ou telle qu'elle est programmée et censée s'enchaîner à d'autres, s'enraye et bégaye, créant les conditions d'une attention renouvelée.

À la recherche d'un geste



Buffet à vif

Crédit : Jean-Pierre Estournet

L'attaque du buffet



Buffet à vif

Crédit : Tereza Veselà

- 9 Ces scénographies d'usages, centrées sur l'interaction entre un individu et son environnement via des instruments permettant d'agir sur lui, mettent souvent en évidence l'insuffisance des outils ou leur inadéquation volontaire. Elles nous prémunissent ce faisant contre l'illusion d'un monde nous appartenant ou nous

prolongeant et mettent en exergue la difficulté qu'il y a à s'approprier un environnement. Nous n'appartenons pas de façon évidente à un milieu et l'inadéquation de nos modes d'action nous le rappellent. Rien n'est donné, tout est à construire et donc à essayer. Le destin de l'être vivant, rappelle Dewey, est de devoir s'aventurer dans un monde qui ne lui appartient pas. Parce qu'elles nous confrontent à des milieux différents, de l'intangible air au visco-élastique de la boue dans *La Vase* (2017), les scénographies de Marguerite Bordat et Pierre Meunier éveillent aux résistances différentes des milieux dans lesquels on évolue, à la force qu'ils opposent à nos désirs de maîtrise. En nous mettant face à la matière sous différentes formes, elles ne visent pas l'étrangeté ou l'extraction temporaire de notre condition, comme dans une bulle. Elles nous font revenir à cette condition humaine et à la tâche qui nous revient de l'aménager, d'entrer en tension avec ses apparentes déterminations plutôt que de s'y plier passivement. La réussite de l'entreprise de Léopold et Kutsch serait possible en un autre milieu. Un aperçu nous en est d'ailleurs donné sur pellicule : le film *Hop là* permet de faire remonter les escaliers aux légions de boulets de canon qui attaquaient, en tant que féroce armée de la pesanteur, les deux compères. Mais sur le plateau la retraite apeurée des lourds boulets n'a pas lieu, la gravité partagée étend son règne dans ce milieu commun et il n'est pas de montage à l'envers possible.

- 10 Le corps ainsi mis en scène perd lui aussi ses automatismes et l'évidence de ses gestes calibrés et directs. Il hésite, prudent comme un animal non humain aux abords d'un territoire inconnu qu'il doit s'approprier. Même les maladresses burlesques dans ces situations bancales – chutes en plein vol, glissades sur la vase ou sur des constructions branlantes – n'en font pas un corps dérisoire. Il n'apparaît pas démantibulé ou mécanique comme peut l'être le corps de l'acteur burlesque traditionnel, jouant à être ballotté et projeté sans maîtrise. On a davantage ici affaire à un corps de tentative qui essaie, observe, réagit, un corps incertain de ce qu'il va trouver et souvent amené à vaciller dans ses habitudes, mais toujours attentif et acteur de l'expérience qui résonne en lui. Cette expérience, entendue comme vécue ou éprouvée, est dans *La Vase* associée à un dispositif d'expérimentation explicite. Cette trame particulière met en valeur la dynamique de négociation constante qui se dessine entre plan initial, ratés et réorientation.

L'expérimentation et les défaillances de la maîtrise

- 11 Le travail mené par Pierre Meunier et Marguerite Bordat sur la vase conduit à prendre conscience des changements amenés par la rencontre avec un autre milieu⁶. Comme dans les ferrailles, cailloux et petit bois précédemment évoqués, c'est à une matière déconsidérée qu'on s'attache, à une de celles qui ont raté leur vie, qui n'ont pas atteint la cote des matériaux nobles. Une matière associée à la saleté, à l'informe, à l'enfoncement ou à la glissade. Un élément mettant en danger la belle verticalité humaine, la dignité et l'équilibre de sa station debout. Le but n'est pas ici d'inverser simplement cette valeur pour réhabiliter la matière méprisée. Il ne s'agit pas d'une « ode à la boue » à la façon de Ponge qui, d'ailleurs après avoir évoqué un certain nombre des propriétés de celle-ci, laisse son éloge inachevé⁷. C'est ici le dialogue entamé dans le cadre d'une expérimentation scientifique qui la hausse à une certaine dignité, par son étrangeté exhaussée plutôt que réduite ou apprivoisée.

- 12 La vase est le personnage principal du spectacle. Au centre de la scène, dans une grande cuve, animée par des remous intermittents, elle est soumise à observations, manèges, mesures, hypothèses et interprétations. Autour d'elle, un laboratoire et ses chercheurs s'agitent : blouses blanches, chaussons bleus, chevelure domptée de savant ne se voulant pas fou. Trois hauts panneaux de plastique translucide entourent la scène. Derrière eux on entrevoit les chercheurs s'affairer. On devine que leurs actions portent sur la cuve de vase qui occupe le devant de la scène et dans laquelle est plongée une pompe. Le laboratoire, lieu par excellence de l'expérimentation scientifique, contourne d'une certaine manière la question du raté. On y fait par définition des hypothèses soumises à des expérimentations censées, par leurs résultats, les valider ou les infirmer. Les résultats même non escomptés s'apparentent donc moins des erreurs qu'à des balises permettant de formuler d'autres hypothèses. Mais l'expérimentation scientifique se présente tout de même comme un dispositif de contrôle, muni d'un protocole à respecter avec une nette circonscription des questions posées, des réponses à recueillir et un objectif de vérité à établir. C'est ce désir de maîtrise et d'établissement de certitudes, dans lequel la scénographie semble nous installer de prime abord, qui s'avère ici mouvant et infusé des propriétés élastiques de l'objet, de leur dangereuse souplesse, de leur inquiétant attachement.



La Vase

Crédit : Jean-Louis Fernandez

- 13 Les éruptions discrètes à la surface de la cuve, tout comme les projections de vase intermittentes sur les panneaux, suggèrent dès l'abord que la matière risque de prendre le pas ici sur le protocole et sa maîtrise. Et si le propos, déroulé d'entrée par un professeur (Pierre Meunier) au ton vertical et assertif, s'inscrit bien dans l'éthos du savant, c'est pour déclarer en réalité le peu de tenue des certitudes, mais aussi de la stabilité du vrai et du faux, c'est-à-dire des coordonnées même du processus d'expérimentation et des résultats qu'il vise : « Tant que l'on considère la fixité comme un facteur rassurant, on demeure dans une sorte de mensonge qui nous tétanise »,

affirme-t-il ainsi. Il faut « parvenir à mettre en évidence la nature visco-élastique de toute forme de réalité ».

- 14 Le discours est, dans *La Vase*, souvent mis en défaut. C'est un lieu à partir duquel s'érigent contradictions et démentis, dérapages constants dans la tentative de dire la « vérité » du monde. L'assistante arrête d'entrée les élucubrations du professeur sur la part élastique en toute chose : « je ne comprends rien, pourriez-vous trouver des mots qui me permettent de vous suivre ». Les retours d'expérience, énoncés en forme de *satisfecit* au micro – « On est globalement satisfaits des installations. On n'a pas reçu la validation du dernier contrôle et on vous fait confiance. Belles perspectives de résultat » – sont démentis par un écho polyglotte qui déborde le protocole et contredit l'apparente maîtrise des actions. Thomas (Freddy Kunze), sorte de prophète apocalyptique du laboratoire proférant sa terreur face à la rétention de putréfaction à laquelle se livrent les chercheurs, se tartine en secret le visage d'épaisses couches de boue et finit par s'abandonner à une plongée matricielle dans la cuve. Les déclarations sont contredites par les actions, les individus au *logos* savant apparaissent bien davantage guidés par la position et la sensation du moment, les conduisant à glisser constamment hors de leur visée. Ce que le dispositif scientifique devait objectiver et mettre à distance ne cesse de s'immiscer, de conférer ses propriétés visqueuses aux observateurs, de séduire, gagner les corps et les esprits pour mettre en lumière leur faillibilité.

Glisser hors de soi

- 15 Le mouvement général de la pièce est celui d'un débordement de la matière qui renverse les dominations que le protocole visait *a priori* à établir. La vase éclabousse, macule, fait glisser, gicle en jets impromptus engendrant panique et mouvements désordonnés pour suturer les conduits de la pompe. Les cris s'hystérisent sur fond de battements de cœur amplifiés. On tente d'éponger, on dérape. On devient flaque, on interroge l'expérience du devenir informe, du sentiment d'existence qui accompagne cette plongée dans le flux des choses et le mouvement vital retrouvé. Si la saleté est de la matière déplacée⁸, c'est elle ici qui redistribue les places, les rôles, les gestes. La vase oblige l'individu à négocier constamment sa station debout, à lutter contre l'affaissement, le tas, le dérapage incontrôlé, la perte d'équilibre. L'alternative est d'y consentir pleinement. C'est ce que nous montre les longues épousailles avec la boue que chacun poursuit dans son style vers la fin de la pièce, l'une des comédiennes sous la forme d'un corps à corps rampant avec la vase, l'autre assise se caressant de boue. Un troisième comédien, pris dans un mouvement circulaire et sisyphéen de chute et de relève, nous rappelle quant à lui, en contrepoint, qu'il n'est de station debout que conquise et que le déséquilibre est notre condition, la marche une suite de chutes rattrapées.

La vase mène la danse



La Vase

Crédit : Jean-Louis Fernandez

- 16 Les qualités visco-élastiques de la vase en font un instrument d'humilité particulièrement efficace. La maladresse des corps en déséquilibre continu a pourtant ici, comme dans les autres pièces de la compagnie, une tonalité douce, sans cruauté. La fable de l'homme qui choit irrémédiablement quand il cherche à rester digne tire vers la joie grâce à la fantaisie, mais aussi parce qu'elle est conçue pour donner à sentir comment de nouveaux liens se créent entre les éléments du vivant. L'attitude de recherche et de dialogue qui y apparaît rend sensible le partage d'un étonnement liant profondément esthétique et éthique, nouage que nous allons tenter d'éclairer à partir de l'exploration de la notion d'expérience menée par Dewey, notamment dans *L'art comme expérience*⁹.

L'expérience comme chemin esthétique vers une éthique de la relation

Les conditions d'une véritable expérience

- 17 Le terme d'expérience nous intéresse, entre autres choses, parce qu'il peut désigner à la fois un capital relativement statique et un processus. Historiquement, il réfère d'abord à un cumul de connaissances, un savoir acquis devenant quasi synonyme de sagesse. Ce n'est que dans un second temps qu'il a désigné « l'acte qui procure ce savoir », de là découlant son acception scientifique, doublée par le terme d'expérimentation plus spécifique. À partir de cet acte et par une nouvelle extension métonymique, l'expérience en est venue à désigner « le fait même d'éprouver quelque chose, de le ressentir¹⁰ ». Les différentes acceptions du terme soulèvent donc toute la chaîne de l'interaction avec le monde : l'opération de questionnement et les réponses qu'elle

obtient (mener une expérience), l'attention aux sensations et affects accompagnant cette rencontre avec le monde et la façon dont cet éprouvé modifie le cadre perceptif du sujet, et enfin le savoir qui se dépose en lui comme résultat de ce trajet.

- 18 Dewey, qui revendique l'expérience comme guide en éthique, use des différents sens du terme comme de fils tressés. Si l'expérience est pour lui un apport de savoir, ce n'est pas sous la forme d'un capital de connaissances faisant autorité et reçu passivement. C'est une posture à la fois active et réflexive face à la réalité qui en fait un vecteur d'émancipation. Il utilise également le terme pour désigner un acte, une « interaction entre une créature vivante et un environnement, le monde dans lequel il vit avec une certaine évidence au quotidien¹¹ ». Mais cette interaction, en soi ordinaire, est haussée au rang d'expérience par l'attention qui lui est portée et Dewey s'étend longuement, dans le chapitre « Vivre une expérience », sur les conditions et formes de cette attention qui doit se situer dans un juste milieu entre deux extrêmes. Une trop grande « soif d'action¹² », dans un monde n'offrant pas assez de résistance, ne laisse pas au sujet le temps de revenir sur son impulsion, de prendre conscience de ses affects. Elle le condamne à un simulacre d'expérience « indigent et superficiel » parce que l'obstacle traité « comme une obstruction à éliminer, non pas comme une invitation à la réflexion », n'engendre pas « la curiosité et la sollicitude attentive¹³ ».
- 19 La pièce *Sécurilif* met en scène et dénonce quelque chose de cette attitude au monde. Le slogan de la société, « Il n'y a pas de problème, que des solutions », résume à lui seul la culture de l'efficacité et de la performance qui la régit, la course à l'action qui fait taire le questionnement. Si les solutions à nos peurs offertes par *Sécurilif* semblent échouer tristement plutôt que rater joyeusement c'est certes parce que leur quête de sécurisation absolue de la vie, tout aussi vaine que le défi à la pesanteur, apparaît moins noble, poussée par la peur plutôt que par l'ouverture et la joie. Mais c'est aussi parce que la soif effrénée de solutions ne permet pas de tenir compte des résistances du monde. Combinaison capitonnante l'individu, sur-signalétique d'accident, grillages et barbelés : on retrouve ici la bricole et sa fantaisie, mais les objets ne sont plus regardés pour eux-mêmes par ceux qui les manient, ils ne sont plus dignes d'attention. Les solutions s'enchaînent pour boucher le trou de la peur et celui de l'interrogation. Elles ferment à l'observation et à l'invention d'un sens. On est loin des rêveries devant la vase, posée en masse informe sur la table, sur laquelle les savants se penchant pour construire du sens voient massifs et paysages. Dewey, cependant, met aussi en exergue l'écueil inverse. L'excès de réceptivité d'un sujet privilégiant la succession d'impressions, « le fait d'éprouver quelque chose, sans aucunement se préoccuper de la signification¹⁴ », ne donne pas, écrit-il, le recul nécessaire au sujet pour mettre en rapport les faits qu'il perçoit avec ses acquis et reconfigurer du sens.
- 20 Puisque nous sommes, selon les termes de Merleau-Ponty, « condamnés au sens¹⁵ », c'est-à-dire à construire du sens, dans nos interactions avec les autres, mais aussi avec les choses¹⁶, nous oscillons en « équilibre instable entre l'insignifiance de la pure répétition et l'insensé du chaos sensoriel et événementiel¹⁷ », entre l'ennui vide de la mécanique programmée et le bain sensoriel où rien ne rime plus à rien. Il faut se situer à un juste milieu entre ces deux excès, d'action et de passivité réceptive, pour qu'une perception pleine, qui ne soit pas une simple reconnaissance, puisse advenir et qu'une expérience ait lieu. Il s'agit peut-être, plutôt que d'un juste milieu, d'une alternance entre phase d'action et phase d'assimilation, d'un rythme de l'expérience que William James compare aux phases de vol et pause, intimement liées, qui caractérisent le

déplacement d'un oiseau¹⁸, et plus précisément à la *relation* entre ces deux phases¹⁹. Cette comparaison avec le vol peut rappeler le tempo des spectacles que nous avons évoqués, entre observation, tâtonnement, impulsion, moment où le sujet se trouve éconduit, impulsion continuée, ré-observation, re-tentative. Cette succession, et le processus émotionnel qui l'accompagne, sont la condition du vécu d'une véritable expérience que Dewey qualifie d'esthétique à partir du moment où elle est vécue dans cette complétude, et même si elle n'a pas pour objet une œuvre d'art²⁰. Ni erratique et guidé par le seul aléatoire, ni mécanique et rigide, le sujet déroule une action-réflexion esthétique, qui éveille sa sensibilité au monde, et le rend plus conscient, plus alerte (*aware* chez Dewey). Loin d'être passive, cette action-réflexion est un acte de libération d'énergie et de reconstruction, dans lequel « la conscience est vive et animée²¹ ».

Éthique de l'ajustement et de la relation

- 21 Les mises en scène de l'expérience que nous avons évoquées avec leurs diverses formes de ratages programmés ou accueillis, permettent de mettre en œuvre cet ajustement et l'éthique de l'attention et de la rencontre qui l'accompagne. L'écoute et la réponse sur lesquelles repose l'échange entre comédiens s'étend à l'interaction entre un sujet et son environnement, incluant le changement dans un plan initial tout en rendant la perception générale cohérente. Il se noue ainsi avec d'autres formes du mouvement vital un dialogue particulier. De nouvelles relations au vivant émergent, faites de désir, de confrontations, de frottements et frictions, de déceptions et re-tentatives, d'entente et de malentendus. L'attention aux réponses de la gravité ou de la vase, aux réactions d'un buffet en bois ou de tiges d'acier, en créant d'autres formes de relation, permet de défaire les anciennes hiérarchies. « Au fond c'est la question du lien qui vous importe » conclut le professeur dans *La Vase*. Il cherche à voir le mouvement imperceptible de la boue, à donner sens à sa forme informe, en faisant, suggère-t-il, « un premier pas vers elle », en tentant « une prise de contact » ou encore, précise-t-il, en faisant en sorte de faire changer les « conditions de rencontre ». La vase répond en éclaboussant et maculant tout le monde, le laboratoire panique et tout le monde se jette à terre. Puis les scientifiques y reviennent, parfois y plongent, momentanément. Le lien vibratile en train de se former sous les yeux du public lui transmet l'émotion d'une « relation nouvelle²² ». Dewey prend l'exemple d'un homme soulevant une pierre - matière chère à la Belle Meunière - et en éprouve poids, tension, texture, en lien avec une certaine destination qui peut se modifier dans la rencontre avec l'objet. Dewey insiste à partir de cette scène sur le fait qu'une expérience, même avec un objet inerte, est à concevoir non comme une adaptation unilatérale du moi à la pierre ou l'inverse, mais bien d'un processus d'adaptation mutuelle du moi et de l'objet, une interaction visant à établir, le processus fini, une « harmonie sensible²³ ».
- 22 Faire une véritable place à l'interaction avec cette matière, c'est alors laisser la place à de nouvelles liaisons qui peuvent mettre en question et en danger notre forme et notre identité humaines. Les silhouettes boueuses deviennent indéfinies, les traits de visage incertains, les attitudes désarmées « infamiliales ». Abandonner le régime de sens de la programmation, où un sujet déroule sans encombre et avec domination son action planifiée sur le monde, pour le régime de sens de l'ajustement, c'est, selon les termes du sémioticien Éric Landowski, adopter une autre forme d'interaction dont le paradigme pourrait être la danse (mais aussi la guerre) : faire avec la résistance de l'altérité et avec la sienne propre, travailler à leur adaptation mutuelle. On n'exécute pas une suite de

gestes mécaniques, parallèlement à l'autre. On agit par union des sensibilités qui se modèlent l'une l'autre. Les principes de l'interaction émergent de ce que l'un sent dans la manière d'agir de son partenaire, ou de son adversaire. Pour décrire la façon dont du sens se construit dans l'action, et l'interaction, Landowski part du modèle narratif sémiotique qui repose sur un régime de programmation où le partenaire est considéré comme suivant des lois préétablies et objectivables²⁴ ou sur un régime de manipulation stratégique²⁵. Il oppose à ces régimes de sens celui de l'ajustement qui « ne consiste ni à s'adapter unilatéralement à un autre acteur ni, en sens inverse, à amener l'autre à se plier à soi²⁶ », mais à considérer le partenaire, individu ou chose, avec sa dynamique propre, comme un sujet plein et sensible, en partie imprévisible – chez lui les mêmes causes ne produisent pas toujours les mêmes effets – et avec lequel on entre en véritable interaction: « les parties coordonnent leurs dynamiques respectives sur le mode d'un faire ensemble » reposant sur des ajustements sensibles, chacun cherchant une « forme possible d'accomplissement mutuel²⁷ ».

- 23 Ce mouvement d'harmonisation décrit précisément, nous semble-t-il, le type de relation qui est engagé dans ces pièces avec la matière et les objets. Il pourrait évidemment servir à décrire la connexion entre comédiens, notamment entre Pierre Meunier et Raphaël Cottin lors de la performance *Buffet à vif*. Mais il est aussi au cœur de la relation de soi à soi. On le voit notamment lors de la recreation de *L'Homme de plein vent* que Pierre Meunier et Hervé Pierre ont repris, sous l'œil de Marguerite Bordat, en 2019, soit vingt-trois ans après sa création. Filmée par Bruno Privat²⁸, elle montre à nouveau une attitude d'ajustement continu mais aussi, cette fois-ci, entre la trame créée pour les corps d'avant et la réalité des nouveaux corps, ce qui a changé en eux, ce qu'ils ont oublié, ce qu'ils savent de plus. Une négociation avec soi.
- 24 De l'attitude d'ajustement résulte également la possibilité d'accueillir l'« accident » non planifié. Les scénographies de La Belle Meunière sont propices à ce que les choses ne se déroulent pas « comme prévu ». Elles dessinent une trame, une partition, sans laquelle il n'est pas de fausse note possible, mais ménagent de la place pour jouer avec l'aléatoire : l'habileté et l'agilité du corps peuvent toujours faillir mais également un buffet qui s'effondre au premier assaut lors d'une représentation, ou des pierres qui découpent la bâche avant que le tas lourd ne se soit constitué et empêchent toute la montée dramatique de l'accumulation (*Le Tas*)²⁹. Ces imprévus rappellent les nuances dans le grain et la texture des matières mais aussi la singularité des choses et de leur histoire³⁰ : les pierres que les chutes lors des représentations précédentes ont rendu tranchantes, un buffet artisanal insuffisamment examiné, une bâche industrielle et pourtant unique, avec des lignes de forces et de failles uniques. « Ce qui ne tombe pas en panne n'est pas intéressant », concluait Pierre Meunier en évoquant des propos de Jean Tinguely, lors d'un entretien qu'il nous a accordé³¹. Or la possibilité que ça ne marche pas est la condition *sine qua non* de notre attention et de notre intérêt renouvelé.

S'étonner et se réétonner – la tension vers la justesse

- 25 Ce pas-de-deux avec le monde est la condition de l'étonnement, qui constitue la basse continue, à la fois esthétique et éthique, de ces différents spectacles. Un étonnement au sens fort, dans lequel résonne le *thaumazein* dont Platon et Aristote ont fait la condition de la philosophie³². Ni simple surprise, ni émerveillement béat, il a la résonance et la consistance des lourdes cloches de bronze. Pierre Meunier notamment donne corps à

cette attitude face aux réactions d'un buffet, de la vase, des cailloux, face à la part d'indétermination des machineries se mesurant à la pesanteur. C'est un étonnement qui commence par un sursaut, se poursuit par un état soutenu d'attention et d'étude – contournement de l'objet, distance, interprétations, nouvelle approche –, se prolonge fréquemment par une nouvelle tentative. L'étonnement est une façon de dire la sensibilité maintenue vive au monde et à soi, le refus des normes et des formes d'évidence avec lesquelles nous simplifions en partie notre vie ordinaire, mais qui n'ont plus lieu d'être dans un état esthétique. Rendu possible par le dispositif scénique et incarné sur scène, l'étonnement est communiqué au spectateur et ranime sa propre sensibilité anesthésiée. Le spectateur n'est plus seulement *face aux* tentatives répétées qui se déroulent sous ses yeux, aux imprévus, aux dérapages et glissades qui caractérisent les rencontres entre vivants. Il est ouvert à la curiosité qu'ils suscitent et pris dans le mouvement de recherche qu'elle engendre.

- 26 Pierre Meunier parle d'un « état de tentative » pour évoquer l'attitude qui préside à cette attention sensible et soutenue qui rend vivant. Aussi éloignées que soient ces deux formes scéniques, cet « état de tentative » si touchant fait penser parfois à la phrase de Jean-Luc Lagarce et à ses reprises infinies, inlassablement tirée par le désir de précision. Trouver le bon mot, le mettre à sa place, poursuivre avec justesse la phrase, son capitonnage avec notre éprouvé du monde. Le raté est la forme que prennent ici les ajustements guidés par ce que Musil nomme « l'excitation de la justesse³³ », la recherche sensible du bon et du juste. Cela éclaire la nature des différents ratés qui constituent cette tension. Ils construisent le sentiment du juste qui n'est pas leur aboutissement, comme serait peut-être la recherche d'une vérité définie par la certitude et l'objectivité. Les ajustements constituent différentes formulations du juste, cet énoncé par un sujet d'un « sentiment d'adéquation à la fois interne et réflexive³⁴ ». Il y a dans le « c'est juste » que ressent le spectateur face à ses tâtonnements expérimentaux, comme dans le « c'est ça » de Barthes dans *Le plaisir du texte*, l'expression d'un assentiment et d'un consentement. L'expérience menée sur scène et éprouvée par le spectateur est guidée par ce désir d'accord. Les « ratés » n'y figurent pas des dissonances en attente de résolution, mais plutôt des harmoniques participant de l'accord global. L'état de tentative, par nature asymptotique, est le fil sur lequel s'éprouve la justesse esthétique, caractérisée ici par la réouverture d'une sensibilité au vivant.

BIBLIOGRAPHIE

Benett, Jane, *Vibrant Matters. A political ecology of things*, Durham and London, Duke University Press, 2010

Bertrand, Denis, « La justesse », in J. Fontanille (dir.) « Les formes de vie/Forms of life », *RSSI. Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, Vol. 13, Montréal, Association canadienne de sémiotique, 1993.

Brook, Peter, « Remplir l'espace vide », *Points de suspension*, Seuil, Essais, 2004

Cambron, Maxence, « Matières et mémoire, ou le théâtre concret de François Tanguy (Théâtre du Radeau) », *Agôn* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 24 février 2020, consulté le 02 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/6542> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.6542>

Dewey, John, *L'art comme expérience*, trad. par J.P.Cometti et alli, Folio Essais, 2010 (1915).

Douglas, Mary, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966.

Ingold, Tim, « Les matériaux de la vie », *Socio-anthropologie* [En ligne], 35 | 2017, <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2519> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.2519>

Landowski, Éric, *Les interactions risquées*, Nouveaux actes sémiotiques, PULIM, 2005

Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, éd. Plon, 1960.

Ponge, Francis, « Ode inachevée à la boue », *Pièces*, Paris, Gallimard, 1971 (1962).

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Musil, Robert, *L'Homme sans qualités*, traduction par Philippe Jaccottet, Seuil, coll. Points Roman, 1956 (1932).

NOTES

1. Projet de Marguerite Bordat et Pierre Meunier, avec Sarah Cosset, Bastien Crinon, Valérie Schwarcz.

2. Fondée en 1992, la compagnie théâtrale la Belle Meunière, « a pour vocation la création artistique dans le domaine théâtral, sonore, cinématographique et plastique » (extrait de son site, [en ligne]), URL : <http://www.labellemeuniere.fr>, consulté le 29 octobre 2020.

3. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960, p. 26.

4. « Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock », *La Pensée sauvage*, *ibid.*, p. 27.

5. C'est l'expression employée par Pierre Meunier lors d'un entretien que nous avons eu avec lui à ce sujet (4 octobre 2020) et pour lequel nous le remercions tout particulièrement. Le partage de ses expériences et réflexions sur cette question nous a été extrêmement précieux pour la rédaction de cet article.

6. Une captation du spectacle est disponible sur le site de la compagnie, [en ligne], URL : <http://www.labellemeuniere.fr/films>, consulté le 10 octobre 2020.

7. « Mais comme je tiens à elle beaucoup plus qu'à mon poème, eh bien, je veux lui laisser sa chance, et ne pas trop la transférer aux mots. Car elle est ennemie des formes et se tient à la frontière du non-plastique. Elle veut nous tenter aux formes, puis enfin nous en décourager. Ainsi soit-il ! Et je ne saurais donc en écrire, qu'au mieux, à sa gloire, à sa honte, une ode diligemment inachevée... », F. Ponge, « Ode inachevée à la boue », *Pièces*, Paris, Gallimard, 1971 (1962).

Les débordements du protocole

8. Nous nous référons à l'ouvrage classique de Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966, p. 44.
9. John Dewey, *L'art comme expérience*, trad. par J.-P. Cometti et alii, Folio Essais, 2010 (1915).
10. Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1999.
11. John Dewey, *L'art comme expérience*, op.cit., p. 80.
12. Ibid. p. 95.
13. Ibid. p. 87.
14. Ibid. p. 96.
15. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. XIV.
16. Éric Landowski, *Les interactions risquées*, Nouveaux actes sémiotiques, PULIM, 2005, p. 10.
17. Jacques Fontanille, « Avant-propos », Ibid., p. 1.
18. Cité par John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 113.
19. « Une expérience possède une certaine forme et une certaine structure, car elle ne se limite pas à agir et à éprouver en alternance, mais se construit sur une relation entre ces deux phases. Mettre sa main dans le feu qui la brûle, ce n'est pas nécessairement vivre une expérience. L'action et sa conséquence doivent être reliées sur le plan de la perception. » Ibid. p. 94.
20. En prenant l'exemple d'un entretien d'embauche, Dewey montre d'ailleurs bien comment des situations non artistiques peuvent être conduites mécaniquement, selon une trame et un programme rigides, ne donnant lieu à aucun véritable vécu ou, au contraire, dans la perspective d'une écoute et d'un ajustement constants, qui en fait une expérience esthétique. Voir John Dewey, *L'art comme expérience*, op.cit., p. 92.
21. Ibid., p. 108.
22. C'est l'un des fondements de la représentation théâtrale selon Brook : « le besoin occasionnel d'avoir une relation nouvelle et profonde avec ses congénères », Peter Brook, « Remplir l'espace vide », *Points de suspension*, Seuil, Essais, 2004, p. 187.
23. John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 94.
24. Éric Landowski, *Les interactions risquées*, op. cit., p. 40 : « Une interaction est d'ordre programmatique quand, pour arriver à ses fins, il suffit à un acteur de s'appuyer sur certaines déterminations préexistantes, stables et connaissables, du comportement d'un autre ». On pourrait penser ainsi au personnage type de la comédie – valet, jeune première, mari jaloux – dont les réactions paraissent aussi prévisibles que la température d'ébullition de l'eau.
25. Ibid., p. 26 : « on fait agir son partenaire par persuasion ou dissuasion, en faisant appel à ses motivations ou intérêts. ».
26. Ibid., p. 40.
27. Ibid., p. 45.
28. *Toujours d'attaque*, réal. Bruno Privat (non encore diffusé).
29. Ces exemples nous ont été donnés par Pierre Meunier.
30. On pense souvent, au moment d'explicitier les rapports entretenus avec la matière dans ces spectacles, aux riches perspectives apportées par des anthropologues et philosophes de la matière comme Jane Bennett (*Vibrant Matters. A political ecology of things*, Durham and London, Duke University Press, 2010) ou Tim Ingold (voir par exemple : « Les matériaux de la vie », *Socio-anthropologie* [En ligne], 35 | 2017, <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/2519> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.2519>). Voir aussi dans la revue *Agôn*, le numéro « Matières » (2019) et notamment Maxence Cambron, « Matières et mémoire, ou le théâtre concret de François Tanguy (Théâtre du Radeau) », *Agôn* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 24 février 2020, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/6542> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.6542>
31. Le 4 octobre 2020, cf. note 5.

32. Platon, *Théétète*, 155d : « D'un philosophe ceci est le pathos : l'étonnement. Il n'existe pas d'autre origine de la philosophie ». Pour Aristote, il est à la racine du désir de savoir. Voir *Métaphysique*, I, 982b.

33. Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, traduction par Philippe Jaccottet, Seuil, coll. Points Roman, 1956 (1932), T2, p. 602-610 : « un accord est juste, mais on ne peut dire avec quoi. Le sentiment ne nous quitte pas que nous avons atteint le centre de notre être, le centre mystérieux où la vie perd la force de s'enfuir, où le tournoiement incessant de l'expérience cesse, où le tapis roulant des impressions et des expulsions qui fait ressembler l'âme à une machine s'arrête, où le mouvement est repos ; le sentiment que nous sommes enfin au moyeu de la roue. Ce sont des expressions symboliques, et je hais les symboles, du fait même qu'ils sont si prompts à se présenter à l'esprit et se déploient à l'infini sans aucun résultat. Je préfère essayer encore, aussi froidement que possible : l'excitation où nous vivons est l'excitation de la justesse ».

34. Denis Bertrand, « La justesse », in J. Fontanille (dir.) « Les formes de vie/Forms of life », *RSSI. Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, Vol. 13, Montréal, Association canadienne de sémiotique, 1993, p. 47.

RÉSUMÉS

Les mises en scène de ratés mais aussi le jeu avec des dispositifs propres à surprendre abondent dans les spectacles de la compagnie La Belle Meunière. Quelques-uns font d'une certaine forme de « manqué » leur dynamique en s'érigeant sur des ambitions *a priori* vouées à l'échec ou en renversant les images de réussite attendue. Plusieurs reposent sur une démarche d'expérimentation qui joue avec des scénographies du dérapage et du glissement, de la surprise et des possibilités d'interactions auxquels ces événements ouvrent. Ces spectacles mettent ainsi en jeu une esthétique et une éthique de l'expérience et de la relation qui gagnent à être éclairées par la pensée de John Dewey et la socio-sémiotique de l'interaction d'Éric Landowski.

INDEX

Mots-clés : ratés, expérience, esthétique, éthique, Dewey (John)

AUTEUR

PAULINE HACHETTE

Pauline Hachette est docteure en Littérature et langue françaises et agrégée de Lettres modernes. Elle est membre de l'équipe FabLitt (EA 7322, Université Paris 8). Ses recherches portent notamment sur le dialogue théorique autour des émotions et de l'expérience esthétique, ainsi que sur la représentation des passions.