An aerial photograph of a city, possibly Paris, with hand-drawn white outlines and text overlays. The text is written in a casual, hand-drawn style. The background shows a dense urban area with buildings, streets, and green spaces.

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

12 SEPTEMBRE 2013

N°8

FAIRE LIEU COMMUN

« Quand vous éveillez un constat, une certitude, un espoir, ils s'efforcent déjà quelque part ailleurs, sous une autre espèce. » Edouard Glissant, *Poétique de la relation*.



## L'Incertitude du commun

Que produit l'insistance ?  
Que produit la répétition ?  
Que produit la permanence ?  
Elle produit du commun  
Elle produit un *lieu commun*.

Un lieu qui soit à tous,  
Un lieu qui regarde la banalité, qui sache se réjouir de l'évidence du poncif,  
Un lieu piétiné habité sali nettoyé occupé  
Un lieu où ça lit, un lieu où ça répète, un lieu où ça joue, un lieu où ça dort – debout  
parfois – mais le plus souvent allongé quand même –, un lieu où ça déclame – haut bas  
grave fort et la voix qui fatigue on l'entend ça aussi –, un lieu où ça crie – et ça crie et ça  
crie, aigu en ce moment même parce qu'on travaille sur le spectre –, un lieu où ça chante  
– notes du chœur à la Philip Glass mais également les chants d'Antiteatre tous les après-  
midis –, un lieu où ça écrit, un lieu où ça découpe, un lieu où ça colle, un lieu où ça  
compte, un lieu où ça téléphone, un lieu où ça mange, un lieu où ça fait cuire, un lieu où  
ça s'épuise, un lieu où ça répond, un lieu où ça se change, un lieu où ça se retient, un lieu  
où ça doute, un lieu où ça s'engueule, un lieu où ça désespère, un lieu où ça n'y croit plus,  
un lieu où ça recommence, un lieu où ça a lieu.  
Un lieu qui soit une évidence, produite par le ressassement.  
Un lieu fabriqué par l'obstination, l'intensité, l'occupation en continu du temps.  
Un lieu qui soit « flux de convergences » (Édouard Glissant, *Poétique de la relation*)  
Un lieu qui réponde à d'autres lois que les lois qui règlent le parcours de l'espace  
quotidien, qui tienne tête aux formes de l'exclusion, aux formes du mépris, aux formes  
de l'élitisme.  
Un lieu où les œuvres dites difficiles – parce que classiques – ne sont pas mobilisées  
pour stigmatiser ceux qui regardent La Star Ac' ou qui aiment Nabila et Lady Gaga  
mais sont travaillées du point de vue de l'évidence à l'endroit même du plus grand écart.  
Un lieu qui refuse les hiérarchies entre ce qui est *in* et ce qui est *off*, entre ce qui est de  
l'ordre de la culture et ce qui est de l'ordre du spectacle, entre ce qui est de l'ordre de  
l'art et ce qui est de l'ordre du divertissement  
parce que la démocratie ne saurait être ce geste de « tirer les gens vers le haut » –  
constat effrayant d'élitisme – mais bien plutôt la tentative d'offrir les conditions  
d'expérience pour que chacun face l'expérience de sa propre liberté.

Fabriquer un lieu commun,  
Avec opiniâtreté, avec ténacité, avec persévérance, avec folie, avec acharnement,  
En s'étonnant de ce qui est déjà, en mettant librement en jeu ce qui nous est imposé par  
l'Histoire comme *commun* :  
Une langue,  
Un répertoire,  
Un temps,  
Un lieu.

Le faire en partant de l'hypothèse que « la répétition est [...], ici et là, un mode avoué de la connaissance », et qu'il faut « reprendre sans répit ce que depuis toujours vous avez dit. Consentir à l'élan infinitésimal, à l'ajout, inaperçu peut-être, qui dans votre savoir s'obstinent » (Edouard Glissant, *Poétique de la relation*).

Quel paradoxe alors que d'entrer dans le *commun* avec la figure qui lui semble la plus opposée, avec la figure d'un irréductible solitaire, avec la figure de celui qui se refuse à toute poétique de la relation, qui refuse au commun son lieu. Alceste l'incarnera par la suite dans son versant théorique et superlatif, mais Dom Juan instruit déjà le théâtre sous les auspices de ce risque : ils sont atteints de la même maladie, celle de la solitude, celle du théâtre vide, celle d'une relation construite sur le défaut de toute relation – l'abdication devant la réciprocité, le scandale de l'un dans la rencontre avec l'autre. La conversion à l'hypocrisie de Dom Juan – qui survient à l'acte IV – est de ce point de vue le simple envers d'un comportement auparavant fondé sur le mensonge et le malentendu, la dégradation sociale de l'orgueil de l'homme seul.

C'est sur cette tension que repose pourtant l'expérience théâtrale : nous faire assister à la dissolution de toute communauté, là où une communauté d'individus – chacun ensemble – s'assemble. Éprouver collectivement et pour soi seul la défaite du commun à l'endroit du commun. Sa dévastation. Non pas pour s'en attrister, non, mais pour expérimenter dans la joie de la précarité de ce qui nous rassemble. Vivre joyeusement la possibilité de l'échec du commun – de sa dégradation possible – pour dépasser par la fiction les fictions que les hommes se jouent. Car le commun ne préexiste pas, il n'existe que d'être mis en acte, il est ce qui advient au delà de l'expérience de sa perte : et tel est aussi le propre de la démocratie que de « faire référence à un "commun" qui ne s'exerce et ne se donne à voir qu'à travers les signes de la division sociale. Vouloir effacer ces signes, c'est faire disparaître la référence à cet horizon de sens qu'est le "commun" : c'est annuler la forme démocratique en tant que telle. La démocratie – si on l'entend comme ne se réduisant pas à un régime de fonctionnement juridico-politique – est une configuration symbolique où le conflit est irréductible, ce dont témoigne notamment l'interminable débat qu'elle mène sur le légitime et l'illégitime et qui, bien évidemment, concerne au premier chef les modes de subjectivation de l'homme démocratique. » (Myriam Revault d'Allonnes, « La Fabrique de l'incertitude », *Pourquoi nous n'aimons pas la démocratie*)











## CERCLE OUVERT, RELATION VÉCUE

Vient le temps où la Relation ne se dit plus par une théorie de trajectoires, d'itinéraires qui se succèdent ou se contrarient, mais, d'elle-même et en elle-même, s'explode, à la manière d'une trame, inscrite dans la totalité suffisante du monde.

Nous quittons l'imaginaire projetant, ses audaces, ses randonnées, ses inconnus hasardés : la flèche ardente et le trait qui n'épargne. La poussée du monde, son désir, ne vous enhardissent plus en avant, dans une fièvre de découverte : ils vous multiplient alentour.

Ayant à la fin, et malgré tant d'impossible, approché la Relation et convenu d'en pressentir le travail, il nous faut maintenant la désindividualiser comme système, l'élargir à l'amas bourgeonnant de sa seule énergie, nous y trouvant avec d'autres.

Désindividualiser la Relation, c'est rapporter la théorie au vécu des humanités, dans leurs singularités. C'est revenir aux opacités, fécondes de toutes les exceptions, mues de tous les écarts, et qui vivent de s'impliquer non à des projets, mais à la densité réfléchie des existences.

Ce que nous appelons aujourd'hui le monde, c'est non seulement la convergence des histoires des peuples, qui a balayé les prétentions des philosophies de l'Histoire, mais encore les

rencontres (dans la conscience) de ces histoires et des matérialités de la planète. Les incendies catastrophes réactivent l'œuvre des génocides, les famines et les sécheresses prennent fond sur des régimes politiques suicidaires, des belligérants défollient sur une échelle stupéfiante, les inondations et les cyclones sollicitent la solidarité internationale sans qu'on puisse les prévenir ou en combattre vraiment les effets, les mouvements humanitaires apparus dans les pays riches s'efforcent de panser, dans les pays pauvres, les plaies béantes provoquées le plus souvent par les économies impitoyables de ces mêmes pays riches, on dessouche en même temps des jungles et des tribus, et ainsi à l'infini. L'ébranlement déclenché dans la conscience européenne par le tremblement de terre de Lisbonne au XVIII<sup>e</sup> siècle s'est généralisé. Aucune histoire particulière (bonheur ou tragédie, exaction ou libération) n'est renfermée dans le seul enclos de son territoire ni dans la seule logique de sa pensée collective. Le malheur du paysage a envahi la parole et ravivé le malheur des humanités, pour le concevoir. Pouvons-nous supporter à l'infini cette divagation de la connaissance? Pouvons-nous nous en distraire? L'imaginaire de la totalité nous garde ici de déshérence. — De déserrance.

Si on entend échapper à la divagation, ou au suspens neutralisant par quoi nous l'évitons ordinairement, il nous faut pourtant, non pas seulement imaginer la totalité, comme nous le proposons tout à l'heure, et non pas seulement approcher la Relation par un déport de la pensée, mais aussi impliquer cet imaginaire au lieu où nous vivons, même si nous y avons errance. L'acte et le lieu ne sont pas généralisables.

Ce que j'ai dit de l'antillanité, c'est tout simplement, dans ce lieu d'où nous levons, femmes et hommes de la Caraïbe, la volonté de rassembler et de diffracter les Ante-Îles qui nous confirment en nous-mêmes et nous rallient à un ailleurs.

L'antillanité, qui est de méthode et non pas d'être, ne s'accomplit pas, ne se dépasse pas pour nous.

Mais si nous tombons ainsi dans la modernité, par confirmer l'œuvre de nos cultures, nous ne pouvons méconnaître que l'un de ses motifs les plus permanents est tout dans la volonté pulsionnelle de déculturation. C'est parce que les humanités sentent que leurs cultures constituent les éléments (non premiers) de la généralité du chaos-monde, qu'elles se portent d'instinct à des retournements anticulturels. Comme si elles voulaient préserver cette généralité de toute normativité qu'eût pu y introduire la pensée de la culture. (Il fait d'ailleurs beau voir comme on stigmatise tel ou tel épisode, par exemple de la Révolution chinoise, alors que tout l'appareil des agents-d'éclat porte partout à la même élémentarité anticulturelle.) Comme si elles entendaient affirmer que les cultures ne dessinent pas des harmonies préétablies, que les histoires des peuples ne concourent pas à une seule généalogie<sup>1</sup>. La violence moderne est anticulturelle, c'est-à-dire qu'elle s'efforce de garantir la vitalité ouverte du choc des cultures. S'agit-il d'un retour de barbarie, ou d'une précaution prophétique contre la barbarie de la réduction et de l'uniforme?

Une des constantes de cette violence moderne est qu'elle se doit à toutes forces d'être mise en scène. Réelle ou simulée, elle exige le lustre, ne peut se dispenser des services des agents-d'éclat. Les violences souterraines, celles des ghettos ou des brousses, celles des combats obscurs pour la survie, s'effilochent quand s'esquissent les solutions. Les Noirs des États-Unis, là où ils sont les plus pauvres, parce qu'ils sont les plus pauvres, parce qu'ils sont en deçà des possibilités de vie, et parce qu'ils n'ont pas d'autres solutions, exercent la violence totale, dans le maquis des villes. La violence de la misère n'est pourtant pas une vocation. Mais la violence moderne, née du choc des cultures, est d'une autre sorte. Elle se nourrit de son éclat et s'exaspère de son propre écho.

~~dans l'expérience.~~ Faire l'expérience d'une chose signifie la priver de sa nouveauté, neutraliser son pouvoir de choc. Ainsi s'explique la fascination exercée sur Baudelaire par la marchandise et le « maquillage », autrement dit par ce qui échappe exemplairement à l'expérience.

Avec Baudelaire, un homme qui a été dépossédé de l'expérience s'expose au choc sans la moindre protection. A l'expropriation de l'expérience, la poésie répond en faisant de cette expropriation une raison de survivre, transformant en norme de vie ce qui ne peut être expérimenté. Dans cette perspective, la recherche du « nouveau » n'apparaît plus comme la recherche d'un nouvel objet d'expérience ; elle implique, au contraire, une éclipse et un suspens de l'expérience. Est nouvelle la chose dont on ne peut faire l'expérience, parce qu'elle gît « au fond de l'inconnu » : la chose en soi kantienne, l'inexpérimentable comme tel. Une telle recherche prend alors chez Baudelaire (on mesure par là sa lucidité) une forme paradoxale : le poète aspire à créer un « lieu commun » (« créer un poncif, c'est le génie » ; que l'on songe aussi au rythme particulier de la poésie baudelairienne, à cette manière qui avait tellement frappé Proust de côté subitement la banalité). Un lieu commun, c'est-à-dire quelque chose qui ne pouvait être créé que par une accumulation séculaire d'expériences, et non inventé par un individu. Mais dans une situation où l'homme a été dépossédé de l'expérience, la création d'un tel « lieu commun » passe nécessairement par une destruction de l'expérience

— qui, au moment même où elle en contrefait l'autorité, révèle soudain qu'en réalité cette destruction est la nouvelle demeure de l'homme. L'étrangeté conférée aux objets les plus communs, pour les faire échapper à l'expérience, devient ainsi la caractéristique d'un projet poétique visant à faire de l'Inexpérimentable le nouveau « lieu commun », la nouvelle expérience de l'humanité. Les Fleurs du mal, en ce sens, sont des proverbes de l'inexpérimentable.

C'est dans l'œuvre de Proust qu'a été soulevée l'objection la plus péremptoire contre le concept moderne d'expérience. Car la Recherche n'a pas pour objet une expérience vécue, mais quelque chose au contraire qui n'a été ni vécu ni expérimenté ; et son affleurement soudain dans les « intermittences du cœur » ne constitue pas davantage une expérience, dès lors que cet affleurement dépend précisément de la vacillation des conditions kantienne de l'expérience : le temps et l'espace. Et, avec les conditions de l'expérience, c'est aussi le sujet qui se trouve révoqué en doute. Car il ne s'agit certainement pas du sujet moderne de la connaissance (Proust semble avoir plutôt à l'esprit certains états crépusculaires, comme le rêve éveillé et la perte de conscience : « Je ne savais pas au premier instant qui j'étais », telle est sa formule typique, dont Poulet a recensé les innombrables variations) ; mais il ne s'agit pas davantage ici du sujet bergsonien, dont la réalité ultime est accessible par l'intuition. ~~De fait, ce que l'intuition révèle n'est rien d'autre que la pure succession des~~

Flaubert, il semble donc que le lieu commun reste la pierre de touche de la grande littérature, à travers cette gradation quasiment pascalienne au terme de laquelle les « très grands » rejoignent les « imbéciles » dans le lieu commun, tandis que les médiocres s'évertuent à renverser les idées reçues. Le génial n'est pas l'ingénieux ; le génie peut affronter le lieu commun sans y tomber. Cette conclusion semble conforme au *Dictionnaire des idées reçues* que Flaubert recueillait par ailleurs, fasciné par le lieu commun, c'est-à-dire mettant sans cesse à l'épreuve son pouvoir de dominer, sachant qu'on ne lui échappe pas.

L'ambivalence de la modernité vis-à-vis du lieu commun est frappante. Baudelaire lui-même décrivait dans une sens assez voisin de Flaubert à Louise Colet :

Créer un poncif, c'est le génie.  
Je dois créer un poncif (4).

Autrement dit, si les médiocres répètent des poncifs, les génies les inventent, ou en tout cas les renouvellent. Reste que la pensée du poncif n'est pas abolie par les modernes, à moins que tout cela ne soit à prendre avec ironie. Mais Baudelaire affirme encore :

Sois toujours poète, même en prose. Grand style (rien de plus beau que le lieu commun) (5).

Il s'agit d'être à la hauteur du lieu commun. Entre des mains communes, le lieu commun est misérable, mais chez un génie, chez un poète, même en prose, rien n'est plus grand, et Baudelaire semble avoir encore à l'esprit la tripartition rhétorique des styles. Difficile de ne pas penser ici aussi au classique selon Sainte-Beuve :

(4) Baudelaire, *Fusées, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. 1, p. 662.

(5) *Ibid.*, p. 670.

Le lieu commun est un critère de la littérature, peut-être le critère de la littérature : c'est en tout cas sur ce mode que je l'envisagerai. Mais son ambivalence fait qu'on ne sait pas dans quel sens. Est-ce le lieu commun qui fait la littérature? Ou bien est-ce le renversement du lieu commun? On distingue volontiers le classique et le moderne de cette manière, mais c'est évidemment insuffisant. La question ne peut pas être réduite à une alternative du tout ou rien, comme les littéraires ont trop souvent tendance à se poser les questions afin de s'assurer de ne pas pouvoir les résoudre. Flaubert écrivait en 1853 à Louise Colet, à propos du poème « La Paysanne » que celle-ci venait de publier :

Tu as condensé et réalisé, sous une forme aristocratique, une histoire commune et dont le fond est à tout le monde. Et c'est là, pour moi, la vraie marque de la force en littérature. Le lieu commun n'est manié que par les imbéciles ou par les très grands. Les natures médiocres l'évitent ; elles recherchent l'ingénieux, l'accidenté (2).

Tout le dilemme du lieu commun est résumé là, toute la complexité ; et bien entendu l'intention de Flaubert nous échappe. Loue-t-il franchement « La Paysanne » ou exprime-t-il subrepticement une réserve? La littérature, c'est donner au fond commun une forme aristocratique. Flaubert joue ici sur un autre sens encore de l'adjectif *commun*, à savoir relatif au peuple, identique à la *vox populi*, vulgaire. La force littéraire, c'est une histoire universelle ou générale revêtue d'une forme unique ou rare. On songe à la définition beuvienne du classique : « [...] c'est un auteur [...] qui a parlé à tous dans un style : « [...] c'est un auteur aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges » (3). Même pour un moderne comme

(2) Lettre à Louise Colet du 2 juillet 1853, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II, p. 372.

(3) Sainte-Beuve, « Qu'est-ce qu'un classique? », *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, 1851-1868, t. III, p. 42.

## MICHEL FOUCAULT, DES ESPACES AUTRES (1967), HÉTÉROTOPIES.

Il y a d'abord les **utopies**. Les utopies, ce sont les **emplacements sans lieu réel**. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un **rapport général d'analogie directe ou inversée**. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels.

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, **des lieux réels, des lieux effectifs**, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, **et qui sont** des sortes de contre-emplacements, **sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables**. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les **hétérotopies** ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte **d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir**. Le miroir, après tout, c'est une **utopie**, puisque **c'est un lieu sans lieu**. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. **Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement**, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. 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.

Quant aux hétérotopies proprement dites, comment pourrait-on les décrire, quel sens ont-elles? On pourrait supposer, je ne dis pas une science parce que c'est un mot qui est trop galvaudé maintenant, mais une sorte de description systématique qui aurait pour objet, dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la " lecture " , comme on aime à dire maintenant, de ces espaces différents, ces autres lieux, **une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace**

où nous vivons; cette description pourrait s'appeler l'hétérotologie.

**Premier principe**, c'est qu'il n'y a probablement pas une seule culture au monde qui ne constitue des hétérotopies. C'est là une constante de tout groupe humain. Mais les hétérotopies prennent évidemment des formes qui sont très variées, et peut-être ne trouverait-on pas une seule forme d'hétérotopie qui soit absolument universelle. On peut cependant les classer en deux grands types.

**Dans les sociétés dites " primitives "** , il y a une certaine forme d'hétérotopies que j'appellerais **hétérotopies de crise**, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc.

Dans notre société, ces hétérotopies de crise ne cessent de disparaître, quoi qu'on en trouve encore quelques restes. Par exemple, le collège, sous sa forme du XIXe siècle, ou le service militaire pour les garçons ont joué certainement un tel rôle, les premières manifestations de la sexualité virile devant avoir lieu précisément " ailleurs " que dans la famille. Pour les jeunes filles, il existait, jusqu'au milieu du XX siècle, une tradition qui s'appelait le " voyage de noces " ; c'était un thème ancestral. La défloration de la jeune fille ne pouvait avoir lieu " nulle part " et, à ce moment-là, le train, l'hôtel du voyage de noces, c'était bien ce lieu de nulle part, cette hétérotopie sans repères géographiques.

Mais ces hétérotopies de crise disparaissent aujourd'hui et sont remplacées, je crois, par des **hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation** : celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les **maisons de repos, les cliniques psychiatriques**; ce sont, bien entendu aussi, les **prisons**, et il faudrait sans doute y joindre les **maisons de retraite**, qui sont en quelque sorte à la limite de l'hétérotopie de crise et de l'hétérotopie de déviation, puisque, après tout, la vieillesse, c'est une crise, mais également une déviation, puisque, dans notre société où le loisir est la règle, l'oisiveté forme une sorte de déviation.

**Le deuxième principe** de cette description des hétérotopies, c'est que, au cours de son histoire, une société peut faire fonctionner d'une façon très différente une hétérotopie qui existe et qui n'a pas cessé d'exister; en effet, **chaque hétérotopie a un fonctionnement précis et déterminé à l'intérieur de la société**, et la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre.

Je prendrai pour exemple la curieuse hétérotopie du **cimetière**. Le cimetière est certainement un lieu autre par rapport aux espaces culturels ordinaires, c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de

tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village, puisque chaque individu, chaque famille se trouve avoir des parents au cimetière. Dans la culture occidentale, le cimetière a pratiquement toujours existé. Mais il a subi des mutations importantes. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le cimetière était placé au cour même de la cité, à côté de l'église. Là il existait toute une hiérarchie de sépultures possibles. Vous aviez le charnier dans le lequel les cadavres perdaient jusqu'à la dernière trace d'individualité, il y avait quelques tombes individuelles, et puis il y avait à l'intérieur de l'église des tombes. Ces tombes étaient elles-mêmes de deux espèces. Soit simplement des dalles avec une marque, soit des mausolées avec statues. Ce cimetière, qui se logeait dans l'espace sacré de l'église, a pris dans les civilisations modernes une tout autre allure, et, curieusement, c'est à l'époque où la civilisation est devenue, comme on dit très grossièrement, " athée " que la culture occidentale a inauguré ce qu'on appelle le culte des morts.

Au fond, il était bien naturel qu'à l'époque où l'on croyait effectivement à la résurrection des corps et à l'immortalité de l'âme on n'ait pas prêté à la dépouille mortelle une importance capitale. Au contraire, à partir du moment où l'on n'est plus très sûr d'avoir une âme, que le corps ressuscitera, il faut peut-être porter beaucoup plus d'attention à cette dépouille mortelle, qui est finalement la seule trace de notre existence parmi le monde et parmi les mots. [...]

**Troisième principe.** 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; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions; mais peut-être est-ce que l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d'emplacements contradictoires, l'exemple le plus ancien, c'est peut-être le jardin. Il ne faut oublier que le jardin, étonnante création maintenant millénaire, avait en Orient des significations très profondes et comme superposées. Le jardin traditionnel des persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu, (c'est là qu'étaient la vasque et le jet d'eau); et toute la végétation du jardin devait se répartir dans cet espace, dans cette sorte de microcosme. Quant aux tapis, ils étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante (de là nos

jardins zoologiques).

**Quatrième principe.** Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de **rupture absolue avec leur temps traditionnel**; on voit par là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer.

D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, hétérotopie et hétérochronie s'organisent et s'arrangent d'une façon relativement complexe. Il y a d'abord les hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini, par exemple les musées, les bibliothèques; musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même, alors qu'au XVIIIe, jusqu'à la fin du XVIIe siècle encore, les musées et les bibliothèques étaient l'expression d'un choix individuel. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. **Le musée et la bibliothèque** sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIX' siècle.

En face de ces hétérotopies, qui sont liées à l'accumulation du temps, il y a des hétérotopies qui sont liées, au contraire, au **temps dans ce qu'il a de plus futile, de plus passager, de plus précaire, et cela sur le mode de la fête.** Ce sont des hétérotopies non plus éternitaires, mais absolument chroniques. Telles sont les foires, ces merveilleux emplacements vides au bord des villes, qui se peuplent, une ou deux fois par an, de baraques, d'étalages, d'objets hétéroclites, de lutteurs, de femmes-serpent, de diseuses de bonne aventure. Tout récemment aussi, on a inventé une nouvelle hétérotopie chronique, ce sont les villages de vacances; ces villages polynésiens qui offrent trois petites semaines d'une nudité primitive et éternelle aux habitants des villes; et vous voyez d'ailleurs que, par les deux formes d'hétérotopies, se rejoignent celle de la fête et celle de l'éternité du temps qui s'accumule, les pailloles de Djerba sont en un sens parentes des bibliothèques et des musées, car, en retrouvant la vie polynésienne, on abolit le temps, mais c'est tout aussi bien le temps qui se retrouve, c'est toute l'histoire de l'humanité qui remonte jusqu'à sa source comme dans une sorte de grand savoir immédiat.

# HIER

Mercredi 11 septembre

## Atelier de transmission

Pas d'inscrit aujourd'hui, mais une dame est là. Elle assiste à la répétition de *Tartuffe* et trouve qu'il est étrange de faire jouer du Molière par de jeunes gens.

## Répétition

Ce matin, il s'agit de clarifier la scène 1 de l'acte I et de définir l'espace pour la suite.

Une hypothèse est essayée : démarrer la pièce avec l'idée de fête, d'une maison festive où l'on se divertit puisque c'est ce que reproche madame Pernelle. Il s'agirait d'inviter les spectateurs à participer à la fête. Soudain Mme Pernelle interrompt les festivités en tapant sur le tambour. Un acteur pense que c'est un appel à débiter la pièce et s'élance pour jouer le Misanthrope, ce qui énerve d'autant plus Mme Pernelle.

Travail sur l'arrivée d'Orgon. Chercher le désir qu'il peut avoir de retrouver Tartuffe. Difficulté à trouver des points d'appui forts. Travail sur le monologue difficile de Cléante. Pourquoi et comment Orgon l'écoute-t-il ?

17h30 lecture des notes sur Dom Juan.

## Représentation

55 personnes

Ce soir le public est très réactif. Des applaudissements inattendus. Les comédiens ont une bonne énergie. La représentation est fluide.

Soudain, Gwenaël M. interrompt la scène : il y aurait de la fumée. Un projecteur se serait cassé. 21h, tout le monde sort pendant que les pompiers entrent. Le public attend dehors. Personne n'est parti. Les pompiers donnent l'autorisation de reprendre.


Ça reprend !

Rideaux ! Et la représentation continue.

Il semblerait que de vivre une expérience d'urgence commune rassemble : l'ambiance est décontractée et chaleureuse.

Ce soir, le théâtre offre à boire pour que tout le monde se remette de ses émotions.

Sara Ferroud



« La société égale n'est que l'ensemble des relations  
égalitaires qui se tracent ici et maintenant à travers des  
actes singuliers et précaires »

Jacques Rancière