

LE CONFLIT DES HÉRITAGES

CAROLE TALON-HUGON



collection
APPRENDRE

Carole Talon-Hugon pose un regard philosophique et esthétique sur la polémique qui a secoué l'édition 2005 du Festival d'Avignon. Loin de vouloir résoudre la crise, Carole Talon-Hugon reconstitue une genèse historique des deux conceptions de l'art nées du XVII^e siècle européen : l'esthétique de la réception et la métaphysique d'artiste. En démontrant que ces deux conceptions semblent aujourd'hui inconciliables, alors qu'elles étaient à leur émergence profondément liées, la thèse est ici originale et essentielle. Dix ans plus tard, l'auteur revisite cet essai au travers d'un prisme universel et contemporain. La critique continue-t-elle de se déchirer ? Les positions conservent-elles les mêmes contours que ceux qui existaient il y a dix ans ?

Carole Talon-Hugon est professeur au département de philosophie de l'université de Nice et membre de l'Institut universitaire de France. Directrice de publication de la Nouvelle revue d'esthétique et directrice de rédaction de la revue de philosophie Noesis, elle a dirigé et publié de nombreux ouvrages, tels Goût et dégoût : l'art peut-il tout montrer ? (Jacqueline Chambon, 2003) ou encore Une histoire personnelle et philosophique des arts (tomes I, II et III), dont le dernier opus a été publié en 2016 aux Presses universitaires de France.

La première édition du *Conflit des héritages* a été publiée dans la revue *Du théâtre*, hors-série n° 16.

LE CONFLIT DES HÉRITAGES

Avignon 2005

Carole Talon-Hugon

ACTES SUD-PAPIERS

AVANT-PROPOS

(2017)

LA BATAILLE DES *DAMNÉS*
N'A PAS EU LIEU

Voilà dix ans que paraissait pour la première fois cet ouvrage portant sur l'édition très controversée du Festival d'Avignon de 2005, et plus précisément sur la violente querelle qui s'était ensuivie. Mon objectif était de montrer que les arguments utilisés par les uns pour éreinter les spectacles et par les autres pour les encenser, se référaient implicitement, et sans que leurs auteurs en soient nécessairement conscients, à deux manières divergentes de penser la création théâtrale et l'expérience du spectateur, et, au-delà, à deux idées de l'art. On sait qu'entre le spectacle qui s'offre au spectateur et l'appréhension que ce dernier en a, s'intercalent d'inévitables médiations : des catégories classificatoires, des croyances concernant les finalités, les usages et les valeurs de l'œuvre, et une certaine manière de penser leurs producteurs. Cela vaut pour tous les arts : voir *Fountain* de Marcel Duchamp comme une œuvre d'art et non comme un objet utilitaire, suppose qu'on ait fait siennes certaines conventions, certaines idées sur

ce que l'art est, peut ou doit être¹ ; inversement, lui refuser le label "art" c'est encore se référer de manière plus ou moins consciente à une autre manière de penser ce que l'art est, peut ou doit être. De la même façon, dire d'une performance de Jan Fabre que c'est une grande réussite théâtrale, ou, au contraire, que ce n'est même pas du théâtre, suppose le recours implicite à l'idée de ce que le théâtre doit être et de ce par quoi il vaut. Comme l'indique son titre, cet ouvrage étudie l'affrontement violent de paradigmes incompatibles, l'un relevant d'une *esthétique de la réception*, l'autre d'une *métaphysique d'artiste*, par le biais de leurs généalogies respectives.

Dix ans après, où en est-on de cette opposition ? La programmation 2016 convient-elle davantage aux attentes d'une *esthétique de la réception* ? Confirme-t-elle les exigences d'une *métaphysique d'artiste* ? La critique continue-t-elle à se déchirer en se recommandant tantôt de l'une tantôt de l'autre ? Ces positions conservent-elles les mêmes contours que ceux qui étaient les leurs il y a dix ans ?

La programmation 2016 frappe d'abord par la noirceur des sujets de ses spectacles.

Les Damnés, mis en scène par Ivo van Hove avec les comédiens de la Comédie-Française à partir du film éponyme de Visconti, est la chronique de la

1. Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, 1981 ; *La Transfiguration du banal*, Seuil, 1989.

compromission et de la déchéance d'une famille de sidérurgistes allemands pendant la montée du fascisme, famille dont les membres sont coupables d'assassinat, de pédophilie et d'inceste. Mis en scène par Krystian Lupa, *Place des Héros* de Thomas Bernhard est le récit du suicide d'un professeur retourné à Vienne après avoir fui le nazisme. Le roman *20 novembre* de Lars Norén, adapté par Sofia Jupiter, est le monologue d'un tueur de masse. Au centre de *Alors que j'attendais* de Mohammad Al Attar, mis en scène par Omar Abusaada, on trouve le coma d'un jeune cinéaste syrien victime d'un mystérieux accident peu après le Printemps arabe. Dans *Le Radeau de la Méduse* de Georg Kaiser mis en scène par Thomas Jolly, treize enfants dérivent sur un radeau de fortune après le torpillage du navire qui les transportait. Comme le montrent ces quelques exemples représentatifs, beaucoup de ces sujets sont empruntés à l'actualité, à l'histoire récente, ou bien directement inspirés par elles : *Le Radeau de la Méduse* fait écho au très actuel drame des réfugiés tentant de traverser la Méditerranée sur des embarcations de fortune, *20 novembre* s'inspire du fait divers tragique d'un lycéen d'une petite ville allemande ayant tué ses camarades et ses professeurs, etc.

Les effets produits par la monstration de la noirceur du monde dépendent beaucoup de la manière de mettre en scène celle-ci. Dans le festival In 2016, beaucoup de spectacles s'inscrivent dans une tradition moderne, bien que déjà ancienne, d'abolition de la représentation.

En 1934, John Dewey voulait que l'expérience esthétique ignore la distinction de l'art et de la vie¹, et, dans les années 1960, Guy Debord récusait la notion classique d'œuvre². Allan Kaprow souhaitait que "la ligne séparant l'art et la vie [soit] aussi fluide, et peut-être même indistincte que cela est possible³", en même temps qu'apparaissait la paradoxale revendication de non-art au sein des arts plastiques. Dans le In 2016, nombreuses sont les pièces de théâtre qui s'inscrivent dans ce vaste mouvement de fond : les dispositifs scéniques visent à effacer la séparation de la salle et de la scène, comme dans *Caen cabaret* du chorégraphe américain Trajal Harrell, ou bien celle de la scène et des coulisses, comme dans *Les Damnés* où le spectacle n'a pas de hors-champ, et où le spectateur, voyant les comédiens s'habiller et se maquiller, est incertain des frontières du jeu et du non-jeu. Faire exister les comédiens au-delà des limites ordinaires de la représentation, c'est d'ailleurs ce que déclare vouloir faire Ivo van Hove : "Je ne veux pas qu'ils [les comédiens] jouent, je veux qu'ils soient vrais. [...] je veux voir des êtres humains⁴."

On note, par rapport à 2005, un moindre usage des objets intentionnels du dégoût. Certes,

1. John Dewey, *Art as Experience*, 1934 ; *L'Art comme expérience*, Farrago, 2006.

2. Guy Debord, *Les Situationnistes et les Nouvelles Formes d'action dans la politique ou l'art*, 1963 ; rééd. Mille et Une nuits, 2000.

3. Allan Kaprow, *Assemblages, Environnements and Happenings*, 1965.

4. *Le Figaro*, 4 juillet 2016.

il y a des corps nus, du sang, de la cendre, du goudron – inévitables poncifs du théâtre contemporain. Mais d'une part l'abject est moins obscènement présent, excepté dans la pièce d'Angélica Liddell : *Que ferai-je, moi, de cette épée?*, et surtout, il est davantage inclus dans une histoire, intégré dans un univers de sens. En revanche, l'usage toujours plus appuyé de techniques nouvelles confère au théâtre une forme de spectacularité inédite. L'un des traits les plus marquants de ce festival 2016 est en effet l'hybridation du théâtre et du cinéma. Non pas seulement au sens où plusieurs pièces empruntent au cinéma leur sujet, mais au sens où elles lui empruntent son médium spécifique, ses caméras, ses images et ses écrans. Le recours à la vidéo n'est pas rare depuis les années 1970, et on sait que Romeo Castellucci ou Krzysztof Warlikowski l'utilisent beaucoup. Sa prééminence s'est affirmée cette année à Avignon. Dans *Les Damnés*, les comédiens jouent en même temps qu'un cameraman les filme en se déplaçant parmi eux sur le plateau et qu'une équipe technique monte les images et les projette sur le grand écran qui occupe le fond de la scène. Le film réalisé à partir de l'enregistrement en direct de l'adaptation par Julien Gosselin du roman de Roberto Bolaño *2666*, occupe trois heures sur les onze que compte la pièce. Les scènes deviennent des plateaux de tournage et les vidéastes de nouveaux protagonistes du spectacle. Le spectateur voit dans le même temps une pièce se jouer et un film se faire, assistant à la production hybride de

“performances filmiques” dont on peut se demander si elles signifieront une mutation du théâtre ou constitueront un genre propre. Ces nouveaux procédés arrêtent l’œil, les écrans captent l’attention, leurs grandes images fascinent. Ils distraient de la parole, éloignent du texte et délitent le sens. Ils produisent des chocs émotionnels violents. De ces mises en scène spectaculaires, on sort secoué et hébété : plusieurs minutes s’écoulent avant que les spectateurs applaudissent après que, dans la scène finale des *Damnés*, un personnage armé d’une mitraillette a tiré à blanc sur eux.

Par tous ces aspects, le festival In 2016 contrevient à *l’esthétique du spectateur*. Moins que jamais, celle-ci peut se penser en termes d’attention désintéressée, de plaisir esthétique et de jugement de goût. Comment pourrait-il y avoir désintéressement – c’est-à-dire, rappelons-le, absence d’intérêt autre qu’esthétique –, face à des sujets aussi graves et d’une actualité aussi préoccupante ? Comment le désintéressement pourrait-il résister à toutes les stratégies d’intéressement déployées par les mises en scène qui absorbent, fascinent et hypnotisent ? Comment parler de plaisir esthétique face aux émotions négatives suscitées ? Certes, on sait depuis longtemps qu’une manière de résoudre le paradoxe des émotions négatives¹ au théâtre consiste

1. “Cela semble un plaisir inexplicable, notait Hume, que celui que les spectateurs d’une tragédie bien écrite reçoivent de la douleur, de la terreur, de l’anxiété, et des autres passions qui sont en elles-mêmes désagréables et les mettent mal à l’aise. Plus

à distinguer les affects suscités par les contenus de l'œuvre, de ceux qui naissent de l'expérience esthétique que nous faisons de ces contenus. "Lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un théâtre, écrivait Descartes dans son *Traité des passions*, cela excite quelquefois en nous la tristesse, quelquefois la joie, ou l'amour, ou la haine, et généralement toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination ; mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse, que de toutes les autres passions¹." Le plaisir provient alors, non pas de l'objet mais de l'état psychique dans lequel se trouve le sujet qui le considère : du fait d'éprouver des émotions – même négatives – en quelque sorte "à vide", au contact de ce qu'on sait être des fictions. Mais comment éprouver un tel plaisir lorsqu'il ne s'agit précisément pas de fiction et que la mise en scène s'emploie à gommer la représentation au profit de la monstration ?

Alors que les détracteurs de la programmation du festival 2005 se réfèrent implicitement à la nébuleuse de normes et de valeurs d'une esthétique de la réception, ses défenseurs invoquaient les idées et les postures de ce que j'ai désigné, pour faire court, par l'expression nietzschéenne de

ils sont touchés et affectés et plus ils sont ravis du spectacle", *On Tragedy*, 1755 ; *De la tragédie*, in Hume, *Essais esthétiques*, tome II ; Vrin, 1970.

1. Descartes, *Traité des passions*, art. 147, 1649 ; Vrin, 1970.

métaphysique d'artiste. Qu'en est-il aujourd'hui de cette configuration théorique issue du concept de génie et marquée par les mots de création, de nécessité intérieure, d'originalité, d'insoumission et d'anomie ?

L'anomie est établie et admise. Elle avait été revendiquée par les écrivains romantiques jugeant le théâtre classique conventionnel et périmé. La liberté, que la préface de Hugo à son *Cromwell* (1827) présentait comme l'essence du romantisme¹, signifiait d'abord le refus des règles du théâtre classique ; notamment celles des trois unités, de la vraisemblance, de la bienséance (pas de violence, de sexe ou de sang sur la scène), ainsi que celle de la versification. Le drame romantique était une machine de guerre contre la tragédie classique. La "bataille d'Hernani", qui eut lieu le 25 février 1830 à la Comédie-Française, et au cours de laquelle s'affrontèrent les romantiques et leurs partisans d'une part (Dumas, Nerval, Balzac, Gautier, Berlioz, etc.), et les tenants du théâtre classique de l'autre, témoignait à la fois du caractère révolutionnaire de ces nouveaux procédés, de l'exaltation de leurs spectateurs et de la virulence de leurs détracteurs. Il n'y a plus de guerre aujourd'hui car l'anomie est devenue la norme. Il s'agit d'en explorer tous les possibles.

Ainsi, la programmation 2016 s'inscrit-elle dans un grand mouvement de fond d'hybridation

1. "Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le *libéralisme* en littérature."

des arts dont l'événement inaugural avait été, en 1952 le premier happening dans lequel John Cage lisait une conférence en même temps que David Tudor jouait du piano, que Mary Caroline Richards et Charles Olson lisaient des poèmes, que Robert Rauschenberg projetait des films au plafond et que Merce Cunningham dansait, au milieu de peintures abstraites de Robert Rauschenberg et de Franz Kline. À Avignon cet été, ce n'est pas seulement le cinéma et le théâtre qui ont mêlé leurs codes : *Babel 7.16*, de Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet est au confluent de la danse, du théâtre et de la musique, et dans *Espace* d'Aurélien Bory le cirque et le chant se mêlent au théâtre et à la danse.

La provocation n'est plus vraiment de mise, à l'exception de *Que ferai-je, moi, de cette épée?* d'Angélica Liddell, spectacle au cours duquel celle-ci lance des anathèmes, revendique sa parenté avec les assassins, rêve d'être victime d'un viol après sa mort, proclame que sa "méchanceté est amour" et que "le rationalisme est un crachat sur l'esprit". Mais dans leur très grande majorité, les artistes ne proclament plus avec arrogance leur liberté de création : ils affichent bien plutôt leur conscience sociale et assignent à leurs réalisations des buts politiques.

"Une programmation politique", telle est l'intention déclarée d'Olivier Py en qualité de directeur du festival. Dans le *Prométhée enchaîné* qu'il met en scène, il voit une "leçon d'insurrection",

une promotion de la démocratie et de la liberté de parole. Ivo van Hove veut faire des *Damnés* un moyen de lutte contre les populismes. Krystian Lupa souhaite, avec *Place des Héros*, combattre la xénophobie et l'antisémitisme. Sofia Jupither entend, avec *20 novembre*, promouvoir le vivre ensemble, la résistance, et la solidarité. Parlant de sa mise en scène de *Tigern* de Gianina Cărbunariu dans laquelle une tigresse échappée d'un zoo est traquée, attrapée et abattue, elle dit "[avoir] cherché à prouver par l'absurde l'inanité des arguments racistes de l'extrême droite" : "Polarisée sur un animal désorienté, la peur de l'autre devient tout à fait ridicule¹." Avec la mise en scène de *Ceux qui errent ne se trompent pas* – qui emprunte à *La Lucidité* de José Saramago l'histoire d'un scrutin politique au cours duquel tous les électeurs votent blanc –, les metteurs en scène Maëlle Poésy et Kévin Keiss, disent vouloir "questionner la crise de représentativité des partis traditionnels²". Clara Le Picard veut faire de sa pièce *De l'imagination*, inspirée du conte *La Barbe bleue*, un manifeste contre l'oppression et déclare qu'"il faut refuser la soumission dans laquelle nous enferme la terreur, qu'elle soit conjugale ou terroriste³". Les artistes de *Babel 7.16* entendent par leur spectacle plaider les bienfaits de la diversité, et lutter contre les replis identitaires, etc.

1. *L'Express*, 6 juillet 2016.

2. *Ibid.*

3. *La Vie*, 7 juillet 2016.

Unanimement donc, cette programmation s'est pensée comme un rempart contre la barbarie, et comme un acte de résistance. "Quand on croit qu'on est dans l'impasse, on est dans le désespoir. Les artistes de théâtre disent qu'on peut changer les choses", soutient Clara Le Picard citée par Joëlle Gayot qui, quant à elle, conclut : "C'est parce qu'ils veulent faire de cette utopie une réalité que tous seront à Avignon¹." L'artiste provocateur, belliqueux, et arrogant a largement cédé le pas à une autre figure : celle de l'artiste grave, vertueux et engagé. La critique s'accorde à reconnaître aux artistes la conscience sociale qu'ils revendiquent et soutient avec eux que le théâtre a une mission politique.

On est très loin de l'exigence d'autotélie défendue au XIX^e siècle par les tenants de l'art pour l'art et en particulier par Gautier à l'occasion d'une affaire concernant précisément le théâtre. Dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1836), ce dernier ne se dressait pas seulement contre les censeurs d'*Antony* d'Alexandre Dumas – pièce qui devait être jouée au Théâtre-Français en 1831 et que Thiers avait interdite au motif qu'elle constituait une atteinte aux bonnes mœurs, – mais aussi contre ceux qui considéraient que l'art doit servir la moralisation ou favoriser le bien-être des classes populaires. Visant aussi bien les tenants de "l'art moralisateur bourgeois" que ceux de "l'art social", l'art, affirmaient les tenants de l'autotélie, ne doit

1. *Ibid.*

être l'instrument d'aucune cause extra-artistique. Il doit être à lui-même son propre but ; en un mot, être *autotélique*.

Le In 2016 est bien plus proche de Hugo qui, dans la préface d'*Hernani* (1830), affirmait la nécessité de l'engagement du poète et du dramaturge auprès du peuple dans la voie de "la vérité et de la liberté", et qui, dans la préface de *Lucrèce Borgia* (1833), invoquait en ces termes la mission moralisatrice et civilisatrice du théâtre : "L'auteur de ce drame sait combien c'est une grande et sérieuse chose que le théâtre. Il sait que le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine [...] il se sait responsable et il ne veut pas que cette foule puisse lui demander compte un jour de ce qu'il lui aura enseigné. Le poète a aussi charge d'âmes. Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde. Aussi espère-t-il bien, Dieu aidant, ne développer jamais sur la scène [...] que des choses pleines de leçons et de conseils."

On ne peut manquer de faire un parallèle entre l'époque extrêmement troublée que connaissait alors la France, et celle qu'elle connaît aujourd'hui. Elle était alors marquée par la révolution de 1789, le coup d'État du 18 brumaire 1799, la révolution de juillet 1830 et celle de 1848. Elle est aujourd'hui meurtrie par le terrorisme islamiste (fusillade à la rédaction de *Charlie Hebdo*, prise d'otages dans l'Hypercacher de Vincennes,

assassinat du père Hamel, attentat de Nice), agitée par des grèves et des manifestations, touchée par le drame des migrants, affectée par l'instabilité générale du monde. Les périodes d'affliction favorisent l'hétéronomie de l'art.

Autant la réception du festival 2005 était polémique, autant celle du festival 2016 est consensuelle. Qu'est-ce que cela signifie du point de vue des deux héritages théoriques qui s'affrontaient en 2005 ? Pour toutes les raisons vues plus haut (démenti du plaisir comme finalité primordiale de l'art, impossibilité du détachement, non-pertinence du jugement de goût), le désaveu de la classique esthétique de la réception se confirme. De l'autre côté, les revendications tapageuses et arrogantes de la liberté de l'artiste et des droits imprescriptibles de la création se font rares. Tout se passe comme si l'affirmation de la finalité politique des spectacles leur conférait *a priori* une respectabilité et obligeait leurs auteurs à des postures plus vertueuses que provocatrices. L'assignation de finalités politiques au théâtre fait consensus.

Reste que, la question centrale n'a pas été posée. Soutenir que le théâtre peut légitimement poursuivre une mission politique est une chose ; se demander *comment et à quelles conditions* il peut réellement avoir une efficacité politique en est une autre. Les fins supposent des moyens, et ces moyens ne sont pas tous également bons ni également efficaces. L'invocation d'une intention politique généreuse ne suffit pas. Il est regrettable qu'elle prenne souvent l'allure d'une formule

incantatoire, faisant disparaître tout esprit d'examen. Elle prévient la critique et agit comme agit la *captatio benevolentiae*. Tout se passe comme si l'importance et la gravité des références se communiquaient aux spectacles qui les mettent en scène, paralysant toute critique, désarmant par avance toute objection, tétanisant le jugement.

Comment le théâtre peut-il réussir la mission politique qu'il s'assigne? Est-ce en se produisant dans la cour d'honneur du palais des Papes, ou, comme Olivier Py avec *Prométhée enchaîné* et les trois autres pièces d'Eschyle réunies sous le titre de *Eschyle, pièces de guerre*, en produisant des spectacles itinérants qui apportent le théâtre à des publics moins favorisés? Est-ce en mettant littéralement en scène l'actualité, ou en empruntant à la tragédie grecque les questions éternelles de la guerre et de la tyrannie? Est-ce au moyen de spectacles techniquement très sophistiqués, ou par un théâtre dépouillé, réduit à une scène étroite au milieu du public, sans vidéo, sans micro et sans décor, et seulement porté par le texte et les acteurs?

L'intention ne fait pas tout. L'enfer en est même pavé. Il ne faut pas s'en contenter et considérer avant tout les moyens par lesquels elle prétend se réaliser. La mise en scène des *Damnés* est-elle le moyen qui convient le mieux pour lutter contre les populismes, comme entend le faire Ivo van Hove? Les moyens high-tech utilisés et les décharges émotives produites sont-ils favorables à

la prise de conscience espérée? Sort-on plus déterminé à combattre? Dans *20 novembre*, Sophia Jupither choisit-elle le bon moyen de “promouvoir le vivre ensemble, la résistance, et la solidarité” en mettant en scène le monologue d’un tueur? Est-ce qu’entrer dans la subjectivité d’autrui est toujours moralement profitable? Rousseau craignait qu’on haïsse moins les crimes de Médée après avoir vu la pièce éponyme, qu’avant d’être allé au théâtre¹.

De manière plus générale, la monstration du mal produit-elle le désir de s’en détourner et de le combattre, ou suscite-t-elle une fascination malsaine? Peut-on attendre un prolongement des émotions ressenties dans des comportements et des actions, ou faut-il craindre, avec Rousseau, que les spectacles les plus terribles ne fassent naître qu’une “pitié stérile qui se repaît de quelques larmes et n’a jamais produit le moindre acte d’humanité²”? Faut-il, comme lui, aller jusqu’à dire que l’indignation ressentie au théâtre face au mal est, de surcroît, moralement dangereuse parce que le plaisir de se *sentir* moral fait oublier la nécessité de se *comporter* moralement? “Quand un homme, écrit Rousseau, est allé admirer de belles actions dans des fables, et pleurer des malheurs imaginaires, qu’a-t-on encore à exiger de lui? N’est-il pas content de lui-même? Ne s’applaudit-il pas

1. Rousseau, *Lettre à d’Alembert sur les spectacles*, 1758 ; GF Flammarion, 2003.

2. *Ibid.*

de sa belle âme? Ne s'est-il pas acquitté de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre¹ ?” Loin de fortifier le sens moral, l'épreuve à vide des passions anesthésie le sens moral et pétrifie l'action. Le fait de dépenser son énergie morale à compatir imaginativement à des fictions affaiblit notre moralité dans la vie. À quelle condition un spectacle théâtral peut-il renforcer, clarifier ou approfondir notre adhésion à des valeurs politiques et éthiques? Telles sont quelques-unes des questions fondamentales qui n'ont pas été posées ; la bataille des *Damnés* n'a pas eu lieu.

1. *Ibid.*