

L'oeil ne voit pas (*Don Quichotte* au théâtre)

Alexandre Lazaridès

Number 92 (3), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16481ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

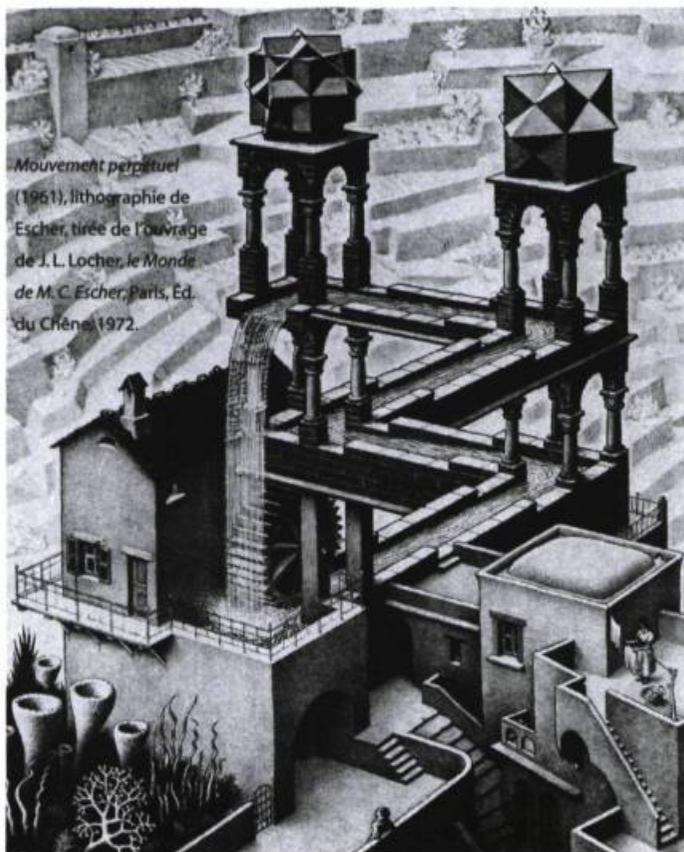
Cite this article

Lazaridès, A. (1999). L'oeil ne voit pas (*Don Quichotte* au théâtre). *Jeu*, (92), 163–166.



ALEXANDRE LAZARIDÈS

L'œil ne voit pas (Don Quichotte au théâtre)



Mouvement perpétuel
(1961), lithographie de
Escher, tirée de l'ouvrage
de J. L. Locher, *le Monde*
de M. C. Escher, Paris, Ed.
du Chêne, 1972.

...nous ne pouvons pas nous mettre d'accord sur ce qui se passe devant nos yeux si cela ne nous arrange pas. On voit ce qu'on croit.

Ian McEwan, *Délire d'amour*

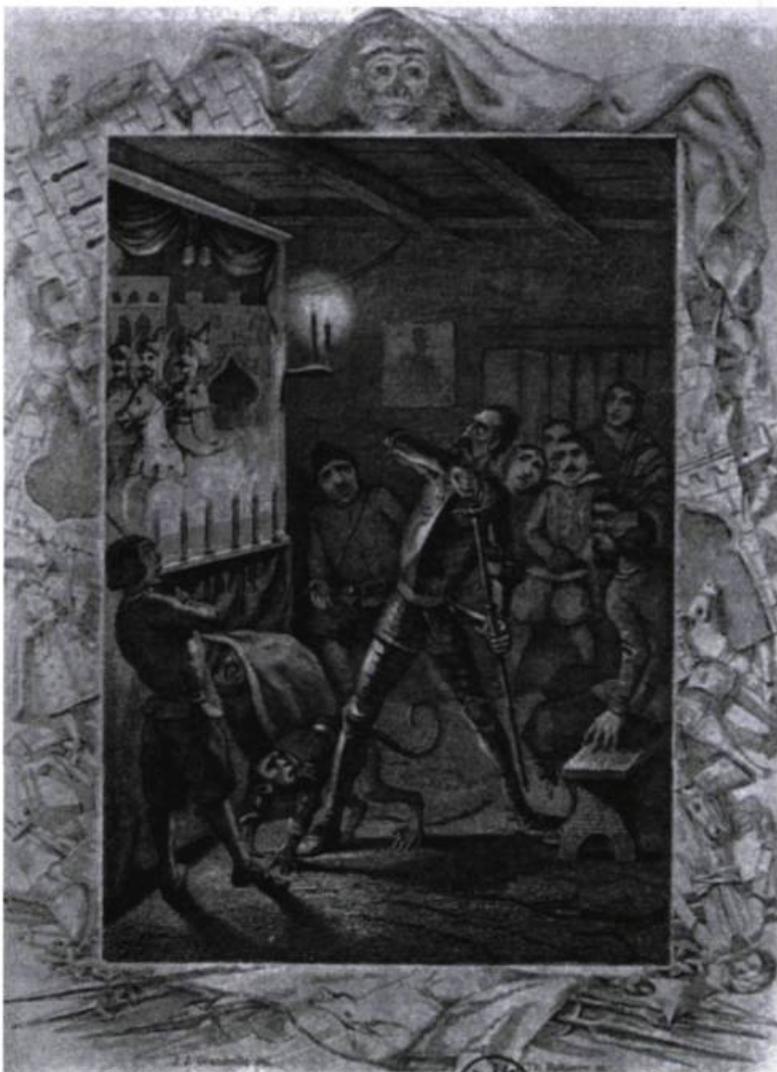
Les trois coups sont donnés, le rideau est en train de se lever, les illusions magiques pourront commencer – à certaines conditions. Celles-ci sont de trois sortes. Les premières, d'ordre physique. Il faut qu'il y ait une frontière qui prohibe tout contact entre salle et scène. Quelle que soit la forme concrète sous laquelle elle se présente – rampe, cadre de scène, proscenium, simple tracé sur le sol, etc. –, sa nature est essentiellement symbolique, interdit qui évoque les origines sacrées du théâtre. En sauvegardant la scène de toute intrusion profane, elle en fait un espace réservé à une réalité distincte, un autel pour célébrer des réalités imaginaires. Elle doit tout à la fois tracer l'aire de la représentation, fonder le cérémonial dramatique et permettre aux fantômes de s'organiser. C'est pourquoi la délimitation de l'espace scénique est indispensable pour

déclencher les mécanismes de la perception hallucinatoire. Seul le regard des spectateurs, immatériel passeur d'images, sera autorisé à franchir la frontière de l'interdit.

Des conditions d'ordre physiologique interviennent ensuite. Les théoriciens gestaltistes ont remis en question la fiabilité toute relative de notre perception visuelle, ce que les dessins d'Escher illustrent à merveille. L'œil semble un organe passif, qui ne ferait que photographier ce qui s'offre à lui. On oublie ainsi que l'image photographiée est fonction de la sensibilité de la pellicule autant que de celle du photographe. Le même appareil photographique entre des mains différentes « voit » différemment. Il en est ainsi, en beaucoup plus complexe, quand il s'agit de la perception humaine, notre cortex visuel étant une pellicule autrement plus sensible ! En fait, l'œil ne « voit » pas ; les images qu'il découpe dans l'étoffe de la réalité, le cerveau les reçoit inversées, et les redresse *après* les avoir interprétées. Nos méprises visuelles illustrent quotidiennement ce phénomène dit de transduction qui transforme l'objet de perception en objet de connaissance. Cela permet « à l'expérience, à la motivation ainsi qu'à la situation personnelle et sociale d'exercer une influence sur la perception¹ ».

C'est donc que des conditions psychologiques s'interposent en dernier lieu pour donner sens à ce qui a été perçu. Les fonctions étant interdépendantes dans le système nerveux central, l'état psychique influence à des degrés divers les contenus perceptifs. En conséquence, les objets de notre perception sont soumis à une élaboration plus ou moins inconsciente. Nous

1. *Atlas de la psychologie*, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1995, p. 101. J'ai emprunté à cet ouvrage quelques-unes des remarques concernant la psychologie de la perception visuelle.



ne pouvons rien percevoir sans y ajouter ou soustraire, afin de fabriquer une quelconque signification, selon notre humeur du moment, selon que nous sommes à jeun ou repus, immobiles ou en mouvement. Toutes ces variations individuelles jouent un rôle déterminant dans les mécanismes de la perception visuelle. C'est avec tout son être que l'on voit, c'est-à-dire avec son passé, son présent et son avenir. Notre regard se tient autant dans l'espace que dans le temps.

Deux épisodes de la seconde partie du chef-d'œuvre de Cervantès illustrent la nécessité absolue du lieu scénique pour que la magie opère, nonobstant tous les autres éléments de la représentation. Ces épisodes démontrent aussi que la perception du phénomène théâtral dépasse de beaucoup les seuls principes de la perception oculaire. La première fois², le Chevalier à la triste figure, alors qu'il se laissait conduire au hasard par Rossinante, croise une charrette « chargée des plus divers et des plus étranges personnages qui se pussent imaginer ». Elle était conduite par un « hideux démon », et, à ses côtés, se trouvaient la Mort « avec une face humaine », un ange qui avait « de grandes ailes peintes » et un empereur dont la couronne « semblait être d'or ». Aux pieds de la Mort, Cupidon est assis, sans bandeau sur les yeux, mais portant arc, carquois et flèches, tandis qu'un chevalier, armé de toutes pièces, exhibe, « au lieu de morion ou de salade », un « chapeau tout couvert de plumes de diverses couleurs ». D'autres personnes, « de divers visages et divers costumes », font partie de cet étrange équipage dont la vue trouble d'abord Don Quichotte, le réjouit ensuite parce qu'il croit y voir la promesse de nouvelles aventures. Il somme le cocher-diable de s'expliquer. Il apprend qu'il s'agit d'une troupe ambulante, dont les membres, pour gagner du temps, vont d'un village à l'autre vêtus de leurs costumes d'acteurs. Cette fois, contrairement aux précédentes, la méprise de Don Quichotte ne dure que le temps de l'explication reçue, pour la raison qu'il n'y a pas de lieu scénique qui lui permette d'organiser ses fantasmes, de leur donner du jeu. Il doit illico renoncer à son espoir d'aventures et ajoute incidemment qu'« il est besoin de toucher les apparences avec le doigt pour se détromper ». Cette dernière remarque met à nu la fonction ultime de l'espace scénique : garder le spectateur à distance, l'empêcher de « toucher les

apparences » autrement qu'avec les yeux, organes trompeurs, nous l'avons vu. Ni l'étrangeté d'une situation, ni les déguisements, ni les accessoires ne suffisent pour créer l'illusion. Au détour, Don Quichotte révèle aussi ce qui, peut-être, aura été la source initiale de sa folie, en attendant que la lecture des romans de chevalerie ne la conduise à son acmé : « J'ai toujours, depuis mon enfance, été fort affectionné à la comédie, et en ma jeunesse, j'y avais toujours les yeux pendus. »

La deuxième fois³, Don Quichotte arrive dans une taverne, accompagné de l'indéfectible Sancho. Peu après survient un « joueur de marionnettes », maître Pierre, tirant une charrette où étaient un singe devin et des tréteaux. Après avoir démontré le savoir-faire de sa bête, maître Pierre installe son théâtre en un lieu « plein partout de petites chandelles de cire allumées, qui le faisaient brillant et splendide ». Tandis que maître Pierre reste à l'arrière pour manœuvrer les « figures artificielles », un petit garçon à son service se tient devant la scène pour « servir d'interprète et pour exposer les mystères de cette représentation ». Roulements de timbales, appels de trompettes et tirs d'artillerie accompagnent le récit de la délivrance de Mélisandre, fille de Charlemagne et captive des Maures, par son époux, Don Gaïferos, lui-même cousin de Roland. Don Quichotte interpelle une première fois le jeune commentateur et le conjure de poursuivre son histoire en ligne droite, ce qu'approuve maître Pierre, puis une nouvelle fois pour rectifier un détail, à savoir que les mosquées n'ont pas de cloches.

2. Cervantès, *Don Quichotte*, coll. « Folio classique », 1998 (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1949). T. II, ch. XI, p. 93-100. Cette traduction de la seconde partie de *Don Quichotte*, due à François de Rosset mais revue par Jean Cassou, date du XVII^e siècle (1618).

3. *Ibid.*, ch. XXVI, p. 226-235.

Cette fois, maître Pierre lui demande d'être moins tatillon, étant donné qu'il y a d'ordinaire dans les comédies « mille impropriétés et mille extravagances ». Au tour de Don Quichotte d'acquiescer à la remarque. La dernière intervention du chevalier sera plus radicale : voyant le couple fictif fuyant à cheval une armée de Maures, sa folie chevaleresque s'enflamme ; il se plante devant les tréteaux et fait pleuvoir des coups d'épée sur cette « moricailleurie de théâtre, renversant les uns, coupant la tête aux autres, estropiant celui-ci et mutilant celui-là ». Même maître Pierre faillit y passer. Le carnage ne prendra fin qu'avec la destruction générale des décors et des marionnettes. C'est alors que Don Quichotte est prêt à reconnaître son erreur, qu'il attribue à des « enchanteurs » qui lui mettent « devant les yeux les figures telles qu'elles sont, et ensuite les [lui] changent en celles qu'il leur plaît » : belle définition de l'illusion théâtrale ! Il va dédommager le propriétaire, mais refuse de payer pour la marionnette de Mélisandre, car, opinet-il, celle-ci devait déjà être rendue en France avec son époux, au milieu des siens ! Même si les acteurs n'étaient que des bâtonnets attifés de chiffons, et en dépit de la pauvreté des tréteaux, l'illusion aura été complète parce que le lieu scénique est là, irréfutable, qui se prête à l'interprétation fantasque du cerveau donquichotesque.

Les critiques dramatiques ne font pas exception à la subjectivité de leur perception visuelle, loin de là. On pourrait en obtenir un exemple dans la manière dont les membres de la rédaction de *Jeu* ont « vu » le dispositif scénique de l'*Urfaust* du Théâtre UBU et l'ont diversement décrit dans un article collectif⁴. L'intention descriptive y semble, dans tous les cas, soumise à l'intention interprétative,

comme si le mouvement naturel de la critique était de dépasser les apparences pour arriver au sens : autant de critiques, autant de sens, parfois complémentaires, parfois contradictoires. On peut ainsi relever les comparaisons et descriptions suivantes : « labyrinthe toujours changeant » (M. Vaïs), « métaphore du cerveau », « lieu énigmatique, mystérieux et labyrinthique » (L. Vigeant), « marmite infernale aux couleurs d'acier », « labyrinthe kafkaïen » (S. Lévesque), « immenses panneaux mobiles » (D. Godin), « roue de la fortune », « labyrinthe en mouvement » (P. Wickham), « hautes parois lugubres », « gadget » (A. Lazarides), etc.

Cette variété d'opinions peut autant signifier la richesse déroutante d'une représentation que décourager ceux qui cherchent un sens ultime qu'ils estimeraient enfermé *dans* l'œuvre, bijou dans un écrin. L'expérience de la critique apprend vite que ce sens n'est pas donné, mais se crée par une interprétation située au croisement du monde et du moi – sans oublier qu'elle porte sur une représentation qui est déjà elle-même une interprétation ! Quand je vais au théâtre, nouveau Don Quichotte, c'est moi-même que je finis par retrouver dans ce qui s'offre à mes yeux parce que mon désir d'objectivité est soumis aux lois d'une relativité énigmatique, celle de mon espace-temps personnel. C'est pourquoi on a souvent comparé l'œuvre d'art à un miroir tendu au moi – mais quel œil est sûr de ce qu'il « voit » quand il regarde dans ce miroir-là ? **J**

4. « *Urfaust*, papiers collés », *Jeu* 91, 1999.2, p. 97-101.