

VERONIKA DARIDA

## HÉTÉROTOPIES DU THÉÂTRE

Dans le théâtre contemporain nous pouvons remarquer un certain « tournant spatial », ce qui signifie que les scènes théâtrales ne sont plus seulement les plateaux, mais les espaces autres. Les spectacles actuels peuvent être joués sur tous les espaces hétérogènes, soient publics ou privés, et par conséquent les dramaturgies nouvelles doivent mettre en considération toutes les possibilités ouvertes par les scènes inhabituelles.

Le concept des hétérotopies, élaboré par Michel Foucault, a connu un immense succès dans toutes sortes de théories des arts, et parmi elles dans la théorie des arts vivants. Au cours de notre étude, nous avons pour but d'esquisser en quelques mots la conception des « espaces autres » selon Foucault, et pour illustrer sa thèse dans le domaine de l'art du spectacle, nous évoquerons la collaboration d'un dramaturge et d'un metteur en scène (celle de Bernard-Marie Koltès et Patrice Chéreau). Car nous sommes persuadés que cet exemple montre comment les hétérotopies apparaissent dans les textes écrits et se manifestent sur les planches.

### *Les hétérotopies selon Foucault*

Commençons notre propos par évoquer l'histoire théorique des hétérotopies. Michel Foucault a prononcé deux conférences concernant « des espaces autres ». D'abord, en 1967<sup>1</sup>, en acceptant l'invitation du Cercle d'études architecturales de Paris, puis il a repris ce texte en 1984<sup>2</sup>, dans le cadre de l'exposi-

<sup>1</sup> Quelques extraits du texte ont été publiés dans la revue *L'Architettura, cronache e storia*, vol. XIII, n. 150, 1968 : 822–823.

<sup>2</sup> *Des espaces autres* : première publication dans AMCS, *Revue d'architecture*, oct. 1984 : 46–49. Le texte fut recueilli dans M. Foucault : *Dits et Écrits IV*, Paris : Gallimard, 1994. Ce texte est paru également dans une traduction hongroise (trad. T. Sutyák) in M. Foucault : *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen : Latin Betűk, 2000 : 147–157.

tion « Idée, processus, résultats » à Berlin. En plus, il a fait une conférence (longtemps inédite) intitulée « Les hétérotopies » sur France-Culture, déjà en 1966<sup>3</sup>.

En vérité, ces deux approches sont significativement différentes, parce que dans la première élaboration du sujet (celle de l'émission radiophonique) Foucault parle encore de la possibilité d'une « hétérotopologie » comme une science. Dans notre étude, nous citons cette première version, moins connue en Hongrie.

Selon Foucault nous ne vivons pas, nous n'aimons pas et nous ne mourons pas dans un espace neutre et blanc. Par contre, comme notre expérience quotidienne le confirme, nous vivons, aimons, etc. dans un espace quadrillé, découpé des zones claires et sombres. Dans cet espace, il y a les régions de passage (comme les rues, les trains, les métros), les régions ouvertes de la halte transitions (comme les cafés, les cinémas, les hôtels), et également les régions fermées du repos et du chez-soi. Or, suivant le raisonnement de Foucault, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y a des espaces qui sont absolument différents, absolument autres (comme le mot « hétéro » indique). Ce sont justement des lieux qui s'opposent à tous les autres et qui puissent être nommés comme « contre-espaces » ou « utopies localisées ».

Les *hétérotopies*, et c'est précisément sur ce point que Foucault introduit ce nom, sont par définition les lieux réels hors de tous les lieux. Entre ces « espaces autres » qui changent toujours – car selon Foucault les sociétés constituent, font disparaître et réorganisent leurs hétérotopies tout au cours de l'histoire – nous retrouvons les jardins, les cimetières, les colonies, les asiles, les maisons clos, les prisons, les musées, les bibliothèques, les foires, les navires, etc. En regardant cette liste hétérogène, nous pouvons admettre qu'il soit impossible de donner un catalogue complet des hétérotopies. Il n'est possible qu'en énumérer quelques principes les plus caractéristiques. Par exemple, les hétérotopies ont pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui normalement seraient incompatibles. Or, les hétérotopies sont liées au découpage du temps (à cet égard, elles sont parentes des hétérochronies). Et encore, ce qui est très important à notre propos, les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de fermeture. En bref, comme Foucault l'affirme, elles sont la contestation de tous les autres espaces.

Dans notre étude, nous ferons référence aux quelques hétérotopies de déviation (il s'agit des lieux réservés aux personnes dont le comportement

<sup>3</sup> Une édition audio existait sous le titre *Utopies et hétérotopies* (INA, Mémoires vives, 2004), mais la publication fut seulement en 2009. M. Foucault : *Corps utopique, les hétérotopies*, Paris : Ligne, 2009.

est déviant par rapport à la norme) : comme les cliniques psychiatriques, les prisons. Quand même, nous montrerons les hétérotopies qui constituent un espace hors temps (comme le font les musées).

Et surtout, nous parlerons de l'hétérotopie du théâtre. Car, comme Foucault le manifeste, le théâtre a comme caractéristique de faire succéder sur le rectangle de la scène tout une série de lieux étranges : en créant une illusion ou en créant un autre espace. Voire, le théâtre a aussi le privilège qu'il puisse mettre en scène les hétérotopies, ou bien qu'il puisse occuper (comme le territoire du jeu) les espaces autres.

Il est intéressant à remarquer que déjà Jean Genet, dans son essai cardinal sur le théâtre intitulé *L'étrange mot'd...<sup>4</sup>*, a esquissé l'idée de faire les spectacles dans les cimetières. Or nous pouvons constater que toutes les pièces de Genet représentent les hétérotopies sur la scène (*Le Balcon*, *Haute surveillance*, *Les Paravents*).

Ce n'est pas par hasard que nous mentionnons ici le nom de Genet, car son style d'écriture a influencé la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès<sup>5</sup>, et Patrice Chéreau a mis en scène les *Paravents* presque parallèlement avec *Le Combat du nègre et de chiens*.

### *Patrice Chéreau/Bernard-Marie Koltès*

Il y a deux raisons pour lesquelles nous avons choisi d'envisager, dans le cadre limité de nos réflexions, la collaboration fructueuse entre Chéreau et Koltès. D'une part, parce que Koltès, qui est devenu déjà un auteur classique en France, reste encore très peu connu en Hongrie (il n'y a que trois de ses pièces qui ont été publiées dans une traduction hongroise : *La Nuit juste avant les forêts*, *Dans la solitude des champs du coton* et *Roberto Zucco*)<sup>6</sup>. D'autre part, il y a une triste actualité, notamment sa mort récente, pour laquelle il nous semble inévitable de parler de Patrice Chéreau. Avec notre bref texte nous

<sup>4</sup> «Dans les villes actuelles, le seul lieu – hélas encore vers la périphérie – où un théâtre pourrait être construit, c'est le cimetière. Le choix servira aussi bien le cimetière que le théâtre» (J. Genet : *Ceuvres complètes IV*, Paris : Gallimard, 1968 : 14).

<sup>5</sup> «Mes rapports avec Genet sont un peu bizarres ; je me sens d'une autre monde, je ne me sens pas de familiarité avec le sien. J'éprouve une grande admiration pourtant pour son écriture, incontestablement c'est le seul auteur dramatique contemporain qui m'intéresse» (B.-M. Koltès : *Une part de ma vie*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2010 : 126).

<sup>6</sup> B.-M. Koltès : *Magányéjszaka*, trad. L. Anna, Budapest : Ab Ovo, 1995 ; R. Bognár (éd.) : *Művészet*, Budapest : Európa, 2010.

espérons de rendre hommage aux deux grands artistes du théâtre contemporain français.

La rencontre entre Koltès et Chéreau fut définitive et marqua un tournant principal dans tous les deux itinéraires. En 1982, Chéreau a été nommé le codirecteur du Théâtre des Amandiers, à Nanterre. À partir de cette date, une nouvelle période a commencé dans ce théâtre de la banlieue, que nous pouvons nommer au juste titre comme «les années de Chéreau<sup>7</sup>». Pourtant, au moment précis de leur rencontre, Koltès fut encore un auteur débutant, avec les scénarios négligés par les metteurs en scènes. Chéreau fut le premier qui a brisé cette tendance. Après la lecture du *Combat de nègre et de chiens*<sup>8</sup>, il a décidé de montrer la pièce. L'univers koltésien se manifeste déjà dans cette œuvre. L'histoire se déroule dans un pays d'Afrique, plus concrètement dans un chantier de travaux publics d'une entreprise étranger. Pourtant, elle ne parle pas de l'Afrique et des nègres, ne raconte le néocolonialisme ou la question raciale, elle parle simplement d'un lieu du monde. L'Afrique de Koltès devient ici une métaphore ou un aspect de la vie. Citons à cet égard le témoignage de l'écrivain :

Ma pièce, parle peut-être, un peu, de la France et de Blancs, une chose de vue de loin, déplacée, devient parfois plus symbolique, parfois plus déchiffrable. Elle parle surtout des êtres humains, isolés dans un certain lieu du monde qui leur est étranger, entourés des gardiens énigmatiques<sup>9</sup>.

Le défi pour Koltès était de raconter le cri de ces gardiens, entendu au fond d'un territoire d'inquiétude et de solitude. Quant à lui, Chéreau voulait représenter sur les plateaux ce lieu réel et en même temps imaginaire. Le décor fait par Richard Peduzzi créa enfin un certain «no-man's land», avec l'image centrale d'un grand viaduc qui fut apparu comme un pont de rêves, mais qui ne mena à nul part.

Dans le *Quai Ouest*<sup>10</sup>, deuxième pièce de Koltès que Chéreau a montré en 1986, l'action se passe dans un hangar. L'auteur y raconte l'histoire de la naissance de son concept dramatique ainsi : «Ma prochaine pièce raconte un

<sup>7</sup> Voir l'album : *Nanterre Amandiers. Les années Chéreau 1982–1990*, Paris : Imprimerie Nationale, 1990.

<sup>8</sup> B.-M. Koltès : *Combat de nègre et de chiens*, Paris : Minuit, 1983.

<sup>9</sup> B.-M. Koltès : *Une part de ma vie*, Paris : Minuit, 2010 : II.

<sup>10</sup> B.-M. Koltès : *Quai Ouest*, Paris : Minuit, 1985.

peu l'histoire d'un lieu et des gens qui y transitent. Ce lieu est un hangar désaffecté au bord de Hudson River à New York<sup>11</sup>.»

Pourtant, pour Chéreau ce lieu concret est devenu un lieu symbolique ou un lieu de l'âme. Il a réussi de présenter comment les gens, ces personnages errants, entrent dans ce lieu déserté pour y chercher l'obscurité ou pour se cacher. Le décor de Peduzzi apparut comme un paysage surnaturaliste avec un carcan de fer. Pour faire voir «l'étrange inquiétude» (au sens freudien) du lieu, Peduzzi a utilisé les décors mouvants, qui se faisaient et se défaisaient sous les yeux des spectateurs. Cet espace de rêve cauchemardesque présenta enfin une impression de la solitude, de l'oubli et de la menace.

L'année suivante, la troisième et la plus emblématique mise en scène de Chéreau fut *Dans la solitude des champs de coton*<sup>12</sup>. Dans cette pièce, l'intrigue – qui pourrait être considéré, dans une première approche, comme un trafic de drogue (entre un client et un vendeur/dealer) mais qui est beaucoup plus que ça – se déroule dans un espace neutre et désert, plat, silencieux. Il s'agit d'un espace qui interdit l'indifférence, le détour ou la fuite. Ce lieu de l'échange entre le Client et le Vendeur (dont l'objet reste indéfini, obscur, caché) devient un champ de bataille (où le langage est devenu une arme) ou le combat de l'haïne et du désir inconscient.

Il est intéressant à remarquer que Chéreau a monté cette pièce trois fois : d'abord avec deux acteurs (Client : Laurent Malet et Vendeur : Isaach de Bankolé), puis il a repris le rôle du Dealer, et enfin il a fait une nouvelle mise en scène (Client : Pascal Gregory et Dealer : Patrice Chéreau). Cette dernière présentation a lieu presque dix ans plus tard (1995–1996), après le décès de Koltès (1989), et a connu un immense succès. Le spectacle faisait tournée en Europe et à New York, il a été présenté dans les manufactures, dans les usines et dans les hangars vides<sup>13</sup>. Selon notre opinion, ce fut la représentation la plus authentique et la plus fidèle aux intentions koltésiennes.

Car, encore une fois, il nous faut mettre l'accent sur le fait que dans la dramaturgie de Koltès, l'espace joue toujours un rôle primordial. Ce que Koltès a avoué à propos de *Quai Ouest* : «C'est de ce lieu dont j'ai voulu parler»<sup>14</sup> – nous semble être vrai et justifiable pour toutes ses pièces.

<sup>11</sup> B.-M. Koltès : *Une part de ma vie*, *op.cit.* : 27

<sup>12</sup> B.-M. Koltès : *Dans la solitude des champs de coton*, Paris : Minuit, 1986.

<sup>13</sup> Voir le film : *Une autre solitude*.

<sup>14</sup> «J'ai eu envie de parler de ce petit endroit du monde, exceptionnel et, pourtant, qui ne nous est pas étranger ; j'aimerais rendre compte de cette impression étrange qu'on ressent en traversant ce lieu immense, apparemment désert, avec, au long de la nuit, le changement de la lumière à travers les trous du toit, des bruits de pas et de voix qui résonnent, des frôlements,

Les lieux vastes, abandonnés, brumeux, crépuscules de Koltès expriment l'histoire des personnages vagabonds, ces paysages atmosphériques nous suggèrent leur solitude, angoisse et frustration. Ce qui veut dire que, dans cette dramaturgie nouvelle, les territoires expriment mieux les sentiments que les mots. Les espaces koltésiens ne sont jamais accueillants, ils gardent leur «inquiétante étrangeté» [*Unheimlichkeit*]. Ce sont des lieux dont il faudra s'échapper : rappelons-nous *Roberto Zucco*<sup>15</sup>, la dernière pièce de Koltès (et la seule que Chéreau n'a pas montée). L'histoire de ce criminel commence et termine dans une prison entourée de grillages – pourtant, pour ce nouveau héros, cet assassin sauvage, il y a une issue, une possibilité de fuir : vers le monde ou vers la mort.

Il est important à souligner, que les espaces sont, chez Koltès, les lieux même des contradictions. Ils sont des *hétérotopies*, au sens de Foucault. Car les «espace autres» de Koltès sont en même temps les lieux concrets et métaphoriques, les espaces déterminés et imaginaires. Ce sont les lieux fermés et ouverts en même temps, les lieux du passage et de la transformation. Comme nous avons déjà vu en regardant les définitions des hétérotopies, dans la dramaturgie de Koltès nous retrouvons la succession ou plutôt la juxtaposition de lieux. Ces lieux nous présentent une horizontalité très vaste (car ils sont des lieux pour l'évasion) et une verticalité fort marquée (car le mouvement de la chute apparaît dans les mouvements horizontales – comme la figure du «saut périlleux»). Dans ces espaces, il s'agit d'un mouvement incessant et circulaire (celui de l'éternel retour), néanmoins dans ce cercle il y a toujours une sortie : une ouverture vers l'infini, vers le Soleil ou vers la mort. Car la mort a une omniprésence dans l'œuvre de Koltès<sup>16</sup>.

A la fin, je voudrais évoquer une autre aventure théâtrale de Patrice Chéreau. En 2010, il fut le «Grand invité» du Louvre. Ce qui signifie que le Musée National lui a offert la possibilité d'organiser une exposition sous le titre *Les visages et les corps*<sup>17</sup>.

---

quelqu'un à côté de vous, une main qui tout à coup vous agrippe» (B.-M. Koltès : *Une part de ma vie*, *op.cit.* :13).

<sup>15</sup> B.-M. Koltès : *Roberto Zucco suivi de Tabataba*, Paris : Minuit, 1990.

<sup>16</sup> «Tout se passe comme si la trajectoire personnelle de Koltès, ce jeune homme qui très vite rencontre la mort et se vit confronté à elle, avait pour écho l'œuvre entière.» Voir A. Ubersfeld : *B.-M. Koltès*, Paris : Actes Sud, 1999.

<sup>17</sup> Voir le catalogue de l'exposition sous le titre : *Les visages et les corps*, Paris : Musée du Louvre (Skira/Flammarion), 2010.

Il faut ajouter que Chéreau avait une fascination pour ce lieu, car son père était peintre. Il a confessé : «Ce Louvre où je habitais enfant, je m’y sentais bien. J’y voyais une grande maison peuplée de personnages apaisants et fantastiques.»

En fait, Chéreau voulait remplir ces espaces historiques et culturelles des corps.

Pour cette raison, il a présenté son «musée imaginaire» (avec les tableaux et les photos) parallèlement avec les spectacles vivants. Il est intéressant à noter que d’abord Chéreau avait pensé à montrer deux scènes de *Roberto Zucco*, mais enfin il a choisi de montrer la première pièce de Koltès, intitulé *La Nuit juste avant les forêts*<sup>18</sup>. Remarquons que Chéreau a lu premièrement cette pièce en 1982, pourtant, à ce moment-là, il n’était pas très enthousiasmé par l’idée de la présenter. Citons Chéreau : «Je m’étais dit : je ne comprends rien de tout à cette pièce» – et comme une solution il a donné la pièce à Richard Fontana<sup>19</sup>.

Néanmoins, trente ans plus tard, il en a fait un spectacle formidable, un événement théâtral dans la Salle Denon du Louvre, avec la participation de Romain Duris. Contrairement aux interprétations habituelles du personnage principal (qui fut représenté presque toujours comme un clochard ou un SDF), son protagoniste était un jeune homme très beau (un peu ressemblant à Koltès), allongé sur un lit d’hôpital.

Pour conclure nous pouvons dire qu’avec ce spectacle inoubliable Chéreau a réussi à représenter une hétérotopie (un clinique psychiatrique) dans une autre hétérotopie (dans le musée) en faisant le théâtre, qui est également une hétérotopie par excellence.

<sup>18</sup> B.-M. Koltès : *La Nuit juste avant les forêts*, Paris : Minuit, 1988.

<sup>19</sup> P. Chéreau : *J’y arriverai un jour*, Paris : Actes Sud, 2009.