



**HAL**  
open science

# Refaire le monde. Scènes contemporaines d'une autre histoire

Arnaud Maisetti

► **To cite this version:**

Arnaud Maisetti. Refaire le monde. Scènes contemporaines d'une autre histoire. Sortir de l'impasse. Réponse contemporaines au mutisme du monde dans la sociologie, la philosophie et les arts, Sebastien Hüsch; Sophie Picard; Kathrin-Julie Zenker, Mar 2024, Aix (Aix-Marseille Université), France. hal-04527411

**HAL Id: hal-04527411**

**<https://hal.science/hal-04527411>**

Submitted on 6 Jun 2024

**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.

Communication

Journées d'études « Sortir de l'impasse. Réponse contemporaine au mutisme du monde dans la sociologie, la philosophie et les arts »

Organisation : Sebastian Hüsich, Sophie Picard, Kathrin-Julie Zenker

Aix-Marseille Université, 20-22 mars 2024

Arnaud Maïsetti

Aix-Marseille Univ. • LESA 3274

arnaud.maïsetti@univ-amu.fr

## *Refaire le monde*

### Scènes contemporaines d'une autre histoire : organiser le pessimisme

Ainsi donc le monde ne répond plus. Jadis, si l'on se souvient bien, les paysages semblaient aussi vastes que des pensées librement étendues devant soi avec lesquelles non seulement on pouvait dialoguer, mais dont le dialogue tramait la scène d'un drame bavard, dans lequel les longs échos de loin se confondent « dans une ténébreuse et profonde unité/vaste comme la nuit et comme la clarté » : autant dire comme une totalité organiquement liée par le sujet qui la reçoit et l'assemble, et par là interroge le monde pour constater que « les parfums, les couleurs et les sons se répondent ».

Et puis, que s'est-il passé ? On se serait allongé dans ce paysage, l'herbe menue où, rêveur, on en aurait senti la fraîcheur à nos pieds, on a laissé le vent baigner la tête nue — Rimbaud (le très jeune Rimbaud) après Baudelaire s'est pris au piège de ce rêve.

Le rêve est passé.

C'est Beckett qui répondrait, dans ce jeu d'échos et de rêve, au rêve de Baudelaire, et au cauchemar de Rimbaud, et qui dirait, avec Vladimir, attendant Godot :

VLADIMIR. — Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient ? Est-ce que je dors en ce moment ? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée ? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot ? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a parlé ? Sans doute. Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai ? (*Estragon, s'étant acharné en vain sur ses chaussures, s'est assoupi à nouveau. Vladimir le regarde.*) Lui ne saura rien. Il parlera des coups qu'il a reçus et je lui donnerai une carotte. (*Un temps.*) À cheval sur une tombe et une naissance difficile. Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers. On a le temps de vieillir. L'air est plein de nos cris. (*Il écoute.*) Mais l'habitude est une grande sourdine. (*Il regarde Estragon.*) Moi aussi, un autre me regarde, en se disant, Il dort, il ne sait pas, qu'il dorme. (*Un temps.*) Je ne peux pas continuer. (*Un temps.*) Qu'est-ce que j'ai dit ?

Ce que raconte Beckett ici n'est pas seulement la pièce qu'il vient d'écrire et qu'il ramasse, referme, cruellement, sur elle-même, et avec désinvolture, dans le mystère de sa résonance assourdie — ce qui se raconte ici est le rêve emporté du *xxe* siècle, celui de la modernité qui ne s'est pas tant échouée brutalement sur la tragédie d'un affrontement avec un adversaire qui l'aurait

vaincu, mais qui se serait laissé absorbé dans son rêve, étouffé jusqu'à l'assourdissement de ses propres voix qui autrefois l'appelaient, le conduisaient, le relançait, et qui ne sont plus que l'écho étouffé d'un appel de quelqu'un qui s'éloigne.

L'art est plein de nos cris. (Il écoute). Mais l'habitude est une grande sourdine.

Si le monde ne répond plus (à nos cris, même d'insulte), il ne répond plus non plus de rien — entendre par là qu'il est lancé sur la pente de son propre anéantissement, et même qu'il est probable que l'anéantissement, la catastrophe a déjà eu lieu, que notre époque est celle qui suit cette catastrophe non pas seulement inéluctable, mais déjà consommée. La catastrophe, écologique, sociale, politique, si elle est l'horizon qui cerne notre paysage contemporain désormais, et si ce paysage paraît sans issue précisément parce qu'il nous cerne, est un terme bien connu pour qui fréquente les théâtres depuis au moins Aristote.

Dans la *Poétique*, le mot catastrophe est absent, mais Aristote évoque « dénouement qui est le lieu d'un renversement et d'un effet violent<sup>1</sup> » (cela même qu'Aristote nomme *pathos*). C'est un renversement vers le malheur, malheur pour lequel Aristote affirme sa préférence dramaturgique, sans essayer de le démontrer — comme s'il paraissait évident que l'issue terrible d'un événement est ce qui lui confère une plus grande force, une plus grande efficacité dramatique. On peut aussi faire l'hypothèse que si le malheur est privilégié, c'est en raison d'une violence accrue qui accomplit l'histoire par la destruction et la douleur plus sûrement que la réconciliation : cette puissance de déflagration et d'accomplissement a les faveurs d'Aristote dans la mesure où en elle a lieu la production des émotions les plus vives. « Ce qui m'intéresse est le réel, dit le metteur en scène suisse contemporain Milo Rau, or, rien n'est plus réel que la violence. »

La catastrophe est le moment même du malheur, elle est même une provocation tant elle met en péril l'idéal d'ataraxie — cette tranquillité de l'âme qui fonde le sujet pensant dans l'antiquité : c'est pourquoi Hans Blumenberg a pu nommer par elle cette « configuration du naufrage avec spectateur ». La conception d'Aristote est un nœud singulier de sa pensée tragique, comme une sorte de tentation provocatrice : un récif de danger où vient s'échouer la pensée classique pourtant radicalement adossée au dogme aristotélicien : chez Racine ou Corneille, ce qui domine est la crainte que la catastrophe n'emporte avec elle et par le fond, le drame corps et âme. « La catastrophe de ma pièce est peut-être un peu trop sanglante, écrit Racine dans la préface de *La Thébaïde*. En effet, il n'y paraît presque pas un acteur qui ne meure à la fin ». La méfiance de la catastrophe témoigne d'une pensée paradoxale où la catastrophe est appelée, convoquée dans la

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Sarrazac, définition de la Catastrophe — <https://www.colline.fr/sites/default/files/catastrophe.pdf>

mesure seulement où elle sera conjurée, dépassée : et seulement si elle peut l'être. La catastrophe en cela est bien la clôture du sens, ce qu'elle sera jusque chez Hegel, pour qui elle est la solution définitive et complète, presque logique, qui conduit à l'apaisement : ce qui vient après la catastrophe, c'est la fin du spectacle, autant dire le début de la vie, pour un sujet qui a su la dominer avant de rentrer chez lui.

Que reste-t-il de la catastrophe dans le drame implosé de nos théâtralités contemporaines : quand l'action elle-même est fragmentée ou effacée, quand elle s'hybride au contraire de l'action, monologie de la parole lâchée en elle-même dans le lyrisme de sa stase, la catastrophe est au mieux dans les spectacles contemporains partout, au pire dérisoire parce qu'advenue dans la parole plutôt que dans l'événement — surtout, elle ne délivre rien ni ne livre personne à la consolation. Dans le drame bien nommé *Catastrophe* de Beckett, la catastrophe n'est plus que la ruine qui abrite des citations elles-mêmes en ruines ; ailleurs, chez Bernard-Marie Koltès, la catastrophe fonctionne comme un raz de marée qui emporte la pièce brutalement, presque sans mot, pure image dans *Quai Ouest* par exemple d'une rafale de Kalachnikov déclenchée sans raison explicite d'Abad sur son ami Charles qui le quitte, ou comme un mystérieux et ultime geste d'amour.

Et plus encore, force est de constater que la plupart des drames de la modernité s'écrivent après la catastrophe : Dans *La Maison Brûlée* de Strindberg, la maison brûle juste au moment où s'ouvre la pièce ; *Intérieur* de Maeterlinck commence après la mort de la jeune enfant et tout le drame consistera à faire ce geste impossible d'annoncer la nouvelle aux parents insouciants encore. La catastrophe n'est plus la fin logique de toutes choses, mais ce qui rend possible la pièce elle-même, son préalable sans quoi rien n'a lieu. Dans l'œuvre d'Edward Bond — récemment disparu —, l'histoire est adossée à la catastrophe parce que l'Histoire, la nôtre, en est issue.

Le renversement de sa fonction conclusive est peut-être la dernière ruse aristotélicienne de l'histoire, Aristote pour qui la catastrophe était en elle-même un renversement. Dans *Catastrophe* de Beckett, un metteur en scène et son éclairagiste travaillent à l'élaboration d'une image théâtrale : « Bon, dit le metteur en scène finalement, on la tient, notre catastrophe. ». Maintenant, la pièce peut faire un malheur. Malheur qui n'est pas tant la réponse donnée au monde que son écho, affaibli et dérisoire.

Et alors ? *Que faire ?* comme le demandait désespérément en son temps déjà Lénine. C'est que la catastrophe nous met en demeure et nous construit aussi comme sujet face à elle.

« Cette jeunesse n'a rien à proposer d'autre que son propre désespoir » déplore Pascal Bruckner dans un entretien au Point en date du 18 mars 2024. L'essayiste réactionnaire qui semble se désespérer du désespoir de ses semblables feint de ne pas voir que le désespoir semble déjà une forme transitive d'agir sur le monde : n'est-ce pas une proposition ?

C'est ce désespoir comme proposition — comme préalable à tout agir sur le réel — que je voudrais interroger ici, c'est-à-dire, ayant posé la catastrophe comme l'avoir lieu du temps du drame et comme condition de la conjoncture (comme on parle de condition humaine autant que comme prémisses), il s'agirait d'en tirer des conséquences : « ce qui importe, disait Sartre à propos de Genet, ce n'est pas tant de savoir ce qu'on a fait de nous, mais ce que nous allons faire de ce qu'on a fait de nous. » — à savoir, des désespérés, des êtres qui avons abandonné tout espoir. Et alors, « Où maintenant, quand maintenant, qui maintenant » — pour le dire avec les premiers mots de *l'Innommable* de Beckett. C'est qu'ayant abandonné l'espoir, nous pouvons enfin nous arracher à l'époque désespérante.

Car tandis que l'époque est au désespoir — époque où la fin du monde s'envisage plus raisonnablement que la fin du capitalisme —, surgit la tentation de se réfugier dans le confort des ruines où la pensée s'arrêterait, blottie dans le placide repos des collapsologies qui n'ont à répondre de rien. C'est contre cette tentation lâche — celle où l'art serait un abri « anti-aérien » où se chanterait la jouissance du beau et des ruines, où la fin du monde est un spectacle à chanter — que certaines scènes contemporaines se dressent, ces jours, comme en travers de l'époque et qui font œuvre de salut public. Il ne s'agit pas pour elles de se complaire à la catastrophe pour paresseusement l'illustrer. Il ne s'agirait pas non plus de rendre le monde meilleur ou de le sauver. Seulement, en posant entre soi et le monde des formes têtues et autres que soi et le monde, cet art de la présence, sans privilège à l'égard d'autres arts, mais singulièrement et à nul pareil, peut au moins travailler à la levée d'autres formes de vie, et à la transformation de ce présent, le temps qu'il se fait — faisant ainsi la preuve dans ce temps transitoire de la possibilité de transformer la peur et la mélancolie en temps et en espace pour les éclairer afin de les mieux voir et de mieux les défier.

Comment nommer ce désespoir comme forme de proposition — qui serait moins un programme qu'une attitude ?

Dans une tribune parue le 15 avril 2017, Maguy Marin proposait « d'organiser le pessimisme ». « Donner forme à la colère pour réactiver par des actes une pensée critique et rebelle à ces forces destructrices. » Quelle forme ? On a pu reprocher au spectacle de Maguy Marin *Deux mille dix sept* son long final agit-prop, durant lequel des danseurs élevaient un mur immense bouclant tout horizon, danseurs portant pour les entasser des caissons sur quoi étaient gravés les noms d'une grande fortune, Dassault, Bernard Arnault, Murdoch, Zuckerberg... Quand les danseurs quittent le plateau, ils le laissent à ce mur imposant, buttée muette et non pas innommé, liste de noms comme une stèle, un monument à ceux-là qui entravent l'horizon, orchestre le mutisme : impasse. Le reproche qu'on a pu lui donner a été de faire de cette image, l'image d'un abandon de poste : on attendrait de l'artiste qu'il réponde au mutisme par des paroles grandes et larges, qui donnent le change — qu'ils proposent quelque chose, autre chose que l'image de l'impasse. Cette exigence est

ancienne, et Heiner Müller avait été sommé d'y répondre : « je ne cherche pas à refourguer de l'espoir : je ne suis pas un dealer ».

On peut comprendre que Marin et avec elle Müller refuse de jouer le jeu du programme dans lequel inévitablement ils passeront pour doctrinaire : et comment jouer un jeu dont les règles sont édictées par ceux-là mêmes qui le truquent et le détraquent ?

Si ce n'est pas un contre-discours au silence, qu'est-ce ?

Ce que fabrique, patiemment, cette œuvre cependant est la levée d'une émotion, l'image même d'une sensation rageuse capable de faire naître le manque et le désir d'un autre monde que celui-ci. En 1977, Michel Foucault pouvait s'interroger sur le fait que c'est « la désirabilité de la révolution qui fait aujourd'hui problème » — et une partie de l'œuvre de Daniel Bensaïd tend à méditer sur la substitution du désir de révolution au besoin de révolution devenu impérieux à ses yeux devant la patiente destruction des fondements de la réalité même.

L'art — le champ de certaines œuvres — pourrait être cette opération de conversion du désir en besoin : espace de transformation de la déploration non pour s'en débarrasser, mais pour que la rage ne reste pas lettre morte. Il s'agirait de s'embarrasser du désespoir : « Un embarras n'est rien, écrit Adam Phillips, s'il n'est capable de vous engager dans les chemins où l'on résiste à s'engager, puis de vous laisser vous débrouiller<sup>2</sup>. »

À la charge quasi muette de haine et de violence, comme autant de coups, que nous adresse le monde répondraient donc des scènes qui tâchent de convertir les affects brutaux pour donner forme et afin de ne pas leur laisser le dernier mot.

J'appellerai théâtre de la conjuration ces œuvres qui devant l'impasse cherchent les passages secrets pour passer outre. Devant un mur dressé, le seul recours est de creuser : de trouver la voie souterraine pour franchir, devenir cette taupe de l'Histoire creusant sous l'impasse les galeries. La taupe creuse le soir une fois la journée de travail achevée — quand les théâtres ouvrent ; elle creuse en silence. La taupe est myope, mais l'époque, écrit Hegel, « est aveugle à sa poussée quand la taupe continue à fouir de l'intérieur. »

On peut retracer cette histoire de l'art et de la politique *underground* d'enfouissement, de tranchées intérieures, de cavités invisibles et qui soudain, parfois, surgissent sous nos pieds. « Elle gratte et sape profondément jusqu'à la racine, la taupe », écrit Marx. Parce que c'est aussi ce que fait le travail du creusement souterrain : il sape, finit par faire effondrer l'impasse. « Brav gewählt, alter Maulwurf » (écrit Marx dans le 18 Brumaire — qui cite ici en la déplaçant une phrase d'Hamlet au spectre de son père : « Well said, old Mole » : bien creusé, vieille taupe)

---

<sup>2</sup> Adam Phillips, *Trois capacités négatives*, op. cit., p. 20.

Et Hegel à son tour de reprendre cette vieille image secrète, comme un mot de passe : « L'esprit semble souvent s'être oublié et perdu, mais intimement divisé contre lui-même, il continue à travailler intérieurement vers l'avant, comme le dit Hamlet du spectre de son père : bien travaillé, brave taupe — jusqu'à ce qu'elle soit assez forte pour faire éclater la croûte de terre qui lui masquait le soleil »

La taupe creuse « entre sous-sol et surface, écrit Daniel Bensaïd, entre scène et coulisse, elle est l'image non héroïque, de l'abnégation préparatoire, des préliminaires indispensables, de la besogne d'avant le seuil. Un agent de la profondeur et de la latence. Une sorte de texte invisible qui court toujours sous le texte visible, qui souvent le corrige et parfois le contredit. »

La catastrophe peut être conjurée : c'est le travail de la taupe — celui du théâtre. D'où l'importance de donner forme à cette catastrophe : sous la forme d'un mur, de cette impasse chez Maguy Marin, ou dans les récits destructeurs de Warlikowski, dans la mélancolie arrachée aux régimes de la raison chez François Tanguy, dans les stratégies contre-fictionnelles de Bond (dont un texte théorique porte le titre conspirateur et conjuratoire de *La Trame cachée*) — dans ces œuvres, il s'agit d'arracher à la syntaxe de la domination ses puissances de législation pour s'inventer autrement, trouver d'autres sujets d'où raconter d'autres histoires de l'Histoire, celles que l'histoire souvent ne raconte pas.

Le théâtre de la conjuration emprunte nécessairement le caractère destructeur cher à Walter Benjamin :

« Aux yeux du caractère destructeur, rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin. Mais comme il en voit partout, il lui faut partout les déblayer. Pas toujours par la force brutale, parfois par une force plus noble. Voyant partout des chemins, il est lui-même toujours à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse. Le caractère destructeur n'a pas le sentiment que la vie vaut d'être vécue, mais que le suicide ne vaut pas la peine d'être commis. »

La conjuration (ce qui sert à éviter le mauvais sort [celui qu'on nous fait]) aurait ainsi une fonction et un but : détruire le présent et venger l'histoire, pour ménager des voies aux devenir.

C'est pourquoi cette vengeance ne répare pas ; elle relance la douleur du présent et réarme le désir d'autres manières de vivre. Dans *À l'approche* de la jeune dramaturge Ivana Sokola, une jeune fille victime d'agression sexuelle revient sur les lieux du crime — une fête, qui semble toujours se dérouler. Nous y sommes encore, et toujours. Elle vient là pour gâcher la fête, lâche une meute de chiens jadis jetée sur elle et qu'elle dompte pour traquer le coupable : le vieux motif de la chasse se renverse, qui était l'apanage royal du pouvoir, pour hanter dans une dramaturgie heurtée, confuse,

presque illisible et portée par une parole d'un lyrisme de très haute intensité, dans le chant des chiens, les vieux mondes de la domination.

Si le monde ne nous parle plus ou seulement pour aboyer sur nous, c'est parce que la langue qu'il nous adresse est désormais inaudible, que le silence bavard dans lequel il se répand est cette butée du langage face auquel certains théâtres opposent d'autres façons de parler et de vivre, appui par lequel le corps se redécouvre pour ménager la venue d'autres langages. « Qu'au retour du silence une langue naisse », écrivait Hölderlin. Et depuis ce silence vengé dans d'autres fables, *refaire le monde*.

Dans le dialogue entre Estragon et Vladimir au terme d'*En Attendant Godot* de S. Beckett se laissait entendre ce long silence bruisant de rage quand on voudrait que le monde nous parle et qu'il ne nous adresse que des bruissements inouïs ; mais se laissent entendre aussi les murmures des voix mortes : voix mortes qui refusent de s'éteindre dont le théâtre endosse la charge, vient à son tour peupler, et transmettre.

E. — En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire. / V. — C'est vrai, nous sommes intarissables. / E. — C'est pour ne pas penser. / V. — Nous avons des excuses. / E. — C'est pour ne pas entendre. / V. — Nous avons nos raisons. / E. Toutes les voix mortes. / V. — Ça fait un bruit d'elle. / E. — De feuilles. / V. — De sable. / E. De feuilles. (*Silence.*) V. — Elles parlent toutes en même temps. / E. — Chacune à part soi. (*Silence.*) V. — Plutôt, elles chuchotent. / E. — Elles murmurent. / V. — Elles bruissent. / E. — Elles murmurent (*Silence.*) V. — Que disent-elles ? / E. — Elles parlent de leur vie. / V. — Il ne leur suffit pas d'avoir vécu. / E. — Il faut qu'elles en parlent. / V. — Il ne leur suffit pas d'être mortes. / E. — Ce n'est pas assez. (*Silence.*) V. — Ça fait comme un bruit de plumes. / E. — De feuilles. / V. — De cendres. / E. — De feuilles. (*Long silence.*) V. — Dis quelque chose ! / E. — Je cherche. (*Long silence.*) / V. Dis n'importe quoi !

Le monde ne répond plus : il n'est plus qu'une paroi qui reçoit nos mots, nos cris, et les absorbe, les tait.

Ce que fait le théâtre au monde : non pas le ventriloque, ou lui inventer un langage, ni même le changer : mais conjurer la fatalité de sa destruction. Car il y a un autre monde, et il est dans celui-ci, écrivait Eluard. Il est même, ajoutons, sous celui-ci. Donc creusons. Et à cette condition on pourra le refaire. Refaire le monde comme le soir par désœuvrement et entre amis on peut le refaire : refaire le monde puisqu'il s'est défait, a accompli sa catastrophe : charge au théâtre qui vient après elle de souffler sur les cendres et d'écrire sur les murs de l'impasse. On sait bien que les lettres des graffitis rageusement jetées de nuit par le graffeur ne feront pas tomber le mur, mais ce geste conjure la violence qui l'a dressé, venge l'aspérité atroce de ce qui sépare et isole, et ne donne pas le dernier mot à la verticalité muette. Il lance et relance enfin la douleur sur qui saura la prendre comme une force qui donne courage : le courage devant l'impasse de savoir que la route qui mène de l'autre côté passe par l'invention de passages secrets creusés comme autant de galeries sous les



murs. « Sur un terrain où la leçon est si profondément enfouie, écrivait Heiner Müller, et qui en outre est miné, il faut parfois mettre la tête dans le sable (boue pierre) pour voir plus avant. Les taupes ou le défaitisme constructif. »