

## **Subversion et théâtralité** Une écriture performative du corps

Sylvie Roques

---

Number 135 (2), 2010

Subversion

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63128ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Roques, S. (2010). Subversion et théâtralité : une écriture performative du corps. *Jeu*, (135), 124–130.

SYLVIE ROQUES    SUBVERSION ET  
THÉÂTRALITÉ : UNE ÉCRITURE  
PERFORMATIVE DU CORPS

L'art de la performance est devenu incontournable au cours de l'année 2009, étendant son champ tous azimuts dans les « aires » géographiques comme dans les « aires » artistiques. La subversion est au cœur des premiers projets comme des premières réalisations. Il faut l'entendre initialement comme le désir de transgresser les normes tant sexuelles, sociales que politiques, le choix délibéré de jeter l'outrage à la face du public et de s'inscrire à l'encontre de l'« art bourgeois officiel » prôné par l'institution<sup>1</sup>.

Si Jerzy Grotowski a contribué à la diffusion du terme « performance » dans le milieu théâtral en France dans les années 60, il n'en est pas nécessairement l'auteur. Issue de mouvements d'avant-garde comme le futurisme et le dadaïsme en France, la performance situe le corps au centre du geste artistique. Dès la fin des années 60, la « notion d'expérience<sup>2</sup> » y tient lieu d'équivalent dès lors qu'elle se déroule devant un public. L'existence d'un protocole déterminé, le goût pour la transgression sont autant de marques de son authenticité. Les éclaircissements apportés par Richard Schechner (1973) et avec lui l'ensemble de la recherche en *performance studies*, tout comme les travaux de Victor Turner (1986), nous rappellent cependant que ce terme n'appartient pas exclusivement à la sphère théâtrale. Néanmoins, les idéaux de lutte politique et féministe dont l'avant-garde des années 60-70 a pu se nourrir paraissent lointains. Le côté revendicateur de la performance s'est estompé, même s'il subsiste encore quelques irréductibles jouant explicitement la « contestation ». Il faut retenir ce premier moment « historique ». Il donne à la performance une tonalité transgressive qu'elle n'abandonnera jamais totalement.

1. On peut lire en ce sens Roselee Goldberg, *la Performance. Du futurisme à nos jours*, traduction C.-M. Diebold, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 9.

2. Emmanuel Wallon, « Postérité de la performance en France : la dissémination de la notion d'expérience à travers les arts », *Théâtre/Public*, n°191, 2008 p. 80.



Plusieurs transformations, en revanche, sont à prendre en compte, traduisant, toutes, un changement de sensibilité esthétique autant qu'un changement de sensibilité sociale. Passant de l'acte initial « non répétable » à la mise en place d'événements reproductibles, un déplacement s'est opéré. Une écriture performative du corps s'est instaurée. Cette écriture croise des modes différents d'expression. Elle en devient le fil conducteur, révélant une unité de « manifestation » au-delà de la variété des champs esthétiques. Elle tend, en particulier, à révéler avec insistance ce qu'éprouve le sujet.

Les traits communs ou singuliers de ces pratiques spectaculaires sont alors identifiables dans l'espace théâtral. Une première catégorie s'appuie sur les modes de représentation issues des arts scéniques et mêle narration et pratiques corporelles. C'est le cas avec les spectacles de Rodrigo García, mettant en scène la nudité et la résistance des corps face aux dérives du monde contemporain. Une seconde catégorie est plus révélatrice : elle nous confronte au non verbal et correspond à un ensemble de pratiques issues du *body art*. Une exploration toute particulière du corps et de sa mise en scène peut en résulter. S'inscrivant dans l'horizon du bio-art, Yann Marussich, par exemple, nous indique comment l'« intérieur » du corps peut être rendu visible, à l'aide d'une sémiologie très étudiée faite de produits chimiques ingurgités par l'artiste déclinant ensuite leur couleur surprenante à même la peau, pour mieux faire naître spectacle et émotion. Dans ces deux catégories, l'une prolonge en la renouvelant la tradition contestataire, l'autre crée un champ d'expression largement inédit qui n'est pas sans rapport avec certaines transformations de nos sociétés.

*Approche de l'idée de méfiance*  
de Rodrigo García  
(La Carnecería, 2006),  
présenté notamment au  
Festival d'Avignon en 2007.  
© Jean-Benoît Ugeux.



*Versus* de Rodrigo García  
(La Carnecería), présenté  
au Festival d'Automne  
à Paris en 2009.  
© Christian Berthelot.

L'article se proposera en conséquence d'exposer d'abord comment la performance a déplacé les modes de subversion. Il s'attachera aussi à montrer comment l'univers du théâtre est un exemple particulièrement révélateur de l'originalité de la performance : défi au texte au point de le provoquer et de le « subvertir » de part en part. Il tentera enfin d'illustrer comment la performance, mimant en cela la place croissante revendiquée par le sujet dans les sociétés contemporaines, demeure un lieu très particulier de subversion.

### « L'OUTRAGE AU PUBLIC » DE RODRIGO GARCÍA

Une première catégorie de pratiques spectaculaires installe la performance au cœur du drame. C'est le cas notamment avec les spectacles de Rodrigo García qui s'inscrivent dans les traces d'un Peter Handke<sup>3</sup> et s'inspirent de sa posture d'interpellation en proposant bon nombre de monologues plus ou moins outrageants – spectacles qui participent aussi à la déconstruction appliquée de l'illusion théâtrale et de ses avatars. Plus de trace de situation, plus d'identification, de personnage ou d'action dramatique : tous les piliers de ce qui constitue le drame occidental y sont renversés, pulvérisés. Faut-il alors classer ces spectacles sous l'étiquette de théâtre « postmoderne » et déceler, comme l'indique Hans-Thies Lehmann, un changement de paradigme<sup>4</sup> ?

Les « propositions » théâtrales de Rodrigo García, que n'auraient pas renié les tenants de l'avant-garde historique, mêlent la violence des interpellations à la mise en scène concrète des corps. La subversion y est présente de part en part. S'y ajoute aussi de la provocation. L'originalité de García est en revanche de dépasser les vieux modèles contestataires des années 60, centrés sur la remise en cause des interdits et de l'autorité, pour s'attacher à stigmatiser une société de consommation annihilant les individus par une culture du « plus » qui ne devient rien d'autre qu'une culture du « vide ». Chacune de ses scènes, chacune de ses pièces est une déconstruction obstinée du « trop ».

### 1. PROVOCATION DANS LES POSTURES ÉNONCIATIVES

*Vous êtes tous des fils de pute* (2001), *J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe* (2002), *Et balancez mes cendres sur Mickey* (2007) : autant de titres où l'ironie même des propos réclame la distance et vise implicitement une convocation au second degré. Comme l'indique Diane Scott, le jeu réside alors dans ce « comment l'entendre<sup>5</sup> ». Poussant l'argument au paroxysme, c'est le contenu même de tous ces textes parsemés de points de vue troublants qui recèle un grand nombre de « dispositifs pièges<sup>6</sup> », transgressant les normes sociales. C'est ainsi qu'il faut lire, dans *Jardinage humain* (2003), la mise en subversion de toutes les valeurs habituellement acquises dans la société concernant l'image de l'enfant : « On ne met pas des vies au monde, on met des esclaves au monde<sup>7</sup>. »

De la même manière, sont mis en scène tous les tabous de notre époque : les repères fondamentaux comme l'enfant, l'animal, le corps, la nourriture y sont transgressés et installés dans un processus de dégradation mis à l'œuvre par l'auteur, qui provoque le vertige.

### 2. SUBVERSION DE LA RÉCEPTION

S'appuyant sur le mode de l'adresse paradoxale, ces textes court-circuitent les conditions d'une possible réception. Ainsi proférés ou projetés sur un écran, les mots deviennent sources de provocation coup-de-poing pour le public. L'objectif affiché est celui de la prise de conscience collective devant une société consumériste et mortifère.

3. Peter Handke, *Outrage au public et autres pièces parlées (Prédiction, Introspection, Appel au secours)* (1964-1965), traduites par Jean Sigrid, Paris, L'Arche, 1993.

4. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduction Ph.-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

5. Diane Scott, « Double pince et raclée : notes sur Rodrigo García », *Théâtre/Public*, n° 194, 2009, p. 39 sq.

6. *Ibid.*, p. 3.

7. Rodrigo García, *Jardinage humain*, traduction de C. Vasseraot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 13.

Le moyen choisi est le choc : déclencher en direct la réaction du public en passant par le paradoxal, voire le « double bind »<sup>8</sup>. Déstabiliser, placer les spectateurs en état de commotion visuelle et auditive par l'intermédiaire d'actions réelles, physiques ou biologiques et l'utilisation d'images scéniques<sup>9</sup>. Finalement, tout concourt, dans les spectacles de Rodrigo García, à nous mettre en état d'immersion : assaillis de part en part par les symboles de la consommation de masse, la nourriture qui sort de ses gonds, un écran sursaturé par un déferlement d'images hypnotiques ou transgressives. Dans *Versus* (2009) défilent sur l'écran des bouches en gros plan, des séquences érotico-déviantes, des saynètes animées où l'on voit les attentats du 11 septembre 2001, un homme bloquant une colonne de chars et un singe autoritaire censé représenter Dieu éructant des vérités à notre face.

Ici, l'« inanité » de la société de consommation surreprésentée envahit l'espace scénique jusqu'à le saturer. Sur le plateau, cet envahissement a un autre effet saisissant. Les spectateurs peuvent se sentir maltraités, voire agressés par la monstration de cette violence dans leur propre corps, dans leur propre chair.

### 3. TRANSGRESSION DES LIMITES

Un jeu sur les frontières entre la réalité et la fiction est perceptible. C'est bien un « effet de réel<sup>10</sup> » qui prend place sur le plateau, détruisant l'illusion théâtrale et dérangent à plus d'un titre. Effet de réel poussé à ses limites jusqu'au passage à l'acte. La performance est alors centrale et mine la représentation.

Cette position est clairement perceptible lorsque Rodrigo García veut rendre compte d'un monde immergeant les corps par ses excès : souligner jusqu'à l'extrême du visible la dynamique d'une société occupant les sujets par ses objets. Tous les gestes des performeurs sont centrés sur l'« envahissement » des corps, leur domination concrétisée par des flux allant de l'extérieur vers des anatomies passives et contraintes. Les gestes deviennent du « réel » : violence ouverte, saturation des orifices et des peaux. D'où la présence de ces dérapages avec le miel, le lait, la nourriture échappant de leur espace habituel et allant jusqu'à l'outrance d'ingérer de la nourriture par les fesses. Autant de registre du bas corporel et du farcesque.

Jeu encore avec ce que García nomme « la raclée », évoquant des coups réels envers des corps humiliés et mis en scène. La passivité revient alors de manière récurrente : l'endurance face à ces « coups de pute » énumérés par les acteurs. Ainsi, dans *Versus* (2009), la violence de certaines performances est symptomatique et nous ramène à la réalité crue. Les comédiens y sont tour à tour gavés d'eau, mis à nu. La subversion ici vise le rapport au sexe et à la société, tout autant vecteurs de violence. Ici, aucune actrice ne sera rasée comme dans *Et balancez mes cendres sur Mickey* (2007), mais sera ligotée nue, maintenue au sol par son partenaire, comme étouffée au bord de l'asphyxie, alors qu'au même instant et de la même manière la photo d'une brebis aux pattes attachées est projetée. Violence envers le corps des comédiens en contre-point de celle, symbolique, s'adressant aux spectateurs. La subversion chez Rodrigo García consiste à « dénoncer » le social en exposant jusqu'au délire une saturation des choses et des flux transformée en violence et en inanité.

### LA SUBVERSION DES FRONTIÈRES CORPORELLES DE YANN MARUSSICH

Très différente, mais tout aussi révélatrice de notre univers, est la subversion proposée par Yann Marussich. La relation entre l'art et la vie est aussi centrale dans ses spectacles. Postulat naguère affirmé par l'avant-garde historique : l'art étant conçu comme une action dans la vie<sup>11</sup>, son prolongement. Avec Marussich, cette affirmation est poussée à l'extrême : l'enjeu vise la

8. Le « double bind » ou double contrainte exprime deux contraintes qui s'opposent : l'obligation de chacune contenant une interdiction de l'autre, ce qui rend la situation *a priori* insoluble. Le terme naît en 1956 sous l'impulsion de Gregory Bateson dans la recherche des causes de la schizophrénie.

9. Inès Stranger, « Rodrigo García : entre drame et performance », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 173.

10. On peut lire en ce sens l'article de Bernadette Bost et Joseph Danan, « L'utopie de la performance », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 120 sq.

11. Roselee Golberg, *op. cit.*, p. 1, 126.



*Bleu Remix* de Yann Marussich, lors d'une série de performances à Tou Scene, à Stavanger (Norvège), en novembre 2008. Les appareils photos ont été interdits par la suite... Photographie anonyme.

vie sous son aspect microscopique, biologique. La peau, par exemple, dans tous ses compartiments, est scrutée depuis sa perception en tant qu'interface jusqu'à son devenir hybride avec l'utilisation d'extensions médiatiques ou technologiques. C'est dans ce contexte mêlant art et bio-technologies que s'inscrit la performance *Bleu Remix* de Marussich. Le performeur danseur y poursuit inlassablement son exploration du corps, qu'il a amorcée avec *Bleu Provisoire* (2001), première pièce totalement immobile.

La transgression tient alors dans la tentative de faire exister un « caché » : bousculer les modes trop communs de sentir et d'éprouver, ébranler tout conformisme dans le « ressenti » du corps. Rien de politique sans doute dans ces recherches de subversion, mais le triomphe du sujet dans nos sociétés individualistes y est central.

### 1. LA SUBVERSION DU DISPOSITIF SCÉNIQUE ET SES DÉBORDEMENTS

*Bleu Remix* prend place dans une salle, sans séparation entre la scène et le public<sup>12</sup>. Au milieu de cet espace sans surplomb, une boîte en plexiglass avec, en son centre, le performeur déjà présent, comme en attente. Presque nu, Yann Marussich est en position semi-allongée dans une

12. *Bleu Remix* a été proposé, après Liverpool en 2008, au Mac de Créteil (France) en mars 2009 lors d'un festival d'arts numériques, puis il a été repris en janvier 2010 au Casino du Luxembourg à l'occasion de l'exposition *SK-interfaces*, sous la houlette de Jens Hauser, un théoricien du bio-art.



*Bleu Remix* de Yann Marussich (2008). © Marc Grémillon.

chaise longue, métallique, laissant passer la transpiration. Une fois achevée l'entrée des spectateurs, les lumières de la salle s'éteignent. L'éclairage entièrement disposé dans le plafond de la boîte met en scène le performeur dans son espace réduit. L'attente du spectateur commence ainsi que son inévitable questionnement. Tout concourt à renforcer cette sorte de phénomène de suspension temporelle et à augmenter l'effet dramatique : utilisation de mixage, bruits de battements de cœur du performeur préalablement enregistrés. L'attente devient de plus en plus palpable dans la salle. Certains spectateurs se lèvent alors pour venir scruter au plus près le performeur. Renversement du lieu de l'action scénique : elle quitte un instant la scène pour attirer le regard sur les mouvements inattendus des spectateurs, devenus regardés et non plus simples regardants. Faut-il y voir le souhait paradoxal de mettre à distance la performance et une volonté de sortir de la fascination, de déjouer la machinerie ?

L'annulation de l'illusion est portée à son comble : ici, le jeu se retire de toute référence mimétique. L'espace scénique ne renvoie pas à un espace imaginaire, le performeur ne joue pas à être un autre. La performance devient objet esthétique, tableau que l'on pourrait observer comme dans un musée ou une galerie.

## 2. TRANSGRESSION DES FRONTIÈRES CORPORELLES

La subversion va plus loin, car elle s'installe au cœur même du dispositif proposé : le corps du performeur dans sa nudité extrême est offert au regard critique du spectateur, sans distance. Paradoxalement, c'est l'intérieur du corps qui nous est révélé, avec ses diversités, ses ambiguïtés. C'est que le performeur a absorbé préalablement du bleu de méthylène (les doses étant infimes et cette utilisation étant faite sous contrôle médical). À travers son épiderme surgissent bientôt des liquides teintés de bleu mettant en abyme les remous intérieurs de son corps.

Ainsi, sous l'effet de plus en plus intense de la chaleur des néons disposés dans le plafond de sa cabine, Yann Marussich se met à exsuder des sécrétions, lesquelles finissent par le recouvrir entièrement. Ses yeux, d'abord, laissent couler des larmes bleues, puis ensuite c'est sa bouche, son nez qui coulent. La couleur transparait à travers la paume de ses mains et de ses pieds, sous ses aisselles. C'est la présence inquiétante d'un homme qui surgit peu à peu, strié de bleu, tour à tour figure christique ou cadavérique. Toutes ces sécrétions habituellement cachées dans notre société sont alors exposées. Subvertissant les frontières tant corporelles que spatiales, le corps y livre alors son intérieur à la vue des spectateurs.

**Sylvie Roques** a soutenu une thèse en 2005 en esthétique sciences et technologies des arts (option théâtre). Elle est attachée temporaire d'enseignement et de recherche à l'université d'Evry et chercheuse associée au Centre Edgar Morin (EHESS-CNRS). Elle a dirigé, en septembre 2008, le numéro de la revue *Communications* intitulé « Théâtres d'aujourd'hui ». Ses champs de recherche portent sur la place particulière occupée par l'écriture performative du corps.

Mise en abyme extrême au croisement des genres, *Bleu Remix* déstabilise et met en scène une expérience singulière. Cette performance, en tendant à s'affranchir des limites corporelles, renoue avec nos préoccupations contemporaines.

Ainsi, la subversion à l'œuvre est perçue de façon contrastée dans ces deux types d'écritures performatives du corps. Chez Rodrigo García, la transgression réside davantage dans la critique radicale d'un monde aliénant les corps et auquel on s'accommode. Le spectacle nous offre un corps envahi et atteint, sinon modelé, par le dehors. Autres limites chez Yann Marussich qui nous invite à une émancipation du corps, le sujet, libéré des tabous, émergeant dans son étrange intériorité. Le spectacle nous offre un corps traversé du dedans, prétendant révéler le mystère le plus troublant de son organicité. ■