Simon McBurney, le mélanographe

Élisabeth Angel-Perez
Sorbonne Université, VALE EA 4085

« La beauté ne se trouve pas dans la lumière, mais dans l'obscurité. »
Junichiro Tanizaki, *Éloge de l'ombre*

Résumé : A l'époque de l'hypervisible, le renoncement au visible au théâtre ouvre des horizons insoupçonnés. C'est là le ressort que travaille Simon McBurney dans *Mnemonic* (1999), puis dans *Shun-Kin* (2008), et enfin dans *The Encounter* (2016) où le visuel n'est plus porté par du graphique, ni même par du vocal mais par du sonore. Cet article étudie comment McBurney fait naître des formes avec du noir et du son.

Mots-clés : Complicite, McBurney, *Encounter (The)*, ombre, performance, binaural, son.

C'est en 1973 que le beau texte de Junichiro Tanizaki, *Éloge de l'ombre* (1933), trouve enfin un public anglophone. Il ouvre la possibilité d'une autre perception, dans un ailleurs du visible. Le théâtre paradoxalement s'en empare aussitôt, qui aime à travailler en creux les termes qui le constituent pourtant. Ressuscitant les grandes problématiques des symbolistes du tournant du siècle – *Les Aveugles* de Maeterlinck (1891) –, cette publication en langue anglaise, contemporaine du *Not I* de Beckett (1972), rencontre l'aporie de la représentation au sceau de laquelle le post-modernisme est frappé. Alors que les aveugles paralytiques prolifèrent dans le théâtre de Yeats, J. M. Synge explore la possibilité d'un voir par-delà le visible, en résonance avec les préoccupations de la phénoménologie naissante. *The Well of the Saints* (1905) met en scène des clochards aveugles, Martin and Mary Doul, à qui un prêtre itinérant vient proposer l'eau miraculeuse qui redonne la vue. Peu séduits par les découvertes qu'ils font dans le visible, le couple se laisse regagner par une cécité volontaire. Synge inscrit là la nécessité, voire l'urgence, d'un théâtre de l'ombre et de ces « spectacles négatifs » dont parle François Lecercle dans *Visible/Invisible au théâtre* (1999). Il milite pour une nouvelle modalité du voir dans laquelle s'installeront Beckett et tous ses émules. Avec *But the Clouds* (1976), Beckett amène la scène aux confins du perceptible : l'obs-

curité agressive de *Not I* qui menace d'engloutir jusqu'à la dernière source de parole [1] cède le pas à une scène enténébrée où l'audible et le visible, récalcitrants, invitent au renoncement à l'intelligible pour privilégier l'expérience d'une autre perception. Sur la scène anglaise, au début des années 1990, Howard Barker se définit comme « *whistler in the dark* » et impulse une nouvelle philosophie de l'ombre avec son Théâtre de la Catastrophe tout entier tendu vers le secret au cœur même de la vérité. L'obscur, le voir en creux, annonce-t-il, c'est le parti pris théorique de ceux qui tiennent la clarté pour fascisante et considèrent l'ombre comme le seul lieu de la pensée : « *Clarity/ Meaning/ Logic/ And Consistency/* None of it/ None [2] ». Dans ses *Arguments pour un théâtre*, son art poétique dans lequel il consacre un article entier à l'obscur au théâtre, Howard Barker déclare :

> L'obscurité permet la pensée, l'obscurité autorise, elle mord, et c'est une morsure parfois d'amour, parfois de peur. C'est la passion des lumières qui a conduit Brecht à imposer que la boîte fût entièrement éclairée ; il savait que l'instruction réclame la lumière tout comme l'imagination la hait et la fuit. [3]

C'est peut-être que, comme le dit Max Milner, le second XX^e^ siècle nous fait entrer dans une « l'obscurité épistémologique » et fait la part belle à ces « visions du monde qui ne font confiance qu'au négatif pour faire advenir une vérité sur laquelle ne pèse aucun soupçon de complaisance ou d'illusion. Le mouvement vers cette promotion du négatif s'amorce à partir du moment où diminue la confiance dans la pensée conceptuelle et dans le langage qui lui est attaché pour atteindre l'être même des choses [4] ». Ce renoncement qui ouvre des horizons si insoupçonnés est le ressort que travaille McBurney dans *Mnemonic* (1999), puis dans *Shun-Kin* (2008), directement inspiré de l' *Éloge de l'ombre*, et enfin dans *The Encounter* (2016) où le visuel n'est plus porté par du graphique, ni même par du vocal, mais par du sonore.

La réflexion sur les processus cognitifs constitue l'un des fils rouge du travail de Simon McBurney. Elle lui dicte des expériences scéniques originales, à la lisière de la performance et de l'installation. Avec sa compagnie, Complicite (auparavant Theatre de Complicite), qu'il crée en 1983 avec Annabel Arden et Marcello Magni (tous trois de l'école de Jacques Lecoq), McBurney propose des spectacles qui font la part belle à tous les systèmes signifiants de la scène et travaille à faire émerger un autre voir au théâtre, un voir qui donne toute sa place à un visuel qui se logerait à rebours du visible. Les propositions de Complicite entretissent des fils narratifs portés, le plus souvent par le texte qui inspire le projet, un texte matriciel donc mais souvent

1. Tanizaki rappelle que le costume japonais va presque plus loin qui comprend « le noircissement des dents » et dont l'auteur se demande « si le but de [l']opération n'était point, une fois comblé d'obscurité tout l'espace hormis le visage, de mettre une touche d'ombre dans la bouche » (Junichiro Tanizaki, *Éloge de l'ombre* [1933], trad. René Sieffert [1977], Paris, Verdier, 2011, p. 61).

2. Howard Barker, *Arguments for a Theatre* [1989], Londres, John Calder, 1993, p. 43.

3. *Ibid.*, p. 74 : « I wrote a play called *The Bite of the Night.* Darkness permits the thought, darkness licenses, it bites, and sometimes you can be bitten by love and sometimes by fear. When Brecht commanded that the box be filled with light he was driven by the passion of enlightenment, and he knew instructions require light just as imagination hates light and flees from it. » Traduction : *Arguments pour un théâtre*, trad. Elisabeth Angel-Perez, Ivan Bertoux, Isabelle Famchon, Sarah Hirshmuller, Sinead Rushe, Mike Sens, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 104.

4. Max Milner, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005, p. 348-349.

non théâtral et dont la version définitive n'est obtenue qu'au plateau, par les corps, par les objets et par, souvent, des images projetées. L'un des spectacles les plus marquants de Complicite – *Mnemonic*, créé en 1999 pour le Festival de Salzbourg – pose déjà, à l'occasion d'une réflexion croisée sur la mémoire intime du sujet et sur celle, collective, de l'humanité, les bases d'une perception nouvelle : le sens, furtif, ne se révèlerait que grâce à l'obscurité et au recentrement sur soi qu'elle implique. Le spectacle commence avec une injonction aux spectateurs, de la part de McBurney seul en scène, de se cacher les yeux avec un masque de sommeil, distribué à l'entrée en salle, et de suivre sa voix. Tel un conférencier adepte de la « pleine conscience », McBurney déploie une rhétorique à la fois scientifique sur les mécanismes de la mémoire et fondée sur la majoration du sens que permet la frustration de l'œil. Avec *Shun-Kin*, McBurney poursuit l'exploration de cette autre perception. Inspiré par deux textes que Tanizaki rédige en 1933, *Shun-Kin, esquisse d'un portrait* et *Éloge de l'ombre*, et créé en japonais avec des acteurs japonais, le spectacle ouvre à Tokyo en 2008 avant de faire le tour du monde. L'histoire bien connue du public japonais de l'amour secret de Sasuke pour la cruelle Shun-Kin (incarnée par une marionnette, avant de venir à la vie et de s'incarner dans une actrice puis dans la marionnettiste elle-même) se lit certes comme un conte sadomasochiste mais – et c'est là que McBurney y apporte sa griffe – comme une étude sur la perception : en s'aveuglant et en devenant un maître absolu de « *shamisen* », c'est le passage de l'œil à l'oreille que travaille Complicite qui avance que l'obscur et le secret ouvrent sur un infini du voir avec lequel le champ du visible ne peut rivaliser.

Enfin, avec *The Encounter*, au beau titre lévinassien, McBurney travaille plus avant le potentiel imageant d'une voix de l'ombre. Il ne s'agit pas d'un exemple de « *Theatre in the Dark* » tel qu'il se pratique abondamment sur la scène anglaise contemporaine (on en veut pour preuve les deux publications récentes qui y sont coup sur coup consacrées [5]), ni même d'un « théâtre » à la Marcus Borja (Cité Internationale, 2017) qui plonge le spectateur dans le noir complet –, mais d'un spectacle qui exalte les sens autrement. Dans le sillage des propositions de Beckett, qui déjà occultait tout ou partie du corps du personnage (on pense à Winnie enfouie dans un mamelon ou bien entendu à Mouth qui profère et expulse la matière verbale de l'ombre caverneuse de la bouche seule en scène), McBurney fait des formes avec du noir. Mélanographe, il oblitère le visible pour mieux le faire éclore au vu et déclenche une visualité d'un autre ordre sur une scène mentale autrement toujours clandestine et inatteignable. À mesure qu'il entre en voix, le personnage beckettien entre dans l'ombre, et cette voix-ombre, McBurney en fait paradoxalement le lieu photogénique par excellence : le photogénique, écrit Jean Epstein (qui reprend la notion à Louis Delluc) recouvre « tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique [6] ». Ce que McBurney travaille, dans sa proposition si stimulante, c'est de faire de cette voix-ombre le lieu d'une « majoration » du réel, le lieu d'un surcroît d'être.

5. Voir en particulier Adam Alston et Martin Welton, *Theatre in the Dark*, Londres, Bloomsbury, 2017.

6. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma* t. I, Vichy, Seghers, 1974, p. 137, cité par Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet (dir.), *L'Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, p. 115.

Véritable « ovni théâtral[7] », *The Encounter* a été créé dans une des très grandes salles de Londres, le Barbican, en 2016. Le spectacle a ensuite beaucoup « tourné » : en France, où il a été représenté à Montpellier, à l'espace Jean-Claude Carrière dans le cadre du Printemps des comédiens en juin 2016, ainsi qu'à Lyon (Les nuits de Fourvière), puis à Paris à l'Odéon en avril 2018. Comme souvent avec McBurney, le texte source n'est pas une pièce de théâtre mais le récit du Roumain Petro Popescu, *Amazon Beaming* (1991), qui raconte la rencontre du photographe américain, Loren McIntyre, reporter pour le National Geographic et d'une population indigène d'Amazonie, la tribu Mayoruna, à la fin des années 1960. Perdu dans la jungle amazonienne, privé de son appareil photo qu'il a égaré dans la jungle – son œil médiatique somme toute –, Loren McIntyre découvre du monde qui l'entoure une vision non médiée et vit de plein fouet l'immersion dans cette tribu qui tente de s'inscrire en faux contre la « civilisation ». La prise de conscience, la « prise de vue » sans appareil, au plus près, déclenche alors un « bouleversement presque mystique[8] » chez McIntyre, puis chez le spectateur. McBurney, afin de concevoir son spectacle, ne s'est pas contenté, lui non plus, de l'expérience médiée que lui donnait le livre de Popescu. Il s'est bien entendu rendu sur place pour être, lui aussi et avant tout, pénétré du « milieu » qu'il s'apprêtait à faire jaillir sur scène. Immersif, ce voyage accompli par McBurney sert de prélude au projet esthétique qu'il réalise avec son spectacle. Comme le rappelle Joséphine Machon, le terme immersif renvoie à ce qui « procure de l'information ou de la stimulation à plusieurs sens et pas seulement à la vue et à l'ouïe », et plus loin, « les théâtres immersifs créent un espace où se renforce l'interaction entre l'homme et son milieu, quel que soit le degré de 'fictionnalité' de la rencontre[9] ». Le propre de cette pièce est donc précisément qu'elle va littéralement nous plonger, sans que nous soyons nécessairement volontaires – pas plus que ne l'était le photographe –, au cœur de l'Amazonie.

Cependant, et c'est là toute la magie envoûtante qui s'attache à ce spectacle, sur la scène du théâtre : rien. Rien, en tout cas, de cet univers qui va nous emplir. Rien que le *performer*, Simon McBurney. L'Amazonie n'est jamais figurée et pourtant plus que jamais donnée à voir. McBurney continue là l'expérience sur les sens qui traverse toute son œuvre. Seul en scène, McBurney livre une performance de plus de deux heures qui transporte littéralement le spectateur au cœur de la forêt en le privant néanmoins de son organe de connaissance privilégié : l'œil. Comme le photographe perd son appareil photo – qui se retrouve aux mains des singes –, le spectateur perd ce qui le constitue : son œil. L'œil n'est plus un dispositif cognitif premier ni même fiable.

C'est donc dans ce refus de la représentation que s'inscrit le surcroît de réalité de l'expérience amazonienne que fait le spectateur. Alors qu'on sait l'utilisation des casques presque galvaudée sur la scène contemporaine (une section du livre *Modern British*

7. Maamo, « The Encounter, le chef d'œuvre en binaural de Gareth Fry et Pete Malkin » http://www.soundlightup.com/archives/reportages/the-encounter-le-chef-doeuvre-en-binaural-de-gareth-fry-et-pete-malkin.html, consulté le 10 juillet 2018.

8. Philippe Chevilley, « 'The Encounter', au bout du monde avec Simon McBurney » *Les Échos*, 21/06/2016, https://www.lesechos.fr/21/06/2016/LesEchos/22217-044-ECH-the-encounter-au-bout-du-monde-avec-simon-mcburney.htm#76TT2ZCETHO43aXj.99 consulté le 10 juillet 2018.

9. Josephine Machon, *Immersive Theatres*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013, p. 21 et 279.

Playwriting 2000-2009 est déjà consacrée à cette technologie) [10], McBurney s'en empare d'une manière qui invite à repenser les contours du théâtre. De fait, la scène donne à voir la seule technique : c'est donc non pas l'effet mais le moyen qui fait spectacle. Sur scène, nulle forêt, tout au plus quelques effets de lumière sur le mur nu du fond de scène. Seules les modalités de fabrication du son et du paysage sonore : un mannequin humain représenté par un seul masque blanc au bout d'une perche qui porte le fameux micro binaural de Neumann (le KU 100) [11], une ou deux enceintes baladeuses, un téléphone portable, une table, des micros, de vieilles bouteilles d'eau que McBurney froisse ou secoue pour bruiter les rivières ou la pluie, des bandes magnétiques enchevêtrées qui reproduiront le bruit des pas, et bien sûr le performer – McBurney/Lauren dont la voix au milieu du paysage sonore crée la présence de ce qui n'est pourtant pas là : « *I wanted to feel the presence of the absence* », écrit McBurney.

La salle affiche donc sa technicité (il y a plus d'opérateurs son que de comédiens sur cette production) et ressemble davantage à un studio d'enregistrement qu'à une scène de théâtre. Le dispositif binaural, imaginé et conçu par Gareth Fry, qui travaillait déjà avec McBurney sur *Shun-Kin*, et Pete Malkin, est le fruit d'un travail de cinq années qui a rassemblé toute une armée d'ingénieurs du son placés sous leur direction. Les quelque 600 casques (Sennheiser HP 02-140) fixés aux sièges du Barbican, un peu moins peut-être mais guère à l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris, permettent au spectateur d'assister à un spectacle binaural, c'est-à-dire de recevoir des sons différenciés dans l'oreille gauche et dans l'oreille droite. Dans le dispositif binaural, tout est fait pour que soit parfaitement reproduit le cheminement du son qui permet au cerveau d'en identifier, même facticement, la source.

L'œil perçoit donc une scène (vide ou presque) qui nie ce qu'il entend. Cette « contradiction performative [12] » donne à repenser les modalités de l'immersion et de sa variante morale, l'empathie. Alors que la dissociation entre son et image n'est pas nouvelle dans les dramaturgies exploratoires et caractérise même l'entrée dans le modernisme, la réfutation de l'image visuelle au profit de l'image sonore du même référent est plus inattendue. L'effet obtenu est comparable à celui que déclenche la musique qui transporte l'auditeur dans un univers non figuratif souvent mais pas moins intense. Il permet une plongée auditive dans un univers soustrait au visible qui entoure et pénètre l'auditeur. Dans une démarche qui tient de celle, mystique, d'Artaud, McBurney enveloppe le spectateur de sons et de bruits, de mots et de vibrations : on s'en souvient, Artaud déclare que « c'est par la peau qu'on fera entrer la métaphysique dans les esprits [13] ».

Toutefois, McBurney, contrairement au chef d'orchestre qui sollicite un art – celui de l'instrumentiste dont on comprend (à défaut de les maîtriser) les modalités –,

10. Dan Rebellato (dir.), *Modern British Playwriting (2000-2009)*, Londres, Bloomsbury, 2013, p. 48-53.

11. Le son binaural, également appelé « son 3D », est un son stéréo qui est capté avec un dispositif qui simule une tête humaine. Pour l'entendre, l'auditeur doit porter un casque stéréo. La particularité est que cette prise de son restitue au plus près l'environnement sonore parce qu'il spatialise les sources du son. Pour tous les aspects techniques liés au son de ce spectacle voir Maamo, *op. cit.*).

12. Liliane Campos, « Wired brains and living networks : Simon McBurney's micropoetics, from *Mnemonic* to *The Encounter* », *Contemporary Theatre Review* 27, 2017, p. 497-511.

13. Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté », *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, 1985, p. 152.

suscite l'intérêt par une technicité qui précisément étonne. Rien à voir que la fabuleuse performance-récit de McBurney qui attise la curiosité intellectuelle du spectateur mais pour autant, le spectateur est parfaitement immergé dans l'environnement décrit. C'est là toute la puissance du paysage sonore qui absorbe le spectateur et le place, alors même qu'il est assis sur son fauteuil et que rien ne l'invite à se déplacer, au centre même d'un voyage qui élit la scène mentale comme lieu du théâtre absent. C'est précisément parce que le spectateur ne voit rien de ce qui est décrit et que ce spectacle renonce à la figuration, qu'elle soit stylisée ou naturaliste, que le dispositif parvient à figurer au plus près les territoires qu'il convoque : « Le théâtre n'a plus de mur, il est un pays, un espace sans fin [14]. »

McBurney, entre hypnotiseur et conteur de génie, rend présent sur scène tout ce que son verbe convoque alors que l'absence même en est affichée. L'expérience se fait, plurisensorielle, par le biais du récit, alors même que s'exhibe le dispositif technique qui enjoint explicitement notre raison de ne pas y croire. À l'issue de ce spectacle dissociatif, les spectateurs racontent littéralement les scènes qu'ils n'ont pas vues : « Tu te rappelles quand on marchait dans la forêt et qu'on était assaillis par tous les insectes ? » (entendu dans le foyer de l'Odéon en 2017).

Pourtant, ce n'est pas véritablement d'immersion qu'il s'agit. Rien de comparable, dans l'expérience proposée par McBurney, avec les pratiques immersives mises en place par des compagnies comme Punch Drunk, Art of Disappearing, Sound and Fury ou encore Lundahl & Seitl [15]. Passif, le spectateur se voit transformer en « site » théâtral. Ce n'est pas lui qui entre dans un monde mais le monde qui entre en lui. Liliane Campos parle d'émersion, et non plus d'immersion. La dynamique immersive se transforme en dynamique « émersive », c'est-à-dire comme « expérience sensorielle dans laquelle l'environnement est perçu comme agissant depuis l'intérieur du corps [16] ». L'émersion, définie par Bernard Andrieu comme une expérience « qui n'est pas volontaire » se caractériserait par la manifestation d'une « rémanence sensorielle [qui] revient dans notre corps où la sensation *émerse* en nous sans que nous puissions la contenir ou entièrement la contrôler [17] ». L'une des manifestations les plus immédiatement reconnaissables de ce processus d'émersion se produit lorsque McBurney annonce au spectateur qu'il va lui souffler dans l'oreille gauche, ce qu'il fait à distance, et que le spectateur sent ou croit sentir la chaleur de son haleine précisément dans l'oreille gauche. La spatialisation que permet la technologie binaurale ne relève donc pas d'un simple pouvoir de suggestion. Elle permet de mener une enquête sur le fonctionnement cognitif et de comprendre quels réflexes sensoriels le cerveau déclenche à

14. Chevilley, art. cit.

15. Toutes ces compagnies proposent des voyages théâtraux sous la forme de « promenade performances ». *Sleep No More* (Londres, 2003), par exemple, l'un des spectacles les plus connus de Punch Drunk propose au spectateur de redécouvrir *Macbeth* en explorant, dans le noir et revêtu d'un masque, les trois étages d'un lieu dédié à l'expérience ; dans un registre proche, Lundahl & Seitl procède à partir d'installations muséales, théâtrales ou architecturales à des expériences qui touchent à l'exploration de l'espace et du temps, aux sciences cognitives et à l'affect (*Symphony of a Missing Room*, 2009), `http://www.lundahl-seitl.com` , consulté le 10 juillet 2018.

16. Campos, *op. cit.*

17. Bernard Andrieu, « Le désir de s'immerger : pour une écologie du corps à la première personne », *in* Josette Féral et Edwige Perrot (dir.), *Le Réel à l'épreuve des technologies, Les arts de la scène et les arts médiatiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 199, cité par Liliane Campos, *op. cit.*

partir de stimuli qu'il croit reconnaître. Le principe d'émersion est alors très clair : involontaire, provenant du corps lui-même et non pas de l'extérieur.

Dans ce théâtre fondé sur la dissociation entre l'audible et le visible, on ne voit pas ce qu'on entend et on entend ce qu'on ne voit pas. Néanmoins se crée un autre type de visualité qui restaure la plénitude d'un monde, non pas sur la scène de théâtre visible par tous, mais sur la scène mentale et sensorielle, propre à chacun. Le spectateur y fait l'expérience de son individualité au milieu de la collectivité – et McBurney revendique son désir de faire une expérience individuelle « au milieu d'un forum collectif » –, et surtout, affronte la matrice même de l'expérience théâtrale. On se souvient de Tim Crouch convoquant, dans une démarche essentialisante, des personnages et des scènes entières avec seulement quelques accessoires empruntés au public (sac, peigne, stylo) et faisant advenir ce qu'il nomme le « *very theatre* [18] » ; McBurney, en transportant le spectacle non seulement sur la scène de l'imagination mais aussi sur celle des sens activés par un cerveau floué, propose néanmoins un théâtre au plus près, un théâtre au plus vrai, un « véri-théâtre ».

Dans le préambule de *L'Invisible*, Clément Rosset pose une des questions essentielles au théâtre : « Si, dans l'illusion de perception, l'objet de la vision n'existe pas, la "vision" de l'objet, ou son imagination, n'en existe pas moins. Mais que voit-on quand on ne voit rien [19] ? ». McBurney renoue avec les préoccupations qui étaient les siennes dans *Mnemonic* lorsqu'il s'agissait de faire voyager le spectateur dans le temps, à la recherche de l'homme de glace, en le plongeant d'emblée dans un noir total qui appelait à convoquer l'image mentale bien plus que l'image visible. Le pouvoir du récit, le pouvoir de la fiction, étaient alors déjà au centre de la pièce, convaincu comme l'est McBurney que la capacité à fabriquer des histoires est précisément ce qui sépare l'homme des autres mammifères. L'homme est essentiellement, dit-il, et à l'inverse des autres mammifères, « Homo Historius », l'homme qui se raconte des histoires [20]. Avec *Shun-Kin*, McBurney continue son exploration de l'autre voir, mais c'est avec *The Encounter* que sa démarche trouve son aboutissement.

Seul l'obscur peut ressusciter la puissance imageante et de la langue et du son. Dans ce théâtre qui soustrait au visible ce dont pourtant il donne à voir l'absence, l'obscur et le non-lieu viennent montrer que le phototropisme a vécu et que le pacte de spectacle doit être renégocié. Renversant à nouveau (après la défiance platonicienne de l'image) le paradigme du voir qui fait de l'image la preuve irréfutable du vrai (les réseaux sociaux, qui font la part belle à l'image, privent l'événement qui ne s'en remet pas à elle de sa portée performative et ontologique, de la certitude même de son existence somme toute), Mc Burney propose une nouvelle phénoménologie qui fait du perdre de vue plus que du voir le catalyseur de l'expérience.

18. `http://www.timcrouchtheatre.co.uk/`, consulté le 10 juillet 2018.

19. Clément Rosset, *L'Invisible*, Paris, Minuit, 2012.

20. `https://www.franceinter.fr/theatre/simon-mcburney-fait-entrer-l-amazonie-sur-une-scene-de-theatre`, consulté le 10 juillet 2018.

Bibliographie

Andrieu, Bernard, « Le désir de s'immerger : pour une écologie du corps à la première personne », *in* Josette Féral et Edwige Perrot (dir.), *Le Réel à l'épreuve des technologies, Les arts de la scène et les arts médiatiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *L'Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983.

Barker, Howard, *Arguments for a Theatre* [1989], Londres, John Calder, 1993.

Campos, Liliane, « Wired brains and living networks : Simon McBurney's micropoetics, from *Mnemonic* to *The Encounter* », *Contemporary Theatre Review* 27, 2017, p. 497-511.

Lecercle, François (dir.), *Visible/invisible au théâtre*, Textuel, 36, 1999.

McBurney, Simon (Complicite), *The Encounter*, Londres, Nick Hern, 2016.

McBurney, Simon (Complicite), *Mnemonic*, Londres, Methuen, 1999.

Machon, Josephine, *Immersive Theatres*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013.

Milner, Max, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.

Rebellato, Dan (dir.), *Modern British Playwriting (2000-2009)*, Londres, Bloomsbury, 2013.

Rosset, Clément, *L'Invisible*, Paris, Minuit, 2012.

Tanizaki, Junichiro, *Éloge de l'ombre* [1933], trad. René Sieffert [1977], Paris, Verdier, 2011.