

Aline WIAME

De la défiguration théâtrale à l'ère des mass-médias : le théâtre entre esthétique et politique

Notice biographique

Aline Wiame est doctorante en philosophie à l'Université Libre de Bruxelles (Belgique) et aspirante du Fonds National de la recherche scientifique (F.R.S.-FNRS). Ses recherches concernent la philosophie du théâtre et sont généralement centrées sur le concept de défiguration théâtrale, auquel sa thèse de doctorat en préparation est consacrée (*Défiguration et processus de subjectivation dans l'écriture théâtrale du vingtième siècle*). Un tel sujet l'amène à traiter de thèmes tels que les spécificités de l'écriture théâtrale au vingtième siècle, les formes de subjectivité contemporaines, les rapports entre esthétique et politique et le rôle épistémique de la représentation théâtrale dans la construction de la connaissance.

Résumés

La défiguration théâtrale est un processus par lequel la subjectivité outrepassé les formes d'appartenance socialement reconnues pour se confronter à une altérité radicale (folie, animalité, monstruosité...), le tout en jouant sur les moyens techniques et expressifs propres au théâtre pour expérimenter des formes nouvelles de représentation de l'humain. Après avoir envisagé la question des rapports entre esthétique et politique que pose la défiguration théâtrale, cet article se concentrera sur l'analyse d'un cas de défiguration littéraire tel qu'il est traité dans la pièce *Blessures au visage* de Howard Barker. Enfin, la position polémique défendue par Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé* quant aux relations entre art et politique ouvre le débat sur la façon dont sont conçus les rapports entre performance et spectateurs, et est l'occasion de rappeler l'importance capitale de la place du spectateur dans l'analyse de processus de défiguration.

Theatrical disfiguration is a process by which subjectivity exceeds the socially-established figures of Human to confront with a radical otherness (madness, bestiality, monstrousness...). While playing with all the technical and expressive means which are particular to theatre and to theatrical writing, this process experiments new ways of representing human being. After having considered the questions about relations between aesthetics and politics set by theatrical disfiguration, this paper concentrates on a literal case of disfiguration, presented in *Wounds to the face*, a play by Howard Barker. Finally, the polemic position defended by Jacques Rancière in *Le spectateur émancipé* about relations between art and politics extends ways of thinking relations between performance and spectators, and is an opportunity to recall the central place taken by the spectator in the analysis of the process of theatrical disfiguration.

Mots-clés : Philosophie, théâtre, défiguration, subjectivité, esthétique et politique, perception, mass-médias, spectateur.

Keywords : Philosophy, theatre, disfiguration, subjectivity, aesthetics and politics, perception, mass-medias, spectator.

Sommaire

Introduction	2
1. Pourquoi de la défiguration théâtrale ?.....	3
2. Des <i>Blessures au visage</i> et de la circulation des images	6
2.1. Présentation de <i>Blessures au visage</i>	6
2.2. Théâtre et images	11
Conclusion : un dissensus constant	14
Bibliographie.....	18

Introduction

Pourquoi, à l'heure d'Internet, des nouvelles technologies, de la circulation de l'information de manière quasiment instantanée, se tourner encore vers le théâtre ? Pourquoi y chercher des pistes, des idées nouvelles quant aux questions qui traversent nos sociétés contemporaines ?

Cet article se propose de montrer, à travers le concept en devenir de « défiguration théâtrale », le rôle que peut jouer le théâtre dans la formulation de questions actuelles, concernant la subjectivité notamment. Interroger le théâtre aujourd’hui, c’est aussi se confronter à sa spécificité esthétique, et plus globalement aux rapports – toujours complexes et jamais résolus – entre esthétique et politique.

Après une brève présentation du concept de défiguration théâtrale, on s’attachera à l’analyse de la pièce *Blessures au visage* de Howard Barker – qui s’intéresse entre autres aux effets des images et de leur circulation sur les psychismes – avant de conclure sur la position polémique de Jacques Rancière relative au positionnement esthétique et politique du théâtre contemporain.

1. Pourquoi de la défiguration théâtrale ?

De multiples cas de défigurations sont repérables dans les propositions théâtrales de ces dernières années. Ainsi, Valère Novarina affirme que l’on vient chercher au théâtre une défiguration, une sortie de l’homme hors de soi¹. La pièce *Viol* (*Schändung* en langue originale) de Botho Strauss analyse quant à elle à partir de *Titus Andronicus* de Shakespeare comment l’exposition répétée des psychés contemporaines à des images violentes défigure nos perceptions. De nombreux autres cas pourraient encore être évoqués, que l’on pense par exemple aux mises en scènes opérant par défiguration des figures mythiques de l’histoire du théâtre occidental.

Par « défiguration théâtrale », on désignera ici un processus par lequel la subjectivité outrepassé les formes d’appartenance socialement reconnues pour se confronter à une altérité radicale (folie, animalité, sainteté, monstruosité,...), le tout en jouant sur les moyens techniques et expressifs propres au théâtre et au texte de théâtre pour expérimenter des formes nouvelles de représentation de l’humain et de ses rapports à l’altérité par le texte et par le jeu.

¹ Voir Novarina 2006.

Ce concept, inspiré de celui de défiguration littéraire thématized par Evelyne Grossman² mais largement transformé en fonction des spécificités de l'écriture théâtrale contemporaine, entend donc s'attaquer aux mutations de la subjectivité contemporaine à travers le traitement théâtral de quelques thèmes majeurs – les représentations du corps contemporain, la réécriture de mythes, les rapports entre folie et théâtre ou encore l'impact des mass-médias sur nos modes de perception.

La défiguration, interrogeant les modes de subjectivation contemporains à travers le théâtre, a pour intérêt majeur de questionner la subjectivité au croisement entre esthétique et politique, et permet d'ailleurs d'adopter un point de vue décalé sur la question des rapports entre ces deux champs, qui fait débat dans bien des écrits actuels.

Les études théâtrales, en effet, insistent en grand nombre sur la prégnance du lien entre artistique, politique et interrogation de la subjectivité que mettrait en jeu la situation théâtrale. Inspirés de l'émulation entre théâtre et démocratie de l'Athènes classique, certains auteurs³ considèrent le théâtre comme un art structurellement politique, convoquant une assemblée de citoyens venus assister à une remise en question du corps social et des multiples dimensions qui tissent l'humain (d'*Cedipe Roi* de Sophocle à *En attendant Godot* de Samuel Beckett). Les propos d'Enzo Cormann, auteur de théâtre ayant réfléchi sur sa pratique dans de nombreuses conférences, sont à cet égard éloquents :

« [L'examen théâtral] tient sa singularité de ce que, précisément, il consiste à réinjecter de la subjectivité, ou du moins à porter un regard délibérément subjectif, dans ou sur un corps social engoncé dans l'uniforme trop étroit du pragmatisme économique – pour ne pas dire marchand. Je perçois la commande de l'assemblée théâtrale comme étant celle d'un examen intercalaire dans le cycle production/consommation, cette tautologie tellement compacte, qu'à la manière des trous noirs de l'espace, objets stellaires d'une densité telle qu'aucune lumière ne peut s'en échapper, elle finit par absorber tous les secteurs de l'activité humaine qui passent à sa portée⁴. »

L'événement théâtral est décrit par Cormann comme rassemblement intrinsèquement « poétique », c'est-à-dire ouvrant un champ de tension entre le poétique – expression poétique subjective – et le politique – adresse collective à l'assemblée théâtrale. Mais il est

² Grossman 2004.

³ Voir par exemple, dans des registres très différents, GUÉNOUN 1992 et BADIOU 1990.

⁴ Cormann 2005, p. 89.

évident que le rôle politique du théâtre quant à la question de la subjectivité s'inscrit ici dans un questionnement résolument contemporain. Quelle est la singularité du théâtre à l'ère des mass-médias ; en quoi échappe-t-il à l'ordinaire du rythme – marchand – qui organise le corps social ? Cette question que soulève Cormann à travers ses conférences rencontre les préoccupations d'un large champ des études sur le théâtre, champ moins préoccupé par une quelconque « essence politique » du théâtre que par le rôle qu'il peut encore jouer à l'époque de la haute technologie et des représentations pixélisées. Il devient fréquent de considérer que le théâtre invite, par le caractère intimiste et « archaïque » de son dispositif, à adopter d'autres modes de perception que ceux que sollicitent habituellement les médias. Même quand une pièce joue avec de la vidéo (comme c'est de plus en plus le cas dans le théâtre contemporain), les images sont confrontées à la réalité du corps des acteurs sur le plateau, et se trouvent ainsi décalées par rapport à leur statut habituel. On notera encore que la représentation sur scène de rapports de violence, de force, de brutalité psychologique ou sexuelle interroge le processus de mise à distance rationnelle que nous avons dû opérer face à la représentation médiatique de telles situations. Puisqu'il n'y a pas, au théâtre, de médiation (via un écran, par exemple) entre ces situations et nous, c'est notre capacité de sentir, d'être affectés « autrement », qui peut être interrogée. La singularité et le rôle politique du théâtre aujourd'hui résiderait donc dans le travail sur notre mode de perception. Pour ne citer qu'un exemple, Hans-Thies Lehmann, chercheur et professeur allemand auteur du *Théâtre postdramatique*, considère ainsi que « le politique du théâtre est le politique de la perception », le mode de perception étant « indissociable de l'existence du théâtre dans un monde dominé par les médias qui modèlent toute perception de façon massive⁵ ».

Qu'il s'agisse de mettre en valeur la structure indissociablement artistique et politique de la représentation théâtrale ou d'insister sur le positionnement actuel du théâtre en marge des modes de représentation les plus courants (télévision, cinéma, Internet,...), les problématiques ouvertes par les études consacrées au théâtre concernent donc bien les articulations entre politique et esthétique qui peuvent se nouer et se pratiquer sur scène aujourd'hui. Le théâtre étant aussi un lieu de questionnement artistique spécifique de la

⁵ Lehmann 2002, p. 291.

subjectivité, la transposition et la transformation du concept de défiguration s’y avèrent particulièrement prometteuses. Vu le caractère singulier de son dispositif (mise en présence de corps réels sans médiation en face d’autres corps réels, moyens relativement archaïques, liens à la fois de dépendance et de critique par rapport aux différents régimes de pouvoir et de représentation de l’histoire occidentale), l’analyse de cas de défiguration au théâtre enrichit le concept général de défiguration artistique et multiplie les voies d’analyse concernant les devenirs de la subjectivité et des modes de perception⁶.

2. Des Blessures au visage et de la circulation des images

2.1. Présentation de *Blessures au visage*

Après ce bref aperçu théorique des enjeux du concept de défiguration théâtrale, venons-en à une analyse pratique, avec la pièce *Blessures au visage*⁷ d’Howard Barker. Comme le laisse deviner son titre, cette pièce traite de défiguration au sens premier du terme : une altération du visage. Si l’on a donc pas affaire ici à un cas-type de défiguration telle que définie ci-dessus (un dépassement des limites ordinaires de la subjectivité), la pièce de Barker nous intéresse néanmoins car elle met en évidence l’existence de thématiques similaires dans le cas d’une défiguration de premier degré (visage altéré) et de second degré. Le visage personnel étant traditionnellement perçu comme siège d’une identité singulière, il n’y a pas de rupture entre défiguration physique et défiguration subjective, mais bien ouverture d’un champ de questionnement commun.

Né à Dulwich en Angleterre en 1946, Howard Barker écrit sa première pièce en 1970. Si son théâtre de jeunesse se veut d’abord politique, Barker va rapidement s’éloigner du style réaliste et militant qui domine les scènes londoniennes d’avant-garde de l’époque pour forger sa propre conception de la tragédie moderne. Celle-ci doit relever, selon lui d’un « théâtre de la Catastrophe », le terme *catastrophe* étant à entendre au sens étymologique du

⁶ On notera que cette analyse peut s’exercer aussi bien sur des représentations théâtrales que sur l’écriture théâtrale elle-même : différente de l’écriture littéraire, l’écriture théâtrale appelle une représentation et comporte déjà en elle-même des marques de théâtralité (à travers les didascalies ou la structure générale du texte, par exemple). C’est notamment la position défendue dans RYNGAERT 2006.

⁷ Barker 2002.

terme comme un bouleversement, un renversement de tous les modèles. Ainsi Barker refuse-t-il d'inscrire son théâtre dans la tradition tragique d'inspiration aristotélicienne (associée pour lui à la catharsis comme purgation des passions). Il refuse aussi de s'inscrire dans le champ du théâtre militant inspiré de Brecht (coupable selon lui de livrer un message univoque à un public passivement réceptif, « *guidé vers le sens comme si la vérité était un panier-repas*⁸ »). Le théâtre de la Catastrophe se doit en outre d'être absolument nécessaire, se concentrant sur sa singularité propre et ne produisant que des effets spécifiquement théâtraux. Ce but ne peut être atteint « *que lorsque ce que le théâtre fournit cesse d'être divertissement d'un côté, instruction morale ou politique de l'autre*⁹ ». Pratiquement, la dramaturgie d'Howard Barker se caractérise, sur le plan formel, par un travail poétique de la syntaxe et du discours afin de désincarcérer la langue des fonctions informatives et communicationnelles auxquelles elle est fréquemment réduite. Sur le plan éthique, le théâtre de la Catastrophe se refuse de proposer la moindre forme de jugement moral : aux éléments politiques du théâtre militant se substitue un mélange inextricable de beauté et de terreur visant à susciter chez le spectateur une forme d'angoisse morale qu'il n'appartient pas à l'auteur ou au metteur en scène de défaire. « *Remettre la responsabilité du problème moral entre les mains du spectateur lui-même*¹⁰ » : telle est, en effet, la fonction du théâtre de la Catastrophe.

Dans le cas de *Blessures au visage* (pièce écrite en anglais en 1994 et traduite en français en 2002), Barker nous met face à 18 tableaux permettant de jouer sur une variété de lieux et d'époques s'interpénétrant, ces tableaux esquissant divers types de relations au visage en fonction des réseaux signifiants dans lesquels celui-ci est pris. Tout commence par une injonction : « *Premièrement : s'aimer soi-même*¹¹ ». À sa table de toilette, une femme tente en vain, à grands renforts de produits cosmétiques, de se constituer un visage acceptable à son goût, tandis qu'un homme, dont elle ignore la présence, l'observe faire¹². Trois portraits identiques d'un dictateur descendent sur scène à la fin de ce premier tableau ; une bande de jeunes gens se précipite sur scène pour les défigurer. En un tableau, le ton est donné : problématisation de la relation regardant/regardé, intime et politique, visage prison bien

⁸ Barker 2006.

⁹ ID., p. 117.

¹⁰ ID., p. 68.

¹¹ Barker 2002, p. 13.

¹² Ce premier tableau constitue, comme le souligne Élisabeth Angel-Perez en introduction de la version française, une mise en abyme de la relation observant/observé qui détermine la scène primale du théâtre.

davantage que révélateur d'une quelconque « intériorité ». Peuvent dès lors s'enchaîner les dix-sept autres tableaux au gré d'images surréelles caractéristiques du théâtre de la Catastrophe. Un soldat est défiguré suite à une explosion de grenade, abandonné par sa fiancée jusqu'à ce que sa mère accepte de se sacrifier pour lui en lui cédant son visage par une opération de chirurgie. Une mère âgée poignarde le visage de son jeune amant pour qu'il porte les conséquences de sa colère comme elle-même porte celles de l'âge. Une prisonnière enfin libérée du cachot n'ose pas se regarder dans un miroir, elle qui n'a plus vu son reflet depuis vingt ans. Le dictateur déchu apparaît alors que des jeunes déchirent ses photos, et se fait passer pour son propre double, expliquant que le visage qu'ils détruisent n'est celui de personne, qu'il n'est que l'image officielle, confectionnée par le Département de la Propagande Sociale et produit en six semaines de chirurgie. Un empereur exige que l'on rende aveugle le peintre qui a fait de lui un portrait trop « naturel ». Les Barbares, haïssant les Grecs pour leur beauté, fabriquent une machine en forme de boîte, pratique et légère, qui permet de détruire les visages trop parfaits. Des Grecs tentent de s'en servir pour abolir la beauté de Narcisse, alors que celui-ci leur clame qu'il est « exempté du projet visage ». Une pluie grise tombe sur la femme à la toilette du premier tableau ; elle s'immobilise, se transforme en gargouille.

L'énumération non exhaustive des différents tableaux imaginés par Howard Barker nous amène bel et bien au cœur du théâtre de la Catastrophe : ni réalisme ni livraison d'un quelconque message, mais bien exposition de situations problématiques qu'il incombe au lecteur/spectateur de traiter. En plaçant le visage dans tous ses états au cœur de son dispositif dramaturgique, Barker nous invite à nous atteler à des questions touchant à la perception, à la représentation, et plus généralement au régime du visible.

Le *visage* français, comme le *viso* italien, dérivent du verbe latin *uidere* et désignent « ce qui est vu ». L'Allemand fait également dériver le visage (*Gesicht*) de la vision (*sehen*), tout comme le Néerlandais (*gezicht/zien*). *Blessures au visage* insiste fortement sur cette dimension d'assujettissement au visible par le visage, ce dernier étant toujours à la fois susceptible d'être regardé, interpellé et scruté afin de dévoiler une identité, voire une intériorité. Or, dès le premier tableau, c'est bien cet assujettissement au visible, et donc au visage, qui est dénoncé par la femme à sa table de toilette :

« LA FEMME : [...] En premier lieu cela n'a aucun sens, aucun absolument, de contester ce à quoi l'on ne peut pas opposer de désaccord, un visage est un visage, c'est ce qui m'a été donné, ce sous quoi je suis venue au monde et dont je ne peux me défaire, qu'il m'est impossible de renier, nous sommes un, inéluctablement, en dépit des rêves, des goûts, en dépit des opinions [...].

Une heure, et après ! Je ne vais pas me contenter de cette soumission muette devant l'implacable injustice qu'il y a à être prise au piège de, non, emprisonnée, oui, incarcérée dans un visage contre lequel j'ai de sérieuses objections, je refuse de me rendre devant des circonstances auxquelles je n'ai pas pris part, je déclare officiellement ma désobéissance¹³ ! »

Cette révolte désespérée contre le visage inéluctable est le fait de la majorité des personnages, de la prisonnière enfin libérée se regardant dans un miroir après vingt ans et décrétant « Ce n'est pas mon visage. [...] Celui de ma mère. Et moi je ne suis plus là¹⁴ » au soldat défiguré par une grenade à qui le chirurgien conseille : « Oui, tuez-vous, si vous le désirez. Moi je le ferais¹⁵. »

Seuls les personnages détenteurs du pouvoir s'accommodent de cette tyrannie du visage, car leur position leur permet de façonner le visible et d'y imposer leur visage, sublimé ou non, comme symbole de puissance et organe de surveillance (les multiples portraits, pièces de monnaie ou affiches à l'effigie d'un dirigeant manifestant sa présence à chaque occasion de la vie quotidienne). C'est ce qu'a bien compris l'Empereur mécontent du portrait qui a été fait de lui :

« L'EMPEREUR : Mon visage est l'État. Vous vous êtes attaqué à mon visage. (*un temps*) C'est de la trahison. [...] Vous ne pouvez peindre un Empereur comme vous le feriez d'un serveur de comptoir, cela, c'est un serveur de comptoir¹⁶. »

Quant au dictateur déchu, il maîtrise parfaitement les rôles et connotations que revêt le visage du pouvoir, expliquant aux jeunes qui défigurent ses portraits en se faisant passer pour un simple sosie accidentel de lui-même :

¹³ BARKER 2002, p.13, souligné par l'auteur.

¹⁴ ID., p. 34.

¹⁵ ID., p. 16.

¹⁶ ID., p. 38-39, souligné par l'auteur.

« LE DICTATEUR : Le visage, c'était une invention. [...] C'est cela, le pouvoir, l'accablante, l'absolue impudence du pouvoir, on aurait cru qu'il allait dire "Et alors, j'ai la gueule que j'ai, vous n'avez qu'à l'aimer." Mais non. Il est allé s'en faire confectionner une, c'est le mot, le département de la Propagande Sociale l'a confectionnée, [...] ce n'est pas du tout son visage c'est l'Image Officielle. [...] Ce visage était voué à la reproduction, aux timbres, aux contrats de mariage et même aux cliniques pour syphilitiques [...]»¹⁷. »

Mais dès que les jeunes ont le dos tourné, le dictateur refuse l'offre du chirurgien qui se proposait de lui confectionner un nouveau visage afin de pouvoir s'enfuir incognito :

« LE DICTATEUR : Une intervention ? J'aime mon visage. Il les hante. C'est un chef-d'œuvre d'esprit et de coercition. Comme ils ont besoin de lui ! Comme ils trouvent en lui l'explication de leur misère, de leurs échecs, de leurs vies tronquées, laissez-les s'en servir, c'est une icône et un alibi¹⁸. »

L'ensemble des personnages, qu'ils soient assujettis au visage ou le constituent en instrument de leur pouvoir, contribuent en tous les cas à composer un espace de type paranoïaque. Pouvoir regarder ou pas, mais ne surtout pas être observé, telles semblent être en effet les uniques obsessions de chacun, comme en témoigne l'omniprésence du thème de la vision tout au long de la pièce (« J'observe, et ne suis pas observé¹⁹ », « Je me demande ce que pensent les gens, en me voyant venir ici²⁰ », « Je ne voulais qu'une chose – ne pas être observée²¹ », « LE PEINTRE : J'ai vu comme ça... mes yeux ont perçu le sujet comme... L'EMPEREUR : Une trahison. Les yeux ont trahi²² [...] », « Non, c'est moi qui suis ridicule de croire que la solitude existe. Je suis observé en permanence²³ », « Alors il y avait tout de même quelque chose de bon dans cette histoire de trou, pendant vingt ans, moi, je n'ai pas eu à le regarder²⁴ [le dictateur] »). Surveillance et imposition des images officielles caractérisent donc l'espace paranoïaque, suscitant en chacun le désir impossible d'échapper à l'ordre du visible.

¹⁷ ID., p. 32, souligné par l'auteur.

¹⁸ ID., p. 33.

¹⁹ ID., p. 14.

²⁰ ID., p. 17.

²¹ ID., p. 41-42.

²² ID., p. 39.

²³ ID., p. 25.

²⁴ ID., p. 22.

2.2. Théâtre et images

Si la pièce de Barker appelle interprétation à des niveaux multiple, concentrons-nous ici sur quelques pistes concernant la façon dont fonctionnent les images dans cet espace paranoïaque, espace qui semble d'ailleurs fonctionner dans la dramaturgie de l'auteur comme grossissement des défauts du mode de fonctionnement de nos sociétés occidentales contemporaines (d'ailleurs, si Barker multiplie les époques et les lieux, il s'inscrit toujours dans un contexte résolument occidental, et les scènes situées dans des époques passées sont truffées d'anachronismes).

Tout d'abord, notons que la « surveillance » qui caractérise l'espace paranoïaque de *Blessures au visage* est moins réelle qu'imaginaire, au sens où elle passe par les images plastiques et mentales auxquelles sont confrontés les personnages. Dans la pièce, pas de police et d'espions à tous les coins de rue pour rendre compte à la tête de l'Etat de ce que font les citoyens ; celles qui règnent en maîtres, ici, ce sont bien les images, omniprésentes et omnipotentes. Images du pouvoir, images d'un soi idéalisé, conforme aux normes et inatteignable, images du soi réel haïes parce qu'elles trahissent ce que l'on préférerait cacher, images des canons de beauté diffusés par les médias, images de visages remodelés par la chirurgie esthétique et présentés aux êtres défigurés comme la solution salvatrice... C'est bien le règne de ces images qui impose aux sujets auto-surveillance, autocontrôle et autocorrection afin de faire « bonne figure » à l'ère de la diffusion des images à grande échelle.

Nous voici donc face à un espace de type paranoïaque dominé par les images, et dans lequel les visages, blessés, se défont de toutes parts. Le constat serait seulement sombre et désespérant si l'on gardait les yeux rivés sur les situations écrites par Barker en perdant de vue qu'il s'agit d'un texte de théâtre, destiné à être joué sur une scène. Or, le fait que ces « blessures au visages » soient appelées à être représentées au théâtre change radicalement le sens du texte et les perspectives qu'il ouvre.

Que veut dire, en effet, défigurer des acteurs *au théâtre* ? De toute évidence, défigurer un acteur, c'est le priver de son visage comme siège d'une psychologie, d'une situation sociale, d'une personnalité. C'est donc inviter les spectateurs à renoncer à donner sens à la pièce qu'ils voient via les catégories de l'identité, de l'intériorité et de la psychologie. Il ne

s'agit plus alors de s'identifier à un personnage et de croire en la véracité des situations jouées (d'autant plus avec les scènes surréelles du théâtre de la catastrophe) : les spectateurs sont face à une fiction qui demande d'autres modes d'interprétation que les relations humaines quotidiennes. Comme, de plus, les acteurs ne disposent plus de leur visage pour faire passer intentions et mimiques, l'attention des spectateurs peut se focaliser sur d'autres éléments de la représentation théâtrale : mouvement des corps, agencement de l'espace, importance des voix et des sons, de la lumière, rôle des objets et des images, etc. En inventant un théâtre de la défiguration au sens littéral, Barker opère ainsi un double renversement : il dénonce le règne des images et des visages stéréotypés et leur caractère illusoire, et attire l'attention sur la spécificité de la situation théâtrale et du mode de perception singulier qu'elle appelle.

Bien sûr, le théâtre aussi donne à voir des images, mais ces images sont d'un type très différent de celles diffusées par les médias de masse.

Le mode de production de ces dernières a récemment été interrogé dans un numéro hors série de la revue *Multitudes* par Maurizio Lazzarato, sociologue et philosophe spécialisé notamment dans les questions de nouvelles technologies de production d'images :

« Nous vivons dans un monde où les images prolifèrent, mais dans lequel le mode de leur production n'est pas problématisé. Il est pris en compte comme une évidence, comme quelque chose qui va de soi. Le fait que quelques centaines de personnes produisent des images pour des millions de spectateurs (qu'il s'agisse d'un film ou d'un journal télévisé, peu importe), est une donnée pacifiquement acceptée²⁵.»

Que quelques professionnels de l'image construisent des représentations vouées à être reçues telles quelles par la majorité de la planète conduit à l'automatisation et à la standardisation ; bref, à la fabrication de clichés :

« On pourrait parler des "clichés" en tant qu'images fermées, closes sur elles-mêmes, sans marges, sans virtualité, sans aspérités auxquelles on puisse s'accrocher, sur lesquelles on puisse rebondir. Il n'y a rien de vague, de problématique. Ce sont des images sans mouvement au sein même de leur "circulation". *Ce sont des images violentes*, bien qu'elles apparaissent paisibles (quoi de plus "innocent" qu'une image

²⁵ Lazzarato 2007, p. 234.

publicitaire !), *en tant qu'on ne peut que les accepter ou les refuser en bloc*. Il n'y a rien qui déborde. Ce sont des images parfaites (techniquement), produites par des "professionnels de la profession"²⁶. »

L'enjeu, pour Lazzarato, est de repenser nos modes de production d'images afin de faire que celles-ci contribuent à l'invention d'identités singulières plutôt que d'être des représentations passivement assimilées²⁷. S'il est capital de penser cet enjeu au sein même des nouvelles technologies de production d'images, concentrerons-nous ici sur la spécificité des images théâtrales. Ces dernières s'opposent presque trait pour trait aux clichés que définit Lazzarato : elles se montrent continuellement dans le processus de leur fabrication, engagent des corps vivants, matériellement, singulièrement présents, susceptibles de fragilité et de défaillance. Mieux : l'image de théâtre, quand elle ne prétend pas se calquer sur les représentations dominantes, ne peut s'imposer de la manière violente décrite par Lazzarato. Parce qu'elle est tissée de composantes diverses perçues différemment à chaque endroit du public, parce qu'elle ne peut tout montrer et joue sur la suggestion, la confrontation des différentes couches de sens (gestes, voix, vision d'ensemble, etc), elle nécessite, pour prendre son sens plein, une collaboration intellectuelle et affective du public réellement présent (c'est d'ailleurs un lieu commun dans le milieu du spectacle de dire qu'une pièce n'existe vraiment que face à un public, et qu'une représentation peut fortement différer de celle de la veille en fonction de la réception des spectateurs).

Cette brève analyse invite à tirer la conclusion suivante concernant la défiguration théâtrale dans *Blessures au visage* : les personnages de la pièce ne parviennent plus à faire bonne figure, ne se reconnaissent plus dans les figures d'identification que leur univers paranoïaque les enjoint de suivre, car ces images ne laissent pas de place à une réappropriation subjective. S'attaquer au visage standardisé, épuisé par des représentations surnuméraires, c'est interroger le mode de fonctionnement de ces images, et la place qu'elles laissent, ou non, à l'invention d'une identité singulière. Le théâtre, lorsqu'il se construit avec ses moyens d'expression spécifiques, propose d'autres images, qui appellent une réappropriation singulière et peuvent jouer un rôle actif dans l'invention d'identités

²⁶Id., p. 235 ; nous soulignons.

²⁷ Son article analyse en ce sens le projet vidéo *Timescapes*, initié par Angela Melitopoulos, consacré aux marges sud-est de l'Europe et concrétisé dans un montage collectif et non-linéaire. Un site web est consacré à ce projet : <http://www.videophilosophy.de>.

plurielles, en refusant l'uniformisation des perceptions et la normopathie ambiante. Les images théâtrales, et particulièrement de la défiguration théâtrale, ne sont pas parfaites ; elles sont ouvertes. Elles laissent de la place pour le jeu, l'invention subjective du sens, la réinvention perceptive, affective et intellectuelle – un enjeu majeur, évidemment, à l'époque de l'uniformisation de la perception et des identités à travers les mass médias.

Conclusion : un dissensus constant

Qu'on l'aborde sous l'angle de ses implications théoriques ou par le biais d'une pièce particulière, le concept de défiguration théâtrale, centré sur la subjectivité et la corporéité contemporaines, nous incite sans cesse à penser les liens entre esthétique et politique. Cet effort de pensée ne peut pas s'installer dans la quiétude d'une théorie bien rodée. Chaque œuvre, mais aussi chaque pensée qui tente de donner sens aux œuvres, reconfigure les rapports entre ce qui peut être dit, ce qui peut être montré et les représentations du dicible et du visible – et cette reconfiguration du sensible peut être dite politique au sens de Jacques Rancière. Pour Rancière en effet, toute activité politique réclame un partage du sensible, la mise en place d'une ligne de démarcation entre ce qui est visible et dicible au sein d'une communauté et ce qui ne l'est pas. Un tel partage détermine aussi ce qu'il en est de ses sujets : qui est sujet et qui ne l'est pas ; qui a droit à la parole et qui ne l'a pas (par exemple, tout habitant d'un territoire n'est pas forcément un citoyen). De la sorte, pour reprendre les mots de Rancière : « Toute politique est un combat pour désigner ce qui est parole ou cri²⁸ ». Ces frontières du sensible qui constituent l'enjeu du politique sont l'objet d'un litige constant, auquel les arts prennent part puisqu'une pratique artistique – théâtrale, dans le cas qui nous occupe – cherche à inventer de nouveaux pliages dans le sensible, de nouveaux nœuds entre dicible et visible.

Ainsi, par exemple, on ne prendra pas l'opposition entre perception mass-médiatique et perception théâtrale établie dans l'analyse de Blessures au visage comme vérité infrangible, mais comme un agencement singulier qui fait sens dans la dramaturgie mise en œuvre par Barker. Le rôle politique et esthétique que peut jouer le théâtre dans nos sociétés

²⁸ Rancière 2007, p. 12.

contemporaines est plus complexe, et loin de faire consensus. Il serait intéressant, par exemple, de confronter le théâtre de Barker aux thèses défendues par Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*. Dans cet ouvrage, l'auteur se porte en faux contre l'identification du théâtre à l'art par excellence d'une « communauté vivante », « rendant aux spectateurs la possession de leur conscience et de leur activité²⁹ ». Il est trop facile, selon Rancière, de poser que le théâtre aurait, par son essence, la capacité de rééduquer le regard :

« Parce que des corps vivants sur scène s'adressent à d'autres corps réunis dans le même lieu, il semble que cela suffise à faire du théâtre le vecteur d'un sens de communauté, radicalement différent de la situation des individus assis devant une télévision ou des spectateurs de cinéma assis devant des ombres projetées³⁰. »

Ce qui dérange Rancière ici, c'est l'affirmation – souvent posée comme une évidence – selon laquelle le théâtre serait par essence communautaire, et par ce fait fournirait nécessairement une expérience perceptive plus riche, subversive par rapport aux autres modes de représentation. Selon Rancière, ces prises de positions reposent sur un réseau de présuppositions remontant aux origines grecques du théâtre qui s'incarnent dans ce qu'il appelle « le paradoxe du spectateur ». Il n'y a pas de spectacle sans spectateurs mais l'on peut attaquer le statut du spectateur sur deux plans : d'une part, regarder serait le contraire d'agir, d'autre part, regarder serait le contraire de connaître, puisque le spectateur est confronté à des apparences dont il ignore le processus de production. Le spectateur serait donc « séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir³¹ ». Un tel paradoxe engendre deux types de prises de position distinctes. La première, d'inspiration platonicienne, revient à considérer le théâtre comme une chose mauvaise en soi, séparant l'individu de lui-même, c'est-à-dire de ses capacités et pouvoirs. La seconde – d'inspiration aristotélicienne, et qui a globalement prévalu dans la tradition occidentale – consiste à surmonter la passivité qui affecte la position de spectateur par la mise en scène de drames. Le drame, nous dit Rancière, veut dire action, et le théâtre devient dès lors « le lieu où une action est conduite à son accomplissement par des corps en mouvement face à des corps

²⁹ Rancière 2008, p. 13.

³⁰ *Id.*, p. 22.

³¹ *Id.*, p. 8.

vivants à mobiliser³² ». Les spectateurs de drames retrouveraient donc le pouvoir d'action auquel leur position aurait dû les faire renoncer car les acteurs réactivent ce pouvoir d'action dans la performance, dans l'intelligence et l'énergie que cette performance construit pour le spectateur. Cette prise de position – qui cherche à supprimer le « spectateur » en tant qu'agent passif – s'est concrétisée de nos jours dans deux types de formules : une première qui vise à construire des spectacles ne jouant pas sur l'identification passive aux personnages mais sur la présentation d'une énigme, d'une performance qui en appellera aux capacités sémiotiques et cognitives du spectateur pour prendre sens (le théâtre de Brecht, par exemple) ; une seconde qui abolit la distance entre spectacle et spectateur, incluant ce dernier dans le spectacle (*grosso modo*, le théâtre voulu par Artaud).

Mais ces prises de position et formules, au-delà de ce qui les oppose, repose sur un même présupposé : il existerait un gouffre entre la représentation théâtrale et ses spectateurs, qui repose sur des oppositions implicites telles que regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité. Ce type d'opposition régit *a priori* le partage du sensible opéré par une bonne partie du théâtre contemporain et les discours s'y rapportant. Or, toutes ces oppositions reposent sur une distinction des places et des capacités (on est capable ou on ne l'est pas) qui, si elles peuvent s'inverser, demeurent essentiellement inégalitaires. L'émancipation du spectateur ne peut dès lors s'amorcer qu'en fendant ce paradigme, ce partage du sensible :

« L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion³³. »

Regarder est aussi une action, et « *les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour eux pour autant qu'ils composent leur propre poème³⁴* » de la même manière que les agents producteurs de la représentation théâtrale composent le leur. Fendre le partage du sensible qui organise le paradoxe du spectateur nécessite donc de reconnaître la capacité active de chaque spectateur à donner sens à la forêt de signes qui s'ouvre à lui. Le

³² ID., p. 9.

³³ ID., p. 19.

³⁴ ID., p. 19.

spectateur (et nous sommes tous spectateurs tout au long de nos existences) n'est pas un ignorant à qui il faudrait enseigner la perception juste ; c'est un traducteur qui trace une aventure intellectuelle singulière à travers ce qui lui est donné à voir. Cette confiance en la capacité qu'a chaque spectateur d'agir en composant son propre poème suppose que l'on renonce à la caractérisation du théâtre comme étant d'abord communautaire : ce n'est pas la communauté qui donne sens d'abord à la performance, ce sont bien les capacités – à chaque fois singulières – de chaque spectateur séparé et égal aux autres qui construisent la représentation. Chaque spectateur est un traducteur singulier, d'où l'importance de multiplier les œuvres et les discours qui ouvrent de nouvelles perspectives dans le pliage du sensible.

Ces quelques remarques concernant *Le spectateur émancipé* ne visent aucunement à attaquer la conception du théâtre de Barker ni à révoquer l'analyse qui en a été faite ici – l'appel à se réapproprier la production d'images, à ne pas subir l'influence de ces dernières jusqu'à l'absurde et à la séparation d'avec soi, relève d'ailleurs d'une logique d'émancipation du spectateur en certains points similaire à celle décrite par Rancière. De même, le théâtre de la Catastrophe que forge Barker à travers son œuvre place au premier plan le souci de laisser au spectateur la responsabilité morale d'interpréter ce qu'il voit et comprend.

La question du spectateur est centrale dans tout projet théâtral et dans toute étude relative au théâtre (étymologiquement, le *theatron* grec désigne d'abord le lieu d'où l'on regarde, plutôt que le lieu où l'on joue). Elle prend une importance particulière dans l'étude des rapports, au théâtre, entre esthétique et politique, cette dernière concernant d'abord ce qui constitue la communauté et la répartition des places et des capacités au sein de cette communauté. On ne peut approcher les cas de défiguration théâtrale sans accorder une attention continue à la place du spectateur, puisque c'est la subjectivité qui est en jeu dans le théâtre de la défiguration. Quelle place tel ou tel processus de défiguration laisse-t-il au spectateur, comment fendre les représentations dominantes sans perdre et sans écraser le sens, mais en laissant du jeu à la réappropriation subjective de chaque spectateur ? L'un des enjeux majeurs des écritures théâtrales en général, et de celles de la défiguration en particulier, repose dans ces questions. Au final, le théâtre est peut-être, pour reprendre les termes de Rancière, l'un des lieux où peut sans cesse être réactivée la scène du dissensus caractéristique des régimes démocratiques. Ce que dissensus veut dire,

« c'est que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. Reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, c'est modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et des incapacités. Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable, et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun³⁵. »

Rouvrir sans fin la scène du dissensus, refuser les configurations figées pour inventer sans cesse de nouveaux devenirs pour la subjectivité et ses représentations : voilà qui décrit le projet d'une défiguration plastique, qui ne cherche pas à arrêter des idées mais à agrandir l'espace des possibles.

Bibliographie

BADIOU 1990 : A. BADIOU, *Rhapsodie pour le théâtre*, Paris, Imprimerie Nationale, 1990.

BARKER 2002 : H. BARKER, *Blessures au visage*, traduit par S. HIRSCHMULLER et S. RUSHE, in H. BARKER, *Ceuvres choisies vol.2*, Paris, Éditions Théâtrales/Maison Antoine Vitez, 2002, coll. « Scènes étrangères ».

BARKER 2006 : H. BARKER, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, édité par E. ANGEL-PEREZ et S. HIRSCHMULLER et traduit par E. ANGEL-PEREZ et alii., Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.

CORMANN 2005 : E. CORMANN, *À quoi sert le théâtre ? Articles et conférences 1987-2003*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

GROSSMAN 2004 : E. GROSSMAN, *La Défiguration. Artaud-Beckett-Michaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004, coll. « Paradoxe ».

GUÉNOUN 1992 : D. GUÉNOUN, *L'Exhibition des mots, Une idée (politique) du théâtre*, Paris, L'Aube, 1992.

³⁵ Id., p. 55.

LAZZARATO 2007 : M. LAZZARATO, « Regarder et être regardé : une micro-politique de l'image », *Multitudes. Transmissions*, Paris, Éditions Amsterdam, hors série n°1, 2007.

LEHMANN 2002 : H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, traduit par P.-H. LEDRU, Paris, L'Arche, 2002.

NOVARINA 2006 : V. NOVARINA, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.

RANCIÈRE 2007 : J. RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

RANCIÈRE 2008 : J. RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

RYNGAERT 2006 : J.-P. RYNGAERT, J. SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Editions théâtrales, 2006.