



Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

2 | Automne 2014

Paroles de danseurs et de chorégraphes

Avertir, déconseiller, interdire

Ambiguïtés du discours du chorégraphe sur son œuvre

Anaïs Loison



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1134>

DOI : [10.4000/skenographie.1134](https://doi.org/10.4000/skenographie.1134)

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 81-91

ISBN : 978-2-84867-495-7

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Anaïs Loison, « Avertir, déconseiller, interdire », *Sken&graphie* [En ligne], 2 | Automne 2014, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1134> ; DOI : [10.4000/skenographie.1134](https://doi.org/10.4000/skenographie.1134)

Presses universitaires de Franche-Comté

AVERTIR, DÉCONSEILLER, INTERDIRE : AMBIGUÏTÉS DU DISCOURS DU CHORÉGRAPHE SUR SON ŒUVRE

ANAÏS LOISON

Heurter la sensibilité du spectateur

Le spectacle *Chair-Obscur* de Régine Chopinot a été représenté sur scène seulement sept fois. Le soir de la première au Théâtre de la Ville, la plupart des programmeurs qui s'étaient déplacés ont décidé de ne pas le proposer aux spectateurs de leurs structures. Le 10 mars après la représentation du 9, Dominique Frétard dans un article du *Monde*, décrit les manifestations de ce rejet et nous donne une idée de son importance :

Qu'importe l'hémorragie de spectateurs furieux, quittant la salle bruyamment, au bord de l'invective. *Chair-Obscur* de Régine Chopinot est en effet une œuvre insupportable, tétanisée par la mort. [...] À chaque déperdition d'énergie, cinq spectateurs lèvent le siège. Une fleur écarlate plantée entre deux fesses très musclées vide un rang complet¹.

Les raisons de ce boycott ? On les devine à la lecture de ces quelques lignes. L'œuvre serait choquante, morbide et obscène : inappréciable. Pourtant, huit mois plus tard, à Quimper, dans un article d'Éliane Faucon-Dumont et faisant suite à trois représentations de *Chair-Obscur*, le compte rendu diffère :

De cette grisaille, de cet univers en gris et noir, émerge une fleur, rouge, couleur de sang. Une danseuse l'arrache du charnier, délicatement elle écarte le cache-sexe du danseur et la pose. [...] Rien ici ne choque, ni ne dérange l'œil. [...] Le public a été bien

¹ Dominique FRÉTARD, « Un carnage chorégraphique dont personne ne sort indemne », *Le Monde*, 10 mars 2002.

préparé. La chorégraphe, l'équipe du théâtre ont prévenu : *Chair-Obscur* « ne sera pas un divertissement ». La pièce est donc magnifiquement reçue par un auditoire qui sait au départ ce qui l'attend².

Entre ces deux dates, une entreprise de préparation à la réception de cette œuvre a été menée par Régine Chopinot auprès des spectateurs. Cette médiation tardive, essentiellement menée par voie de presse, mais aussi, par l'organisation de rencontres avec les spectateurs quimpérois, s'est construite en réaction aux premières représentations houleuses de *Chair-Obscur*. Il s'agit donc moins, pour la chorégraphe, de promouvoir sa création que de fournir à son public les renseignements nécessaires pour s'y préparer et donc s'en protéger. Expression étonnante et significative de cette volonté, l'avertissement représente une prise de parole très particulière de l'auteur sur sa production puisqu'il s'agit de la déconseiller, voire de l'interdire, à certains spectateurs. En effet, le 20 février, Régine Chopinot dit de *Chair-Obscur* que l'œuvre « ne s'adresse pas aux enfants [...] ». Cependant rien n'empêche que les parents avertis accompagnent des enfants ayant reçu une certaine éducation. »³ Le 8 octobre, son ton se fait plus ferme, comme le rapporte un journaliste : « Il s'agit d'un "spectacle" pour lequel elle demande au public d'être en quelque sorte "préparé". Il n'est d'ailleurs pas autorisé aux mineurs de 16 ans. »⁴

On peut se demander quel est le but réel d'une telle mise en garde. Celle-ci ne peut, comme elle semble le prétendre, avoir pour fin la protection des enfants spectateurs. Ce n'est pas par ceux-là, ni même au nom de ceux-là, qu'est venu le scandale parisien. En formulant cette interdiction de voir, Régine Chopinot tente de redonner une visibilité à sa création. Ce paradoxe nous conduit à nous questionner sur ce que cette supposée bienveillance cherche à modifier dans notre rapport à l'œuvre en scène. Qu'il ait été formulé sous la pression des programmeurs ou à l'initiative de la chorégraphe elle-même, l'avertissement est une précaution, la première pièce symbolique d'une armure visant à parer le spectateur contre les agressions de l'œuvre. Inhibiteur de scandale, il se formule pourtant au sujet de créations construites sciemment autour d'une esthétique du choc. « Je demande aux spectateurs une attitude autre que passive [...] *Chair-Obscur* n'est pas de l'ordre du

² Éliane FAUCON-DUMONT, « Obscur : dans un flash lumineux les corps se balancent », *Le Télégramme*, 11 octobre 2002.

³ Denys FRÉTIER, « Chair-obscur : des corps nus pour montrer l'indicible », *Centre Presse*, 20 février 2002.

⁴ « Régine Chopinot en "Chair-Obscur" », s.n., *Ouest-France*, 8 octobre 2002.

divertissement. Aujourd'hui, peu de gens payent pour être provoqués, chamboulés, on leur impose souvent une attitude de consommateur. »⁵ L'avertissement s'inscrit donc au sein du commerce spectaculaire comme un élément efficient dont la posture du spectateur est l'objet⁶. Dans le cas présenté, ce qui constitue un danger pour le devenir du spectacle de Régine Chopinot, ce n'est pas tant l'objection critique du spectateur, que son refus physique de participer à la proposition sensible de *Chair-Obscur*. Par son entreprise médiatique, la chorégraphe tente, plus que d'écarter un certain public de la salle de spectacle, de retenir celui qui y pénètre. C'est un avertissement rédigé en réaction, une prise de parole motivée par une urgence économique et politique. L'enjeu n'est pas esthétique, l'avertissement n'est pas pensé par la chorégraphe comme un composant de l'œuvre.

Autre lieu, autre spectacle, même avertissement. Quelques jours avant la représentation, les spectateurs de *Étant donnés* — pièce de Jan Fabre mise en scène par Markus Öhrn et représentée au Théâtre de Gennevilliers en 2012 — recevaient dans leur boîte aux lettres une missive contenant la précision suivante : « Nous tenons à vous informer que ce spectacle comporte un certain nombre de scènes sexuellement explicites pouvant heurter la sensibilité du public, par leur caractère réaliste et brute. Nous déconseillons fortement ce spectacle aux mineurs. » Dès la lecture du programme de saison, la pièce nous était déjà présentée comme ne s'adressant pas aux spectateurs mineurs. L'avertissement est repris sur la couverture du programme de salle, et les premières minutes du spectacle elles-mêmes sont consacrées à sa réitération. Nous sommes prévenus : si nous ne pouvons supporter de voir, par exemple, une femme humiliée sur scène, alors, Markus Öhrn nous le conseille, mieux vaut quitter la salle. D'ailleurs, un compte à rebours de quelques minutes est lancé pour nous permettre cette échappée. Bien entendu, personne ne bouge. Cet immobilisme sera conservé le temps de la représentation, aucune dérogation au rituel spectaculaire ne sera commise.

⁵ Éliane FAUCON-DUMONT, « Une grande pièce tragique réservée aux adultes », *Le Télégramme*, 8 octobre 2002.

⁶ La notion de commerce spectaculaire désigne ce qui s'échange de la scène à la salle. Voir Marie-José MONDZAIN, *Le Commerce des regards*, Paris, Le Seuil, 2003.

Un spectateur à avertir

Ces avertissements, sorte de prescriptions médiatiques, dressent le portrait du spectateur adéquat, adapté aux œuvres. Ce faisant, ils contribuent à produire ce que Roland Barthes⁷ ou Christian Ruby nomment, une esthétisation du public :

Le public artistique et culturel contemporain [...] est massivement esthétisé, si on entend par là qu'il est conduit seulement par le respect des partages sociaux de la sensibilité et une idéologie de la réconciliation qui s'identifie à la production d'émotions partagées. Il est moins livré à la puissance des médias qu'à la conception que ces derniers ont de lui, après qu'ils ont puisé en lui les éléments de sa conception (l'assentiment au spectacle provient d'un consentement à soi objectif)⁸.

Le « spectateur averti » est un personnage souvent présenté comme exemplaire par les penseurs de l'art. Popularisée aujourd'hui, cette figure de l'« éclairé » contribue à susciter chez les spectateurs de danse contemporaine, le désir de se conformer à ce modèle éminemment positif. Mais que désigne cette expression ? Parfois, « averti » est employé tel un synonyme de « savant » ou « éduqué » : le spectateur averti serait, dans ce contexte, celui qui connaît et maîtrise les règles du jeu de l'art contemporain⁹. Cependant, littéralement celui qui est averti est celui qui a reçu un avertissement. Le spectateur averti, c'est celui qui s'attend à ce qui va lui être proposé. Ce qu'il y a de commun entre ces deux emplois du terme, c'est qu'ils désignent une réception préparée. Lorsque Régine Chopinot demande à ses hypothétiques spectateurs d'être « préparés » à son œuvre, cela ne signifie pas qu'elle attend d'eux qu'ils aient pris connaissance de son contenu (la mise en scène d'un corps moribond), mais plutôt qu'ils soient conscients des possibles effets que ces images peuvent avoir sur eux.

Il en est de même pour Markus Öhrn. L'artiste est peu bavard sur son spectacle et sa parole peu relayée dans la presse : point d'effort de pédagogie envers ses potentiels spectateurs. Pourtant, la figure de l'averti chez Markus Öhrn est stratégiquement mise en place dès la lecture du programme de saison. Si l'artiste ne cherche manifestement pas à ce que son public soit renseigné sur la nature de ce qui va lui être proposé sur scène, il travaille toutefois à ce qu'il s'y attende. Ici comme chez Chopinot, l'avertissement est l'un des éléments principaux de construction du

⁷ Roland BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 15.

⁸ Christian RUBY, *L'Âge du public et du spectateur : essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007, p. 111.

⁹ Voir Anne CAUQUELIN, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Le Seuil, 1996.

régime esthétique de réception proposé par *État donné* et *Chair-Obscur*. En ce sens, ces deux œuvres s'adressent à des spectateurs avertis. Mais qu'implique cette étiquette ? Dans un premier temps, elle suggère une posture esthétique prédéfinie. Ce n'est pas au contact de l'œuvre que le spectateur prend conscience du contrat sensible qui lui est proposé, mais en amont, lors de lectures de textes escortant la représentation : texte de programmation, texte critique, retranscription d'entretien, etc. Cela n'est pas, en soi, propre aux œuvres « à avertissement ». Anne Cauquelin, dans son *Petit traité d'art contemporain*, note que « [l]es œuvres [d'art contemporain] sont "textuées" et [que] cette texture les tient, les situe. »¹⁰ Toutefois, l'avertissement a ceci de particulier que, formulé au sein du texte de médiation classique, il conduit notre appréciation de l'œuvre tout en éconduisant notre possible désapprobation.

Retenir son public en salle

Dans le cadre d'une œuvre considérée comme choquante, les actions de médiation (articles de presse, rencontre avec le public, programme de salle, etc.) tendent à en légitimer les excès. Il s'agit de préparer le public, de lui fournir un itinéraire perceptif, moral et esthétique, afin qu'il puisse apprécier l'œuvre. Cela ne signifie pas que cette entreprise didactique ait pour but de réduire l'impact des œuvres sur leurs spectateurs. Elle tend plutôt à neutraliser chez ceux-ci, de possibles réactions que la *doxa* considérerait comme inappropriées : quitter la salle, huer, refuser d'applaudir, etc. Dans *Morales de l'art*, Carole Talon-Hugon analyse les effets de ce consensualisme chez les spectateurs d'œuvres contemporaines : « D'où l'extrême embarras du récepteur contemporain, qui naît du surgissement des œuvres moralement transgressives [...]. L'embarras naît de la rencontre d'une œuvre qui joue avec des valeurs morales et d'une réception qui exclut de l'attitude esthétique convenable la réaction morale. »¹¹ Lorsque les premiers spectateurs de *Chair-Obscur* de Régine Chopinot se sont levés de leurs sièges pour sortir de la salle, ils ont donc exercé un double refus : refus de souscrire au contrat sensible proposé par l'œuvre et refus de se conformer aux règles de bienséance du rituel spectaculaire. Cette fuite ostentatoire est donc à la fois morale et critique. Morale,

¹⁰ *Ibid.*, p. 36-37.

¹¹ Carole TALON-HUGON, *Morales de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 153.

parce qu'elle est le signe manifeste d'un refus de jouir de ce qui est représenté – dans ce cas précis, le cadavre –, critique parce que ce départ témoigne d'une volonté de ne pas faire corps avec la « pensée du public »¹² proposée par l'œuvre, elle est donc le signe d'un exercice du jugement. En somme le spectateur déserteur est un spectateur qui refuse la place que l'œuvre lui assigne, et qui, par conséquent, l'abandonne physiquement. Ce refus de voir ne doit pas, nous semble-t-il, être réduit à la simple manifestation narcissique de quelques spécialistes dont l'ambition serait de porter un coup public à une œuvre dont ils désapprouveraient le mauvais goût. Ce serait ignorer ce que produisent ces départs, sur le reste de la communauté des spectateurs assis en salle.

En effet, quitter une salle de spectacle ne revient pas seulement à manifester son propre (dé)goût envers l'œuvre qui est représentée. Il s'agit aussi de signifier une limite, de désigner l'inacceptable. Il n'est pas anodin que les premiers partis soient souvent les mieux renseignés, les plus avertis des spectateurs. Dans son ouvrage *Que fait la critique ?* Frédérique Toudoire-Surlapierre remarque :

Le festival d'Avignon montre bien à quel point les scandales y sont programmés : les spectacles de dramaturges comme Rodrigo Garcia ou Jan Fabre accomplissent une fonction ostensiblement transgressive, provoquant une nouvelle attitude critique, celle qui consiste à partir bruyamment avant la fin. [...] la critique faisant doublement entendre son départ en l'effectuant et en l'écrivant¹³.

Il est intéressant d'observer que ce départ du spectateur de référence qu'est le critique n'est en rien motivé par un réflexe d'autoconservation : il ne fuit pas l'œuvre, sa volonté n'est pas de s'en protéger. Il ne cherche pas non plus à témoigner d'un déplaisir ; cela, il peut le faire lorsqu'il rédigera son article. Ce qui motive l'urgence d'un départ se situe au-delà du jugement de goût, c'est un refus de se constituer en public. Ce refus de certains questionne la passivité supposée des autres, et leur souscription à ce qui se passe en scène : ceux-là deviennent

¹² « De même que le texte par ses procédés d'énonciation désigne le lecteur, ou que l'acteur implique un spectateur par son jeu, la nature de sa profération, son orientation ou son emplacement sur un plateau, de même le mouvement dansé ainsi que la configuration des différents éléments d'une pièce chorégraphique supposent un mode d'adresse particulier. [...] Comment l'œuvre ménage-t-elle en son sein des espaces de rencontre témoignant d'une pensée du public ? », Julie PERRIN, *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse : Xavier Le Roy, Yvonne Rainer ; Olga Mesa ; Boris Charmatz, Merce Cunningham*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 19.

¹³ Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, *Que fait la critique ?*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 161.

complices. Tant que les portes de la salle n'ont pas été poussées, que quelques-uns n'ont pas montré par leur propre départ que la fuite est possible, la question du positionnement éthique et politique par rapport à l'œuvre n'est pas directement posée. L'immunité esthétique dont jouit l'œuvre d'art contemporain est respectée¹⁴. En refusant les termes du contrat qui le lie à la proposition de l'artiste, celui qui quitte la salle défait la communion des spectateurs. Si le rejet se manifeste physiquement, alors, la passivité physique du spectateur assis et attentif devient le signe d'une appréciation. Ces premiers départs sont souvent, d'ailleurs, le signe d'une hémorragie, une sortie en provoquant une autre.

Réguler un régime de réception

Pour Régine Chopinot donc, retenir ses prochains spectateurs en salle, c'est réactiver les conditions d'appréciation de son œuvre. Lorsque *Chair-Obscur* provoque la fuite de rangs entiers de spectateurs, ces départs ont pour conséquence de provoquer chez le chorégraphe l'élaboration d'une campagne de médiation didactique et préventive. À aucun moment, Régine Chopinot, dans ces divers écrits, n'investit positivement la puissance subversive de son œuvre. Les comptes rendus des représentations qui ont eu lieu au Théâtre de la Ville témoignent de l'efficacité de ces prises de parole : point d'autres sorties, les spectateurs ont apprécié l'œuvre. Face à la journaliste Éliane Faucon-Dumont, Fabio Biondi, directeur de l'ensemble instrumental baroque Europa Galante, en témoigne¹⁵ : « La pièce *Chair-Obscur* n'est pas facile, mais le public quimpérois m'a beaucoup étonnée, lors de la première. Je l'ai trouvé particulièrement éduqué, silencieux quand il le fallait, sans réaction excessive. On sentait son intérêt [...]. Au final, il manifestait un réel plaisir. »¹⁶ Dans un autre article, Éliane Faucon-Dumont dresse le même constat : « Le public a bien été préparé. La chorégraphe, l'équipe du Théâtre ont prévenu : *Chair-Obscur* "ne sera pas du divertissement". La pièce est donc magnifiquement reçue par un

¹⁴ Voir Yves MICHAUD, *La Crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

¹⁵ Pour *Chair-Obscur*, Régine Chopinot a intégré le groupe de musicien à la représentation : ils sont tous sur scène et interprètent la musique du spectacle en direct.

¹⁶ Éliane FAUCON-DUMONT, « F. Biondi : Entrer dans la danse, une expérience rare », *Le Télégramme*, 10 octobre 2002.

auditoire qui sait au départ ce qui l'attend. [...] Ici et là, on parle de ces pièces exigeantes, nécessitant l'intense collaboration des spectateurs. »¹⁷

Les actions de médiation menées autour de l'apparition de l'œuvre de Régine Chopinot ont modulé la perception des spectateurs, en leur communiquant de manière très claire, ce qui allait s'échanger de la scène à la salle : quels plaisirs pouvaient être pris ; par qui ; à quels types de visibilités. Par cette entreprise, Régine Chopinot opère ce que Christian Ruby appelle une régulation esthétique¹⁸, c'est-à-dire une modélisation du comportement de ces spectateurs. Cette régulation, c'est le caractère de l'œuvre qui l'exige. Il y a donc une contradiction entre ce que l'œuvre *Chair-Obscur* propose comme « pensée du public », et ce que la chorégraphe sollicite – *via* les médiations écrites – comme dispositions esthétiques de la part de ses spectateurs. Cela est particulièrement visible si l'on considère par exemple, la présence de corps nus sur scène, mimant les soubresauts de l'agonie, et les recommandations de Régine Chopinot concernant la manière dont le public doit apprécier ce type d'image. Ni voyeuriste, ni morbide selon elle, *Chair-Obscur* serait également non divertissante. Dans un entretien, la chorégraphe déclare pourtant que son travail « [...] peut paraître choquant à double titre : parce que les corps sont dénudés (mais les sexes cachés afin d'éviter toute confusion et voyeurisme anachronique) ; et mis en scène dans des situations extrêmes, rappelant directement, l'agonie, la violence ou la torture. »¹⁹ *Chair-Obscur* est donc une œuvre choquante, contraignante, suscitant le dégoût. Son juste spectateur, pourtant, est dessiné au fil des différents articles comme un individu éduqué, consensuel (« qui consent ») et expérimenté, goûtant l'œuvre avec mesure. Cette contradiction, nous la retrouvons posée de la même manière au sujet d'*État donnés* de Markus Örh. n.

État donnés s'adresse à des spectateurs avertis et cette mise en garde fait le portrait du spectateur adéquat pour Markus Örh. n. Étrange, si l'on considère le temps d'une courte description, le travail de ce metteur en scène. *État donnés*, nous l'avons dit, débute par un avertissement. Tandis que les spectateurs s'installent en salle, un homme cagoulé de cuir, costume évoquant ceux des jeux sexuels sado-masochistes, s'adresse à nous au moyen d'une installation vidéo. Dernier avertissement. L'homme nous précise que, sur l'écran placé sur scène, seront projetées des images choquantes, pornographiques. Pour nous permettre de sortir,

¹⁷ Éliane FAUCON-DUMONT, « Obscur : dans un flash lumineux les corps se balancent », *op. cit.*, voir note 2.

¹⁸ Christian RUBY, *op. cit.*, p. 159.

¹⁹ « Régine Chopinot en *Chair-Obscur* », s.n., *Ouest-France*, 8 octobre 2002.

un compte à rebours de deux minutes est amorcé. Personne ne sort, quelques rires, beaucoup de tension. Puis nous découvrons une autre vidéo : une jeune femme, sur un divan. Elle se présente pour un casting. Un homme lui pose des questions : « Est-ce que tu es prête à jouer nue ? » ; « Est-ce que tu te rases ? » La jeune femme est gênée, elle hésite, mais la proposition d'un rôle la rend docile. On lui tend un texte – celui de Jan Fabre, un dialogue entre une poupée et son sexe – elle doit l'apprendre pour que débutent les essais. C'est un « casting-couch » que met en scène Markus Öhrn. Un divan, une pièce trop éclairée, deux hommes cagoulé parés de faux sexes en érection. La jeune femme est remplacée par une poupée de silicone hyperréaliste, sa réplique. Débute un film pornographique. La caméra est tantôt fixe, tantôt au poing de l'un des hommes pour les gros plans. On entend le texte de Jan Fabre, l'actrice prête sa voix en coulisse à la poupée. Certains mots sont peu audibles, une fellation trop violente la fait suffoquer. Les bruits de succion, les râles des deux hommes envahissent la salle. Le trouble entre réalité et fiction est permanent, c'est là l'enjeu de l'œuvre et toute la technique employée tend à obtenir cet effet.

L'ambition artistique de Markus Öhrn est de frapper fort, et en ce sens, son œuvre est d'une efficacité redoutable. Pourtant, et malgré ses inquiétudes²⁰, les spectateurs ne fuiront pas la salle le jour de la première. Le scandale n'aura pas lieu. Est-ce à dire que le public a apprécié *Étant donnés* ? Pas tout à fait. Les multiples interdictions et avertissements l'ont simplement prévenu de la posture qu'il devait adopter face à cette œuvre. Il ne pouvait y avoir de réactions inattendues puisque les spectateurs s'étaient préparés à être choqués. Leur venue constitue un pré-accord engageant leur participation à ce projet extrême. C'est donc un public « trié » qui arrive ce soir-là au théâtre de Gennevilliers, un public uni par un même désir de voir. Mais c'est aussi un public entravé, un public complice et coupable. Entravé parce qu'il serait malséant qu'un spectateur prévenu soit un spectateur choqué, ou plutôt, visiblement choqué. La mise en scène que fait Markus Öhrn de l'avertissement en tout début de spectacle serre encore davantage les liens qui

²⁰ « Je pense effectivement que cette pièce va être énormément critiquée par certaines personnes pour cette raison. [...] Mais je ne m'adresse en aucun cas exclusivement à un cercle de personnes averties qui possède ces repères artistiques. [...] Je pense que cela peut-être un problème, je ne sais pas, on le saura dès la première », Markus ÖHRN dans « Un entretien avec Markus Öhrn : autour de "Étant donnés" et de "Conte d'amour" », *Inferno*, 6 mars 2014, disponible sur : <http://inferno-magazine.com/2012/11/06/un-entretien-avec-markus-ohrn-autour-de-etant-donnees-et-de-conte-damour/> [consulté le 14 mai 2014].

enchaînent le spectateur à son fauteuil. En s'adressant directement à lui, en lui laissant la possibilité de sortir, il s'assure symboliquement de sa coopération. C'est donc un spectateur complice que celui d'*Étant donnés*.

Paradoxalement, le projet de Markus Öhrn s'articule autour de la question du refus de voir « Dans *Étant donnés*, je veux que le spectateur se demande : pourquoi je suis assis là devant ce spectacle terrible ? Je veux lui donner la possibilité de critiquer la situation exposée ainsi que sa position de spectateur. »²¹ Ici, l'immobilisme du spectateur est à la fois une condition de l'œuvre, et sa cible. Ce spectateur est donc aussi désigné comme coupable, il est l'avatar visible de cet autre public, clandestin, consommateur de films pornographiques. Si ce spectateur peut exercer son jugement, ou du moins questionner les enjeux de la représentation, c'est ainsi dans la mesure où il est capable d'analyser sa propre attitude de consommateur face aux images. Or, en adressant directement à son public un avertissement – pensé et mis en scène par l'artiste en dehors de toute pression des programmeurs –, Markus Öhrn s'assure de son adhésion. Il assigne physiquement son spectateur à une place, et à un régime de réception défini. Solliciter de ce spectateur qu'il soit juge de sa propre posture (de sa présence face aux images) exige de l'œuvre non pas seulement qu'elle offre les motifs d'un positionnement éthique, mais qu'elle comprenne aussi un espace critique non déterminé, qui intègre la possibilité d'un départ, d'un rejet.

Prendre le pouvoir sur le regard

Dans le cas de *Chair-Obscur* comme dans celui de *Étant donnés*, l'effet de l'avertissement a été de produire une communauté de spectateurs respectant l'autonomie de l'œuvre. Leurs créateurs réclament pourtant de leur part, *via* diverses médiations écrites, un engagement critique par rapport à ce qui leur est proposé. Tandis qu'elles mettent en scène le charnier ou la pornographie, ces deux œuvres proposent en même temps qu'elles condamnent, un plaisir coupable : morbide ou libidinal. La place du spectateur face à ces œuvres est donc difficile à tenir, et difficile à quitter. En triant ceux qui entrent en salle et en leur permettant de s'identifier à la figure positive de l'averti, ces deux artistes construisent avec le spectateur, une relation de connivence lui permettant de faire corps avec le public idéal, réclamé et esthétisé au fil des articles.

²¹ *Ibid.*

Pourtant, la constitution de ce public d'habitues, coutumier du choc, entraîne une certaine indifférence critique, caractérisée pas un immobilisme physique, et l'absence – organisée – de réactions scandalisées. En développant un discours pragmatique qui cherche à légitimer leurs excès (en leur accordant le pouvoir de dénoncer ou de faire réfléchir), les artistes assignent le spectateur à un régime esthétique de réception qui rend impossible le positionnement politique et moral face aux images présentées. Ils désamorcent ainsi la puissance subversive de leurs œuvres et alimentent indirectement les polémiques stériles sur la dimension marketing de cet usage de « l'image extrême »²², ainsi que sur le caractère malsain des plaisirs du spectateur contemporain.

La problématique de l'averti, toutefois, n'est pas à balayer d'un revers de main puisqu'elle est au cœur des chantiers de médiation menés par les structures culturelles, les lieux d'enseignements, ou les professionnels de la critique. La question est de savoir si cette construction d'un savoir sur les œuvres, sur ce qu'elles sont et ce qu'elles font au spectateur, peut être le fait de l'artiste lui-même. Dans le cas de Régine Chopinot, il est manifeste que ses prises de parole sur son œuvre sont motivées par ce qu'elle considère être une défaillance de la stratégie de communication mise en place pour promouvoir et faire apprécier *Chair-Obscur*. L'avertissement, comme ultime mesure, constitue l'aveu de cet échec promotionnel et didactique. Régine Chopinot comme Markus Öhrn tentent manifestement de prendre le pouvoir sur notre regard, de guider notre perception afin qu'elle corresponde à leur propre imaginaire de l'œuvre en scène.

²² Paul ARDENNE, *Extrême : esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 41.