



Katia Arfara

*T**h**é**â**t**r**a**l**i**t**é**s*
*c**o**n**t**e**m**p**o**r**a**i**n**e**s*

entre les arts plastiques et les arts de la scène

Peter Lang



Katia Arfara

*T**h**é**â**t**r**a**l**i**t**é**s*
*c**o**n**t**e**m**p**o**r**a**i**n**e**s*

entre les arts plastiques et les arts de la scène

Peter Lang

Introduction

À l'approche moderniste de l'art, cristallisée dans la période de l'après-guerre par la critique formaliste de Clement Greenberg, s'est confrontée dans les années soixante, une volonté artistique de transgresser les schémas institutionnels à partir de formes très variées, voire « impures », puisque propices aux échanges entre les arts. La remise en cause des limites entre les disciplines naît d'un déplacement de point de vue permettant d'insérer, dans des genres spécifiques, des notions inhérentes à d'autres champs de création. Impliquant l'ensemble de la création artistique, cette étude se focalisera sur les arts visuels et scéniques afin d'aborder la question de la représentation. Notre propos n'est pas de proposer une généalogie des démarches interdisciplinaires mais d'étudier le décloisonnement des genres, la théâtralité étant le principal moteur de cette mise en crise de la représentation. Consciente des risques inhérents à toute entreprise menée dans des zones frontalières, nous examinerons dans cet ouvrage la convergence des arts depuis les années soixante en Europe ainsi qu'en Amérique du Nord. Par-delà ses origines culturelles et sociales¹, la théâtralité sera traitée comme un concept transdisciplinaire, intrinsèquement lié à l'art de la représentation, tant picturale que scénique.

Cet essai s'appuiera plus particulièrement sur le débat autour de la théâtralité, lancé par le critique américain Michael Fried dans son article « Art et Objectivité ». Paru dans *Artforum* en juin 1967², il condense l'approche puriste de la critique

-
- 1 Dans *Le Théâtre dans la vie* (Paris, Librairie Stock, 1930, p. 22-35), Nicolas Evreinoff se réfère à l'instinct de la théâtralité comme étant identique à l'instinct de la transfiguration, celle-ci étant capable de « transmuier les apparences offertes par la nature en quelque chose d'autre ». Selon Evreinoff, cette théâtralité déterminait la conduite individuelle et sociale de l'homme non seulement avant la naissance du théâtre mais aussi avant l'avènement de l'esthétique.
 - 2 Michael Fried, « Art and objecthood », *Artforum*, vol. 5, n° 10, juin 1967, p. 12-23 ; repris in Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2007, p. 113-140, (trad. Fabienne Durand-Bogaert [traduction d'une version remaniée d'*Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998]) ; en français in *Artstudio*, spécial « Art minimal », n° 6, automne 1987, p. 10-27.

moderniste qui prône l'autosuffisance de l'œuvre d'art dans une conception restreinte de l'art moderne, marquée par l'exclusion du geste iconoclaste de Marcel Duchamp. Devant l'urgence de préserver la hiérarchie des genres picturaux sur la base de valeurs solides permettant de les distinguer, le disciple de Clement Greenberg attaque le minimalisme en tant que manifestation ultime de l'art moderniste. Plus spécifiquement, il qualifie l'art de dégénéré « à mesure qu'il approche une condition qui est celle du théâtre », le théâtre, tout comme l'installation sculpturale, étant ce qui existe entre les arts. Selon Fried, la présence de l'art « littéraliste » (ainsi appelait-il le minimalisme à l'époque) n'est rien de plus qu'un effet théâtral, une mise en scène qui inclut le corps du spectateur et extorque sa complicité. À mi-chemin entre peinture et sculpture, l'objet minimaliste est un objet simple parmi les autres objets du monde, un objet impur puisque placé dans une situation qui dure dans le temps. Cette composante de l'interminable fait écho, selon Fried, à la perception du temps dans le théâtre, autrement dit « du temps passé et à venir, du temps tel qu'il *advient et recule simultanément* dans une perspective infinie³ ». L'infinité temporelle de l'art minimal contredit la *présentété* de l'art moderniste selon laquelle, à chaque instant, l'œuvre elle-même est « pleinement manifeste », comme si notre expérience des œuvres modernistes n'avait aucune durée.

Le critique américain reprend en fait la thèse célèbre de Lessing dans son *Laocoon* (1766), tout en gardant, comme Greenberg, ses distances vis-à-vis de la théorie lessingienne et d'une lecture des arts plastiques à travers la littérature. Rappelons que le théoricien allemand rompt avec la doctrine de *ut pictura poesis* et introduit la thèse de la spécificité des genres, excluant du domaine de l'art toute œuvre créée pour servir des buts non esthétiques, idéologiques ou théologiques par exemple. D'après son idéal puriste, le peintre, du fait des techniques d'imitation inhérentes à l'essence de son médium, doit renoncer complètement au temps progressif. Il ne pourra jamais saisir « qu'un seul instant de la nature toujours changeante⁴ », en adoptant un point de vue unique. Dans leur lecture formaliste de l'abstraction, les critiques américains avaient bien pressenti qu'une fois les distinctions hiérarchiques épuisées ou annulées, « il n'existe aucune échelle de valeurs définitive permettant d'affirmer la supériorité intrinsèque de tel champ ou de telle expérience⁵ ». Situant

3 *Ibid.*, p. 138.

4 Lessing, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie*, Paris, Hermann, 2002, coll. « Savoir : sur l'art », p. 55, (traduction Courtin [1866], introduction et notes Jolanta Bialos-tocka, avant-propos Hubert Damisch).

5 « La crise du tableau de chevalet » (1948), in Clement Greenberg, *Art et Culture*, Paris, Macula, 1992, p. 174, (trad. Ann Hindry).

l'avènement du modernisme aux alentours de 1860, dans la peinture de Manet, ils rejettent ainsi toute fusion des arts, prétextant que celle-ci pourrait conduire à la fusion des valeurs artistiques et, partant, des valeurs sociales : la spécificité esthétique dépend de l'immutabilité de son système de valorisation.

C'est sur la conception de l'objet minimal comme présence, dans un rapport physique avec le regardant, et par conséquent avec l'espace environnant, s'appuyant sur une forme unitaire, sans variations internes et sans « signature » de fabrication, que s'articule, au sein même de l'art moderniste, un des premiers contrepoints à la thèse formaliste en faveur d'un art pur⁶. Le minimalisme légitime la spatialisation des formes sculpturales à une échelle qui dépasse celle des objets, sans pour autant atteindre le monumental⁷. Une fois l'objet installé dans l'espace réel à trois dimensions, le visiteur est invité à saisir une multiplicité de points de vue. De nature extravertie, l'art minimal autorise le passage de l'expérience intime de l'œuvre d'art, donc intérieure à la picturalité, à l'expérience publique qui inclut toute détermination extérieure. Explicitement anti-kantienne, cette condition suscite un rapport de confrontation immédiat de l'œuvre avec le regardant qui devient ainsi spectateur ou, pour reprendre la formule de Marcel Duchamp, regardeur. C'est précisément dans cette complicité du regardeur avec les choses envahissant son espace et son temps que s'opère, au cours de cette même décennie, la fusion de l'art minimal avec la danse dite postmoderne dans des lieux emblématiques de cette interdisciplinarité tels que la Judson Church ou le Living Theatre à New York. C'est sur la scène de ce dernier qu'en 1961 Yvonne Rainer présente un de ses premiers solos minimalistes intitulé *The Bells*, lors duquel la même série de sept mouvements est répétée pendant huit minutes face au public. Une question se pose alors : à quel théâtre Fried s'attache-t-il dans « Art et objectivité » ?

-
- 6 Outre l'art minimal, dans le contexte américain de l'après-guerre, le formalisme fut également contré par le pop art et les procédures de production mécaniques pratiquées par Andy Warhol au nom d'une littéralité incontournable issue de l'imagerie populaire. Bien qu'étant à l'arrière-plan de toute réflexion artistique après les années 1960, le pop art ne constituera pas un des axes principaux de cet ouvrage. C'est la *chose* minimale rendue à l'espace et non l'objet posé à plat, privé de profondeur et finalement esthétisé en tant que tel qui nous intéresse ici, ce qui n'ôte rien au geste radical d'Andy Warhol pour l'art de l'après-guerre dont nous mesurons l'importance majeure.
- 7 Nous faisons ici allusion au célèbre commentaire de Tony Smith sur son cube en acier *Die* : « Q : Pourquoi ne l'avez-vous pas fait plus grand de sorte qu'il surplombe l'observateur ? R : Je ne faisais pas un monument. Q : Alors pourquoi ne l'avez-vous pas fait plus petit de sorte que l'observateur puisse voir dessus ? R : Je ne faisais pas un objet ». Cité par Robert Morris dans son article « Notes on sculpture », publié en deux parties in *Artforum* en février et en octobre 1966 ; pour la version française, voir Claude Gintz (éd.), *Regards sur l'art américain des années soixante. Anthologie critique*, Paris, Éditions Territoires, 1991, p. 88.

Tout d'abord, il nous semble important de souligner que le critique américain ne rejette pas l'essence du théâtre mais la notion de théâtralité. Ce n'est pas un hasard si l'article ne fait référence qu'à deux hommes qui ont explicitement « mis en échec » le théâtre : Antonin Artaud et Bertolt Brecht. Or, celui qui l'inquiète le plus, c'est Brecht. Dans sa quête d'un théâtre expérimental, Brecht oppose l'effet de distanciation à l'illusion d'un théâtre conventionnel fondé sur le principe d'identification. « Distancier un processus ou un caractère, écrit-il en 1939, c'est d'abord, simplement, enlever à ce processus ou à ce caractère tout ce qu'il a d'évident, de connu, de patent, et faire naître à son endroit étonnement et curiosité⁸. » Une fois que les situations et les personnages ont perdu, grâce à cet effet de distanciation, leur statut d'évidence, autrement dit leur valeur d'*a priori*, ils deviennent éphémères et changeables, bref historiques. C'est précisément cette nécessité de mettre les choses à distance qui conduit le spectateur à prendre conscience de son être historique.

Lecteur assidu des écrits de Brecht dès les années 1930⁹, Greenberg considère l'écrivain allemand comme « le tempérament littéraire le plus original des vingt dernières années¹⁰ » du fait qu'il a réussi à sortir de la littérature allemande sans faire appel à des procédés de rupture de l'avant-garde, mais en mêlant la poésie conventionnelle à des formes populaires. Dans une tentative de dépolitiser Brecht (tout comme les avant-gardes) sous le prétexte d'éviter de réduire son œuvre à son enga-

8 « Sur le théâtre expérimental » (1939), in Bertolt Brecht, *Théâtre épique, théâtre dialectique. Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1999, p. 127, (traduction Jean Tailleur, Guy Delfel, Edith Winkler, traduction des inédits, préface et notes Jean-Marie Valentin).

9 Rappelons que c'est avec un essai sur *Le Roman de quat'sous* de Brecht paru en 1934, huit ans après *L'Opéra de quat'sous*, que Greenberg fait ses premiers pas dans le monde de la critique. L'article fut publié dans *Partisan Review*, six mois avant la parution du fameux « Avant-garde et kitsch » (hiver 1939). Dans son introduction au premier volume d'essais de Greenberg (*The Collected Essays & Criticism, vol. I : Perceptions & Judgments, 1939-1944*, éd. John O'Brian, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. xxii), John O'Brian attire notre attention sur les résonances implicites entre ces deux premiers textes critiques de Greenberg. Matérialiste convaincu dans les années 1940, Greenberg, comme il s'en explique lui-même, rédige « Avant-garde et kitsch » imprégné de Brecht et du « grand art à la portée des masses » (voir son entretien avec Ann Hindry à New York le 17 mai 1993, in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, spécial « Clement Greenberg », n° 45/46, automne/hiver 1993, p. 13).

10 In « La poésie de Bertolt Brecht », *Partisan Review*, mars-avril 1941; repris in Greenberg, *Art et Culture*, op. cit., p. 274-287. Greenberg insiste sur la poésie de Brecht et moins sur son théâtre. Cependant, il remarque que le théâtre épique est *anti* et non pas simplement *non* aristotélicien. Il prend ainsi ses distances avec l'analyse dominante à son époque de Mordecai Gorelik in *New Theatres for Old*, New York, Samuel French, 1940. Gorelik plaiderait pour le rapprochement du théâtre « aristotélicien » et « non aristotélicien » dans une tentative d'introduire de manière modérée les idées brechtiennes dans le monde anglo-saxon.

gement idéologique, Greenberg ramène l'enjeu du théâtre épique à une « froide objectivité » qui, une fois installée sur scène, empêcherait le spectateur de s'identifier aux personnages. Si les idées de Brecht n'étaient que fragmentairement diffusées aux États-Unis en 1941¹¹, elles ont cependant connu une large notoriété en cette fin des années 1960, en particulier parmi les artistes qui ont voulu transgresser les catégories établies par la doctrine moderniste, tout en s'appuyant sur une nouvelle conscience politique¹². Dans « Art et objectivité », Fried cite lui-même un long passage du *Petit organon pour le théâtre* dans lequel Brecht insiste sur la nécessité de « diluer » l'identification :

Dans une représentation vivante, il [l'acteur] raconte l'histoire de son personnage, en sachant davantage que lui et en ne posant pas l'*ici* et le *maintenant* comme une fiction autorisée par la règle du jeu, mais en les séparant du hier et de l'autre lieu, ce par quoi l'enchaînement des faits peut devenir visible¹³.

Le critique va plus loin que Greenberg, pleinement conscient de la remise en question des données spatiotemporelles par les tendances antimodernistes de l'époque. Ce que Fried retient de la dramaturgie brechtienne, c'est précisément sa conception anti-aristotélicienne de l'espace-temps. Ainsi, il se demande si la position anti-illusionniste de Brecht qui met à nu l'éclairage scénique et affiche clairement le jeu des acteurs, ne réside pas dans « le désir de conférer au théâtre une sorte de présenteté¹⁴ », similaire à l'art moderniste. Fried écarte ainsi une des thèses principales de Brecht, à savoir le fait que l'aliénation est une condition qui touche non seulement à l'acteur mais aussi aux mécanismes théâtraux. En même temps, il nous livre la clé de sa conception du théâtral en concluant sur la possibilité d'interpréter la présence brechtienne non comme une instantanéité mais comme « une sorte d'objet littéraliste ». Fried ne s'attaque pas à l'art théâtral en général mais au théâtre de Brecht en particulier et plus spécifiquement à sa conception du temps. La temporalité brechtienne l'inquiète

11 Sur la réception de Brecht aux États-Unis et ses relations conflictuelles avec la gauche américaine, voir Lee Baxandall, « Brecht in America, 1935 », *TDR : The Drama Review*, vol. 12, n° 1, t. 37, automne 1967, p. 69-87 ; aussi James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

12 Sur l'importance de Brecht parmi les artistes de la Nouvelle Gauche aux États-Unis, voir Philip Glahn, « "The Brecht effect" : politics and American postwar art », *Afterimage*, vol. 34, n° 3, novembre-décembre 2006, p. 29-32.

13 Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 2003, p. 67, (trad. Jean Tailleur) et John Willett, *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, London, Methuen & Co Ltd., 1964, p. 194.

14 Fried, *Contre la théâtralité...*, op. cit., p. 233.