

Pierre Piret

« Fantasmagorie technologique » et incertitude perceptive. Le travail de Denis Marleau

Dans ce qu'il appelle ses « fantasmagories technologiques », Denis Marleau utilise les technologies de l'image et du son, non pas pour améliorer ou tromper la perception, mais plutôt pour la déstabiliser, la perturber. C'est pourquoi son travail, s'il ne remet pas en cause le dispositif frontal, produit de nombreux effets immersifs : le spectateur demeure dans la position de l'observateur, mais il perd ses repères et sa souveraineté. Le metteur en scène québécois problématise ce faisant la perception (qu'elle soit ou non théâtrale), en tant qu'elle met en œuvre des processus d'identification et de spatialisation spécifiques. En m'appuyant sur quelques penseurs comme Berkeley, Merleau-Ponty et Lacan, je tâcherai de situer les enjeux théoriques du travail de Marleau et de montrer en quoi il analyse et éclaire la relation entre média, perception et conscience, qui est une question majeure de la création contemporaine.

Les Aveugles, fantasmagorie technologique est la plus connue de ces fantasmagories et c'est sans doute le spectacle emblématique de la compagnie UBU. Basée sur une pièce de Maurice Maeterlinck datant de 1891, elle met en scène douze aveugles, six hommes et six femmes, qui sont assis au milieu des forêts et attendent que revienne le vieux prêtre qui les guide. La pièce relève de ce que Maeterlinck nommait un « théâtre statique », fondé sur l'abolition du principe dramatique de l'action : incapables d'agir, les personnages attendent et, au fil de la conversation, l'angoisse les saisit progressivement. Ils finissent par découvrir que le prêtre est mort et qu'ils sont perdus. La mise en scène de Marleau place le spectateur dans une position proche de celle des aveugles parce qu'elle produit une très forte incertitude perceptive – d'où ses effets immersifs.

Le dispositif technique conçu par Marleau produit notamment une incertitude quant à savoir si nous avons affaire à six comédiens et six comédiennes étonnamment semblables, à un comédien et une comédienne dupliqués ou encore à des projections. À la fin du spectacle, l'ensemble du dispositif est éclairé un bref instant et l'effet d'incertitude est levé : c'est à une projection vidéo sur des bustes que nous avons assisté. Denis Marleau a répété à plusieurs reprises n'avoir jamais eu l'intention de « faire croire que c'était de vrais visages humains »¹, mais il a bien entendu les nombreux témoignages de spectateurs et reconnu l'effet d'incertitude produit par son dispositif :

« Je n'avais pas réellement cette intention de vouloir créer une perception chez le spectateur entraînant la confusion de la présence de quelqu'un en face de lui qui était là ou n'était pas là. Je ne pouvais tout simplement pas mesurer à quel point j'allais m'engager dans une voie de recherche qui atteindrait cet état de mise en cause, de mise en doute d'une réalité physique du personnage. »²

Il ne s'agissait donc pas d'utiliser la technique pour produire l'illusion comme peut le faire le cinéma en tant qu'il fait appel à la croyance ou, plus précisément, à la « suspension

¹ *Denis Marleau*, introduction et entretiens par Sophie Proust, Arles-Montréal, Actes Sud-Papiers-Leméac, 2010, p. 56.

² *Ibidem*, p. 57.

consentie de l'incrédulité »³ pour emmener son spectateur dans un autre espace-temps, bien distinct de l'ici et maintenant où a lieu la projection. Comme le souligne à juste titre Erwan Geffroy⁴, le travail de Marleau relève précisément de la fantasmagorie, celle-ci produisant une illusion proprement scénique au sens où elle s'exerce dans le temps présent et dans l'espace physique et concret de la représentation ; elle relève donc de la logique du trompe-l'œil (en quoi elle est d'ailleurs immersive). Marleau s'inscrit donc dans cette tradition de la fantasmagorie, qui remonte au XVIII^e siècle, mais, comme il le suggère dans cette réponse faite à Sophie Proust, il ne cherche pas, lui, à produire l'illusion ; il entend plutôt interroger la perception, visuelle en particulier, via la technologie. C'est une « voie de recherche » dans laquelle il s'est engagé et l'illusion n'est donc qu'un effet, non le but poursuivi. La fantasmagorie revisitée par Marleau ne conduit pas le spectateur à prendre un personnage pour un autre ou un acteur pour un personnage, mais, au contraire, à mettre en doute la réalité physique de ce qui lui est présenté. Autrement dit, Marleau en vient à interroger la relation théâtrale (entre scène et salle, entre spectacle et spectateur) sous l'angle des processus, non pas interprétatifs ou identificatoires, mais strictement perceptifs : plus que les questions de croyance et d'adhésion, c'est celles de la présence et de l'objet qui sont ici l'enjeu de l'expérience proposée au spectateur.

Une « installation-théâtre »

Comment ce déplacement de perspective s'incarne-t-il dans le travail de Marleau et quels en sont les enjeux esthétiques et théoriques ? Pour répondre à ces questions, il faut décrire précisément le dispositif qu'il a conçu, comme l'ont très bien fait Stéphanie Jasmin⁵, conseillère artistique chez Ubu, et Marie-Christine Lesage⁶.

Le point de départ est le choix fait par Marleau de confier l'ensemble des rôles (douze aveugles, six femmes et six hommes) à deux comédiens, Céline Bonnier et Paul Savoie. La première opération consiste à réaliser deux séries de six masques identiques, par moulage : un masque de plâtre est moulé sur le visage de chacun des deux comédiens ; ce moulage sert à réaliser un « visage de terre » « légèrement démesuré, plus grand que nature », qui sert « à son tour à mouler un autre masque, en plusieurs exemplaires »⁷. Ces masques blancs, comparables à des masques mortuaires, sont ensuite « animés » par vidéo-projection : les deux comédiens sont filmés en gros plan par une caméra rapprochée ; ils jouent successivement la bande filmique et la bande sonore de chacun et chacune des aveugles. L'installation scénique consiste à disposer les masques sur la scène, regroupés (les femmes côté jardin et les hommes côté cour) et positionnés frontalement ou de trois quarts, et à ajuster parfaitement la projection sur les masques. Tant la scène que la salle sont maintenues dans l'obscurité, l'éclairage étant réduit aux vidéo-projections, si bien que seul le visage des aveugles est visible.

Cette « fantasmagorie technologique » relève donc plus de l'installation que du spectacle « vivant » : il n'y a pas d'acteur sur scène (ce qui a permis au spectacle de tourner dans le

³ Samuel Coleridge, *Biographia Literaria* (1817), edited by Nigel Leask, London, J.M. Dent, 1997, ch. XIV: « willing suspension of disbelief ».

⁴ Erwan Geffroy, « La vidéoprojection dans *Les Aveugles*, fantasmagorie technologique de Denis Marleau », http://erwangeffroy.com/?page_id=449, page consultée le 07/12/2018.

⁵ Stéphanie Jasmin, « Parcours du personnage vidéo. Miroir, multiplication et effacement de l'acteur », in *Alternatives théâtrales*, n. 73-74, Juillet 2002, p. 40-42.

⁶ Marie-Christine Lesage, *Paysages Ubu. Le théâtre de Denis Marleau 1994-2014*, Montréal, éditions Somme toute, 2015, p. 51 sq.

⁷ Stéphanie Jasmin, *op. cit.*, p. 40.

monde entier pendant plusieurs années). Dans un article intitulé « Les Aveugles et l'utopie »⁸, Marleau parle de ce spectacle, qui n'est alors qu'un projet, comme d'une « installation-théâtre » : c'est une installation dans une salle de musée (la création eut lieu en 2002 lors d'une résidence au Musée d'Art contemporain de Montréal), mais « où la visite se fait à heure fixe et en une durée déterminée, le temps d'un texte, d'une pièce de théâtre »⁹. Il en précise l'enjeu : « Une pièce sur le regard et son absence, dans un lieu qui en pose la question, un lieu où l'on va, précisément, voir et regarder l'art »¹⁰. Il s'agit, dira-t-il dans l'entretien donné au Festival d'Avignon en juillet 2002 à l'occasion de la présentation des *Aveugles*, de « déconditionner la perception du spectateur, [d']inquiéter le regard »¹¹. Et lorsqu'il évoque les dispositifs scéniques qu'il construit, il établit une analogie significative avec l'art abstrait : citant Pierre Soulages, Richard Serra ou Sol LeWitt, il se dit bouleversé par « la force visuelle des tableaux, la recherche de nouvelles textures, le travail sur les matériaux, la démesure des formes, les changements d'échelle ou de perspective ». Tout cela, ajoute-t-il, « ouvre sur un ailleurs de la perception »¹².

La démarche esthétique de Marleau a donc pour enjeu de distinguer la perception de la représentation (comme dans la peinture abstraite, regarder n'est pas reconnaître) afin d'interroger la perception elle-même, considérant qu'elle aussi pose question à l'artiste, qu'elle se divise, « ouvre sur un ailleurs ». Il analyse ainsi dans une perspective renouvelée la question du spectateur au théâtre : sous l'angle de la perception et non de l'interprétation (herméneutique ou sémiotique).

Théoriser la perception

Penser la perception ne va pas de soi tant elle se présente à nous comme une donnée *naturelle*, tant elle semble relever de l'évidence. Merleau-Ponty ouvre *Le Visible et l'Invisible* en s'interrogeant sur ce qu'il nomme notre « foi perceptive » :

« Nous voyons les choses mêmes, le monde est cela que nous voyons : des formules de ce genre expriment une foi qui est commune à l'homme naturel et au philosophe dès qu'il ouvre les yeux, elles renvoient à une assise profonde d'opinions muettes impliquées dans notre vie. »¹³

Tout l'effort du philosophe consiste alors à révéler l'obscurité inhérente à cette foi pour faire de la perception une question à part entière, dans une perspective phénoménologique. Jacques Lacan s'est référé aux travaux de ce dernier pour asseoir une réflexion radicalement novatrice sur la question, réflexion qui éclaire le travail de Marleau et, plus largement, d'un pan essentiel des arts contemporains. Cette réflexion se présente sous une forme très condensée dans le texte d'hommage que Lacan a écrit au lendemain de la mort de son ami le 3 mai 1961 et qui a paru la même année dans le numéro des *Temps modernes* consacré au philosophe¹⁴. Simplement intitulé « Maurice Merleau-Ponty », ce texte d'hommage est aussi un texte essentiel au plan

⁸ Denis Marleau, « Les Aveugles et l'utopie », in *Puck*, n. 13, 2000, p. 82-85.

⁹ *Ibidem*, p. 82.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Cité par Marie-Christine Lesage, *op. cit.*, p. 26.

¹² Denis Marleau, « Le théâtre est une expérience de l'inédit », in Marie-Christine Lesage, *op. cit.*, p. 39.

¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1979, p. 17.

¹⁴ Jacques Lacan, « Maurice Merleau-Ponty », in *Les Temps modernes*, numéro consacré à Maurice Merleau-Ponty, 1961, n. 184-185, p. 245-254 ; repris dans Jacques Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, p. 175-184 (édition citée).

théorique : rompant avec les conventions du genre, Lacan y explicite sans détour ce qui le rapproche du philosophe, mais aussi ce qui l'en sépare.

Lacan interprète la phénoménologie de la perception comme une réponse au discours de la science. Alors que, depuis ses origines antiques, la philosophie avait pensé la question de la perception dans son rapport à l'illusion, postulant une réalité idéale qu'il s'agissait de retrouver, la science a produit une coupure entre perception et connaissance, la mathématisation allant de pair avec la « raréfaction de la foi faite à l'œil »¹⁵. Le mérite de Merleau-Ponty est d'avoir donné asile à des faits qui excèdent la « réalité physicienne »¹⁶, sans revenir à l'approche métaphysique héritée de l'Antiquité. La perception offre en ce sens un autre accès à la connaissance, qui passe par la prise en compte de son caractère corporel, au travers du concept cardinal de présence. Il s'agit, pour le phénoménologue, de « se saisir dans le moment d'avant la réflexion » pour « restaurer la pureté de cette présence à la racine du phénomène »¹⁷, Merleau-Ponty insistant (et plus encore dans *Le Visible et l'invisible*) sur l'enracinement physique de la perception : c'est par et au travers de son corps que le sujet accède au monde. Il met en exergue, par exemple, les limitations et les déterminations que l'ancrage corporel des yeux impose au processus perceptif : le rayon d'action des yeux est limité par le front, les joues ; les mouvements, tels les battements des cils ou les oscillations des pas, se répercutent nécessairement sur ce processus sans être pourtant imputés à l'objet ; il y a passage immédiat et spontané de la perception monoculaire à la vraie vision, binoculaire ; etc.¹⁸

Merleau-Ponty conteste en somme l'existence d'une perception naturelle, originale, à partir de laquelle se construirait, mais dans un second temps, une représentation, par l'effet d'une réduction (culturelle et artificielle, quant à elle) de cette perception première aux catégories de la pensée ou du langage. Inscire la perception dans le corps en révèle au contraire le caractère déjà « technologique » : la perception dépend d'un appareillage (c'est pourquoi Merleau-Ponty dénonce le postulat cartésien de l'objectivité, qui suppose de désincarner la vision pour identifier le regard du philosophe au regard absolu de l'aigle) et elle demande un traitement (par le système nerveux central).

Prenant acte de ce renversement fondamental, Lacan insiste sur un autre apport majeur de Merleau-Ponty, à savoir la mise en évidence de la complexité du phénomène visuel, qui est l'addition de toute une série de facteurs. Le philosophe s'est notamment penché sur les effets de l'éclairage et du contraste : Lacan rappelle l'exemple du disque noir éclairé par une lampe dans les limites précises de son contour ; il apparaît alors comme le support à peu près indistinct du cône de lumière blanchâtre projeté sur lui ; il suffit d'interposer un petit carré de papier blanc pour qu'il devienne net, noir et parfaitement distinct¹⁹. Cette complexité de la perception visuelle est en plus redoublée par celle des autres sens, « qui ne se juxtaposent pas mais se composent avec les phénomènes de la vision »²⁰. C'est sur ce point que Lacan se sépare de Merleau-Ponty, dont tout l'effort est de comprendre comment, partant de données si complexes, le sujet unifie sa perception : le philosophe reste, à ce titre, dans la dépendance d'une tradition philosophique cartésienne qui identifie le sujet à la conscience, privilégiant l'opération du « *percipiens* » en tant que subjectivité constituante. Lacan opère ici un renversement de perspective radical : « Ce qui nous

¹⁵ *Ibidem*, p. 176.

¹⁶ *Ibidem*, p. 177.

¹⁷ *Ibidem*, p. 178.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 21-24.

¹⁹ Jacques Lacan, *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 177.

²⁰ *Ibidem*, p. 178.

étonne, c'est qu'on ne profite pas aussitôt de la structure manifeste dans le phénomène [ce que les descriptions de Merleau-Ponty mettent si bien en perspective], pour non y opposer, mais y accorder le sujet lui-même »²¹. Autrement dit, le sujet de la psychanalyse n'est pas le sujet de la phénoménologie, qui demeure un avatar du *cogito* : le sujet que vise la psychanalyse n'est pas le récepteur d'une perception qu'il unifie et constitue ; il est immanent à sa perception, en ce qu'elle est complexe, multiple, multisensorielle, composée parfois de vertige, comme dans le cas de l'hallucination. Lacan relie cette réflexion épistémologique aux travaux qu'il mène alors sur la psychose : dans « Une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose »²², il montre ainsi que, dans l'hallucination verbale, la voix ne peut être conçue simplement comme une substance ou une matière, car elle est tressée au signifiant. La perception humaine ne doit donc pas être pensée comme une expérience essentielle, pleine, originaire, soustraite à la division signifiante ; au contraire, ce que démontre à ses yeux Merleau-Ponty, c'est que le phénomène est à penser en termes de structure : percevoir, c'est repérer des différences, des contrastes, des rapports.

C'est pourquoi Lacan poursuit son hommage en attirant l'attention sur le dernier texte paru du vivant de Merleau-Ponty, à savoir « L'œil et l'esprit » : en interrogeant la peinture, Merleau-Ponty y « ramène la vraie question de la phénoménologie »²³, à savoir cette articulation du phénomène à la structure. C'est ce qu'il découvre dans la peinture de Cézanne, dont les taches conduisent au-delà de la seule perception, tout se jouant entre les taches, dans la « vacillation »²⁴ entre le visible et l'invisible. Cézanne enseigne, pour ainsi dire, à Merleau-Ponty que la perception ne repose pas sur la présence de ce qui se montre, mais se construit dans la relation entre le perceptible et l'imperceptible. Contre « l'éthique de l'Antiquité »²⁵, qui a nourri toute notre tradition, fondée sur l'idéalité d'un réel originaire, pré-signifiant, Merleau-Ponty repère ici une articulation cardinale entre le phénomène et la structure signifiante, que la peinture interroge. Il démontre ainsi « que l'œil est fait pour ne point voir » (dès lors que ce qui ne se voit pas est la condition du voir) et que « ce dont l'artiste nous livre l'accès, c'est la place de ce qui ne saurait se voir »²⁶.

En décrivant l'ancrage corporel de la perception, Merleau-Ponty en révèle le caractère technologique. De son côté, Lacan met en exergue le caractère complexe et non unifiable de la perception, affirmant du même coup que le phénomène doit être pensé, non pas seulement comme matière ou substance, mais dans l'ordre de la structure. Ces réflexions éclairent le travail de Denis Marleau sur l'« incertitude perceptive » en tant qu'il vise à déconditionner, non seulement la représentation, mais la perception même. Elles permettent, plus précisément, de situer l'usage qu'il fait de la technologie : l'enjeu est – non de tromper ou, au contraire, de corriger la perception du spectateur, non de rompre avec la perception, « naturelle », via l'artifice technique –, mais bien d'en restituer la complexité voire le mystère. Pour étayer cette hypothèse, je me propose d'analyser trois effets du dispositif technologique dans *Les Aveugles*.

²¹ *Ibidem*, p. 178.

²² Repris dans : Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, p. 531-583.

²³ Jacques Lacan, *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 182.

²⁴ *Ibidem*, p. 183.

²⁵ *Ibidem*, p. 182.

²⁶ *Ibidem*, p. 183. Trois ans plus tard, paraîtra *Le Visible et l'Invisible*, traité posthume de Merleau-Ponty, que Lacan commentera la même année dans son *Séminaire XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Il y soulignera le pas supplémentaire opéré par Merleau-Ponty par rapport à la *Phénoménologie de la perception* et élaborera en référence à ce livre sa théorie de la schize de l'œil et du regard.

L'incertitude visuelle : l'identification entravée

Le premier est le plus évident : le masque-vidéo met à mal le processus de cadrage signifiant de nos perceptions, qui nous fait en même temps percevoir et reconnaître, d'où l'incertitude visuelle évoquée précédemment. Le dispositif technologique a pour effet d'entraver l'identification de ce qui est perçu : s'agit-il de visages réels ou virtuels, semblables (mais néanmoins distincts) ou carrément dupliqués (et donc identiques) ? Ce premier effet du dispositif ne porte donc pas sur la perception comme telle, mais bien sur la conjonction apparemment si naturelle – naturalité que Merleau-Ponty déconstruit dans ses travaux – des deux opérations de la perception et de la représentation (reconnaissance).

Ici, c'est plus précisément le processus d'identification des visages qui est mis à mal. Le dispositif adopté isole les visages et les met ainsi en évidence – d'autant que les masques, rappelons-le, ont été moulés un peu plus grands que nature – de sorte que la fonction identificatoire du visage est soulignée. On sait d'ailleurs que le tournage des *Aveugles*, extrêmement contraignant sur le plan technique, a été réalisé personnage par personnage :

« La trame de chaque personnage était en effet tournée dans la durée réelle du spectacle, soit quarante-cinq minutes, pour que chacune de ces trames soit cumulée aux autres et se cale presque naturellement avec elles, afin de réduire le plus possible le montage (donc les coupes) par la suite. »²⁷

Chaque personnage s'est ainsi vu doté de traits identitaires particuliers : les acteurs ont travaillé à distinguer quelque peu les aveugles par le travail de la voix, du maquillage et des expressions mimiques. Ce qui produit un effet de similitude dissemblable, qui crée l'incertitude : les visages semblent à la fois mêmes et autres. Merleau-Ponty entrave de la sorte le processus de la reconnaissance des visages, qui nous permet de nous reconnaître et de nous distinguer comme semblables. Ce processus – extrêmement complexe (car il s'agit de reconnaître, non une catégorie, mais une donnée singulière) – est étudié par les neurosciences cognitives contemporaines, justement parce que la reconnaissance des visages est un exemple emblématique de nouage de la perception à son interprétation par le système nerveux central et le cerveau²⁸. Merleau-Ponty utilise le dispositif du masque-vidéo pour entraver ce processus et forcer ainsi le spectateur à demeurer dans l'entre-deux de la perception et de la représentation. Sur ce point, sa fantasmagorie technologique le rapproche étonnamment de Maeterlinck. Dans le texte, les Aveugles font en effet l'épreuve d'une progressive déperdition identitaire ; c'est la mort qui les attend, mais aussi l'indistinction²⁹.

La déspatialisation I : le visible et le tangible

Le dispositif adopté par Merleau-Ponty produit cependant des effets plus fondamentaux, qui concernent la perception en tant que telle, en particulier dans l'ordre spatial. Il n'y a pas d'autre éclairage dans le spectacle que celui des projections vidéo sur les masques, ce qui a pour effet de détacher les visages des aveugles du reste de leur corps et du décor : ils semblent suspendus à rien, dans un espace entièrement indéterminé. Par ce procédé, Merleau-Ponty confronte le spectateur à

²⁷ Stéphanie Jasmin, « Le Tournage des *Aveugles* », in Marie-Christine Lesage, *op. cit.*, p. 69.

²⁸ Cf. Xavier Seron et Marc Crommelinck, « Les Neurosciences cognitives en deux mots », in *La Revue nouvelle*, mars 2010, p. 26-33.

²⁹ Cf. Pierre Piret, « Postérité de la révolution dramaturgique maeterlinckienne », in *Présence/absence de Maurice Maeterlinck*, actes du Colloque de Cerisy-la-Salle (2-9 septembre 2000) organisé par Christian Angelet, Christian Berg et Marc Quaghebeur, Bruxelles, A.M.L. éditions – éditions Labor, coll. « Archives du futur », 2002, p. 415-431.

l'énigme de la perception spatiale : quelles sont les conditions nécessaires à la perception de l'espace ; comment nous repérons-nous dans l'espace par la perception ?

À cette question philosophique majeure, Georges Berkeley a apporté des réponses stimulantes dans son *Essai pour une nouvelle théorie de la vision* (paru en 1709). Ce dernier entend « montrer la manière dont nous percevons par la vue la distance, la grandeur et la situation des objets » (§1)³⁰. Berkeley tente de démontrer que la vue en tant que telle n'oriente pas l'espace. Elle donne accès à des couleurs, des variations de couleur, d'ombre et de lumière. Il délimite donc strictement la perception visuelle, la rapportant au seul processus de l'impression lumineuse, avant tout traitement par le système nerveux central. Pour lui, dès lors, l'expérience de l'espace procède d'autres sens – et d'abord, du toucher : l'espace relève de l'ordre du tangible, qui nous donne accès, par exemple, à la distinction du proche et du lointain (c'est à partir de mon corps que j'accède à la notion de la distance, par mon corps que j'arpente l'espace). Alors que la vue est impression rétinienne et donc surface. Pour Berkeley, c'est l'habitude ou l'expérience qui conduit notre système perceptif à associer des idées tangibles à nos idées visibles, et c'est par ce seul biais que nous appréhendons l'espace tridimensionnel par la vue – mais ces associations sont conventionnelles. Songeons au fameux problème de Molyneux (qu'il rédige en réponse à John Locke, en 1688) : un aveugle capable de reconnaître par le toucher un globe d'un cube serait-il capable, s'il recouvrait la vue, de discerner l'un et l'autre ? Le conventionnalisme radical de Berkeley l'amène à répondre par la négative parce qu'il considère que les deux espaces visibles et tangibles sont incommensurables. Son argumentation repose notamment sur la découverte de Kepler en 1604, à savoir que la vision obéit au principe de la chambre noire et de l'image rétinienne inversée. À cette découverte font écho les expériences de Stratton à la fin du XIX^e siècle : celui-ci a conçu des lunettes équipées d'un jeu de miroirs permettant de redresser l'image rétinienne (c'est-à-dire de court-circuiter le traitement de cette image par le système nerveux central) ; dans un premier temps, tout lui est apparu inversé, mais en quelques jours sa vision s'est adaptée. Comment expliquer cette rectification ? Le conventionnalisme de Berkeley rend bien compte de ce type d'expérience.

Si les conclusions auxquelles sa réflexion sur les rapports entre perception et espace conduit Berkeley ont été discutées voire contestées par la tradition philosophique, il n'en reste pas moins qu'il a renouvelé la question même de la perception, en réfutant le caractère naturel (elle dépend d'un appareillage) et en démontrant le fonctionnement relationnel du système perceptif : en croyant percevoir l'espace par la seule vision, nous sollicitons en fait d'autres sens (comme le toucher), fût-ce virtuellement. Le sujet voyant n'est donc pas réductible à un œil tout-puissant, pas plus que la vision ne l'est à l'activité de l'œil. Toute perception résulte d'un montage complexe de sensations diverses ordonnées par le système nerveux central. Merleau-Ponty et Lacan, on l'a vu, théoriseront ce nouveau paradigme et en tireront diverses conséquences dans l'élaboration de leurs pensées respectives.

Le travail de Denis Marleau prend acte de ce paradigme. Par son dispositif, il « déconditionne » notre rapport conventionnel à l'espace, notamment en éliminant les repères visuels qui permettent, par le biais de la relation du visible au tangible, de constituer un espace orienté. Le dispositif des *Aveugles* implique notamment un travail essentiel sur l'immobilisation : le tournage « exigeait une immobilité quasi totale du comédien », explique Stéphanie Jasmin³¹. De

³⁰ Par la situation, Berkeley désigne la manière dont nous orientons l'espace : gauche-droite, haut-bas, etc. Comment faisons-nous par exemple la différence entre R et r ou E et e ?

³¹ Stéphanie Jasmin, « Le Tournage des *Aveugles* », *op. cit.*, p. 68-69.

même, l'installation fige toute possibilité de mouvement, le spectateur étant placé face à un espace scénique indéfini (il n'y a pas de cadre de scène et le noir sur fond duquel s'enlèvent les visages est donc sans limite) et parfaitement immobile, ce qui entrave ses potentialités de perception spatiale.

Sur ce point encore, la proximité avec le texte de Maeterlinck est manifeste. Celui-ci prévoit en effet quelques rares déplacements, mais les aveugles sont plutôt voués à l'immobilité :

« TROISIÈME AVEUGLE-NÉ : Je voudrais savoir à côté de qui je suis assis ?

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ : Je crois que je suis assis près de vous.

(Ils tâtonnent autour d'eux.)

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ : Nous ne pouvons pas nous toucher ! »³²

Les Aveugles évoluent dans un espace sans repère, désorienté : pour se situer dans l'espace, ils voudraient faire appel au toucher, mais ne le peuvent. En somme, Marleau radicalise l'expérience de Maeterlinck en reportant l'effet d'incertitude spatiale qu'il prête aux aveugles sur le spectateur lui-même, qui fait l'épreuve de l'aveuglement, perd sa position de maîtrise, d'œil tout-puissant.

La déspatialisation II : le visible et le sonore

Ce déconditionnement spatial tient aussi à la relation qui s'établit dans le spectacle entre les dimensions du visible et du sonore. C'est une expérience relatée par de nombreux spectateurs : l'effet d'incertitude procède également de la relation problématique des voix aux personnages. Ne repérant pas immédiatement l'origine des voix, le spectateur cherche à identifier qui parle en scrutant les visages pour déceler par exemple un mouvement de lèvres. Les voix ont pourtant été manifestement travaillées avec précision : lors du tournage des rôles, le micro rapproché a été privilégié pour mettre en avant l'intimité de la voix ; et le dispositif scénique comprend des haut-parleurs proches de chacun des bustes. L'attribution prête néanmoins à hésitation, ce qui prouve que la spatialisation sonore ne va pas de soi. Quant au décor sonore, qui fait droit aux nombreux bruits évoqués par Maeterlinck dans son texte, il ne fait qu'accentuer la confusion, ces bruits étant nettement délocalisés quant à eux (le décor sonore est incontestablement immersif).

Le dispositif construit par Marleau produit ainsi un troisième effet : il dénoue la relation, ordinairement conjonctive, des sens de la vue et de l'ouïe. Cette déliaison s'articule en outre à l'effet d'immobilisation évoqué précédemment : le jeu des voix n'est pas orienté par celui des mouvements – comme c'est le cas dans la perception ordinaire, où le processus de l'adresse se signale par le truchement de la voix, mais aussi, en même temps, du mouvement corporel. Il faut tenir compte également de la proximité des voix, qui se ressemblent toutes, évidemment, même si Céline Bonnier et Paul Savoie ont modulé leurs voix et intonations en fonction des différents rôles qu'ils incarnaient. La seule distinction claire que repère le spectateur est liée au genre : il y a les voix masculines et les voix féminines.

Marleau souligne, ce faisant, une autre relation inhérente au système perceptif par laquelle l'expérience auditive se conçoit comme une expérience spatiale orientée : j'entends un son et je sais d'où il vient, je peux le situer (direction, distance). Mais, une fois encore, cette

³² Maurice Maeterlinck, *Petite Trilogie de la mort : L'Intruse, Les Aveugles, Les sept princesses*, Bruxelles, Impressions nouvelles, coll. « Espace nord », p. 42.

expérience est une expérience globale, relationnelle : j'entends un son et, en même temps, je puis le situer par rapport à moi-même, marcher en sa direction ou regarder en sa direction et c'est la convergence des perceptions qui établira la spatialisation de mon expérience. Berkeley distingue par exemple l'ouïe de la vue en ce qu'elle ne permet pas, selon lui, de produire des représentations simultanées :

« Les sons, par exemple, que l'on perçoit au même instant sont propres à se fondre, si je puis dire, en un seul son. Mais nous pouvons percevoir en même temps une grande variété d'objets visibles tout à fait séparés et distincts les uns des autres. » (§ 145)

C'est donc la convergence des sens – de l'ouïe et de la vue dans ce cas – qui permet d'échapper à la confusion. Le dispositif de Marleau opère, à l'inverse, par dissociation : il mine la collusion attendue entre le sonore et le visible, et c'est par ce biais qu'il « inquiète la perception ». Il souligne très significativement cet aspect de son travail dans un entretien avec Louise Ismert :

« Mon intuition est qu'avec cette pièce Maeterlinck opère dans le champ de la 'théâtralité du spectre' un déplacement inédit de l'œil vers l'oreille. En effet, dès lors que l'aveugle n'a plus l'usage de ses yeux, la frontière entre ce qu'il entend et ce qu'il croit entendre brouille l'espace et le temps. Le doute s'installe dans cette expérience des ténèbres que le spectateur partagera avec lui. C'est la raison pour laquelle je n'ai pas voulu définir de façon continue et trop distincte l'origine et la matérialité de ces bruits et des sons qui envahissent l'espace scénique. »³³

Il s'agit bien d'imaginer ce que peut être la perception d'un aveugle, mais pas seulement sa perception visuelle : Marleau considère que sa perception sonore est également brouillée (et sans doute est-ce particulièrement le cas pour les aveugles-nés, que Maeterlinck distingue explicitement des autres aveugles, on comprend bien pourquoi dans ce cadre). Il n'y a donc pas compensation (d'un sens défaillant par les autres sens, fonctionnels), mais bien contamination sensorielle. Le dispositif technologique déconditionne en somme la perception en isolant les sens, ce qui crée une incertitude que Marleau explicite en faisant référence au motif du spectre. Avec le spectre, c'est la dimension de l'hallucination – donc d'une forme de perception – qui est posée : celle-ci peut être sonore (les voix) aussi bien que visuelle (les mirages), mais Marleau suggère que le théâtre a surtout exploité la seconde. Il aurait, dans ce spectacle, déplacé la perspective en travaillant à produire une sonorité spectrale. Celle-ci advient lorsqu'une perception est insituable : le spectre n'est plus ici une entité métaphysique faisant effraction dans le monde humain ; il est cette pointe du réel qui se manifeste lorsque la perception est prise en défaut. Tel est, à en croire Marleau, le doute qu'il voulait susciter : il évoque ici le décor sonore (les cris des oiseaux, le bruissement du feuillage, les pas mystérieux, etc.), mais son travail sur les voix produit de semblables effets.

Là encore, Marleau rejoint Maeterlinck, à qui il attribue d'ailleurs cette invention dans l'extrait cité. Ainsi, un des aveugles remarque :

« Je ne distingue plus vos voix !... Vous parlez tous de même !... Elles tremblent toutes ! »³⁴

³³ Louise Ismert, « Une fantasmagorie technologique. Entretien avec Denis Marleau », in *Alternatives théâtrales*, n. 73-74 (« Modernité de Maeterlinck - Denis Marleau »), juillet 2002, p. 106.

³⁴ Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 65.

Il désigne de la sorte l'impossibilité d'identifier ses compagnons (cf. le premier effet d'incertitude que nous avons repéré). Mais n'évoque-t-il pas aussi cette sonorité spectrale ? Leurs voix tremblent toutes, comme si elles étaient habitées par une autre voix, celle de la mort, à l'évidence. Perçues uniquement par l'oreille, les voix semblent se séparer de ceux à qui elles appartiennent, elles deviennent insituables et du même coup inquiétantes, comme l'est la voix dans l'hallucination. Le dispositif adopté par Marleau a pour effet de transférer cette inquiétude au spectateur lui-même. Au début du spectacle, par exemple, on entend des voix multiples, qui se chevauchent ; on comprend ensuite que ce sont les « trois vieilles qui prient »³⁵ ; leurs litanies forment un bruissement indistinct – si bien que le spectateur ne sait pas qui parle ni quel est le rapport des aveugles à ces voix : bruissent-ils ou sont-ils « bruissés » ?

Conclusion

Si cette « installation-théâtre » de Denis Marleau produit incontestablement des effets immersifs, on répugne pourtant à la réduire à une telle catégorie. C'est que la catégorie de l'immersif désigne à la fois un dispositif technique et un paradigme de pensée, qui associe ce dispositif à un imaginaire de la complétude : d'un spectacle immersif, on attend qu'il fasse faire au spectateur une expérience « totale », « intégrée », « globale », une expérience de contemplation dont le pivot est l'unité du sujet – avec lui-même, avec son corps, avec le monde dans lequel il « baigne ». Or, les effets immersifs produits par le travail de Marleau s'inscrivent, on l'a vu, dans un tout autre paradigme, l'incertitude perceptive ayant pour effet de problématiser le rapport entre perception, expérience et connaissance (de soi et du monde).

En cela, le travail scénique de Marleau résonne avec la dramaturgie de Maeterlinck. La situation théâtrale construite par Maeterlinck instaure une distinction épistémique manifeste entre personnages et spectateurs : à l'ignorance des aveugles, qui tient à leur aveuglement même, répond le savoir du spectateur, qui découvre d'emblée la vérité à laquelle les aveugles n'accéderont qu'à la fin de la pièce, à savoir que le prêtre est mort. Comme toujours chez Maeterlinck, tout le travail d'écriture consiste alors à détacher le spectateur de cette fable apparente pour lui faire faire une expérience d'un autre ordre, par l'effet d'un décentrement perceptif constant : les multiples allusions à la perception des aveugles, leur usage surprenant des synesthésies dévoilent une autre perception, non cadrée par le faire-image, la maîtrise de l'œil ; une expérience somme toute à la fois plus pauvre et plus riche que celle des voyants. Par son dispositif scénique, Marleau renforce cet enjeu de la pièce en confrontant, grâce à un usage très précisément orienté des technologies modernes, le spectateur à l'espace indéterminé, désorienté, des aveugles.

Pierre Piret est professeur au département de langues et lettres et au centre d'études théâtrales de l'Université de Louvain. Il enseigne principalement l'esthétique littéraire, le théâtre de langue française et la littérature francophone de Belgique. Il poursuit des recherches dans ces

³⁵ *Ibidem*, p. 41.

domaines en s'interrogeant tout particulièrement sur la force analytique du discours littéraire et théâtral : par quelles opérations énonciatives l'œuvre parvient-elle à analyser les malaises dans la civilisation et à y répondre ? Il s'appuie pour ce faire sur des concepts et modèles empruntés à la philosophie, à la psychanalyse freudo-lacanienne et à la linguistique générale.

Il a dirigé, seul ou en collaboration, plusieurs ouvrages collectifs portant sur la question des dispositifs : *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique* (Paris, L'Harmattan, 2007), *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques* (Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2010), *La Littérature au prisme de la photographie* (*Textyles*, n°43, Bruxelles, Le Cri édition, 2012). Il a également co-dirigé avec Jonathan Châtel le récent numéro de la revue *Études théâtrales* « Corps parlant, corps vivant. Réponses littéraires et théâtrales aux mutations contemporaines du corps » (n°66, 2018).

Il prépare actuellement un ouvrage sur les dramaturgies expérimentales de l'entre-deux-guerres.