



GILONE BRUN

DES AVEUGLES

« Il y a une mise en conscience qui se fait mieux dans l'obscurité que dans la lumière. »¹

Claude Régy

Des Aveugles est une adaptation du texte de Maurice Maeterlinck *Les Aveugles* dont la première création a eu lieu le 11 décembre 1891 dans les cercles avant-gardistes du Théâtre Moderne autour et avec la participation de Lugné-Poe. Le texte d'origine fait partie d'un recueil qui comporte trois ouvrages *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Les Sept princesses*, réunis sous le titre *Petite trilogie de la mort*. Clyde Chabot, conceptrice et metteur en scène du projet, a déplacé la parole des pensionnaires d'un hospice pour aveugles vers des voix d'enfants.

« *Ce qui est particulièrement passionnant dans ce texte de Maeterlinck c'est la double lecture qu'il permet. On peut y voir un groupe de personnes abandonnées mais aussi une représentation de l'humanité à la dérive, inquiète de son avenir et de sa fin mortelle. Ce qui me touche, c'est sa musicalité, la poésie des paysages et forces de la nature, l'abord de questions inquiétantes – l'avenir, la mort, la séparation – dans une forme littéraire qui invite au jeu, au théâtre* »² précise d'emblée Clyde Chabot. Pour ce qui me concerne le projet débute au mois d'octobre 2015, à l'occasion de la venue en France de Fujiko Nakaya,

1. Claude Régy, *État d'incertitude, Les Solitaires intempestifs*, Besançon 2002, p. 17

2. Clyde Chabot, Extrait du dossier du spectacle

plasticienne japonaise, lors d'une résidence de quelques jours dans le Parc Jean-Jacques Rousseau à Ermenonville. L'intuition première de Clyde Chabot était de confronter les voix d'enfants, l'écriture de Maeterlinck, sa musicalité, à l'univers onirique de Fujiko, sculpteur de brouillard, dans une mise en œuvre « atmosphérique » et un spectacle immersif.

UN TRAVAIL AU LONG COURS

Clyde Chabot avait réalisé, durant l'année qui avait précédé, des enregistrements de voix d'enfants sur le texte de Maeterlinck à partir d'un travail d'atelier en milieu scolaire. Cette matrice a permis d'interroger la forme que pourrait prendre un dispositif sonore en milieu naturel en lien avec les brouillards et d'imaginer son développement en intérieur à la Nef, Manufacture d'Utopies où le spectacle allait se donner.

Ma présence dans l'équipe de création aux côtés de Clyde Chabot devait interroger le regard, la réception physique des brouillards, la configuration d'un dispositif sonore et volumétrique, l'installation du public en immersion dans ce dispositif, l'assise des spectateurs, la place du musicien dans l'espace, la manière d'habiller la danseuse.

Le travail a conduit à la réalisation d'une installation plastique, évocatrice de la forêt, un travail sur l'écoute, une manière d'intégrer les spectateurs au dispositif en leur proposant de se vêtir de couvertures afin de les unifier tout en les protégeant de l'humidité.

D'entrée de jeu, je formulais mon désir d'espace : « que la scénographie soit interrogative, une interrogation sur ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas, sur des univers à la frontière du rêve. Comment accueillir les présences muettes des spectateurs dans un espace immersif envahi parfois par l'avènement aérien du brouillard ? L'attente silencieuse du public convoque l'écoute et fait s'évanouir et réapparaître le lieu dans une sensation tour à tour de proximité et d'éloignement. Les voix des enfants que nous avons été il y a longtemps, de ceux que nous sommes encore, signent des directions, ricochent sur les traces d'une forêt disparue, se perdent dans les branches des arbres, se fondent à la végétation. De cette vacance émerge parfois une présence qui danse. Cris d'animaux, tintement de cloches, voix, ponctuent le temps, sonnent la vacance de l'espace. Une immersion dans le tactile, une immersion dans l'incertain. »³

3. Gilone Brun, texte du dossier de création, automne 2015

LE BROUILLARD « CET ANIMAL IMPÉTUEUX »⁴

Nous avons expérimenté le brouillard dans différentes situations et lieux du parc, en présence de la plasticienne Fujiko Nakaya et de Éric Dufour, son collaborateur, petit-fils de l'inventeur de la brumisation.

Le brouillard dans le Parc Jean-Jacques Rousseau évoluait différemment selon que les alignements des buses extrêmement fines étaient orientées vers le haut, à l'horizontal, près d'une rivière, à proximité d'un lac, au milieu des arbres, sur un terrain plat ou en pente. La chaleur de l'humus, la différence de température entre l'eau et la terre, le vent, les mouvements d'air conféraient au brouillard des formes et des densités différentes, le faisaient évoluer dans une temporalité qui modifiait l'écoute et l'appréhension que nous pouvions avoir des voix d'enfants, de la musique et du sens même du texte de Maeterlinck.

Le musicien Michaël Grébil Liberg et la danseuse Malika Djardi avaient participé en salle à des étapes du projet au printemps 2015 dans lesquelles je n'étais pas intervenue. Ils n'étaient pas présents durant cette expérimentation en milieu naturel et en lumière du jour avec Fujiko Nakaya, avec Clyde Chabot, avec Éric Dufour, avec le brouillard, avec la nature, avec le premier enregistrement des voix d'enfants, avec Maeterlinck.

Les questions qui se posaient à nous étaient d'ordre artistique, mais aussi technique, météorologique car nous découvrons un matériau à la force poétique indéniable que nous ne pouvons apprivoiser, qu'il ne fallait pas apprivoiser, seulement observer, laisser être. Le brouillard est un maître obligeant chacun à sa liberté, à l'inattendu de sa diffusion dans l'espace et dans le temps. C'est lui qui a donné le « la » à l'évolution du projet. L'ébauche du spectacle en extérieur demeuré en friche à ce jour a permis d'aborder son exploration en salle.

COMMENT ALLER DE L'EXTÉRIEUR À L'INTÉRIEUR ? GARDER L'EXTÉRIEUR EN INTÉRIEUR

Comment passer de cette première expérience, dans le Parc Jean-Jacques Rousseau à Ermenonville à La Nef à Pantin, seconde étape à laquelle j'ai participé ?

Fujiko Nakaya nous avait accompagnés à La Nef afin de réfléchir avec nous à l'installation du public et des diffuseurs de brouillard en fonction des hauteurs de la charpente, de la qualité des murs, des ouvertures, des déplacements des masses d'air, de la présence du poêle à bois dans l'espace de jeu, de la fragilité du sol, des nuisances sonores du compresseur d'eau et sa place dans le lieu.

4. Expression de Clyde Chabot pour parler du brouillard

De l'expérimentation à Ermenonville, nous avons choisi de garder la présence muette des arbres sous la forme de coupes de bois de différentes essences, afin d'y asseoir le public. Les rondins que le Parc Jean-Jacques Rousseau nous prêtait venaient juste d'être coupés et leurs tranches nuancées étaient d'un rouge orangé assez vif, presque sanglant. Une forêt fauchée, abattue, fut installée dans La Nef où trônait un poêle à bois gigantesque qui engloutissait chaque jour, bûche après bûche, des troncs entiers. Sa chaleur, l'odeur du bois, renforçait d'une manière paradoxale la sensation et la menace du froid et de l'isolement.

Je trouve toujours une justesse dans le fait de garder les traces d'un lieu matriciel, en l'occurrence les souches d'arbres, la partie pour le tout, une synecdoque du Parc Jean-Jacques Rousseau.

Il est étonnant de réaliser à quel point certains choix esthétiques, certaines intuitions sur ce même texte se croisent, se répondent tout en gardant leur spécificité. Suivant en cela, comme nous l'avons fait nous-mêmes, la didascalie de Maeterlinck qui situait l'œuvre dans une forêt⁵, Daniel Jeanneteau avait expérimenté une mise en scène du texte *Les Aveugles* avec des acteurs japonais en milieu naturel à Shizuoka au Japon. Le spectacle qu'il avait mis en scène en intérieur, au Théâtre des Quartiers d'Ivry et en tournée, faisait intervenir un brouillard synthétique très dense au tout début du spectacle – aveuglant les spectateurs conduits à tâtons jusqu'à leur place – qui se dissipait au fur et à mesure de la représentation. Le public était également au centre de l'espace, assis sur des chaises, les acteurs amateurs et professionnels dispersés au milieu d'eux. La forêt, le brouillard.

« Le texte invite à une raréfaction de la présence des acteurs. Sa force poétique symboliste appelle un évidement du plateau, pour laisser toute la place aux voix, aux mots, aux résonances intérieures, à l'écho personnel. La présence/absence d'un musicien médiéval, la chorégraphie abstraite d'une danseuse suffiront pour permettre une mise en jeu du texte. Leurs présences poétiques pourront au mieux toucher la sensation, susciter l'imaginaire et la mémoire des spectateurs. J'aime aussi la liberté d'interprétation que cette pièce offre. La fin en particulier est indéterminée et non résolue : il survient un personnage. Probablement un symbole de la Mort. Mais peut-être aussi s'agit-il de quelqu'un qui a retrouvé ces êtres abandonnés et qui va les sauver. On peut ainsi penser à Godot,

5. « Une très ancienne forêt septentrionale, d'aspect éternel sous un ciel profondément étoilé. » Extrait de la didascalie du texte.

du fait de cette attente infinie : parler pour combler le vide, en attendant d'être sauvés, guidés »⁶

À partir de l'intuition première de Clyde Chabot, l'idée était de donner naissance à un dispositif dans lequel le public serait immergé, aucun interprète sur le plateau. Seule apparition, celle parfois d'une danseuse, Malika Djardi, présence évanescence, lumineuse, inquiétante, émergeant du brouillard. Le musicien et créateur sonore Michaël Grébil Liberg, anonyme au milieu des spectateurs diffuserait des nappes sonores de sa composition et les voix des enfants. Il jouerait parfois de son instrument médiéval, le cistre. De petits haut-parleurs perchés sur des pieds gracieux de hauteurs différentes entoureraient le public, feraient entendre les interrogations demeurées sans réponse du texte de Maeterlinck, les voix de sept enfants âgés de six à treize ans,

L'implantation lumière, volontairement artisanale, serait de l'ordre de l'épure. Yves Godin orchestrerait deux entités complices et rivales, la lumière et le brouillard.

Les traces épidermiques de ce que nous avons vécu avec les brouillards dans le Parc Jean-Jacques Rousseau, près du lac, sur les flancs vallonnés qui le surplombent, se mêlant au surgissement de ce qui était donné à voir avaient métamorphosé notre paysage intérieur. Ce que nous tentions de discerner et qui échappait à nos regards se mêlait à l'écoute des voix des enfants absents. Ce qui nous réunissait était un tremblement, un vibrato collectif.

Perdus au milieu de la réalité du brouillard, on ne sait plus voir avec les yeux mais avec la peau, avec toute la surface du corps. Le regard laisse alors place à une vision démunie, ouverte. Abandonnant la maîtrise des choses, renonçant à l'illusion de la posséder, nous étions en contemplation, laissant nos esprits comme la matière qui nous enveloppait, évoluer, se dissoudre, réapparaître, accaparés par la lenteur de la progression et des modulations infinies de la perception du temps et de l'espace.

Je me souviens de certains dessins du Moyen-Âge qui montrent des corps nus parsemés de petits yeux, de pores ouverts sur le monde. La vision cutanée existe sans doute encore, existe toujours.

« Il suffisait d'ouvrir un champ à toutes les potentialités stockées dans l'inexistant. Il suffisait de laisser flotter l'inexistant. On s'apercevait que ce qui n'a pas été fait, ce qui n'a

6. Clyde Chabot, extrait d'un texte intitulé « Origine du projet ».

pas été dit, que tout ça agit. Des particules suspendues nous attendent. Nous respirons les forces du vide.»⁷

La diffusion des voix des enfants, seul repère spatial fixé dans son déroulement temporel, suivait en cela l'évolution mélodique et dramatique du texte de Maeterlinck. Leur distribution spatiale, variant selon les sources émettrices, faisait parfois discrètement évoluer le paysage autour du public. Les voix créent des îlots de solitude. L'être ensemble apparaît, dès lors que la qualité du brouillard allié à la lumière fait perdre au public ses repères, le rend aveugle. Éclairer le brouillard noie la vision dans une blancheur amnésique.

Que se passe-t-il réellement dans cette alchimie : voir, ne pas voir, entendre sans voir, voir sans entendre, entendant autre chose ? Des sonorités subjectives, une musique intérieure, hallucinations visuelles et sonores, les perceptions entre voir, entendre, sentir se mêlent, s'inversent. Synesthésie. Dans cet état de conscience on interroge la présence et la future absence, celle définitive de la mort.

L'écoute prend des accents plus terribles encore car le texte est porté par des voix d'enfants. Dans la manière particulière de visiter le texte, mots, phrases, interrogations, silence, on entend sourdre leur désir de vie, leur confiance immense matinée d'inquiétude. Innocence, peur, interrogation sur la mort. Serai-je là encore l'année prochaine quand on entendra ma voix et que le spectacle se jouera ? Les enfants sont dans un transport enthousiaste qui nous fait frémir.

« Il ne s'agit pas, au théâtre, comme on le croit de dire ou d'entendre le texte. Il s'agit au théâtre d'une étrange matière, si on arrive à la rendre sensible : il s'agit de ce que le texte fait voir. Il s'agit de travailler pour que le texte fasse voir. »⁸

Démunis de leurs effets personnels et revêtus de couvertures que nous leur avons remises à l'entrée dans la salle afin de les protéger de l'humidité, les spectateurs devenaient eux-mêmes ces aveugles, dans leur solitude et leur regroupement inquiet. Leurs corps réagissaient aux brusques changements de température, au froid parfois envahissant du brouillard, à l'aveuglement que celui-ci produisait. Ils étaient paysages pour les autres, apparaissant et disparaissant, aveugles et voyants.

7. Claude Régy, op cité, p. 18.

8. Claude Régy, op. cité, p. 25.





Représentation après représentation, j'ai interrogé le processus dans son entier sans jamais comprendre d'où provenait l'étrangeté opérante du dispositif de composition et la magie du texte tout en me remémorant la mise en scène réalisée par Denis Marleau de ce même texte : absence d'acteurs sur le plateau, virtualité des visages animés et parlants, renvoyant au public sa propre humanité.

LES VOIX DES ENFANTS

Une sélection de répliques proposées par Clyde Chabot à chacun des sept enfants isolément a été enregistrée en studio. Leurs voix mémorisées numériquement avaient été mises bout à bout et modulées dans leurs respirations sonores et silencieuses. Les enfants, debout, écouteurs aux oreilles, isolés face à un micro derrière la vitre du studio, avaient repris les phrases selon les indications du metteur en scène. Chaque cellule du texte exhalait un absolu, une fractale représentant le tout.

J'ai aimé que l'enregistrement soit une partition réalisée à partir de la « crudité » des captations multiples, teintées de ce que chaque enfant avait perçu du sens, de la musicalité des mots, de la situation qui lui avait été contée, évoquée et puis recomposée. Il y avait eu parfois vingt à trente prises pour une même phrase dite parfois par des enfants différents. Seuls, se prêtant au jeu qui leur était proposé, ne nous voyant qu'à travers la vitre qui les séparaient de la cabine d'enregistrement, ils lançaient avec toute leur foi les mots et les phrases qu'ils avaient reçues en partage, recommençant plusieurs fois, soucieux de trouver l'état de justesse que leur proposait Clyde Chabot.

La plupart des enfants ne s'étaient pas croisés dans la vie. Le metteur en scène allait patiemment, avec l'aide du créateur sonore Léo Duquesne, reconstituer en studio la suite rythmique et mélodique, choisissant une à une comme on cueille des fleurs dans la forêt, les voix des enfants emprisonnées numériquement.

Sans aucune simultanéité d'enregistrement, le puzzle artificiel des voix et des silences séparant les répliques a produit la trame temporelle du spectacle. Gelée dans sa temporalité, la diffusion des voix s'opposait à la perception que nous avons de la Nef devenue mouvante, aléatoire, incertaine, rêvée, révélée par la magie des brouillards.

Dans un spectacle l'oralité s'agence en général au présent du plateau. Ici c'était l'inverse, comme dans celui de Denis Marleau. L'espace, la danseuse, la lumière, l'espace sonore et visuel étaient dans une temporalité mouvante, sauf les voix des enfants, Petits-Poucets abandonnés au milieu d'une forêt, près de la mer, ne sachant comment trouver leur chemin. Les voix des enfants haubanaient le spectacle.

*Quelqu'un sait-il où nous sommes ?*⁹

L'interrogation sur le lieu où nous étions nous mettait au cœur du propos de l'auteur, nous faisait perdre pied. Espace caché, déconstruit, reconstitué à l'oreille, en aveugle. Comme le brouillard, en capacité d'expansion, de rétractation, il ne préexiste pas à la perception qu'on en a. Recomposition du paysage à l'intérieur de la multiplicité de points de vue. L'oreille seule convoque une intériorité, devient le topos.

*« Il n'est donc qu'un seul effroi propre à la mort : celui de l'inconnu où elle nous précipite. Et pour peu qu'on y réfléchisse, il est très heureux qu'il en soit ainsi. Nous avons non seulement à nous résigner à vivre dans l'incompréhensible, mais à nous réjouir de n'en pouvoir sortir. »*¹⁰

*« S'il n'y avait plus de questions insolubles ni d'énigmes impénétrables, l'infini ne serait pas infini ; et c'est alors qu'il faudrait à jamais maudire le sort qui nous aurait mis dans un univers proportionné à notre intelligence. »*¹¹

Le brouillard, l'univers sonore, la lumière, ont affirmé l'invisibilité du texte, les voix des enfants absents du plateau, la vacance laissée par des êtres – tout juste arrivés, disparus. Charge au spectateur d'éprouver dans ce qui le constitue le montage de ces éléments filés. Le texte est une basse continue perforée de silence et d'espacements dont le spectateur-auditeur est le seul liant.

*« C'est en travaillant, très concrètement, très empiriquement, avec les acteurs, que cette idée m'est venue de rester dans le potentiel de l'écriture, d'en faire l'espace où on joue. »*¹²

PROCESSUS

Quatre étapes de création ont précédé l'installation à La Nef. La première a eu lieu sur les quais du Canal de la Seine, une pièce sonore pour le paysage en septembre 2014. La seconde en 2015 avec Malika Djardi, Michaël Grébil Liberg, Sébastien Rouiller qui prenait en charge la diffusion des voix et une éclairagiste, Marie-Hélène Pinon, eut lieu au Centre national d'études spatiales dans le cadre du Festival Sidération. Une troisième étape à

9. Maurice Maeterlinck, Éditions complètes volume 1, *Les Aveugles*, Le plus vieil aveugle, Editeurs Paul Lacomblez et Per Lamm, Bruxelles, 1908, p. 250.

10. Maurice Maeterlinck, *La Mort*, Editions Transatlantiques, Paris 2001, p. 25.

11. Maurice Maeterlinck, op. cité, p. 271-272.

12. Claude Régy, op. cité, p. 73.

laquelle j'ai participé s'est déroulée à Lilas en Scène début 2016. Le doute, le tâtonnement, les étapes successives sont pour Clyde Chabot une façon de laisser apparaître l'essentiel d'une recherche collective. La difficulté à réunir l'équipe dans son entier due à l'incompatibilité des emplois du temps de chacun, est devenu un mode d'approche. Le brouillard et sa mise en œuvre technique, difficilement abordables frontalement, demandaient eux aussi des expérimentations progressives.

Clyde Chabot avait des intuitions très claires sur le projet – voix d'enfants, brouillards de Fujiko Nakaya, présence du public au cœur de l'espace, rondins de bois. J'ai accompagné les étapes successives de la réalisation, vidant intégralement la salle de la Nef, créant de toutes pièces une forêt, restant à l'écoute des formes aléatoires du brouillard et de la mouvance de la perception de l'espace.

Le spectacle est la rencontre de tous ces univers au présent de la représentation, avant même que ceux-ci prennent comme on le dit du plâtre. La matière dans son ensemble, les roches métamorphiques qui la composent demeurent dans l'instable, en gestation. Clyde Chabot ose retarder, parfois au-delà du raisonnable, le moment où l'on fixe, où l'on fige les choses. Elle invite chacun des artistes, réunis autour d'elle pour leur qualité d'art et d'ouverture, à la respiration de l'instant, à l'état d'écriture au présent. Étions-nous ces aveugles, en marche vers une « clarté » rêvée, espérée, celle qui nous échappe, celle qui nous attend au bout du chemin ?

*« Nous ne nous sommes jamais vus les uns les autres. Nous nous interrogeons et nous nous répondons ; nous vivons ensemble, mais nous ne savons pas ce que nous sommes !... Nous avons beau nous toucher des deux mains ; les yeux en savent plus que les mains ... »*¹³

UNE DRAMATURGIE SONORE : MICHAËL GRÉBIL LIBERG

Fragment d'après l'oubli

Ce qui est en bas...

Une puissance invisible sourd chez Maeterlinck, une puissance qui se tient dans les interstices, les franges, une poésie du vide, monde de soupir et de pause. C'est une toile de virtualités sonnantes où les associations sonores sont omniprésentes, à la fois dans la chair des mots, leur bruit, tout autant que dans la prosodie subtile ou la qualité du silence

13. Maurice Maeterlinck, Éditions complètes volume 1, *Les Aveugles*, Le plus vieil aveugle, Editeurs Paul Lacomblez et Per Lamm, Bruxelles, 1908, p. 18.

qui sous-tend la structure. Les Aveugles constitue donc en soi une œuvre musicale à part entière. Dès lors, imprimer une partition sur une partition, imaginer une telle dramaturgie sur ce texte devient un exercice paradoxal pour ne pas dire contradictoire.

Pour l'approcher, il faut aller chercher un espace sonore lié à une vibration primordiale, l'onde originelle, le plain-chant d'un paysage nu. Il y a alors, dans le son, une autre épiphanie, l'apparition de quelque chose d'inouï qui vient d'ailleurs, d'un autre monde et une sorte de dialogue invisible vient se tisser entre le texte et le sonore, si loin, si proche. Le hasard joue un grand rôle dans la construction de ce tissu et les tamponnements deviennent des chances. Tout joue avec la résonance aux mots et aux voix. La musique n'illustre plus les sons évoqués dans le texte (le vent, la mer, des bruits de pas...), mais les prend en « conte » et déplie un univers plus abstrait, un écrin qui vient accueillir les voix perdues des enfants, une coupe : cet infra-monde frémissant est un réceptacle. Il ne faut pas tout comprendre, ne pas tout dire de ce que l'on entend, rester dans la fine pellicule du rêve afin de permettre à l'auditeur de devenir le metteur en scène intime de ce qu'il écoute.

Tout ceci est une affaire de tramage, une « tramaturgie » entre la scénographie, la lumière, la présence physique, l'astrale présence de la brume, la forêt de rondins, la musique, la voix des enfants...

Pourtant dans cette mise en scène, rien ne rappelle autant le simulacre, tout y est visible, les hauts-parleurs, les rampes d'eaux, les sources lumineuses. Et c'est ainsi qu'advient, dans la puissance de figuration exotérique, l'inimaginable ésotérique : un breuvage d'amertume, celui qui donne l'oubli, un abandon à quelque chose qui sied au plus profond des êtres réunis et qui réveille des figures symboliques. Au cœur de ce processus s'invoquent des archétypes ancestraux aussi fort que l'île et nous renvoie à Thulé, l'Atlantide, le Purgatoire dans la vision de Dante, le Mont Analogue chez René Daumal. Le guide mort laissant Les Aveugles sans orientation nous invite à ré-interroger les symboles à l'aune du monde dans lequel nous vivons. Ici, aujourd'hui en 2016, nous pourrions dire que nous sommes en temps de transition, presque aux portes de l'abîme, un couloir très étroit et obscur, « dans les ténèbres ». Et peut-être est-ce un nouveau cycle qui s'ouvre à nous, fluide, liquide, le temps du Vers=eau, où nous serions désormais guide, « roi du monde » sans dieu ni maître, le retour à l'Un au travers du collectif, une Commune. Le spectacle parle avant de tout de ce « là », de cet « ici » au travers de sa fabrication et de son dispositif scénique. Les frontières de la représentation deviennent nébuleuses, les

corps acteurs de ce qui se joue, le public disparaît pour laisser place à une communauté immémoriale.

C'est comme si chaque entité présente évoluait singulièrement et de manière autonome. Ainsi, on pourrait seulement écouter la trame sonore, les voix seules, sentir les lumières seules, le cheminement de cette femme solitaire, contempler la forêt de rondins esseulés, et la présence de ces corps au milieu de l'obscurité environnante. Chacun évolue alors dans sa propre réception, et cette infinité d'univers parallèles qui se croisent en un lieu commun créent un monde en soi, où le frottement de l'un, le tressaillement de l'autre, la variation infime du filament d'une ampoule, la pulsation de l'air nous invite à des « noces chymiques » ; l'espace d'une poussière dans le cosmos, cet instant qui révèle l'entière de l'univers. Et dans ce firmament de solitude pleine, cette communauté d'Un, il s'agit d'oublier le règne diurne, extraverti, pour toucher du doigt ce qui manque désespérément à notre époque, le nocturne intérieur, inquiétant, le très-bas d'où seules les utopies politiques peuvent nous apparaître.

Ce qui est haut...

RESTER AU PRÉSENT

Assis sur un rondin de bois au milieu des spectateurs, vêtu comme eux d'une couverture grise, le musicien-druide diffuse les nappes sonores, créations numériques de sa composition et les voix des enfants. Il improvise parfois sur un instrument à corde d'inspiration médiévale, une *Ceterina d'Amore*, réalisée à sa demande pour en jouer avec un archet et non plus en pinçant les cordes – un cistre à cinq *chœurs* et douze cordes dites sympathiques se mettent ainsi en résonance. Le déplacement vers la fiction, la méditation sensible du concret des bruits diffusés que nous associons à ceux de la forêt, de la mer, des forces de la nature fait trembler la frontière entre le réel et l'irréel.

Les écritures sonores, lumineuses, météorologiques s'affrontent entre elles, se marient, jusqu'à faire apparaître la danseuse qui parfois va jusqu'à nous frôler.

La partition lumineuse semblait danser avec le brouillard, s'inspirer de la musique, respirer avec elle, donner son souffle à la danse, entrer en résonance avec les voix d'enfants, dans un lien au présent avec chacun des éléments. La lumière est créatrice de l'espace et du temps, structurant le rythme et la dramaturgie du spectacle, permettant



*de distinguer ou non la danseuse, perdant le regard des spectateurs dans différentes strates d'obscurité.*¹⁴

Les volutes de brouillard attirées par la chaleur du grand poêle à bois, puis repoussées brusquement par un air froid tombé de la voute, créaient du différent en permanence. L'inconstance du brouillard faisait loi. Il s'épaississait impétueusement, disparaissait avant qu'on ne l'ait souhaité, finalement dans son évanescence c'est lui qui donnait à la pièce de Maeterlinck sa temporalité, maintenait dans le non-figé, le non-intentionnel, le spectacle « vivant » au fond ! C'est aussi bête que cela.

*« C'est assez plaisant pour l'esprit de se souvenir que les rides à la surface de l'eau (si on jette un caillou) correspondent à un mouvement des molécules d'eau, et que les ondes sonores correspondent à un mouvement des molécules d'air, alors que la lumière n'a pas de support matériel. »*¹⁵

L'immatérialité de la lumière est pourtant, nous le savons aujourd'hui, de l'ordre de la croyance. La période d'écriture du texte de Maeterlinck correspond à la découverte en mécanique quantique de théories scientifiques qui accordent à tous les objets une double nature d'onde et de corpuscule, bien que ce phénomène ne soit perceptible pour la lumière qu'à l'échelle de l'atome.

La lumière a ponctué l'abîme spatial, l'a déstructuré, révélé autrement. Elle a provoqué le basculement dans l'obscurité, dans une descente vertigineuse vers le gouffre, fait naître des qualités de noir. Elle a en contrepartie révélé une immense intensité de blanc irradiant, aveuglant. La lumière ne traverse pas toujours la densité des matières qui lui font obstacle ou seulement d'une manière périphérique, en contre-jour. Elle joue du brouillard et s'accroche aux choses, irradie et aveugle instantanément lorsque les molécules d'eau sont en suspension dans l'air, alimentant le doute sur la réalité qui nous entoure nous maintenant dans un état d'inquiétude. Le personnage énigmatique de la danseuse prenait parfois en charge la lumière, écrivait une partition spatiale. Dans ses mains la lumière devenait objet. Masquée d'une guirlande lumineuse, Malika dansait. Vers la fin du spectacle elle traversait l'espace des spectateurs, portant devant elle une source unique, une simple ampoule. Méditation sur la mort, vanité.

14. Clyde Chabot, Extrait du dossier du spectacle.

15. Claude Régy, op. cité, p. 28.

ÉCRIRE LA LUMIÈRE DES AVEUGLES : YVES GODIN

« Et ça, c'est trop transparent ou pas assez ?

– Ça dépend si vous voulez montrer la vérité.

– C'est comment la vérité ?

– C'est entre apparaître et disparaître »

Jean-Luc Godard, *Détective*, 1985

Faire de la lumière c'est d'abord donner à voir, c'est-à-dire produire des visions et non pas des images porteuses d'affects « pré-mâchés », mais un acte qui par le regard et le corps engage la personne dans sa globalité à se positionner. Produire des visions c'est alors chercher à ce que la forme que nous travaillons soit d'abord une surface de projection pour le spectateur.

Les Aveugles porte déjà en lui cette capacité ; nous nous devons alors non pas seulement de le faire entendre, mais de faire œuvre de théâtre, où celui-ci ne serait pas principalement un objet littéraire à transmettre mais un élément parmi d'autres d'une expérience physique et poétique. Le travail se situant alors essentiellement dans l'articulation entre les voix enregistrées, les brumes et les fumées, le sonore (la spatialisation de la diffusion des voix d'enfants, la musique de Michaël Grébil Liberg, le bruit des machines à brume, celui du filament d'une ampoule...), le corps du lieu se transformant sans cesse, celui des spectateurs, les présences/absences de Malika Djardi, pour faire apparaître un objet scénique mouvant, poreux, multi-sensoriel et polysémique qui nous surprenne nous-mêmes en train de l'activer.

Il s'agissait, au plan des lumières, de construire un pont entre le rétinien et l'imaginé, en jouant en live avec les autres médiums en présence, en fusion, empathie, ou au contraire, anachronisme et distorsion, et de naviguer entre différents registres allant de l'abstraction à la concrétude.

L'espace ici est à la fois mental et très concret, c'est un lieu et non pas un décor. Le dispositif dans son architecture est autant immersif que frontal, ses limites sont incertaines, ses directions et lignes de force mouvantes. Nous sommes à la fois dans et hors, nous sommes autant celui qui voit que celui qui est regardé et qui peut-être, rentrant en lui, se regarde lui-même. Face à cette expérience de l'espace spectaculaire, j'ai souvent pensé à la distinction que le sinologue François Jullien explique entre la conception occidentale du paysage, basé sur le regard à distance et la conception orientale basé sur le déplace-

ment, l'appropriation par le corps. Avec nos outils volontairement pauvres nous sommes peut-être parvenus à articuler ces deux conceptions et à produire un objet de scène contemporain qui engage le corps et la pensée sur des rives propres à chacun.

La lumière alors a cherché à questionner la relation entre matérialité et immatérialité et à mettre au centre du dispositif la perception et sa subjectivité comme médium, rendre matériel et palpable l'immatériel d'une sensation, d'un sentiment, d'une brume, d'une chaleur, d'une humidité, ou immatériel un espace qui sans cesse se reconfigure, d'un corps en mouvement qui apparaît sans certitude de sa présence.

État d'incertitude donc ! Qu'est-ce qui est ? De quoi est fait ce sentiment de doute, d'attente, de perte, d'espoir qui me traverse ? Cet état est le fruit d'une construction collective qu'il nous est nous-mêmes impossible d'objectiver, le résultat d'un temps passé ensemble à se faire traverser par nos propres matières et par celles des autres : le vivant au centre de l'expérience.

La lumière et ses corollaires, l'ombre et le noir, les brumes « versatiles », météorologiques, le corps du spectateur, assis sur des rondins, sculptural, émouvant, la danse imprévisible de Malika, la musique de Michaël, subliminale ou palpable, si loin, si proche, sont traitées sans hiérarchie, matières ondulatoires et corpusculaires n'ayant pas plus de présence qu'un souffle ou comprimant, dilatant ou solidifiant l'espace et le temps dans un même geste.

Les Aveugles expérience poétique de la relativité quantique. Pourquoi pas ?

ÊTRE SPECTATEUR, ÊTRE ACTEUR

Assis sur des rondins de bois de ce qui restait de la forêt, nous étions spectateurs, nous, équipe de création, découvrant au fur et à mesure ce qui advenait du fait de la liberté du brouillard, des réactions des spectateurs à vue les uns des autres, de l'interaction des éléments en recomposition permanente et des incidences qu'elle produisait. Nous avons assisté à un spectacle dont chacun d'entre nous était l'unique regard balayant l'assistance, l'espace et l'apparition impromptue des formes et des sensations, conscients de notre monde intérieur. L'assise basse modifiant la posture du corps a privilégié le regard vers le haut, celui des enfants sur le monde, celui des adultes.

Abandonner une partie d'eux-mêmes, sac, manteau, écharpe, en entrant dans la salle, a mis les spectateurs dans une fragilité réceptive. Le fait que chacun d'entre eux ait accepté de recevoir une couverture sans en comprendre l'utilité a ouvert une condition d'une écoute différente. Intrigués, se prêtant au jeu, ils se sont accroupis sur les rondins de

bois, et, respectueux de l'espace, n'ont pas dépassé un fil posé au sol permettant qu'une partie de l'installation demeure dans le regard, un paysage d'arbres coupés, empilement de rondins, ruines, colonnes d'un temple disparu. Une orientation des corps s'est ainsi faite progressivement dans la diagonale de la salle.

Leurs dos anonymes, les manières que les spectateurs avaient de se protéger de l'humidité du brouillard, d'utiliser les couvertures que certains, dans un premier temps, n'avaient pas revêtue, les manifestations de ce qu'ils percevaient, cette multiplicité de signes et le dialogue intérieur muet qu'ils entretenaient, entraient dans la composition du spectacle, participait de l'insolite de la situation. L'hydrométrie influant sur notre manière de penser, de percevoir, nous devenions l'espace.

« Les couvertures faisait ressembler les spectateurs à des rochers animés, vivants, les transformaient en représentants de l'humanité, fragiles face à un danger non identifié, une catastrophe indéterminée. Cet ensemble de spectateurs devenait le symbole possible d'une population autrefois ou aujourd'hui déplacée, migrante, intranquille qui écoutait là son histoire d'être mortel autant qu'elle le vivait dans son corps inclus dans l'espace scénique. »¹⁶

Lors des représentations à La Nef, nous avons ajouté des chaises par nécessité à l'arrière du dispositif, car la jauge des spectateurs était réduite à soixante personnes environ. Être extérieurs, mais proches des spectateurs en immersion, nous a permis de partager avec eux la sensation et l'écoute. Être en situation de voir ce que personne d'autre ne voit, des pèlerins perdus dans l'espace. Jusqu'où on ressent-on l'immersion ? Jusqu'où partage-t-on ?

« Merleau-Ponty parle d'êtres infinis qui se tiendraient en arrière de nous et qui échapperaient à toutes « saisie organisatrice ». Ces êtres il les appelle « êtres bruts » ou « êtres sauvages ». »¹⁷

LA DANSEUSE, LA DANSE, MALIKA DJARDI

L'écriture de Maurice Maeterlinck est lacunaire, et se construit à partir de questions qui, souvent, ne peuvent obtenir de réponses. Elle joue sur les vides et les pleins du discours, sur une attente indéfinie et un drame statique.

16. Clyde Chabot, Extrait du dossier du spectacle.

17. Claude Régy, op. cité. p. 81

Comment cette vacuité peut-elle être mise en jeu dans un travail physique et performatif ? Comment troubler cette lecture par la danse ?

Il s'agit pour moi de mettre en place des stratégies de mise en présence et de disparition. Mise en présence d'états, de figures, de matières pour semer le doute. L'écoute particulière que peut apporter la danse m'intéresse dans ses potentiels de jeux sur les figures, les matières et l'abstraction du geste.

Aussi, la danse, comme une présence, relie les différents matériaux (texte, scénographie, musique) qui composent la performance tout en se situant au même niveau que chacun. Elle est un mode d'entrée dans cet univers de questionnements et d'écoute sensible.

Les imaginaires développés sont variés et nous entraînent dans une sorte de pèlerinage où animalité, figure féminine, éléments naturels et cosmiques se rencontrent. Que ce soit par une immobilité active et contemplative, des marches, des fulgurances, une attention particulière à l'espace et un enjeu de rapport au public, tout doit être mouvant, peut-être à l'encontre de ce que le texte présage.

LA DANSE VUE DE L'INTÉRIEUR

Le texte me guide. C'est comme si c'était un guide pour se perdre. Je fais attention à la qualité de mes pas. Ils sont danse. Ils m'accompagnent vers ces mots, ces mots m'accompagnent vers la danse. Laisser venir les images. Je regarde le mur, je sens l'espace derrière moi dans mon dos. « Il ne vient pas encore ? » C'est comme si je l'attendais. Je ne sais pas qui il est mais je l'attends. Je regarde le mur. Il va peut-être venir derrière moi. Regarder partout, porter mon attention à tout, à la lumière, aux murs, aux sons, aux mots. « Il a dit de l'attendre en silence » : on a envie de ne pas respecter cette injonction. Déséquilibre, je me détourne. Je vais à sa recherche. J'ai envie de courir, d'être immobile tout en même temps. Chercher à l'intérieur du corps ; faire rentrer le texte en moi. [...] Il s'agit à la fois de chercher et de laisser venir. Une chute m'amène au sol, je marche à quatre pattes.

Une autre injonction me fait me déplacer : est-ce que c'est le vent, un autre bruit, la lumière ?

Ma peau a envie de sentir cette « eau » dont on parle. Je m'approche d'un ruisseau pour m'y baigner les pieds. Puis les doigts. Et saute dedans. La lumière sur les mains me fait danser, et les étoiles me font regarder au ciel.

Mais finalement toujours un aller et retour entre cet espace imaginaire du texte que j'entends et celui dans lequel je me trouve. Particulier. Avec le public au centre. On l'oublie et

parfois on y revient, à ce dispositif. Ma danse est celle de l'esquisse pour l'instant, avec des fugues, des fulgurances. [...] Et puis je me souviens de ces sauts, sur place pour aller nulle part ; en boucle ; car on ne peut s'échapper de cet endroit. Laisser le corps se tordre sous les mots, déplacer le poids. Chercher comme un chien qui rôde. Puis revenir à la verticale.¹⁸

Des Aveugles va explorer la résonance d'autres lieux, d'autres friches industrielles ou de théâtres, La Gare Franche à Marseille, Gare au Théâtre à Vitry, à la rencontre d'autres publics en 2017. Le travail au long cours, l'expérience initiée au Parc Jean-Jacques Rousseau se poursuit, s'approfondit et tisse des liens plus étroits avec la compréhension que nous pouvons avoir de l'actualité du texte et de la résonance avec aujourd'hui, avec les questions qui nous taraudent, nous traversent, celles d'une communauté en recherche de sens, d'espoir, d'être ensemble et de poésie.

« Le meilleur et le pire confondent leurs racines, et souvent, à tenter de les démêler, on perdrait l'émotion particulière et le charme léger et presque inattendu, qui ne pouvaient fleurir qu'à l'ombre d'une faute qui n'avait pas encore été commise. »¹⁹

Octobre 2016

¹⁸. Malika Djardi, texte écrit en amont du projet à propos de sa partition spatiale

¹⁹. Maurice Maeterlinck, Préface de l'édition du volume 1, Editeurs Paul Lacomblez et Per Lamm, Bruxelles, 1908