



LA REPRISE, du metteur en scène Milo Rau, sur les planches d'Avignon, le 6 juillet.

Boris Horvat / AFP

ISABELLE BARBÉRIS

“NOUS SOMMES FACE À UNE UBÉRISATION DE L'ART”

MAÎTRE DE CONFÉRENCES en arts du spectacle à l'université Paris-Diderot, Isabelle Barbéris est également chercheuse associée au CNRS.

Hannah Assouline



Quelle pertinence accorder au langage artistique quand triomphe la novlangue macronienne et le politiquement correct ? Dans son dernier ouvrage, Isabelle Barbéris analyse comment l'art est devenu une tribune et un tribunal.

Dans *l'Art du politiquement correct* (PUF), Isabelle Barbéris analyse les dérives communautaires, différentielles et démagogiques de certains metteurs en scène et artistes dans le théâtre public ou l'art contemporain. Mais sa réflexion, précise, subtile et érudite, ne s'arrête pas aux portes de la création artistique. En convoquant Jean Baudrillard, Guy Debord ou Milan Kundera et des philosophes contemporains comme Myriam Revault d'Allonnes, elle met au jour les mécanismes intellectuels qui compromettent le débat.

Marianne : Vous décryptez le règne du « politiquement correct » dans l'art mais votre analyse s'applique à d'autres domaines. L'art serait-il devenu un baromètre de la société ?

Isabelle Barbéris : Jusqu'ici, l'art était dans une espèce d'extraterritorialité par rapport à la cité. Aujourd'hui, nous sommes dans un capitalisme de la connaissance et des savoirs, et l'art est passé de son statut d'exception à celui de modèle. Il a parfaitement intégré la cité et l'économie – ce qui n'empêche pas, au contraire, sa paupérisation. On peut même dire que l'art est un modèle du capitalisme. D'abord parce qu'il produit de la valeur ajoutée ex nihilo, à partir de rien. Ensuite parce qu'il est touché par la tertiarisation du monde du travail qui l'oblige de plus en plus à rendre service. Enfin, car il est soumis à une extrême flexibilité : l'intermittence, qui sert aussi de modèle au marché du travail idéalisé par le néolibéralisme. Donc oui, l'art est représentatif de la société actuelle.

La scène artistique est-elle devenue une tribune politique ? Oui, c'est évident. On peut citer Orwell : « *Tout art est propagande.* » Mais cela se fait désormais sous la forme d'un procès permanent. Le théâtre public est devenu une tribune mais en premier lieu un tribunal, dans lequel on instruit le procès de la société, du public, en

général consentant à cette repentance, cette pénitence, car provenant du même milieu socioculturel que l'artiste. Je citerais Romain Rolland : « *Quant aux souffrances de l'élite, à ses angoisses et à ses doutes, qu'elle les garde pour elle : le peuple en a plus que sa part ; il est inutile de l'augmenter.* »

Cela ressemble aussi à un confessionnal dans lequel l'élite culturelle viendrait s'excuser d'être trop gâtée ?

C'est la position du juge pénitent, comme dans *la Chute* de Camus. Il juge et, pour s'autoriser à juger, fait pénitence. L'autre aspect religieux, c'est la transformation des victimes en héros dans des narrations christologiques. Il suffit de regarder n'importe quelle programmation : elle déploie toute une panoplie de situations victimologiques. Il n'y a plus aucun universalisme dans la manière de traiter la condition humaine. On arrive à une telle singularité qu'on ne peut plus universaliser. Prenons *la Reprise*, de Milo Rau. Il choisit de traiter de l'homophobie (sujet universel) à

“DANS CE CAPITALISME DE LA CONNAISSANCE ET DES SAVOIRS, L'ART EST PASSÉ DE SON STATUT D'EXCEPTION À CELUI DE MODÈLE.”

travers un fait divers : l'assassinat d'un jeune homo musulman par un agriculteur. Pour lui, c'est un geste de théâtre documentaire : « Je vous le présente car ça a existé. Et si vous me dites de ne pas le mettre sur scène, c'est que vous niez que cela a existé. » Le problème n'est pas de le représenter, même si l'on peut se demander en quoi un *reenactment* hyperréaliste ajoute quelque chose à l'information, outre l'indignation et la sidération. Le problème est de ne jamais le mettre en perspective avec d'autres configurations du crime homosexuel.

Comment aurait-il dû faire selon vous ? N'a-t-il pas droit

de prendre un fait divers et de le mettre sur scène ?

Il y a des solutions, qui passent par la dramaturgie : la composition ! Sans noyer son désir de mettre en relief certaines choses, le metteur en scène peut laisser la porte ouverte à d'autres réalités. Sinon, il engendre un monde manichéen, essentialiste, qui multiplie les angles morts. Et, ce faisant, produit malgré lui du ressentiment. Une grande partie des œuvres est « prolaphobe » : face à des figures édénistes très répétitives, on trouve des Dupont Lajoie dégénérés, racistes, homophobes, misogynes et paumés. C'est bien sûr déplorer les effets dont on chérit les causes.

Mais on pourrait vous rétorquer que le travail de l'artiste n'est pas de donner sur scène un reflet total et réaliste de la vie ?

Ces artistes revendiquent une démarche réaliste – ce que j'appelle « l'autorité du réel ». A partir de là on peut donc leur demander d'être objectif. Or, ce fameux « réel » est plus large que le spectacle d'identités figées dans des rôles. D'autre

part, on peut attendre de la part de l'art de la transformation plus que du redoublement. Le théâtre, par exemple, doit dédoubler et pas redoubler le réel. Autre exemple : un auteur me donne à lire sa pièce qui dénonce les violences policières et le racisme. Bien construite, bien écrite mais complètement victimaire. C'était en pleine affaire du suicide de la policière. Je lui ai dit qu'il ne s'agissait pas de changer le sens de son propos, mais qu'en intégrant un peu de nuance, son propos n'en serait que renforcé. Car cela prouverait qu'elle n'ignore par la réalité difficile de certains policiers. En faisant cela, vous barrez la route aux effets manichéens qui ➤

➤ légitiment la violence et la haine. Il suffit parfois de peu de chose pour parvenir à une juste critique. Entre les rares œuvres qui font ce travail de nuance et d'universalisation du propos et celles qui s'en tiennent à un discours manichéen sous prétexte d'être efficaces, et de soulever des affects politiques, il y a pourtant une énorme différence.

On a l'impression que les metteurs en scène font place à la diversité pour mettre en vedette les « oubliés de l'histoire » et réparer une forme de fracture sociale.

Dans *Stadium*, le metteur en scène Mohamed El Khatib montre des Chtis, des supporters du RC Lens, sur la scène. Il leur offre un tour de piste, les met dans la lumière... A la fin, la grand-mère chtie se voit offrir un gri-gri, un foulard Hermès : ce présent montre toute la perversité du dispositif et du potlatch. C'est la phrase de Jean Baudrillard : « *Le bouc émissaire n'est plus celui qu'il était. Il n'est plus celui sur lequel on s'acharne, il est celui sur lequel on pleure (les droits de l'homme, les dissidents, les beurs, etc.). Mais c'est quand même le bouc émissaire, et c'est toujours le même.* » Pleurer sur les minorités continue à les enfermer dans un imaginaire colonial ou social.

En plus, ce n'est pas pour leur talent, leur travail, leurs efforts ou leurs œuvres qu'ils accèdent à la lumière mais par le bon vouloir d'un metteur en scène qui les prend précisément pour leurs conditions de « chtis », de « pauvres », de « minorités »... Cela les enferme dans leurs conditions, les essentialise.

Oui, on peut citer Le Théâtre du peuple, dans les Vosges, qui mettait déjà des paysans sur la scène : les gens de peu n'ont pas accès au déplacement, à l'imaginaire ; ils sont condamnés à l'unidimensionnalité de ce qu'ils sont déjà. Le fait d'occuper la scène procure un sentiment (assez dérisoire) d'*empowerment*. Tous les amateurs qui participent

à ce type d'exposition vous diront qu'ils sont ravis de leur quart d'heure de célébrité... C'est donc un phénomène très difficile à critiquer.

Quand l'artiste JR placarde des milliers de photos de quidams au Panthéon, c'est une manière démagogique de faire accéder tout le monde à la postérité...

Cette esthétique-là est partout. Dans la pub notamment. Ce sont ce que j'appelle les esthétiques du panel, de l'échantillonnage. A Paris-III, les fenêtres ont été occultées par des photos d'étudiants et de profs qui sourient de manière standardisée. Dès qu'il y a des espaces vides, on colle des photos de *real people*. La télé-réalité a gagné.

Edouard Louis, en porte-parole autoproclamé du peuple, est-il aussi un symptôme de ce que vous dénoncez ?

Il est le symptôme de la sociologisation galopante des représentations artistiques. Il produit à tour de bras des figures de bons sauvages qu'il amène à rédemption : d'abord c'est lui, Eddy Bellegueule, puis c'est Reda (son violeur d'origine maghrébine dans *Histoire de la violence*) et maintenant son père (dans *Qui a tué mon père*)... Il lui faut créer des victimes issues d'un darwinisme social extrêmement simpliste.

Il est aussi symptomatique de la surévaluation de l'injonction morale dans les arts. « Je veux vous faire honte. » On est enfermé dans le spectacle de la honte qui se retourne en « fierté », l'esthétique répétitive du « retournement du stigmaté »... La manie du jugement ne fait pas de cet artiste-sociologue un moraliste – le moraliste, c'est Pirandello, celui qui cherche à débusquer les postures hypocrites. Ce sont des moralisateurs.

De quoi est-il le produit ?

De cette sociologie critique devenue folle. D'un rousseauisme mal digéré. On peut songer au concept bourdieusien d'hystérésis... Ils continuent à tenir le discours de Bourdieu sauf que ce ne sont plus



Hannah Assouline

“ON EST ENFERMÉ DANS LE SPECTACLE DE LA HONTE QUI SE RETOURNE EN ‘FIERTÉ’, L’ESTHÉTIQUE DU ‘RETOURNEMENT DU STIGMATE’.”

que des incantations et du ressentiment. C'est finalement l'inverse de la sociologie.

Vous citez l'essayiste québécois François Ricard, qui écrit : « N'ayant pas eu à assumer la séparation du monde et du soi, le sujet lyrique est naturellement porté, d'un côté à projeter vers l'extérieur sa propre identité, et, de l'autre, à interioriser le monde comme s'il s'agissait de sa vie privée... » N'est-ce pas ici l'une des clés pour comprendre l'hyperpersonnalisation de l'artiste aujourd'hui

et l'hypertrophie de l'ego dans nos sociétés ?

Oui, nous sommes face à un phénomène d'incarcération du moi dans ses propres représentations. C'est bien sûr une figuration caricaturale (et donc en partie inexacte) de l'artiste, qui désire plier l'ordre du monde à ses désirs, son « ressenti » – l'inverse de la sagesse philosophique. Cette privatisation de la représentation est renforcée par les réseaux sociaux. Sur Instagram ou Facebook, l'internaute se raconte, se prend en photo, se publie, se commente et se regarde... Il est donc à la fois scénariste, metteur en scène, acteur et spectateur des histoires (*stories* !) qu'il publie. Au fond, c'est totalitaire. Cela participe de la crise de la représentation car la distance entre l'œuvre et l'auteur et entre l'œuvre et le spectateur est abolie.

Vous parlez beaucoup de théâtre. Le cinéma est-il aussi victime de cette tendance que vous dénoncez ?

Le cinéma se plie aux injonctions à la diversité, à la repentance... Mais de manière moins flagrante. Peut-être car il y a une médiation plus forte du fait des contraintes techniques. La crise de la mimésis, la désublimation y sont moins violentes. Le cinéma continue à représenter des imaginaires. Il est moins possible d'y injecter du réel pur, comme au théâtre quand le public est directement invité sur scène par exemple.

Dans le livre, vous critiquez le slogan « Je suis Charlie ». Pourquoi ?

Cette formule sortie de l'esprit d'un publicitaire représente tout et par conséquent ne signifie rien. J'avais pensé à Deleuze qui dit que la formule « *I would prefer not to* » de Bartleby (le personnage éponyme du roman de Melville) met un terme à tout débat. « Je suis Charlie », c'était pareil : c'est la formule. C'est le miroir du massacre, le double de la dimension iconoclaste du geste terroriste. Cet

attentat, c'est aussi la destruction de la mimésis.

Vous dénoncez le fait que le contenu de l'œuvre d'art n'intéresse plus. On s'intéresse davantage à l'auteur qu'à l'œuvre elle-même...

Disons qu'on s'intéresse aux œuvres qui se prévalent d'être du « vécu ». Oui, il y a une hyperpersonnalisation de l'artiste. C'est selon moi un biais capitaliste. La mode de l'autofiction, par exemple, s'inscrit parfaitement dans cette tendance. On se raconte soi-même, on publie son intimité, ce qui revient à capitaliser son expérience. Nous sommes tous un capital dormant de vécu, de sentiments, de bonheur que l'on va activer et monétiser. C'est une espèce d'ubérisation de la production artistique et du souci de soi. Chacun peut valoriser son capital. Autre conséquence : tout se vaut. Or, on peut hiérarchiser les œuvres, mais plus difficilement les êtres humains. Ce « tout se vaut » est d'ailleurs la formule magique du néolibéralisme. C'est le régime des équivalences. Tout s'échange donc tout est interchangeable. Même les identités... Le soft power américain a intérêt à renforcer les communautés et à fragiliser tous les corps intermédiaires, les institutions et les Etats-nations qui sont les seules digues face au libre-échange débridé.

Vous observez une crise de la représentation au théâtre, dans les arts, mais la voyez-vous aussi en politique ? Les « gilets jaunes » sont un symptôme de la crise de la démocratie représentative... C'est une crise de la représentation en politique. Peut-on faire un lien entre les deux ?

C'est un lien que fait très bien Myriam Revault d'Allonnes, dont la réflexion sur représentation politique et esthétique m'a beaucoup nourrie. On a tendance à lire la crise des « gilets jaunes » comme un besoin de démocratie plus directe et participative, ce qui

est à mon sens une erreur : la crise vient de la destruction des corps intermédiaires et de la massification sociale. J'y vois au contraire un appel à refonder notre pacte représentationnel. Mais pour cela, il faut en passer par une nouvelle Constituante.

Vous dénoncez aussi la novlangue d'Emmanuel Macron. En quoi est-elle politiquement correcte ?

Pour moi le macronisme est d'abord un langage. Il a professionnalisé le langage inclusif – celui du signifiant indestructible disant une chose et son contraire. Une syntaxe dans laquelle tout le monde se retrouve, mais qui ne permet plus de dire quoi que ce soit. Il y a une forme de dandysme là-dedans. Et la posture de l'intellectuel qui ne voudrait pas affirmer des idées trop tranchées pour laisser place au débat. C'est très efficace pour rassembler et conquérir le pouvoir. Mettre en scène un débat revient à se réserver la position de l'arbitre et de metteur en scène.

Aujourd'hui on est plus égaux « au-delà » de nos différences mais « dans » nos différences, dites-vous...

Depuis le XVIII^e siècle, les hommes sont égaux, quelles que soient leurs différences. C'est ce qui est constitutif de leur citoyenneté. Qui n'est pas une similarité. Ce que Jean Carbonnier appelle « *le triomphe des droits subjectifs* » sur les droits naturels se traduit dans l'art par le « droit à se représenter », le « droit à être représenté »... Tout cela relève d'une conception « droit-de-l'homme » de la différence : « Je veux être reconnu *dans* ma différence. » « Je veux que ma citoyenneté contienne entièrement ma différence » – ce qui est impossible. La citoyenneté existe précisément parce qu'elle distingue l'égalité de la similarité (Myriam Revault d'Allonnes parle de « *triomphe de la similitude* »). Elle oblige à créer un dénominateur commun. ■

PROPOS RECUEILLIS PAR LUCAS BRETONNIER