

**La vidéoprojection dans *Les aveugles : fantasmagorie
technologique* de Denis Marleau**

Objet dans l'espace-temps du spectateur

La vidéoprojection est une technique de projection lumineuse d'images animées. Elle est aujourd'hui principalement associée à la diffusion de films ou de diaporamas sur des surfaces plates et neutres, des écrans, permettant l'accès à l'image. Mais cette utilisation de la vidéoprojection dominante n'est pas la seule possible.

À partir de la mise en scène des *Aveugles : fantasmagorie technologique* (2002) de Denis Marleau, l'article aura pour objectif de démontrer les capacités de la technique de vidéoprojection à mettre le spectateur en présence d'objets dynamiques dans son espace-temps de réception.

L'article commencera par la présentation du texte *Les aveugles* (1890) de Maurice Maeterlinck avant de continuer avec celle du dispositif utilisé par Denis Marleau afin de le mettre en scène.

La reprise de la pièce *La biche au bois* (1896), des frères Cogniard, sera ensuite évoquée afin de rappeler l'utilisation du cinématographe comme trucage lumineux pour le théâtre à la fin du XIXe siècle.

Puis, il sera rappelé en quoi l'autonomisation de la cinématographie entraîna un repositionnement théorique sur la pratique théâtrale et l'émergence de la notion de *présence*.

Les modalités générales de diffusion et de réception des deux formes d'expressions artistiques seront ensuite comparées avant de préciser les spécificités de la vidéoprojection de Marleau face à celles proposées par la diffusion de la cinématographie.

Il pourra enfin être démontré en quoi la vidéoprojection est en mesure de produire un effet de *présence*.

Les aveugles

Les aveugles : fantasmagorie technologique, qui sera nommée *Fantasmagorie technologique* dans la suite de l'article, est la mise en scène par Denis Marleau du texte *Les aveugles* de Maurice Maeterlinck, paru pour la première fois en 1890.

L'action de cette pièce en un acte débute au crépuscule, dans une ancienne forêt septentrionale d'une petite île dont un hospice accueille des aveugles. Au milieu du bois, douze de ses résidents, six femmes et six hommes, sont assis autour d'un vieux prêtre, leur guide, dont ils ignorent la mort survenue avant le début de la narration. Les aveugles attendent son retour, pensant l'homme parti chercher de l'eau pour le groupe. Les personnages anonymes ne sont identifiables qu'avec certaines spécificités. Des six hommes, trois sont nés aveugles, un est vieux et sourd, un autre semble distinguer certaines sources lumineuses, le dernier est très âgé. Des six femmes, trois sont en prière, une est jeune, une autre est présentée comme folle et prise de mutisme depuis la naissance de son enfant qu'elle tient dans ses bras, la dernière est la plus âgée. Les dialogues rendent compte de leurs échanges et de leurs interrogations sur l'endroit où ils se trouvent et sur les décisions à prendre. Au cours de la narration, un chien de l'hospice viendra à leur rencontre et leur révélera le corps inanimé du prêtre. D'autres échanges verbaux suivront jusqu'à ce que l'enfant de la folle commence à pleurer et que tous se mettent à sentir une nouvelle présence. Cette dernière marchera jusqu'à eux sans autre bruit que ses pas et sa robe glissant sur les feuilles et, s'arrêtant parmi eux, mettra fin à la pièce. Une évolution climatique et environnementale, toujours plus froide et tempétueuse, accompagnera l'évolution narrative jusqu'à la non-résolution. L'ensemble des personnages reste pratiquement statique durant l'acte.

L'absence de dénouement explicite et certaines références intertextuelles, telle que l'évocation de fleurs comme l'asphodèle¹, permettent d'envisager diverses analyses symboliques. Grâce aux études croisées d'autres textes de l'auteur, comme *L'Intruse*, *Les Sept princesses* ou *La Mort de Tintagiles*, Paul Gorceix et Fabrice van de Kerckhove s'intéressent, par exemple, à la thématique de la mort dans l'œuvre de Maeterlinck. Il serait envisageable de lire *Les aveugles* comme un texte symbolisant l'incapacité humaine d'appréhension de la mort.

Sans prise de position quant aux analyses possibles du texte, il est par contre intéressant de noter que Maeterlinck se revendiquait du mouvement symboliste et qu'il envisageait, à l'instar de ses contemporains, les meilleurs dispositifs à mettre en place pour *symboliser* au théâtre :

Dès 1886, E. Dujardin, Th. de Wyzewa et plus particulièrement S. Mallarmé avaient déclenché une véritable offensive contre la personnalité trop envahissante de l'acteur[. ...] L'exigence d'abstraction défendue par Mallarmé s'inscrit dans le contexte plus large de l'opposition fondamentale entre lecture et représentation. En d'autres termes pour aller jusqu'au symbole, le théâtre doit être lu et non joué. Maeterlinck suit cette tendance et souligne : « il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène » en proposant de remplacer l'être humain par « une ombre, un

¹ Fleurs évoquées dans le chant XI de *L'odyssée* d'Homère comme recouvrant les champs des enfers (**HOMÈRE**. « Chant XI ». Dans : *L'odyssée*. Trad. du grec par Frédéric MUGLER. Arles : Actes sud. 1995. p. 206 et 207.) et que l'on retrouve dans *Les aveugles*. (**Maurice MAETERLINCK**. *Les aveugles*. Dans **Fabrice van de KERCKHOVE**. *Maurice Maeterlinck, petite trilogie de la mort*. Bruxelles : Luc Pire, 2009. p.181)

reflet, une projection de formes symboliques d'un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie². »

Cent douze ans après que ce désir fut évoqué par Maeterlinck, Denis Marleau semble l'avoir appliqué littéralement afin de mettre en scène le texte. La *Fantasmagorie technologique* fut créée en 2002 lors d'une résidence du metteur en scène au Musée d'Art Contemporain de Montréal. Sa principale caractéristique est l'absence de comédien sur scène. Cette dernière est uniquement occupée par douze masques blancs obtenus par moulage des visages de deux comédiens, Céline Bonnier et Paul Savoie. Chacun prête ses traits aux six masques des personnages du même genre que lui, les femmes côté jardin, les hommes côté cour. Les masques occupent l'espace non linéairement et comme s'ils possédaient des corps en scène. L'ensemble de l'espace de monstration, incluant le public assis face à la scène, est plongé dans l'obscurité. Les seules sources de lumière proviennent des vidéoprojections, sur chaque masque, des captations enregistrées des visages des deux comédiens. L'effet d'émergence des visages de l'obscurité est comparable à celui d'un clair-obscur des peintures du Caravage. Chaque comédien interprète les six rôles des aveugles du même sexe que lui. Une bande sonore préenregistrée est diffusée en synchronie avec les mouvements des visages. Le texte dit par les deux comédiens est celui de Maeterlinck amputé des parties impliquant un déplacement scénique. La bande sonore est également agrémentée de sons évoquant l'univers diégétique et de certains effets tels que des boucles, des distorsions ou des jeux sur les intensités.



Détail de la mise en scène *Les aveugles : fantasmagorie technologique* de Denis Marleau. 2002. (Photographie © Richard-Max Tremblay)

² **Maurice MAETERLINCK.** « Menus propos : le théâtre », *La Jeune Belgique*. 1890. Reproduit dans **Paul GORCEIX.** *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck*. Paris : Eurédit. 2006. p. 70.

Vidéoprojection et Cinématographie

Il est aisé de prendre la mesure de l'intérêt du dispositif de mise en scène de Marleau en regard des intentions de Maeterlinck d'« écartier entièrement l'être vivant de la scène ». Mais sans chercher à développer les apports de cette mise en scène aux diverses analyses symboliques ou esthétiques déjà proposées sur le texte, l'article présent se focalise sur l'un des éléments techniques de la mise en scène, celui de la vidéoprojection. Car l'intérêt de ce procédé dans l'adaptation de Marleau est qu'il en propose une réception divergente des habitudes culturelles spectatoriennes. En effet, l'appréhension de cette technique s'est principalement conditionnée et réduite à celle proposée par les modalités de présentation cinématographiques depuis l'autonomisation de la pratique.

Pour clarifier les termes, il faut comprendre la *vidéoprojection* comme une technique de projection d'images mobiles à l'aide de lumière.

Le cinématographe est un appareil particulier permettant la vidéoprojection.

Par contre, la cinématographie doit être comprise comme une pratique d'expression artistique relevant d'un langage propre. Cette dernière porte le nom de l'appareil technique par lequel elle a pu apparaître. Mais il faut bien dissocier la technique de la forme d'expression. Peut relever de la cinématographie une création qui ne serait pas vidéoprojetée et, l'article le démontrera, l'inverse est aussi vrai.

Enfin, le terme *cinéma*, quand il sera utilisé dans l'article, sera à comprendre comme l'évènement de diffusion d'une cinématographie par vidéoprojection devant un public.

La technique de la vidéoprojection est donc intimement liée aux modalités de diffusion de la cinématographie et son langage, c'est-à-dire à la projection sur écran plat d'un cadre majoritairement parallélépipédique par lequel des « photographies agissantes³ » s'offrent à la vue et racontent une histoire. Or, l'importance culturelle prise par la cinématographie a fait oublier les autres réceptions possibles du cinématographe et ainsi de la vidéoprojection. Car le cinématographe ne fut pas exclusivement envisagé sous cet angle à sa création. Un rapide détour par la période historique qui vu l'émergence de l'appareil des frères Lumière permet de saisir cette évolution.

Fantasmagories

Les études de Jean-Pierre Sirois-Trahan sur les fonds de l'Association de la Régie Théâtrale conservés à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris permettent de prendre connaissance d'un élément scénique intéressant de la reprise de la pièce *La biche au bois* des frères Cogniard, en 1896. Le directeur technique du Théâtre du Châtelet, Edmond Floury, demanda l'intervention des deux *cinématographistes*, Jacques Ducom et Georges Méliès, afin d'intégrer une projection à une scène précise. Sans entrer dans le détail de la narration, la scène présente un personnage dont le nez, allongé par sorcellerie, est étudié à la loupe. La vue au travers de

³ Jules CLARETIE, « La vie à Paris », *Le Temps*, 13 février 1896, p. 2. Reproduit dans Daniel BANDA et José MOURE. *Le cinéma : naissance d'un art*. Paris : Flammarion, 2008. p. 42-43. Également reproduit dans Jean-Marc LARRUE et Giusy PISANO (dir.). *Archives de la mise en scène. Hypermédialité du théâtre*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, à paraître.

cette dernière est *retransmise* en arrière-plan du plateau à l'aide d'un effet visuel que Ducom décrit ainsi :

Voici comment était machinée cette scène véritablement théâtrale et certainement la première réalisée par les moyens du cinématographe.

Deux sortes de projections étaient nécessaires : une produite par une lanterne ordinaire et destinée à projeter l'image du nez grossissant, l'autre cinématographique pour projeter la scène où l'on voyait l'explosion du bout du nez, les fumées et les danses des esprits frappeurs. Comme nous l'avons dit, le décor du théâtre représentait une salle basse et sombre d'un château ; le fond obscur et indéfini était remplacé par un écran transparent de projection, mais cet écran n'était démasqué qu'après que l'obscurité complète avait été faite sur la scène et dans la salle. Par-derrière et par transparence, on voyait apparaître le nez qui était dessiné sur un fond noir, il était produit par un verre de projection fixe machiné, c'est-à-dire qu'un écran mobile démasquait le nez graduellement pour produire son allongement. [...] Comme décor et comme fond on s'était servi d'une grande surface de velours noir. Ce double emploi du fond noir faisait que, sur le décor, on ne voyait pas où commençaient et où finissaient les projections, il n'y avait que les parties utiles de l'image qui étaient visibles et colorées ; on pouvait les croire produites dans l'espace et non sur un écran de projection à formes toujours déterminées et peu artistiques. Avant de jouer la scène il fallait naturellement repérer les deux projections pour qu'elles puissent se raccorder entre elles. Ces apparitions eurent beaucoup de succès⁴.

La lanterne dont il est question comme première projection est un procédé technique permettant de générer une illusion visuelle par le passage d'un rayon lumineux au travers d'un système optique teinté d'un motif statique, en l'occurrence le nez. Ce procédé est comparable à un projecteur de diapositive. Il est donc clairement évident que le cinématographe, en seconde projection superposée à la première, est ici envisagé comme « un procédé sophistiqué de trucage⁵ » servant la narration théâtrale. De plus, comme « on ne voyait pas où commençaient et où finissaient les projections, » il est clair que la vue cinématographique, tout comme celle de la lanterne, procède d'un désir d'intégration de l'effet à l'événement diégétique présenté en scène.

De plus, en 1925, Jules-Louis Breton dans sa préface à *l'Histoire du cinématographe de ses origines jusqu'à nos jours* de Georges-Michel Coissac « s'efforce de démontrer que le spectacle cinématographique est appréhendé par les spectateurs d'abord et avant tout comme un *phénomène lumineux* [et qu'ils y trouvent] un plaisir sensoriel relevant des nouveaux modes de

⁴ Jacques DUCOM. *Le cinématographe scientifique et industriel. Son évolution intellectuelle. Sa puissance éducative et morale. Traité pratique de cinématographie* [1911]. Paris : Albin Michel éditeur. 1924. p. 84-85. Reproduit dans Jean-Marc LARRUE et Giusy PISANO (dir.). *Archives de la mise en scène. Hypermédiatité du théâtre*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, à paraître.

⁵ Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN. « Les dispositifs mixtes théâtre/cinéma et leur mise en scène/film ». Dans Jean-Marc LARRUE et Giusy PISANO (dir.). *Archives de la mise en scène. Hypermédiatité du théâtre*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, à paraître.

perception qui sont apparus avec le développement de la société moderne fondée sur l'exploitation de l'électricité⁶. ».

L'utilisation du cinématographe s'inscrit ainsi dans la continuité de spectacles relevant des fantasmagories, ce terme qualifiant un « spectacle d'illusions d'optique dans une salle obscure donnant l'illusion d'apparitions surnaturelles⁷ ». La technique rencontre un succès dans cette optique *spectrale*, en continuité de la lanterne magique et en parallèle d'autres trucages et illusions visuelles tel que le célèbre Pepper's Ghost⁸.

Peu à peu, les créations relevant de la diffusion par cinématographe gagneront en autonomie, mais pas dans la direction de la *simple* génération de spectre et d'effets visuels que nous pourrions qualifier de fantasmagoriques. Elles emprunteront le chemin par lequel elles connaissent aujourd'hui encore le succès, celui de *la* cinématographie, et deviendront une forme d'expression artistique. Ainsi, les « projections de films, d'abord intégrées au sein même du spectacle, notamment avec la collaboration de Georges Méliès, [seront] présentées à part dans des séances de cinématographe⁹. » Et pour accéder à une certaine autonomie, la cinématographie empruntera des codes narratifs au théâtre. Dès ce moment « l'art du cinématographe est nommément envisagé comme du Théâtre cinématographique ou du Cinéma-Théâtre¹⁰ ». Jay David Bolter nous rappelle en toute simplicité cette remédiation en relevant qu'« un film est toujours diffusé devant un public situé hors de la narration mais regardant à l'intérieur, comme sur une scène de théâtre¹¹. » Ainsi, le quatrième mur symbolique d'Antoine se mue en fenêtre physiquement infranchissable grâce à la cinématographie. Certains théoriciens déplorent d'ailleurs cette remédiation des principes narratifs du théâtre par la cinématographie. « Robert Desnos dira que "l' 'esprit théâtre' aura contribué à gâcher un moyen d'expression qui ne doit servir que l'imagination et la poésie" en déplorant la décadence de l'expressionnisme allemand à la fin des années 1920¹². »

⁶ **Stéphane TRALONGO**. « Visions électriques. Le renouvellement de l'expérience spectatorielle au temps de l'électrification des théâtres ». Dans **Jean-Marc LARRUE** et **Giusy PISANO** (dir.). *Archives de la mise en scène. Hypermédialité du théâtre*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, à paraître. L'auteur cite **Jules-Louis BRETON**. « Préface ». Dans **Georges-Michel COISSAC**. *Histoire du cinématographe de ses origines jusqu'à nos jours*. Paris : Éditions du Cinéopse/Librairie Gauthier-Villars. 1925. p.V.

⁷ **Stéphanie JASMIN**. « Parcours du personnage vidéo ». Dans *Alternatives théâtrales*. n°73-74. Juillet 2002. Bruxelles : Alternatives théâtrales. p.42.

⁸ Ce dispositif permet de créer l'illusion d'une présence spectrale sur scène. L'effet est obtenu par un jeu de réflexions et d'intensité lumineuse entre deux espaces séparés par une vitre. Un comédien se trouve par exemple dans un espace hors scène, non éclairé et non visible par le public. Puis une vitre est disposée précisément sur scène pour venir faire apparaître le reflet du comédien caché lorsque ce dernier sera mis en lumière. Le comédien apparaît ainsi sur scène, translucide.

⁹ **Stéphane TRALONGO**. « Visions électriques. Le renouvellement de l'expérience spectatorielle au temps de l'électrification des théâtres ». Dans **Jean-Marc LARRUE** et **Giusy PISANO** (dir.). *Archives de la mise en scène. Hypermédialité du théâtre*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, à paraître.

L'auteur prend ses références auprès de **Jacques DESLANDES** et **Jacques RICHARD**. *Histoire comparée du cinéma, tome 2 : Du cinématographe au cinéma, 1896-1906*. Tournai : Casterman, 1968. et **Serge BASSET**. « Courrier des théâtres ». *Le Figaro*, n° 44, 13 février 1907. p. 4.

¹⁰ **Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN**. « Les dispositifs mixtes théâtre/cinéma et leur mise en scène/film ». Dans **Jean-Marc LARRUE** et **Giusy PISANO** (dir.). *Archives de la mise en scène. Hypermédialité du théâtre*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, à paraître.

¹¹ [Traduction personnelle] « a film is still presented before a Spectator who is situated outside looking in as in the theatre ». **Jay David BOLTER**. « Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema ». Dans *Intermédialités*, n°6, automne 2005. Montréal : Université de Montréal. p.24.

¹² **Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN**. « Les dispositifs mixtes théâtre/cinéma et leur mise en scène/film ». Dans **Jean-Marc LARRUE** et **Giusy PISANO** (dir.). *Archives de la mise en scène. Hypermédialité du théâtre*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du

Quoi qu'il en soit, face à ces emprunts de certains codes de narration par la nouvelle forme d'expression, les gens de théâtre affirmeront les spécificités et les valeurs distinctives de leur pratique. Ainsi, émergera un « discours essentialiste¹³ » afin de démontrer la « supériorité ontologique¹⁴ » de la pratique théâtrale. La principale caractéristique de ce discours concernera la notion de *présence* que les nouvelles techniques d'enregistrement et de diffusion sonore et vidéo auront fait apparaître. En effet, cette notion était absente des discours sur le théâtre avant l'apparition du cinématographe¹⁵. Cette *présence* sera celle du comédien et de son corps, du public, de la scène et de l'évènement théâtral en cours. La coprésence entre les deux premiers, induisant des interactions possibles durant les représentations, sera valorisée face à la cinématographie qui, malgré les similitudes de mécanique narrative, restera une fantasmagorie représentant une captation de corps concrètement absents de l'espace physique de monstration du film.

Les deux réceptions de la vidéoprojection.

Par l'utilisation de la vidéoprojection, la *Fantasmagorie technologique* de Marleau semble relever plus de l'absence de la cinématographie que de la présence théâtrale. Néanmoins, la réception spectatorielle du dispositif de Marleau est plus à rapprocher de celle du trucage de *La biche au bois* que d'une séance de cinématographie. Pour s'en convaincre, il convient de comparer les espaces-temps de performance des comédiens et de réception des spectateurs entre théâtre et cinéma, puis de s'intéresser au dispositif évènementiel des deux formes d'expression et enfin de distinguer les spécificités techniques de la vidéoprojection de Marleau face à celles utilisées pour la cinématographie.

Ainsi, au théâtre, sauf cas particulier, l'espace-temps de performance des comédiens est le même que celui de la réception par le public. Comédiens et spectateurs se trouvent en un lieu et un temps communs. La génération de l'univers diégétique se produit par une performance en direct.

Le dispositif offert aux sens des spectateurs, l'évènement en cours, est le jeu même d'êtres vivants, de leurs interactions entre eux et avec un ensemble d'objets mobiles ou architecturaux, dans leur espace-temps commun.

Au cinéma, par contre, l'espace-temps de la performance est dissocié de l'espace-temps de la réception. Il est plus correct de parler des espaces-temps de la performance. Les captations des plans-séquences peuvent avoir lieu en divers endroits et à diverses heures, sur plusieurs jours, voire années. Des sons ou des effets spéciaux peuvent être ajoutés à une séquence qui ne les

Septentrion, à paraître. L'auteur cite **Robert DESNOS**. « Faillite du cinéma allemand ». *Le Soir*, 25 décembre 1928. Reproduit dans *Les rayons et les ombres. Cinéma*. Paris : Gallimard, 1992, p. 167.

¹³ **Jean-Marc LARRUE**. « Théâtre et intermédialité » Dans *Intermédialités*, n°12, automne 2008. Montréal : Université de Montréal. p.22.

¹⁴ **Jean-Marc LARRUE**. « Théâtre et intermédialité » Dans *Intermédialités*, n°12, automne 2008. Montréal : Université de Montréal. p.21.

¹⁵ Je renvoie ici aux recherches de **Philip AUSLANDER** (*Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1993.) et au texte de **Jean-Marc LARRUE** (« Théâtre et intermédialité » Dans *Intermédialités*, n°12, automne 2008. Montréal : Université de Montréal.) concernant l'apparition de la notion de présence au théâtre.

contenait pas lors de la captation. Le tout est ensuite assemblé et combiné en un film afin d'être diffusé face à un public témoin par médiation des performances passées. Cette diffusion se produit dans un lieu et un temps qui n'a, sauf exception, aucun lien avec ceux représentés à l'écran.

Concernant le dispositif de monstration, le vrai spectacle auquel le public vient assister lors d'une séance de cinématographie, l'événement, l'action physique en cours, est la course d'une bande traversée par un faisceau lumineux dont un assemblage d'optiques vient projeter les rayons sur un écran. Cet événement est bel et bien une fantasmagorie. Il vient re-présenter les captations photoniques de mouvements, d'actions passées, par un cadre lumineux projeté sur un écran. Le spectacle est bien celui de la vidéoprojection.

Mais, le langage propre à la cinématographie a éduqué le spectateur à ignorer le dispositif pour focaliser son attention sur les événements représentés à l'intérieur du cadre projeté. Tout comme au théâtre le public fait abstraction du fait qu'il sait que des comédiens jouent un rôle afin d'accéder aux personnages et à la narration diégétique, au cinéma le public fait désormais abstraction du dispositif fantasmagorique pour s'immerger dans l'image. La vidéoprojection s'efface, se rend *transparente*¹⁶ pour reprendre les mots de Bolter et Grusin.

Ainsi, l'ambition de la cinématographie n'est pas de rendre présent, dans la salle de projection, le processus de projection lui-même, non plus que de rendre présent les éléments représentés à l'image dans l'espace-temps du spectateur. Plus personne ne craint l'arrivée d'un train en gare¹⁷. L'ambition actuelle est, au contraire, l'immersion du spectateur *dans* les vues cinématographiques, de l'en rendre témoin. Ainsi, la vidéoprojection de la cinématographie est envisagée comme une fenêtre ouverte sur le monde diégétique représenté à l'écran.

Voilà exactement en quoi la vidéoprojection de Marleau se distingue de celle de la cinématographie. Elle n'ouvre pas de fenêtre par laquelle plusieurs points de vue, plusieurs plans-séquences, vont s'enchaîner. Chaque projection est un plan fixe et re-présente un seul et même objet : un visage. Le dispositif renoue avec les fantasmagories du début du XXe siècle et leur recherche d'illusion de présence de l'image vidéoprojetée sur scène. C'est bel et bien un effet de présence qui est produit par le dispositif. Et c'est bien cet effet particulier de la vidéoprojection que Marleau recherche.

Pour s'en convaincre, il suffit de prendre connaissance des origines assumées de l'incorporation de la vidéoprojection de captations de visages dans les mises en scène de Marleau. La première occurrence concerne l'adaptation du roman de Tabucchi, *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa* (1997). Cette recherche scénique s'amorce à la suite de la découverte des travaux de l'artiste plasticien Tony Oursler¹⁸. Ce dernier utilise la vidéoprojection afin d'animer certains éléments de ses sculptures, principalement des visages. La rencontre de la pratique sculpturale et de la vidéoprojection permet l'apport des propriétés de chacune à l'autre. Ainsi, les

¹⁶ Jay David BOLTER et Richard GRUSIN. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge et Londres : The MIT Press, 2000.

¹⁷ Sur la véracité de ces peurs, voir Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN, « Mythes et limites du train-qui-fonce-sur-les-spectateurs », dans Veronica INNOCENTI et Valentina RE (dir.). *Limina. Le Soglie del Film/Film's Thresholds*. Udine : Forum, 2004. p. 203-221.

¹⁸ Origines révélées par Denis MARLEAU et Stéphanie JASMIN lors de l'observatoire du Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques de l'Université de Montréal du 25 mars 2014, « Mémoires et pratiques artistiques », animé par Marie-Christine LESAGE. L'enregistrement sonore devrait être bientôt disponible sur : *CR|alt* [en ligne]. Disponible via < <http://www.crialt-intermedialite.org/fr/pages26/> > (Consulté le 07/04/2014).

propriétés physiques, concrètes et volumiques de la sculpture se trouvent mêlées à celles dynamiques de la vidéo. Le spectateur déambulant dans le lieu d'exposition où sont présentés les travaux de Oursler se trouve en présence d'objets sculpturaux possédant des caractéristiques dynamiques.

Il est possible de comprendre cet effet par deux principes techniques très simples. Le premier est l'absence d'un cadre ou d'une limite permettant la distinction entre la projection et l'espace physique concret. Tout comme le proposait Ducom pour l'effet inclus dans *La biche au bois*. Le second est la projection sur des surfaces en volume. En effet, la projection d'une vidéo sur un support en volume en acquiert ses caractéristiques volumiques et ainsi sa *présence*.

C'est exactement le même procédé que Denis Marleau utilisera dans *Les trois derniers jours...* puis dans la *Fantasmagorie technologique*, mais non comme ambition plastique, mais scénique. L'ensemble du dispositif devient un théâtre automatisé. Chaque masque, chaque visage projeté, devient ce que nous pourrions comparer à une marionnette, un automate. Les objets dynamiques, bien que vidéoprojetés, se trouvent ainsi présents sur scène, comme des objets. Ces derniers partagent le même espace-temps que celui des spectateurs. Ils n'offrent pas de fenêtre ouverte vers un autre espace-temps. C'est ensuite leurs propriétés dynamiques, dans un simulacre d'interactions, qui engendrent la narration diégétique proprement théâtrale, comme le ferait un théâtre de marionnette ou un piano mécanique.

Voilà en quoi la vidéoprojection de Marleau permet une présence fantasmagorique sur scène, voilà ainsi rappelées à notre mémoire une utilisation et une réception possible de la technique de la vidéoprojection.

Il est ainsi évident de considérer *Les aveugles : fantasmagorie technologique* pour ce que son sous-titre indique : une pièce de théâtre mixte, pleinement héritière des théâtres *machinés* et des fantasmagories de la fin du XIXe siècle, possédant des caractéristiques relevant à la fois des pratiques du théâtre et du cinématographe.

Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la *Fantasmagorie technologique* fut développée lors d'une résidence au Musée d'Art Contemporain de Montréal et que Marleau, à l'instar d'Oursler, ait permis de rappeler la présence potentielle de ce qui n'est réduit qu'à une simple image par des procédés de diffusion comme ceux servant la cinématographie. Olivier Asselin dira que cette présence « n'est nulle part plus manifeste et perceptible que lorsque l'image apparaît dans un lieu traditionnellement associé à ce type de présence réelle, en particulier la *scène* et le *musée*¹⁹. » Quant à la nature de cette présence, il serait intéressant d'en faire l'objet d'une étude approfondie.

Enfin, il est envisageable que la restriction de réception de la vidéoprojection à celle induite par la diffusion cinématographique se soit produite à cause des coûts d'utilisation et de la difficulté d'accès à ces procédés durant le XXe siècle. Grâce à la miniaturisation des outils permettant son utilisation et la démocratisation des technologies numériques, il y a fort à parier que les utilisations de la vidéoprojection réactivées par Marleau et Oursler trouvent un nouvel essor, comme dans la pratique de la jeune plasticienne Michal Rovner, pour ne citer qu'elle.

Mais le plus important est sûrement de ne jamais oublier que les conventions culturelles nous font ignorer certaines évidences et qu'une technique n'a de limite que celle de notre imagination.

¹⁹ **Olivier ASSELIN.** « Le fantôme et l'automate. De la reproductibilité technique sur la scène ». Dans *Alternatives théâtrales*. n°73-74. Juillet 2002. Bruxelles : Alternatives théâtrales. p. 28.