Document generated on 06/01/2025 8:53 a.m.

Jeu
Revue de théâtre

Les subversions silencieuses
Pour une poétique de l'opacité

Barbara Métais-Chastanier

Number 135 (2), 2010

Subversion

URI: https://id.erudit.org/iderudit/63119ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Métais-Chastanier, B. (2010). Les subversions silencieuses : pour une poétique de l'opacité. *Jeu*, (135), 62–67.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2010

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Dossier

Subversion

BARBARA
MÉTAIS-CHASTANIER

LES SUBVERSIONS SILENCIEUSES : POUR UNE POÉTIQUE DE L'OPACITÉ

Février 1995. La chaîne d'hypermarché Leclerc lance en France une campagne de publicité sur la lutte contre la vie chère en détournant des images de l'Atelier Populaire, où collaborèrent étudiants, ouvriers et militants à la réalisation de sérigraphies au sein de l'École des beaux-arts pendant les événements de mai 68.

Juin 2008. Pour fêter le 60e anniversaire de sa marque, Puma lance la collection « Tommie Smith » reconnaissable à l'icône du poing ganté du sportif qui protestait contre la ségrégation raciale lors des Jeux olympiques de Mexico de 1968.

Mars 2009. L'entreprise Spreadshirt lance « NO LOGO, la marque qui n'en est pas une », reprenant à son compte l'intérêt porté aux thèses défendues par Naomi Klein dans son ouvrage *No Logo* qui dénonce la tyrannie des marques[1].

La litanie de ces détournements pourrait prêter à sourire s'ils n'étaient pas révélateurs du formidable pouvoir d'assimilation dont font preuve les sociétés démocratiques capitalistes. Face à ces systèmes ayant la particularité d'absorber les contre-cultures en les tournant en ridicule ou en les transformant en biens de consommation, la subversion semble difficile, voire impossible. Impossible parce qu'avec le devenir-marchand de la culture, les limites sociales et symboliques que la subversion présuppose (pour pouvoir les transgresser) « s'évanouissent dans l'horizon apparemment sans limite du capitalisme multinational[2] ».

1. Arles, Actes Sud, 2002, pour la traduction française.

2. Hans-Thies Lehman, *le Théâtre postdramatique* (1999), Paris, L'Arche, 2002, p. 280.

Qu'en est-il alors du champ des arts de la scène à qui on concède bien souvent une vertu critique de contestation ou de questionnement de l'ordre établi ? En regard de ces précédents exemples, on peut douter du fait qu'un régime d'exceptionnalité permette aux arts du spectacle d'échapper à ce pouvoir de récupération qui rend caduque toute entreprise de subversion… La récente actualité théâtrale devrait pourtant nous persuader du contraire : qu'il s'agisse des réactions suscitées par l'édition 2005 du Festival d'Avignon, à laquelle était associé Jan Fabre, ou de celles que continuent d'éveiller certains spectacles de metteurs en scène à la réputation sulfureuse, comme Rodrigo García ou Romeo Castellucci, tout nous pousse à croire en la permanence d'une charge subversive et critique. Reste à savoir dans quelle mesure ce type de subversion est susceptible de proposer une véritable alternative et d'échapper au processus d'assimilation et d'homogénéisation à l'œuvre dans nos sociétés : l'enjeu de la question de la subversion porterait moins sur la nécessité pour les arts de la scène de s'instaurer comme des « contre-emplacements[3] » que sur les dispositifs sensibles qui les constituent en « contre-emplacements ». La puissance critique de la représentation tient-elle à l'effet de sidération produit sur le spectateur ou à la quantité d'inconnues capable de solliciter toute la latitude des émotions ?

« Quelles traces laisse chez le spectateur ce théâtre de l'intranquillité une fois l'étourdissement consommé ? » *La Menzogna* de Pippo Delbono, présentée à Avignon en 2009. © Jean-Louis Fernandez.

LA SUBVERSION SPECTACULAIRE OU LA TRANSPARENCE DU VISIBLE

Le dernier spectacle de Pippo Delbono, *La Menzogna*, qui se voulait une critique du silence médiatique entourant l'incendie de l'usine de Thyssen-Krupp, me semble s'inscrire parfaitement dans cette tendance artistique qui revendique une forme de subversion inconfortable : saturation tant visuelle que sonore, mise à nu du spectateur par les adresses provocatrices et les flashs de l'appareil photo que le metteur en scène braque dans la salle, affichage explicite d'un corps nu, répondant aux clichés pornographiques… Que reste-t-il pourtant de ce silence ? Quelles traces laisse chez le spectateur ce théâtre de l'intranquillité une fois l'étourdissement consommé ? Le malaise, le dégoût peut-être, quand ce n'est pas l'indifférence fatiguée devant le spectacle continuel de l'image-choc. À trop vouloir induire un effet, ce spectacle semblait asséner didactiquement au spectateur deux réactions possibles : la commotion consentie ou le refus franc. Où se trouve alors la charge subversive, clairement revendiquée, quand on sait que la critique réelle suppose un travail de sape, de déplacement, se faisant de l'intérieur et au péril du sens établi ?

3. « Contre-emplacements […] dans lesquels les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés. » Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967), dans *Dits et écrits* (1984), tome IV, texte n° 360, p. 1574.

Bien autre chose, en somme, que le spectacle de corps mutilés ou de sexes étalés, la subversion ne désignerait pas l'objet, mais la latitude de l'expérience possible avec l'objet et le type de responsabilité qu'elle appelle chez le spectateur. C'est donc moins sur le terrain de l'objet que sur celui de la représentation que se jouerait la question de la subversion. Or, dans ce type de spectacle, la nature complexe du processus subversif (comme proposition d'autres modalités de restitution, de représentation et de perception) est brouillée par un raccourci de pensée qui tend à assimiler un objet (dérangeant ou intolérable) à un type de représentation *spectaculaire*, en ce qu'elle semble s'en tenir à une poétique de l'effet, à une subversion obscène[4] qui porte le masque de la sidération. On passe ainsi sans y prendre garde de la « politique de la perception[5] », propre à la subversion, à un objet rapidement qualifié de subversif, confondant au passage l'objet et son mode de restitution spectaculaire. Là où le visible déborde, accouche de lui-même, il n'y a plus de place pour le secret, le fragile, l'opaque – il n'y a plus de place pour l'altérité, il n'y a pas de place pour un spectateur émancipé[6].

Les formes de représentation capables de proposer au spectateur un espace de circulation par l'invention de poétiques singulières, prenant le contre-pied du spectaculaire (qui est paradoxalement anéantissement du spectacle dans la toute présence d'un réel devenu sidérant) en réhabilitant le discret, sont, me semble-t-il, dotées d'une force de subversion plus profonde : dans un univers en voie de dématérialisation, le terrain à reconquérir est celui de la langue et des symboles, celui du mode d'apparition du visible et corrélativement du type de responsabilité qu'elle engage.

LES SUBVERSIONS DISCRÈTES : POUR DES REPRÉSENTATIONS FRAGILES

Ce sont ces poétiques singulières, qui œuvrent sur le front d'une subversion discrète, que je voudrais ici explorer au travers de trois spectacles qui n'éludent pas l'intolérable sans pour autant verser dans la facilité d'une exposition limpide et d'une confrontation brutale. Le théâtre qui interroge, qui renverse (*sub-vertere*) est un théâtre où le spectateur est susceptible de se perdre et de *perdre sa place* – « on ne peut pas voir quand on a peur de perdre sa place[7] », disait Godard : car telle est la nature du non-lieu auquel est assigné le spectateur, celle d'une place qu'il faut perdre afin de la trouver. Ce « contre-emplacement » du spectaculaire, il me semble le trouver dans des spectacles qui proposent des formes de perception en prise sur le fragile, l'étrangeté et l'énigme.

Commençons par la fragilité. *Des témoins ordinaires*[8], dernier spectacle de Rachid Ouramdane, ne s'en tient pas à l'expérience de la torture : il l'interroge comme possibilité de témoignage. Comment raconte-t-on une telle expérience – quand on l'a vécue d'abord et ensuite quand on se propose de la soumettre à l'épreuve de la danse ? Prolongeant les recherches sur la mémoire et l'identité menées dans son dernier spectacle, *Loin…*, Rachid Ouramdane pousse plus avant son exploration de la forme documentaire par l'intégration de témoignages filmés, qui répondent à la présence silencieuse des danseurs, dans un dialogue entre l'image, le corps et la voix ouvrant la forme individuelle du témoignage à une dimension plus collective et historique. La présence de trois contorsionnistes, bien loin d'être une simple béquille permettant de hisser l'interprétation vers une quelconque perfection technique, arrache au contraire la pièce à tout risque d'illustration. Les corps se disloquent avec une lenteur et une grâce qui ne devient saisissante qu'au moment où l'évidence de l'intenabilité de la position prend le pas sur la douceur avec laquelle le geste s'était coulé dedans. C'est parce que le spectacle s'autorise ce temps long, une durée étale et comme lavée à grande eau, que l'éclosion du geste étrange, douloureux dans sa délicatesse même, peut toucher le spectateur. Il y a de l'espace et du noir pour circuler dans ce spectacle – pour se donner le temps de penser, d'y repenser ensuite, de porter avec soi ces corps et ces voix, témoignages dont l'objet de l'expérience reste à jamais insaisissable, à l'image des paroles liminaires données à entendre dans une salle entièrement obscure, où rien n'attache le regard, si ce n'est la voix de celui qui semble nous parler.

4. On est tenté d'en revenir à l'étymologie douteuse qui fait sonner sous l'obscène, ce qui se tient au-devant de la scène : le trop visible, le visible dilaté, celui de la fusion du réel et de sa représentation. La carence de représentation propre au mode d'apparition obscène oblige le spectateur à un rapport fusionnel, mutique – où le partage du visible n'est plus possible puisque l'autre n'y a pas de place.

5. *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 292.

6. Voir l'ouvrage de Jacques Rancière, *le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

7. Cité par Marie-José Mondzain, *le Commerce des regards*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Ordre Philosophique », 2003, p. 28.

8. Spectacle créé à Bonlieu – Scène Nationale d'Annecy le 27 mai 2009.

Des témoins ordinaires de Rachid Ouramdane, présenté à Avignon en 2009. © Erell Melscoët.

Amerika de Claude Schmitz, créée aux grandes halles de Schaerbeek, à Bruxelles, en 2006. © Heinz Zimmer.

L'étrangeté ensuite, avec *Amerika*[9] de Claude Schmitz, metteur en scène membre du Groupov, qui joue sur des effets de micro-déplacements au sein du système symbolique sur lequel se sont construits les États-Unis après le 11 septembre 2001. Tout commence par la présence étrange et insistante du « Petit », figure muette, incarné par un acteur nain, qui cristallise toutes les angoisses et les tensions que peut faire naître le rapport à l'autre dans cette maison de la *middle-class* américaine. La famille, comme déjà minée de l'intérieur, s'émiette peu à peu avec la disparition réelle (la fille disparaît dans la cave ; la femme, elle, s'évanouit à travers un mur) ou symbolique (métamorphose progressive du fils en une espèce de singe géant) de chacun de ses membres. Ne restent sur scène que le Petit et le Sheriff : incarnations contradictoires de la loi et de ce qui lui échappe. La pièce, qui reprend les codes des films d'horreur et des romans fantastiques, se tient sur le mince fil de l'irréel le plus franc et d'un réalisme tout aussi affiché. Le mélange de séquences poétiques, de scènes fantasmées et de temps plus anecdotiques produit un effet d'étrangeté et de reconnaissance malaisée : le père est tout autant le propriétaire tyrannique et dictatorial des lieux, l'orchestrateur despotique des prises de parole des membres de *sa* famille, que l'officiant castrateur d'un culte rendu à la fois à Dieu, à la Famille et à la Nation. Le niveau symbolique auquel semble se jouer le spectacle, en raison même de cette dérive fantastique, ne ferme jamais la lecture ou la réception. La pièce ne se fige pas sur le projet d'un effet à produire ou d'un message à délivrer, et le spectateur est emporté dans un univers ouvert et indéterminé, familier par endroits et incompréhensible ailleurs : quelque chose filtre sans qu'on puisse vraiment en saisir le sens.

L'énigme, enfin, avec la dernière pièce de Michel Vinaver, *11 septembre 2001/September 11, 2001*[10], qui opère une mise à plat des espaces idéologiques et des territoires tant individuels que collectifs en mettant en écho les voix et les discours : la pièce, créée en 2005 à Los Angeles dans une mise en scène de Robert Cantarella, défait le récit de l'événement construit par les médias en aplatissant ses résonnances sacrées et eschatologiques. Pour écrire ce texte, qui tient tout autant de l'oratorio que du drame polyphonique, Michel Vinaver a dressé une cartographie des acteurs engagés dans l'événement du 11 septembre en partant de l'épicentre de la catastrophe :

9. Spectacle crée en 2006 au festival les Giboulées (Bruxelles – grandes halles de Schaerbeek).

10. Paris, L'Arche Éditeur, 2001. Spectacle créé le 21 avril 2005 au RedCat, Walt Disney Hall (Los Angeles), dans une mise en scène de Robert Cantarella. La production a été reprise l'année suivante en France, au Théâtre National de la Colline, puis au Théâtre des Treize Vents et au Théâtre Dijon-Bourgogne.

suivant des cercles concentriques, l'auteur distribue la parole en une constellation d'espaces d'énonciation faisant se rencontrer les témoignages de Bush et de Ben Laden, les commentaires des journalistes, les récits des victimes et des témoins. L'examen topographique des différents pôles du drame permet à la pièce d'occuper un autre espace que celui de l'appel universel à la compassion exigé par la circulation en boucle des images de l'effondrement des tours jumelles. Plutôt que de présenter des corps meurtris, des familles endeuillées ou des héros fatigués, la pièce « se met au travail de l'invention d'une autre compréhension par le spectacle, par l'observation : c'est-à-dire au sens strict d'une théorie[11] ». Et permettre l'observation, c'est permettre au spectateur un égard et un écart, c'est lui laisser l'espace d'une déambulation « par le montage d'une poétique » qui invente un « mode du regard différent[12] ». La mise en scène de Cantarella travaillait aussi à ce délié de l'événement en proposant trois variations du spectacle : la distribution, les intonations, les positions et les déplacements venaient appuyer différentes lectures et réceptions de la pièce, contribuant ainsi au mouvement de dénaturalisation et de désacralisation de la *tragédie* des attentats initié par le texte.

Dans chacun de ces spectacles, il s'agit de sortir le spectateur de la sidération ou de la perplexité dans laquelle le place l'environnement politique, artistique et médiatique, pour l'inviter à entrer dans l'étonnement et la curiosité. Rendre au spectateur « l'intensité de l'expérience de la réalité du sensible », voilà l'ambition de ces représentations, qui participent, me semble-t-il, d'une subversion silencieuse en ce qu'elles « entre[nt] en contradiction avec la transparence et la communication, qui sont les caractéristiques de la société capitaliste libérale au stade spectaculaire[13] ». Ces gestes pris dans la fragilité, l'étrangeté et la mise à distance des voix visent tous à réhabiliter une forme d'opacité ou d'épaisseur du monde par la mise en jeu des signes et du sens. Il s'agit chaque fois de dérober le spectacle à la dictature de la transparence en invitant le spectateur à prendre sa part de responsabilité : engagement émotionnel et esthétique devant les corps fragiles qui s'effondrent et se relèvent dans le même geste ; engagement symbolique devant la démolition progressive d'une famille où les personnages incarnent moins des individus que des fonctions (patriarcale, nationale, sécuritaire…) et des rapports (de possession, de domination, d'exclusion…) ; engagement discursif, pour finir, au sein du paysage sonore que propose Michel Vinaver, qui est un « objet de parole en explosion, en implosion, imitant l'explosion des avions, l'implosion des tours[14] ».

La responsabilité qui engage le spectateur dans un mode de représentation obscène n'est pas du tout la même que celle qui l'engage dans un mode de représentation fragile : d'un côté, le consentement oblige à une seule réaction possible et à une responsabilité relativement simple et circonscrite (« Est-ce que j'accepte de voir ce spectacle ? » Question qui fait d'ailleurs le jeu du scandale, gage certain d'un succès pour un objet qui n'a d'existence que temporaire) ; de l'autre, l'acquiescement au spectacle entraîne le spectateur dans une responsabilité plus complexe parce que son mode d'apparition laisse place à un autre type de questionnement (« Qu'est-ce que je suis en train de voir ? Pourquoi on me le montre et pourquoi de cette façon ? »). Le mode d'apparition obscène occulte l'objet par la survisibilité de la médiation, quand le mode d'apparition énigmatique ne prétend ni enfermer l'objet dans une représentation ni le réduire à une interprétation stable et transparente.

Les poétiques de subversion qu'inventent ces artistes ne sont jamais revendiquées comme telles, se contentant d'ébranler le monde, de l'interroger, sans pour autant se cantonner dans un point de vue ou un discours. Mise en rumeur du monde, mise en doute des symboles, mise en partage des défaillances et des fragilités, voilà à quoi nous invitent ces subversions silencieuses. ■

Barbara Métais-Chastanier partage son temps entre recherche et écriture. Agrégée de lettres modernes, elle se consacre à la rédaction d'une thèse en études théâtrales et à *Agôn*, revue électronique de création et de critique vouée aux arts de la scène qu'elle dirige depuis bientôt quatre ans (http://agon.ens-lsh.fr). Depuis 2008, elle enseigne l'histoire du théâtre à l'ENS de Lyon où elle anime également un atelier d'écriture. Auteure de plusieurs pièces, elle travaille actuellement à *Pillage*, texte polyphonique autour de la question de la responsabilité appelée par la crise écologique.

11. Robert Cantarella, *September 11, 2001*, dossier de presse, p. 4.

12. *Ibid.*

13. Michel Deutsch, « De la réalité du virtuel et de la virtualité du réel », dans *le Théâtre et l'air du temps*, p. 35-36.

14. Michel Vinaver, *September 11, 2001*, dossier de presse, p. 3.