



HAL
open science

Spectateurs en lutte. Hostilité et hospitalité

Arnaud Maisetti

► **To cite this version:**

Arnaud Maisetti. Spectateurs en lutte. Hostilité et hospitalité . Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., PUP (Presses universitaires de Provence), 2021, Combat pour la culture, culture du combat. hal-03500707

HAL Id: hal-03500707

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-03500707>

Submitted on 11 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Scènes de l'autre, ou l'hospitalité absolue du théâtre »

*Combats pour la culture, culture du combat.
Scènes artistiques et sociétés en mouvement
dans le monde arabo-méditerranéen*
Incertains Regards, Hors-Série n°2,
Presses Universitaires de Provence, novembre 2021.

Arnaud Maïsetti

Maître de Conférences en Arts de la Scène, Aix-Marseille Université, LESA EA 3274

« Je te dirai, Étranger, que ma coutume est d'honorer les hôtes, quand même il m'en viendrait de plus piteux que toi¹ » lance le serviteur Eumée à Ulysse revenu à Ithaque en mendiant : « Étrangers, mendiants, tous nous viennent de Zeus ; ne dit-on pas : petite aumône, grande joie ? »

Ces mots de *l'hôte* à l'étranger sont ceux de tous les hôtes qui rappellent que l'hospitalité est *sacrée*, au sens strict du terme : qu'elle est un rituel, venu de Zeus, qui fonde pour une grande part notre rapport à l'autre, et, singulièrement au sein de notre Méditerranée, un rapport au territoire, intime et collectif, à ce qu'on partage dans ce qui nous distingue.

Dès lors ce qui se joue dans l'hospitalité excède la simple politesse : ce serait plus largement une *scénographie* de l'autre et une éthique de soi (ce qui nous fonde en vérité), une mise en *partage* d'un territoire qu'on offre — dans le mesure d'une violence aussi, puisque ce mot de *partage* porte aussi et surtout le sens d'une déchirure qui dit autant ce qui va être séparé que ce qui unit : une mise en partage qui est une mise en péril possible (le péril que l'étranger ne vienne détruire le foyer). Mais l'hospitalité se donne au nom même de ce péril, un don confié en pure perte, *absolument*, don sans condition sans lequel il n'est pas d'hospitalité véritable.

Ce rituel d'hospitalité pourrait être, dans notre culture, ce point de jonction du sacré et du politique, là où le politique ne se sépare pas du sacré, là où le sacré cesse d'être une révérence aux dieux, mais inaugure ce plan d'immanence qui lie dans l'horizon des êtres ceux qui arrivent et ceux qui reçoivent pour fonder une communauté provisoire. Dans ce temps fragile de l'accueil se constituerait la société minimale, mais déjà décisive, temporaire, mais donnée comme pour toujours, de l'un et de l'autre.

¹ Ulysse, *Odyssée*, Chant XIV, vers 45-58.

Dès lors cette *culture* de l'hospitalité se donnerait au nom même de ce qu'on peut nommer *politique* — non pas comme cette compétition pour le pouvoir ou son exercice, qui est plus souvent la police que le gouvernement — mais politique comme ce *rapport* de l'un à l'autre qui fonde un espace, fabrique du temps, organise une série de rapports relevant d'un monde commun, amoureux peut-être, en tous cas désirables puisqu'ils s'inventent entre les êtres.

Or, cette culture de l'hospitalité en Méditerranée — qui est la joie d'Ulysse dans sa douloureuse errance, hospitalité qui nomme le bout du chemin de l'exil et sa consolation, qui paraît même l'horizon de l'errance, et le fondement politique de sa fin —, cette culture, combien elle semble nommer notre histoire présente, mais à l'envers : quand c'est le manque d'hospitalité qui signe les politiques occidentales. Que resterait-il d'une culture — cette série de rapports qui arrachent l'homme à sa simple nature animale et mortelle pour en faire cet être travaillant incessamment, violemment à son émancipation —, que reste-t-il de cette culture dans nos sociétés quand de l'hospitalité ne demeure qu'une politique de *quotas* au mieux, et au pire — et le plus souvent —, de *jungle* où se gèrent des flux, et en tout l'impossibilité même d'envisager l'accueil des exilés ?

L'impensé de notre temps tient dans le mot d'Eumée lancé à Ulysse en pure perte et *absolument* : « quand même il m'en viendrait de plus piteux que toi ». Pourtant, ce qui se joue avec la politique migratoire est partout ce qui travaille la logique propre des politiques européennes culturelles (c'est-à-dire : la culture des politiques européennes) fondées précisément sur la *relativité* de l'accueil, la mise en concurrence, les déclassements, les mises en demeure et en minorités, les exclusions, la marchandisation de tous et de tout.

Que reste-t-il de cette scène primordiale et première, incessamment fondatrice, ce théâtre d'Eumée et d'Ulysse, ce foyer qui s'invente par le risque de faire venir l'autre chez-soi ? Dans la fable d'Homère, la violence et la beauté tient précisément à ce qu'Ulysse est en fait déjà *chez lui*, mais que c'est une ruse des dieux qui le fait paraître mendiant, étranger et migrant : ruse qui en voilant montre ceci : que le foyer est toujours ce dedans envisagé depuis le dehors, un lieu perçu depuis l'état d'étranger toujours fondamentalement le nôtre quand il s'agit d'habiter nouvellement la vie.

Hypothèse. Et si la théâtre relevait de cet espace (ce foyer) infiniment inventé au-devant de soi par la relation entre acteurs et spectateurs (plutôt qu'un simple passé mythifié, un réseau de valeurs forcément conservatrices et immobiles, amas de clins d'œil et de références communes qui visent à ériger la communauté de part et d'autre de frontières infranchissables) ? Et si l'art dessinait l'espace de ce franchissement de la ligne de partage de part et d'autre de la frontière mouvante des désirs

offerts, des allers et des venues ? Alors on comprend combien l'enjeu de la relation théâtrale devient celui de l'altérité, la possibilité de son accueil.

Cette question de la *scène* de l'hospitalité, il n'est pas anodin que les politiques occidentales en aient fait l'un des enjeux cruciaux mis à l'agenda. Tandis que le dogme libéral en occident érige en principe *sacré* la libre circulation des biens, des marchandises et des capitaux, c'est précisément contre la circulation libre des êtres chassés de leur terre que cette politique s'exerce avec le plus de célérité, d'efficacité aussi, de vigueur et d'unanimité.

Comment penser cette hospitalité, et comment en faire, culturellement, l'enjeu d'une lutte qui soit celle de l'art et notamment du théâtre — qui scénographie ceux qui viennent et ceux qui sont là —, plaçant au cœur de la scénographie spectaculaire un principe dialectique : le rapport à l'autre dans son accueil au nom même de son altérité, au risque de son identité ?

En cela le théâtre nous enseigne. Et en cela peut-être peut-il se concevoir comme une pratique conflictuelle de l'hospitalité qui pourrait en retour dévisager les positions politiques, celle qui sont, dans cette guerre de mouvement, des positions² au moins autant à prendre qu'à abandonner. Et à cet égard, le théâtre peut être *l'expérience* même d'une pratique guérilla des hospitalités. Le théâtre serait en effet cet espace qui accueille des formes inacceptables ailleurs, et deviendrait lieu hétérotopique³ qui fait de l'accueil autant un partage qu'une violence féconde et fécondatrice.

Le théâtre serait ce lieu où l'hospitalité est en jeu — une hospitalité en lutte d'abord avec elle-même. On sait que le théâtre est cet espace qui symbolise le territoire culturel par excellence : peut-être parce qu'il est ce territoire qui date l'origine fantasmée d'un rituel où le sacré et le politique n'étaient pas dissemblables — la Méditerranée sait ce qu'elle doit au théâtre et à la Grèce, espace qui aura inventé le théâtre, la philosophie et la démocratie au même endroit et d'un même geste dissensuel (même si c'est en partie imaginaire : mais la culture est une construction imaginaire aussi).

Or, qu'est-ce qu'aller au théâtre ? C'est se rendre dans un espace qui n'est pas le nôtre, mais qui est occupé, provisoirement, par un spectacle qui fait de ce lieu le sien. Car au théâtre, on n'est strictement nulle part, seulement dans un espace déterminé par un certain usage : *voir*. C'est, au sens premier, « le lieu d'où l'on voit ». Espace qui est une action : *voir* — parce qu'on n'oubliera pas que les spectateurs endosseront cette *part* de l'action.

² Voir Antonio Gramsci, *Guerre de mouvement, guerre de position*, Textes choisis et présentés par Razmig Keucheyan, Paris, La Fabrique, 2012.

³ Michel Foucault, *Des espaces autres*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), Architecture, Mouvement, Continuité, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49. M. Foucault n'autorisa la publication de ce texte écrit en Tunisie en 1967 qu'au printemps 1984. Repris in *Dits et écrits, Tome IV*, Paris, Gallimard, 1984, p. 360 et suivantes.

Le théâtre spatialise ainsi le partage : cette ligne de partage entre ceux qui viennent et ceux qui sont là, les acteurs de l'autre côté de nous. Et souvent même, c'est un poncif de la création contemporaine, les acteurs sont déjà là, sur le plateau, évoluent ou attendent, nous reçoivent. Force d'accueil qui est la qualité première de l'adresse sur quoi se fonde la totalité du spectacle : accueil de Mohammed El Khétib, de Robert Lepage, geste ou parole qui lance le spectacle de part et d'autre de la ligne de partage sans l'annuler, au contraire, en l'établissant comme ligne, et comme partage. Quelle est la nature de cet accueil, et en quoi est-elle hospitalité ?

Jacques Derrida distinguait deux sortes d'hospitalité⁴. L'une se dit relative, qui est celle de l'administration : on accueille en demandant des comptes, ou des documents, des papiers, en réclamant en retour tel comportement, en échange de quoi peut-être on accueillera. Et on établirait le prix de l'accueil en fonction de critères qui s'inscriront en *dette*. L'autre hospitalité, Derrida la nomme *absolue* : il s'agit de ne rien demander en retour, rien : ni documents ni raison d'être là : rien, pas même son nom.

C'est cette hospitalité qui seule est véritable et même nécessaire parce qu'on mesure combien l'autre crée le contraire de l'accueil, plutôt le soupçon, et la dette, bientôt le bouc émissaire, et bientôt, comme tout bouc émissaire, le sacrifice. Dès lors la seconde hospitalité, absolue, est essentielle pour faire valoir la possibilité de l'accueil et avec elle la possibilité de l'autre. Et avec cette possibilité, la possibilité du politique.

C'est cette possibilité qui est l'impasse de notre présent et nomme notre histoire par l'insulte que les gouvernements jettent en notre nom. Il nous faut une autre histoire. Et c'est ainsi cette contre-possibilité que nomment certains théâtres de notre temps qui sont autant de contre-histoire, vengeant l'histoire et notre présent — nous permettant en retour de nous armer contre cette histoire pour agir sur elle.

Il est vrai que beaucoup de spectacles nous demandent nos papiers, exigent de nous notre capital culturel pour qu'on puisse les rencontrer. Ce capital culturel qui de fait sélectionne, trie, écarte plus souvent qu'il appelle, ou accueille. Mais il y aurait d'autres spectacles fondés sur une autre hospitalité, paradoxalement moins docile, mais justement politiquement plus féconde qui postuleraient l'égalité des intelligences entre nous⁵ — du moins en font-elles le pari —, et ne reposerait pas sur la *référence* culturelle qui toujours ne fait que creuser les inégalités entre ceux qui la *partagent* et ceux qui ne la possèdent pas.

⁴ Notamment dans son ouvrage *De l'hospitalité* (dialogue avec Anne Dufourmantelle), Calmann-Lévy, 1997.

⁵ Voir Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.

Les spectacles de l'hospitalité absolue sont plutôt des expériences que des témoignages culturels. Spectacles de l'hospitalité absolue qui face à moi lèvent des scènes qui dès lors ne me parlent pas en tant qu'être culturel. Être culturel, je le suis certes de part en part et malgré moi — pourtant : spectacle qui s'adresse à autre chose qu'à cet être là constitué, spectacles qui n'ont même pas besoin de me concerner, de parler de moi, de mes problèmes, pour m'être essentiels : spectacles auxquels *je ne comprends rien*, et me désarment, qui font parfois du malentendu l'espace d'une autre approche, où la pensée frôle l'impensé, où l'intensité de la rencontre remplace la signification rationnelle : spectacles de l'étrangeté qui forent l'expérience d'une absolue altérité seule rendant possible politiquement l'hospitalité absolue.

Ainsi dans *Fatmeh*, du Libanais Ali Charour (Avignon, 2016), deux danseuses — Yumna Marina et Rania Al Rafei — puisaient dans les gestes rituels chiïtes de la mort et dans les chants funèbres la force de refonder le corps pour lui donner naissance : conjurer les puissances de la mort et traverser la vie qui reste. Et devant nous, à la fin du spectacle, tandis qu'elles chantent les lamentations sacrées dans la nuit, spectacle qui nous rend responsables devant la mort. Accueil de ce qui déborde les puissances de vie, qui les appellent pour mieux s'en laisser recouvrir. Accueil de ce qu'on ignore en soi. Partage des solitudes communément unies face à la finitude qu'on partage, et qui ne se partage pas.

On sait qu'en français, le mot *hôte* désigne tout à la fois celui qui accueille et celui qui est accueilli. La langue ne tranche pas parce qu'elle sait que la réalité de l'hospitalité est double – et que l'étranger est toujours face à un étranger, que ces deux étrangers le sont l'un à l'autre, non pas étranger d'un même pays. On sait aussi que le mot d'*hôte* possède la même racine que le mot qui donne *hostile* : que l'hôte porte en lui la possibilité d'une guerre : celui qu'on accueille peut être l'ami ou l'ennemi, seule la rencontre le dira. *Guerre* est ce qui se joue au risque de l'hostilité, combat entre le spectacle et le spectateur, lutte de l'entente qui n'est jamais loin du malentendu, de la déception, du dégoût parfois : car tous les spectacles ne sont pas émancipateurs, toute œuvre n'est pas en soi féconde et libératrice. Guerre *dans* le spectacle qui se fonde sur le conflit pour se réaliser et cela depuis la tragédie où l'affrontement est le moteur du drame. Et telle est même la fonction du théâtre : jeter sur le plateau les conflits des êtres et des sociétés afin qu'on puisse les voir, du dehors de nous — guerre enfin, mais pacifique, entre les spectateurs qui en sortant du spectacle partagent des désaccords, puisqu'on peut aussi partager ce qu'on n'a pas en commun... Et toutes ces perceptions d'un même spectacle fabriquent une manière de faire un monde.

Cette dialectique de l'étranger — hôte de l'accueil et du don — rejoint finalement la manière dont le langage de l'art envisage la langue du commun : « toute grande œuvre est écrite comme dans une langue étrangère », écrivait Proust – et de Jean Genet à Heiner Müller, la question étrangère est celle de la création parce qu'il s'agit toujours d'écrire du dehors de soi. Le dramaturge Bernard-Marie Koltès n'écrivait que loin de chez lui, sur les rives d'un lac guatémaltèque où l'espagnol s'effaçait sous les langues mayas, ou dans la Babel New Yorkaise au sein de laquelle on parlait toutes les langues du monde pour mieux les disperser.

L'hospitalité absolue des spectacles — ceux qui importent — lève devant nous l'impossible reconnaissance d'un déjà vu, d'un déjà lu, et renonce à souder des communautés sur des valeurs culturelles qui les figeraient et les anesthésieraient, mais « disperse[nt] les limites du foyer », comme l'écrivait Rimbaud, font de *l'expérience* un projet politique, une expérience. Le théâtre à cet égard n'est pas la fin, mais le levier qui met en suspension l'art pour en faire autant un acte qu'un appel à l'action.

Dès lors, nous, devant ces spectacles sommes hôtes d'un hôte qui ne réclame rien, mais exige tout de nous, auquel on exigera tout aussi, le ravage intérieur et la beauté de l'intensité impensable, la perception neuve du monde qui nous donnera des armes pour affronter le dehors hostile. On pourrait faire la réponse d'Ulysse au plus redoutable de ses hôtes qu'aura été pour lui le Cyclope : *mon nom est personne*. Geste de dépossession d'Ulysse, d'oubli de lui-même et de son passé qui lui permet d'être *étranger* tout à fait et même à lui-même. Cependant, cet oubli est une conquête : dans ce trou d'oubli s'engouffre en effet la possibilité d'identités autres, rêvées, aberrantes : ce serait au nom de cette identité en devenir qu'on peut être au théâtre *spectateur*, acteur de peuples intérieurs qui nous déplaceront.

On pourrait faire une autre réponse aussi : aux combats qui se jouent sur le plateau contre le sens et le capital culturel amassé, à la guerre qui se joue contre nous et notre compréhension rationnelle, à la lutte qui se joue en nous, de nous, entre notre volonté de savoir et notre désir du non-savoir, se forment les armes qui nous permettraient de lutter contre les logiques fatales du monde, comptables et identitaires – et ce mot *d'étranger* cesserait de qualifier par la négative « celui qui n'est pas d'ici », pour en faire une puissance d'être toujours en appel, toujours en quête, toujours en instance de départ vers d'autres foyers et d'autres luttes.

Le théâtre appartient à qui vient du large.

La guerre ici n'est pas la violence, puisque la violence est le contraire du conflit, du conflit armé et institutionnalisé. S'il n'y a pas d'issue à la violence sociale ou politique lorsqu'on nivelle toute conflictualité ; cette issue ne peut se trouver qu'en laissant au contraire une place à ces conflits. Le

projet de réaliser la pacification du lien social se fait souvent — l'Histoire nous l'enseigne — en étouffant les individus plutôt qu'en réalisant leur émancipation et les discours de l'unité masquent mal ceux qui prônent l'uniformité, c'est-à-dire l'uniforme et les marches au pas. Mieux vaut-il envisager une société *possible* dans sa capacité à faire de ces conflits l'espace de l'échange : le théâtre des fractures qui lient, des différents et des différences qui nous fécondent.

L'hospitalité absolue que le théâtre rejoue sans cesse paraît cette rencontre au présent des conflits vitaux. Puisant dans les gestes les plus ancestraux de notre territoire — d'Ulysse à aujourd'hui —, elle relierait, entre passé et présent, les vivants après les morts, les vivants auprès des morts.

« Il y a des morts qui sommeillent dans des chambres que vous bâtirez. Des morts qui visitent leur passé dans les lieux que vous démolissez. Des morts qui passent sur les ponts que vous construisez. Et il y a des morts qui éclairent la nuit, qui arrivent à l'aube pour prendre le thé avec vous, calmes tels que vos fusils les ont abandonnés. Laissez donc, ô invités du lieu, quelques sièges libres pour les hôtes, qu'ils vous donnent lecture des conditions de paix avec les défunts⁶. »

⁶ Mahmoud Darwich, *Discours de l'homme rouge, VII*, in *Au dernier soir sur cette terre*, Actes Sud, 1994, traduit de l'arabe (Palestine) par Elias Sanbar, 2009.