

THÉÂTRE ÉQUESTRE

Théâtre du Centaure

*Centaures
quand nous
étions enfants*

du 10 au 15 octobre
TÉAT Champ Fleuri

Dès 7 ans

Dossier ressource

David Sarie

Professeur relais

des TÉAT Réunion, Théâtres
départementaux de La Réunion
auprès de la délégation académique
à l'éducation artistique
et à l'action culturelle.

www.teat.re



SOMMAIRE

Présentation du spectacle	P3-P4
Le projet	P5
Présentation des artistes	P6-P10
Avant le spectacle	P11-P14
Après le spectacle	P15-P20
Pour aller plus loin	P21
Annexe	P22
Corpus de poèmes sur le Centaure	P23-P25
Des espaces autres. Hétérotopies	P26-P32

Centaures quand nous étions enfants est un spectacle biographique qui raconte la vie des deux acteurs-dresseurs de chevaux, fondateurs du **Théâtre du Centaure** : **Camille** et **Manolo**. C'est une histoire vraie, c'est-à-dire la manière dont ils l'ont rêvée, menée, vécue et surtout dont ils la racontent pour lui donner la cohérence d'un récit unifié.

Pour ce faire, l'auteur et metteur en scène, **Fabrice Melquiot**, mêle enregistrement de lectures par des acteurs d'âges différents, témoignages, projections de vidéos et de photos personnelles afin de retracer ce qui s'est profilé, esquissé, dessiné dans le parcours croisé de ces deux individualités singulières et fortes. Se déroule alors devant le spectateur la coordination synoptique de deux existences passionnées par la création et les chevaux qui vont s'unir à la vie comme dans le travail pour fonder cette utopie concrète qu'est le Théâtre du Centaure.

Ce ne sont donc pas des hommes et des chevaux mais deux centaures qui apparaissent sur le plateau : Camille-Gaïa et Manolo-Indra. Gaïa, la terre mère, assise sûre pour tous les vivants, et Indra, le seigneur du Ciel, dieu de la guerre et des orages, sorte équivalent védique d'Ouranos, font alliance avec l'homme et la femme. Récit de soi et discours mythologique relatif aux origines et à la genèse d'une vie se mêlent de façon quasi-inextricable. Nul ne peut se ressaisir dans sa totalité comme il le ferait d'un objet extérieur. Demeure donc toujours un point aveugle dès lors que le sujet tente de se ressaisir. Toute vérité sur soi est donc, de fait, dans le discours du sujet, nécessairement allégorique ou métaphorique.

La mythologie du centaure joue ici le rôle originaire de tout discours mythique : le *mythos*, discours de vérité sur les origines qui ne peut en raison de sa nature être saisi par la parole rationnelle, *logos*. Au-delà du récit personnel se joue donc la question universelle du statut du discours autobiographique et de la connaissance que chacun d'entre nous peut avoir de soi ou sur soi.

Nous n'existons pas comme des êtres indépendants qui se suffiraient à eux-mêmes, qui ne seraient rien d'autre qu'eux-mêmes. Nous sommes dans la relation. Être soi-même c'est donc nécessairement être engagé dans un devenir dans lequel nous devons apprendre à trouver un point d'équilibre ou se concilient dans l'ordre du désir les exigences de la relation aux autres et ceux des pulsions qui nous rattachent à notre nature animale.

C'est ce que Camille-Gaïa et Manolo-Indra expliquent dans leur manifeste :

1+1=1

« Le centaure est un aveu : celui de notre incomplétude. C'est aussi un cri d'alliance : quand tu regardes un centaure, tu vois une relation. Je ne serai entier qu'en étant toi : le centaure est une promesse.

Je rêve d'un galop pour ma moitié humaine, je rêve d'une parole pour ma moitié animale : le centaure espère l'impossible, de toutes ses forces rassemblées ; il interroge l'animal humain, déplaçant les frontières de soi aux frontières de l'autre : le centaure est un franchissement. Le centaure est de ces rêves qu'on ne réalise qu'en rêve : d'un être fabuleux, nous avons fait une utopie, notre espace quotidien et un recueil de poèmes disant notre rapport au monde, et le rapport du monde à ses propres rêves, son besoin d'autre et sa quête d'ailleurs. C'est à l'intérieur de chacun que le centaure s'élance, là où les secrets ont leur sauvagerie, l'inconscient son étrangeté, là où l'avenir s'arpenne à plusieurs.

Nous avons préféré ce corps qui n'existe pas, plutôt qu'un corps qui existe à moitié. »

Au travers de cette méditation s'explicite également le projet artistique du Théâtre du Centaure qui mêle théâtre et art équestre. Il s'agit selon Manolo d'une « *hétérotopie* », c'est-à-dire d'une utopie située en un lieu étranger au commun, dans laquelle Camille et lui-même fabriquent ces chimères que sont des centaures.

À chaque fois que l'un ou l'autre doit changer de cheval pour remplacer le précédent devenu trop âgé, c'est une relation nouvelle qui doit être construite et qui influence leurs créations artistiques. Le cheval n'est ni un outil ni un matériau mais une dimension à part entière des artistes qu'ils sont dans leurs créations et leurs interprétations.

Ayant collaboré avec eux depuis de nombreuses années, c'est cette dimension originale de leur travail artistique que Fabrice Melquiot voulait aborder avec eux dans ce spectacle :

«Le propos, c'est de revenir aux racines du rêve qui a engendré le Théâtre du Centaure. Je connais Camille et Manolo depuis de nombreuses années. [...] Le spectacle part de ces éléments biographiques. Il y a des épisodes situés dans l'enfance, dans l'adolescence. On aborde le moment de leur rencontre quand ils étaient jeunes étudiants et on explique comment ils ont développé ce langage qui leur est propre, mêlant l'art théâtral à la compagnie des chevaux.»¹

Ce projet que réalise le Théâtre du Centaure prend son origine dans l'enfance. En effet, lorsqu'on demandait à Manolo ce qu'il voulait devenir lorsqu'il serait devenu grand, il répondait qu'il voudrait faire « *un château avec des artistes et des chevaux* ». C'est l'importance des rêves que chaque enfant élabore pour se projeter dans le monde adulte qui nous est rappelé ici. Il ne s'agit pas seulement d'une pure fantaisie infantile mais de la fonction synthétique de cette faculté poétique qu'est l'imagination qui crée en nous un espace du rêve dans lequel s'élabore notre relation aux autres et au monde ou imago. Comme le remarque Fabrice Melquiot, « *on ne peut pas exister pleinement dans toutes les dimensions de l'existence, comme croire, aimer, œuvrer, sans restaurer à l'intérieur de soi cet espace d'attente pour la poésie.* »². Ce rêve d'enfant peut par la rigueur, l'effort, continuer de se réaliser dans une aventure telle que le Théâtre du Centaure.



© Stéphanie Para

¹ Philippe Muri, *Des Centaures galopent sur la scène d'Am Stram Gram*, La Tribune de Genève, 31.10.2017

² Entretien de Fabrice Melquiot avec Alexandra Budde, *Des centaures sur la scène d'Am Stram Gram*, le programme.ch, le 27/10/17.

LE PROJET

« Toute l'enfance tient dans un cheval de bois. Et nos rêves s'y balancent encore.

Parler centaure, c'est parler de l'enfance de chacun, l'enfance ancestrale, l'enfance qu'on dépose dans l'âme des jouets ou celle des animaux.

J'ai toujours perçu Camille et Manolo comme une princesse et un prince des temps modernes, qui auraient préféré devenir écuyers pour mieux choisir leur royaume. Une princesse et son prince, dans un royaume de paille et de bois. Je crois que leur histoire, c'est l'histoire d'un amour qui a commencé bien avant l'amour. J'aimerais raconter l'histoire véritable de Camille et Manolo, fondateurs du Théâtre du Centaure. Quels enfants étaient-ils ? Quels adolescents ?

Comment se sont-ils rencontrés ? Comment ont-ils, au fil des années, imaginé et bâti ensemble ce lieu utopique en plein cœur de Marseille ? Comment s'aimer, quand on a choisi la vie avec les bêtes ? Comment s'aimer quand la vie avec les bêtes réclame tant de disponibilité et de rigueur ? Comment s'aimer quand on ne considère plus les bêtes comme des bêtes, mais comme des amies, des parents, des morceaux de soi ? Raconter leur histoire, c'est aussi questionner nos propres convictions.

Ce en quoi l'on est encore prêt à croire. Comme eux croient effrontément, poétiquement, passionnément, qu'ils ne sont que moitié d'êtres tant qu'ils ne composent pas, fondus dans leur moitié animale, ce dessin de créature mythologique parmi les plus fascinantes.

Il y aura donc deux centaures sur le plateau : Camille Gaïa et Manolo Indra. Il y aura un texte basé sur le pacte autobiographique et ancré au cœur du réel contemporain. Il y aura deux chansons. Une balade médiévale transformée en tube eighties et une berceuse rock.

Il y aura les images de Martin Dutasta pour donner à voir autrement cette histoire : photographies documentaires ou archives revisitées, elles hanteront la mémoire, les box, le manège, les roulottes, les camions, la scène, les coulisses, les corps, les visages.

Il y aura les musiques et les sons de Nicolas Lespagnol-Rizzi, qui accompagne Camille et Manolo depuis des années. Ensemble, nous irons de notre pas le moins sûr vers cette terre d'enfance où les mythes entrent en nous comme des instincts, des pulsions de vie. »

Fabrice Melquiot

LE THÉÂTRE DU CENTAURE

« Ce théâtre, c'est une hétérotopie, autrement dit un endroit où l'on fabrique des utopies, notamment celle des centaures ». Manolo

C'est exactement ce que Michel Foucault appelle une « hétérotopie », le lieu physique réel de réalisation d'une utopie. Un espace concret qui héberge l'imaginaire comme une cabane d'enfant, un espace à la fois mythique et réel.

Concrètement, le Théâtre du Centaure c'est une famille d'une dizaine d'équidés et d'humains qui ont construit ensemble un mode de vie et de création spécifique. Village, écuries, lieu de travail et de fabrique, où dix personnes et dix chevaux œuvrent tous les jours à la réalisation d'une utopie.

Évidemment le centaure n'existe pas. C'est l'utopie d'une relation, d'une symbiose pour n'être qu'un à deux.

*« Parce qu'il est impossible, parce que c'est une utopie, le centaure est pour nous une forme d'engagement. Un engagement qui nous pousse à inventer un théâtre qui n'existe pas, des formes différentes, un langage autre ». Les créations de la compagnie s'apparentent tantôt au théâtre (*Les Bonnes* 1998), tantôt au nouveau cirque (*Macbeth* 2001) ou aux arts visuels et à la danse (*Cargo* 2004, *Flux* 2009).*

A chaque fois, cette créature hybride bouscule les codes et impose de nouveaux langages, de nouveaux surgissements dans le monde réel. Les centaures parcourent le monde avec leurs spectacles. Ces voyages sont l'occasion de réaliser des films d'art, à Berlin, Rotterdam, Istanbul...

Fondé en 1989, le Théâtre du Centaure est implanté à Marseille depuis 1995. La compagnie est dirigée par Camille & Manolo.

1989 : Création de la compagnie et premiers laboratoires de recherche pratique et théorique.

1995 : La compagnie est invitée à s'installer en résidence à Marseille. Pendant les années qui vont suivre, son travail se porte principalement sur l'adaptation de pièces de théâtre classiques.

1998 : Après dix ans de vie commune, hommes et chevaux créent ensemble *Les Bonnes* de Jean Genet avec trois centaures dans un salon Louis XV. Le spectacle sera en tournée aux quatre coins de la France dans de nombreux théâtres et scènes nationales durant trois ans.

2001 : Construction à Marseille d'un chapiteau théâtre spécialement conçu pour l'acteur centaure en collaboration avec l'architecte Patrick Bouchain. L'idée de construire un lieu spécifique à la démarche de création de la compagnie s'est imposée en même temps que le travail de réflexion sur le texte de l'adaptation de *Macbeth* sur laquelle elle travaillait alors.

Traduction et adaptation de *Macbeth* de Shakespeare pour douze acteurs centaures.

2002 : Tournée de *Macbeth* jusqu'en 2003 : Festival In d'Avignon, Paris Grande Halle de la Villette, Festival In d'Aurillac, Lyon, Marseille, etc.

Par la suite, le travail de la compagnie se porte sur des créations originales, et le travail sur la vidéo d'art vient petit à petit s'associer au jeu des acteurs sur scène.

2004 : Résidence de création pour *Cargo* au Maroc.

2005 : Création au Printemps des Comédiens à Montpellier de *Cargo*, pour trois acteurs centaures, puis tournée nationale et internationale : Allemagne, Pays-Bas, Espagne, Autriche, Belgique... jusqu'en 2009.

2007 : Naissance du projet *Flux* qui rassemble performances vivantes, films d'art et fragments textuels. La première phase d'écriture débute avec le tournage des films à Terschelling, Berlin.

2008 : Le projet *Flux* se décline en petites formes in situ dans diverses villes d'Europe. D'autres films se tournent.

Résidence de création pour la pièce *Otto Witte*, écrite par Fabrice Melquiot pour un centaure et un musicien.

2009 : Création d'*Otto Witte* au Théâtre du Gymnase à Marseille.

Création de *Flux* dans sa version finale, au Fanal, Scène Nationale de Saint-Nazaire.

2010 : Tournées d'*Otto Witte* et de *Flux* jusqu'en 2011.

Écriture du projet *TransHumance*.

2011 : Le projet *TransHumance* est sélectionné pour la programmation de Marseille Provence 2013, Capitale européenne de la Culture.

2013 : *TransHumance (mai-juin)*, projet phare Capitale européenne de la Culture. Reliant le Maroc, l'Italie et la Provence, après 600 kilomètres de parcours en partenariat avec 7 parcs nationaux et 40 communes et communautés d'agglomération, plusieurs milliers d'animaux sont entrés dans Marseille, entraînant avec eux 400 000 personnes pour traverser la deuxième ville de France au rythme des animaux.

2015 : Création de *La 7^e Vague* pour deux acteurs centaures au 30^e Festival International d'Aurillac.

2015 : Le Théâtre du Centaure a été invité à participer à la 1^{ère} édition de la Biennale Internationale des Arts du Cirque avec *La 7^e Vague*.

2016 : Le Théâtre du Centaure est réimplanté dans les Hauts de Mazargues [2 rue Marguerite de Provence], Marseille IX^{ème}.

2017 : Pour la 2^{ème} Biennale Internationale des Arts du Cirque, Le Théâtre du Centaure présente *La 7^e Vague*.

Fabrice Melquiot

Auteur de pièces de théâtre, de chansons, de performances, et metteur en scène.

Depuis l'été 2012, il est également le directeur du Théâtre Am Stram Gram de Genève.

Fabrice Melquiot fut d'abord acteur avec Emmanuel Demarcy-Mota et la compagnie Théâtre des Millefontaines. Parallèlement il écrit. Ses textes (à ce jour, près de 50 pièces) en font aujourd'hui l'un des auteurs contemporains les plus joués au théâtre. Ils sont publiés chez l'Arche Editeur, dont *L'inattendu*, *Le Diable en partage*, *Ma vie de chandelle*, *Marcia Hesse*, *Quand j'étais Charles*, *Le Poisson combattant*, *Pearl* (d'après la biographie de Janis Joplin)... Ses textes sont également traduits dans une douzaine de langues et ont été représentés dans de nombreux pays : Allemagne, Grèce, Mexique, Etats-Unis, Chili, Espagne, Italie, Japon, Québec, Russie...

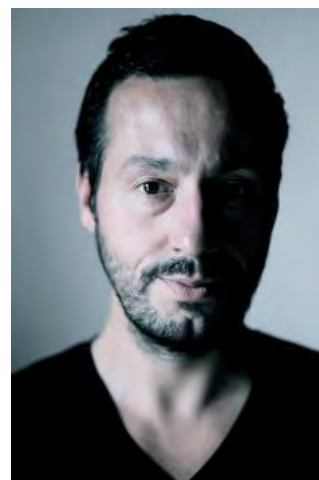
Fabrice Melquiot a également adapté au théâtre plusieurs œuvres littéraires comme *Frankenstein* de Mary Shelley (mise en scène Paul Devaux), *Moby Dick* (mise en scène Mathieu Crucciani) et *Münchhausen ?* d'après *Les célèbres aventures du baron de Münchhausen*, créé au Théâtre Am Stram Gram dans une mise en scène de Joan Mompert en septembre 2015.

Il a reçu en 2008 le Prix Théâtre de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre.

Mathilde López met en scène *Youri* à Cardiff, Pays de Galle (reprise au festival d'Edimbourg en 2016). Emmanuel Demarcy-Mota met en scène *Alice et autres merveilles* au Théâtre de la Ville de Paris.

En 2016, Fabrice Melquiot écrit et met en scène *Suzette*, spectacle présenté au Théâtre Am Stram Gram ainsi qu'au Théâtre de la Ville de Paris. Si l'essentiel de son écriture est tourné vers le théâtre, une autre passion habite Fabrice Melquiot : la poésie. Deux recueils de ses poèmes sont publiés à l'Arche, *Veux-tu ?* et *Graceful*, qui ont donné lieu à des lectures-concerts à Paris, Reims, Turin. Un troisième recueil, *Qui surligne le vide avec un cœur fluo ?*, est paru aux éditions du Castor Astral.

En 2017, Fabrice Melquiot publie chez L'Arche Editeur *La Grue du Japon*, *Les Séparables*, *Les Tournesols*, *Printemps - L'homme libre* ainsi que *Jean-Luc* aux éditions de la Joie de lire.



Martin Dutasta

Pour raconter cette histoire singulière, le dispositif scénique introduit de belles photographies de Martin Dutasta, projetées sur un très grand écran en fond de scène, au même titre que des extraits d'archives vidéo éclairant l'enfance des protagonistes du spectacle. Ciselée, la bande-son laisse entendre notamment cette touchante confession d'un Manolo en culottes courtes, déjà passionné par les équidés : « *Comme métier je voudrais faire un château avec artistes et chevaux.* »

Martin Dutasta est un photographe français qui a grandi dans les Alpes et en Californie avant d'étudier l'ingénierie du son à l'École Nationale Louis Lumière de Paris. Après avoir mené une carrière d'ingénieur du son à Londres et Paris, il est devenu réalisateur de jeux vidéo et photographe parallèlement à sa carrière d'ingénieur du son.





© Martin Dutasta

Camille-Gaïa

Dès l'âge de huit ans, elle faisait du théâtre, non sans manier les arts plastiques en parallèle. Les chevaux, c'était plutôt par-dessus la jambe, en regardant son oncle débarrasser des poulains pour la corrida, en Camargue. Elle ne voyait pas trop l'intérêt de se coller les uns derrière les autres pour tourner en rond dans un manège.

A 15 ans elle passait un mois et demi au Théâtre du Soleil, à ne rater aucune répétition.

A 17/18 ans (1990/91), ayant dévoré Arthaud (*Sur le théâtre balinais*), elle décrochait une bourse pour rejoindre in situ l'Ecole Supérieure d'Art Indonésien, dont elle troqua les cours pour l'enseignement d'un vieux monsieur (Bapak Tuteur) au fin fond d'un petit village. Parce qu'elle s'intéressait à une forme de danse particulière, très limitrophe avec le théâtre. Et parce qu'elle se trouvait précisément, sciemment, dans un pays où l'on n'élève pas de frontière entre l'acte artistique et la vie.

A 19/20 ans, fraîchement rentrée de Bali et plus obnubilée que jamais par une certaine philosophie de l'art vivant, Camille rencontrait Manolo par l'intermédiaire de son cousin organisateur d'événements équestres.

Manolo-Indra

« *A l'heure où l'on veut être boulanger ou pompier* », Manolo disait qu'il voulait vivre dans un château avec des artistes et des chevaux. « *Tout petit déjà* », il prenait des cours de théâtre, danse, mime, et l'on en passe.

A 15 ans, suite à une formation classique, il faisait « *graine de champion* » dans les concours équestres. A 17 ans, il apprenait tous azimuts, voltige, dressage de haute école, équitation

tauromachique, poste hongroise et autres chevauchées cosaques... « *L'équitation instinctive raisonnée* » dit-il, comme si ça allait de soi.

A l'âge de 19 ans (1989), il partait – « *job d'été* » - accompagner des gamins pour des randonnées d'une semaine en Bourgogne. Là, sa manie de raconteur d'histoires aidant, chaque couple ado-poney devenait personnage, le moindre tractopelle se muait en dragon, et une nuit entière pouvait être passée à « *attaquer* » un château du coin, le gardien des remparts aux trousses.

L'année suivante, l'épopée fantastique se transformait en spectacle itinérant. Ainsi naquit le concept de « *soi et sa partie animale avec qui on va vivre en symbiose 24h sur 24* ». Dans le même temps, il assouvissait sa soif d'apprendre à coups de lectures sans fin et d'études variées, cours de yoga, licence de philo, IUT socioculturel, puis maîtrise et DEA de recherche sur ce qu'il appellerait bientôt « *l'acteur centaure* », créature de son invention née de la fusion entre un équidé et un humain.

Manolo avait 23 ans et le désir de monter un duo avec une danseuse quand un organisateur d'événementiels équestres lui présenta sa cousine, Camille.



© Martin Dutasta

PISTES PÉDAGOGIQUES

L'âge de vos élèves sur ces représentations s'échelonne de 6 à 19 ans. Aussi je vous propose des activités et des pistes pédagogiques dans lesquelles vous pouvez puiser ou que vous pouvez adapter en fonction du niveau de vos élèves.

AVANT LE SPECTACLE

Jouer à l'animal :

Activité proposée par le théâtre Am Stram Gram pour les élèves de primaire

- Création sonore : percussions corporelles : Invente avec tes mains frappant des parties de ton corps des rythmes évoquant le galop de Centaures entrant dans la classe. Ajoute les bruits produits par divers objets à ta disposition. Ne pas oublier qu'il s'agit de monstres terrifiants !
- Corps à corps : renaître cheval : Tous les élèves se mettent en boule au sol, ferment leurs yeux, quittent leur corps d'être humain. Peu à peu ils se réveillent dans celui d'un cheval ; travailler lentement sur la métamorphose (mouvements, regard, espace...)

« Je rêvais d'être... » :

Activité proposée par le théâtre Am Stram Gram pour les élèves de primaire

À ton tour, écris un court paragraphe sur ton rêve d'être 3 identités animales différentes.

Réaliser ses rêves :

- À l'oral : Réfléchis sur ce qu'est un rêve. Est-ce que quand on rêve ça se passe comme dans la réalité ? Qu'est-ce qu'il y a de particulier dans un rêve ? Est-ce qu'on rêve forcément quand on dort ?
- À l'écrit : Écris un paragraphe où tu expliques ce que c'est que réaliser un rêve.

Une addition étonnante :

Manolo et Camille écrivent que dans leur spectacle, **1+1=1**. Comment est-ce qu'on peut comprendre cette addition étrange ?

La mythologie :

a) Rends-toi sur cette page <https://www.mythologie.fr/Centaure.htm> ainsi que sur la page Wikipédia dédiée aux centaures <https://fr.wikipedia.org/wiki/Centaure> et réponds aux questions suivantes :

- 1) Qu'est-ce qu'un centaure ?
- 2) Comment sont apparus les centaures ?
- 3) Quelle est la particularité de Chiron ? de Pholos ?
- 4) Pourquoi Chiron est-il devenu immortel ? Comment va-t-il néanmoins mourir ?
- 5) Comment Zeus va-t-il à nouveau l'immortaliser ?
- 6) Qui furent les principaux disciples de Chiron ?
- 7) Qu'est-ce qui a provoqué le combat entre les centaures et les Lapithes ?
- 8) Pourquoi les centaures se sont battus avec Hercule ?
- 9) Comment disparurent la plupart des centaures ?
- 10) Quel est le signe astrologique qui est figuré par un Centaure ? Pourquoi ce symbolisme ?

b) Dans la mythologie grecque, Pégase et Bucéphale sont d'autres chevaux très célèbres. Fais des recherches et explique pourquoi.

c) Le centaure est une figure encore présente dans notre culture. Quel est le nom des centaures dans *Harry Potter et l'ordre du phénix* ainsi que dans *Le monde de Narnia* ? Comment décrirais-tu leur personnalité ? Quel est leur rôle dans chacun de ces films ?

d) Le centaure est une créature hybride, une chimère, c'est-à-dire un être qui rassemble les caractéristiques de plusieurs vivants. Comment Lucrèce dans ce passage de son poème *De la nature* <https://mediterranees.net/litterature/ovide/metamorphoses/lucrece.html> (vers 725-751 et 876-922) explique l'origine imaginaire de ces monstres puis l'impossibilité de leur existence ? Pourquoi d'après-toi prend-il la peine d'une telle démonstration ?

La domestication du cheval :

http://www.cheval.culture.fr/fr/page/the_domestication_of_the_horse : Rends-toi sur cette page internet dédiée à la domestication du cheval et réponds aux questions suivantes :

- 1) Sait-on exactement quand est-ce que le cheval a été domestiqué ? Quelle est l'hypothèse la plus probable ?
- 2) Quand est-ce que la couleur des robes des chevaux varie beaucoup ? En quoi peut-on alors être sûr que le cheval a été domestiqué ?
- 3) Comment pourrait-on expliquer que le cheval ait été domestiqué après d'autres animaux tels que la chèvre, le mouton ou le bœuf ?

Cet article pour un abord plus simple à destination des collégiens et des élèves de seconde :

https://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/sur-les-pas-des-premiers-chevaux-domestiques_6131

Le dressage du cheval :

Fais des recherches sur la domestication du cheval.

- 1) Pourquoi un cheval doit-il être dressé pour être monté par un cavalier ?
- 2) Qu'est-ce que le débouffrage ?
- 3) Quelles sont les techniques de dressage les plus communes ?

Le spectacle équestre :

Fais des recherches sur l'art équestre.

- 1) Quelle est l'origine des spectacles équestres ?
- 2) Comment le cirque a-t-il inventé une nouvelle forme de spectacle équestre ?
- 3) Qui sont les artistes qui ont relancé dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle l'intérêt et le goût du public pour l'art équestre ?
- 4) Quels sont les grands artistes et les troupes qui ont marqué l'histoire du spectacle équestre ?

Trailer du spectacle :

Vous pouvez passer le trailer du spectacle en classe afin de donner une première idée aux élèves de ce qu'ils iront voir, et échanger sur l'atmosphère, la présence des lectures, des vidéos et photos, du jeu sur scène avec les chevaux : <https://vimeo.com/252585707>

La présentation de Fabrice Melquiot :

Dans cette vidéo, Fabrice Melquiot explique le travail de création du spectacle et la collaboration entre Camille, Manolo et lui : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Centaures-quand-nous-etions-enfants/videos/media/Centaures-quand-nous-etions-enfants-de-F-Melquiot-presentation>



© Stéphanie Para

Le lieu du Théâtre du centaure :

Vous pouvez vous appuyer sur les magnifiques photos de leur site internet pour échanger sur le lieu, leur expliquer le projet du théâtre et parler de l'art du dressage et de sa place ici dans l'art du théâtre : <http://www.theatreducentaure.com/Media/Galerie-photo>



Spectacle *Cargo*

APRÈS LE SPECTACLE

Partager sur la façon dont on a vécu le spectacle :

Proposition pour les élèves du primaire : Pour engager la discussion autour du spectacle, les élèves prennent successivement la parole les uns après les autres en commençant par :

- J'ai été marqué par...
- J'ai été surpris par...
- J'ai été étonné par...
- J'ai été émerveillé par...
- J'ai été déçu par...

Sur la mythologie du centaure :

Un corpus de textes classiques essentiellement poétiques sur les Centaures que vous pouvez utiliser pour construire une séquence en lettres :

<https://mediterranees.net/mythes/centaures/index.html>

Vous trouverez également en annexe quelques poèmes de Leconte de Lisle et de José-Maria de Heredia sur le Centaure.

Sur la présence des chevaux au théâtre :

La présence de l'animal sur scène interroge notre humanité. Cependant, il risque toujours de focaliser l'attention du spectateur, notamment lorsqu'il ne réagit pas comme on le lui a appris au dressage. Quelle place prend réellement l'animal au théâtre ?

Michel Foucault : Les Hétérotopies (Radio Feature, 1966) :

<https://www.youtube.com/watch?v=IxOruDUO4p8>

- 1) Comment Foucault définit les hétérotopies ?
- 2) Quels sont les exemples qu'il donne en premier ? Pourquoi ?
- 3) Quels sont les exemples qu'il donne dans un second temps ? Pourquoi Foucault souhaite-t-il qu'une science de ces lieux soit fondée ?
- 4) Pourquoi selon Foucault les hétérotopies sont liées aux hétérochronies ?
- 5) Pourquoi sont-elles isolées du reste du monde ?

Les hétérotopies sont la contestation de tous les autres espaces. Toute société fonde des hétérotopies mais aucune forme ne reste constante d'une société à une autre. Il en existe dans les sociétés traditionnelles pour les individus en crise biologique (femme qui a ses règles, adolescent, etc.). Elles ont disparu dans nos sociétés et ont été remplacées par des hétérotopies de déviation et de marginalité (maison de repos, clinique psychiatrique, prison, maison de retraite...)

Sur l'image dans le spectacle :

Voir la page consacrée à *Centaures quand nous étions enfants* du site de Martin Dutasta où 35 photos sont en accès libre et peuvent servir de support pour un travail en Arts Plastiques ou un travail d'écriture d'invention : <http://martindutasta.com/Centaures-Quand-nous-etions-enfants>



© Martin Dutasta



© Martin Dutasta

Sur la représentation classique du Centaure dans la peinture :

Analysez ces différentes représentations du Centaure dans la peinture classique. Quelles différences et quelles similitudes relevez-vous ? Que révèlent-elles de l'ambiguïté de la figure du Centaure ? Comment ce trait apparaît-il dans le spectacle *Centaures quand nous étions enfants* ?



Rubens *Les Amours des Centaures* (1635)



Arnold Böcklin *Bataille des Centaures* (1873)



Jean-Baptiste Régault *L'éducation d'Achille par le centaure Chiron* (1798)



Eugene Fromentin - The Complete Works

courtesy of www.eugenefromentin.org

Fromentin *Centaures et centauresse s'entraînant au tir à l'arc* (1868)

Sur la thématique de la construction de soi et du rôle des événements et des rencontres :

Un travail peut être mené en Lettres ou en Philosophie sur le livre premier des *Pensées pour moi-même* de Marc-Aurèle que vous trouverez dans la traduction de Barthélémy de Saint-Hilaire ici : https://mediterranees.net/histoire_romaine/empereurs_2siede/marc_aurele/chap1.html

Quelques activités proposées par le théâtre Am Stram Gram au très jeune public :

Autour du Conte

Le récit que fait Camille ressemble à un conte, cruel comme tous les contes. Rassemble tes souvenirs de contes, lus ou écoutés, auxquels te fait penser cette histoire horrible.

Trouve des personnages de chasseurs, de princes ou de princesses, dont la peau est arrachée, le corps bouleversé, qui se métamorphosent en animaux ou l'inverse.

Retrouve des contes qui parlent d'anthropophagie, le fait de manger de la chair humaine, en particulier celle des petits enfants...

L'écriture de Fabrice Melquiot dans cette histoire te surprend-elle ? Pourquoi ? Surligne les mots, les expressions, qui appartiennent au langage familier d'aujourd'hui : « *Autre siècle, autre langage ! A propos de forêt, de biche, de princesse perdue, d'enchantements, lisez ou écoutez le conte Blondine, Bonne Biche et Beau Mignon que la comtesse de Ségur a écrit pour ses petits-enfants.* »

Sujet de débat

C'est sans doute la première fois que tu vois des animaux, surtout des chevaux, sur scène jouant des personnages de théâtre. Comment as-tu vécu cette expérience ? Quelle est la place aujourd'hui pour l'animal dans le spectacle vivant ?



© Martin Dutasta

POUR ALLER PLUS LOIN

Le site du théâtre du centaure : <http://www.theatreducentaure.com/>

Sur le cheval (domestication, origine, espèce, les mutations, etc.) vous trouverez des fiches synthétiques intéressantes et bien faites ici : <http://ccmfrance.fr/hippologie.html>

Si vous désirez une **information complète**, pour un travail en collaboration avec un enseignant de SVT notamment ou par curiosité, **sur la domestication du cheval**, un article complet, très abordable et vraiment intéressant de l'École vétérinaire de Toulouse :

[https://www.researchgate.net/publication/274632853_LA_DOMESTICATION_DU_CHEVAL -
_DONNEES DE L'ARCHEOZOOLOGIE](https://www.researchgate.net/publication/274632853_LA_DOMESTICATION_DU_CHEVAL_-_DONNEES_DE_L'ARCHEOZOOLOGIE)

Sur la place de l'animal dans le théâtre, vous pouvez lire la thèse de doctorat (très court, 67 pages) d'Eliane Jolivet à l'Ecole Vétérinaire d'Alfort :

<http://theses.vet-alfort.fr/telecharger.php?id=1695>



© Jeanne Roualet

ANNEXE

CAMILLE (Voix directe, micro sur pied)

C'est une histoire horrible, je vous préviens, c'est l'histoire d'une fille, elle s'appelle Marguerite, elle a dans les quatorze quinze ans, elle se promène avec sa mère, elles s'entendent bien toutes les deux, ça se sent quand on les voit, comme ça, main dans la main, prendre la direction du bois. La mère est cool, elle chante, elle sourit en regardant les arbres, la fille bof on dirait quand même qu'y a un truc qui la gêne, elle a pas l'air bien, alors la mère s'arrête et lui demande : ça va, Marguerite, t'es contrariée ma pupuce ? Et la fille, elle fait non non rien rien, elle esquivé, tu vois, genre ça va ça va, elle essaie de se contenir, mais au final elle balance à sa mère que non, que ça va moyen, qu'elle est super vénère, et que ça la fait vachement soupirer. Et sa mère lui demande mais qu'est-ce qu'y a, Marguerite ? et Marguerite lui répond : j'ai les boules, parce que dans la journée, tout va bien, je suis une fille relativement normale, mais la nuit, j'ai un gros souci, c'est que je me transforme en biche. Quoi ? demande la mère un peu surprise. Alors Marguerite répète : la nuit, je me transforme en biche, une biche toute blanche, et les barons et les princes n'arrêtent pas de me courir après avec leurs arcs et leurs flèches. C'est très embêtant, dit la mère, j'ai pas du tout envie d'avoir une fille comme toi. Ben je sais, dit Marguerite, mais le pire c'est mon frère. Quoi ton frère ? Tu vas quand même pas me dire que ton frère se transforme en cerf ? Non. Mais c'est lui le pire de tous, c'est Renaud, vous pourriez lui dire que la biche après qui il en a, en fait, c'est sa sœur qui rencontre des petits soucis de transformation qu'étaient pas trop prévus ? Et qu'il arrête de m'envoyer ses chiens aux fesses, c'est crevant, franchement. Toutes les nuits, les épagneuls, j'en ai jusque- là. On se dit : la mère va aller voir Renaud illico et lui lâcher l'info : laisse tomber cette biche, c'est ta sœur. Eh ben non, non ça ne se passe pas comme ça étant donné que la mère de Marguerite est totalement irresponsable, comme un bon paquet d'adultes au fond, et bon ben hop elle se met à penser à autre chose, elle fait de la couture, elle voit des copines, bref, elle ne dit rien du tout à Renaud, rien, et la chasse continue, et Renaud envoie ses chiens après la blanche biche, Renaud souffle dans son cor de cuivre et les chiens accélèrent, et Marguerite voudrait crier : arrête, Renaud, arrête ! arrête tes chiens, c'est moi, je suis ta sœur, ta sœur de sang, ta propre sœur et tes chiens vont me mordre, arrête ça, Renaud, arrête-les, je sens leur crocs sur mes mollets. Mais ça ne crie pas, une biche, une biche est sans voix, et Marguerite s'écroule dans les buissons de ronces, et les chiens la prennent, et ils la mordent, et Renaud la tue, Renaud tue la pauvre biche, ignorant qu'il a tué sa sœur. C'est une histoire vraiment trop horrible, vraiment. On appelle le dépouilleur, et c'est dégoûtant, on appelle le dépouilleur et on la dépouille, on lui arrache la peau quoi, et le type qui lui arrache la peau il se demande ce qui se passe, de toute sa vie de dépouilleur il n'a jamais vu ça : la biche a les cheveux blonds et un teint de jeune fille, mais bon on est entre mecs on n'a pas non plus trop le temps de discuter alors on la découpe en morceaux, et on la fait cuire pour le dîner qu'on organise en l'honneur des barons et des princes. et puis bon ben c'est la soirée, on passe à table, tout le monde est content d'être là, on va manger de la biche et on adore la biche alors ça rend heureux, on desserre la ceinture d'un cran, et la tête de Marguerite est dans le plat, et son cœur à côté de sa tête et partout il y a son sang, le sang de Marguerite, et sur les charbons noirs on entend crépiter ses os, c'est une histoire horrible, je vous avais prévenus, l'histoire des animaux que nous sommes, nous sommes tous des animaux, des animaux prodigieux, des animaux remontés depuis la nuit des temps, nous sommes des bêtes assoiffées de nuit ou de sang, et nous hurlons notre désir de vivre.

CORPUS DE POÈMES SUR LE CENTAURE

Leconte de L'Isle, *Poèmes antiques*

La robe du centaure

Antique Justicier, ô divin Sagittaire,
Tu foulais de l'Oïta la cime solitaire,
Et dompteur en repos, dans ta force couché,
Sur ta solide main ton front s'était penché.
Les pins de Thessalie, avec de fiers murmures,
T'abritaient gravement de leurs larges ramures ;
Détachés de l'épaule et du bras indompté,
Ta massue et ton arc dormaient à ton côté.
Tel, glorieux lutteur, tu contemplais, paisible,
Le sol sacré d'Hellas où tu fus invincible.
Ni trêve, ni repos ! Il faut encor souffrir :
Il te faut expier ta grandeur, et mourir.

Ô robe aux lourds tissus, à l'étreinte suprême !
Le Néméen s'endort dans l'oubli de soi-même :
De l'immense clameur d'une angoisse sans frein
Qu'il frappe, ô Destinée, à ta voûte d'airain !
Que les chênes nouveaux, rois aux vieilles années,
S'embrasent en éclats sous ses mains acharnées ;
Et, saluant d'en bas l'Olympe radieux,
Que l'Oïta flamboyant l'exhale dans les cieux !

Désirs que rien ne dompte, ô robe expiatoire,
Tunique dévorante et manteau de victoire !
C'est peu d'avoir planté d'une immortelle main
Douze combats sacrés aux haltes du chemin ;
C'est peu, multipliant sa souffrance infinie,
D'avoir longtemps versé la sueur du génie.
Ô source de sanglots, ô foyer de splendeurs,
Un invisible souffle irrite vos ardeurs ;
Vos suprêmes soupirs, avant-coureurs sublimes,
Guident aux cieux ouverts les âmes magnanimes ;
Et sur la hauteur sainte, où brûle votre feu,
Vous consommez un homme et vous faites un Dieu !

José-Maria de Heredia, *Les trophées*

Nessus

Du temps que je vivais à mes frères pareil
Et comme eux ignorant d'un sort meilleur ou pire,
Les monts Thessaliens étaient mon vague empire
Et leurs torrents glacés lavaient mon poil vermeil.

Tel j'ai grandi, beau, libre, heureux, sous le soleil ;
Seule, éparse dans l'air que ma narine aspire,
La chaleureuse odeur des cavales d'Epire
Inquiétait parfois ma course ou mon sommeil.

Mais depuis que j'ai vu l'Epouse triomphale
Sourire entre les bras de l'Archer de Stymphale,
Le désir me harcèle et hérissé mes crins ;

Car un Dieu, maudit soit le nom dont il se nomme !
A mêlé dans le sang enfiévré de mes reins
Au rut de l'étalon l'amour qui dompte l'homme.

La centauresse

Jadis, à travers bois, rocs, torrents et vallons,
Errait le fier troupeau des Centaures sans nombre ;
Sur leurs flancs le soleil se jouait avec l'ombre ;
Ils mêlaient leurs crins noirs parmi nos cheveux blonds.

L'été fleurit en vain l'herbe. Nous la foulons
Seules. L'autre est désert que la broussaille encombre ;
Et parfois je me prends, dans la nuit chaude et sombre,
A frémir à l'appel lointain des étalons.

Car la race de jour en jour diminuée
Des fils prodigieux qu'engendra la Nuée,
Nous délaisse et poursuit la Femme éperdument.

C'est que leur amour même aux brutes nous ravale ;
Le cri qu'il nous arrache est un hennissement,
Et leur désir en nous n'étreint que la cavale.

Centaures et lapithes

La foule nuptiale au festin s'est ruée,
Centaures et guerriers ivres, hardis et beaux ;
Et la chair héroïque, au reflet des flambeaux,
Se mêle au poil ardent des fils de la Nuée.

Rires, tumulte... Un cri !... L'Epouse polluée
Que presse un noir poitrail, sous la pourpre en lambeaux
Se débat, et l'airain sonne au choc des sabots
Et la table s'écroule à travers la huée.

Alors celui pour qui le plus grand est un nain,
Se lève. Sur son crâne, un mufle léonin
Se fronce, hérissé de crins d'or. C'est Hercule.

Et d'un bout de la salle immense à l'autre bout,
Dompté par l'oeil terrible où la colère bout,
Le troupeau monstrueux en renâclant recule.

Fuite de centaures

Ils fuient, ivres de meurtre et de rébellion,
Vers le mont escarpé qui garde leur retraite ;
La peur les précipite, ils sentent la mort prête
Et flairent dans la nuit une odeur de lion.

Ils franchissent, foulant l'hydre et le stellion,
Ravins, torrents, halliers, sans que rien les arrête ;
Et déjà, sur le ciel, se dresse au loin la crête
De l'Ossa, de l'Olympe ou du noir Pélion.

Parfois, l'un des fuyards de la farouche harde
Se cabre brusquement, se retourne, regarde,
Et rejoint d'un seul bond le fraternel bétail ;

Car il a vu la lune éblouissante et pleine
Allonger derrière eux, suprême épouvantail,
La gigantesque horreur de l'ombre Herculéenne.

DES ESPACES AUTRES. HÉTÉROTOPIES

Michel Foucault, *Des espaces autres*. Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5 (1984): 46-49 :

<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>

Michel Foucault n'autorisa la publication de ce texte écrit en Tunisie en 1967 qu'au printemps 1984 :

« La grande hantise qui a obsédé le XIX^{ème} siècle a été, on le sait, l'histoire des thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde. C'est dans le second principe de thermodynamique que le XIX^{ème} siècle a trouvé l'essentiel de ses ressources mythologiques. L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. Peut-être pourrait-on dire que certains des conflits idéologiques qui animent les polémiques d'aujourd'hui se déroulent entre les pieux descendants du temps et les habitants acharnés de l'espace. Le structuralisme, ou du moins ce qu'on groupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir, entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration ; et à vrai dire, il ne s'agit pas par-là de nier le temps ; c'est une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire.

Il faut cependant remarquer que l'espace qui apparaît aujourd'hui à l'horizon de nos soucis, de notre théorie, de nos systèmes n'est pas une innovation ; l'espace lui-même, dans l'expérience occidentale, a une histoire, et il n'est pas possible de méconnaître cet entrecroisement fatal du temps avec l'espace. On pourrait dire, pour retracer très grossièrement cette histoire de l'espace, qu'il était au Moyen-Âge un ensemble hiérarchisé de lieux : lieux sacrés et lieux profanes, lieux protégés et lieux au contraire ouverts et sans défense, lieux urbains et lieux campagnards (voilà pour la vie réelle des hommes) ; pour la théorie cosmologique, il y avait les lieux supra-célestes opposés au lieu céleste ; et le lieu céleste à son tour s'opposait au lieu terrestre ; il y avait les lieux où les choses se trouvaient placées parce qu'elles avaient été déplacées violemment et puis les lieux, au contraire, où les choses trouvaient leur emplacement et leur repos naturels. C'était toute cette hiérarchie, cette opposition, cet entrecroisement de lieux qui constituait ce qu'on pourrait appeler très grossièrement l'espace médiéval : espace de localisation.

Cet espace de localisation s'est ouvert avec Galilée, car le vrai scandale de l'œuvre de Galilée, ce n'est pas tellement d'avoir découvert, d'avoir redécouvert plutôt que la Terre tournait autour du soleil, mais d'avoir constitué un espace infini, et infiniment ouvert ; de telle sorte que le lieu du Moyen-Âge s'y trouvait en quelque sorte dissous, le lieu d'une chose n'était plus qu'un point dans son mouvement, tout comme le repos d'une chose n'était que son mouvement indéfiniment ralenti. Autrement dit, à partir de Galilée, à partir du XVII^{ème} siècle, l'étendue se substitue à la localisation.

De nos jours, l'emplacement se substitue à l'étendue qui elle-même remplaçait la localisation. L'emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis. D'autre part, on sait l'importance des problèmes d'emplacement dans la technique contemporaine: stockage de l'information ou des résultats partiels d'un calcul dans la mémoire d'une machine, circulation d'éléments discrets, à sortie aléatoire (comme tout simplement les automobiles ou après tout les sons sur une ligne téléphonique), repérage d'éléments, marqués ou codés, à l'intérieur d'un ensemble qui est soit réparti au hasard, soit classé dans un classement univoque, soit classé selon un classement plurivoque, etc. D'une manière encore plus concrète, le problème de la place ou de l'emplacement se pose pour les hommes en termes de démographie; et ce dernier problème de l'emplacement humain, ce n'est pas simplement la question de savoir s'il y aura assez de place pour l'homme dans le monde — problème qui est après tout bien important —, c'est aussi le problème de savoir quelles relations de voisinage, quel type de stockage, de circulation, de repérage, de classement des éléments humains doivent être retenus de préférence dans telle ou telle situation pour venir à telle ou telle fin. Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements.

En tout cas, je crois que l'inquiétude d'aujourd'hui concerne fondamentalement l'espace, sans doute beaucoup plus que le temps; le temps n'apparaît probablement que comme l'un des jeux de distribution possibles entre les éléments qui se répartissent dans l'espace. Or, malgré toutes les techniques qui l'investissent, malgré tout le réseau de savoir qui permet de le déterminer ou de le formaliser, l'espace contemporain n'est peut-être, pas encore entièrement désacralisé — à la différence sans doute du temps qui, lui, a été désacralisé au XIX^{ème} siècle. Certes, il y a bien eu une certaine désacralisation théorique de l'espace (celle à laquelle l'œuvre de Galilée a donné le signal), mais nous n'avons peut-être pas encore accédé à une désacralisation pratique de l'espace. Et peut-être notre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l'institution et la pratique n'ont pas encore osé porter atteinte: des oppositions que nous admettons comme toutes données: par exemple, entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail; toutes sont animées encore par une sourde sacralisation.

L'œuvre — immense — de Bachelard, les descriptions des phénoménologues nous ont appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantasme; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques; c'est un espace léger, éthéré, transparent, ou bien c'est un espace obscur, rocailleux, encombré; c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes, ou c'est au contraire un espace d'en bas, un espace de la boue, c'est un espace qui peut être courant comme l'eau vive, c'est un espace qui peut être fixé, figé comme la pierre ou comme le cristal.

Cependant, ces analyses, bien que fondamentales pour la réflexion contemporaine, concernent surtout l'espace du dedans. C'est de l'espace du dehors que je voudrais parler maintenant. L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes dans lequel, se déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatoiements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables.

Bien sûr, on pourrait sans doute entreprendre la description de ces différents emplacements, en cherchant quel est l'ensemble de relations par lequel on peut définir cet emplacement. Par exemple, décrire l'ensemble des relations qui définissent les emplacements de passage, les rues, les trains (c'est un extraordinaire faisceau de relations qu'un train, puisque c'est quelque chose à travers quoi on passe, c'est quelque chose également par quoi on peut passer d'un point à un autre et puis c'est quelque chose également qui passe). On pourrait décrire, par le faisceau des relations qui permettent de les définir, ces emplacements de halte provisoire que sont les cafés, les cinémas, les plages. On pourrait également définir, par son réseau de relations, l'emplacement de repos, fermé ou à demi fermé, que constituent la maison, la chambre, le lit, etc. Mais ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements, sont de deux grands types.

HETEROTOPIAS

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'hétérotopologie.

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 XIX^{ème} 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^{ème} 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 XVIII^{ème} siècle, le cimetière était placé au cœur 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.

En tout cas, c'est à partir du XIX^{ème} siècle que chacun a eu droit à sa petite boîte pour sa petite décomposition personnelle; mais, d'autre part, c'est à partir du XIX^{ème} siècle seulement que l'on a commencé à mettre les cimetières à la limite extérieure des villes. Corrélativement à cette individualisation de la mort et à l'appropriation bourgeoise du cimetière est née une hantise de la mort comme « maladie ». Ce sont les morts, suppose-t-on, qui apportent les maladies aux vivants, et c'est la présence et la proximité des morts tout à côté des maisons, tout à côté de l'église, presque au milieu de la rue, c'est cette proximité-là qui propage la mort elle-même. Ce grand thème de la maladie répandue par la contagion des cimetières a persisté à la fin du XVIII^{ème} siècle; et c'est simplement au cours du XIX^{ème} siècle qu'on a commencé à procéder aux déplacements des cimetières vers les faubourgs. Les cimetières constituent alors non plus le vent sacré et immortel de la cité, mais l'« autre ville », où chaque famille possède sa noire demeure.

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 pas 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'accumulent 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 XVII^{ème}, jusqu'à la fin du XVIII^{ème} 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^{ème} 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 paillotes 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.

Cinquième principe : *les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes. Il y a même, d'ailleurs, des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à ces activités de purification, purification mi-religieuse, mi-hygiénique comme dans les hammams des musulmans, ou bien purification en apparence purement hygiénique comme dans les saunas scandinaves.*

Il y en a d'autres, au contraire, qui ont l'air de pures et simples ouvertures, mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion: on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu. Je songe, par exemple, à ces fameuses chambres qui existaient dans les grandes fermes du Brésil et, en général, de l'Amérique du Sud. La porte pour y accéder ne donnait pas sur la pièce centrale où vivait la famille, et tout individu qui passait, tout voyageur avait le droit de pousser cette porte, d'entrer dans la chambre et puis d'y dormir une nuit. Or ces chambres étaient telles que l'individu qui y passait n'accédait jamais au cœur même de la famille, il était absolument l'hôte de passage, il n'était pas véritablement l'invité. Ce type d'hétérotopie, qui a pratiquement disparu maintenant dans nos civilisations, on pourrait peut-être le retrouver dans les fameuses chambres de motels américains où on entre avec sa voiture et avec sa maîtresse et où la sexualité illégale se trouve à la fois absolument abritée et absolument cachée, tenue à l'écart, sans être cependant laissée à l'air libre.

Sixième principe : *le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les*

emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. Peut-être est-ce ce rôle qu'ont joué pendant longtemps ces fameuses maisons closes dont on se trouve maintenant privé. Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation, et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies.

Dans certains cas, elles ont joué, au niveau de l'organisation générale de l'espace terrestre, le rôle d'hétérotopie. Je pense par exemple, au moment de la première vague de colonisation, au XVII^{ème} siècle, à ces sociétés puritaines que les Anglais avaient fondées en Amérique et qui étaient des autres lieux absolument parfaits.

Je pense aussi à ces extraordinaires colonies de jésuites qui ont été fondées en Amérique du Sud : colonies merveilleuses, absolument réglées, dans lesquelles la perfection humaine était effectivement accomplie. Les jésuites du Paraguay avaient établi des colonies dans lesquelles l'existence était réglée en chacun de ses points. Le village était réparti selon une disposition rigoureuse autour d'une place rectangulaire au fond de laquelle il y avait l'église; sur un côté, le collège, de l'autre, le cimetière, et puis, en face de l'église, s'ouvrait une avenue qu'une autre venait croiser à angle droit; les familles avaient chacune leur petite cabane le long de ces deux axes, et ainsi se retrouvait exactement reproduit le signe du Christ. La chrétienté marquait ainsi de son signe fondamental l'espace et la géographie du monde américain.

La vie quotidienne des individus était réglée non pas au sifflet, mais à la cloche. Le réveil était fixé pour tout le monde à la même heure, le travail commençait pour tout le monde à la même heure; les repas à midi et à cinq heures; puis on se couchait, et à minuit il y avait ce qu'on appelait le réveil conjugal, c'est-à-dire que, la cloche du couvent sonnant, chacun accomplissait son devoir.

Maisons closes et colonies, ce sont deux types extrêmes de l'hétérotopie, et si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^{ème} siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique (ce n'est pas de cela que je parle aujourd'hui), mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires. »