

THEATRE PERMANENT

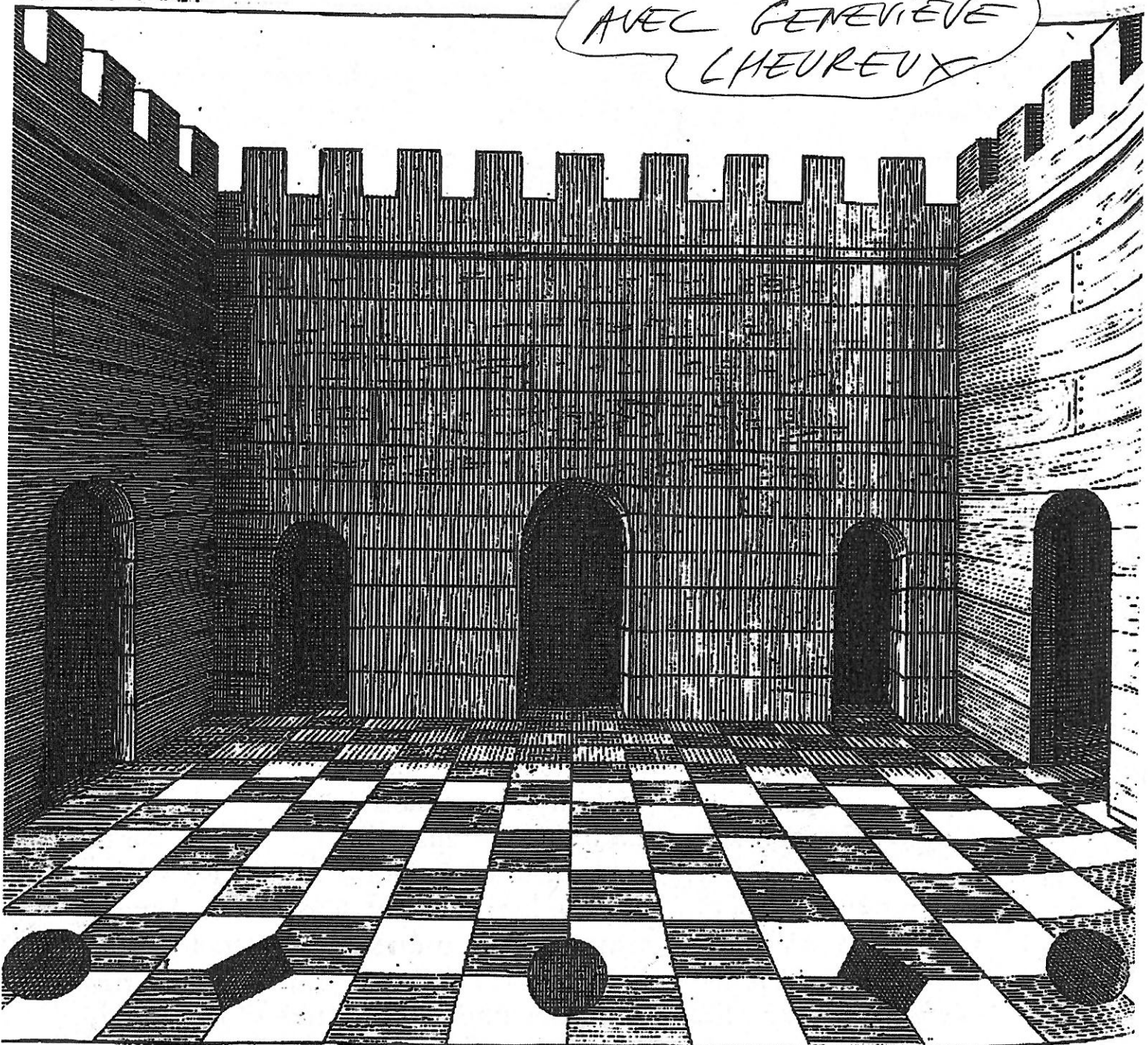
JOURNAL

21 MARS 2014

n° 118

KING LEAR, OU MESURE
POUR MESURE

AVEC GENEVIEVE
L'HEUREUX





Tenter de vivre

« OTHELLO. Froide, ma petite, froide comme la pureté de ton âme.
Ô esclave maudit ! Et vous, démons faites claquer vos fouets,
écartez-moi de cette vision céleste, que je n'en jouisse plus,
disséminez mon être aux quatre vents ! »

Le vent se lève !

Il faut tenter de vivre

voilà quelques jours qu'il souffle

Ce vent qui chassera les jours bleus d'avoir été doux

Ce vent qui voudrait rappeler l'hiver à nos portes

Et rêverait d'effacer le souvenir des joies d'été –

Gris sur gris – on recomposera – et les nuits elles aussi seront avalées de nuages

par ce four crématoire aux dimensions du ciel,

avril sera le mois le plus cruel.

Aujourd'hui, le vent encore et j'écris sous les arches du parc des hauteurs,
en moi, depuis hier, j'entends ce vers de Paul Valéry qui est le nom d'une autre absence,
Le vent se lève ! ... Il faut tenter de vivre !

Toute la journée je porte ce mot, qui est une oraison, qui est comme un appel,

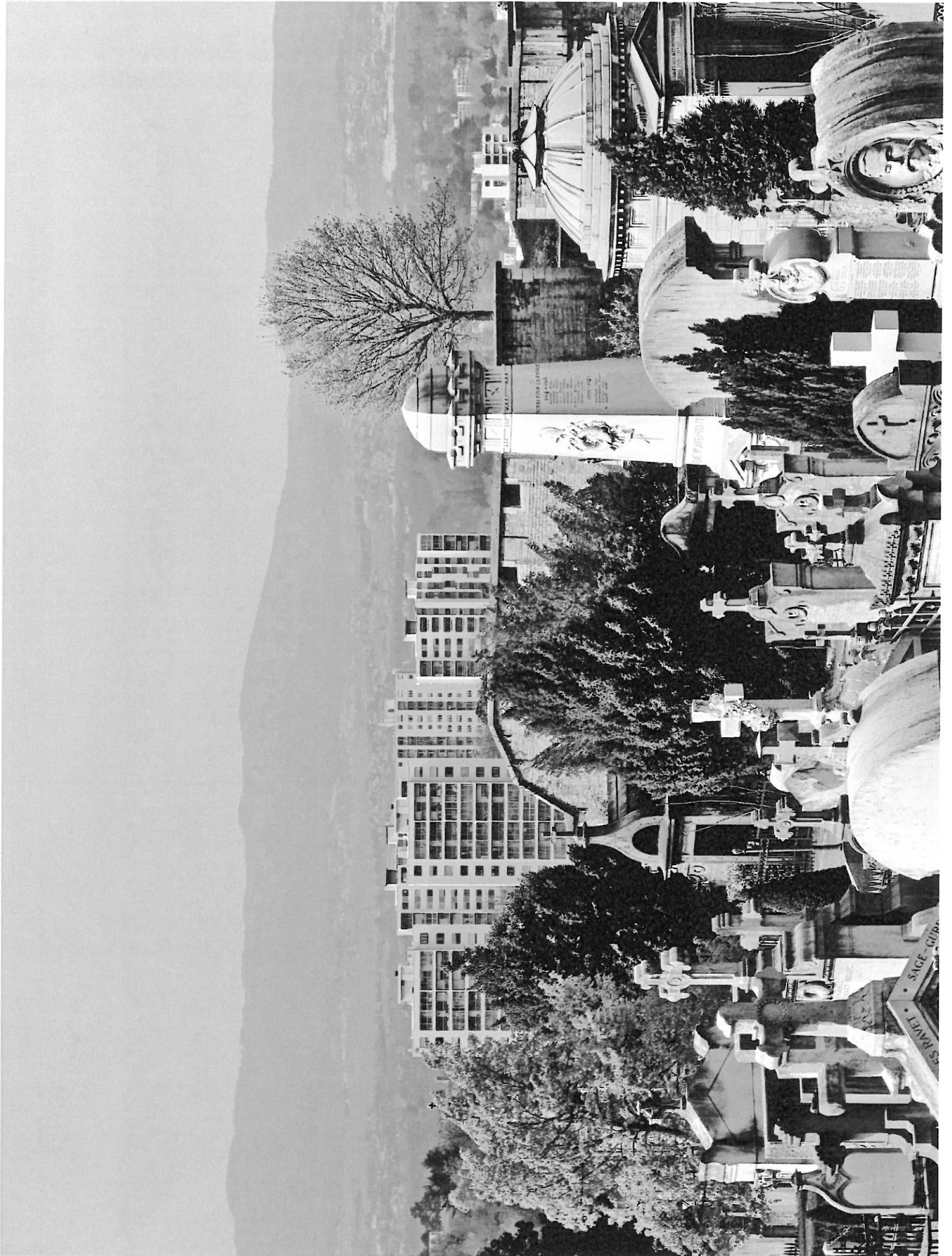
Je le porte dans les allées du cimetière de Loyasse, je le porte entre les tombes tandis
que le vent souffle et qu'apparaissent entre les croix les têtes des HLM, le sommet du
centre de conversion d'électricité, les paraboles de la station météorologique, je devine à
quelques centaines de mètres de là notre théâtre, ses vivants bien vivants et son lieu où
ça sue et ça rie d'être en vie, il y a aussi cette délicate jeune fille assise au sommet d'un
caveau, le cuivre devenu bleu, sa main et sa longue chevelure emmêlées, je pense à
Desdémone quand je découvre ses bras ronds, je crois qu'elle ressent la fatigue de
l'hiver, je crois qu'elle redoute l'arrivée du printemps, surtout quand glisse entre ses
doigts le désir d'un autre geste, quand sa main passe dans ses cheveux, quand
négligemment elle tente de s'allumer une cigarette, quand elle essaye de se souvenir
mais qu'il n'y a plus rien, rien d'autre qu'une image d'image, et qu'elle n'a plus la force de
continuer, alors qu'elle continue et que le vent se lève.

Ce mot qui est modeste, « tenter de vivre » alors,

Parce qu'il faudra essayer pour savoir ce que sera l'échec et que l'échec fera lui aussi
partie du parcours, « tenter de vivre » qui est l'élan donné au *Cimetière marin*, ce mot de
la colline de Sète qui se déploie en moi sur la colline de Fourvière et laisse apparaître la
ville – Sète – je la vois, toujours prête à se jeter dans le cimetière, elle s'y engouffre, elle
s'y rue, toute entière, depuis sa minuscule crique, nichée entre les rochers, comme ces
villages d'une ruelle tournés vers la place où l'attendent l'église et la mairie, Sète alors
livrée au cimetière comme on donne son visage au soleil, Sète alors, ville plus célèbre
pour ses morts que pour ses vivants, Sète et ses airs d'italienne endimanchée, Sète
toujours endormie, s'efface dans les allées de Loyasse.

J'avais besoin aujourd'hui de retrouver les morts,

Parce qu'il y en a tant dans Shakespeare,



Parce que la mort est leur drame de vivants,
Parce qu'il y a ce vivant qui parfois meurt en eux,
Parce qu'il y a ces morts qui leur survivent.

Tous ils disent « J'ai peur de mourir », ils disent « Pourquoi ai-je peur alors que je n'ai rien fait de mal ? », ils disent « Je ne sais pas comment continuer à vivre avec cette peur », ils disent « J'ai peur de ne pas savoir comment on fait pour vivre je ne sais pas je n'ai jamais appris je crois j'ai été jeté comme ça on m'a accouché et depuis j'essaye c'est l'espoir l'envie et la joie mêlés indistinctement et ça tire fort et ça tire loin et EN FACE l'appel GRAND GRAND GRAND l'appel et j'ai prononcé le mot REVOLUTION sans savoir ce qu'il voulait vraiment dire et j'ai commencé à croire qu'il y avait dans l'homme une chose plus grande que l'homme et j'ai eu l'envie d'un corps dans mon corps l'envie d'un autre en moi et je me suis mis à aimer ce visage je me suis mis à l'aimer d'un désir très fort et à vouloir m'offrir à sa chair et c'est ce que j'ai fait ma chair dans sa chair je me suis mis à employer les mots AIMER et CROIRE je me suis mis à désirer ce rouge sur ces lèvres qui viennent salir les miennes je me suis mis à ne plus savoir comment on prononce le mot PUDEUR et comment me faire entendre je me suis mis à chercher les paroles mais il n'y avait plus un cri en moi je me suis mis à chercher plus loin que le cri plus loin que la colère plus loin que le refus mais il n'y avait que le cri le cri qui ne voulait plus pousser et déjà je me suis mis à guetter l'oubli dans demain le repos à venir le réconfort dans la confiance déjà je me suis mis à haïr ce qu'on était venu casser en moi et briser en moi et je baisse sa robe blanche qui ne l'est déjà plus et j'ai été jeté comme ça on m'a accouché mais je n'ai jamais su qu'est-ce qu'il faut faire ensuite qu'est-ce qu'il faut faire de ça de cette beauté de cette vie de ces désirs de ces peurs de ces rêves personne ne m'a appris »,

Tous, comme des forcenés, ils essayent pourtant,
Ils tentent, ils chutent, ils se relèvent, ils recommencent,
Tous, ils tentent
De conjuguer cette peur, qui est peur chevillée à la mort,
Tous, avec rage avec humilité avec orgueil, ils tentent.

Aujourd'hui j'avais besoin du silence des morts,
J'avais besoin de leur proximité, de leur calme, de leur détresse, de leur anonymat,
j'avais besoin de ces morts qui ne me sont rien, j'avais besoin de ces morts qui ne sont pas les miens pour découvrir un autre visage de ces hors les murs qu'invente le journal depuis quelques semaines, pour revenir aussi sur cette étrange parenté du théâtre et du cimetière, pour comprendre cette proximité qui ne tient pas qu'à ce que Michel Foucault nomme hétérotopie, cerclage d'un lieu où battent d'autres dimensions,
Mais qui tient aussi à cette tension entre ce qui demeure et ce qui s'abolit,
Le théâtre précisément : cette activité où les vivants ne se débarrassent pas des cadavres, le théâtre précisément : ce lieu de conversion d'une disparition en persistance pour les morts à l'usage des vivants
Ce lieu où là aussi, il y a voisinage, où là aussi il y a cohabitation.

Je relis Genet ce matin, « L'étrange mot d' », et marchant dans les allées je revois ce théâtre qu'il appelle et qui serait « placé le plus près possible dans l'ombre du monument tutélaire du lieu où l'on garde les morts ou du seul monument qui les digère », je pense à ces cadavres, à cette proximité du cimetière, à ces lieux où les morts sont plus nombreux que les vivants, à ce que cette proximité active, à ce que cela ouvre en nous, comme temps et comme espace, la mort, j'imagine avec lui ce théâtre où « le



public devra passer par les chemins qui longeront les tombes », les effets de cette cohabitation qui rendrait la mort « plus proche et plus légère, le théâtre plus grave », ce que cela chasse de décombres en soi la fréquentation des cimetières, et comme ça dépoussière les voix éteintes, Genet parle aussi du public et je découvre à l'entrée du cimetière qu'il y a là aussi un écriteau « accueil du public » – c'est évident, quel autre terme choisir ? mais le mot surprend – ce public, est-ce le même que celui qui vient au théâtre ? le même que celui qui va au musée ? – visite-t-on les morts comme on visite les tableaux et les textes ?, je pense à ce que j'ai lu en arrivant, ce cadran solaire sur le fronton d'une marbrerie : « passant attristé pour toi je suis encore », au théâtre aussi s'efforcer d'être ce passant, attristé peut-être, pour qui les voix défuntes ont encore un lieu et font encore lumière : « je suis encore », voilà ce que nous dit chaque texte écrit il y a plus de cinq cent ans, « je pourrais briller encore et cette lumière existerait pour toi », et dans cette lumière du passage Genet rêve à ce théâtre des tombes, « parce que le mot de mort est aujourd'hui ténébreux » et qu'il faut des ténèbres, « ajouter un peu de ténèbres » à ce « monde qui semble aller si gaillardement vers la luminosité analyste plus rien ne protégeant nos paupières translucides », et ce cimetière alors qui ne serait pas « mort mais vivant », « un cimetière où l'on continue à creuser des tombes et à enterrer des morts », « un crématoire où l'on cuit nuit et jour des cadavres », parce qu'il « faut découvrir une ombre fraîche et torride qui sera notre œuvre ».

Jouer pour les vivants
Jouer pour les morts
Ceux qui ne sont pas nés.

Dans l'une des allées du cimetière, les tombes sont ravagées par les branches
d'immenses figuiers qui ont poussé entre les pierres,
Comme si la vie, par en-dessous, se rappelait au jour
Et brisait les plaques,
Je ne peux pas m'empêcher de penser à ce que deviennent ces figes,
A ce qu'il y a dans la bouche de ces figes qui poussent sur les morts,
A ces fleurs et ces fruits,
Qui auront la rougeur des chairs des amants de Shakespeare
A ces arbres qui auront pris la couleur du sang,

Et quand on nous appellera, là-bas, où que ce soit d'ailleurs, il y aura bien quelqu'un
pour se lever, quelqu'un pour répondre à l'appel, qu'importe si c'est moi ou non, je le
regarderai, je la suivrai des yeux, elle ouvrira la porte dont elle n'a pas besoin, elle sera
celle-ci, celui qui aura pris l'élan, celle qui aura emporté le vent et qui aura tenté de
vivre.

Barbara Métais-Chastanier

Le théâtre comme espace autre...

Dans une conférence donnée au Collège de France en 1967 et publiée en 1984, Michel Foucault définit ce qu'il appelle « les hétérotopies ». Contrairement aux utopies, qui se définissent comme des « non-espaces » fictionnels où une société idéale se recrée ; les hétérotopies sont des lieux concrets, réels. Cependant, les hétérotopies sont des espaces où la culture est à la fois représentée, contestée et inversée. Ils sont effectivement localisables bien qu'ils soient complètement autres, inverses à tous les espaces qu'ils reflètent et dont ils parlent.

Pour Foucault, il existe entre « les utopies » et les « hétérotopies », un espace, à la fois limite et espace de passage, qui pourrait être signifiée par l'expérience du miroir.

À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. [...] L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres. (Foucault, *Dits et Ecrits*, 1984, p. 46-49)

En établissant un parallèle entre l'individu qui se regarde dans le miroir et le spectateur, Foucault semble nous donner une définition du théâtre qui reprend l'étymologie même du terme : « le lieu d'où l'on voit, le lieu d'où l'on se voit ». Comme le miroir, se met en place au théâtre un double jeu de va-et-vient des regards ; le public regarde et voit les acteurs sur la scène mais le public est aussi invité à s'observer sur la scène, et à observer une réalité qui d'une manière ou d'une autre peut renvoyer à lui, une réalité à laquelle il décide de s'identifier ou, au contraire, de s'éloigner.

Comme le miroir, le théâtre fonctionne comme hétérotopie au sens où le regard porté vers le point virtuel que représente la scène, renvoie une image qui permet de revenir à soi, de se regarder de nouveau, peut-être différemment. Revenir à soi signifie porter un regard sur soi et sur les autres qui a pu être modifié par la représentation. La représentation peut ainsi amener les spectateurs à des changements de références idéologiques, notamment dans l'approche de l'autre ; l'autre étant toujours le différent.

Par ailleurs, le théâtre est aussi le lieu d'une juxtaposition de deux dimensions : l'une réelle, l'autre fictionnelle. Le théâtre, en ce sens, est à la fois réel : la pièce a une certaine durée quantifiable et se présente dans un espace marqué par de nombreux codes ; et fictionnel, dans le sens où il plonge le spectateur dans un récit qui peut l'amener, ensuite, à réfléchir sur la réalité. Le théâtre est donc en soi un espace autre. On va au théâtre pour voir et se voir, on va au théâtre pour voir jouer d'autres nous-mêmes qui se démènent dans une intrigue qui peut-être n'a rien à voir avec ce que nous vivons, mais peut-être pas.

Chez Shakespeare, on retrouve cette idée précisément lorsqu'il a recours au théâtre dans le théâtre. Qu'il s'agisse d'*Hamlet* ou d'*Othello*, à chaque fois que le personnage est invité à regarder une scène, c'est bien pour revenir à lui, transformé. Quand Othello observe Cassio parler de celle qu'il pense être sa femme, il devient fou. Sa jalousie qui, jusque là, aurait peut-être pu être raisonnée, devient cette folie passionnelle qui le mènera au crime. Avant, il demandait des preuves, après, il affirme que n'importe quel aveu, que n'importe quelle confession ne pourrait le faire changer d'avis. Lorsque Claudius regarde les comédiens dans *Hamlet*, il ne voit pas une pièce, il voit un doigt tourné vers lui et qui lui crie « assassin ». Lorsque Shakespeare envoie ses personnages au théâtre, il semble leur dire : prenez conscience de ce que vous êtes. Et c'est peut-être aussi cela que Shakespeare dit au public, et c'est peut-être pour ça que nous allons au théâtre.

Pauline Rousseau

Le théâtre ou le dernier rituel des inversions

2 Novembre 2010 – Oaxaca, Mexique, *Día de Muertos*

Nous sommes quatre, deux mexicains, un espagnol et une française. Nous marchons dans la nuit en direction du cimetière. En Europe, on nous a appris que la mort était une chose triste, une chose importante, solennelle. L'espagnol et moi, nous marchons en silence. Les deux mexicains discutent tranquillement et plaisantent...

Día de muertos, c'est la Toussaint pour nous. Mais là-bas, ce ne sont pas trois vétérans qui se retrouvent au cimetière, c'est toute la ville qui se rend sur les tombes pour partager un moment avec les morts. La fête des morts, c'est un moment de partage avec ceux qui ne sont plus, avec ceux qui reviennent pour une nuit, partager la nourriture et le vin.

Nous arrivons au cimetière. Les allées qui mènent aux portes sont bordées de stands : des bougies, des *tamales*, des galettes en tout genre, de la bière et du vin, des icônes et surtout les fleurs de *Sempasuche*, énormes fleurs jaunes très odorantes... Pour nous, il y a un côté étrange. De l'extérieur, on aurait l'impression d'être à une foire aux morts. Pourtant, l'ambiance qui se dégage de cet espace est hybride.

Des familles sont réunies, les *mariachis* chantent toujours pour quelques pesos. La fête est belle mais elle est triste. On pleure en souriant, on marche et peu à peu, les pas se chargent d'un poids particulier. Quand on fait un minimum d'effort pour s'immerger dans cette atmosphère, pour abandonner un cartésianisme tout européen et se dire que peut-être, effectivement, les morts sont là, ils marchent à nos côtés parce qu'à ce moment, en cet instant, ils ont une place. Shakespeare aurait dit : des fantômes, des personnages invisibles qui comme sur une scène sont essentiellement des présences.

Le cimetière n'est plus le cimetière. C'est une scène, c'est un espace où certains jouent et d'autres regardent mais c'est un théâtre rituel. La frontière n'est pas évidente entre ceux qui jouent et ceux qui regardent. Tout le monde joue et tout le monde regarde. On boit, on mange, on chante et ce n'est pas une profanation, c'est un partage. Chacun est pris dans cette atmosphère hybride, lourde mais belle. On peut voir une mère pleurer, un frère rire et tous les deux ont raison.

En Europe, les cimetières ne sont plus ces espaces de rituel, les cimetières sont gris, souvent tristes et il faut y marcher courbé, l'air affecté. On ne se permet plus de rire de la mort. Peut-être parce qu'elle est définitivement sortie de la sphère du vivant, peut-être parce que la mort est envisagée comme quelque chose de sale, de terriblement malsain qu'il faut à tout prix éloigner des enfants par exemple. La mort, comme le corps malade, a disparu de la vie.

Et pourtant, il reste un espace où l'on peut franchement rire de la mort et cet espace, c'est le théâtre. Peut-être parce que celui qui meure sur scène va renaître à la fin. Peut-être parce qu'on est sûr que c'est un acteur, qu'il n'est pas vraiment mort et que du coup, on peut bien en rire. Mais cela a peu d'importance, ce qui compte c'est qu'on s'éduque au théâtre à participer à un rituel qui renverse les oppositions binaires. Se permettre de rire de la mort sur scène, c'est envisager la possibilité qu'il n'y ait pas d'un côté le vivant et de l'autre le mort, c'est comprendre que ce que l'on voit et ce que l'on ressent, ne sont pas des choses forcément identiques. Le personnage est souvent comparé à un être-mixte, vivant seulement entre les pages d'un texte et momentanément incarné le temps de la représentation.

Le théâtre est un acte social, pas seulement parce qu'il est un acte de représentation de la société par elle-même mais parce qu'il permet aussi de renverser les codes socialement établis. C'est l'espace où le chamboulement est permis, où la fête peut être triste et la mort, gaie. Dans nos sociétés contemporaines, où le rituel semble avoir été évincé, où les catégories fondamentales sont strictement contenues dans des cadres desquelles elles ne peuvent déborder, le théâtre est éminemment fondamental.

Ailleurs peut être ici

C'est la dernière scène du film. Ils sont tous les deux au bord du Giers, à Givors, cette ville de nulle part, à une quinzaine de kilomètres au Sud de Lyon. C'est une ville désindustrialisée comme il en existe des centaines en France, avec son grand pont au-dessus du Rhône, avec ses usines abandonnées et leurs cheminées de briques rouges, avec ses vieux platanes et ses bâtiments d'un âge indéterminé, ni anciens ni modernes, des années soixante, soixante-dix. Ville venue du nulle part du plein emploi, des Trente Glorieuses. Accompagnés par la caméra muette, nous nous sommes baladés le long du ruisseau Froidefeuille auprès des canards et des ragondins, dans un squat avec une famille rom, le long des rayons du « supermarché » du Secours Populaire, nous sommes allés dans les usines, nous avons vu des visages tremblants saisir du lait et des pâtes, des enfants apprendre l'accordéon, un gardien de nuit observer les caméras de surveillance. Et puis il y a cette dernière scène où ils sont là, au bord du Giers. Je leur donnerais seize ans. Ils ont grandi dans des HLM. Lui, il fait de la boxe, il a exposé ses coupes et ses médailles avec harmonie sur les étagères de sa chambre, il a dit *Maman, tu devrais jeter ces cahiers de ton enfance qui parlent de la misère, de ton père qui frappe, tu devrais jeter ces carnets maman, ils ne servent à rien pour avancer*. Lui, il se bat pour faire du passé le demain, il a d'ailleurs donné au film un nom, *Se battre*. D'elle, la fille à côté de lui au bord du Giers, on ne sait rien, c'est la première fois qu'elle apparaît sur l'écran. Elle dit *J'aimerais aller ailleurs, mais ailleurs qui soit tout de même un peu ici, qui ne soit pas loin d'ici. J'aimerais vivre dans une maison proche de Givors, dans une ville ou un village proche, mais ailleurs*. Elle ne parle pas de Lyon, à une quinzaine de kilomètres. Elle indique en tournant la tête un horizon loin de la caméra et de lui, un ailleurs de l'autre côté de la rivière et des voies de chemin de fer. C'est un ailleurs d'ici, il se désigne du visage. Il dit *Mais si c'est près de Givors, c'est ici*, elle dit *Oui, ici, ici mais ailleurs*. Ils rient et lui insiste, il se moque un peu d'elle, il répète *Tu veux vivre ici alors, ici ce n'est pas ailleurs*, elle dit *Pas tout à fait ici, ailleurs quand même, il faut que ce soit ailleurs, mais un ailleurs d'ici*.

Dans la cuisine de l'appartement, le réfrigérateur ronfle sans discontinuer de son gros bruit de ventilateur. En cuisinant, il me semble difficile d'oublier le son. En sortant de la chambre pour aller aux toilettes en pleine nuit, le bruit est toujours là, il semble hanter l'appartement, il me semble qu'il en est l'âme. Dans le réfrigérateur, il y a des sodas, il y a du cheddar et puis du Dr Pepper, et dans les placards, des produits typiquement américains, des biscuits, des friandises, importés chaque mois depuis les États-Unis par l'ambassade pour ses employés. Sur les murs, il y a des photos de lui en tenue de baseball, il y a des photos de lui à la cérémonie de fin de lycée, son petit chapeau noir carré sur la tête comme tous les américains qui célèbrent leur obtention d'un diplôme. Nous sommes à Dushanbe, la capitale du Tadjikistan. Il travaille à l'ambassade des États-Unis sur la sécurité et les trafics de drogues inter-frontalières. Cela, nous l'apprenons plusieurs semaines plus tard, en revenant de notre périple dans le Pamir ; il nous a d'abord dit qu'il travaillait parfois à Khorog, capitale du Pamir, pour un festival culturel de danses et de chants folkloriques. Après les émeutes de Khorog, nous sommes revenus, nous avons questionné, nous étions allés là-bas, il ne pouvait plus nous dire ça, nous parler des danses folkloriques des pamiris, il nous a dit, à mots couverts et choisis, la situation des contrôles de trafic de drogues.

Et puis, pas si loin de là, à Kaboul, nous sommes assis sur des tapis dans une petite pièce. On nous offre de l'eau à la rose, des mangues du Pakistan, de Multan, nous dépeçons ensemble consciencieusement les deux moutons qu'ils ont égorgés en notre honneur. Tout se mange dans le mouton : Cerveille, gras des fesses, testicules tendres, côtelettes, foie, et caetera. Je porte un voile, ils ne sont que des hommes, certains n'ont pas osé me serrer la main lorsque nous sommes arrivés.

Pourtant, il y a ce sentiment, j'ai ce sentiment d'être un peu chez moi. Il fait doux et bon et les sourires ne sont pas les masques de la bienvenue polie. Il y a les manières qui siéent au respect et à la religion, mais pas la politesse, je crois, pas cette distance-là de la politesse, américaine. Nous parlons de la route de la soie nous disons *Nous sommes à peine à quelques semaines à dos de chameau de Paris*. Ce n'est rien. J'ai ce sentiment qu'ils viennent d'ici, que nous avons traversé les mêmes terres, les mêmes histoires, j'ai l'impression que la route de Paris à Kaboul existe encore, que cette route nous relie, j'ai l'impression que le fil d'eux à nous pourrait se déchiffrer dans nos mots, dans nos regards. J'ai l'impression que la route ensevelie sous les sables peut réapparaître dans nos mots, qu'elle n'est pas si loin, qu'elle a pu être recouverte sur certaines zones mais qu'elle n'est pas effacée.

Et ce bruit, le ventilateur du réfrigérateur chez l'expatrié américain de Dushanbe, ce bruit, il coupe les fils, il coupe les chemins, même les chemins les plus courts, ils me semblent coupés. Dans sa maison il y a des chaises, dans sa maison il y a des lits, dans sa maison il y a un réfrigérateur il y a un four il y a un micro-ondes. Et il y a cette maison de Kaboul sans tous ces objets, il y a cette maison qui est ailleurs, il y a les marmites noires de graisse brûlée pendues dans une cabane ouverte, sans porte, et il y a les hommes accroupis sur leurs marmites dans leurs vieilles sandales de cuir, pendant des heures. Il y a les bouteilles de gaz à même la terre battue, les tapis au sol et les toilettes sans papier. Mais nous venons d'ici, nous sommes de la même terre. Nous sommes chez nous ici. Voilà, nous sommes radicalement ailleurs mais nous sommes chez nous. Nous venons de cette même terre qui relie Paris à Kaboul, ce chemin est l'ici.

Bien sûr, il y a les fantasmes de l'ici. Cette sensation de l'ici, peut-être n'est-elle que le produit de l'histoire coloniale de la France. L'armée française, aujourd'hui encore, applique les tactiques militaires issues de son passé colonial, issues des logiques d'une « armée de pacification » : les soldats français étudient le terrain au moins un an avant d'aller en Afghanistan ; l'armée sait que pour battre l'ennemi, il faut fraterniser avec la population, il faut la connaître et il faut dialoguer, il faut faire croire que nous sommes frères, que nous sommes proches. Les américains n'ont pas cette histoire et cette culture d'Empire colonial, et les soldats de vingt ans terrorisés pointent leurs guns sur toutes les barbes, pétris et pétrifiés des images qu'on leur a transmises, ils se cachent, toujours, dans des fourgons blindés, ils n'en sortiront pas, ils tireront au moindre doute, parce qu'ils savent et qu'ils n'oublient jamais qu'ils sont étrangers sur une terre qui sera toujours l'ailleurs.

Et malgré tout, j'ai ce chemin, j'ai ce chemin en moi de eux à nous, j'ai ce sentiment d'être ici, loin des effrayants bruits du ventilateur dans la cuisine de Dushanbe, loin de ces sourires d'apparats qui me disent nous ne serons pas amis, et ici aux mains qui ne se tendent pas nous faisons le chemin, jour après jour, de eux à nous. Nous cuisinons pour nos hôtes américains qui acceptent poliment avec des compliments. Nous cuisinons pour nos hôtes afghans qui nous disent que le plat est mauvais et nous rions et nous disons Oui, un bœuf bourguignon sans vin c'est dégueulasse, ce n'est pas notre faute non plus les gars, si vous ne buvez pas de vin.

Je pense à ces voyages tirés le long d'un fil qui ne se coupe pas, toujours, pas à pas,

marche à marche, un peu plus vers l'Est. Toujours un peu plus à l'Est. Pour être ici, toujours. Pour se sentir ici, pour qu'ici s'agrandisse. Notre prochain, disait le prophète Issa alias Jésus, selon les versions de l'histoire et de ma bible que je ne connais pas. Mais ce prochain qui n'a pas besoin d'être le voisin, qui peut être le voisin du voisin du voisin jusqu'à partout, tant que le chemin est tracé. Celui d'à côté, jamais l'étranger, qui ne sera jamais étranger parce qu'il ne sera pas d'ailleurs, parce qu'il élargira l'ici, parce qu'il étirera le chemin. Ici un peu plus loin. Ici qui s'agrandit sur la carte.

Au Théâtre Permanent, il me semble que nous étirons l'horizon d'ici. *Othello* existe à partir d'ici, il ne pourra – il ne saura être qu'à partir d'ici, de manière permanente, il tient quartier au Point du Jour, il campe ici, il dit Je suis ici de manière permanente. Je crois qu'il y a un rapport de l'ici étiré à la permanence, je crois qu'*ici étiré* et *permanent* ce sont les mêmes choses. Travailler sur la permanence, c'est travailler à étirer constamment l'ici pour faire reculer l'ailleurs, pour que l'ailleurs se retrouve ici.

Adèle Gascuel

En soi se pense et convient à soi-même...
Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement.

Tu n'as que moi pour contenir tes craintes!
Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Sont le défaut de ton grand diamant...
Mais dans leur nuit toute lourde de marbres,
Un peuple vague aux racines des arbres
A pris déjà ton parti lentement.

Ils ont fondu dans une absence épaisse,
L'argile rouge a bu la blanche espèce,
Le don de vivre a passé dans les fleurs!
Où sont des morts les phrases familières,
L'art personnel, les âmes singulières?
La larve file où se formaient des pleurs.

Les cris aigus des filles chatouillées,
Les yeux, les dents, les paupières mouillées,
Le sein charmant qui joue avec le feu,
Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,
Les derniers dons, les doigts qui les
défendent,
Tout va sous terre et rentre dans le jeu!

Et vous, grande âme, espérez-vous un songe
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici?
Chanterez-vous quand serez vaporeuse?
Allez! Tout fuit! Ma présence est poreuse,
La sainte impatience meurt aussi!

Maigre immortalité noire et dorée,
Consolatrice affreusement laurée,
Qui de la mort fais un sein maternel,
Le beau mensonge et la pieuse ruse!
Qui ne connaît, et qui ne les refuse,
Ce crâne vide et ce rire éternel!

Pères profonds, têtes inhabitées,
Qui sous le poids de tant de pelletées,
Êtes la terre et confondez nos pas,
Le vrai rongeur, le ver irréfutable
N'est point pour vous qui dormez sous la
table,
Il vit de vie, il ne me quitte pas!

Amour, peut-être, ou de moi-même haine?
Sa dent secrète est de moi si prochaine
Que tous les noms lui peuvent convenir!
Qu'importe! Il voit, il veut, il songe, il touche!
Ma chair lui plaît, et jusque sur ma couche,
À ce vivant je vis d'appartenir!

Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée!
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!
Le son m'enfante et la flèche me tue!
Ah! le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!

Non, non!... Debout! Dans l'ère successive
Brisez, mon corps, cette forme pensive!
Buvez, mon sein, la naissance du vent!
Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme... O puissance salée!
Courons à l'onde en rejaillir vivant.

Oui! Grande mer de délires douée,
Peau de panthère et chlamyde trouée,
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
Qui te remords l'étincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil,

Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs!
Envolez-vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs!

Le Cimetière marin

Paul Valéry

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée!
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!

Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir!
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.

Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, Oeil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
O mon silence!... Édifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!

Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,
À ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin;
Et comme aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain.

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur.

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!
Après tant d'orgueil, après tant d'étrange
Oisiveté, mais pleine de pouvoir,
Je m'abandonne à ce brillant espace,
Sur les maisons des morts mon ombre passe
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.

L'âme exposée aux torches du solstice,
Je te soutiens, admirable justice

De la lumière aux armes sans pitié!
Je te tends pure à ta place première:
Regarde-toi!... Mais rendre la lumière
Suppose d'ombre une morne moitié.

O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Après d'un cœur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne,
Amère, sombre et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!

Sais-tu, fausse captive des feuillages,
Golfe mangeur de ces maigres grillages,
Sur mes yeux clos, secrets éblouissants,
Quel corps me traîne à sa fin paresseuse,
Quel front l'attire à cette terre osseuse?
Une étincelle y pense à mes absents.

Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,
Fragment terrestre offert à la lumière,
Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
Composé d'or, de pierre et d'arbres sombres,
Où tant de marbre est tremblant sur tant
d'ombres;
La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!

Chienne splendide, écarte l'idolâtre!
Quand solitaire au sourire de pâte,
Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,
Éloignes-en les prudentes colombes,
Les songes vains, les anges curieux!

Ici venu, l'avenir est paresse.
L'insecte net gratte la sécheresse;
Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air
A je ne sais quelle sévère essence...
La vie est vaste, étant ivre d'absence,
Et l'amertume est douce, et l'esprit clair.

Les morts cachés sont bien dans cette terre
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.
Midi là-haut, Midi sans mouvement

Avec une sorte de grâce légère les cimetières, au bout d'un certain temps, se laissent déposséder. Quand on n'y enterre plus ils meurent, mais d'une élégante façon : les lichens, le salpêtre, les mousses couvrent les dalles. Le théâtre construit dans le cimetière mourra peut-être — il s'éteindra — comme lui. Peut-être disparaîtra-t-il ? Il est possible que l'art théâtral disparaisse un jour. Il faut en accepter l'idée. *Si un jour l'activité des hommes était jour après jour révolutionnaire, le théâtre n'aurait pas sa place dans la vie*¹². Si un engourdissement de l'esprit un jour ne suscitait chez les hommes que la réverie, le théâtre mourrait aussi.

*

Chercher les origines du théâtre dans l'Histoire, et l'origine de l'Histoire dans le temps, c'est con. On perd son temps.

Que perdrait-on si l'on perdait le théâtre ?

*

Que seront les cimetières ? Un four capable de désagréger les morts. Si je parle d'un théâtre parmi les tombes c'est parce que le mot de mort est aujourd'hui ténébreux, et dans un monde qui semble aller si gaillardement vers la luminosité analyste, plus rien ne protégeant nos paupières translucides, comme Mallarmé, je crois qu'il faut ajouter un peu de ténèbre. Les sciences déchiffrent tout ou le veulent, mais nous n'en pouvons plus ! Il faut nous réfugier, et pas ailleurs qu'en nos entrailles ingénieusement allumées... Non, je me trompe : pas nous réfugier, mais découvrir une ombre fraîche et torride, qui sera notre œuvre¹³.

*

Même si les tombes sont devenues indistinctes, le cimetière sera bien entretenu, le crématoire aussi. Le jour, des équipes joyeuses — l'Allemagne en a — les nettoieront en sifflant, mais en sifflant juste. L'intérieur du four et de la cheminée pourront rester noirs de suie.

*

Où ? Rome, ai-je lu, possédait — mais peut-être ma mémoire me trompe — un mime funèbre. Son rôle ? Précédant le cortège, il était chargé de mimer les faits les plus importants qui avaient composé la vie du mort quand il — le mort — était vivant¹⁴.

Improviser des gestes, des attitudes ?

Les mots. Vécue je ne sais comment, la langue française dissimule et révèle une guerre que se font les mots, frères ennemis, l'un s'arrachant de l'autre ou s'amourachant de lui. Si tradition et trahison sont nés d'un même mouvement originel et divergent pour vivre chacun une vie singulière, par quoi, tout au long de la langue, se savent-ils liés dans leur distorsion¹⁵ ?

Pas plus mal vécue que n'importe quelle autre mais cette langue comme les autres permet que se chevauchent les mots comme des bêtes en chaleur et ce qui sort de notre bouche c'est une partouze de mots qui s'accouplent, innoemment ou non, et qui donnent au discours français l'air salubre d'une campagne forestière où toutes les bêtes égales s'emmanchant. Ecrivain dans une telle langue — ou la parlant — on ne dit rien. On permet seulement que grouille davantage au milieu d'une végétation elle-même distraite, bigarrée par ses mélanges de pollen, par ses greffes au petit bonheur, par ses surgeons, ses boutures, que grouille et que brouille une averse d'êtres ou, si l'on veut, de mots équivoques comme les animaux de la Fable.

Si quelqu'un espère qu'au moyen d'une telle prolifération — ou luxuriance — de monstres il pourra soigner un discours cohérent, il se trompe : au mieux il accouple des troupeaux larvaires et sournois pareils aux processions des chenilles processionnaires, qui échangeront leur foutre pour accoucher d'une portée aussi carnavalesque sans portée réelle, sans importance, issue du grec, du saxon, du levantin, du bédouin, du latin, du gaélique, d'un chinois égaré, de trois mongols vagabonds qui parlent pour ne rien dire mais pour, en s'accouplant, révéler une orgie verbale dont le sens se perd non dans la nuit des temps mais dans l'infini des mutations tendres ou brutales.

Et le mime funèbre ?

Et le Théâtre au cimetière ?

Avant qu'on enterre le mort, qu'on porte jusqu'au-devant de la scène le cadavre dans son cercueil ; que les amis, les ennemis et les curieux se rangent dans la partie

JEAN GENET, L'ÉTRANGE MOT D'

réservée au public ; que le mime funèbre qui précédait le cortège se dédouble, se multiplie ; qu'il devienne troupe théâtrale et qu'il fasse, devant le mort et le public, revivre et remourir le mort ; qu'ensuite on reprenne le cercueil pour le porter, en pleine nuit, jusqu'à la fosse ; enfin que le public s'en aille : la fête est finie. Jusqu'à une nouvelle cérémonie proposée par un autre mort dont la vie méritera une représentation dramatique, non tragique. La tragédie il faut la vivre, pas la jouer.

Quand on est malin, on peut faire semblant de s'y retrouver, on peut faire semblant de croire que les mots ne bougent pas, que leur sens est fixe ou qu'il a bougé grâce à nous qui, volontairement, feint-on de croire, si l'on en modifie un peu l'apparence, devenons dieux. Moi, devant ce troupeau enragé, engagé dans le dictionnaire, je sais que je n'ai rien dit et que je ne dirai jamais rien : et les mots s'en foutent.

Les actes ne sont guère plus dociles. Comme pour la langue, il y a une grammaire de l'action, et gare à l'auto-didacte !

Trahir est peut-être dans la tradition, mais la trahison n'est pas de tout repos. J'ai dû faire un grand effort pour trahir mes amis : au bout il y avait la récompense.

Le mime funèbre devra donc, pour la grande parade avant l'enfouissement du cadavre, s'il veut faire revivre et remourir le mort, découvrir, et oser les dire, ces mots dialectophages qui, devant le public, boufferont la vie et la mort du mort¹⁶.

Il y a donc des pays sans lieu et des histoires sans chronologie; des cités, des planètes, des continents, des univers, dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte ni dans aucun ciel, tout simplement parce qu'ils n'appartiennent à aucun espace. Sans doute ces cités, ces continents, ces planètes sont-ils nés, comme on dit, dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans l'interstice de leurs mots, dans l'épaisseur de leurs récits, ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves, dans le vide de leurs cœurs; bref, c'est la douceur des utopies. Pour-
tant je crois qu'il y a — et ceci dans toute société — des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte; des utopies qui ont un temps déterminé, un temps qu'on peut fixer et mesurer selon le calendrier de tous les jours. Il est bien probable que chaque groupe humain, quel qu'il soit, découpe, dans l'espace qu'il occupe, où il vit réellement, où il travaille, des lieux utopiques, et, dans le temps où il s'affaire, des moments uchroniques.

Voici ce que je veux dire. On ne vit pas dans un espace neutre et blanc; on ne vit pas, on

N. FOUCAULT, LES HÉTÉROTOPES

ne meurt pas, on n'aime pas dans le rectangle d'une feuille de papier. On vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé, avec des zones claires et sombres, des différences de niveaux, des marches d'escalier, des creux, des bosses, des régions dures et d'autres friables, pénétrables, poreuses. Il y a les régions de passage, les rues, les trains, les métros; il y a les régions ouvertes de la halte transitoire, les cafés, les cinémas, les plages, les hôtels, et puis il y a les régions fermées du repos et du chez-soi. Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont absolument différents: des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contre-espaces. Ces contre-espaces, ces utopies localisées, les enfants les connaissent parfaitement. Bien sûr, c'est le fond du jardin, bien sûr, c'est le grenier, ou mieux encore la tente d'Indiens dressée au milieu du grenier, ou encore, c'est - le jeudi après-midi - le grand lit des parents. C'est sur ce grand lit qu'on découvre l'océan, puisqu'on peut y nager entre les couvertures; et puis ce grand lit, c'est aussi le ciel, puisqu'on peut bondir sur les ressorts; c'est la forêt, puisqu'on s'y cache; c'est la nuit, puisqu'on y devient fantôme entre les draps; c'est le plaisir, enfin, puisque, à la rentrée des parents, on va être puni.

Ces contre-espaces, à vrai dire, ce n'est pas la seule invention des enfants; je crois, tout simple-

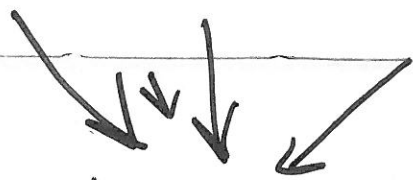
ment, parce que les enfants n'inventent jamais rien; ce sont les hommes, au contraire, qui ont inventé les enfants, qui leur ont chuchoté leurs merveilleux secrets; et ensuite, ces hommes, ces adultes s'étonnent, lorsque ces enfants, à leur tour, les leur cornent aux oreilles. La société adulte a organisé elle-même, et bien avant les enfants, ses propres contre-espaces, ses utopies situées, ces lieux réels hors de tous les lieux. Par exemple, il y a les jardins, les cimetières, il y a les asiles, il y a les maisons closes, il y a les prisons, il y a les villages du Club Méditerranée, et bien d'autres.

Eh bien! je rêve d'une science - je dis bien une science - qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. Cette science étudierait non pas les utopies, puisqu'il faut réserver ce nom à ce qui n'a vraiment aucun lieu, mais les hétéro-topies, les espaces absolument autres; et forcément, la science en question s'appellerait, s'appellera, elle s'appelle déjà « l'hétérotologie ».

De cette science qui est en train de naître, il faut donner les tout premiers rudiments. Premier principe: il n'y a probablement pas une société qui ne se constitue son hétérotopie ou ses hétérotopies. C'est là, sans doute, une constante de tout groupe humain. Mais à vrai dire, ces hétérotopies peuvent prendre, et prennent toujours, des formes extraordinairement variées, et peut-être n'y a-t-il pas, sur toute la surface du globe

ou dans toute l'histoire du monde, une seule forme d'hétérotopie qui soit restée constante. On pourrait peut-être classer les sociétés, par exemple, selon les hétérotopies qu'elles préfèrent, selon les hétérotopies qu'elles constituent. Par exemple, les sociétés dites primitives ont des lieux privilégiés ou sacrés ou interdits - comme nous-mêmes d'ailleurs; mais ces lieux privilégiés ou sacrés sont en général réservés aux individus « en crise biologique ». Il y a des maisons spéciales pour les adolescents au moment de la puberté; il y a des maisons spéciales réservées aux femmes à l'époque des règles; d'autres pour les femmes en couches. Dans notre société, ces hétérotopies pour les individus en crise biologique ont à peu près disparu. Remarquez qu'au XIX^e siècle encore, il y avait les collèges pour les garçons, il y avait le service militaire aussi, qui jouaient sans doute ce rôle: il fallait que les premières manifestations de la sexualité virile aient lieu ailleurs. Et après tout, pour les jeunes filles, je me demande si le voyage de noces n'était pas à la fois une sorte d'hétérotopie et d'hétérochronie: il ne fallait pas que la défloration de la jeune fille ait lieu dans la maison même où elle était née, il fallait que cette défloration ait lieu en quelque sorte *nulle part*.

Mais ces hétérotopies biologiques, ces hétérotopies de crise, disparaissent de plus en plus, et sont remplacées par des hétérotopies de déviation: c'est-à-dire que les lieux que la société ménage dans ses marges, dans les places



vides qui l'entourent, sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. De là les maisons de repos, de là les cliniques psychiatriques, de là également, bien sûr, les prisons. Il faudrait sans doute y joindre les maisons de retraite, puisque après tout l'oisiveté dans une société aussi affairée que la nôtre est comme une déviation - déviation d'ailleurs qui se trouve être une déviation biologique quand elle est liée à la vieillesse, et c'est une déviation, ma foi, constante, pour tous ceux du moins qui n'ont pas la discrétion de mourir d'un infarctus dans les trois semaines qui suivent leur mise à la retraite.

Second principe de la science hétérotopologique: au cours de son histoire, toute société peut parfaitement résorber et faire disparaître une hétérotopie qu'elle avait constituée auparavant, ou encore en organiser qui n'existaient pas encore. Par exemple, depuis une vingtaine d'années, la plupart des pays d'Europe ont essayé de faire disparaître les maisons de prostitution, avec un succès mitigé, on le sait, puisque le téléphone a substitué un réseau arachnéen et bien plus subtil à la vieille maison de nos aïeux.

En revanche, le cimetière, qui est pour nous, dans notre expérience actuelle, l'exemple le plus évident de l'hétérotopie (le cimetière est absolument l'autre lieu), le cimetière n'a pas toujours joué ce rôle dans la civilisation occidentale. Jusqu'au XVIII^e siècle, il était au cœur

de la cité, disposé là, au milieu de la ville, tout à côté de l'église; et, à vrai dire, on ne lui attachait aucune valeur solennelle. Sauf pour quelques individus, le sort commun des cadavres était tout simplement d'être jeté au charnier sans respect pour la dépouille individuelle. Or, d'une façon très curieuse, au moment même où notre civilisation est devenue athée, ou, du moins, *plus athée*, c'est-à-dire à la fin du XVIII^e siècle, on s'est mis à individualiser les squelettes. Chacun a eu droit à sa petite boîte et à sa petite décomposition personnelles. D'un autre côté, tous ces squelettes, toutes ces petites boîtes, tous ces cercueils, toutes ces tombes, tous ces cimetières ont été mis à part; on les a mis hors de la ville, à la limite de la cité, comme si c'était en même temps un centre et un lieu d'infection et, en quelque sorte, de contagion de la mort. Mais tout ceci ne s'est passé - il ne faut pas l'oublier - qu'au XIX^e siècle, et même dans le cours du Second Empire. C'est sous Napoléon III, en effet, que les grands cimetières parisiens ont été organisés à la limite des villes. Il faudrait aussi citer - et là on aurait en quelque sorte une surdétermination de l'hétérotopie - les cimetières pour tuberculeux; je pense à ce merveilleux cimetière de Menton, dans lequel ont été couchés les grands tuberculeux qui étaient venus, à la fin du XIX^e siècle, se reposer et mourir sur la Côte d'Azur: autre hétérotopie.

En général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui,

normalement, seraient, devraient être incompatibles. Le théâtre, qui est une hétérotopie, fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étonnants. Le cinéma est une grande scène rectangulaire, au fond de laquelle, sur un espace à deux dimensions, l'on projette un espace à nouveau à trois dimensions. Mais peut-être le plus ancien exemple d'hétérotopie serait-il le jardin, création millénaire qui avait certainement en Orient une signification magique. Le traditionnel jardin persan est un rectangle qui est divisé en quatre parties, qui représentent les quatre éléments dont le monde est composé, et au milieu duquel, au point de jonction de ces quatre rectangles, se trouve un espace sacré: une fontaine, un temple. Et, autour de ce centre, toute la végétation du monde, toute la végétation exemplaire et parfaite du monde devait se trouver réunie. Or, si l'on songe que les tapis orientaux étaient, à l'origine, des reproductions de jardins - au sens strict, des « jardins d'hiver » -, on comprend la valeur légendaire des tapis volants, des tapis qui parcouraient le monde. Le jardin est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique et le tapis est un jardin mobile à travers l'espace. Était-il parcouru par ce jardin que décrit le conteur des *Mille et Une Nuits*? On voit que toutes les beautés du monde viennent se recueillir en ce miroir. Le jardin, depuis le fond de l'Antiquité, est un lieu d'utopie. On a peut-être l'impression que les romans se situent

facilement dans des jardins: c'est en fait que les romans sont sans doute nés de l'institution même des jardins. L'activité romanesque est une activité jardinière.

Il se trouve que les hétérotopies sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps. Elles sont parentes, si vous voulez, des hétérochronies. Bien sûr, le cimetière est le lieu d'un temps qui ne s'écoule plus. D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, on peut dire qu'il y a des hétérotopies qui sont les hétérotopies du temps quand il s'accumule à l'infini: les musées et les bibliothèques, par exemple. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les musées et les bibliothèques étaient des institutions singulières; ils étaient l'expression du goût de chacun. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée, en quelque sorte, d'arrêter le temps, ou plutôt de le laisser se déposer à l'infini dans un certain espace privilégié, l'idée de constituer l'archive générale d'une culture, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les goûts, l'idée de constituer un espace de tous les temps, comme si cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps, c'est là une idée tout à fait moderne: le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies propres à notre culture.

Il y a en revanche des hétérotopies qui sont liées au temps, non pas sur le mode de l'éternité, mais sur le mode de la fête: des hétérotopies non pas éternitaires mais chroniques. Le théâtre,

bien sûr, mais aussi les foires, ces merveilleux emplacements vidés au bord des villes, quelquefois même aux centres des villes, et qui se peuplent une ou deux fois par an de baraques, d'étalages, d'objets hétéroclites, de lutteurs, de femmes-serpents et de diseuses de bonne aventure. Il y a, plus récemment dans l'histoire de notre civilisation, les villages de vacances; je pense surtout à ces merveilleux villages poly-nésiens qui, sur les bords de la Méditerranée, offrent trois petites semaines de nudité primitive et éternelle aux habitants de nos villes. Les pailloles de Djerba, par exemple, sont parentes, en un sens, des bibliothèques et des musées, puisque ce sont des hétérotopies d'éternité - on invite les hommes à renouer avec la plus ancienne tradition de l'humanité - et en même temps, elles sont la négation de toute bibliothèque et de tout musée, puisqu'il ne s'agit pas, à travers elles, d'accumuler le temps mais, au contraire, de l'effacer et de revenir à la nudité, à l'innocence du premier péché. Il y a aussi, il y avait, plutôt, parmi ces hétérotopies de la fête, ces hétérotopies chroniques, la fête de tous les soirs dans les maisons closes d'autrefois, la fête qui commençait à six heures du soir, comme dans *La Fille Élisa*.

Enfin, d'autres hétérotopies sont liées, non pas à la fête, mais au passage, à la transformation, au labeur d'une régénération. C'étaient au XIX^e siècle, les collèges et les casernes, qui devaient faire d'un instant les adultes de la ville.

Tribune n°10, 14 mars 2014
Par-delà la jalousie, la perplexité extrême d'Othello
Avec Yves Thoret

Yves Thoret est médecin neuro-psychiatre, ancien maître de conférences de psychopathologie à l'Université de Paris-ouest, Nanterre, La Défense.

Je souhaite m'écarter quelque peu des thèmes habituellement exposés à propos de cette pièce de Shakespeare, notamment la jalousie, pour discuter une impression personnelle que j'ai ressentie en étudiant cette pièce. Je me sens placé devant une perplexité massive dès que je passe au-delà de la description des scènes les plus violentes. Les mystères profonds qui sous-tendent l'intrigue échappent à la caricature ou à la référence clinique à la psychose paranoïaque avec délire de jalousie.

Pourtant, tout semblait bien commencer pour Othello. Après son mariage clandestin avec la belle et sage Desdémone, il était promis à un glorieux avenir de chef de guerre et s'intégrait de mieux en mieux dans la société vénitienne. Cette double réussite, professionnelle et amoureuse, l'amenait à rappeler qu'il provenait d'une famille « d'hommes de dignité royale ». Dénoncé par son porte-enseigne Iago, il faisait face sereinement à son beau-père Brabantio, dit « le magnifique » et faisait tout pour apaiser les querelles et rétablir la paix dans la famille et la cité.

A la fin de la pièce, il vient d'étouffer son épouse, est relevé de son commandement et s'apprête à se suicider. Il se sent hors-jeu, perdu, désenchanté et il exprime cela dans sa dernière tirade :

« ...vous devrez évoquer
Un homme qui n'a pas aimé avec sagesse, mais avec excès ;
Un homme qui n'était pas facilement jaloux, mais qui, manipulé,
Perdit totalement la tête. »

(5. 2: 326-329)

(traduction de Jean –Michel Déprats, Pléiade, 2002, édition bilingue, à laquelle je me référerai).

La dernière ligne en anglais est la suivante : « *Perplex'd in the extreme.* », qu'on pourrait aussi traduire : « fut plongé dans la plus extrême perplexité ».

Entre ces deux scènes, je souhaite étudier certains points précis :

- Le concept de perplexité,
- L'amour déçu de Iago pour Desdémone,
- Les failles de la psychologie masculine devant l'amour et la sexualité.

1- Le concept de perplexité

Ce mot vient du latin *perplexum*.

Le préfixe *per* est (dictionnaire Littré) une particule augmentative utilisée en chimie pour désigner une plus grande quantité d'un élément, persulfure de zinc, par exemple. Iago évoque le pouvoir des visions pernicieuses qui,

« ... dès qu'elles commencent à agir sur le sang,
Brûlent comme des mines de soufre » (3. 3: 333).

Le mot *plexus* vient du verbe latin *plectere* ou *plicare*, plier.

Dans le thorax, le plexus solaire est un carrefour central de nerfs du système neuro-végétatif, l'équivalent pour une maison, d'un tableau électrique.

On rencontre cette métaphore du carrefour quand on étudie les critiques de cette pièce, associant des opinions très clivées entre elles, parfois de façon passionnelle, à propos de chaque personnage, des thèmes comme le racisme, le sexisme, la morale, l'histoire, etc ; La Fontaine décrivait une situation analogue: « deux avocats, qui ne s'entendaient point, rendaient perplexes un juge de province ».

Cette signification anatomo-physiologique du plexus dans le corps humain, autorise tous les déplacements, les transmissions, les confusions et les court-circuits possibles. Un des meilleurs analystes de la pièce, Mickaël Neill, université d'Auckland, décrit les changements de places, de races, et de lits dans son ouvrage « *Putting history to the question* », New-York, Columbia U.P., 2000.

2- L'amour déçu de Iago pour Desdémone

La fourberie, la vulgarité, la méchanceté, la cruauté, la perversité de Iago en font un personnage-écran qui déteint sur tous les autres et capte fort l'attention du lecteur ou du spectateur.

Toutefois, il existe un moment essentiel où il avoue au public, dans un aparté, son amour pour Desdémone :

« Le Maure, même si je ne peux le souffrir,
Est d'une fidèle, noble et aimante nature,
Je crois même qu'il sera pour Desdémone
Un très tendre mari : **mais moi aussi je l'aime,**
(*Now I do love her too*),
Non par luxure, bien qu'à l'occasion
Je puisse être comptable d'un aussi grand péché,
Mais plutôt pour nourrir ma vengeance,
Car je soupçonne fort que le Maure lascif
A enfourché ma monture, pensée
Qui, comme un poison minéral, me corrode le ventre,
Et rien ne peut, ni ne doit, contenter mon âme
Avant que je sois quitte avec lui, femme pour femme,
Ou à défaut (*failing so*), que je jette le Maure
Pour le moins dans une jalousie si forte
Que la raison ne puisse plus le guérir. »
(2. 1: 278-289).

Le texte montre bien que Iago souhaite d'abord se venger en conquérant aussi Desdémone, et que ce n'est que si ce projet échoue, qu'il tramera une conviction de jalousie chez son rival.

Dans la nouvelle qui constitue la principale source de la pièce, le recueil de mythes concernant Hécate, la déesse de la mort, *Gli Hecatommithi*, de G. B. G. Cinthio (appendice C de *Othello*, édité par M. Neill, New York, Oxford U. P., 2006, pp. 434-444), « L'Enseigne malveillant, (...) passionnément amoureux de Disdémone, mit tous ses efforts pour obtenir sa possession charnelle ; mais il n'osa pas se déclarer, craignant, si le Maure s'en rendait compte, de se voir condamné à mort. (...) Il tenta de la façon la plus discrète et sous diverses formes, de lui faire connaître son amour. Mais la Dame, qui avait toutes ses pensées pour le More, ne tint aucun compte (*Heed*) de lui d'aucune manière, ni d'aucun autre homme. (...) Il eut alors l'impression que cela lui était arrivé car elle était amoureuse du Caporal. Il concentra alors tous ses efforts si, par malheur, il pourrait ou devrait échouer à conquérir la Dame, à tout au moins, empêcher le Maure de profiter de ses faveurs. »

Dans la nouvelle, il présente à Disdémone sa fille de trois ans et profite du moment où elle la soulève contre sa poitrine, pour lui dérober subtilement le mouchoir.

Dans la pièce (2. 1 : 157), Iago tente de s'attirer les bonnes grâces de Desdémone mais, celle-ci, coquette, sollicite qu'il énonce les qualités qu'il lui trouve et, décontenancé par une telle assurance, il répond par une boutade, qu'elle ne servira à terme qu'à « faire têter des sots et chroniquer des sottises », (*to suckle fools and chronicle small beer*) (2. 1 : 157), c'est-à-dire, la renvoyer à ses futures charges de mère de famille et de commère.

Dans la nouvelle, Cinthio annonce la stratégie tournante qu'adopte Iago pour se venger : « il ne pouvait avouer son amour car il serait condamné à mort. Pensant qu'elle aimait le caporal, il décida de se débarrasser de lui et y consacra tous ses efforts. L'amour qu'il ressentait pour la Dame se changea en haine et il fit tous ses efforts pour qu'une fois le caporal tué, il puisse – faute de conquérir la dame - empêcher le Maure de jouir de ses faveurs. Il décida d'accuser la Dame d'adultère et de faire croire à son mari que le caporal était le coupable. »

Quand le Maure commence à la soupçonner, l'Enseigne répond, dans le texte de la nouvelle, par un tabou tout à fait conforme au schéma oedipien : « Je ne veux pas m'intercaler entre mari et femme, mais, si vous gardez les yeux ouverts, vous verrez par vous-même ».

J'ai vu un comédien jouant le rôle de Iago, essuyer une larme quand Othello, convenant de faire mettre à mort Cassio, refuse sa requête d'épargner la vie de Desdémone (3. 3 : 474) :

« Mais elle, laissez-la vivre. »

« *But let her live.* »

Dès lors, on peut, avec Marvin Rosenberg, se placer « *in defense of Iago* » (*Shakespeare Quarterly*, 1955). Ce critique explique que, quelles que soient les dispositions internes et secrètes des personnages, « c'est quand elles font leur entrée dans la dimension domestique et humaine du drame qu'elles conduisent à un désastre ». Il observe que c'est au moment où Iago constate que la furie qu'il a déclenchée chez le Maure va trop loin, qu'il va en hésitant vers sa propre perte et ne peut répondre à l'appel pathétique de Desdémone, à genoux chez lui. Il en sort lui aussi, vidé, désespéré, maudit, trompé et paralysé dans sa propre toile.

3 – Les failles de la psychologie masculine devant l'amour et la sexualité

Pour échapper à l'emprise totalisante de Iago, on peut se référer aux thèses de Stanley Cavell dans le chapitre « *Othello and the Stake of the Other* » de son ouvrage « *Disowning Knowledge in seven plays of Shakespeare* », New-York, Cambridge U. P., 2003, pp. 125-142.

3 – 1, La pétrification

S.Cavell rappelle l'épilogue du *Conte d'Hiver* où la colère de Léontès et ses accusations d'adultère envers son épouse sont d'une telle violence que la mort de celle-ci a été annoncée et qu'elle ne reparaitra à ses yeux que sous la forme d'une statue. Shakespeare a voulu montrer ainsi que quand Léontès prend conscience de l'action pétrifiante de sa relation avec elle, la statue d'Hermione peut reprendre vie.

Avant la mise à mort de Desdémone, Othello la considère comme transformée en marbre ou en albâtre, comme s'il plaçait cette femme mortelle à la place d'un dieu dans la recherche illusoire d'un savoir (*Knowledge*) absolu, irrévocable, infaillible, dans un vertige de toute-puissance, en prenant le rôle du sacrificateur.

Cavell estime que les calomnies de Iago ne suffisent pas à expliquer cet aveuglement. Il postule que ces manoeuvres n'atteignent leur but que parce qu'Othello a perdu la confiance qu'il avait en Desdémone.

3- 2, La tempête place les protagonistes entre deux abîmes.

Quand les jeunes mariés se retrouvent sur le quai du port de Chypre, ils expriment leur joie de façon, très différente.

Desdémone espère que leur amour va se développer encore, au fil du temps :

« Les cieux permettent

Que nos amours et nos joies augmentent

Avec le nombre de nos jours.»

Othello est impressionné par l'intensité de ses sentiments, et il vit cela comme les deux abîmes vécus pendant la tempête :

« O joie de mon âme,

Si un tel calme vient après chaque tempête,

Que les vents soufflent, à réveiller la mort,

(*till they have waken'd death*)

Et puisse la barque qui peine gravir des montagnes d'eau

Aussi hautes que l'Olympe, et replonger aussi profond

Que l'enfer est loin du ciel. «

(2. 1: 150-155)

Mais, peu à peu, cette euphorie laisse place à la perplexité, quand il répond à Iago :

« Je pense que ma femme est honnête, et qu'elle ne l'est pas,

Je pense que tu es juste , et pense que tu ne l'es pas,

Il me faut une preuve. »

(3. 3 : 389-390).

3 – 3, la virginité

Stanley Cavell montre que Othello s'est senti admiré, choisi, élu par Desdémone pour ses victoires, mais que cette assurance se brouille quand il est confronté à la perfection de Desdémone. « Sa virginité représente l'intégrité humaine incluse dans son existence, son être pur, inentamé, une âme parfaite. »

La perfection d'Othello, comme héros qu'elle a choisi, s'ouvre devant celle de Desdémone ; « l'idée que Desdémone soit impure lui convient mieux que de savoir qu'elle est chaste. Qu'est-ce qui pourrait être pire que son infidélité, sa fidélité, bien sûr. » La voir comme du marbre va dénier la perplexité de lui avoir fait une cicatrice et d'avoir versé son sang, pour être ainsi lié à elle pour la vie.

Les commentateurs ont souligné l'effet inhibiteur de l'interruption de la nuit de noces des époux, à Venise puis à nouveau à Chypre.

Harold Bloom (dans l'édition d'*Othello* par B. Raffel, The annotated Shakespeare, Yale UP, 2005, pp. 205-258, 1998) estime « à la lecture du texte, que le mariage n'a jamais été consommé, malgré les désirs affichés de Desdémone » (p. 236). « Cela nous aide à expliquer sa rage meurtrière, une fois que Iago l'a poussé à la jalousie, et cela rend cette jalousie d'autant plus crédible qu'Othello ne sait absolument pas si sa femme est vierge, et a peur de le découvrir, d'une manière ou d'une autre ». (p. 236-7). Cet auteur est d'accord avec Graham Bradshaw pour penser qu'Othello proclame finalement que Desdémone est morte vierge, quand il décrit ainsi son corps :

« Maintenant, quel visage as-tu maintenant ? O fille de mauvaise étoile,
Livide comme ta chemise, quand nous nous rencontrerons le jour du Jugement,
Ce visage précipitera mon âme hors du Ciel,
Et les démons s'en saisiront : froide, froide, ma fille, (*my girl*),
Tout comme ta chasteté. »
(5. 2 : 256-260)

Mais l'ambiguïté persiste largement sur ce point.

Stanley Cavell admet que cela reste ambigu, tout comme le dernier aveu d'amour d'Othello, avant de la mettre à mort :

« La rose une fois cueillie (*Pluck'd*),
Je ne peux plus lui rendre sa croissance vitale,
Elle ne peut que se faner ; je veux la respirer sur sa tige :
O souffle embaumé, qui pourrait presque persuader
La Justice elle-même de briser son glaive. Encore une fois. »
(5. 2 : 13-18)

Stanley Cavell estime « qu'Othello n'a pas de réponse à ces questions ou ne peut en donner, car elles lui sont intolérables » ; il propose d'interpréter le dilemme insoluble d'Othello en ces termes :

« Soit j'ai répandu son sang et lui ai fait une cicatrice (*scar*), soit je ne l'ai pas fait. Si je ne l'ai pas fait, c'est qu'elle n'était pas vierge, et c'est une souillure (*stain*) pour moi. Si je l'ai fait, elle n'est plus vierge et c'est une souillure pour moi. Dans les deux cas, je suis contaminé. » (p.135).

3 – 4, La compression dans le temps entre l'amour et la mort

Le même auteur fait remarquer que les deux premières nuits d'amour sont restées hors la vue du public. Ce n'est qu'à la scène du meurtre, que le lit conjugal est sur la scène. Il estime que Shakespeare a voulu ainsi condenser en un seul tableau le début et la fin de leur vie conjugale, initiée par le mariage, jusqu'à ce que la mort les sépare. Il souligne dans le texte la condensation entre le lit d'amour et le lit de mort, comme entre les draps nuptiaux et le linceul.

Il a même l'audace d'évoquer la nécrophilie.

« Sois ainsi, quand tu seras morte, je vais te tuer,
Et t'aimerai après. Encore un baiser, et c'est le dernier !
Jamais chose si douce ne fut aussi fatale : il faut que je pleure,
Mais ce sont des larmes cruelles ; ce chagrin est céleste,
Il frappe quand il aime.

(It strikes when it does love)”

(5. 2; 18-22)

Le psychanalyste Guy Rosolato a interprété la nécrophilie comme la fixation éternelle à la mère, compagne pour toujours, au-delà de la mort, dans un amour absolu et fusionnel.

Conclusion

La pièce nous montre les personnages entraînés irrémédiablement dans un courant puissant et glacé vers leur désunion, leur désillusion et leur trépas.

En marin expérimenté, cet engrenage diabolique est comparé par Othello à une passe très dangereuse pour tous les navires, quand ils passent du Bosphore à la mer Egée :

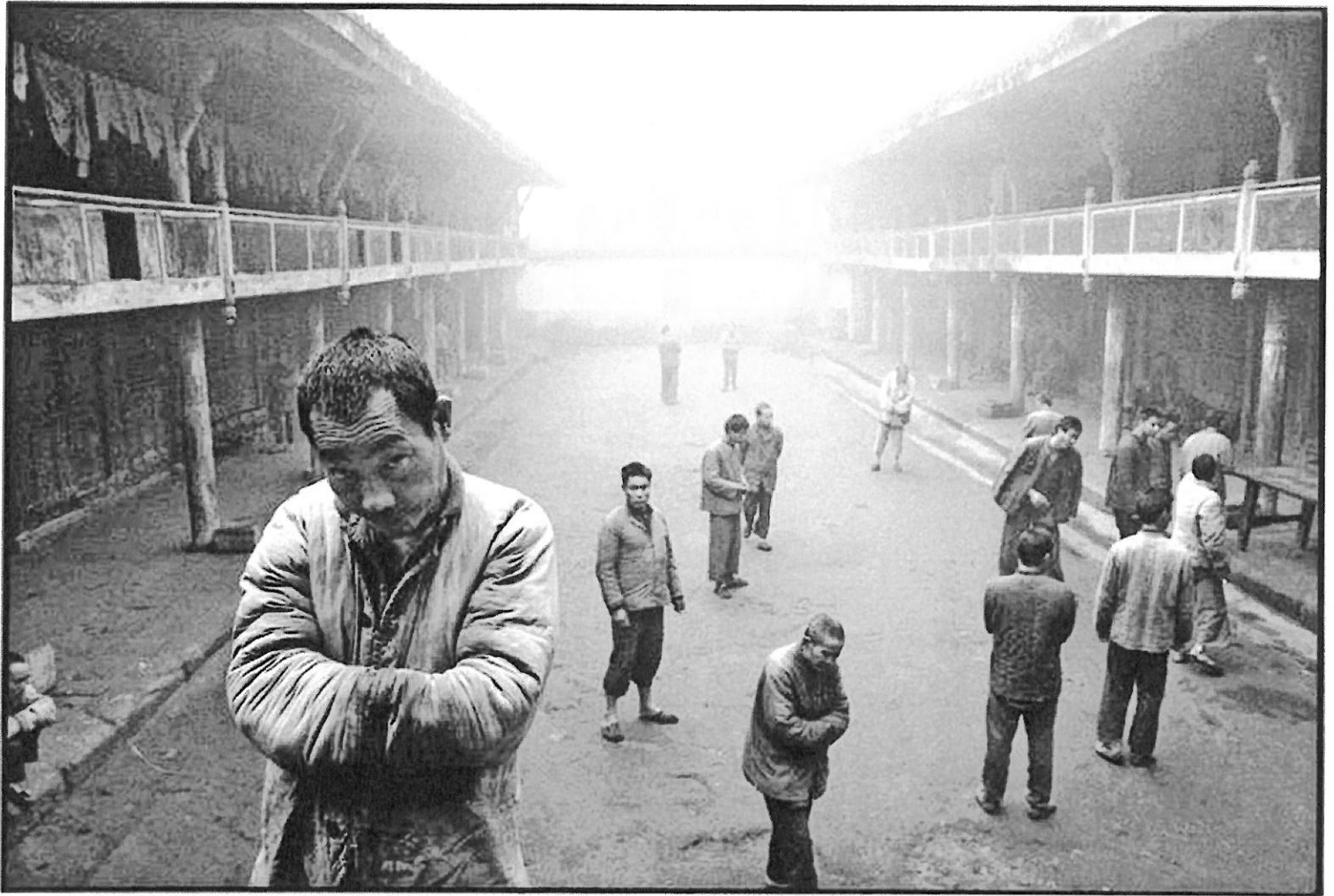
« Telles les eaux du Pont-Euxin
Dont le courant glacé, le cours irréversible
Ignorent le reflux, courant tout droit
Aux rives du Propontide, et de l'Hellespont,
Ma sanglante pensée se précipite ; et jamais plus
Elle n'aura regard pour derrière soi,
Jamais plus elle ne refluera vers là où l'on aime
Avec humanité.

(ne'er ebb to humble love).

(3. 3 : 450-456 ; traduction d'Yves Bonnefoy)

Perdus dans les courants contraires de l'idéalisation et de la désidéalisation, Othello et Desdémone ont perdu le contact avec l'amour tout simple, (*humble love*) qui aurait pu faire leur bonheur, à travers une relation de confiance, de simplicité, d'indulgence et d'acceptation de la différence avec l'objet de leur sentiment.

Jusqu'au dernier moment, Shakespeare nous laisse espérer que cela va revenir, que ce sera encore possible, que les obstacles rencontrés ne sont pas sans solution et c'est le message qu'il nous laisse quand Othello se rapproche de Desdémone pour un dernier baiser.



LE THÉÂTRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

Jeudi 20 Mars

Atelier de transmission :

Ce matin, il n'y a pas eu d'atelier. Personne n'était inscrit et la troupe en a profité pour faire une *Agora*. Base du fonctionnement de la démocratie Athénienne (modernisée bien sûr puisqu'au Point du Jour, les femmes y participent aussi), l'*Agora* permet à chacun de s'exprimer et de partager avec les autres ses préoccupations, ses envies et ses requêtes. Le Point du Jour c'est avant tout une troupe, une équipe qui travaille ensemble, discute et échange. Même si on n'est pas toujours d'accord, c'est la possibilité de ces discussions qui fait la richesse des propositions.

Petit Mémo sur les ateliers de transmission :
PENSEZ BIEN A VOUS INSCRIRE.

Si la troupe voit qu'il n'y a personne, l'atelier risque fort d'être annulé ! Nous sommes désolés pour les deux personnes qui sont venues à l'improviste !

Répétition :

La répétition a lieu dans le hall. Changement d'espace et de configuration. Le plateau plus grand et rectangulaire permet d'explorer une nouvelle dynamique. Surtout, la salle est lumineuse et le soleil qui entre par les fenêtres donne à la répétition une énergie particulière. On continue d'explorer l'acte V et particulièrement le rapport au corps et au sexe mis en jeu dans ces deux scènes. L'acte V, c'est la résolution nous l'avons dit mais c'est aussi l'acte où les hommes brandissent leur *braquemard* et tentent de faire taire toutes les femmes qui, par le verbe, essaient de rétablir la vérité : Bianca d'abord, Emilie ensuite. Langue contre verge pourrait être le sous-texte de cet acte et les comédiens s'en donnent à cœur joie. La seule inconnue du jour reste la fin. Comment achever cette pièce que Shakespeare semble vouloir faire traîner en longueur. Que signifie le fait qu'Othello se couche sur le corps de Desdémone et lui arrache dans la mort et sur ses draps de noces, ce dernier baiser qui pourrait être le premier ? Elle a été étranglée, elle est donc encore blanche, vierge, il se suicide, c'est donc lui qui tâche ces draps qui ne semblent jamais avoir été rougis...

Représentation : 42 spectateurs

Chronique du hall :

Il y a du monde aujourd'hui, et peut-être moins d'habitues que de coutume. Le hall bouillonne avant que les portes ne s'ouvrent. Les spectateurs discutent, nombreux sont ceux qui ont déjà vus les trois premiers actes et attendent anxieux la résolution... Patience... Un spectateur, assidu des lectures en direct, nous fait part d'une petite remarque d'ordre esthétique : « on voit vos nez dépasser sur l'écran ! » Oups, on va se reculer un peu... Quoi que...

Chronique de la représentation:

Acte IV : troisième ! Ça démarre sur les chapeaux de roue, attention ce soir, les comédiens sont en forme. Regorgés du soleil de l'après-midi ou échauffés par une répétition intense, l'énergie est au rendez-vous c'est certain. Du coup, ça envoie, ça déborde, ça s'amuse et l'envie d'être là qui se dégage de cette représentation est très plaisante. Pourtant, on n'a pas répété l'acte IV cet après-midi mais comme le dit Natalie en sortant : ça y'est la pièce a infusé et on s'y sent bien. Attention, il va falloir tenir le rythme !

Chronique du public:

Beaucoup de monde, c'est pourtant un peu plus sage qu'hier dans les rangs. Le public reçoit bien l'énergie des comédiens et on voit qu'il s'amuse. Mention spéciale aux deux jeunes filles, entre 6 et 8 ans, fascinées par la scène finale de Desdémone. Maman est rouge tomate mais les deux demoiselles écarquillent les yeux et ne lâchent pas la scène, de jeunes admiratrices...

Pauline Rousseau



FEMALE SECTION

Out Of Bound to Male Person
Unless Authorized

除特許外 男士勿進

