



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université Paul Verlaine Metz
 UFR Lettres et Langues
 Département d'anglais

UNIVERSITE Paul Verlaine METZ S.C.D.	
N° Inv.	2005 007L
Cote	L/M ₃ 05/02-1 Vol. 1
Loc	mag. 1 ^{er} étage

LE CORPS DANS LE THÉÂTRE DE LA CATASTROPHE
 DE HOWARD BARKER

Volume 1



Christine KIEHL

Thèse de doctorat préparée sous la direction de
 Madame le Professeur Nicole BOIREAU

Jury composé de

Madame le Professeur Elisabeth ANGEL-PEREZ, Université Paris-Sorbonne, Paris IV.
 Madame le Professeur Susan BLATTES, Université Stendhal Grenoble 3.
 Madame le Professeur Nicole BOIREAU, Université Paul Verlaine Metz.
 Monsieur le Professeur Francis GUINLE, Université Lumière Lyon2.
 Monsieur le Professeur Michel MOREL, Université Nancy II.

Date de soutenance : le 14 décembre 2005.

Pour Jeanne, Edgar, Léopold et Alexandre.

Remerciements

Je tiens à remercier Madame le Professeur Nicole Boireau pour sa confiance et ses conseils.

Howard Barker et Jerzy Klesyk ont accepté de répondre à mes questions ; je leur en suis très reconnaissante.

Ma gratitude va également à mes collègues pour leurs encouragements et à mes amis pour leur soutien fidèle.

Enfin, je remercie Sylvie pour la mise en page.

Le Corps dans le Théâtre de la Catastrophe de Howard Barker

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	5
PREMIÈRE PARTIE. LE CORPS - OBJET DE VIOLENCE.....	15
CHAPITRE I. : LE CORPS DANS TOUS SES ÉTATS.....	18
CHAPITRE II. : LA MUTILATION, INCARNATION DE LA CATASTROPHE.....	35
CHAPITRE III. : LA MUTILATION TRANSCENDÉE ?.....	61
DEUXIÈME PARTIE. LE CORPS MORCELÉ.....	93
CHAPITRE IV. LA MUTILATION DE LA LANGUE.....	94
CHAPITRE V. LA DÉCAPITATION.....	107
CHAPITRE VI. LE CYCLE DE LA CATASTROPHE : DESTRUCTION ET NAISSANCE.....	134
CHAPITRE VII. : L'HOMME-VIANDE.....	150
TROISIÈME PARTIE. L'ANATOMIE.....	194
CHAPITRE VIII : "À CORPS OUVERT" : <i>He Stumbled</i> (1998).....	196
QUATRIÈME PARTIE. LE CORPS EN REPRÉSENTATION.....	252
CHAPITRE IX. LA REPRÉSENTATION DU CORPS : LE CORPS DONNÉ À VOIR.....	253
CHAPITRE X. TEXTE DU CORPS ET IMAGE DU CORPS.....	294
CINQUIÈME PARTIE : LE CORPS EN PRÉSENCE	317
CHAPITRE XI. LA « DÉ- MONSTRATION » DU CORPS.....	318
CHAPITRE XII. L'ANCRAGE DE LA VOIX.....	363
CHAPITRE XIII. VOIX ET VOIR.....	387
CONCLUSION.....	420
INDEX.....	426
BIBLIOGRAPHIE.....	429
ANNEXES.....	448
TABLE DES MATIÈRES.....	489

Le Corps dans le Théâtre de la Catastrophe de Howard Barker

Le meilleur art renvoie toujours à la vulnérabilité humaine¹.

¹BACON, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 27 juin–14 octobre 1996, p. 15.

INTRODUCTION

Le théâtre anglais contemporain s'affirme autant par sa vitalité que sa diversité, jouant sur toute la gamme dramatique entre expressionnisme (Sarah Kane) et post-modernisme (Tom Stoppard). S'il s'affranchit de la mission didactique des années 70 en posant des questions plus qu'il n'y répond, le théâtre récent reste ancré dans une tradition anglaise de réalisme social. La voie de la contestation politique fait place aux voix de la transgression renouant avec le théâtre de la cruauté jacobéen. Les auteurs de la tendance In-Yer-Face rejoignent ceux du continent (Elfriede Jelinek, Werner Schwab) dans la violence extrême des images et du texte. La subversion étant entrée dans les mœurs, le théâtre doit se distinguer du cinéma ou de la télévision : il s'appuie davantage sur la spécificité de l'art dramatique comme confrontation avec le public, (re)présentation en direct soulignant la présence charnelle du comédien. Plus que jamais, le corps est mis en jeu et en péril dans la provocation, l'abjection ou l'intimité. Là où le théâtre croit innover, il reflète un trait d'époque marqué par l'omniprésence du corps tant dans la société de consommation que dans les arts vivants.

Howard Barker (1946 -) est un auteur atypique qui n'échappe pas à ce phénomène, exploitant la puissance suggestive du paradigme charnel tout en affirmant sa résistance à la nouvelle doxa du corps. Howard Barker a écrit plus de quarante pièces de théâtre, six ouvrages poétiques, deux opéras et deux essais théoriques. Son œuvre est mise en scène dans le monde entier et depuis la création de sa propre compagnie en 1988, la « Wrestling School », 24 pièces ont été produites et représentées en Angleterre. Le « phénomène Barker² » reste pourtant en marge du paysage théâtral anglais : l'auteur est trop expérimental pour les uns, classique pour les autres, dans tous les cas pas assez politique. L'auteur s'engage dans l'innovation formelle, du corps du texte au texte du corps, pour déjouer l'attente d'un public toujours en quête de message :

Presence-as-process is evidenced in a theatre that refuses to deliver itself as a commodity, refuses to satisfy the viewer who seeks to abstract or translate the performance³.

²SHAUGHNESSY Robert, "The Barker phenomenon", "Howard Barker, the Wrestling School, and the Cult of the Author", *New Theatre Quarterly*, Vol 5, n° 19, August 1989.

³Steven CONNOR, *Postmodernist Culture, An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford, Blackwell Publishers LTD, p. 149. 1997

Barker revendique la mission poétique de l'artiste contre la tradition d'un théâtre anglais plus didactique. Considéré comme le « British Brecht » dans les années 1970, Barker est classé parmi les auteurs du réalisme social comme Howard Brenton, David Edgar, Caryl Churchill ou David Hare. Pourtant son recours à la satire⁴ est peu conventionnel, s'éloignant du naturalisme pour faire place à l'imaginaire, *The Power of the Dog* (1985). Devant l'échec du théâtre politique à transformer l'individu, Barker s'oriente à la fin des années 80 vers un théâtre tragique, *Victory* (1981), *The Bite of the Night* (1988) qui prend le nom de « Théâtre de la Catastrophe⁵ ». L'auteur s'appuie sur la faillite du sens comme point de départ à la « spéculation poétique ». L'art doit abandonner sa fonction messagère et mensongère pour décevoir le spectateur :

Art is a problem of understanding
 There is no message.
 The audience cannot grasp
 Everything, nor did the author.
 [...]
 The play is important
 The audience is divided
 And goes home
 Disturbed
 Or amazed⁶.

Barker espère réveiller la conscience d'un public somnolant devant un théâtre idéologique devenu conventionnel. L'auteur change de perspective, encourageant le spectateur à changer la sienne pour se poser des questions au lieu d'attendre des réponses, ce qui lui vaut l'incompréhension du public :

It is painful to be to a large extent, an internal exile. I never write for utilitarian reasons. [...] My work is vastly more successful in Europe, America or Australia than it is here. The reason is simple enough – the English (I cannot speak of the Scots) are moralistic, and have made moralising their discipline since the reformation⁷.

Si la préoccupation esthétique devient essentielle, elle est au service de l'éthique parce qu'elle est indissociable de la question du corps : la Catastrophe ébranle le personnage en s'attaquant directement à son corps. Littéralement brisés et atteints dans

⁴*Cheek, No-one Was Saved*, (1970), *Alpha*, *Edward the Final Days* (1972).

⁵Nous utilisons la majuscule lorsque la « Catastrophe » désigne le projet de l'auteur.

⁶Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, Calder, 1997, p. 71.

⁷Interview with Howard BARKER by Nick HOBBS, from the programme for *Scenes From an Execution*, Dundee Rep, April 2004, <http://members.aol.com>.

leur chair par la guerre ou la haine, les personnages exhibent un corps monstrueux et intime. La question éthique du corps entraîne une série de bouleversements formels dans le corps des pièces, dans la composition et la rhétorique. Le personnage est envisagé dans une perspective nouvelle ; alors que les premières pièces stigmatisent le contexte socio- politique, la Catastrophe bascule de la scène publique à la scène intime en révélant la ruine de l'individu. (*Victory, Judith*). Il ne s'agit plus de dénoncer les institutions, apanage d'un théâtre politique qui n'a rien de nouveau à enseigner au spectateur, mais d'observer le bouleversement intérieur du personnage en dehors de tout jugement de valeur moral. La perspective n'est plus psychologique, marquant la rupture avec la convention naturaliste et ses balises idéologiques. Le concept de la « Catastrophe » intervient pour mettre un terme à la visée morale de la tragédie conventionnelle qui dramatise la faillite d'un héros en rupture de ban, dans le seul but d'exalter le bien-fondé du pouvoir. Barker ne s'attache plus aux causes du malheur humain et ne se fait l'avocat d'aucune cause à défendre. Il se penche en entomologiste curieux sur la déroute du personnage sans repères dans un contexte de crise. La Catastrophe est celle de notre civilisation post-éthique, du monde de l'après-Shoah, période d'indistinction idéologique qui ne sait faire face aux menaces qui l'assiègent quotidiennement : terrorisme, génocides, intégrismes religieux. Le théâtre de la Catastrophe traque la bête humaine tour à tour responsable et victime de ces désastres, explorant l'inhumanité si humaine de l'homme, tragique. La perspective devient charnelle et le discours, organique. Ce que Barker appelle la « Catastrophe » désigne à la fois les bouleversements de l'Histoire, la tragédie du personnage mais aussi l'expérience singulière du spectateur devant un spectacle dramatique qui n'a pas de message à donner :

Theatre of Catastrophe is not a discipline. This alone marks it out from the general world of theatre practice which masquerades as a market-place for competing truths but in practice just exchanges one moral imperative for another⁸.

Les pièces s'attachent au cheminement chaotique des personnages aux prises avec un monde barbare. La cohérence de leur discours s'effrite à leur image, menaçant les structures rhétoriques et syntaxiques de la pièce. Le chaos du personnage se double d'un chaos dans l'écriture dramatique. Barker brouille l'ancrage référentiel, réinvente l'Histoire, casse la chronologie ; il joue sur la disjonction et défait l'intrigue. « L'énoncé

⁸Howard BARKER, « The Catastrophic Theatre », <http://members.aol.com/w/w/w/>.

du contenu » n'est plus en opposition dialectique avec « l'énoncé de la forme⁹ ». La désorganisation formelle devient le matériau signifiant de la pièce. Contre le dogmatisme néo-brechtien d'un John Arden et d'un Edward Bond, Barker entreprend l'aventure de l'imaginaire, résistant à la démonstration logique pour s'attacher au présent dramatique du personnage, plus fidèle au caractère imprévisible de la vie :

The real end of drama in this period must not be the reproduction of reality, critical or otherwise (the traditional model of the Royal Court play, socialistic, voyeuristic) but speculation – not what is (now unbearably decadent) but what might be, what is imaginable. The subject then becomes not man-in-society, but knowledge itself, and the protagonist not the man of action (rebel or capitalist as source of pure energy) but the struggler with self¹⁰.

Cette esthétique postmoderne, à l'image de notre époque déroutée et déroutante, est contrariée par l'affirmation d'une poésie aux accents shakespeariens. Barker renouvelle la tradition anglaise de la parole dramatique en revendiquant la richesse littéraire d'une langue aux registres contrastés. L'auteur se définit comme un « classique contemporain », décalé, hermétique. Dès les années 1980, la démarche expérimentale de l'auteur dissuade les producteurs anglais ; elle reçoit en revanche le soutien des comédiens qui découvrent de nouvelles possibilités d'expression. La perspective conventionnelle de la représentation théâtrale fait place à la présentation comme expérience chaque fois inédite, soulignant la « présence » singulière du comédien. L'acteur ne donne plus corps au personnage ; le personnage donne corps à l'acteur.

La structure axiologique reliant les causes et les conséquences du malheur du personnage disparaît au profit d'une observation du présent, instant dramatique par excellence. La « spéculation », terme appartenant à un registre économique étrangement décalé, désigne l'imagination de l'auteur au service d'un personnage fictif commettant des actes irraisonnés, « extra-ordinaires ». Il ne s'agit pas d'émettre des hypothèses sur un quelconque devenir du personnage mais d'imaginer son présent : le personnage à vif dans la tourmente du monde est saisi sur le vif dans l'instant. Les actions sont motivées par les seuls instincts dans l'urgence de la survie, par le désir ou la passion, libérés du carcan de la raison. Face à un monde devenu insignifiant, les velléités du « sens » font place à l'expression « des sens », manifestation charnelle et crue de la « substantifique

⁹Peter SZONDI, *Théorie du Drame Moderne (1880-1950)*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis, Lausanne : L'Age d'Homme, 1983, p. 9.

¹⁰Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *op.cit.* p. 38.

moelle » de l'humanité. Cette quête ontologique prend la forme d'une enquête sur la nature « inhumaine » de l'homme dans un monde où la culture a perdu ses lettres de noblesse.

Le drame conventionnel est une démonstration morale qui s'articule autour d'un conflit entre des personnages tour à tour dominants et dominés. Dans les pièces de Barker, les personnages sont simultanément bourreaux et victimes, menacés physiquement, indifférenciés dans leur souffrance charnelle. Le Théâtre de la Catastrophe n'est pas une analyse clinique de la psyché mais l'examen anatomique d'un corps à la sensibilité exacerbée, atteint par l'Autre et touchant l'Autre. Soumis à un corps qui souffre, lutte, désire, jouit, meurt, le personnage de la Catastrophe n'est pas donné comme pessimiste : il n'est pas réduit à l'objet-corps, il fait du corps-sujet une arme de combat, jamais victorieuse mais toujours triomphante, c'est-à-dire en vie. Loin d'être une étude de caractères, le Théâtre de la Catastrophe propose un portrait de l'humanité barbare. La métaphore picturale renvoie au peintre qu'est l'auteur par ailleurs ; à l'instar de ses tableaux, les pièces délaissent la figuration réaliste pour capter l'émanation des sensations et des perceptions, des instincts et des émotions, c'est-à-dire la dimension organique du vivant, sa substance et non sa forme visible. A l'instar de sa peinture qui conjugue la présence et l'absence, le concret et l'abstrait, les pièces jonglent avec les registres simultanés du tangible, charnel et cru et de l'allégorique, sublimant les clichés réalistes pour accéder à l'universel. Cette traversée des apparences est subversive au sens où elle renverse littéralement les idées reçues, les valeurs morales et les repères éthiques. Enfin et pour commencer, le spectacle de la Catastrophe retourne le spectateur en retournant la peau des personnages pour aller sonder leur intériorité charnelle. Bacon, Artaud, Sade et Bataille nouent un réseau de correspondances au fil du texte. Le verbe de Shakespeare, la distance de Brecht et l'être-au monde de Merleau-Ponty se mêlent à l'étoffe des pièces.

Cette étude du « corps de la Catastrophe » emboîte le pas à l'approche phénoménologique de l'auteur : elle ne se veut pas un diagnostic clinique du corps tragique mais une observation, un examen anatomique. La première partie s'attache au corps comme objet de violence. Avant d'entre dans la matière charnelle, le chapitre un élucide le concept de la « Catastrophe » telle que Barker la définit, inversant la tradition aristotélicienne en introduisant le chaos à l'ouverture des pièces. La « Catastrophe

initiale » instaure un rapport avec le monde qui affirme la primauté de l'instant présent, soulignant sa force dramatique. La Catastrophe réduit le personnage à son corps souffrant, objet de cruauté dans un monde en ruines. Deux chapitres sont consacrés à la mutilation, expression directe et barbare de la Catastrophe. L'observation se place dans la perspective de l'assaillant, repérant les motivations qui sous-tendent les coups barbares, soulignant la double dimension charnelle et allégorique de la cruauté. Dans l'indifférenciation entre le bourreau et la victime, l'examen se déplace de l'acte de mutilation à l'évocation des parties du corps entamées.

La deuxième partie fait l'état des lieux du corps mutilé. A l'instar de l'esthétique fragmentaire des pièces, les cinq chapitres de cette deuxième partie « détaillent » le corps morcelé, s'attachant successivement aux diverses parties mutilées. Sont évoquées entre autres, la langue arrachée et la décapitation. Le corps mis en pièces réduit la chair humaine à de la viande animale ; l'exploration littérale de cette topique conduit au thème de l'anthropophagie, envisagée simultanément sur un mode littéral et allégorique. Cette observation fait ressortir la pulsion de dévoration comme volonté de puissance face à la connaissance impossible de l'Autre.

La troisième partie poursuit l'enquête à travers l'examen interne du corps : l'anatomie est un événement Catastrophique où la dissection de la chair apparaît comme une effraction tout aussi violente que la mutilation. L'anatomie inscrit la compulsion du voir au cœur de la quête épistémologique et ce faisant, elle ouvre une voie spéculaire, miroir de la représentation théâtrale.

La quatrième partie réfléchit le corps en représentation dans le texte ; le discours de la Catastrophe inscrit la chair dans une réflexion métathéâtrale sur le regard et la perspective du spectateur, soulevant la question éthique de l'Esthétique visuelle. Enfin, l'observation se déplace vers la perspective du corps comme image, non pas comme trope littéraire mais comme objet imaginaire donné à voir à travers la fiction dramatique. Le passage du texte à la scène est pris dans une dialectique entre la « monstration » du corps et sa dissimulation.

La cinquième et dernière partie met le comédien sur le devant de la scène théâtrale et plaide en faveur d'une « dé-monstration » du corps au profit de la voix, de l'invisible

donné à percevoir. La voix comme présence immanente transcende le visible, réinstaura l'écoute et les perceptions du spectateur dans un monde aveugle. Le théâtre, lieu d'où l'on voit, devient un espace acoustique qui réhabilite la puissance du verbe et le met en tension avec la présence du corps. Au lieu d'être au service de la question éthique, les choix esthétiques deviennent-ils des choix éthiques ?

Vingt pièces datées entre 1983 et 2003 ont été retenues sur l'ensemble de l'œuvre. Cette sélection n'est ni arbitraire ni exclusive. La production prolifique de l'auteur (près de 50 pièces en 35 ans) procède d'un mode exploratoire consistant à reprendre les mêmes motifs dans une perspective nouvelle. Les thèmes et les personnages, les actions dramatiques et les formes rhétoriques se font écho à travers les pièces. L'étude du corps écarte les pièces de la satire politique, période antérieure à l'émergence du concept de la « Catastrophe ». La transition vers le « Théâtre de la Catastrophe » ne s'est pas effectuée brutalement. Barker emploie l'expression en 1987, pour qualifier une pièce de 1975, *Claw* :

Under ordinary circumstances character remains unexplored, unexposed ; the nerves are quite concealed. But in order to force that exposure on the characters, I always set them within catastrophic situations... I'm attracted to those circumstances because at times like that people are disorderly¹¹.

Si dès 1975¹² l'auteur remet en cause le traitement psychologique du théâtre naturaliste, il continue à écrire des pièces politiques jusqu'en 1985. A l'inverse, la dimension charnelle et la perspective intime apparaissent dès 1975, dans *Claw* (1975) et dans *The Love of a Good Man* (1978) avant *Victory*¹³ (1983), première pièce de la Catastrophe. Jusqu'en 1998 environ, le Théâtre de la Catastrophe est habité par un corps tragique, douloureux et abject. Ensuite la question érotique, transgressive ou brutale, est appréhendée de manière moins spectaculaire. Après 1998, les perceptions sensorielles explorent la présence du corps en dehors de la perspective purement visuelle.

¹¹«Howard Barker. Unpublished Interview with Charles Lamb, 23 April 1987, Charles Lamb, *Howard Barker's Theatre of Seduction*, London and New York : Routledge 2003, p. 7. Voir aussi "Beauty and Terror in the Theatre of Catastrophe", Howard Barker, *Arguments for a Theatre*, op. cit, p. 55.

¹²Cf. Charles LAMB, *Howard Barker's Theatre of Seduction*, *ibid.* p. 2.

¹³«*Victory* entérine le passage [...] entre le théâtre socio-politique et un « théâtre de nécessité », Elisabeth Angel-Perez, « l'Espace de la catastrophe : le théâtre de Howard Barker », *Cycnos n° 12*, Université de Nice, 1995, p. 37.

Parmi les pièces retenues, certaines sont évoquées de manière plus sommaire en raison de la répétition des motifs ou parce qu'elles ont fait l'objet d'études et de publications par ailleurs. A l'inverse, des incursions sont effectuées dans des pièces antérieures à 1983 lorsque la topique charnelle est pertinente :

The body as locus of abuse and fetishization goes back earlier than these plays, certainly to *The Love of a Good Man*¹⁴.

Il en va de même pour des pièces plus récentes, postérieures à 2003 (*Thirteen Objects, Dead Hands, Animals in Paradise*). Enfin, *He Stumbled*, fait l'objet d'une analyse plus approfondie : l'exploration tragique de l'anatomie est au cœur de la question charnelle et trouve logiquement sa place dans la partie centrale de cette étude.

La liste des pièces retenues ci-dessous est chronologique, la ou les deux premières dates sont celles de la création scénique, (le signe* précise qu'il s'agit d'une mise en scène de la Wrestling School), la dernière date est celle de la publication :

The Love of a Good Man (1978 ; 1980)
Victory (1981 ; 1991* ; 1983)
The Castle (1985 ; 1995* ; 1990)
The Possibilities (1988; 1993)
The Last Supper (1988* ; 1988)
The Bite of the Night (1988 ; 1989)
Women Beware Women (1986 ; 1989)
Scenes from an Execution (1990 ; 1999* ; 1990)
The Europeans (1993* ; 1990)
Judith (1995* ; 1990)
Wounds to the Face (1996 ; 1997* ; 1994)
The Gaoler's Ache for the Nearly Dead (1998)
Ursula (1998* ; 2001)
He Stumbled (2000* ; 1998)
A House of Correction (2001* ; 1998)
The Twelfth Battle of Isonzo (2001)

¹⁴Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, London : Calder, 1997, p. 195.

Found in the Ground (2001)

12 Encounters with a prodigy (2001)

The Brilliance of the Servant (2001)

Gertrude the Cry (2002* - 2002)

Les deux ouvrages théoriques de Howard Barker, *Arguments for a Theatre* (1997) et *Death, The One and the Art of Theatre* (2005) sont cités pour le recours constant à la métaphore charnelle et organique. Cette étude entreprend une « anatomie » de la Catastrophe inspirée par une observation de l'auteur sur son théâtre dans « l'anatomie d'un sanglot » :

Here was the hypnotic spectacle of another's pain, solitarily suffered yet giving strength. [...] Such an anatomy of anguish one watched as if a cadaver were flayed before our eyes by skilfully-wielded knives, showing us what lay horrifically beneath surfaces, an ecorché of despairing life¹⁵.

¹⁵Howard BARKER, « The anatomy of a sob », *Arguments for a Theatre*, London : Calder Publications, 1997, p. 130.

PREMIÈRE PARTIE

LE CORPS, OBJET DE VIOLENCE

CATASTROPHE. Crise violente au cours de laquelle le sujet, éprouvant la situation amoureuse comme une impasse définitive, un piège dont il ne pourra jamais sortir, se voit voué à une destruction totale de lui-même¹⁶.

¹⁶Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977, p. 59.

CHAPITRE I

LE CORPS DE LA CATASTROPHE :

ÉTAT DES LIEUX

Il convient de rappeler la signification de la « Catastrophe¹⁷», telle que Howard Barker la définit, afin de mieux comprendre ses liens avec la question du corps. En quoi le corps, objet de souffrance, est-il le centre névralgique de la Catastrophe ? En quoi la Catastrophe permet-elle au personnage de dépasser sa condition de victime, c'est-à-dire d'objet, pour s'affirmer en tant que sujet ?

¹⁷Nous employons la majuscule pour désigner la 'Catastrophe' dans le théâtre de Barker.

I. Définition de la « Catastrophe » dans le théâtre de Barker

Le dictionnaire propose une double définition du mot « catastrophe » : celle qui, dans le monde réel, désigne « un malheur effroyable et brusque » ou encore le « désastre, fléau, cataclysme¹⁸ ». L'œuvre de Barker est Catastrophique en ce qu'elle décrit « l'horreur et l'angoisse innommables de l'après-Auschwitz¹⁹ ». La deuxième définition de la « catastrophe » - historiquement la première - relève du vocabulaire de la dramaturgie : l'étymologie grecque *katastrophê* désigne le « bouleversement » qui entraîne l'intrigue vers son dénouement dans la tragédie antique. Le choix du terme « Catastrophe » par Barker est significatif : il s'appuie sur cette double définition et souligne le projet artistique d'un auteur en quête d'une nouvelle définition du théâtre. La « Catastrophe » telle que Baker la définit inverse le processus de la catastrophe aristotélicienne.

A. La « Catastrophe initiale »

La Catastrophe chez Barker inverse la définition aristotélicienne : elle n'est plus le modèle de conclusion vers laquelle la fable de la tragédie progresse inéluctablement. Elle n'est plus finale mais « initiale ». Nous choisissons la formule « Catastrophe initiale » en écho à l'expression proposée par Hélène Kuntz pour définir le déplacement de la catastrophe sur la scène moderne et contemporaine du théâtre au XX^e siècle²⁰. Le « coup de théâtre, l'effet violent, l'action causant destruction ou douleur²¹ » ne viennent pas conclure la pièce à la suite d'un déroulement logique mais l'ouvrir : la catastrophe est inaugurale chez Strindberg, Ibsen, Beckett ou Edward Bond. Les pièces de Barker elles aussi s'ouvrent sur un événement catastrophique ou immédiatement consécutif. En revanche, le projet de Barker se distingue radicalement de celui des auteurs cités par

¹⁸Définition du Petit Robert, édition de 1977.

¹⁹Jean-Pierre SARRAZAC, préface de : Hélène KUNTZ, *La Catastrophe sur la Scène moderne et Contemporaine, Etudes Théâtrales*, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain.23/2002, p. 7.

²⁰Hélène KUNTZ, *La Catastrophe sur la Scène moderne et Contemporaine, op.cit.*

²¹ARISTOTE, *La Poétique*, chap. 11, 1452 b 11.

Hélène Kuntz et pour qui « la catastrophe inaugurale ouvre la possibilité d'une construction à rebours [...], acte de naissance d'une dramaturgie inédite parce que rétrospective²² ». En effet, en déplaçant la catastrophe aristotélicienne dans un projet aporétique, les pièces de Barker échappent à cette construction à rebours tendue vers une fin, un sens, voire le non-sens érigé en sens. La Catastrophe ébranle la notion de structure dans les pièces de Barker :

Le « théâtre de la Catastrophe » de Howard Barker [...] érige un contre-univers fondé sur un double délabrement, politique et moral²³.

L'écriture fragmentaire de Barker résiste au parcours linéaire, qu'il soit progressif ou rétrospectif s'il s'attache aux causes de la Catastrophe, car un tel parcours conserve une dimension eschatologique que l'auteur refuse. La « Catastrophe » n'est pas apocalyptique au sens chrétien de fin du monde et si les références bibliques sont nombreuses, elles sont distancées pour en dénoncer la portée messianique. Voilà ce qui distingue la « Catastrophe initiale » dans les pièces de Barker de la « catastrophe inaugurale » telle que la définit Hélène Kuntz :

Les catastrophes que mettent en scène Beckett, Müller et Bond n'ouvrent ainsi sur aucune révélation. Elles deviennent, en revanche, le modèle d'une création qui inverse le mouvement de la Genèse : à partir de la catastrophe, les trois auteurs construisent une création négative, tant du point de vue du monde fictif auquel elle donne naissance que de celui de l'écriture²⁴.

Barker échappe à la posture heuristique qui caractérise Beckett, Müller et Bond : plutôt qu'un point de départ, la « Catastrophe initiale » déclenche le drame des émotions, elle met à nu la complexité irréductible des personnages et fait de leur discours un acte théâtral. La Catastrophe telle que l'entend Barker n'est pas une démonstration dramatique, elle caractérise un théâtre aporétique. Elle n'inverse pas le mouvement de la genèse, elle est une forme nouvelle de genèse étrange : ni création ni recreation, elle est révélation, non pas au sens épiphanique, mais au sens photographique du terme. La Catastrophe révèle le négatif de l'être humain, c'est-à-dire la face cachée de l'image publique de l'homme ; elle met à nu la vérité intime de l'être. Aussi, à l'expression

²²Hélène KUNTZ, *La Catastrophe sur la Scène moderne et Contemporaine*, op.cit. p. 40.

²³Nicole BOIREAU, *Théâtre et Société en Angleterre des années 1950 à nos jours*, Paris : P.U. F, 2000, p.151.

²⁴Hélène KUNTZ, *La Catastrophe sur la Scène moderne et Contemporaine*, op.cit. p. 89.

« catastrophe inaugurale », nous préférons celle de « Catastrophe initiale » pour évoquer la tragédie dans l'œuvre de Barker :

A partir d'une approche spéculative de la tragédie, Hegel définit ainsi la catastrophe comme une résolution dialectique²⁵ qui cesse d'être une source d'émotions pour devenir l'espace où s'affirme un savoir [...]. L'effet violent aristotélicien signale la part de destruction attachée à toute catastrophe, et c'est en réponse à cette catastrophe destructrice et douloureuse que se développe la lecture hégélienne de la tragédie qui vise à donner sens au malheur de personnages²⁶.

La Catastrophe est « privée de toute capacité conclusive²⁷ » et s'inscrit contre la perspective moraliste. Barker a introduit la notion de Catastrophe dans son théâtre à la fin des années 70 au moment où il s'est détaché du théâtre politique pour mieux explorer ce qu'il nomme "l'histoire des émotions"²⁸ :

Barker crée un théâtre de l'émotion qui, refusant de produire du sens, déstabilise son spectateur et le piège au cœur de ses contradictions²⁹.

La Catastrophe déclenche la manifestation des émotions à travers le corps et non la psychologie. La substance charnelle et la matérialité organique des personnages se substituent à leur densité psychologique.

B. La Catastrophe comme « suite absolue de présents »

La Catastrophe atteint les personnages dans leur chair, les soumet à des traitements barbares et les plonge dans la souffrance. Les repères moraux et sociaux sont ébranlés et font basculer les personnages dans le chaos : le moment tragique et dramatique exploré par l'auteur dans ses pièces est celui de l'instant présent où les personnages sont confrontés à leur propre survie. L'intensité de ce moment est prioritaire sur celui à venir d'un destin futur dans une perspective téléologique. La priorité donnée à l'instant présent

²⁵HEGEL, *Cours d'Esthétique*, traduit par J-P LEFEBRE et V. von SCHENCJ, Paris : Aubier, 1997, vol. III.

²⁶Hélène KUNTZ, *La Catastrophe sur la Scène moderne et Contemporaine*, *op.cit.* p. 31.

²⁷Hélène KUNTZ, *ibid.* p. 32.

²⁸Howard BARKER, "The history of emotions" *Arguments for a Theatre*, *op.cit.* p. 23.

²⁹Nicole BOIREAU, *Théâtre et Société en Angleterre des années 1950 à nos jours*, *op.cit.* p. 233.

fait entrer le théâtre de Barker dans la forme dramatique qui obéit, selon Peter Szondi, à « une suite absolue de présents » :

Le drame étant toujours primaire, le temps où il se déroule est toujours le présent. Il n'est pas statique pour autant. [...] Le drame se déroule selon une suite absolue de présents. Il se porte garant de son propre absolu, il crée son propre temps³⁰.

Prenons comme illustration *A House of Correction*³¹ (1998), que j'évoquerai ici sous l'angle métathéâtral. La structure de la pièce est une métaphore de la « Catastrophe » comme rupture ou « correction » de la structure dramatique de la tragédie classique. Résumons brièvement la fable. Dans un château isolé quelque part près d'une frontière, des personnages mystérieux, un poète âgé et malade et trois femmes qui pourraient être ses maîtresses attendent avec effroi le début d'une guerre mondiale. Un cavalier, messenger gouvernemental, fait irruption au château dans ce climat de tension ; sa besace contient une missive qui, vraisemblablement, déclenchera le conflit mondial. Malgré l'urgence de la mission, il reste au château, n'éprouvant plus le besoin de partir. Pendant ce temps, des avions étranges survolent le château et lâchent non pas des bombes mais des poèmes.

Dans une lecture métathéâtrale, la route droite que le personnage principal doit parcourir symboliserait la fable de la pièce, c'est-à-dire le parcours linéaire, l'enchaînement causal qui conduit la tragédie d'une situation initiale à son dénouement. Le messenger porte un nom emblématique et iconique, Godansk, qui renvoie ironiquement à plusieurs références : proche de God, Dieu, « Godansk » renvoie à la dimension religieuse du « fatum » qui ordonne le sens de la tragédie antique ; il rappelle également « Godot » et l'univers dénué de sens du drame beckettien. A partir du nom polysémique de Godansk, la structure tragique est « corrigée » de façon ludique dans *A House of Correction*. « L'unité d'action » s'il en est une, se concentre sur un seul moment de ce parcours, celui de l'écart que fait Godansk sur sa route pour s'arrêter au château : l'action dramatique respecte également l'unité de temps qui correspond à la pause de Godansk au château pour menacer l'ordre qui régnait entre ses habitants. Cependant, la convention de la tragédie est « corrigée » puisque le cheminement de

³⁰Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne*, op.cit. p. 16.

³¹La question du corps est moins pertinente dans cette pièce qui, en revanche, met en abîme une réflexion sur la structure dramatique conventionnelle.

Godansk est suspendu : sa pause constitue le moment présent de l'action dramatique. L'irruption du messager déclenche « la catastrophe » et projette les quatre personnages dans le chaos. L'essentiel de la pièce se joue dans ce moment de suspension et de suspense portant non plus sur des péripéties conditionnant le déroulement d'une action : l'action devient celle des paroles qui révèlent et déclenchent des émotions. L'imprévisible des comportements et des réactions est donné à voir au spectateur comme autant d'instantanés qui s'entrechoquent dans le moment présent. Quant au passé et à l'avenir, aux motifs précédant la mise en route du messager et sa destination, ils sont évoqués sur le mode d'une fiction floue, à travers le récit fragmentaire et confus qu'en donne le messager lui-même, créant un sentiment de menace et d'insécurité. La pièce est canalisée sur l'énergie des personnages traqués dans leur présent :

Catastrophe, however, according to Baudrillard, goes much further than this, it abolishes causality: "It submerges cause beneath the effect. It hurls causal connections into the abyss, restoring for things their pure appearance and disappearance. [...] This is not, however, a matter of chance or indeterminacy; rather it is a kind of spontaneous connection of appearances, or of the spontaneous escalation of wills, as in the challenge"³².

Barker rompt avec le schéma mécanique de la tragédie classique pour mieux « isoler » les personnages. Dans *A House of Correction*, ils sont littéralement isolés, piégés physiquement, reclus dans un château à l'écart du monde extérieur, placés dans un huis clos théâtral pour mieux être mis en observation (par l'auteur et le spectateur) :

As the crisis unfolds it oscillates between causality and randomness; as the characters grasp at significance, meaning slips between their fingers. Whatever purported to be evidence is chimera; this is the reverse of the detective story, which contains an immaculate truth, a solution. The longing for enlightenment is here seen to be a desperate and punishing misapprehension... everything takes the characters to a destiny, but whether this destiny is willed, a collusion, or an accident, defies analysis. All that is left to them is an emotional perfection, a sublime arrival³³.

Le comportement imprévisible des personnages exposés à une situation inattendue fait l'objet de la « spéculation » de l'auteur sur la vie imaginaire des émotions et de l'intime ; le terme "destiny" prend la signification nouvelle de « quête » pour un

³²Jean BAUDRILLARD, *Fatal Strategies*, Semiotext (e), Pluto 1990. p. 156, cité par Charles LAMB, *Howard Barker's Theatre of Seduction*, op.cit. pp. 43-44.

³³Howard BARKER, texte publié dans le programme de la pièce à la création de *A House of Correction*, September 2001.

personnage libéré des contraintes de la tragédie classique. Il ne s'agit pas de quête au sens greimasien du schéma actanciel visant une cible, une fin. Il ne s'agit pas non plus d'une attente beckettienne tendue vers la révélation du néant. Il s'agit plutôt d'une suspension, d'une pause paradoxale car elle implique une agitation émotionnelle qui tient les personnages et le spectateur en « suspense » et met leurs nerfs à l'épreuve, à fleur de peau. Les personnages exilés dans la forteresse sont arrachés d'emblée à leur environnement social, soumis au chaos Catastrophique :

Rather than demonstrate character conforming to social type, [Barker] was drawn to exploring character dislocated from the social by means of the catastrophic³⁴.

L'irruption de Godansk vient semer le désordre, « disloquer » les repères habituels des personnages (une porte est littéralement disloquée de ses gonds). Les personnages sont « exposés » à une rencontre faussement messianique qui vient briser leurs relations initiales. Ils perdent le contrôle de leur raison et réagissent de manière pulsionnelle, les nerfs à vifs comme l'explique l'auteur à propos de la « situation Catastrophique » :

Under ordinary circumstances character remains unexplored, unexposed; the nerves³⁵ are quite concealed. But in order to force that **exposure** on the characters, I always set them within **catastrophic situations**... I'm attracted to those circumstances because at times like that people are **disorderly**³⁶.

La Catastrophe exhibe la dimension organique, émotionnelle de personnages menacés physiquement. Les personnages sont exposés en tant que corps souffrants qui réagissent de manière viscérale et affective selon une « logique » instinctuelle et non psychologique.

³⁴Charles LAMB, *Howard Barker's Theatre of Seduction*, op.cit, p. 14.

³⁵Je souligne.

³⁶Howard BARKER. Unpublished Interview with Charles Lamb, Charles LAMB, *Howard Barker's Theatre of Seduction*, op.cit.p. 7.

C. Le personnage de la Catastrophe

Il y a de la psychologie en toute pièce de théâtre parce qu'il y a en tout être humain vivant un moi qui cherche à trouver quelque unité et consistance imaginaires. Mais ni le théâtre, ni le sujet humain ne s'y peuvent réduire. L'essentiel est que le plaisir théâtral soit l'instrument d'une libération individuelle et sociale et, par-delà la psychologie, l'occasion de ce qu'on pourrait appeler un ressourcement³⁷.

Barker s'inscrit dans la continuité de la réflexion théorique livrée par le théoricien du théâtre Robert Abirached. La première conséquence de la Catastrophe est la déstabilisation du personnage en tant qu'entité psychologique. En tournant le dos au théâtre social et politique pour s'engager dans l'exploration imaginaire de la vie intime et émotionnelle ("drama [...] is not life described but life imagined"³⁸), Barker rompt avec la convention du personnage reconnaissable socialement, ou réaliste. Le personnage cesse d'être le porte-parole d'un quelconque message comme le sous-entend la fonction ironique de Godansk, messenger qui n'a pas de message à délivrer ; le titre *The House of Correction* annonce la dimension métathéâtrale de la pièce : la « correction » renvoie au travail artistique de l'auteur engagé dans la subversion de la forme dramatique conventionnelle où la Catastrophe est indissociable de la construction d'un sens. Le drame concerne la scène privée de l'intime et non plus celle, collective, de la Polis. Le corps est le premier personnage de la Catastrophe dans le laboratoire de recherche qu'est le théâtre pour Barker prolongeant la réflexion de Robert Abirached :

Tout le livre de Robert Abirached [...] concourt à dénoncer la réduction psychologisante de la mimésis d'Aristote, dont nous n'avons pas fini d'épeler le sens. Peut-être n'arrivons-nous que malaisément et non sans une conscience active, à émerger du platonisme qui fait de l'activité poétique une copie affaiblie de la réalité. Comme si cette réalité, nous savions ce qu'elle est ! C'est d'une réalité proprement inhumaine que le théâtre est le double³⁹.

Le théâtre de la Catastrophe expose cette « réalité proprement inhumaine ». Confrontés à leur survie, les personnages cessent d'être « policés », civilisés : le chaos moral de la catastrophe expose leurs pulsions immédiates qui prennent le dessus sur le

³⁷Robert ABIRACHED, *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, Paris : Gallimard, p. 85.

³⁸Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op.cit. p. 30.

³⁹Jean FLORENCE, *Etudes théâtrales*, n°20, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 2001, p. 111.

rôle civilisé qu'impose d'ordinaire la bienséance sociale. La Catastrophe les rend « impolis » comme l'atteste leur langage cru, et incivils comme en témoignent leurs actes barbares :

Tragedy offends the sensibilities. It drags the unconscious into the public place⁴⁰.

Par conséquent, le comportement du personnage n'est plus prévisible, il répond à la nécessité impérieuse de survivre : il n'est pas psychologique au sens où il n'est plus reconnaissable selon des critères moraux et humanistes, il est « naturel » en ce qu'il expose sans concession sa part d'animalité. S'attachant à faire surgir la vérité des émotions (“the responsibility of drama to emotional truth⁴¹”), Barker nous invite à explorer « l'autre scène de l'intime ». Il cherche à évacuer la partie « logique » dans l'exposition « psycho-logique » du personnage. En revanche il explore la complexité de la psyché dans ce qu'elle a d'illogique, irrationnel, irréductible à la banalisation de l'interprétation freudienne :

A tragic drama exposes the entire range of human emotions and attempts to extend it, and it entails an obligation to explore, describe and speculate on all areas of human experience.[...] To lure the mind into the unknown, the territory of possible changed perception⁴².

Par conséquent l'identification du spectateur au personnage ne peut plus s'opérer à partir des repères sociaux habituels : les personnages n'obéissent plus à la logique d'un comportement prévisible puisque les contingences sociales ont disparu dans le chaos moral de la Catastrophe. Le chaos les conduit à des actes inhabituels et incontrôlés qui mettent à nu leur nature animale et instinctive. Les pulsions émotionnelles l'emportent sur la réflexion cérébrale, l'activité intellectuelle et mentale est mise au service des priorités vitales de la survie. Le raisonnement et la parole ne sont plus le résultat d'une réflexion ; ils reflètent les instincts réflexes de « l'animal-pensant » qui est en eux. Barker rompt ici avec la tradition de pensée hypothético-déductive héritée de Descartes et qui a conditionné la structure unifiante et globalisante dans laquelle s'est inscrite la tragédie classique au XVII^e siècle en Europe⁴³.

⁴⁰Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *ibid.* p. 37.

⁴¹Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *ibid.* p. 30.

⁴²Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *ibid.* p. 29.

⁴³ Nous pensons particulièrement à la dramaturgie classique française chez Racine.

Les personnages de la Catastrophe perdent leur unité (psychologique ici) à l'instar de la structure des pièces : ils se fragmentent en l'absence de contingences sociales pour révéler l'expression animale de leurs pulsions. Cette dimension inhumaine gomme l'identification psychologique du spectateur et fait place à une perception physique et organique de la vérité émotionnelle : le comportement des personnages appelle l'écoute sensorielle tout en éloignant l'identification psychologique sans pour autant entraîner le spectateur dans une empathie cathartique. La Catastrophe illogique voire irrationnelle permet une mise à distance, évitant au spectateur d'être « dominé » par l'affect comme il le serait dans le théâtre d'Artaud. En revanche, le comportement incompréhensible et irrationnel des personnages⁴⁴ est source de perplexité et d'angoisse pour le spectateur :

The deliberate intention of creating the unease in the audience which is the condition of experiencing tragedy⁴⁵.

L'auteur a recours à des techniques de distanciation proches du *verfremdungseffekt* brechtien tout en évacuant le projet didactique et politique de Brecht. Dans cet espace d'inconfort, à mi-chemin entre Brecht et Artaud⁴⁶, le spectateur est convié à partager l'expérience émotionnelle des personnages, l'intimité de leurs réactions instinctives, immédiates, directes, pulsionnelles. L'organique fait place au psychologique. :

La notion même de personnage est la clé du malentendu et du piège où se laisse prendre le démon psychologue qui sommeille peut-être en chacun. [...] Malentendu de notre théâtre contemporain qui confond personnage et individualité psychologique⁴⁷.

D. Le corps « poïétique »

La topique du corps dans le théâtre de la Catastrophe ne sous-tend pas une philosophie matérialiste car la présence charnelle et organique du personnage n'occulte pas la dimension ontologique de l'être. L'identité du personnage, son être profond (son âme ?) ne sont pas dissociés de sa chair. Le plan métaphysique est envisagé de manière

⁴⁴ « Irrationnel » au sens où il s'érige en faux contre la philosophie cartésienne.

⁴⁵ Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *ibid.* p. 30.

⁴⁶ L'auteur s'est clairement positionné dans *Arguments for a Theatre* contre ces deux références pourtant fortement ancrées dans son œuvre.

⁴⁷ Jean FLORENCE, *Etudes théâtrales*, n°20, *op.cit.* p.111.

paradoxe, dans l'immanence du corps. Le personnage n'a de cesse que de montrer la confusion entre la matière organique et l'essence humaine. Le même principe est à l'œuvre dans l'écriture : il n'y a pas de rupture entre le signifiant et le signifié, pas de vide entre le littéral et le symbolique. Les métaphores du corps renvoient au corps :

Le théâtre est sans doute un laboratoire expérimental, mais où se démontre « l'identité profonde du concret et de l'abstrait », de l'organique et du spirituel⁴⁸.

Le corps, le cœur, l'esprit et l'âme du personnage de la Catastrophe sont indifférenciés, mettant fin à la hiérarchie entre les différentes parties de l'être. De la même manière, le discours du personnage ne fait sens que dans sa forme même qui prend de ce fait une dimension poétique, en marge de la parole quotidienne :

Tragedy liberates language from banality. It returns poetry to speech⁴⁹.

L'écriture puise sa force dramatique à la source même de la définition de la poésie : la création « poétique ». Le personnage tragique se crée et sa parole s'invente au fur et à mesure de la « spéculation » dictée par les enjeux de la Catastrophe :

After the tragedy, you are not certain who you are⁵⁰.

La mutilation est au centre du théâtre de la Catastrophe : elle sert un double projet. Elle est d'une part thématique, expression littérale de la barbarie universelle à l'œuvre dans la civilisation occidentale, de l'aube judéo-chrétienne à nos jours d'après la Shoah. D'autre part, la mutilation est l'expression allégorique du projet artistique et éthique de Barker : la mutilation signifie la rupture de l'auteur avec un théâtre de didactisme politique et moral. Elle figure la dislocation du modèle unifiant imposé par la culture de masse et rompt avec les critères conventionnels de l'art fondé sur l'harmonie et la beauté consensuelle :

I realized that my theatre would be about dislocation and not unification⁵¹.

[Barker] approfondit la situation contemporaine de consensus fragmenté et en déréliction. Il voit dans l'expérience forcée de la fracture de société et de

⁴⁸Jean FLORENCE, *ibid.*, p. 111.

⁴⁹Howard BARKER, *Arguments for a Theatre, op.cit.*, p. 17.

⁵⁰Howard BARKER, *Arguments for a Theatre, op.cit.*, p. 34.

⁵¹Howard BARKER, *Arguments for a Theatre, op.cit.*, p. 49.

pensée l'occasion unique d'une création en rupture de convention, d'une excoriation de la sensibilité⁵².

La manière singulière dont Barker expose le corps torturé le met en marge du naturalisme qu'affectionnent les auteurs de théâtre réaliste dont il est le contemporain : Barker est plus proche de Sénèque, Shakespeare et de la tragédie jacobéenne. Au théâtre, la présence charnelle de l'acteur peut rendre la souffrance plus difficilement supportable lorsqu'elle est incarnée de manière naturaliste, rivalisant avec les horreurs cinématographiques et télévisuelles entrées dans la convention. L'écran de télévision a dédramatisé la cruauté, le cinéma de série B la cultive, excitant ou, au contraire, anesthésiant les perceptions sensorielles et la réflexion ; contre cette banalisation médiatique qui atrophie le jugement critique du spectateur, Barker convoque une violence radicale qui dérange.

La guerre ne constitue pas le sujet in fine des pièces comme c'est le cas chez Bond, mais ses ravages en sont le point de départ : il s'agit d'observer l'âme humaine face au corps meurtri, dévasté. La mutilation fait effraction dans le corps pour tenter de percer le secret de l'être qui l'habite. Ce ne sont pas tant les causes de la violence que les conséquences qui sont mises en scène : le théâtre de la Catastrophe prend pour point de départ le chaos résultant des actes de violence. Dans un premier temps nous ferons l'état des lieux du corps maltraité et souffrant dans le théâtre de la Catastrophe.

⁵²Michel MOREL, «La catastrophe selon Howard Barker », *Cycnos*, vol. 18, n°1, 2001, p. 66.

II. L'atteinte au corps dans *Claw*

Le corps mutilé est présent dès les premières pièces, moins dans la représentation du geste que dans la parole intentionnelle. La mutilation n'est pas actualisée, mais fantasmée. Dans *Claw* (1977), la mutilation est moins perpétrée comme acte violent que comme parole dramatique. Le discours de Claw est à l'état de projet, sa parole est modalisée dans l'expression du futur et du conditionnel :

CLAW: I'll tear their skin off first. I'll rip their faces off their skulls, I'll be a great claw ripping them, slitting their bellies like ripe fruit.
(*Claw*, p. 24)

La pièce retrace le parcours tragique d'un antihéros, Noel, fils de prolétaire communiste, dans sa révolte fatale contre le pouvoir dominant. Le personnage se donne le nom emblématique de Claw (la griffe) qu'il a préalablement utilisé comme symbole d'un système social oppressant :

CLAW: Their great claw, slashing us, splitting our people up, [...] their jaguars feeding on our lazy herds.
(*Claw*, p. 71)

La métaphore du prédateur est interchangeable pour l'opresseur et la victime mais les fantasmes du jeune homme en colère ne dépassent pas le stade d'un projet de cruauté : il n'a pas de passage à l'acte. Avec *Claw*, Barker respecte encore les limites du vraisemblable et du réalisme psychologique. Vingt ans plus tard, dans *Ursula, Fear of the Estuary*, le motif de la griffe réapparaît comme expression verbale d'une violence impuissante. Leonora crie sa frustration de ne plus être aimée de Lucas :

LEONORA: Christ could not stop my love I would slap Christ across His jaw and fling clods after Him as he went running from my wrath bruised Christ Christ with five claw marks. (*Lucas cannot prevent himself laughing*)
(*Ursula*, p. 36)

La réaction humiliante de Lucas souligne l'impuissance de Leonora, son lyrisme inefficace. Dans *Claw*, la profération des actes de barbarie prend une dimension

jacobéenne anachronique, décalée. Le registre de la violence parodie à la fois le roman policier “trash” et la barbarie élisabéthaine :

NOEL: We'll murder him
 ANGIE: Pump him full of lead
 NOEL: You beautiful angel ...
 ANGIE: Blow his brains out
 NOEL: You beautiful sinner ...
 ANGIE: Rape him with chrome handlebars.
 NOEL: Dismember him
 ANGIE: Cut off his little true blue penis.

(*Claw*, p. 49)

Dans ce récit à deux voix, les personnages imaginent avec délices le tourment sadique qu'ils pourraient infliger à Clapcott, le mari d'Angie, ennemi capitaliste que Claw a l'intention d'éradiquer. L'horreur emblématique du tragique élisabéthain est ici déclinée sur le mode ludique d'une parole libératrice mais avant tout fantasmagorique. La violence proférée par Noel reste en deçà de celle perpétrée contre Edward II dans la pièce éponyme de Marlowe :

LIGHTBORN: [...] See that in the next room I have a fire, and get me a spit and let it be red-hot.

(*Edward II*, V,5, p. 101)⁵³

Une note en bas de page dans l'édition New Mermaid de la pièce donne l'indication suivante :

Marlowe treats the whole incident with great restraint though his source is explicit: “They kept him down, and withal put into his fundament an horne, and through the same they thrust up into his bodie a hote spitte [...] so as no appearance of any wounds or hurt outwardie might be once perceived”⁵⁴.

Dans *Claw*, le fantasme du corps violenté permet d'évoquer le tourment intérieur du personnage tout en évitant le pathos. La violence corporelle exploite toute une gamme expressive de la parole. Pourtant, de l'imagerie banale à l'horreur inhumaine, cette violence se cantonne au discours souvent reconnaissable de la violence ordinaire : elle ne menace pas physiquement le personnage et reste au stade de la formule et de la

⁵³Christopher MARLOWE, *Edward II*, London : New Mermaid, 1973.

⁵⁴La citation est extraite de la source qui a inspiré Marlowe : DRAYTON, *The BaronsWarres*, Canto V.

formulation, trahissant l'impuissance du personnage. Mrs Biledew, la mère de Noel, a recours à des expressions toutes faites de cette violence « ordinaire » :

Mrs BILEDEW: I could have ripped the clothes off me. [...] He'll want to bash my face. [...] I'll lose a few teeth, maybe get an arm broken. [...] I would have scratched their eyes out.
(*Claw*, p. 31)

Noel donne corps à sa révolte dans une langue crue et organique :

NOEL: I have a dream [...] I would disembowel myself ... and chuck my innards in Mick Jagger's gob.
(*Claw*, p. 31)

Dans cette pose séductrice de martyre héroïque, le personnage devient l'avatar du héros picaresque en proie à une imagination exubérante. La compulsion langagière l'emporte vers des excès lyriques où il retourne ironiquement la violence contre son propre corps. Mais le destin inéluctable de Noel est joué dès l'ouverture de la pièce : ses rêves de mutilation trahissent l'impuissance du personnage face à une institution politique invincible. L'acte de violence est une cause perdue, la seule arme dont il dispose reste celle du langage, qu'il s'approprie comme parole tragique, inopérante et ironique. Au terme de son anti-odyssée, Noel devient Claw, la griffe, rejoignant à travers ce surnom emblématique, l'univers des petites frappes et des blousons noirs qui sèment la terreur à moto. Le discours de Claw s'accorde désormais à son nom, il se fait plus cinglant, plus mordant. Claw adopte la pose lyrique du héros tragique prêt à se mutiler pour fuir la mort qui l'attend :

CLAW: To be out of here, I'd have an amputation. [...] I would lose a leg and an arm as well. No, two legs and an arm [...] I would be legless to be out of here.
(*Claw*, p. 63)

Plus la violence langagière de Claw est expressive en termes de mutilation du corps, plus elle manifeste son impuissance à agir efficacement, signant l'échec du langage et celui du personnage. Le discours prend une dimension tragique lorsque Claw est confronté à la mort. La véritable violence infligée au spectateur surgit dans la scène de noyade qui clôt la pièce : cette mort « propre » infligée dans la baignoire de la geôle est traitée de manière décalée entre le discours et l'action dramatique, la parole et le geste.

Alors qu'aucune allusion ne prépare le spectateur au traitement qui va être infligé au personnage, Claw se lance dans un réquisitoire vain, ultime plaidoyer de vie. Ce discours poignant reçoit comme seule réponse le silence et l'indifférence des geôliers. En revanche, lorsque les gardiens se transforment en bourreaux, leur bavardage anecdotique prend un caractère sadique qui dérange le spectateur. La véritable violence est sournoise et décalée, elle naît de l'absence totale d'agressivité dans le comportement des geôliers. Le meurtre est réduit à un geste anecdotique et mécanique, rappelant confusément les génocides ou autres purifications ethniques commis à échelle industrielle.

Dans sa dernière et longue réplique, Noel puise dans les seules ressources qui lui restent, celles du langage, pour essayer de convaincre ses geôliers de l'épargner. Si cette tentative est désespérée, elle n'en est pas moins émouvante et dérangeante pour le spectateur qui assiste aux efforts ultimes d'un homme pour survivre. Dans cette dernière scène, et comme Charles Lamb le rappelle dans *Howard Barker's Theatre of Seduction*, Claw contient en germe le scénario catastrophique que Barker développera dans les pièces ultérieures. Il consiste à placer le personnage dans une situation extrême et désespérée qui met à nu son instinct de survie et mobilise la violence anarchique de son instinct de survie, une violence chaotique, primitive, authentique :

The characters on stage are not simply in unlikely situations but usually disastrous ones. I'm attracted to those circumstances because at times like that people are disorderly. They cease to be the predictable product of social forces – not simply workers or bourgeois or rentiers; they are dislocated from those classic roles by the social struggle⁵⁵.

Dès l'écriture de *Claw*, Barker met en place la dialectique du corps et de la parole autour de la question de la violence. *Claw* fait partie de la première période d'écriture des années 70 plaçant Barker parmi les auteurs de théâtre social et didactique. Dans ces pièces plus directement politiques et traitées sur le mode satirique, les personnages ont encore un ancrage social qui les rend facilement reconnaissables. Se détachant du théâtre politique, les pièces postérieures à 1983 exposent le personnage comme corps souffrant soumis à diverses formes de torture. Il semble que le symbole ne suffit pas et qu'il faut l'incarner, explique le metteur en scène Daniel Mesguich à propos de Shakespeare :

⁵⁵Howard BARKER, Unpublished interview with Charles Lamb. 23 April 1987, Charles LAMB, *Howard Barker's Theatre of Seduction*, op.cit, p. 7.

Voilà le vrai thème de *Titus Andronicus*. Le symbole ne suffit pas, il va falloir l'achever, aller plus loin encore, l'incarner – au sens littéral – mettre de la chair dedans, broyer de la chair. [...] Il y a comme une faillite du symbole – à la place on met de la chair humaine, pourquoi pas ? Le Christ n'a rien fait d'autre : il a dit, jusqu'à présent vous aviez le livre, cela ne suffit pas, prenez ma chair et mon sang, ce sera encore meilleur⁵⁶.

Le théâtre engagé et la tragédie shakespearienne semblent insuffisants pour convaincre. Barker invente le « théâtre de la Catastrophe », forme de subversion plus dérangeante car elle tourne le dos à la représentation sociale de l'individu pour en explorer sa zone intime :

L'art abandonne sa qualité subversive dès l'instant où il essaie d'être directement politique⁵⁷.

La Catastrophe engage le personnage dans un processus d'exploration initiatique à l'intérieur de lui-même, en vue de se reconstruire : elle met en scène la sphère secrète de l'individu, les pensées qui dérangent, ce que Barker appelle “the exposure to the unbidden thought”, “the unpredictability of human soul⁵⁸”. *Claw* fait encore partie du théâtre social de Barker : l'individu y est représenté dans son combat contre une société bourgeoise dont il ne peut sortir ni vainqueur ni enrichi d'une connaissance sur lui-même car il lutte contre la société et le pouvoir, c'est-à-dire contre le monde extérieur. Le personnage de *Claw* n'est pas confronté à son intériorité : “He doesn't journey within himself”. Victime sociale et sans armes idéologiques, il reste impuissant devant la société toute-puissante. “*Claw* lacks the element of conquest which appears in the later plays⁵⁹ ».

Après *Claw*, Barker change de perspective et ne place plus l'individu face à l'institution dans un combat que l'on sait gagné d'avance, mais face à son semblable. Les pièces suivantes confrontent le personnage à l'Autre, elles explorent sa volonté de survie en dehors de toute morale, au prix du respect humain le plus élémentaire. L'auteur introduit deux éléments essentiels de la Catastrophe : la « spéculation » sur la dimension intérieure de l'individu et la volonté de reconstruction du personnage. Il délaisse la

⁵⁶ « Rencontre avec Mesguich », *Shakespeare et le Corps à la Renaissance*, Actes du Congrès 1990, Société Française Shakespeare, M.T.Jones-Davies, Paris : Les Belles Lettres, 1991, p. 192.

⁵⁷ Jean-Claude Régis, Claude REGY, *L'Ordre des Mots*, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 59.

⁵⁸ Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op.cit. pp. 53 et 49.

⁵⁹ Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op.cit., p. 57.

question politique de la lutte entre l'individu et la société bourgeoise. Barker tourne le dos à la dialectique hégélienne « hostile à toute forme d'isolement individuel », à sa « tendance objective triomphante », au « primat du tout » qui « anéantit l'individuel » pour s'attacher à « la catégorie fondamentale de l'individu⁶⁰ ». Contre l'objectivité et la raison, apanages de l'idéologie dominante, le théâtre de la Catastrophe s'appuie sur les métaphores de la division et de la rupture, à la fois dans la représentation des personnages et dans les réflexions théoriques de l'auteur dans *Arguments for a Theatre* :

The imagination has been **maimed** by collectivist culture. [...] The theatre of catastrophe addresses itself to those who **suffer** the **maiming** of the imagination. [...] The **wound** is the aim of the new theatre and the intention of the actor. His performance will create the **wound** and the **wound** will be the subject of continuing **anxiety**. [...] This **anxiety** will come from the audience's attempt to experience the play outside the confines of ideology⁶¹.

⁶⁰Theodor W. ADORNO, *Minimalia Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, Paris : Payot, 1980, p. 11.

⁶¹Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *op. cit.* pp. 68 et 69. Les métaphores organiques sont soulignées.

CHAPITRE II

LA MUTILATION,

INCARNATION DE LA CATASTROPHE

L'image du corps éclaté est essentielle dans la tragédie. Elle exprime à la fois le désordre du macrocosme et du microcosme. Elle est le reflet concret du pouvoir destructeur des forces tragiques⁶².

Le tragique s'inscrit dans la lignée de la barbarie jacobéenne : le corps devient le territoire où se déchaîne la violence sans limites des passions humaines.

⁶²Caroline DI MICELI, *Shakespeare et le Corps à la Renaissance*, actes du Congrès 1990, Société Française Shakespeare, M.T. JONES-DAVIES, Paris : Les Belles Lettres, 1991, p. 17.

I. Helen ou le corps mutilé dans *The Bite of the Night*

Prenons comme premier exemple *The Bite of the Night* (1988), où le projet de mutilation est actualisé, dépassant le fantasme qui constitue le discours dans *Claw*. Helen est mutilée, privée de ses membres. Un tel projet ne peut être traité sur le mode réaliste et Barker choisit un personnage emblématique : Helen est l'archétype de la beauté fatale responsable de la guerre, sa dimension mythique la soustrait à l'ancrage social et psychologique, ce qui permet au spectateur de la mettre à distance. De plus, Barker brouille les repères d'ancrage historique pour mettre en scène la mutilation de Helen. La pièce traverse différentes périodes historiques (imaginaires) de la ville de Troie dans des reconstructions successives jusqu'à la période récente des découvertes archéologiques.

La mutilation apparaît à trois niveaux dans la pièce. Des actes de mutilation sont perpétrés sur le corps des personnages ; la cruauté charnelle est au cœur du discours et enfin la mutilation a une dimension symbolique. Avec pour toile de fond le mythe de Troie, Barker choisit pour représenter Helen, la version de la putain responsable de la guerre et qui reconnaît sa contribution à la barbarie dans une langue crue et charnelle :

HELEN: I hacked the features of dying boys.

(*The Bite of the Night*, p. 65)

La pièce revendique l'authenticité de l'horreur en rivalisant avec la version homérique de l'Iliade :

HELEN: The ripping livers and the splash of brains. I also am so violent. [...] With kitchen knives, me and the Trojan women, hacked them in the ditch, trimming the features off their heads like turnips for the market and their cocks we cropped.

(*The Bite of the Night*, p. 36)

Si l'hexamètre dactylique de la langue stylisée de Homère est rejeté "I hate your songs" s'écrie Helen (p. 36), Barker emboîte le pas à Homère dans le portrait de la barbarie et de la vengeance propres à l'antiquité grecque :

Dans *l'Illiade*, les guerriers sont décrits comme des carnassiers ou des prédateurs. [...] La guerre est décrite surtout comme [...] un combat singulier. Pas de heurts opposant des groupes, mais des duels corps à corps. [...] on trouve chez Homère les mille façons de porter des coups mortels. Les points les plus vulnérables du guerrier étant la tête, le cœur et le ventre, Homère apprend l'art de faire sauter un œil de son orbite, de trancher une tête d'un coup de glaive, de briser une vertèbre cervicale, mais aussi de frapper en plein cœur ou de répandre les viscères de l'adversaire. Les cadavres ne sont pas épargnés et l'on ne compte plus les têtes jetées dans la foule comme un billot⁶³.

Barker n'est pas novateur dans l'expression de la barbarie ; le champ de bataille et sa représentation ne sont pas le sujet central de *The Bite of the Night*, (ce thème est traité dans une autre pièce au titre explicite : *Scenes from an Execution*). Dans *The Bite of the Night*, l'enjeu est tout autre. Il s'agit de confronter deux visions de la culture hellénique ancienne, celle de la Grèce antique qui sert de modèle de beauté, d'harmonie et de perfection, symbolisée par le mythe d'Hélène, et mise au pilori de la seconde vision, celle de la guerre barbare que dépeint le grand éducateur de la Grèce, Homère :

Ils amenèrent Mélanthios dans la cour. Là, d'un bronze sans pitié, ils lui coupèrent les oreilles et le nez, lui arrachèrent les signes de sa virilité, qu'ils jetèrent tout crus en pâture à des chiens. Puis, le cœur plein de colère, ils lui sectionnèrent les mains et les pieds⁶⁴.

Le chant XXII de l'Odyssée, au retour du héros, est un portrait sanguinaire de la Grèce où le combattant grec ne recule devant aucune atrocité dans le devoir de vengeance : la face cachée de la perfection grecque, cet envers de la culture hellénique que Nietzsche s'est attaché à révéler, est l'espace où Barker campe son théâtre de la brutalité humaine. *The Bite of the Night* dramatise la tension dialectique entre deux visions du corps : face à la plastique idéale de la statuaire grecque, dont la belle Hélène est l'építome, c'est le corps organique et viscéral qui s'épanche dans l'écriture de la Catastrophe. *The Bite of The Night* n'est pas seulement une tragédie de la vengeance punitive contre Helen. Barker ne cherche pas à savoir, comme le dramaturge Bernard-Marie Koltès, si « l'agression est consubstantielle aux rapports humains et au désir⁶⁵ », il part de ce constat pour explorer les mécanismes du désir. Ainsi, il ne s'agit pas de tuer Helen, le personnage - car ce n'est pas en la faisant disparaître qu'on se débarrasse du désir - mais de décortiquer Helen en tant qu'allégorie pour tenter de comprendre le

⁶³ André BERNARD, « Antiquité Grecque, La Grande Barbarie. », *Magazine Littéraire* n° 378, 1999, p. 33.

⁶⁴ HOMÈRE, *L'Odyssée*, Chant XXII. Traduction de Mario Meunier, Paris : Albin Michel, 1981, p. 328.

⁶⁵ Anne UBERSFELD, *Koltès*, Paris : Actes Sud, 1999. p. 100.

mythe qu'elle incarne. Deux niveaux de lecture de la mutilation se superposent ici : celle, immédiate et frontale, du corps mutilé, avec les difficultés de représentation que cela comporte, et celle, symbolique, qui s'adresse à l'imaginaire du spectateur.

II. La mutilation comme instrument de connaissance : le personnage de Savage

Quelles sont les motivations qui animent Savage, le commanditaire de « l'émondage de Helen » ("The Pruning of Helen") ? Savage est le professeur d'une université en ruines en situation de rupture : il mène son père au suicide, encourage son fils à partir, puis il est répudié par son épouse. Libéré de ses liens et devoirs familiaux, il s'engage avec Helen dans une quête de la connaissance au sens philosophique et ironiquement biblique : espérant percer le secret du mythe de Helen, il devient son amant, fait procéder aux mutilations successives, lui fait un enfant, l'étrangle : la mutilation devient une pratique expérimentale visant à se libérer d'une mythologie galvaudée mais aussi de tester les mécanismes du désir pour la femme idéale qu'incarne Helen :

The drive to discover how much can be done to the human body before it ceases to be desirable, talismanic or powerful emerges as unsettlingly vital⁶⁶.

L'itinéraire de la connaissance mêle la cruauté, le désir et la sexualité jusqu'aux extrémités de l'horreur. Après avoir été amputée de ses bras, Helen s'indigne du projet :

HELEN: Would you hack my legs off also? Legless, would you desire me more? What joint or knuckle, what pared-down, shredded, particle would serve to be the point at which your love would say stop, Essential Helen?

(*The Bite of The Night*, p. 64)

Les instances du corps abject et de la mutilation, liées à une interrogation sur la sexualité, la fréquente association des termes "pain" et "ecstasy" ne sont pas sans rappeler les pratiques du Marquis de Sade dans l'expérience des limites à laquelle se prête Savage :

SAVAGE: What's love without the risk of death?

(*The Bite of The Night*, p. 29)

Le théâtre de Barker rend-il hommage à l'esthétique sadienne ? Revenons au dialogue dans lequel Savage et Shade s'opposent dans une démarche maïeutique, acte I, scène 6. Savage est l'instigateur du projet de cruauté et Shade en est l'exécuteur (il est le

⁶⁶Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. "Entretien avec David Ian Rabey", p. 195.

bourreau qui se jette sur Fladder pour lui arracher la langue dans la scène 4 de l'acte I, p. 33). Les deux personnages s'opposent néanmoins, tant par leur fonction sociale (professeur d'université aux prétentions humanistes contre guerrier sanguinaire) que sur leur conception de la reconstruction de Troie. Contrairement à Savage, Shade se place d'un point de vue moral, s'attachant à réhabiliter la dignité humaine que les hommes ont perdue pour l'amour d'une prostituée :

SHADE: The sex is such a punishment to us; I think you cattle.
(*The Bite of The Night*, p. 44)

Comme l'indique son nom, Shade reconnaît et cherche à fuir la vérité de l'ombre, celle du mal obscur enfoui dans la face cachée de l'homme. L'onomastique fait entrer le personnage dans le paradigme de la nuit annoncé par le titre de la pièce, *The Bite of the Night* (*La Morsure de la Nuit*) :

SHADE: Night's the time for filth and for confession.
(*The Bite of The Night* p. 43)

Pour tuer le mal qu'incarne Helen, il faut user de la violence, Shade décide alors de légitimer l'instinct de cruauté de l'homme en l'inscrivant dans un projet politique et moral de violence punitive. Shade parodie l'un des ressorts de la vengeance dans la tragédie élisabéthaine :

SHADE: This was instinct but now I see it also must be politics.
(*The Bite of The Night*, p. 45)

Savage, quant à lui, choisit de détourner à ses risques la solution offerte par Shade : il se sert de la violence primaire de Shade pour mutiler Helen. Contre Shade illustrant une position manichéenne et éthique, Savage se place en deçà des valeurs morales dans sa quête faustienne de la connaissance à travers Helen. Le traitement non psychologique des personnages et l'ouverture du texte à différents niveaux de lecture nous invite à une interprétation allégorique et ludique de leurs noms : l'anagramme conjugué des noms de Savage et Shade inscrit le nom de Sade au cœur de la cruauté. Peut-on y lire un hommage implicite à Sade ou au sadisme ? Dans les pièces de Barker, le corps souffrant et l'abjection sont inséparables du discours. Dans le théâtre de la Catastrophe, la mutilation est dramatisée sur trois plans : dans les actes des personnages, dans leurs paroles et dans la portée symbolique des gestes et des mots.

Pourquoi l'auteur éviterait-il l'éventuelle comparaison avec Sade ? Par crainte du puritanisme anglais ambiant :

We have never lived such a moralistic era; people in the street cannot say openly what they want today. They are afraid they may be taxed with racism or antisemitism for instance⁷⁰.

Il n'est pas de bon ton d'afficher une parenté avec Sade⁷¹ qui conditionnerait le spectateur au parti pris moral et lui enlèverait l'autonomie de son appréciation personnelle. Reste la liberté ludique d'inscrire la lettre sadienne en filigrane. Ce codage est efficace chez un auteur qui n'a de cesse que de proclamer la déroute du sens. Le théâtre de la Catastrophe profiterait du subterfuge post-moderne comme palimpseste de l'hypotexte sadien, prétexte à la représentation de la barbarie humaine dans un monde post-Shoah. Derrière cette posture, la trace énonciative subsiste. Quel message se cache alors dans l'habile inscription sadienne s'il ne s'agit ni d'apologie ni de condamnation ? Une question éthique se pose. Est-il possible de prendre position en-dehors de la polarité morale lorsque nous sommes confrontés à la cruauté et la souffrance ? Le théâtre tragique de Howard Barker cherche à éviter le piège éthique en s'engageant dans une recherche esthétique non pas formelle mais substantielle. Nous avons justifié le brouillage de l'inscription sadienne comme une tentative de l'auteur pour sauvegarder sa liberté d'expression et celle de son public. Cette liberté nous renvoie à celle que le Marquis de Sade brandissait à travers l'acte d'écriture, acte de « délivrance » de l'imagination et du fantasme triomphants contre son incarcération effective. Barker rend hommage à cette liberté créatrice terrifiante qui définit l'esthétique sadienne. Afin de mieux définir l'expression « esthétique sadienne », il faudrait s'attarder en premier lieu sur la terminologie, distinguer le « sadisme » dans son acception populaire de l'esthétique « sadienne », posture révolutionnaire et artistique dont le sadisme est la face visible, moralement condamnable. Dans le langage courant le sadisme se définit par la délectation dans le spectacle de la souffrance d'autrui, à travers une violence répréhensible et illégitime. Cet aspect de domination illégitime auquel peut se livrer non seulement l'individu, mais aussi l'État, est stigmatisé par l'auteur dans ses pièces. Sade oppose deux définitions de la cruauté :

⁷⁰*Ibid.*

⁷¹Howard Barker souligne les différences culturelles entre la France et l'Angleterre dont l'héritage de moralité victorienne rend la réception de Sade difficile (Colloque international Howard Barker, 31 janvier 2004, Théâtre des Amandiers, Nanterre)

Celle qui naît de la stupidité [...] assimile l'individu né tel à la bête féroce et ne donne aucun plaisir ; l'autre espèce de cruauté, fruit de l'extrême sensibilité des organes, n'est connue que des êtres extrêmement délicats, et les excès où elle les porte ne sont que des raffinements de leur délicatesse⁷².

La cruauté à laquelle en appelle Sade en vue du plaisir et de l'extase « n'est autre chose que l'énergie de l'homme que la civilisation n'a point encore corrompue ». Elle se trouve dans l'état de nature : « elle est donc une vertu et non un vice⁷³ » car elle n'est pas cette cruauté corrompue par la société. Dans *The Bite of the Night*, Shade s'étonne que Savage ait un regard positif sur sa stupidité, alors qu'elle est synonyme de bestialité. La cruauté de Shade, telle qu'il la définit lui-même, est dangereuse, mais paradoxalement « juste » car elle sert à réguler la société : elle se sert de l'instance officielle de la justice à des fins sociales, politiques et morales. Shade vise par sa fonction à réprimer le mal enfoui en l'homme et dont il a peur. Le personnage de Shade serait la synthèse de deux visions opposées de la violence : celle, innée, à l'état de nature, telle que la conçoit Sade, et à l'inverse, celle que la société provoque en l'homme. Selon Edward Bond, la société est responsable de la violence de l'homme et c'est la société que Bond condamne dans ses pièces, démontrant que la violence n'est pas innée, mais qu'elle surgit en réaction contre des structures sociales opprimantes :

There is a myth that science has proved that we are naturally violent. It hasn't, in spite of what some scientists have claimed. We have a capacity for violence, and like many animals, are violent when we are afraid or frustrated⁷⁴.

La question de la responsabilité et des origines de la violence est moins prégnante pour Barker que ses conséquences, ce qui le distingue du point de vue moral et politique de Bond. Barker ne rejette pas la responsabilité de la violence sur la société dans une perspective marxiste, il reconnaît l'état de violence comme inhérent à la nature humaine. Le théâtre de la Catastrophe explore les conséquences de cette violence innée à travers les actes les plus cruels que l'on puisse imaginer, sans la moindre censure. Si le personnage de Shade justifie sa violence indomptée à des fins policières, Savage, à l'inverse, part en archéologue (métaphorisé dans le personnage de Schliemann qui

⁷²SADE, *La Philosophie Dans Le Boudoir*, Paris : Gallimard, 1976, p. 131.

⁷³SADE, *La Philosophie Dans Le Boudoir*, *ibid.* p. 130.

⁷⁴Malcom HAY, Philip ROBERTS, Edward BOND : *A Companion to the Plays*, London, *Theatre Quarterly Publications*, 1978, p. 74 – cité dans *Coup de Théâtre* 15, 1998 : Valérie CHABIN, « Violence domestique et violence politique dans *Lear* de BOND » p. 64.

apparaît dans les interludes) à la recherche de sa vérité. En se servant de la stupidité bestiale de Shade comme d'un outil, Savage ne s'inscrit pas dans une démarche sadique et sadienne car la cruauté n'est pas une fin en soi, c'est un moyen de vérification. Sur un plan dramatique, c'est bien le spectacle de Helen mutilée et non celui de Helen en train d'être mutilée qui provoque en lui la douleur :

SAVAGE: It hurts to look at you.

(*The Bite of the Night*, p. 59)

Même si son désir reste entier, “We know beauty has nothing to do with desire⁷⁵”, Savage n'est pas un libertin pour qui l'extase se trouve dans l'équation sadienne « jouir, souffrir, faire souffrir » : le deuil de la beauté idéale est une expérience voulue dans une démarche initiatique entre souffrance et désir. La réduction ultime de Helen à une bouche nous renvoie à la vision morcelée du corps mobilisant une écoute et un regard inhabituels chez le spectateur comme le propose Beckett dans « Not I » (1973). « Not I » est une courte pièce où le seul personnage est désigné par sa fonction « mouth » seule partie du corps visible sur la scène plongée dans l'obscurité complète.

La mutilation de Helen est pratiquée hors scène. Elle n'est un spectacle ni pour Savage, ni pour le spectateur : si elle n'est pas montrée (contrairement à la langue arrachée de Fladder) c'est parce qu'elle est trop extrême pour être représentée, au risque de tomber dans la caricature, l'absurde surréaliste ou le naturalisme invitant au voyeurisme. Souvenons-nous que Helen est un mythe et une allégorie. De plus, Barker part du principe pragmatique que la mutilation ne peut être infligée au corps du comédien, et qu'il est donc inutile de chercher à la feindre ou à la rendre réaliste, ce qui ne convaincra jamais le spectateur. Les choix de mise en scène ne s'opèrent pas en faveur du littéral mais du symbolique car l'action se joue avant tout sur la scène de l'imaginaire et du fantasme, comme c'est le cas pour le lecteur de Sade, ne l'oublions pas. En quoi le traitement de Helen aurait-il partie liée avec le sadisme ? L'expérience de Savage renvoie au personnage sadien dans sa quête de connaissance qui transgresse l'éthique et la morale, sa liberté et son absence totale de culpabilité : il n'a d'autre loi que celle du désir, désir faustien ici. Ensuite, et telle est la leçon reçue au terme de son expérience avec Helen, Savage se retrouve face à sa solitude, une solitude que Sade

⁷⁵Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op.cit. p. 195.

reconnaît comme état naturel de l'homme (« la nature nous fait naître seuls »⁷⁶) et qui justifie la liberté totale de ses actes. La destruction inhérente à cette liberté est, elle aussi, inscrite dans cette philosophie de la nature :

La destruction n'a rien d'accidentel, elle est essentielle à la transformation des êtres⁷⁷.

Chez Barker, la destruction est une dialectique, un moyen exploratoire de survie et de reconstruction : elle définit la Catastrophe. Contrairement à la tragédie que Barker trouve insuffisante comme mode de représentation de l'horreur de notre monde, la Catastrophe, nous l'avons dit, ouvre les pièces : elle est situation initiale qui permet à l'être humain de se découvrir, se connaître, et se redéfinir à travers sa prise de risque dans l'inconnu et ses actes incontrôlés. Comparons les principes suivants, énoncés respectivement par Barker et dans une étude de Sade :

What lies behind the idea of catastrophe is the sense of other varieties of the self. [...] Drama is not life described but life imagined. [...] The real end of drama must be not the reproduction of reality, critical or otherwise [...], but speculation, not what is [...] but what might be, what is imaginable. [...] Desire becomes the field of inquiry most likely to stimulate a creative disorder⁷⁸.

Comparons ces arguments théoriques sur le théâtre de la Catastrophe avec le projet littéraire de Sade :

L'étude profonde du cœur de l'homme, véritable dédale de la nature, peut seule inspirer le romancier, dont l'ouvrage doit nous faire voir l'homme, non pas seulement ce qu'il est, ou ce qu'il se montre, c'est le devoir de l'historien, mais tel qu'il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses de la passion⁷⁹.

Tel est le projet défini par Sade dans ses réflexions sur le roman (*Idées sur les romans*⁸⁰) mais il s'applique fort bien à la réflexion théorique de Barker sur le théâtre dont les questions essentielles sont celles du mal, de la douleur, du désir, de la séduction

⁷⁶SADE, *La Philosophie Dans Le Boudoir*, op. cit. p. 131.

⁷⁷SADE, *La Philosophie Dans Le Boudoir*, op. cit. préface de Yvan Belaval, p. 26.

⁷⁸Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op.cit. pp. 194, 30, 38.

⁷⁹SADE, *Idées sur les romans et sur le mode de la sanction des lois*, postface de Jean-Marc LEVENT et Alain BROSSAT, Paris : Mille et Une Nuits, 2003, p. 57.

⁸⁰SADE, *Idées sur les romans et sur le mode de la sanction des lois*, Paris : Mille et une Nuits, Postface de Jean-Marc LEVENT et Alain BROSSAT, *ibid.*

et de la liberté, concepts éminemment sadiens. Barker et Sade se distinguent sur l'emploi du mot « vice ». Le terme est communément associé au mal répréhensible et immoral, contraire aux lois morales édictées par la société ; en faisant l'apologie du « vice », Sade revendique sa posture illicite comme liberté subversive. Barker, quant à lui, privilégie le terme “pain” à “evil”, détournant habilement l'attention du spectateur de la question morale pour le rendre plus disponible à entendre un discours transgressif. En déplaçant l'étude de la nature humaine d'un plan politique à un plan philosophique, Barker prend le spectateur au dépourvu, ne lui donnant pas l'occasion de se protéger des ondes de choc et des propos subversifs de ses pièces.

Le « théâtre de spéculation morale » de Barker vise à s'affranchir du jugement de valeur moral imposé comme doxa afin de pouvoir explorer librement la vérité intime de l'homme : Barker s'élève « contre » le consensus moral de la société, et il appelle le spectateur à se placer « en dehors » de la morale pour chercher en lui-même ses propres valeurs. Sa subversion va plus loin que le rejet de la doxa. C'est pourquoi le théâtre de la Catastrophe, contrairement à la tragédie classique, évacue la possibilité de résolution par le retour à un ordre moral. L'expression « théâtre de spéculation morale » trahit ici un paradoxe interne : est-il possible de rejeter la morale sans pour autant cautionner l'immoralité ou l'amoralité ? Existe-t-il une autre voie, en-dehors de l'alternative manichéenne ? L'écriture de Barker réfléchit (sur) la nature humaine en nous invitant à abandonner l'orientation éthique pour une perspective « esthétique ».

Le personnage de Savage se situe en dehors de la morale à l'instar de Sade pour qui « la vraie morale se moque de la morale ». Julia Kristeva rappelle dans *Pouvoirs de l'Horreur*⁸¹ que la scène sadienne s'inscrit en marge de toute instance jugeante qui condamne (contrairement à Dostoïevski par exemple). Le spectateur des pièces de Barker est contraint par la nature même du texte aporétique⁸² à suspendre son jugement moral. Le langage surprenant et l'action dramatique inattendue bloquent le réflexe de parti pris éthique ; la perturbation du sens vient brouiller les pistes d'analyse et le réflexe d'interprétation qui sert habituellement de rampe de protection pour le spectateur. Les pièces de Barker sont autant d'incitations à faire céder les digues de résistance

⁸¹ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil, 1980.

⁸² Barker a intitulé l'une de ses réflexions théoriques “the deconsecration of meaning in the theatre of catastrophe”, *Arguments for a Theatre*, p. 79.

intellectuelle du spectateur, le contraignent à « lâcher prise » et à accueillir le texte et l'expérience dramatique directement par les perceptions, les émotions, à réagir avec le cerveau reptilien et non pas le cerveau analytique :

Il s'agit de violenter le spectateur même si la représentation ne se réduit pas à une violence concrète, reconnaissable, spectaculaire. D'ailleurs cette violence vise plutôt les attentes du spectateur en matière de représentation que la personne du spectateur lui-même⁸³.

Le théâtre de Barker est un espace de contradiction provoquant la perplexité et le malaise («moral anxiety⁸⁴»). Il encourage le spectateur à se débarrasser de la dictature du sens prescrit par une instance extérieure à lui-même :

The individual will to knowledge which is elicited by the experience of contradiction in the theatre. [...] The audience is not to be rendered uncomfortable, nor attacked. We are not seeking a theatre of masochism. But it must be delivered from the shallowness of its expectations, its appetite for rewards⁸⁵.

C'est dans la perte du « sens » et la sollicitation des sens que l'on peut déceler une parenté entre Barker et Sade, comparaison qu'il convient de nuancer. Chez Barker la cruauté et la douleur des personnages ne s'offrent pas forcément en spectacle et le cas échéant, ce spectacle ne doit pas faire l'objet du voyeurisme ou de la jouissance malgré la présence obsédante de la question du mal et de la douleur :

The important task is to persuade the audience of its potential or actual participation in evil. [...] It is pain that the audience needs to experience⁸⁶.

De plus, les personnages que l'on qualifierait de « sadiques » s'exposent eux mêmes à l'expérience de la souffrance et la ligne de partage entre le bourreau et la victime est subvertie comme nous le verrons plus loin.

En revendiquant une forme de liberté de penser, Barker insiste sur la « pièce qui déçoit » :

⁸³Sarah HIRSCHMÜLLER, *La Question du Sens dans l'œuvre Dramatique de Howard Barker*, D.E.A sous la direction de A-Françoise Benhamou, 1998.

⁸⁴Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *op.cit.* p. 59.

⁸⁵Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *op.cit.* pp. 46 et 67.

⁸⁶Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *op.cit.* pp. 46 et 67.

The Disappointing play squirms away from the notion of importance and instead of offering the reward, delivers the wound. The wound is the aim of the new theatre and the intention of the actor. His performance will create the wound and the wound will be the subject of continuing anxiety.[...] This anxiety will come from the audience's attempt to experience the play outside the confines of ideology⁸⁷.

Le rejet de la posture éthique conditionne des choix esthétiques qui mettent le corps du texte et non sa signification au premier plan. La frustration du sens est compensée par le matériau théâtral, le texte et la représentation scénique qui, pour être efficaces, exigent des comédiens exceptionnels. La pièce démonstrative fait place à un théâtre de séduction qui s'adresse aux perceptions et aux sens :

It is this displacement of attention from meaning to texture that characterizes the first moments of the play. The actor's seduction of the audience, as in any seduction, is achieved by means other than the rational⁸⁸.

L'espace de la séduction commence où cesse la lucidité du regard⁸⁹.

Ces deux affirmations sont étrangement proches. Poursuivons la comparaison. Barker demande à son théâtre de déranger le spectateur :

It creates offence. [...] On the stage the actor is licensed to do the undoable. [...] He sins for the audience, living on the very fringe of morality. [...] Inside the black box, the imagination is wild and tragic and its criminality unfettered. The unspeakable is spoken⁹⁰.

Le champ sémantique des arguments théoriques de Barker pour son théâtre pourrait s'appliquer à la stratégie sadienne :

Sade présente une esthétique de l'extrême et du choc destinée à « dire le cœur de l'homme » comme il est, c'est-à-dire excessif et outrancier dans la conduite de ses passions. Il s'agit donc de récuser tout moralisme qui s'efforcerait vainement de mener les hommes à une conduite vertueuse. [...] L'auteur n'a pas à se plier au goût/ désir des lecteurs qui les pousse à espérer des fins morales aux histoires romanesques⁹¹.

⁸⁷*ibid.* p. 68

⁸⁸*ibid.* p. 81.

⁸⁹Chantal THOMAS, *Sade, la dissertation et l'orgie*, Paris : Payot et Rivages, 2002, p. 33.

⁹⁰Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *op.cit.* pp. 70, 77, 78.

⁹¹Chantal THOMAS, *Sade, la dissertation et l'orgie*, *op.cit.* p. 57.

L'œuvre de Barker abonde en hypotextes clairement reconnaissables et destinés à être subvertis. L'Histoire, les mythes, la *Bible* et la littérature sont amplement revisités : *The Bite of the Night* réécrit cyniquement le texte homérique et l'histoire antique, *Victory* revisite la Restauration de Charles II en 1660, *Hated Nightfall* dramatise la mise à mort de la famille impériale russe en 1917, *The Gaoler's Ache for the Nearly Dead* met en scène Marie-Antoinette. *The Last Supper* rejoue la Cène christique, *Women Beware Women* est un dialogue avec Middleton, l'œuvre de Shakespeare sert de palimpseste à *The Seven Lears* et à *Gertrude, the Cry*, pour ne citer que quelques exemples. Pourtant le sous-texte sadien ne s'affiche clairement nulle part. Deux réponses peuvent nous éclairer. Il apparaît en premier lieu évident qu'une telle filiation rangerait Barker du côté des immoralistes, or la volonté de l'auteur d'échapper à toute catégorisation est nette. L'auteur revendique la totale irresponsabilité de l'artiste, posture qui lui permet de rendre au spectateur sa liberté face aux réponses morales ; dans ces conditions, afficher une parenté avec Sade annulerait ce projet. De plus, il convient de rappeler que l'Angleterre d'aujourd'hui, malgré l'abolition de la Censure au théâtre, est restée fidèle à l'héritage puritain : l'affichage rituel et consumériste de la nudité féminine dans la page 3 du quotidien populaire *The Sun* fait partie d'une institution qui assure la régulation du tabou en le maîtrisant. De plus, Barker reste en retrait du courant que Aleks Sierz nomme "In-Yer-Face theatre" ; s'il aborde des sujets semblables (la violence et le sexe) les choix de représentation scénique sont opposés à la violence provocante du théâtre de Sarah Kane ou Mark Ravenhill.

Depuis les années 1980 Barker est taxé d'élitisme en raison de l'hermétisme de ses pièces, il est soupçonné d'un repli réactionnaire en raison de son détachement politique et de l'ambiguïté morale de ses pièces. La référence à Sade compromettrait l'avenir de l'auteur. Sade est un sujet délicat à traiter et si Barker est loin de la violence qui caractérise Pier Paolo Pasolini, souvenons-nous de l'incompréhension tragique dont a souffert le cinéaste pour n'avoir pas clairement affiché de position morale dans *Salo*, 1975, inspiré du roman de Sade *Les Cent Vingt Jours de Sodome* (1784). Le film de Pasolini fut interprété comme un hymne à la cruauté et contribua à l'assassinat du cinéaste. La position de Barker qui consiste à éviter l'engagement éthique est difficilement tenable ; l'auteur revendique sa part d'ombre et de secret.

L'esthétique de l'obscurité chez Barker (le titre de la pièce *The Bite of the Night* est à cet égard évocateur) inscrit ironiquement le spectre sadien dans l'énonciation et non dans l'énoncé. Prenons pour illustration une scène de *Wounds to the Face* (1994) où le paradigme du secret sert une double fonction : il serait à la fois un clin d'œil au personnage de Sade lui-même et une stratégie de dissimulation. Le personnage de la scène en question, qui n'a d'autre nom que sa lettre de noblesse « Monsieur », est un aristocrate du XVII^e siècle emprisonné à la Bastille ; il porte un masque de velours vénitien et reçoit la visite d'une femme élégante. La première réplique du personnage de Monsieur peut être entièrement décodée à la lumière de la biographie du Marquis de Sade, emprisonné à la Bastille de 1784 à 1790, c'est-à-dire un siècle après l'époque choisie par Barker. Ce décalage historique est certes un brouillage référentiel comme les affectionne l'auteur. La période choisie, le XVII^e siècle, le Grand Siècle de Louis XIV, renvoie à l'opposition aristocratique de l'époque lorsque la noblesse était réduite à un rôle de figuration politique dans l'ombre du roi Soleil. Si Sade est bien le spectre du personnage de Monsieur, le situer au XVII^e siècle fait de lui l'homme du passé, c'est à dire l'aristocrate plutôt que le démocrate ou le révolutionnaire militant qu'il fut par ailleurs : lorsque la Révolution française éclate, Sade s'exprime violemment contre l'échafaud et n'échappe à la guillotine en 1789 qu'en raison de ses transferts successifs dans différentes prisons.

Le texte de *Wounds to the Face* précise que la punition infligée à Monsieur sanctionne l'homme du passé :

After all, it is not me they hate, but the identity. Not what I am, but who I was and that is beyond all repair and alteration.

(*Wounds to the Face*, p. 59)

Le personnage est jugé non seulement pour ce qu'il est mais pour ce qu'il a été : la fonction de la prison est bien de punir l'individu pour les méfaits commis dans le passé. Le titre de la scène : "Not absent, hidden merely" suggère que la prison n'a pas fait disparaître Sade, elle le dissimule simplement au regard public. Sade devient une figure qui transcende l'histoire et le déterminisme temporel, au même titre que tout artiste dont l'œuvre lui survit ; la présence de l'homme et sa philosophie triomphent de la temporalité. C'est au cours de ses six années d'enfermement à la Bastille que Sade a écrit la majeure partie de son œuvre : incarcéré, il a puisé aux sources de la liberté créatrice,

celle de l'imagination et du fantasme. La 1^{ère} réplique de la scène de *Wounds to the face* sert d'illustration à cette proposition :

MONSIEUR: The Bastille is a world. (*He sits.*)
 Huge, this world (*Pause*)
 It is a grave mistake to think the plains of Africa are wider than
 this room. (*Pause*) Of course this knowledge comes only to him
 who most requires it. (*Pause*)
 Is that not the case with all knowledge? It grows on grief. A
 mould. A bacillus. And very floral, sometimes. (*Pause*)
 Also I sleep a lot. (*Pause. He laughs*)
 Laughter in the Bastille
 Yes
 Plenty of it
 Don't believe everything you read (*Pause*)
 (*Wounds to the Face*, p. 58)

Le personnage fait de la prison un espace de liberté plus vaste que les plaines d'Afrique, et cette métaphore usée de la liberté fait référence à l'imagination créatrice de Sade l'écrivain dont la figure métonymique apparaît dans l'allusion à la lecture ("don't believe everything you read"). Cet appel à l'esprit critique et à la liberté de jugement s'adresse autant au lecteur de Sade qu'à celui de Barker. De plus, une théorie de la connaissance est esquissée dans ces lignes : le savoir se nourrit de la douleur nous rappelant en cela le personnage de Savage dans *Bite of the Night*. La connaissance se nourrit du mal qui est métaphorisé dans l'image oxymore du bacille en forme de fleur "flower" (la fleur évoque à la fois le cancer qui ronge de l'intérieur et la pureté naturelle, paradoxale). Or les fleurs font partie de la cosmologie sadienne :

Les fleurs, dans Sade, sont de rhétorique ou artificielles : « chaque enfant du quatrain aura une chaîne de fleurs artificielles au bras »⁹².

Monsieur porte un masque qui ne le protège pas lui-même mais ceux qui pourraient le regarder : son vice et le mal qu'il incarne sont considérés comme contagieux, abolissant la frontière entre le regardant et le regardé. Cependant la perversion veut que le masque encourage celle qui lui rend visite à puiser dans son imaginaire pour inventer librement un visage à celui qu'il lui est interdit de voir. Ainsi, Monsieur (ou Sade si nous préférons) est encore victorieux puisque son châtement est retourné en liberté pour l'autre, encourageant cette liberté du fantasme. Le jeu sur le masque vénitien évoque à la

⁹² Chantal THOMAS, *Sade, la dissertation et l'orgie*, Paris : Payot et Rivages, 2002, p. 57.

fois le cérémonial de séduction des expériences sadiennes mais il nous rappelle aussi que Sade était

un amoureux du théâtre [...] et que la « théâtralisation » est chez lui un mode d'être et une seconde nature »⁹³.

Enfin, la dissimulation derrière le masque est valorisée par le personnage puisqu'elle l'autorise à vivre dans l'ombre, cette obscurité que revendique Barker au théâtre contre le totalitarisme de la société de transparence de notre époque :

Theatre is probably better equipped for this secretive, evasive, anti-utilitarian aesthetic than any other form. [...] This inherent and implicit secrecy of form must have recommended itself to de Sade, who we know, in the strictly inaccessible confines of his estate, organized a theatre of his own. De Sade's secrets were of course intolerable to absolutism and revolution alike⁹⁴.

Dans Sade, les ténèbres et l'isolement qu'elles procurent sont libérateurs. L'obscurité soustrait à l'oppression de la loi, et protège le libertin.⁹⁵

Cette supposition sur l'affiliation sadienne ne sert pas à étayer un ancrage référentiel qui déterminerait les affinités éthiques de l'auteur, car cela reviendrait à nier le projet poétique d'un auteur cherchant à se soustraire à la position morale. L'écriture de Barker s'affirme avant tout comme ouverture à la libre interprétation et à la créativité du lecteur : c'est dans cette perspective que l'énonciation sadienne prend son sens, reflétant la résistance de l'auteur à tout parti pris idéologique. Partant du principe que tout texte est idéologique, aucun discours n'échappe à une forme d'engagement. La contradiction et le paradoxe, que l'auteur reconnaît dans ses réflexions théoriques, risquent de se constituer en système dialectique. Or le dualisme est précisément ce qui fonde la question morale. Pour y échapper, Barker choisit la démarche poétique, en marge de la logique et de la raison unifiantes. Enfin, il nous importe de lire dans l'inscription sadienne l'hommage à la liberté et non la « réduction » à la seule dimension érotique. Le choix du XVII^e siècle dans la scène évoquée fait sens ici : Barker s'intéresse au « libertin » qu'était Sade au sens que le terme avait au XVII^e siècle, c'est-à-dire celui de libre penseur et d'athée : ce n'est qu'au XVIII^e siècle que le terme « libertin » prendra le sens érotique qu'on lui connaît. Au-delà de la figure de Sade - l'homme de lettres et ses

⁹³Sade polémiste, idées sur les romans et sur le mode de la sanction des lois, postface de Jean- Marc LEVENT et Alain BROSSAT, *op.cit.* p. 56.

⁹⁴Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *op. cit.* p. 165.

⁹⁵Chantal THOMAS, *Sade, la dissertation et l'orgie*, *op. cit.* p. 33.

écrits - qui n'apparaît qu'en filigrane dans l'écriture, Barker remet en question la définition même de l'artiste. Résistant politique, rebelle et libre, l'artiste s'engage dans une démarche secrète et périlleuse, à la quête de lui-même. Ce processus d'exploration de soi transgresse les limites de la moralité :

Le théâtre d'expérimentation morale de Barker pousse l'effondrement moderne du consensus moral à son comble afin de réévaluer les critères éthiques traditionnels que la société a dépassés et, en le transformant en acte, de tester les conséquences de la pensée défendue. [...] Le théâtre de la Catastrophe [...] rompt l'opposition manichéenne du bien et du mal, en effaçant les limites qui séparent et en démontrant la coexistence de l'amour et de la cruauté, du désir et de la douleur⁹⁶.

Dans l'extrait suivant des *Possibilités*, *The Possibilities* (1988), le personnage résume le processus dialectique de la Catastrophe qui transgresse les valeurs pour transformer l'homme. Dans ce plaidoyer, il s'adresse à sa femme, coupable sans le savoir, donc innocente, de son enlèvement par des terroristes :

HUSBAND: Don't move yet (*They stare at him*). To survive, we must learn everything we had forgotten, and unlearn everything we were taught, and being inhuman, overcome inhumanity.
(*The Possibilities*, "Kiss my Hands", p. 83)

Face à son arrêt de mort par les terroristes, le mari transcende sa douleur et sa colère contre sa femme qui l'avait trahi une première fois en ne suivant pas ses conseils (il lui avait recommandé de ne pas ouvrir la porte mais elle ne s'est pas méfiée et a laissé entrer les terroristes). Contre toute attente, l'homme exhorte sa femme à commettre le mal pour retrouver son humanité. Cette fois-ci, elle prend acte des conseils de son mari et devient criminelle à son tour en tuant son propre enfant afin de le protéger des mains criminelles des terroristes. La femme devient « inhumaine, pour dépasser l'inhumanité ». Un tel acte est incompréhensible à l'aune des valeurs morales de notre société : la femme agit de manière bestiale mais elle renvoie à l'acte tragique de Médée, soulignant sa fonction de personnage dramatique dans un univers non naturaliste mais tragique. Dans le titre paradoxalement judéo-chrétien « Kiss my Hands », "kiss" rime avec "kill" : les forces conjuguées de l'amour et du crime définissent l'humanité et l'animalité inséparables en l'homme. Cette courte scène est un portrait incisif de « la bête humaine ».

⁹⁶Heiner ZIMMERMANN, « L'appropriation de la tragédie classique par Howard Barker : l'exemple de LA MORSURE DE LA NUIT », *Alternatives Théâtrales* 5 p. 57.

La citation suivante et son éclairage optimiste voire moral nous permettent de poursuivre le débat sur la mutilation là où nous en étions, sur l'archétype ambivalent de la violence comme destruction ouvrant de nouvelles perspectives de reconstruction :

I always insist people can be saved⁹⁷.

Le mot clé dans cette déclaration n'est pas "saved" car Barker ne croit pas à la rédemption chrétienne, mais la volonté de survivre modalisée à travers "can"; la Catastrophe offre au personnage une possibilité⁹⁸ de changement à travers la réévaluation de ses valeurs. Le renversement des valeurs impliqué par la Catastrophe, une « révolution » au sens étymologique, place l'opposition entre le bourreau et sa victime dans une nouvelle perspective.

⁹⁷Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op.cit p. 26.

⁹⁸Le terme nous renvoie au titre de la pièce : *The Possibilities*.

IV. Bourreaux et victimes

En choisissant d'annuler la polarité entre le tortionnaire et sa proie, Barker s'oppose à la démarche de Sade :

De Sade's violence is never mutual, it is not shared pain, but infliction⁹⁹.

Dans *The Bite of the Night*, au terme de son « anti-odyssée », Savage inflige à Helen une nouvelle torture, celle de son indifférence à l'appétit sexuel de Helen :

HELEN: Oh undress me, no one is looking, I am maimed without you, and fuck all limbs, this is the torture.

(*The Bite of the Night*, p. 94)

Dans sa lamentation "I want to be whole", Helen souffre davantage de la solitude amoureuse que de son corps amoindri : la véritable mutilation n'est pas celle de son corps, mais celle de son « incomplétude » face à l'absence de désir de l'homme : Comme dans Roberto *Zucco* de B-M Koltès, la victime se met à désirer son bourreau. L'écart entre le bourreau et la victime est réduit, renvoyant Helen et Savage à leur besoin d'être comblés : point d'orgue en guise de leçon amère qui clôturera la pièce. Le jeu sémantique sur le paradigme de la mutilation ("maimed", "whole", "torture") met en tension la question de l'unité de l'être et celle de l'union amoureuse. La mutilation permet de traiter les questions métaphysiques de manière physique, c'est-à-dire concrète, présente, dramatique. Le traitement physique infligé aux personnages permet à l'auteur de réfléchir sur la difficulté d'être de l'homme en adoptant une perspective inhabituelle : en s'attaquant littéralement au corps et non à la psychologie, il sort du schéma psychanalytique réducteur qui enferme la réflexion dans des réponses préétablies. L'angle d'attaque est physique, la question est métaphysique. Pour tordre le cou aux idées reçues sur ce qu'est l'homme, Barker l'attaque de face, le prend à bras-le-corps, s'en prend à son corps.

En détournant le spectateur du réflexe de jugement de valeur moral, le théâtre de Barker reprend un thème littéraire classique : l'annulation de la polarité entre le bourreau

⁹⁹Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit., p. 200.

et la victime. Le bourreau Savage devient sa propre victime, sa découverte ultime est celle de sa propre solitude, en écho à Fladder :

FLADDER: The only crimes are crimes against the self. [...]

What we do to others is no sin, it's self-murder I prosecute.

(*The Bite of the Night*, p. 33).

Dans l'épisode de Fladder, le bourreau Shade contredit sa propre cruauté immédiatement après l'acte de mutilation. Il se montre humain en embrassant Fladder :

SHADE: Don't think cruel men have not also suffered, or victims spluttered

terrible savagery in tears.

(*The Bite of the Night*, p. 35)

La confusion entre l'assassin et la victime est également soulignée dans *He Stumbled* (1998), lorsque le serviteur croit reconnaître des qualités royales chez l'anatomiste du roi, taxé d'assassin :

NIXON: Sometimes the king's assassin bears in himself the very characteristics

of dignity, ambition, and so on, that characterized the victim.

(*He Stumbled*, p. 269)

Fladder, nous l'avons vu, se définit par cette ambivalence même :

FLADDER: I'm the murderer! I'm the victim!

(*The Bite of the Night*, p. 32)

Cette exclamation lyrique prend une dimension comique dans l'œuvre de Barker prise dans son ensemble. Elle survient comme en écho dans *Seven Lears* (1990) avec le chœur des prisonniers :

THE GAOL: We are the dead

We are the cruel

We no longer need

To mouth fidelities

FIRST VOICE: I am the torturer

SECOND VOICE: I am the victim

BOTH: What brought us into such proximity?

(*Seven Lears*, p. 130)

Le chœur a une double fonction ironique : dans un premier temps, à l'instar du "song" brechtien, il distancie l'action dramatique en fournissant un commentaire

critique ; dans un second temps, la portée didactique de ce commentaire se brouille car le contenu du message repose sur un paradoxe. Enfin, l'apparition régulière du chœur nous permet de comprendre que c'est le paradoxe même de la confusion entre le bourreau et la victime qui fait sens. Les repères éthiques de la morale sont remis en cause : dans le monde catastrophique, le concept de "justice" est caduc et la frontière entre l'humain et l'inhumain devient incertaine en l'absence de repères. *Seven Lear* est une pièce à la fois linéaire et séquentielle : elle explore les sept « âges » de Lear. La pièce rappelle la quête métaphysique du film d'Ingmar Bergman, *Le Septième Sceau*¹⁰⁰, car elle suit les étapes d'une recherche du sens et de la vérité. La fonction du chœur des prisonniers est de venir régulièrement hanter la conscience de Lear pour le rappeler à ses convictions intimes et non au devoir de mensonge de tout monarque :

THE GAOL: Lear

Can we address you
Lear
The testament of torturers and victims
Our strange collaboration
The first and terrible discovery
When one lie fails
We are irresistibly attracted to its opposite.

(*Seven Lear*, p. 137)

La responsabilité d'un monarque est d'apporter une justification et un sens aux actes de guerre qui engagent son peuple, or Lear refuse la corruption du mensonge pour justifier l'horreur du champ de bataille ("Third Lear") : il demande à être condamné pour sa sensiblerie devant les corps mutilés ("I saw so many corpses! [...] Eyes hopped! Eyes wriggled! Bang! And out came eyes!" p. 141) et pour son impuissance à gouverner un Etat-bourreau ("it's obvious I'm not yet in all departments fit to govern" p. 141). Cette déficience, une « erreur » pour un monarque, devient pour Lear source de vérité :

LEAR: Error. Oh, the heat of error, and its light ... Come, warm yourself at error, who else has this? All this dead, and all these eyes, are waste if I'm not used for further government. I'm grown. (*He shrugs.*) Of course, this argument is difficult, when you're knee-deep in clot and vein¹⁰¹.

(*Seven Lear*, p. 142)

¹⁰⁰Ingmar BERGMAN, *Le Septième Sceau*, (*Det Spunde Inseglet*, film suédois, 1956). Le film convoque une représentation de la terreur au Moyen Age. La partie d'échecs entre Lear et Kent dans la dernière scène de *Seven Lear* rappelle celle qui oppose le chevalier Blok à la mort dans *Le Septième Sceau*.

¹⁰¹La formule "when you're knee-deep in clot and vein" est une variante de la tournure "where we are standing is not ground so much as human flesh", *The Love of a Good Man*, p. 12.

L'initiation à la sagesse est régulièrement entretenue par l'irruption du chœur de plus en plus fréquente dans le développement dramatique de la pièce. Lear est à l'écoute de cette voix chorale venue des profondeurs de la mort, plus convaincante que les conseils prodigués par son épouse Clarissa ("You must be sensible, and hear advice. [...] You must regard the judgement of others as equal to your own" p. 144) :

THE GAOL: Lear

We are familiar with the lies of politicians

[...]

Look out Freedom's fist in your eyes!

Lear

Our calls must reach your bedroom.

[...]

(*Seven Lears*, p. 153)

La voix des morts s'entrelace finalement avec celle de Lear :

THE GAOL: Lear

LEAR: Let no one say I do not see all sides of the argument.

THE GAOL: Lear

LEAR: All consequences and connections.

(*Seven Lears*, p. 157)

La topique bourreau-victime (en tout bourreau il y a une victime qui se venge à son tour, et en toute victime un bourreau qui sommeille) est une illustration de la Catastrophe comme processus initial et initiatique. Le chaos fait table rase des repères éthiques et annule les polarités morales : bien-mal, beau-laid, bon-mauvais, extase-douleur.

Il semblerait que, à l'instar de la transgression morale sadienne, Barker redéfinisse la violence, énergie subversive, révolutionnaire au sens de retournement complet : il s'agit d'envisager les personnages comme victimes de situations catastrophiques et d'observer leur recours à la violence extrême dans une révolte de survie, en-dehors de toute morale.

Dans la tragédie classique, c'est la dernière de trois parties qui constitue la catastrophe, manifestant la sanction du destin qui vient fermer la pièce. Dans l'œuvre de Barker à l'inverse, la Catastrophe ouvre la pièce dans un mode exploratoire :

La force fait retour à l'informe, tandis que la violence fabrique seulement du difforme. Or qu'est-ce que l'informe, sinon le laboratoire nocturne des formes et le principe fécond, originel, maternel de toutes les déterminations plastiques¹⁰².

¹⁰²Vladimir JANKELEVITCH : *Le Pur et l'Impur*, Paris : Flammarion, 1960 p. 188.

CHAPITRE III

LA MUTILATION TRANSCENDÉE ?

I. La violence, force transformatrice

Le corps matérialise l'approche esthétique de la question éthique. Dans le théâtre de Barker, les personnages sont contraints à « transformer » le chaos de la Catastrophe pour survivre. Cependant, ce processus n'est pas érigé en système, il ne s'agit pas d'une dialectique ou d'une méthode : le chaos n'est, par définition, pas pensable de manière ordonnée. Barker ne fait que dépeindre le mécanisme naturel du cycle de la vie et de la mort, mais à travers l'homme. En dramatisant cette aventure au théâtre, Barker traite la question éthique dans une perspective esthétique. Le sujet philosophique du mal et de la violence est incarné dans le corps des personnages. Le corps maltraité, mutilé et douloureux manifeste concrètement les questions éthiques du bien et du mal. A travers le corps, la question éthique n'est pas un débat abstrait, mais une figuration concrète qui, par la violence infligée aux perceptions, dissuade la discussion et nous renvoie au silence de notre réflexion. Barker a choisi le théâtre non comme moyen pour exprimer des arguments ou des idées¹⁰³ mais comme expression artistique qui est plus une fin qu'un moyen : le théâtre et le corps (le théâtre n'est autre que le corps donné à voir et à entendre) matérialisent l'approche esthétique de la question éthique. C'est pourquoi les réflexions qui suivent mêlent l'éthique et l'esthétique.

La violence dans *The Bite of the Night*, est envisagée comme une force transformatrice, proche de la définition que propose Jankelevitch dans l'opposition entre « violence » et « force » :

La force et la violence [...] détruisent la beauté qui est forme accomplie, forme par excellence, *forma formosa* ; mais la force fait retour à l'informe, tandis que la violence fabrique seulement du difforme. Or qu'est-ce que l'informe, sinon le laboratoire nocturne des formes et le principe fécond, originel, maternel de toutes les déterminations plastiques¹⁰⁴.

¹⁰³ D'où la nécessité (discutable ?) des écrits théoriques comme *Arguments For a Theatre*.

¹⁰⁴ Vladimir JANKELEVITCH, *Le Pur et l'Impur*, *op.cit.* p. 189.

Ce « laboratoire nocturne des formes » qu'est « l'informe » évoqué par Jankelevitch rappelle la « nuit » du titre de la pièce *The Bite of the Night*, laboratoire où opèrent les forces obscures de mutilation (passage à « l'informe ») et de mutation (recherche de formes nouvelles). Si le spectateur supporte de voir les atrocités infligées au corps de Helen c'est bien parce que l'horreur est transcendée sous forme allégorique : l'excès de barbarie bascule dans le grotesque, neutralisant le naturalisme. Les exemples qui illustrent les « forces transformatrices de la violence » dans le théâtre de la Catastrophe font ressortir les paradoxes qui illustrent l'absence de réponses morales aux questions éthiques. Selon Jankélévitch, « les forces transformatrices de la violence » ne sont pas envisagées d'un point de vue moral or nous serions tentés de lire les termes « transformatrices » et « violence » en opposition dialectique. L'extrait suivant de *Rome* (1993) est une démonstration cynique des « forces transformatrices » de la Catastrophe :

DOREEN: The siege! The siege has done so much for us! And so many live, so many creep from corners! [...]
 BENZ: You must be broken, obviously. Broken and remade.
 BEATRICE: In what order?
 BENZ: Unstitched. Dishevelled. And replaced.
 BEATRICE: Eyes in the belly? Tongue in the knee?
 Mouth in the ankle. [...]

(*Rome*, p. 211)

Les questions rhétoriques de Béatrice injectent du comique en faisant du corps humain un pantin surréaliste, évacuant par l'absurde l'éventualité d'une reconstruction de la personne : ce que rejette Béatrice, c'est la sujétion de l'individu à une idéologie dominante (l'État, la Religion), et qui ne peut décider lui-même de sa reconstruction ; l'individu est au contraire en état de soumission comme le suggèrent les actions exprimées par des verbes au participe passé (“broken, remade, unstitched, dishevelled, replaced”). Dans *Rome*, l'espoir de recreation parodie la vision chrétienne des martyres et de la guerre comme mal nécessaire pour faire table rase d'un monde mauvais :

AN INTERLUDE

This is perhaps a necessary bloodbath from which we shall emerge cleansed often I feel a new world is looming [...] The future will be born out of our sacrifice.

(*Rome*, pp. 223 - 224).

Barker ironise sur la vision chrétienne de la guerre comme sacrifice encourageant l'homme à collaborer à toute forme de « purification ». Nous sommes le bourreau innocent qui s'ignore, et qui, comme dans *Les Pièces de Guerre*¹⁰⁵ d'Edward Bond, devient machine de guerre :

SOLDIER: I sing you the testament of butchers who
Delivered you!
I sing you the song of the bigot!

(*Rome*, p. 217)

Dans l'extrait suivant, Barker souligne le réflexe de l'homme qui veut se rassurer par la logique et la raison en donnant à la guerre une signification constructive, célébrant le pouvoir dialectique de la négativité au sens hégélien :

LE NOUVEAU: The world is casting its skin. The world is washing its body.
D-BREZE: Yes
LE NOUVEAU : With blood. What else could it be washed in?

(*Rome*, p. 270)

Dans l'échange ci-dessus, la vie et la mort sont inscrites dans le cycle perpétuel qui justifie le « bain de sang », pris au pied de la lettre, signifiant à la fois l'arrêt de mort et le baptême. Dans ce portrait lapidaire de l'indifférence et de l'inconscience humaine, le monde se reconstruit en croyant effacer les atrocités perpétrées ; le choix ironique du nom du personnage LE NOUVEAU fustige la bêtise de l'homme résigné qui croit que la guerre n'est qu'un accident nécessaire de l'histoire, et non le lieu d'une réflexion éthique. *Rome* dépeint la bêtise humaine, l'Homme en tant que victime de l'Histoire et non comme acteur de sa propre transformation, l'homme qui ne remet pas la guerre en cause mais qui assiste, passif, aux époques qui se succèdent de manière aussi naturelle que les saisons s'enchaînent, selon une mécanique primitive, organique et infaillible. Le slogan « Le roi est mort vive le roi » serait l'illustration la plus adéquate de cet état des lieux. Dans la vision hors morale de la guerre, aucune reconstruction ontologique de l'être n'est possible, aucune genèse du sujet. Le portrait cynique de la bêtise humaine qui souscrit à la justification de la guerre se poursuit :

SMITH (*rising and dressing*): At first I thought how interesting this war will
cleanse us. This siege will wipe away the dirty encrustation of a life of

¹⁰⁵Edward BOND, *The War Plays*, London : Methuen, 1991.

plenitude [...] I thought war will liberate the fineness in us all [...] But no.

(*Rome*, p. 212)

Smith dénonce l'espoir ingénu en un monde nouveau : rien ne ressort de la violence dévastatrice de la guerre ("sieges merely liberate their savagery" p. 212). Deux visions de la destruction sont proposées dans le théâtre de Barker : celle que nous venons d'évoquer dénonce la dangereuse bêtise humaine qui « positive » la guerre et son cortège d'atrocités. Cette réalité est confrontée à la transformation de la Catastrophe où le recours à « l'inhumain » permet de vaincre « l'inhumain ». La Catastrophe est une transgression :

It is transgression that lies at the heart of tragic experience¹⁰⁶.

Au-delà de la transgression, la Catastrophe est transformation et dépassement de soi. S'agit-il d'une forme de « transcendance » ? Nous reviendrons sur cette question ultérieurement. La reconstruction comme transformation de la violence est envisageable si l'être humain explore en lui-même les forces de reconstruction à travers le personnage de Helen dans *The Bite of the Night* : Helen fait figure de résistante dans sa révolte contre un pouvoir opprimant. Nous avons abordé la question de la mutilation de Helen à partir du personnage de Savage, plaçons-nous maintenant du point de vue de la victime, Helen.

¹⁰⁶Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 97.

II. La mutilation « transcendée » dans *The Bite of the Night*

Aucune étape de la mutilation de Helen ne parvient à entamer sa volonté de survie. Helen entre, bandée, sans bras (p. 48), ensuite on l'ampute de ses jambes, puis elle termine vieille, muette et chauve (acte II, scène 6). Au-delà de la souffrance, elle ressurgit chaque fois plus forte, incarnant littéralement dans son corps le mythe invincible et immortel :

Armless and legless she remains an erotic icon for succeeding generations¹⁰⁷.

« Sans bras ni jambes », mais aussi sans « armes » ni « legs », elle enfante un monstre qu'elle étouffera ensuite. Victorieuse, elle transfigure en un acte d'amour les gestes de destruction dont elle est victime :

HELEN: Why maim me?

(The Bite of the Night, p. 59)

Nous entendons distinctement le cri d'amour inscrit dans la lettre de haine : « pourquoi me mutiler » revient à dire « pourquoi m'aimer ? » Objet de haine, Helen découvre des fragments humains déposés dans son lit :

HELEN: Dead men's ribs... a bit of thigh... or skull with red hair [...] I think they do this because they desire me ... it could be hatred ... but what's hatred? I think it's desire also.

(The Bite of the Night, p. 32)

Cette découverte macabre est l'occasion pour Hélène, non pas d'être horrifiée, mais de décliner sur un mode barbare le lieu commun : « qui aime bien châtie bien » annulant d'un coup l'opposition haine- amour. Helen est imperméable à la culpabilité signifiée par le geste d'horreur (commis non par des hommes révoltés mais par sa propre fille, Gay). Elle subvertit la haine en nouvelle définition du désir : à travers l'évocation des

¹⁰⁷Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *ibid.* p. 219.

fragments de cadavres, le désir est directement relié à l'abjection de la mort. Eros et Thanatos convergent en Helen, point focal de la passion qui a mené les hommes à leur perte :

GAY: I once put corpses in her bed. Arms and things. By this I meant to say,
this wrist, this bowel, you caused to howl, you caused to wither.
(*The Bite of the Night*, p. 96)

Comme nous l'avons vu, la mutilation de Helen laisse intacte sa faculté de séduction. Helen continue à être désirable, elle se sert de son corps estropié pour afficher effrontément sa résistance à la mort, ce qui ne doit pas surprendre puisque sa fonction consiste à incarner un mythe : un mythe ne meurt pas, il transcende le temps. La pièce propose une version grotesque et barbare de la « mystique féminine ». Le personnage de Helen ainsi que la pièce dont elle est l'héroïne s'inscrivent dans une esthétique nietzschéenne de la forme dionysiaque :

Dionysos déchiré par les Titans, renaît inlassablement et survit intact à la violence¹⁰⁸.

Qu'elle soit abjecte ou mutilée et amoindrie, Helen continue à être aimée, par son mari Fladder tout d'abord :

GAY: Do you still love my mother? (*He stops.*) You do... You do love her...(*She looks closely into him*) Is there anything she could do – anything would stop you loving her? (*Pause*) Extraordinary!
(*The Bite of the Night*, p. 59)

Objet d'amour et de haine conjugués, Helen continue à faire souffrir, source de douleur et d'extase, "pain" and "ecstasy" :

SAVAGE: I twist. I writhe [...] It hurts to look at you
(*The Bite of the Night*, pp. 58-59)

Au-delà de la haine, la pitié et le désir se confondent :

HOGBIN: Pity makes your cock big so pity's only power – Oi,
(*The Bite of the Night*, p. 58)

¹⁰⁸Vladimir JANKELEVITCH, *Le Pur et l'Impur*, op.cit. p. 189.

Creusa, la vieille épouse de Savage, envie la capacité de séduction de sa rivale sur un mode barbare qui en devient comique :

CREUSA: I'll thrust my arms in a reaping machine, will that make me popular?
[...] Should I stuff my arse in a shredder?

(*The Bite of the Night*, p. 59)

La survie de Helen réside dans sa capacité de transformation de l'épreuve qui lui est infligée : elle est indifférente au jugement moral, à la culpabilité, "shameless", et "she's unashamed" (act III). Puis elle fait volte-face et transforme la douleur ~~en~~ force : "I won't satisfy them".

The Bite of the Night, est une pièce tentaculaire, monstrueuse dans sa complexité fragmentaire (5 heures de représentation où se mêlent le grotesque et la barbarie.) Cette structure dramatique brouille les pistes du sens, résiste à l'interprétation, à l'image du personnage de Helen. Sans réponse, la torture infligée au corps de Helen n'en reste pas moins une question éthique. La mutilation est une variante (déclinée sur le mode tragique) des pratiques de modification du corps caractéristiques du XX^e siècle, qu'elles soient destructrices ou constructives. *The Bite of The Night* pose la question de la légitimité morale, du fondement philosophique et anthropologique de ces pratiques, qu'elles visent à faire souffrir le corps ou à l'améliorer. Nous avons vu qu'il ne s'agit pas d'éliminer le corps de Helen selon le schéma caractéristique de la rétribution dans la tragédie élisabéthaine. Barker va plus loin que la tragédie de la vengeance qui a pour fin le spectacle cathartique de la souffrance du corps. Dans *The Bite of the Night*, Shade veut supprimer Helen en tant que sujet, il souhaite se débarrasser d'un seul coup de son corps désirable ("her legs") et de son « moi », la personne, le sujet, indissociables du mythe. Helen est « réduite » à l'objet de culte et de passion qui la distingue de la communauté démocratique des citoyens ordinaires, semblables, identiques :

SHADE: I see no place for Helen, do you, Mr Savage? [...] Her ego and her filthy legs? [...] She is all I and this is the age of we...

SAVAGE: I has no arms [...] Does it? The letter? I is a single stem?

(*The Bite of the Night*, p. 46)

Savage prend l'invitation de Shade « au pied de la lettre », littéralement, dans une réponse lapidaire qui consiste à confondre le signifié "I" (le « je » renvoyant au « sujet » qu'est Helen), avec la forme du « signifiant », la barre verticale de la lettre "I". Il suffit

donc de sectionner les bras de Helen pour que son corps-tronc ressemble à la forme de la lettre "I" qui ne la désigne en tant que personne¹⁰⁹. Le jeu sur la lettre nous rappelle que Helen n'est qu'une création mythique d'Homère, qu'elle n'existe que dans et par les mots. La réplique cynique de Savage est métonymique : en s'appuyant sur la ressemblance entre le signifiant et le signifié, Savage contredit la théorie linguistique de Ferdinand de Saussure fondée sur un système structural de différences et non de ressemblances, sur la « nature arbitraire du signe », et la relation toute aussi arbitraire entre le signifiant et le signifié¹¹⁰.

Doit-on penser, à l'inverse, que la logique de Savage résume le projet lacanien de fusion entre la lettre (le signe linguistique) et l'objet qu'il désigne ? En employant le terme « barre » pour désigner le trait vertical qui figure la lettre "I", nous avons recours à la terminologie lacanienne, référence ad hoc pour un personnage érudit comme Savage, un professeur d'université. L'invitation à une lecture lacanienne du texte (pour ne citer qu'un exemple possible) est ironique de la part d'un auteur qui revendique une écriture résistant à la dictature du sens, à la théorisation (Savage est la cible des attaques contre l'intellectualisme).

Le rejet de la doxa prend une dimension politique : la réponse de Savage est à la fois l'illustration et l'expression de la manipulation du pouvoir fondé sur l'usage de la rhétorique. Savage s'appuie sur un pseudo-discours scientifique pour donner un fondement légitime à son projet barbare d'amputer Helen : il nous renvoie en cela au discours convaincant de tout homme politique. Barker nous met en garde contre le pouvoir de la rhétorique tout en jouant lui-même de l'art du discours. Ironie ultime : si Helen use de ses charmes, de ses formes physiques, pour assurer son pouvoir de séduction, Savage répond en utilisant la forme du discours (à travers la simplicité logique simple de son argument) pour imposer à Helen une autorité phallique et politique. Au langage du corps, Savage répond par le corps du langage. Barker s'inscrit ici dans la phénoménologie de Merleau-Ponty :

¹⁰⁹ L'absence de membres rappelle la statuaire grecque.

¹¹⁰ Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de Linguistique Générale* : Paris, Payot. 1995

Il faut que [...] le mot et la parole cessent d'être une manière de désigner l'objet ou la pensée, pour devenir la présence de cette pensée dans le monde sensible, et non pas son vêtement, mais son emblème ou son corps¹¹¹.

Associant l'éthique et l'esthétique, Barker se place contre l'écart entre la forme et le sens, entre le corps et le sujet qui l'habite. Savage s'appuie sur ce principe phénoménologique pour atteindre l'âme de Helen dans une logique matérialiste. Pourtant, ce projet ne fonctionne pas. En survivant à ses tortures, Helen incarne la volonté de résistance contre toute forme de barbarie, martyr sans complaisance :

Her maimed body becomes an increasingly powerful talisman the less there is that remains of it¹¹².

Le Théâtre de la Catastrophe n'est pas pessimiste, il fait de la tragédie l'espace de révolte existentielle du sujet. Aussi conviendrait-il de moduler la remarque du critique Aleks Sierz à propos du théâtre de Barker :

In a world where moral expectations are systematically subverted, Barker's characters often go mad or sink into despair¹¹³.

Les personnages de Barker subissent la Catastrophe mais ils ne se soumettent pas. Ils sont prêts aux pires actes d'atrocités pour se reconstruire, sans projet, répondant à la seule nécessité de l'instant présent. Leur folie est toute relative : elle est folie au sens où les actes commis sont sans limites, hors normes par rapport à la décence et à la bienséance des repères moraux.

La première saynète de la pièce séquentielle *The Possibilities* illustre la résistance d'un personnage à la guerre, sa volonté de survie : dans cette lutte, THE MAN s'efforce de transformer le matériau de la Catastrophe : "The Weaver's Ecstasy at the Discovery of New Colour" met en scène la famille d'un tisseur turc sous les bombardements. Alors que la peur de la mort fait trembler la femme et l'empêche de tenir son aiguille ("My nerves ... ! I try, but my nerves [...] the needle goes all -" p. 77), l'homme l'exhorte à continuer à tisser : le tapis, fierté de l'art turc, est une marchandise vitale qui assure leur subsistance. Chacun des quatre personnages essaye de « tirer la couverture à lui » en

¹¹¹Maurice MERLEAU-PONTY, *La Phénoménologie de la Perception*, Paris : Gallimard, 1945, pp. 211-212.

¹¹²Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *op. cit.* p. 219.

¹¹³Aleks SIERZ, *Theatre, British drama Today*, *op. cit.* p. 29.

voulant imposer sa solution pour survivre : la mère et le fils, terrassés par la crainte des bombes, sont prêts à fuir, quant au père et à la fille, ils persistent et continuent à tisser, espérant vendre le tapis pour se nourrir. Le père préfère se battre avec l'aiguille et le fils avec un fusil :

THE MAN: We are allowing the winds of passing struggles to break our family down. Look, I still work, my fingers are as rapid as ever, or as slow as ever, but I persist, I have not dropped one stitch for fear or history.

(The Possibilities, p. 78)

Le texte tisse un réseau de correspondances entre le tissage du tapis et la survie ; Lorsque le père s'exclame : "You have lost a row of stitches" (p. 78), l'orthographe du terme "row" s'applique à la fois au « rang » de la trame de tissage , au « rang » du bataillon armé, et au conflit domestique ; le mot "stitches" se réfère autant aux points de couture qu'aux points de suture de la peau, et noue le paradigme du corps au champ sémantique de la guerre (développé plus loin dans le texte avec l'évocation des blessés, de l'hôpital et de l'hémorragie des plaies). Dans la réplique suivante :

THE MAN: More wool. You see? I am through my skein. More wool.

(The Possibilities, p. 79)

La proximité phonique du mot "skin" est convoquée. La réplique résonne d'un double sens : celui, littéral, de l'écheveau de laine qui doit être remplacé ("*THE GIRL gets up to fetch wool*"), et par glissement métaphorique, l'image du corps pourfendu : "I'm through my **skin**". La fin de la saynète illustre l'ironie tragique de la réplique par la mort du père. Dans la suite de la séquence, les craintes de la mère et du fils sont confirmées par le vacarme des bombes et le sang d'un cheval qui se répand sur la scène. La femme glisse et tombe, le sang pénètre les fibres de la laine et colore le tapis. L'homme est fasciné par la découverte de cette nouvelle carnation de rouge (illustrant le titre de la saynète). Il décide d'utiliser le sang humain comme nouveau pigment pour ses tapis et envoie sa fille à l'hôpital récupérer des seaux de sang :

THE MAN: I feel certain this is a different red

THE GIRL: Bring more, shall I?

THE MAN: Bring more, and soak it in the blood!

THE GIRL: But it's man's blood!

THE MAN: Yes, So when this is gone, run to the hospital!

THE GIRL: The hospital?

THE MAN: Ask to take a bucket from the wounds –

THE BOY: The wounds?

THE MAN: From those who haemorrhage! You see, it has a tone which is not the same as ox's blood.

(*The Possibilities*, p. 7)

Le personnage de l'homme (THE MAN) transcende l'horreur du carnage en « recyclant » le sang des victimes de guerre pour alimenter sa propre source vitale : les tapis qui assurent la survie de la famille. Si l'homme « devient fou » selon les termes d'Aleks Sierz, c'est parce qu'il transgresse la norme morale : il fait son fonds de commerce de la guerre et de la souffrance humaine, va se nourrir à la source des plaies qui s'épanchent¹¹⁴. En revanche, il ne s'agit pas d'une folie pathologique ou meurtrière mais constructive : l'homme se sert de cette folie pour sauver les siens sans prendre les armes. La femme, conquise par les arguments du mari, est en extase devant la beauté du rouge sang :

THE WOMAN: It is a beautiful and unusual red.

(*The Possibilities*, p. 79)

La beauté tragique survient lorsque les barrières morales ont cédé. Les personnages qui transcendent la Catastrophe en vue de leur survie ne sont pas nécessairement vainqueurs dans ce défi. Barker ne propose pas une vision manichéenne de la soumission précédant la résistance victorieuse, ni une dialectique de la destruction et de la renaissance. Dans l'exemple du tisseur de tapis, les soldats font irruption, tuent l'homme puis s'en vont, épargnant la femme et les enfants. Les menaces des soldats ne sont pas mises à exécution :

FIRST SOLDIER: We took the city. And we found our soldiers crucified.
Some with no eyes. Some castrated and with their pieces in
their mouths.

SECOND SOLDIER: So now all bestiality is okay. All looting. And all
opening of girls also okay.

(*The Possibilities*, p. 80)

Les soldats, eux aussi séduits, en extase devant le tapis, se contentent de le dérober : THE MAN sera victorieux sur ce point, il aura sauvé les siens sans pour autant s'être exposé comme bouc émissaire, ou victime sacrificielle. La révolte et la résistance du

¹¹⁴Cette métaphore trouve sa réalisation concrète dans *Animals in Paradise* (2003) lorsque Taxman embrasse les plaies des malades.

personnage ne sont pas en soi une manière de transcender la Catastrophe. En revanche « l'extase » du personnage devant le sang déclenche son désir de vouloir s'emparer de ce rouge insolite, figure métonymique de la guerre, pour créer une œuvre d'art. La Catastrophe est transgressée par ses propres outils : le sang de la haine devient source de vie pour les personnages. Le retournement de la destruction en création artistique est un archétype universel. Le traitement allégorique permet d'évacuer la perspective morale, réglant la question éthique à travers une démarche esthétique.

Revenons à *The Bite of the Night* et à la question de la transcendance de la Catastrophe. Si le corps de Helen est une peau de chagrin amenée à disparaître, le mythe de Helen survit à l'inhumanité : le personnage transforme le projet d'éradication de son corps en résistance à la mort. Dans *The Bite of the Night*, le projet de mutilation poursuit son cours irrévocable jusqu' à son terme absurde mais logique de la « dissolution » du corps : dans la Troie des Parfums ("Fragrant Troy" acte III), Savage est emprisonné, condamné à se frotter le corps avec un savon parfumé à la jacinthe pour se purifier de son désir de Helen ("desire is soaped out of existence" (p. 92). Le savon a été obtenu à partir du corps bouilli de son élève Hogbin. Le retournement complet de l'horreur en purification est la première de deux formes de « violence transformatrice » dans l'acte III : faire bouillir le corps est une façon de mutiler le corps jusqu'à le « dissoudre » pour l'utiliser comme savon c'est-à-dire pour continuer à l' « user », mais sous une autre forme. Ce traitement barbare thématise l'horreur de la Shoah en évoquant les pratiques obscènes de broyage des os pour la fabrication du savon dans les camps de concentration. L'épisode du savon peut être envisagé comme une dramatisation cynique de la symbolique chrétienne où le corps doit être purifié de ses souillures morales. Barker ironise sur le rejet puritain du corps "the dominant puritan horror of the body"¹¹⁵ : le châtement infligé à Savage consiste à faire ses ablutions avec ce savon « oxymore » fabriqué d'horreur dans le but de se purifier. Savage se révolte contre le projet d'incarcération au sein de la propreté (avatar du projet de purification ethnique). Il finit par désirer l'inverse de la pureté, l'odeur animale et fétide du corps des femmes :

SAVAGE: I could go joyfully to a tramp's groin now [...]
Or suck great lungfuls of whores' cavities – [...]

¹¹⁵ David IAN RABEY, *Howard Barker, Politics and Desire*, op. cit. p. 226

Every crack would be a garden [...]
 The rank old human odour flooding the tortured nostril – [...]
 Fart's paradise and sweat's apotheosis.

(The Bite of the Night, p. 92)

Dans l'exemple cité ci-dessus, l'abjection naît de la confusion des valeurs symboliques entre le pur et l'impur : mettre la chair humaine en bouillie est du côté du monstrueux, alors que cette même chair broyée sert de matière première à la purification du corps d'un autre. Le savon à la jacinthe n'est autre que du concentré de cadavre :

HELEN: Where was the fat on him? [...] no fat, and yet boiled down he makes
 a million bars to perfume Troy with...

(The Bite of the Night, p. 91)

Dans la confusion de ces paradoxes, les repères éthiques et moraux sont pulvérisés, le pur et l'impur se mêlent dans l'absence totale d'instance qui juge : les valeurs s'annulent et seul triomphe l'éternel cycle du recommencement, le cycle organique de la mort et de la vie, effroyable et jubilatoire.

III. Existence et essence : Helen, le corps et l'allégorie

Une deuxième forme de « recyclage » du corps apparaît dans la « Troie des Parfums ». Cette « violence transformatrice », inspirée par l'exemple du savon consiste à faire de Helen un parfum, une essence :

BOY: Soap makes harmony [...] You might understand the need for what I hope to call Essential Helen, as Hogbin's body, all kindness and purity, pervades the Trojan spirit now.

(*The Bite of the Night*, p. 103)

Helen s'insurge contre le projet démocratique qui permettrait à tous d'inventer la sensualité à partir de son corps « raffiné » en parfum. Le terme « essence » a une double signification. Il nous renvoie à la quête de Savage parti en archéologue du désir à travers Helen la femme essentielle, mais aussi à travers la quintessence de Helen, son « essence ». Barker exploite la métaphore du désir de manière littérale. Le terme « essence » désigne moins ce qui s'oppose à « l'existence » que ce qui constitue la réalité charnelle de l'être humain : la dimension sensuelle est revendiquée dans l'immortalité du mythe de Helen. A l'autre extrémité de l'abjection et des odeurs de cadavres, le corps d'Hélène devient senteur purifiante et lénifiante : « l'essence » de Helen entre dans le monde sensible des perceptions.

Dans le théâtre de la Catastrophe, l'écriture donne du poids à la littéralité dans le traitement de la métaphore. La présence charnelle et la signification coexistent : les personnages et les actions peuvent véhiculer des concepts sans pour autant passer au second plan derrière le signifié. La présence charnelle n'est pas soluble dans le sens.

Le critique Alan Thomas qualifie Barker de “modern allegorist”¹¹⁶ à propos de pièces comme *The Bite of the Night* qui s'appuie sur l'histoire mythique de Troie ou *The Last Supper* inspiré de la parabole de la Cène chrétienne. Le procédé allégorique ne concerne pas l'ensemble de l'œuvre de Barker. La démarche à la fois expérimentale et empirique

¹¹⁶Alan THOMAS, « Howard Barker : modern allegorist », *Modern Drama*, volt xxxv, n°3, sept 1992.

de l'auteur lui permet d'explorer simultanément des voies opposées pour questionner la difficulté d'être de l'homme. L'allégorie coexiste avec la matérialité du signifiant dont la texture même fait sens. De même l'intrusion du corps est simultanément brutale et abstraite : au cours de la même période, Barker écrit une pièce sur l'anatomie (*He Stumbled*, 1998) où le corps est pénétré dans tous les sens du terme et une pièce sur le fantasme du corps aimé par deux personnages aveugles (*The Twelfth Battle of Isonzo*, 2001).

Revenons au personnage de Helen. En bon archéologue du savoir, Barker joue avec les avatars du mythe : l'épisode du savon renvoie au *Faust* de Goethe où Méphistophélès offre à Faust le breuvage qui lui permettra de « voir Hélène en toute femme » (ici, l'essence permettrait à « toute femme de se voir en Hélène »). Cette expression courante a inspiré le titre d'un ouvrage consacré au mythe et dans lequel son auteur, l'historienne Barbara Cassin, dépeint Hélène comme une figure morcelée qui ne cesse de se dérober, présente-absente, à la fois réelle et fantomatique. Dans *Voir Hélène en toute Femme*¹¹⁷), l'auteur reprend la thèse selon laquelle Hélène est une héroïne n'existant que dans, par et pour les mots. Son nom se confond avec le grec (les grecs sont les Héliènes) et joue sur l'ambiguïté du sens de « hellein », infinitif passé du verbe « haireô » : « j'enlève, je capture » peut aussi s'entendre comme un passif. Hélène est à la fois ravie, et ravissante. La lecture allégorique du personnage nous permet de dépasser son statut de victime : Helen en tant que mythe universel serait l'épitomé d'un carcan idéologique et culturel, au même titre que les archétypes et textes premiers qui tissent la trame de l'inconscient collectif et dominant notre pensée. Helen serait une métaphore de tous les carcans de la pensée que Barker souhaite briser pour libérer l'imagination poétique, fondement de son théâtre de spéculation morale. Plus que le corps de Helen, c'est le « corpus » historique du patrimoine intellectuel et culturel de l'Europe occidentale que Barker mutile pour explorer l'intimité de l'âme humaine, désentravée des repères moraux, du Bien et du Beau. Helen la ravissante n'est pas enlaidie par la mutilation, elle réinvente la définition de la beauté tragique, subversive.

¹¹⁷ Barbara CASSIN, *Voir Hélène en toute Femme*, Paris : Les Empêcheurs de Penser en Rond, Synthélabo, 2000.

IV. Mutilation, souffrance et beauté

En faisant l'état des lieux de son corps amputé, Helen propose cyniquement une définition de la beauté subversive fondée sur la laideur de son corps réduit à un tronc :

HELEN: My clothes are so exquisite, I found a woman who understands the trunk, as form, its own aesthetic, and her hemming is magnificent.
(*The Bite of The Night*, p. 74)

Helen exhibe victorieusement sa laideur comme beauté différente. Son trait d'esprit sur le vêtement est un clin d'œil satirique de l'auteur aux conventions esthétiques du costume dans le théâtre bourgeois :

Who talks about beauty in the theatre anymore? They think it is to do with the costumes. [...] Beauty has nothing to do with desire¹¹⁸.

Dans *The Bite of The Night*, le concept du beau est redéfini, non plus comme critère esthétique définissant l'apparence formelle, mais comme expérience tragique : nous avons constaté que plus on attaque le corps et la perfection de Helen, plus le corps monstrueux s'exhibe dans une beauté tragique née de la résistance et de la révolte. S'agit-il d'un message optimiste, de la volte-face des rescapés de L'Histoire des massacres ? Conscience politique ou romantisme ? La violence subie est transcendée en force et se prolonge dans la redéfinition du laid et du beau :

L'informe est un commencement et une promesse ; l'informe, comme l'innocence est une espèce d'annonciation. [...] Comme il y a deux laideurs, une laideur énergétique ou fondatrice, promesse et source de beauté, et une laideur affreuse, ainsi il y a deux formes de chaos¹¹⁹.

La beauté est à rechercher dans la puissance vitale des émotions et l'intimité obscure de l'être. Cette intériorité profonde ne répond pas aux critères connus de la beauté qui reste l'apanage de l'apparence visible. Le théâtre de la Catastrophe explore la scène de l'intime, effrayante et secrète : l'auteur « écorche » l'enveloppe extérieure du corps pour mettre la chair et la vérité organique de l'être à nu. Si le spectateur est dans un premier temps « retourné » par la confrontation de son intériorité dévoilée, il peut reconnaître,

¹¹⁸ "Fortynine asides for a tragic theatre", Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 19.

¹¹⁹ Vladimir JANKELEVITCH, *Le Pur et l'Impur*, op. cit. p. 189.

non pas la réalité visible de la vie sociale représentée sur scène, mais la vérité enfouie de ses émotions et de ses pulsions et trouver cette expérience belle :

It was beautiful, but not in any way I already understood the beautiful. This particular beauty came in the guise of the ugly¹²⁰.

De cette conception de la beauté se dégagent plusieurs niveaux de sens, politique, théâtral et artistique. La beauté tragique de Helen est subversive : elle devient l'allégorie du rejet de la beauté vulgaire réduite au rang d'objet de consommation. A travers la figure de Helen, Barker livre un message politique contre le consumérisme ambiant qui confond le beau et le grossier, détruisant l'idéal du beau. Le corps diminué de Helen évoque la nostalgie romantique de la beauté antique dont l'héritage semble perdu aujourd'hui. Dans *The Europeans* l'amour de Starhemberg pour Katrin le conduit à la révolte contre l'idéal esthétique de la beauté édicté par l'État à Vienne :

Beauty, which is possible only in tragedy, subverts the lie of human squalor which lies at the heart of the new authoritarianism¹²¹.

Barker désigne le culte de la beauté vulgaire entretenu par la société de consommation dans l'expression "human squalor". Il qualifie la démocratie occidentale de "new authoritarianism". Cette position vaut à l'auteur d'être taxé d'élitisme alors qu'il dénonce le capitalisme libéral comme responsable de la confusion entre démocratie et populisme. Si Barker affirme que son théâtre est étranger à toute intention didactique, la pièce a paradoxalement pour sous-titre : "an Education". *The Bite of the Night* enseigne la leçon suivante : réapprendre au spectateur un autre regard que celui, codifié et uniforme des critères esthétiques imposés par la société.

La définition de la beauté sur un plan éthique retrouve toute son acuité dans les arts visuels actuellement : à l'heure où nous écrivons, l'opinion publique et la presse anglaise sont en émoi devant le projet d'installation d'un monument provocant à Trafalgar Square à Londres : la place où est érigée la Colonne Nelson, « épitomé du monument male et phallique¹²² », accueille en 2005 une sculpture représentant une femme enceinte, nue,

¹²⁰ "Eleven building bricks", Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 127.

¹²¹ Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 19.

¹²² "Nelson's Column is the epitome of a phallic monument, and I felt that the square needed some femininity", commente le sculpteur Marc QUINN dans l'article "Controversial monument to disabled woman will take its place alongside Nelson in Trafalgar Square", *Guardian Weekly*, March 25-31, 2004. p. 20.

sans bras et aux jambes atrophiées. Alison Lapper, la femme qui a servi de modèle à cette œuvre d'art est elle-même artiste-peintre, née handicapée en 1965. Le projet a déclenché les critiques de certains journalistes qui ne reconnaissent pas une œuvre d'art dans cette sculpture dérangement ("the piece is all message and no art [...] its meaning is so forthright, so plain, that it falls short of being art"¹²³). Pourtant, Alison Lapper revendique la dimension artistique de l'œuvre, évoquant la Vénus de Milo "admired as one of the great classical beauties despite having lost her arms"¹²⁴ :

Anything that we're uncomfortable with we avoid. But now I'm up there ... You can't avoid me any more ... People want things to be boring and safe, and that's why this sculpture is causing an uproar¹²⁵.

Ces réflexions font écho au projet esthétique et éthique de Barker et remettent en question la définition du beau.:

Disabled bodies have a power and beauty rarely recognised in an age where youth and "perfection" are idolised¹²⁶.

Dans *The Bite of the Night*, le spectacle de la douleur érigé en beauté n'est bien entendu pas un idéal esthétique et une fin en soi ; c'est un choc provoquant un malaise fécond permettant au spectateur de réviser ses critères de référence du beau et du laid, du bien et du mal, fruits du conditionnement social et économique. Le spectateur est invité à puiser en lui-même pour créer ses propres valeurs ; cette remise en cause à laquelle en appelle l'auteur n'a selon lui rien d'élitiste. Elle vise à « séparer » le spectateur des lieux communs, à le libérer de l'aliénation de la société occidentale où la liberté de penser autrement est dangereuse quel que soit le régime politique. Le pouvoir politique est désormais supplanté par la toute puissante société de consommation. *The Bite of the Night* illustre la méthode de l'auteur : c'est non pas le message didactique mais le choc esthétique (celui de la beauté tragique) qui doit réveiller la conscience éthique du spectateur. Il s'agit bien d'une « éducation » ("an Education" pour reprendre le sous-titre de la pièce) qui n'a rien d'élitiste. Si le spectateur est sensible à ce choc, percevra-t-il le message « moral » ?

¹²³Commentaire d'un journaliste du *Guardian*, Jonathan JONES, *Guardian Weekly*, op. cit. p. 20.

¹²⁴Alison LAPPER, *Guardian Weekly*, op. cit. p. 20.

¹²⁵*Ibid.*

¹²⁶Bert MASSIE, commission chairman, *Guardian Weekly*, op. cit. p. 20.

La deuxième lecture de la beauté renvoie à la tragédie. La définition de la beauté tragique est une métonymie du théâtre de la Catastrophe :

BISHOP: This mission – this so-called calling – (*He plucks his robes*) which consists in making the vile palatable, and finding symmetry in the hideous, it is becoming an impertinence.
(*The Love of a Good Man*, p. 57)

Le commentaire est pour le moins ironique de la part d'un évêque qui s'indigne par ailleurs du penchant de Dieu pour la douleur. L'euphémisme dans l'emploi du terme « impertinence » suggère que les repères du beau et du laid sont renversés dans le chaos de la guerre. La Catastrophe détruit les échelles de valeur. « L'impertinence » est également celle de l'auteur dans sa redéfinition des canons classiques : le concept de la beauté aristotélicienne est « défiguré ». Le commentaire de l'Évêque contredit à la lettre la définition aristotélicienne du beau :

Car la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordonnance¹²⁷.

Le terme « étendue » désigne la « grandeur » au sens propre et figuré, celle de la stature et de la noblesse du héros. Le corps mutilé de Helen ou celui de Katrin dans *The Europeans* inversent ces proportions pour redéfinir la beauté. En rejetant la définition aristotélicienne, Barker se libère de l'héritage de pensée fondé sur l'ordre et l'équilibre, « l'ordonnance ». La remise en cause de « l'ordre du beau » entraîne une réflexion plus large sur la création artistique à la lumière du modernisme et du post-modernisme. Le chaos destructeur inscrit Barker dans la lignée d'un T.S. Eliot, convoquant des images de terre dévastée (*The Waste Land*, 1922). Le paysage de la Catastrophe est bien ce champ de bataille de la conscience¹²⁸ : lieu de l'action dans ses pièces, il est aussi représenté dans chacune des toiles peintes par l'auteur comme une lande déserte ou un paysage de désolation¹²⁹.

¹²⁷ ARISTOTE, *La Poétique*, édité et traduit par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris : Seuil, 1980, chap 7, 1450 b34 –1451 a2.

¹²⁸ «I set my theatre in landscapes.[...]The Polish swamp or the Flanders Plain were manifestations of consciousness, just as the castle in *The Castle* is not set but the outcome of spiritual despair», *Arguments for a Theatre*, p. 21.

¹²⁹ Infra, en documents annexes : les reproductions des toiles peintes pour *The Castle* (illustrations 1 et 2)

« L'équilibre du laid », ce que Barker appelle la « symétrie dans l'hideux » « le tronc de Helen, sa forme, son esthétique propre¹³⁰ », rappellent la maxime du mouvement surréaliste :

La beauté sera convulsive ou ne sera pas¹³¹.

Dans le théâtre de la Catastrophe le corps est attaqué, entamé sur trois plans : le plan physiologique, à travers la mutilation, le plan affectif, dans l'explosion des passions, et le plan mental, dans le chaos de la réflexion.

Revenons à la beauté, non plus dans sa conception théorique mais comme sujet fortement thématé dans les pièces : quel traitement est réservé à cette question dans *Wounds to the Face*, pièce séquentielle sur le visage ravagé par la Catastrophe ?

Balafrés, énucléés, dé-visagés, dé-figurés, les personnages [...] sont animés par un même défi, à prendre au pied de la lettre : comment (ne pas) perdre la face et comment dire l'humanité, par-delà la défiguration¹³².

Dans *Wounds to the Face*, une scène quasi-brechtienne est consacrée au jugement d'un chirurgien par un tribunal révolutionnaire : l'abolition de la beauté dans l'intérêt de l'harmonie sociale a été décrété. Des jeunes révolutionnaires souhaitent remplacer la dictature du beau par son interdiction mais leur despotisme renvoie au monde de George Orwell :

SECOND YOUTH: What's beauty but a word? And you cut flesh, for a word.
Cut the dictionary instead.

(*Wounds to the Face*, p. 73)

Une fois encore une logique paradoxale est mise en œuvre : c'est un élan démocratique qui sous-tend le décret des jeunes révolutionnaires, car il vise à réveiller notre regard positif sur l'apparence d'autrui, à rejeter le despotisme d'un idéal esthétique du beau et à encourager le respect de l'autre et de la différence. Pourtant cette démocratie bien-pensante se nie elle-même avec le terme "abolition" annoncé dans le titre de la séquence "The abolition of beauty". La scène s'achève sur l'entrée du personnage de

¹³⁰ "symmetry in the hideous" et "trunk, as form, its own aesthetic" : *Arguments for a Theatre*, p. 32.

¹³¹ André BRETON, Paul ELUARD, *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Paris : José Corti, 1991, p. 5.

¹³² Elisabeth ANGEL-PEREZ, *Préface, Blessures au visage*, traduction de Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, éditions THEATRALES, 2002, p. 7.

Narcisse qui prolonge la réflexion sur la dictature du beau dans la séquence suivante : “THE COLLABORATOR RESERVES PART OF HIMSELF” met en scène l’incarnation de la beauté grecque avec le personnage de Narcisse qui fait pendant à celui de Helen. Narcisse ne subit pas l’épreuve fatale du miroir, mourir d’amour pour son image, mais il est condamné à souffrir la mise à mort de sa beauté : le supplice se présente sous la forme d’une boîte à mutiler qui emprisonne la tête de manière à défigurer le visage tel un hachoir à viande. Narcisse, à l’instar de Helen, est confronté à l’horreur tortionnaire, mais de manière frontale, immédiate et moins allégorique que *The Bite of the Night*. Dans la version qu’en donne Barker dans *Wounds to the Face*, Narcisse a trahi les Grecs lui aussi : il est coupable de collaborer avec les Barbares ; il se donne à eux comme objet de luxure et incarne le vice et l’ambition. Une fois encore, la séquence s’achève sur une non-morale : Narcisse échappe au supplice du visage, précisément grâce à sa beauté. Le personnage est sauvé par l’intervention d’un Patriote mais la morale est sacrifiée sur l’autel du mythe :

PATRIOT: So I address you from the very summit of our principles. This youth Narcissus is the most beautiful who lives, and in his features lives the essence of the race called Greek, there is no finer specimen hideous as his character through weakness and ambition is. [...] This youth is more, and greater than himself. Precisely for his beauty he is immune even to just revenge...
(*Wounds to the Face*, p. 76)

C’est la beauté de la race grecque que l’on sauve en épargnant Narcisse. L’évocation de la race idéale donne à cette séquence une pertinence politique et éthique dans l’allusion aux manipulations eugéniques du régime nazi en faveur de la race aryenne : “in his features lives the essence of the race” (*Wounds to the Face*, p. 76). La beauté selon Barker n’est pas esthétique mais tragique, à l’image de sa perception du monde. *The Bite of the Night* et *Wounds to the Face* proposent deux formes contraires d’atteintes au corps : la première se veut destructive, elle vise (en vain) à détruire la beauté en mutilant le corps de Helen. La deuxième re-construit la beauté en améliorant le corps par la chirurgie esthétique (*Wounds to the Face*). Ces deux formes antithétiques de manipulation du corps caractérisent le XX^e siècle et nous rappellent, d’un côté, la torture de la Shoah, et de l’autre le culte du corps parfait qui s’appuie sur l’amélioration de l’image du corps. Envisagées en dehors de toute position morale, ces deux formes

d'atteintes au corps sont les pôles opposés d'une même tentative d'effraction de l'être humain.

Savage (*The Bite of the Night*) tente de percer le mystère de la beauté de Helen en mettant son corps en pièces. La volte-face de Helen est une allégorie de la révolte prométhéenne et nietzschéenne de l'homme : l'essence humaine survit à la destruction du corps physiologique. La question contraire, celle de l'amélioration du corps par l'outil du chirurgien dans *Wounds to the Face* est également dénoncée comme barbarie engendrant une nouvelle forme de monstruosité.

V. *Wounds to the Face* : la rupture épistémologique entre le sujet et son corps ?

La chirurgie esthétique est née de la volonté de réparer les dommages infligés aux corps et aux visages défigurés par deux guerres mondiales et une guerre atomique ; pourtant elle n'est pas envisagée comme reconstruction dans le théâtre de Barker. A l'instar des soldats qui ne font pas la guerre dans *The Last Supper*, le personnage du chirurgien apparaît à contre emploi dans quatre des dix-huit séquences de *Wounds to the Face*. Dans la première de ces courtes scènes, le chirurgien refuse au soldat mutilé l'espoir de se reconstruire un nouveau visage. Sa démonstration est cynique et sans pitié, jusqu'à encourager le soldat au suicide :

SURGEON : Some wars ago, before photography, the remade face was pure speculation, therefore a work of art, whilst technical , also a field for dream, but now we have so many images to hang our efforts on, one might say we improve on the authentic you will be forever hideous and sit alone in rooms [...]
Yes, kill yourself if you wish. I would.

(*Wounds to the Face*, p. 53)

Le visage recréé telle une œuvre d'art nous rappelle le projet de Dorian Gray (Oscar Wilde), et pourtant le chirurgien qui pourrait être le maître d'œuvre d'une opération magique s'y refuse, nous montrant l'envers du miroir aux alouettes. Avec le progrès de la médecine, s'inventer un nouveau visage est devenu une réalité dans notre époque post-éthique. Pourquoi cette possibilité de reconstruction est-elle rejetée par celui-là même qui en a la vocation ? Le chirurgien apparaît-il « sans âme » dans son refus d'opérer ? Car c'est « l'âme » du soldat qu'il prétend sauvegarder en refusant le projet faustien. Quelle est donc cette logique paradoxale teintée de morale ? La chirurgie esthétique élève le corps au rang d'objet sacré, en lieu et en place du spirituel. En dénonçant cette imposture, le chirurgien réhabilite-t-il le dualisme chrétien ?

Dans le vocabulaire le plus ancien (le gréco-latin) s'amorce la séparation qui traversera les siècles et les cultures entre le matériel et le mental (puisque le mot de corps renvoie au corps mort) : le dualisme, qui annonce le manichéisme s'y implante. On a élevé le spirituel afin de pouvoir abaisser son opposé¹³³.

¹³³François DAGOGNET, *Le corps multiple et un*, Paris : Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1992 p. 6.

Contre cette séparation, le chirurgien envisage le corps et l'esprit comme indistincts, sans suggérer la possibilité d'une dimension spirituelle.

Reprenons la seconde scène dans laquelle le chirurgien fait son apparition et dont le titre est éloquent de moralité, "WE PUNISH THE PICTURE" :

SURGEON: When one rebuilds the face, one rebuilds the character. It's inescapable.

SOLDIER: I'm staying as I am.

SURGEON: And this reconstruction of the soul is yet another maiming, we must be frank...

SOLDIER: As I am with all respect

SURGEON: The forcing of a character into the mould of altered features, what a journey, what an epic... I watch... I gasp...

(*Wounds to the Face*, pp. 60-61)

La position du chirurgien qui refuse d'intervenir sur le corps pour l'améliorer est presque anachronique en ce sens qu'elle s'oppose à notre société « post-humaine¹³⁴ » qui considère la personne et le corps comme deux entités distinctes. Le sujet se sent autorisé à effectuer toutes sortes de transformations sur son corps considéré comme un objet :

Les sociétés occidentales ont fait du corps un avoir plus qu'une souche identitaire [...] Le corps est aujourd'hui un alter ego, [...] il est devenu un kit, une somme de parties éventuellement détachables à la disposition d'un individu¹³⁵.

L'homme des XX^e et XXI^e siècles est héritier de la modernité marquée par la rupture épistémologique entre le sujet et son corps. Il pense que la manipulation du corps n'altérera pas son identité ou au contraire il espère transformer son être en profondeur en « changeant de peau », espérant maîtriser l'esprit autant que le corps :

Dans le discours scientifique contemporain le corps est pensé comme une matière indifférente, simple support de la personne. Ontologiquement distingué du sujet, il devient un objet à disposition sur lequel agir afin de l'améliorer, une matière première où se diluent l'identité personnelle et non plus une racine identitaire de l'homme. [...] Soustrait de l'homme qu'il incarne à la manière d'un objet, vidé de son caractère symbolique, le corps l'est aussi de toute valeur¹³⁶.

¹³⁴ « post-humanité » désigne entre autres, l'ère des manipulations génétiques et autres manipulations du corps.

¹³⁵ David LE BRETON, *Anthropologie du Corps et Modernité*, Paris : Métailié, P.U.F, 1990, p. 23.

¹³⁶ David LE BRETON, *L'Adieu au Corps*, *ibid.* p. 9

Dans le dialogue entre le chirurgien et le soldat, cité ci-dessus, la méthode est quasi socratique, menée avec une logique infaillible : le soldat est amené à reconnaître le bien-fondé du choix imposé par le chirurgien. Ce dernier dénonce l'utopie de la médecine réparatrice qui procède à une mutilation du caractère (et de l'âme ?) à travers la reconstruction du visage. La démonstration opère comme une provocation pour le soldat, qui, ayant déjà perdu son visage, refuse de se perdre tout entier ("I'm staying as I am"). La stratégie du paradoxe est une fois encore mise en œuvre ici : le chirurgien se sert de sa propre « inhumanité », il s'appuie sur son absence de compassion pour le soldat défiguré afin de le faire renaître à la dignité ("As I am with all respect") : le soldat est amené à ne pas perdre la face mais à faire volte-face. La démonstration de cette fable réaliste s'achemine vers sa conclusion logique et ambivalente :

SURGEON: Stay as you are, yes. Flaunt your bitterness. Make them squirm who, if they did not cause your pain, are guilty certainly of painlessness.

(Wounds to the Face, p. 60)

Le message du chirurgien est « immoral » et subversif en ce qu'il inflige une vision d'horreur, celle du visage défiguré. Son discours est « moral » en ce qu'il encourage l'humanité du regard : c'est un plaidoyer pour la mémoire de l'Histoire. Il ne s'agit pas de convoquer la pitié dans le regard de l'autre mais le souvenir de la violence universelle. Il nous rappelle également la menace souterraine de la défiguration qui s'infiltré aujourd'hui dans notre vie quotidienne à travers la nouvelle forme de guerre du XXI^e siècle : le terrorisme.

La forme démonstrative de ces deux scènes paraît ranger Barker du côté de Brecht et d'Edward Bond, mais elle évacue la conclusion morale : le soldat ne se réconcilie pas avec son visage défiguré. Il commettra le meurtre le plus immoral, celui de sa propre mère, seule personne qui puisse supporter la vue de son visage. Cet acte coupe court à toute interprétation morale. Si le chirurgien est désigné par sa fonction pour mieux la nier, il n'est pas pour autant figé dans une posture moraliste : les deux autres scènes dans lesquelles il intervient illustrent clairement ses contradictions. Il refuse au soldat défiguré l'espoir de survie, puis il lui offre la consolation d'une leçon de morale « déplacée », et finit par s'afficher avec un dictateur en fuite. Là encore, le texte dicte une contre-démonstration : la méthode brechtienne est subvertie de l'intérieur par une logique

paradoxe, subversive. Barker manie le paradoxe de façon dialectique. Le chirurgien apparaît à trois reprises dans les épisodes du dictateur mais ses interventions sont fragmentaires et lacunaires. Il s'arrête une première fois sur son chemin pour observer les jeunes révolutionnaires s'acharnant à défigurer le portrait du dictateur : en deux répliques allusives, il met les révolutionnaires sur une fausse piste, suggérant que le dictateur a eu recours à la chirurgie esthétique. La réponse ne se fait pas attendre :

YOUTH: Exterminate the surgeons! (The YOUTHS laugh)
(Wounds to the Face, p. 60)

Cet arrêt de mort n'émeut pas le chirurgien pour autant, son subterfuge pour protéger le dictateur est infaillible. Dans la séquence suivante, THE DICTATOR'S DOUBLE, le stratagème est inattendu et retors : au lieu de se cacher, le dictateur s'expose à vue. Au lieu de s'afficher avec un nouveau visage, c'est avec son vrai visage qu'il affronte les jeunes révolutionnaires interloqués. Le dictateur se lance dans des explications ubuesques, faisant croire que le véritable dictateur a fait reproduire son visage en série par le Département de la Propagande Sociale. Le dictateur va jusqu'à se faire passer pour l'idiot du village qui s'est fait faire une tête de dictateur. Les jeunes gens restent interdits devant l'absurdité de l'explication : convaincus qu'ils ont affaire à un fou, ils passent leur chemin. La stratégie est infaillible et ironique : le personnage du dictateur joue bel et bien le rôle d'un fou au sens de "fool" ou de "jester" élisabéthain, bouffon qui jongle avec le mensonge pour dire la vérité. Une fois de plus, le chirurgien n'aura pratiqué aucune intervention, quant aux jeunes révolutionnaires, ils continuent à être victimes de l'arme politique du dictateur : la manipulation du discours rhétorique. Cette séquence s'achève sur la réplique du dictateur qui a sauvé sa peau sans changer de visage :

SURGEON: Good.
 It won't work twice of course ...
 [...]
 A little surgery ... makes all the difference...
 DICTATOR: Surgery? I like my face. It haunts them. It is a masterpiece of wit and coercion. How they need it! How they justify their misery by it, their failures, their stunted lives, let them employ it, it is an icon and an alibi. What do you want me to do? Sit in a Swiss hotel with benign features? [...]
(Wounds to the Face, pp. 64-65.)

Aussi absurde qu'elle puisse paraître, cette scène est finalement « réaliste » et pertinente, lorsque l'on sait que les dictateurs se dissimulent dans leurs doubles, comme cela a été le cas lors de la traque de Saddam Hussein pendant la guerre d'Irak en 2003. A ce stade de la pièce, le chirurgien est sauf, mais le spectateur est une fois encore pris au dépourvu car une dernière pirouette (conforme à la stratégie du retournement chère à Barker) lui règle littéralement son compte : le chirurgien est confronté au tribunal révolutionnaire. Cette séquence met en abîme la démonstration de l'auteur contre l'amélioration du corps comme nouvelle forme de barbarie. Faut-il y voir un parti pris moral ?

La quatrième et dernière scène du chirurgien met à exécution la menace proférée précédemment par les jeunes hommes. Le titre de la scène nous signale l'abolition de la beauté dans l'intérêt de l'harmonie sociale¹³⁷ par un tribunal révolutionnaire pour le moins paradoxal puisqu'il s'appuie sur Dieu comme référence : le chirurgien est jugé pour avoir offensé Dieu et la nature en améliorant le visage de huit cents candidats à la chirurgie esthétique. L'association paradoxale des termes "Revolution" et "mockery of God" désamorce à la fois la crédibilité des révolutionnaires et l'argument judéo-chrétien. Le message éthique s'annule dans la comédie.

Cet exemple résume la « méthode » néo-brechtienne fréquemment utilisée par Barker dans ses pièces séquentielles : la démonstration semble promettre un message or l'auteur se place en dehors des repères éthiques en égarant soigneusement les pistes pour nous plonger dans la perplexité et l'inconfort. Barker est en cela proche de la position de Gregory Motton qui s'est rendu célèbre (et marginal de l'institution théâtrale britannique) pour son article publié dans le *Guardian*¹³⁸. Motton et Barker inventent une écriture obscure et poétique qui se démarque de celle des auteurs engagés, donneurs de leçons morales. (Cette position est amplement théorisée dans *Arguments for a Theatre*).

La démarche reste utopique : si l'auteur dénonce le discours de la persuasion et cherche une expression dramatique plus poétique, la portée idéologique reste repérable dans l'énonciation.

¹³⁷“THE ABOLITION OF BEAUTY IN THE INTERESTS OF SOCIAL HARMONY”, *Wounds to the Face*, p. 73.

¹³⁸Gregory MOTTON, “At the Stage of Hollow Moralising”, *The Guardian*, 16 April 1992.

La marionnette qu'agite l'auteur à travers le personnage du chirurgien est celle du manipulateur dangereux, celui qui fait effraction dans la personne et son âme en améliorant son corps. La satire du chirurgien est déjà esquissée dans une pièce de 1983, *Victory* : le jeune Mc Conochie, prude béotien encore vierge, est ridiculisé dans ses ambitions de médecine. Son travail se limite à soigner les maladies vénériennes qui pullulent pendant la Restauration anglaise (période dans laquelle se situe l'action de la pièce). Il semble que les chirurgiens chez Barker soient systématiquement détournés de leur fonction ou stigmatisés lorsqu'ils opèrent¹³⁹. L'œuvre de Howard Barker est traversée par cette question ontologique du rapport entre le « sujet » et son « corps », question métaphysique de la posthumanité dont les avatars prennent les formes les plus variées : de la mutilation à la chirurgie esthétique et au clonage en passant par l'anatomie. Si l'atteinte au corps de Helen est l'inversion même de l'amélioration, nous renvoyant à l'Holocauste et toute autre forme de torture, le traitement du corps procède de la même rupture épistémologique entre sujet et objet, entre la personne et le corps. *The Bite of the Night* incarne à travers Helen le rejet de la position cartésienne et platonicienne et la dualité du corps et de l'esprit, au mépris du corps. Helen affiche fièrement ce qui lui reste de corps et refuse de « se séparer stoïquement d'un corps dont la substance et les passions sont source d'impureté à la façon du *Phédon*¹⁴⁰ ».

Dissocier le corps en tant qu'objet du sujet qu'il incarne revient à mépriser le corps, rappelant en cela la position des gnostiques dans leur tentative de délivrer l'âme du corps ; cette question est problématisée dans *He Stumbled* comme nous le verrons plus loin. Le sacrifice du corps inscrit dans le Christianisme est également stigmatisé comme nous le verrons dans *The Last Supper*¹⁴¹ (1989) :

Une version moderne du dualisme n'oppose plus le corps à l'esprit ou à l'âme mais plus précisément au sujet lui-même. Le corps n'est plus seulement, dans nos sociétés contemporaines, l'assignation à une identité tangible, l'incarnation irréductible du sujet, son être-au-monde mais une construction [...], un objet transitoire et manipulable¹⁴².

¹³⁹Voir infra, III^e partie, chapitre VIII : L'anatomie (*He Stumbled*)

¹⁴⁰Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, op. cit. p. 3.

¹⁴¹Voir infra, Chapitre VII, 4.

¹⁴²David LE BRETON, *Anthropologie du Corps et Modernité*, op. cit. p. 23.

La mutilation et l'amélioration ne sont que les pôles négatif et positif de la manipulation du corps en-dehors du respect de la personne et du sujet. La position de l'auteur serait-elle morale ? Au-delà de la question éthique, le véritable enjeu dramatique et tragique des personnages est leur survie sur les décombres de la Catastrophe. En explorant les stratagèmes de résistance du personnage contre la mutilation pour affirmer l'intégrité de sa personne, de son « je », Barker se place dans une perspective phénoménologique contre la pensée occidentale matérialiste qui sépare la personne de son corps. La question posée dans l'exemple suivant concerne le rapport physiologique entre la pensée et le corps : notre pensée est-elle déterminée par notre corps, conditionnée par nos perceptions, par notre manière d'être au monde ? Ou encore est-il possible de penser en-dehors du corps organique ?

CHARLES: I never know if I am talking sense or it's the membranes shifting.
There must be some truth, mustn't there, or is it all biology?
(*Victory*, p. 193)

Le portrait de Charles II est pour le moins cinglant dans *Victory* : le personnage prend ici la pose du bouffon (donc intelligent), du simple d'esprit irresponsable de ses pensées qui ne sont que le produit de ses instincts biologiques. Au-delà de l'humour, le message est clair : la pensée est l'expression organique des émotions. Dans *The Seven Lears*, Lear va jusqu'à décrire sa pensée en termes concrets comme s'il s'agissait d'un organe :

LEAR: The thought leapt to the forefront of my mind, it knocked against my skull, demanding my attention.
(*The Seven Lears*, p. 131)

De façon plus grotesque encore, lorsque Prodo, le blessé de guerre se met à réfléchir, la flèche plantée dans son crâne se met à bouger :

PRODO: I'm Prodo, the Man with the Crossbow in His Head. [...] The tip is buried in the centre of my brain and yet I suffer no loss of faculties. Pain, yes, and alcohol may occasion blackouts. The shaft may be observed to twitch imperceptibly at times of mental exertion¹⁴³.
(*Scenes from an Execution*, p. 256)

¹⁴³La survie de Prodo consiste à faire commerce de sa monstruosité ("God steered the bolt and in his mercy turned my maiming to my benefit. That is nine dollars please", p. 256). Le processus de reconstruction est identique dans *The Last Supper*.

Évoquant de manière ludique le lien qui unit (ou désunit) le corps et l'esprit, Barker situe le corps et le sujet sur un axe phénoménologique :

Si, réfléchissant sur l'essence de la subjectivité, je la trouve liée à celle du corps et à celle du monde, c'est que mon existence comme subjectivité ne fait qu'un avec mon existence comme corps et avec l'existence du monde et que finalement le sujet que je suis, concrètement pris, est inséparable de ce corps-ci et de ce monde-ci¹⁴⁴.

Les deux formes d'agression du corps, mutilation ou amélioration ouvrent une réflexion sur la définition du beau et du laid. Par un processus d'inversion poétique, la mutilation de Helen devient une quête initiatique qui redonne au corps ses lettres de noblesse :

Profound moments of desire are disruptive, because by nature they do not relate to given norms¹⁴⁵.

Entre souffrance et beauté, la quête de Savage est nietzschéenne. Dans la Catastrophe, la mutilation expose un corps souffrant et un personnage en révolte pour survivre, s'efforçant de résister à la fracture de son unité, à la rupture de son intégrité. Barker stigmatise l'illusion des tortionnaires à vouloir mettre fin à la dignité humaine en mettant l'homme en pièces. Les victimes de la Catastrophe transcendent leur souffrance. Les bourreaux ont de leur victime une vision composite, héritée peut-être de l'évolution de la science :

C'est la science qui nous habitue à considérer le corps comme un assemblage de parties et aussi l'expérience de sa désagrégation dans la mort. Or, précisément, le corps décomposé n'est plus un corps : en d'autres termes le corps objectif n'est pas la vérité du corps phénoménal, c'est-à-dire la vérité du corps tel que nous le vivons, il n'en est qu'une image appauvrie¹⁴⁶.

¹⁴⁴Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 467.

¹⁴⁵Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 215.

¹⁴⁶Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 493.

Le « corps décomposé », évoqué par Merleau-Ponty désigne le corps en tant que « composition », assemblage de parties : c'est le « corps objectif », celui que la science contemple comme objet, loin de la vérité du corps vécu, corps-sujet, ou « corps phénoménal ». Dans les pièces de Barker, les personnages sont mutilés dans leur corps objectif, mais Barker s'attache à l'exploration du corps phénoménal, du corps vivant, à vif dans le présent de ses perceptions.

DEUXIÈME PARTIE

LE CORPS MORCELÉ

PRODO: The fee is seven dollars but no touching. I also have an open wound through which the movement of the bowel may be observed, and my hand is cleft to the wrist, if you're intersted. I suggest two dollars for the bowel, and the hand you can look at with my compliments.

(Scenes from an Execution, p. 256)

CHAPITRE IV

LA MUTILATION DE LA LANGUE

Dans le théâtre élisabéthain, les actes sanglants sont motivés par la rétribution ou la vengeance politique :

The impulse to take revenge on parts of the body is nowhere more evident than in the spectacular corporeality of the revenge drama of Elizabethan and Jacobean England¹⁴⁷.

L'horreur du corps torturé dans l'œuvre de Barker s'inscrit-elle dans cette lignée ? La mutilation de la langue s'ajoute au cortège des membres et têtes qui tombent, des visages énucléés.

¹⁴⁷David HILLMAN and Carla MAZZIO, "Sins of the tongue", *The Body in Parts, Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, Routledge, 1997, p. 62.

I. Mutiler la langue : couper la parole

Fladder, l'époux de Helen et le guerrier sanguinaire apparaît dans deux scènes seulement (acte I, scènes 3 et 4), le temps de déverser un flot d'excuses et de réclamer son jugement : "I am the murderer ! I am the victim" (*The Bite of the Night*, p. 32). La réponse ne se fait pas attendre : Shade lui arrache la langue, ne serait-ce que pour le faire taire. Le texte renoue-t-il avec le tragique élisabéthain, illustrant la sanction morale et politique contre celui qui a perpétré les crimes homériques : "epic slaughters" (*The Bite of the Night*, p. 34) ? Plusieurs niveaux de sens sont repérables dans cette scène. Le châtement corporel fait entrer Fladder, avatar de Ménélas, dans le cycle de la rétribution tragique :

GUMMERY: A proper head-hacker, I saw [Fladder] swallow blood hot from the severed arteries, the head still rolling in the fosse.
(*The Bite of the Night*, p. 33)

Le modèle tragique est ensuite subverti, parodié : Fladder, le héros-martyr est détrôné de son rôle tragique en réclamant son propre tribunal : "Guilty. And I prosecute myself. [...] I'll demand the ultimate penalty" p. 30. Son vœu n'est pas exaucé. Fladder n'aura pas le privilège d'une fin glorieuse : il est condamné à vivre, sans sa langue, en silence. Barker se démarque du modèle tragique en superposant les dimensions publique et privée du personnage. Revenons à la face publique du personnage : Fladder réclame un châtement « politiquement correct » : "I wish to be tried and if necessary executed" (p. 30). Barker conserve la dimension « publique » du châtement, non pas dans sa légitimité morale et politique, mais en tant que « spectacle public » c'est à dire dans sa dimension théâtrale. Le geste de Shade est une solution radicale pour mettre fin au narcissisme de Fladder¹⁴⁸ qui se donne en spectacle :

HELEN: I think you are the most insatiable exhibitionist.
(*The Bite of the Night*, p. 33)

Ce reproche à l'histrion Fladder fait écho à la grandiloquence d'Hieronimo dans *The Spanish Tragedy* :

¹⁴⁸ L'onomastique nous signale que "Fladder" est phonétiquement proche de "Flatter".

As Hieronimo says in the final moments of the 1602 Spanish Tragedy, “And now to express the rupture of my part / First take my tongue, and afterward my heart”¹⁴⁹.

Here the “rupture” of (a) part” articulates at once a condition of bodily and theatrical fragmentation; the loss of a physical organ translates, both linguistically and thematically, into the end of performativity [...] The tongue was imagined as the ultimate locus of exteriority, as the site where the self was performed¹⁵⁰.

La mise à mort de l'égo de Fladder est visée à travers la mutilation de sa langue.
Helen lui reproche son exhibitionnisme :

FLADDER: War crimes, rubbish, no. in Paper Troy the only crimes are crimes against the self. [...] What we do to others is no sin, it's self-murder I prosecute.

(The Bite of the Night, p. 33)

Le « moi » intime s'expose sur la scène publique et théâtrale.

¹⁴⁹Thomas KYD, *The Spanish Tragedy*, ed. J.R. Mulryne, London : A & C Black, 1989.

¹⁵⁰David HILLMAN and Carla MAZZIO, *The Body in Parts*, *op. cit.* p. 63.

II. Langue et intimité

Venons-en à la face privée du personnage et reprenons la scène : au moment où Shade arrache la langue à Fladder, Helen entonne un chant funèbre et comique qui révèle des détails intimes de leur vie sexuelle. Helen exhibe les paroles intimes de l'amant-Fladder. La scène mêle le cocasse et le barbare dans une évocation haletante et lyrique :

HELEN: (*as SHADE works on FLADDER*).

His little sob at coming
His great shout at coming
His great splash of fluid
His snivelling at betrayal.

(*The Bite of the Night*, p. 34)

Le discours de Helen est doublement déplacé. La litanie grivoise¹⁵¹ met en scène un langage ludique qui devient grotesque et abject devant la scène de torture. Les détails intimes de l'activité sexuelle produisent un décalage obscène avec l'horreur de la langue arrachée. L'intimité sexuelle de l'homme est exhibée, comme si la mutilation, en écorchant la chair, libérait le torrent intime des émotions, siège de la vérité intérieure. La barbarie et l'intime sont simultanément mis en scène, encourageant la complicité des autres personnages. Savage hurle, horrifié devant la cruauté de la scène tout en dévorant le spectacle des yeux, parodiant la perspective d'un spectateur terrifié mais voyeur.

Le théâtre de la Catastrophe se distingue des tragédies antiques et élisabéthaines en exposant l'impudeur. Les détails grivois chez Shakespeare contribuent au grossissement comique du personnage (Falstaff en est un exemple) alors que la scène intime chez Barker, sexuelle pour l'essentiel, expose la fragilité humaine et dérange le spectateur. La mutilation du corps n'est pas l'illustration d'un projet moral qui vise à réguler la cité et ne conduit pas à une réflexion intellectuelle. Barker explore la dimension cruelle et animale de l'homme à travers ces actes sanglants.

Cette même scène prend une dimension symbolique. Le petit poème abject de Helen (p. 57) est déshonorant pour Fladder puisqu'il joue cyniquement sur la ressemblance

¹⁵¹Cette litanie rappelle le blason anatomique (et le contre-blason) des parties du corps à la Renaissance. (cf David HILLMAN and Carla MAZZIO, *The Body in Parts*, *op. cit.* chap. 2)

isomorphe entre les deux organes que sont la langue et le phallus¹⁵². Fladder est littéralement castré de sa parole subversive :

The physiology of genital and lingual “dilation” provides a striking analogue to the activity of narration itself (“to dilate” means both “to enlarge” and “to spread abroad or make large”, to amplify, to tell¹⁵³).

La verge et la performance sexuelle sont mises en équivalence et mettent en tension le corps et la parole, l'intimité et l'expressivité, la question du corps comme discours.

¹⁵²“That other bodily member with an apparent will of its own” , David HILLMAN and Carla MAZZIO, *The Body in Parts, op. cit.* chap 4, p. 59

¹⁵³*The Body in Parts, ibid.* p. 59.

III. La langue amoureuse : couper la parole désirante

La langue est métonymie de la parole amoureuse. Dans *The Bite of the Night*, le châtiment a certes un fondement politique mais il empiète sur le terrain privé de l'intime : sans sa langue, Fladder est symboliquement «castré» de la parole amoureuse qui le lie à Helen. Fladder perd sa virilité dans cette parodie de mort :

The loss of male tongues is often linked with the death of self¹⁵⁴.

Le nom de Fladder est phonétiquement proche de «flatter», l'onomastique réduit ironiquement le personnage à la fonction rhétorique de la séduction amoureuse. Couper la langue de Fladder, c'est supprimer l'expression du désir et par conséquent mutiler à son tour Helen de la possibilité de jouissance amoureuse :

HELEN: You have castrated him.

(*The Bite of the Night*, p. 34)

constate Helen lorsque Shade, le bourreau de Fladder, lui lance au visage la langue arrachée :

SHADE: Speech! yes! this is the frame of greatness, did you think battle was your forte? never, battle's for the bullock this is where proper violence belongs. Words!

(*The Bite of the Night*, p. 34)

Helen prend à son compte la définition lacanienne du désir qui s'incarne dans le langage et lui donne corps, lorsque l'expression orale donne chair à la parole désirante :

HELEN: The voice. The words. Are what desire is. The message is arousal. Or we're cattle. You have castrated him.

(*The Bite of the Night*, p. 34)

Dans cet énoncé lapidaire, Helen reconnaît que le désir s'enracine dans les mots. L'expression crue du désir animal dans la bouche de Fladder fait naître le désir et l'extase dans son corps à elle. La démonstration de Helen se poursuit, dérangeante :

¹⁵⁴*The Body in parts, ibid.* p. 63.

HELEN: You have castrated him. (Pause) He could mutter me into upheavals
no shoving hip could copy, earthquakes by his bawdy –
(*The Bite of the Night*, p. 34)

Le terme “bawdy” réduit la distinction entre l’homme et l’animal : la langue du désir amoureux appartient ici au registre abâtardi de la paillardise. Helen interrompt sa réplique sur le mot “bawdy” et tait la suite, l’acte sexuel cru : l’obscène, étymologiquement « hors-scène », ne doit pas « s’ex-poser », relevant donc de l’indicible. Ironie dramatique, la sentence de Fladder (à la Sénèque) doit s’appliquer à Helen. Lorsque Hogbin parvient à trouver ses mots, les bourreaux s’adressent à lui pour trancher la langue de Helen. Incapable d’exécuter Helen, Hogbin s’exécute : il choisit le suicide et se tranche symboliquement la gorge sur le champ. Le langage est certes l’humanité de l’homme, mais la parole et la voix sont l’expression de la séduction. Avant que le verbe ne se fasse chair, le sexe se fait verbe, s’incarnant dans la langue amoureuse qui lie le sujet à l’être aimé. La langue de l’extase amoureuse est littéralement arrachée chez Fladder, coupable d’aimer Helen qui a trahi les siens. Fladder est aussi abject que Helen :

FLADDER: Helen fucks the wounded in the wards, they said. (Pause) Which
aroused me. Shamefully (Pause) Or dogs, some ventured to
suggest. Which aroused me. Shamefully [...]
(*The Bite of the Night*, p. 21)

L’abjection, définie par la morbidité, fonde un érotisme de la mort qui rappelle ici l’univers sombre de Georges Bataille. Le récit oral, tel qu’il est entendu par Fladder, déclenche son désir coupable pour Helen : “they said” et “some ventured to suggest”. La parole a pénétré l’oreille de Fladder de façon à transgresser les frontières morales de la dignité en mêlant le sexe et la mort. Ainsi, couper la langue de Fladder, c’est donc bien en finir avec le poison de la parole et du même coup mettre un terme à l’infection qui pénètre l’oreille de Helen et ouvre la porte au fantasme. Au delà du jugement moral, la pièce explore en archéologue le fondement des désirs morbides, innommables. Barker souligne la force expressive de la langue orale, la fonction illocutoire de la narration qui fait de Fladder une mise en abîme de l’auditeur et du spectateur de théâtre emportés sur l’autre scène du fantasme et de l’imaginaire :

Paradoxe de la haine amoureuse [...] : le violent ne tourmente pas seulement l’impur qu’il est lui-même, il s’acharne aussi contre le pur qu’il voudrait être, et

sa cruauté est encore plus masochiste que sadique : par une sorte de rétroversion issue de l'impuissance, il se fait mal à lui-même en outrageant et piétinant son propre idéal de pureté¹⁵⁵.

Le seul moyen efficace de faire souffrir Helen est de faire taire le désir de l'homme pour elle : telle est la découverte de Savage au terme de tentatives successives de démantèlement de son corps. Savage a souffert le désir pour Helen, consommé ce désir dans l'acte sexuel, traversé l'horreur devant sa beauté mutilée sans que le mythe ne soit entamé. La mutilation de la langue de Fladder est une démonstration dramatique du désir, question centrale dans la pièce. Barker se distingue de la tragédie jacobéenne en explorant les conséquences de l'horreur dans le conflit intime entre les personnages et non dans ses répercussions politiques.

¹⁵⁵Vladimir JANKELEVITCH, *Le Pur et l'Impur*, op. cit. p. 198.

IV. La langue mutilée dans *Victory*

Dans *Victory* deux personnages subissent le châtement qui doit les faire taire à la manière des pièces élisabéthaines : sur ordre du roi Charles II, Scrope subit le supplice des lèvres découpées. Sa bouche n'est plus qu'un trou muet, il ne pourra plus raconter l'Histoire. L'acte barbare est une sentence politique et stratégique qui rend les ennemis inoffensifs en les faisant taire :

CHARLES: [...] He was caught saying God did not exist.
 (To SCROPE): Speak, can you? Tell us what you know of the filthy act of History?
 (*Victory*, p. 190)

Le "Cavalier"¹⁵⁶ Ball croit servir les intérêts du roi en assassinant son banquier Hambro ; erreur fatale, Ball est réduit lui aussi au silence, on lui arrache la langue. Ball finit ses jours vaincu et soumis, auprès de Bradshaw, la femme qu'il avait humiliée, injuriée et engrossée :

BRADSHAW: They had his tongue out, by special order of the King. It was very good of him, the magistrates were out to get him chopped. I mean, he killed a banker.
 (*Victory*, p. 194)

Ce châtement plus monstrueux que la mort condamne le personnage loquace à la torture suprême : le silence. Les premières scènes de la pièce ont introduit avec Ball un personnage grivois au verbe haut, s'adonnant à la calomnie et aux obscénités rabelaisiennes :

BALL: I wish I could be more offensive I really do [...] I will fuck you, shall I?
 [...] and give you a poem.
 (*Victory*, p. 139)

La mutilation de la bouche prend une dimension métathéâtrale : la question orale et sa fonction dramatique se jouent dans cette dramatisation barbare de la torture.

Si la mutilation de la langue est une façon efficace de faire taire, une autre manière moins spectaculaire est le reproche : "You talk too much" est un refrain qui revient

¹⁵⁶ Les "Cavaliers" royalistes sont les partisans de Charles II contre Cromwell (1660)

fréquemment dans le répertoire de Barker. Les personnages sont souvent caractérisés par une compulsion langagière qui devient moteur de l'action. "You talk too much" est un procédé théâtral détournant l'attention du spectateur vers la forme du discours et non plus son contenu, questionnant sa performativité. Cet effet de distanciation permet de repérer la séduction rhétorique du locuteur brutalement interrompu. Le reproche du bavardage souligne l'inefficacité des fonctions référentielles et phatiques (on reproche au locuteur de ne rien avoir à dire). Mais au-delà de la scène cocasse qui dénote un monde absurde où la communication en fonctionne plus, le reproche comique met l'accent sur un locuteur dans sa difficulté à se dire et cherche sa « voie » (et sa « voix ») à travers son propre flot langagier. La formule renvoie avec humour à la fonction maïeutique du langage accouchant de la pensée : le locuteur volubile libère le flux d'une pensée cherchant son cours dans le flot langagier, sorte de parole automatique, comme on parle d'écriture automatique¹⁵⁷.

Les personnages se cherchent et s'inventent à travers leur parole, ils n'ont pas de discours préétabli et ne sont pas, pour cette raison, des personnages psychologiques ; ils doivent leur « existence » au théâtre et leur parole est leur seul moyen d'exister. Enfin "You talk too much" est une formule pratique et efficace pour donner la parole à un autre personnage dans un discours fragmentaire. Ce procédé facile trahit la présence du marionnettiste qu'est l'auteur manipulant les ficelles de ses personnages.

Les personnages les plus prédisposés à subir l'ablation de la langue sont les hommes. Lavinia, condamnée à ne jamais pouvoir raconter la tragédie familiale dans *Titus Andronicus* ne trouve pas son équivalent féminin dans le théâtre de Barker. En revanche, les personnages féminins chez Barker font entendre leur « voix¹⁵⁸ ». Caricature de la faconde féminine ? Le piège sexiste semble évité, les portraits féminins sont variés. Ainsi dans *The Love of a Good Man* (1980), Mrs Toynbee est une figure parodique de la séductrice et de la comédienne en représentation. C'est elle qui rappelle les autres à « l'ordre du bon sens » :

MRS TOYNBEE: We are all talking too much. (p. 67)

¹⁵⁷Barker reconnaît avoir recours à une forme d'écriture automatique ; il ne connaît pas le développement de ses pièces au moment où il les écrit (interview with Howard Barker, Brighton, novembre 2004).

¹⁵⁸Cf. le personnage de Gertrude dans la pièce éponyme *Gertrude, the Cry*. L'art vocal et oratoire est mis en abîme dans le titre du livret d'opéra écrit par Barker : *Terrible Mouth*. (1992)

Dans *Minna* (1993), le bavardage n'est pas le seul apanage des femmes. Le soldat JUST est au service d'un officier au nom emblématique "TELLHEIM". Le lien de dépendance entre les deux personnages est souligné dans l'association ludique de leur deux noms : "just tellheim" est phonétiquement proche de "just tell them, "just tell her" ou encore "just tell him". En d'autres termes, l'onomastique est une invitation à prendre la parole. C'est à JUST que revient le rôle du bouffon dans une tirade élogieuse sur sa langue, entendons sa façon mais aussi l'organe physique qu'il exhibe théâtralement :

JUST : I have this tongue. (*Pause*)
 What a tongue it is.
 Look.
 Tongue. (*He projects it. He retracts it.*)
 Miss Barnhelm (*He looks at her fixedly, then assumes his old disposition.*)
 My mother said she wished it had been taken out at birth! How cruel I was to her! I was her equal in quarrelling at four and by six I could reduce her to a puddle of humiliation. What a thing it is! What versatility! (*He projects it again.*) In fact given my body is something less than perfect in its proportions, it's obvious some God of Compensation pitied me- excessively, the Major says! I am superabundantly fluent, and sometimes conduct four dialogues at once.

(*Minna*, p. 204)

JUST met en scène à la fois la matérialité de la langue et sa dimension métaphorique et signifiante :

The very invocation of the word [tongue] encodes a relation between word and flesh, tenor and vehicle, matter and meaning¹⁵⁹.

L'approche phénoménologique du corps est illustrée dans la fusion entre la synecdoque (la langue comme partie du corps) et la métonymie (la langue comme langage)

The spectacle of the independent organ of speech, mobile even when dislodged from its bodily surround, in many ways perfectly embodies anxiety about reference itself, not only about the movement away from the individual body but also about the movement of signs away from any singular, discernable, naturalized context¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Carla MAZZIO, 'Sins of the Tongue', in *The Body in Parts*, op. cit. p. 54.

¹⁶⁰ Carla MAZZIO, *The Body in Parts*, ibid. p. 54.

Le jeu de la « compensation » évoquée dans la tirade de JUST pourrait s'appliquer aux pièces dans la reprise des thématiques sous des angles différents, voire contradictoires ou complémentaires. Comme les lames de tarot qui se lisent dans les deux sens, la langue est un « motif » qui est à la fois objet de la mutilation tragique et de la logorrhée comique. Ces deux situations posent implicitement la question de la relation entre le verbe et la chair. La Catastrophe vient briser le carcan du système référentiel et signifiant pour laisser éclore une parole poétique, libre, anarchique, créatrice. Parce qu'elle représente un danger, la langue s'expose à la mutilation. Et inversement, lorsqu'elle est « déliée », elle donne libre court à une parole subversive ou abjecte ; elle est enfin métonymie du discours théâtral.

Helen, dans *The Bite of the Night*, subit toutes sortes de mutilation sauf celle de la langue : elle continue à exister à travers son discours. La scène 4 de l'acte 3 annonce la mort de Helen, mort qu'elle accueille elle-même dans un long monologue hamletien (p. 106). Helen est ensuite étranglée mais elle ressurgit, ressuscite de la strangulation après avoir entendu les mots d'amour que lui murmure Savage (p. 108). La force des personnages de la Catastrophe naît de leur discours, leur langue charnelle leur donne vie sur la scène théâtrale :

As long as one is speaking, the self extends out beyond the boundaries of the body, it occupies a space much larger than the body¹⁶¹.

Dans *The Europeans*, outre le viol et la mutilation des seins, Katrin subit une agression qui atteint sa faculté de parler. Les turcs ne lui ont pas arraché la langue, mais sa gorge a été partiellement tranchée et elle en garde les stigmates :

KATRIN: The dryness of my mouth suggests anxiety but I have had a dry mouth since my throat was cut, some channel or some duct was severed, something irreparable and anatomical.
(*The Europeans* p. 67)

La fonction de Katrin dans la pièce est exactement l'inverse de celle de Lavinia chez Shakespeare : elle s'est donné pour mission de témoigner du « passage de l'Islam » à la fois dans ses récits et les portraits d'elle – même en martyre de guerre (« I volunteer my disfigurement » (p. 12). Non seulement elle doit et peut parler, mais la difficulté de

¹⁶¹Helen SCARRY, *The Body in Pain, The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985, p. 33.

sa prise de parole dramatise la souffrance qu'elle a subie. Son discours même devient la douleur évoquée dans une fusion entre le verbe et la chair. Le terme anglais "delivery" désigne à la fois la production langagière et l'accouchement. Cette condensation significative opère ici de manière dramatique. La confession orale du viol est pour Katrin à la fois pénible et libérateur, mise en scène comme une séance de psychanalyse¹⁶² : Katrin recherche la portée cathartique de la parole, s'autorise à « libérer » son flot langagier, consciente de l'effet produit sur son auditoire (p. 5). Les indications scéniques soulignent la voix rauque et mutilée, la souffrance de l'accouchement difficile de la parole. La « délivrance » ("delivery") est ensuite mise en scène de manière littérale : Katrin fera de son accouchement un spectacle public. De même, dans *Wounds to the Face*, les mutilations infligées au visage rendent la parole douloureuse et d'autant plus signifiante.

La mutilation est non seulement un acte Catastrophique qui déclenche la révolte et la transformation du sujet, elle prend une dimension initiatique sans pour autant cautionner la souffrance ou les tortionnaires. Dans *Judith, a Parting from the Body* (1995), la mutilation atteint le paroxysme de la décapitation.

¹⁶²Le prêtre Orphuls qui reçoit la « confession » de Katrin intervient en analyste lorsqu'il signale la fin de la séance dans ces termes : "I think, for today, we leave it there" (p. 5)

CHAPITRE V

LA DÉCAPITATION

I. *Judith, A Parting from the Body* (1995)

Dans sa réécriture de l'épisode biblique de Judith et Holopherne, la pièce vacille dans un équilibre instable entre le politique et le privé. *Judith* est un huis clos à trois personnages où la servante sert d'ancrage politique : le nom du personnage se limite à la désignation sociale, la « servante » est à la fois la « veilleuse » (pour emprunter une métaphore théâtrale) qui veille à ce que Judith aille jusqu'au bout de sa mission et « l'accoucheuse » qui l'encourage à passer à l'acte, à décapiter Holopherne pour sauver son peuple. Cette courte pièce de facture classique, au déroulement linéaire, répond aux critères conventionnels de la tragédie avec un héros militaire, Holopherne, commettant les erreurs fatales menant à sa perte (hubris et hamartia : orgueil démesuré du vainqueur sûr de sa nouvelle victoire et ignorance ironique du sort qui l'attend en ne reconnaissant pas en Judith son assassin).

La dimension politique et morale de l'assassinat est présente dans la version que propose Barker du texte apocryphe, mais elle est abordée de façon oblique : comme dans *The Bite of The Night*, c'est une tragédie de l'intime qui se joue, métaphorisée par le décor, la tente à l'intérieur de laquelle se déroule l'intégralité de la pièce où l'unité de lieu et de temps est strictement respectée (la dernière nuit de l'assassinat de Holopherne). *Judith* est une pièce dérangeante qui lève le voile sur la complexité du désir : le premier acteur mis en scène est le corps, celui d' Holopherne offert à la fois au sexe et à la mort jusqu'à l'abjection. Lorsque Holopherne succombe au piège de la séduction tendu par Judith, elle lui tranche la tête. Nous avons en mémoire la violence expressive du tableau de Caravage, son « ténébrisme ¹⁶³ ». *Judith* s'attache à l'instant présent du meurtre, comme moment Catastrophique, prétexte à la spéculation de l'auteur sur les conséquences non pas morales mais émotionnelles. Le meurtre fait basculer Judith de l'acte conscient au comportement irrationnel régi par les mécanismes obscurs de l'inconscient :

[*Judith*] is on the surface, a narrative of heroism, nationalism, race-pride and self-pride, profoundly significant elements which nevertheless seemed marginal to the psychological disturbance created by the subject – the lethal nature of

¹⁶³«ténébrisme” ou caravagisme : mouvement qui influença la peinture européenne, caractérisé par le recours au clair-obscur contrasté, un sens de la mise en scène dramatique, une plastique expressive.

sexual desire, the threat of annihilation that hovers about the margin of all passionate encounters¹⁶⁴.

La pièce est une étude de la vérité intérieure de Judith, livrée à la terreur devant le corps qu'elle vient d'assassiner et qu'elle désire pourtant charnellement. Judith se jette avidement sur le corps décapité et encore chaud de Holopherne pour l'aimer sous le regard terrifié de la servante et des spectateurs. L'horreur sanglante du meurtre n'est-elle pas suffisamment tragique ? Est-il nécessaire de nous infliger en un seul spectacle la folie, le sexe et l'abjection ? *Judith* est-elle une pièce subversive, à la violence gratuite, à la manière du théâtre In-Yer-Face ? Barker ne vise pas à provoquer le public car cela reviendrait à perdre son écoute, mais à le déranger : la pièce est une descente progressive dans les profondeurs du désir et du fantasme, métaphorisée par l'obscurité du lieu et de l'heure, du secret de la rencontre. La pièce s'ouvre sur un portrait d'Holopherne qui laisse entrevoir son humanité, s'abandonnant un instant à la méditation sur la Mort, la Guerre et l'Amour. Holopherne n'est pas la caricature mécanique et sans âme d'un général héroïque savourant d'avance sa victoire en contemplant le champ de bataille. Holopherne philosophe, s'offre au public et à Judith avec la fragilité du poète :

HOLOPHERNE: [...] Unfortunately I only wish to talk about death. It is you who came to be naked [...] when I see my soldiers drag a woman in the thorns, her white legs thrashing the air and her squeals oddly harmonious with the squeals of passing transport, I ask myself who is the most pitiful, knowing as I do how sorry for themselves all soldiers are, and how they smother misery among the clods and nettles and disordered clothing of their victims.

(*Judith*, p. 53)

Le spectateur est invité par la mélancolie de ces propos à entrer dans une tragédie de l'intime : l'argumentation de Judith sacrifiant son corps et celui d'Holopherne pour sauver son peuple est évacuée du texte. Le drame s'oriente vers la question du désir et de la passion, de leur localisation organique dans l'exhibition des corps et de leurs passions. Cependant, le problème éthique reste entier : *Judith* est une pièce qui choque dans la mise à nu du corps abject et du corps intime, la fusion de l'obscénité macabre d'un corps sans tête et de la jouissance sexuelle. Dans le projet de l'auteur, choquer le spectateur ne signifie pas la même chose que le mettre mal à l'aise : le spectateur reconnaît

¹⁶⁴Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 175.

immédiatement un spectacle qui cherche à le provoquer alors que le malaise, plus sournois, le prend au dépourvu.

Si Holopherne s'abandonne (à son sort) dans les bras de Judith dans une posture fataliste, la femme incarnée par Judith devient castratrice : après avoir réduit Holopherne à l'état « d'objet » (car sans tête et sans vie, il n'est plus un acteur politique) Judith commet l'acte charnel. Le texte nous invite-t-il à voir en Judith la femme castratrice, l'Amazone victorieuse, la Méduse qui pétrifie sa proie ? Barker subvertit le postulat freudien selon lequel la décapitation symbolise la castration. En effet, c'est la dimension idéologique et politique d'Holopherne qui est tranchée à travers sa décapitation. En revanche, la décapitation donne lieu à l'érection du phallus comme membre viril (et non symbole de puissance) qui autorise Judith à désirer l'acte sexuel.

Le lieu commun de la métaphore phallique est rejeté au profit du réel organique et de la matérialité du corps. Judith ne domine pas pour autant la situation : la folie s'empare d'elle à la vue de la tête décapitée. C'est elle qui perd la tête, comme contaminée par l'image de la tête séparée du corps : elle devient « schizophrène », illustrant le titre de la pièce éponyme, *Judith (A Parting from the body)*. Judith lutte entre le devoir de l'héroïne victorieuse et les ordres que lui dictent ses pulsions : le surmoi de la responsabilité politique oriente sa gestuelle pour commettre le crime, comme le précise l'indication scénique : “*she gets up with a strange energy*” (p. 258). Son corps ainsi dirigé n'endigue plus l'hystérie qui se répand dans un flot de langage ordurier :

JUDITH: A right bitch cunt I was... nearly poxed the job, the silly fucker I can be sometimes.

(*Judith*, p. 259).

Le corps instinctuel s'insurge dans un sursaut de résistance contre l'acte politique et héroïque qu'elle vient de commettre :

L'abject ne cesse de défier son maître. Sans [lui] faire signe, il sollicite une décharge, une convulsion, un cri. A chaque moi son objet, à chaque surmoi, son abject¹⁶⁵.

Le vocabulaire de Judith devient vil et bestial à l'image de la boucherie qui vient d'être perpétrée. Le ça instinctuel s'exprime :

¹⁶⁵ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, op. cit. p. 10.

JUDITH: A daft bitch and a cunt brained fucked arse.

(*Judith*, p. 259)

Se désignant comme objet, devenant abjecte, Judith n'est plus sujet :

De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à je¹⁶⁶.

La folie s'exprime dans la confusion entre le crime et le désir centrés sur une seule victime (Holopherne), entre la mort et le sexe. En retournant contre elle-même des injures sexuelles habituellement proférées par l'homme, Judith démontre que le piège de la séduction se retourne contre elle-même.

My Judith, in her seducing of her enemy is herself seduced¹⁶⁷.

C'est l'animalité instinctuelle du ventre qui parle. L'expression verbale est directe et réduite au besoin le plus primaire :

JUDITH: I must fuck. I must.[...] With him. I want to fuck with him.

(*Judith*, p. 259)

La stimulation sexuelle provoquée par la vue du corps assassiné est une excitation nerveuse où se manifeste la volonté de survie à tout prix : soumise à ce désir impérieux, Judith passe à l'acte, « s'exécute », poussant le processus à son terme extrême et sans l'entrave de l'interdit moral dont la servante est le porte-parole. La servante tente en vain d'empêcher l'acte sexuel transgressif. Cette réaction est rassurante pour le spectateur :

THE SERVANT: I'm going to be sick.

(*Judith*, p. 260)

L'exploration du tourment intérieur de Judith n'est pas psychologique, le traitement subversif du personnage invite le spectateur à transgresser ses propres limites morales pour découvrir la vérité intime : l'abjection de la scène est mise en tension avec le cri d'amour de Judith. En assassinant Holopherne, Judith et son peuple sont débarrassés du mal, rendant l'amour possible :

¹⁶⁶Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, op. cit. p 9.

¹⁶⁷Howard BARKER *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 176.

JUDITH: Now the head is gone I can make him mine, surely? The evil's gone,
the evil's in the bag and I can love.

(*Judith*, p. 260)

Les deux personnages sont désormais unis par le lien étrange qui lie les victimes et les bourreaux :

Le violent est fraternellement apparenté aux êtres impurs qu'il violente : victimes et bourreaux ils sont tous fils du même marécage. Comment le bourreau n'éprouverait-il pas une secrète attirance pour cette confusion dans laquelle il est, avec ses victimes, immergé ? Impur lui-même, le violent favorise et chérit honteusement l'impureté qu'il maltraite¹⁶⁸.

Pour mettre un peu de légèreté dans ce propos, ouvrons cette parenthèse avec une autre version du sexe de l'homme assujéti à la femme amoureuse, celle grivoise et légère de la comédie de Shakespeare *Comme Il Vous Plaira* :

My better parts¹⁶⁹
Are all thrown down, and that which here stands up
Is but a quintain, a mere lifeless block.

(*As You Like It*, I,2)¹⁷⁰

L'interprétation d'une victoire féministe de Judith est annulée par l'expérience transgressive des limites : Judith bascule dans la folie de son instinct. La Catastrophe, arrêt de mort, reste une situation d'ouverture angoissante où rien n'est résolu. La fin de la pièce ne propose pas le message de clôture de la tragédie classique qui garantit un retour à l'ordre moral. En « séparant » la tête et le corps d'Holopherne et en prenant le parti du corps, l'hypotexte biblique est évacué : le mythe et ses représentations picturales (citons celle de Lucas Cranach entre autres) sont foulés aux pieds de l'idéologie et de la morale dans l'exploration choquante proposée par le texte de Barker. C'est la voix de l'auteur que nous entendons dans cette instance de double énonciation de Judith : "now the head is gone I can make him mine, surely?" (Le terme "head" serait ici une métaphore de la « doxa », du discours dominant ainsi que du patrimoine historique et littéraire. Barker revendique la liberté de l'artiste qui à la fois reconnaît les racines de la culture occidentale, et souhaite s'en affranchir, en subvertissant les textes fondateurs :

¹⁶⁸JANKELEVITCH, *Le Pur et l'Impur*, op.cit. p. 19.

¹⁶⁹«Better parts» fait référence à l'esprit d'Orlando qui « perd la tête » en tombant amoureux de Rosalind/ "lifeless block / stands up" désigne le sexe masculin).

¹⁷⁰SHAKESPEARE, *As You Like It*, Oxford University Press, 1994., p. 233

Barker s'adonne plus au plaisir de la déformation – qui est un plaisir de l'imagination¹⁷¹.

Le meurtre d'Holopherne devient non seulement lieu d'abjection mais aussi lieu d'une potentialité « im-pensable » : sans la tête, le « pensable » n'a plus cours, l'action dramatique désentravée de cette contrainte peut librement suivre une logique monstrueuse : la décapitation fera place, tout naturellement, à la possibilité de fécondation. Le ventre de Judith, appât de séduction mortifère, devient matrice de reproduction, cristallisant les fonctions sexuelles et de reproduction. La Catastrophe est aussi un matériau de reconstruction, validé symboliquement dans le grotesque désir d'enfant :

JUDITH: We could have a child ...

(*Judith*, p. 260)

L'abjection est une résurrection qui passe par la mort (du moi). C'est une alchimie qui transforme la pulsion de mort en sursaut de vie, de nouvelle signifiante¹⁷².

L'abjection rejoint ici une forme de pureté en dehors de toute référence morale : le désir de Judith est « pur » désir au sens de « non altéré, non composé » par la retenue de la culpabilité morale ; il est né dans l'inconscient. L'abjection est définie par Georges Bataille¹⁷³ moins par ce qui est montré que par « ce qu'on voudrait ne pas voir », ce que nous refoulons : le désir à l'état pur, c'est-à-dire « brut » et « cru », où nous retrouvons l'étymologie de la cruauté. L'insécurité morale dans laquelle *Judith* plonge le spectateur provient de la confusion sémantique entre l'abjection et l'extase. Cette indistinction résulte de la rupture entre le personnage et sa conscience : Judith délaisse sa conscience à la fois dans l'acte de décapitation et dans l'acte sexuel, moment d'extase. Dans le titre de la pièce *Judith, A parting from the Body* le terme « parting » suggère à la fois la division du corps et l'adieu au corps.

Le concept de « séparation » définit également l'extase sexuelle dans *Ursula, Fear of the Estuary* (1998) : Le rôle de la Mère Supérieure consiste à détourner les jeunes

¹⁷¹ Sarah HIRSCHMÜLLER, *La Question du Sens dans L'œuvre dramatique de Howard Barker*, op.cit.

¹⁷² Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, op. cit. p. 22.

¹⁷³ Georges BATAILLE, *L'Erotisme*, Paris : les éditions de Minuit, 1970.

religieuses (onze vierges¹⁷⁴) de l'amour charnel. L'extase est décrite une première fois par le lieu commun de la petite mort, "the annihilation of the self" (p. 30), puis elle est redéfinie plus loin comme « séparation » de soi avec soi-même, comme rupture schizophrénique :

URSULA: Ecstasy but false. Never can we be parted from ourselves except in Christ...! (*Pause*)

LUCAS: And that is what you yearn for, is it? To be parted from yourself?

URSULA : Yes.

(*Ursula*, p. 56)

Le terme "parting" renvoie aux deux significations du titre de *Judith* : « l'adieu au corps » est invoqué par Ursula dans son vœu d'abstinence pour « se donner » exclusivement à Dieu, reprenant le motif de l'extase chrétienne. En revanche, la question posée par Lucas permet de vérifier que le désir d'Ursula est bien d'être séparée d'elle-même dans l'extase : c'est le deuxième sens de "parting", transport « hors de soi » de l'acte sexuel. L'ambiguïté du terme « extase » est souligné dans les deux pièces. Dans *Judith*, la décapitation est le lieu opératoire de la division schizophrénique qui sépare Judith de sa raison dans l'extase sexuelle. Dans son article sur « la traduction de *Judith* dans la mise en scène de Jerzy Klesyk (1998) », Monique Prunet rappelle la définition que donne Barker de la tragédie fondée sur la douleur et l'extase :

Le dramaturge a transformé Judith en une héroïne tragique au sens où il entend la tragédie : « la tragédie ne connaît aucun plaisir mais connaît beaucoup d'extase. Que cette extase provient de la douleur, la tragédie seule le sait ». Elle se métamorphose en une créature maléfique, méprisante et monstrueuse, bien loin de la Judith biblique¹⁷⁵.

Cette condamnation du personnage nous permet de penser que le problème moral de la pièce reste entier devant le spectacle abject et dérangeant du désir et des passions : la dimension de la passion amoureuse est entièrement évacuée. *Judith* se met en marge des repères moraux en transgressant le tabou de la nécrophilie : le thème premier de la pièce (l'assassinat d' Holopherne) est prétexte à la question du désir de Judith pour la victime assassinée. La question politique est reléguée derrière l'exploration de son être intime et

¹⁷⁴La pièce s'inspire de la légende de Saint-Ursule (XI^e siècle) : une princesse anglaise en pèlerinage avec 11 000 vierges rompt ses fiançailles pour dédier sa virginité au Christ.

¹⁷⁵Monique PRUNET : « la traduction de Judith de Howard Barker dans la mise en scène de Jerzy Klesyk » (Paris 1998), in *Coup de Théâtre* 16, CET Metz, 2000, pp. 93-111. La citation est de Howard Barker, « La tragédie – une forme artistique pour ceux qui aiment la vie », traduction de Mike SENS, *Alternatives Théâtrales* 57, mai 1998, p. 23.

de sa chair. A la fin de la pièce, Judith règle elle-même la question morale dans « une incantation exaltée dans laquelle (elle) devient la chair même d'Israël¹⁷⁶ ». L'héroïne a victorieusement sacrifié son corps sur l'autel politique :

JUDITH: Israel!
 Israel!
 My body is so
 Israel!
 My body has no
 Israel!
 Israel!
 My body was but is no longer
 Israel
 Is
 My
 Body!

(*Judith*, p. 266)

Le jeu des assonances sur “is” et “real” (phonétiquement proche de “reel” réunis dans “Israel” conjugue la question du corps à celle de l'être authentique (“real”), du sujet qui vacille entre le devoir politique et sa vérité intérieure. Si le théâtre de Barker est « a-moral » en se plaçant au delà des préoccupations morales, il n'en est pas moins subversif. La question morale est détournée par les personnages dans les choix qu'ils se donnent pour agir mais elle reste entière pour le spectateur. Au-delà de la représentation littérale et tragique, le titre de la pièce (“A Parting”) convoque la dimension métaphorique de la décapitation. Au même titre que la mutilation, qui est une façon pour l'auteur – poète - artiste de « trancher » les liens de sujétion avec le lourd tribut culturel et éthique, la décapitation est une « séparation » voulue avec toutes les formes de pouvoir, politique, moral qui étouffent la liberté créatrice et de pensée. Cette revendication est souvent exprimée dans les *Arguments pour un Théâtre* dans le registre concret de la « coupure », de la « séparation ». L'auteur demande à ses spectateurs de se « séparer » de la collectivité dans l'expérience intime de la représentation afin de se libérer du regard consensuel pour changer de perspective. Tel est peut-être le sens énigmatique de cette réplique aussi terrifiante qu'absurde :

YORAKIM: My head is separated from my body by a single blow –
 The unusual perspective of a severed head ...
 (*The Bite of the Night*, “interlude” p. 51)

¹⁷⁶ Monique PRUNET, « La traduction de *Judith* de Howard Barker dans la mise en scène de Jerzy Klesyk », *ibid.* p. 23.

Theatre draws apart. It draws the audience away from its beliefs. It draws the social from the individual. It draws the individual from himself. At the exit doors, the audience finds it hard to sew its life together again. Some of this audience secretly hopes it cannot be drawn together again¹⁷⁷.

Judith fait partie des « variations » sur un thème ; la variation est une méthode exploratoire que le dramaturge pratique en peintre qu'il est par ailleurs.

¹⁷⁷Howard BARKER, "Eleven Building Bricks", *Arguments for a Theatre. op. cit.* p. 127.

II. “Not Him”: *The Possibilities* (1988)

La courte pièce « Not Him » dans *The Possibilities* (1988) explorait déjà le motif de la tête décapitée. Un soldat est de retour de guerre : sa femme doute de son identité, horrifiée par les têtes décapitées qu’il déverse sur le sol de leur maison, telles des trophées. La barbarie est directement mise en polarité avec l’amour :

MAN: Lie down, and I will give you children, fill your belly as I tore open others.

(*The Possibilities*, p. 125)

Le désir de la femme, conditionné par les années d’abstinence est associé à la fascination pour le meurtre :

WOMAN: I am sick with desire [...] His words of violence, how he thrilled me! and his murders, how they flooded me with desire.

(*The Possibilities*, p. 127)

Contrairement à *Judith*, l’acte charnel se joue hors scène ; il nous est livré plus tard par le récit d’un troisième personnage, the woman. Ce récit évoque de façon à peine voilée le meurtre du soldat commis par sa femme pendant l’acte sexuel :

WOMAN: He cried out with the awful cry of disbelief that all men make, and his eyes were searching for their focus.

(*The Possibilities*, p. 127)

Les yeux de l’homme ont le regard affolé de la mort, de celui qu’on assassine : convergence de la mort et du sexe. La femme, amante et meurtrière dans le même instant, agit-elle par vengeance punitive contre le guerrier ? La victoire annoncée par la femme transcende le crime en enfantement :

WOMAN: His desire reached so far, and his splash was such a wave. I have a child or nothing is true.

(*The Possibilities*, p. 127)

L’interprétation morale du crime est détournée : le meurtre, perpétré en même temps que l’actualisation du désir devient promesse de renaissance.

III. *Ursula, Fear of the Estuary (1998)*

Ursula reprend les motifs de la décapitation et de l'amour charnel : le déroulement de l'intrigue est inversé par rapport à *Judith* où la décapitation ouvre la pièce, précède et conditionne l'acte sexuel. Dans *Ursula*, la décapitation des onze vierges résulte de la passion charnelle en forme de contrepoint final. Résumons la fable : sous la conduite de leur Mère Supérieure Placida, les vierges entreprennent un pèlerinage aux allures d'excursion anachronique¹⁷⁸ sur un fleuve jusqu'à l'Estuaire où le Prince Lucas attend sa promise, Ursula. Les jeunes vierges viennent annoncer au Prince la rupture de la promesse de mariage : elle se dirigent en fait vers leur destin funeste. Le coup de théâtre fatal se produit dans l'acte 3, scène 3 de cette tragédie en cinq actes. Alors que le Prince déclame le discours soigneusement répété pour justifier le châtement que l'épée infligera, ("a sword of tremendous breadth" (p. 45) et "the sword lies wrapped on a table") Placida fait volte-face et contre toute attente, déclare sa flamme à Lucas. La situation initiale est renversée : Placida, qui veille à la rectitude morale des jeunes religieuses, s'abandonne à sa passion pour Lucas. La pièce s'achève sur la décapitation des vierges par Placida elle-même. Dans *Ursula*, c'est l'épiphanie de l'amour charnel qui implique la décapitation, contrairement à la structure de *Judith*. Placida conjugue dans son geste toute l'horreur de la trahison et la promesse d'engagement. En se libérant des jeunes vierges, elle signe une preuve d'amour à Lucas :

LUCAS: (*At last*) They owned you, Placida ... How could you give yourself when so much was their property? I owned the smallest part...
(*Ursula*, p. 81)

La Catastrophe est au bout du fleuve, dans « l'Estuaire » évoqué dans le titre de la pièce. La peur qu'éprouvent les jeunes vierges devant l'estuaire est légitime puisqu'il localise la demeure de Lucas, le château du Prince, terme du voyage et terme de leur vie. « L'Estuaire » dessine également le paysage du corps. Le mot est au centre d'un paradigme d'images aquatiques et marécageuses qui symbolisent le sexe de la femme : « estuaire, embouchure d'un cours d'eau, dessinant dans le rivage une sorte de golfe évasé et profond »¹⁷⁹ :

¹⁷⁸Ce voyage évoque la poésie nostalgique et médiévale de la légendaire *Lorelei* sur le Rhin, popularisée par Heine dans le *Livre des chants* (1817-1826).

¹⁷⁹Définition du dictionnaire *Petit Robert*.

PLACIDA: His splash
 His torrent
 I am watered hourly
 His river in my sea
 PERDITA: Mother ...!
 PLACIDA: We are the estuary ...!
 CYNTHIA: Mother ...!
 LAMENTINA: Mother ...!
 PLACIDA: And it is inevitable I shall conceive
 A perfect child
 Exquisite
 Pale as him
 Pale as me
 One only and then die
 Yes
 Not the child
 JANET: Mother ...!
 PLACIDA : Me.

(*Ursula*, p. 80)

La pièce diffuse une poésie bachelardienne de l'eau, des flux et des remous qui signalent les tourments des passions :

LEONORA: The current ... can you feel the current plucking us along? The river's impatience for the sea [...] It thinks the sea is kind. It ~~has~~ heard rumours of the sea. Its strength. Its moods. Its masculinity. What a surge of waters in the estuary ! A turbulence. A passion. And then the river vanishes. Perhaps it dies.

(*Ursula*, p. 41)

Les eaux sont marécageuses à l'image de l'inconscient trouble :

URSULA: This desire for home has splashed and washed against my faith as tidal rivers pluck iron bolts from timbers. It rots. It excavates.

(*Ursula*, p. 59)

Ursula est une pièce organique qui fait céder les digues de la raison, libérant les fluides et les humeurs du corps et de l'âme conjugués, rappelant les tenants de *l'Anatomie de la Mélancolie* de Burton¹⁸⁰ :

PLACIDA: I am your bride
 LUCAS: You own their souls -
 PLACIDA: Your bride I said -
 LUCAS: Their bowels -

¹⁸⁰Robert BURTON, *The Anatomy of Melancholy* (1621), Kila, M.T : Kessinger, 1991.

PLACIDA: Lucas

LUCAS: Their vomit and their blood –

PLACIDA: I wash my hands of them -

LUCAS: You cannot wash your hands of love (Pause...)

It sticks

It goes all

It coagulates.

(*Ursula*, p. 77)

La subversion morale est menée à son terme, les jeunes femmes sont « supprimées » par celle-là même qui fondait ses prêches sur la répression du désir. Là encore, le mélange des genres déclenche un malaise viscéral : poésie baroque et romantique, religiosité diffuse, sexualité marécageuse et meurtre en série, à vue. La radicalité des propos dans l'expression crue du désir, la barbarie froide et chirurgicale de la dernière scène suggèrent une violence incontrôlée aux relents de sadisme :

The virgins are wheeled on stage, each strapped to a steel trolley and pushed by a workman, who departs as soon as they are assembled.

(*Ursula*, p. 79)

La barbarie des instincts libérés et la folie meurtrière d'un « ça » débridé en l'absence d'un « surmoi » régulateur sont un écho à *Judith*, ou alors s'agit-il d'un cauchemar surréaliste ? La décapitation comme imagination « poétique » rejoindrait-elle l'esthétique surréaliste d'un Bunuel dans *Le Chien Andalou* ? Le corps morcelé des visions cauchemardesques s'inscrirait alors dans un processus libérateur, d'imagination créatrice visant à secouer les consciences bien pensantes d'une léthargie dangereuse. La question reste ouverte. Nous pourrions aussi suggérer la lecture métathéâtrale de la « décapitation » comme allégorie du projet de l'auteur. Couper la tête revient à supprimer la partie supérieure du corps conformément à l'organisation hiérarchique des trois régions du corps selon Platon, théorie en vogue dans la littérature de la Renaissance anglaise. En supprimant la tête, Barker réaffirme les deux autres parties du corps, la partie médiane, celle du cœur, siège des passions mais surtout la partie inférieure, celle du ventre et du sexe. Si cette dernière symbolise les classes inférieures, Barker n'en fait pas le siège de réjouissances carnavalesques dans une perspective bakhtinienne. Le ventre et le sexe sont traités sur le mode tragique de la passion irrationnelle, lieu d'effroi lié à la mort, comme chez Bataille. Le ventre de la femme y est toujours fécond. L'estomac, quant à lui, trouve rarement son compte dans les situations de Catastrophe que sont la guerre et la famine chez Barker ; en revanche il est indirectement convoqué

dans *Ursula*. Le Prince sait recevoir au château : la scène est encombrée d'une table chargée de mets nuptiaux au moment de la décapitation (*Lucas appears holding a great tray of fruits and flowers, a toppling cornucopia*, p. 60). Cette table de banquet¹⁸¹ symboliquement composée de fruits (défendus) est une subversion de la tempérance. Spenser en appelle à cette vertu dans l'épisode du château d'Alma dans *The Faerie Queene book 2*¹⁸², où le château est la métaphore du moi, la Grande Salle représentant l'estomac. Là où Spenser préconise ordre et mesure, Barker introduit la violence de la passion (*Lucas flings the tray off the table with a clatter and a cascade of fruit*. p. 61) et au lieu de goûter aux plaisirs de la nourriture, ses personnages vomissent :

She seems suddenly to heave, to vomit. She holds on to the table. The sensations subside. The virgins, singly or in pairs, cautiously enter the room. They look at the fallen debris.

PLACIDA: Do pick this up...

Horrid mess ...

Somewhere there's a tray ...

(*Ursula*, p. 65)

Enfin, dernier symbole récurrent dans *Ursula* comme dans *Judith* et "Not Him", *The Possibilities* : l'acte charnel, abject dans son lien avec la décapitation, entre dans la chaîne du cycle organique puisqu'il promet l'enfantement à Placida ("And it is inevitable I shall conceive/ A perfect child/ One only and then die" *Ursula*, p. 80). Personne ne gagne dans ce jeu de dupes car Placida garde une lucidité tragique : une femme qui assassine d'autres femmes pour un homme ne peut trouver dans ce geste que son aliénation. Si pour Placida, la vie gagne dans la mise au monde, la mort l'attend à son tour.

L'écriture de Barker renvoie à l'esthétique de Bataille en convoquant la barbarie et le sexe, deux approches du corps caractérisées par la violence et l'excès. Barker fait ainsi partie des auteurs anglais de la transgression depuis l'abolition de la censure au théâtre en 1968. Dans les exemples suivants, le sexe est envisagé comme fonction de reproduction.

¹⁸¹Dans les toiles peintes par Barker, la table de banquet apparaît dans un environnement désert, *Mother and Daughter* par exemple.

¹⁸²Edmund SPENSER, *The Faerie Queene*, Harmondsworth : Penguin, 1978.

IV. *Victory* (1983)

Dans *Victory*, une même scène met en présence un banquet de noces, deux femmes enceintes et un fragment de corps qui n'est autre que la tête décapitée de Bradshaw. Ce personnage est inspiré de l'historique John Bradshaw, parlementaire républicain responsable de l'exécution de Charles I ; il apparaît dans la pièce sous la forme d'un cadavre en voie de putréfaction, puis mis en morceaux. La veuve Bradshaw¹⁸³ s'est donnée pour mission de retrouver le corps de son mari ; elle parvient à se trouver face à Charles II (4,2) au moment où l'on inflige au cadavre du feu Bradshaw un traitement ignoble. Dans la scène en question, Charles II s'adresse à Bradshaw dont il ignore la mission :

CHARLES: (*He goes toward her. BRADSHAW winces at the sight of the head, recoils a moment.*) I am terribly cold, hold my fingers in your lap... (*She takes his hand. They sit on the floor.*) Have you a child in there? I have no children I dare acknowledge, the Queen's womb's like a walnut, I felt it with my tip once, have you heard I got a melancholy character? [...]
I looked in that man's eyes and I was all humiliation, may I touch your belly? It's round as a football. I think a woman in late life and pregnant is a precious sight.

(*Victory*, p. 192)

Le roi assiste impuissant au meurtre absurde de son banquier, se perd dans des considérations métaphysiques sur la vie et la mort, et s'endort. Bradshaw profite de ce moment incongru où le roi s'endort¹⁸⁴ sur son giron pour récupérer la tête décapitée de son mari. L'auteur réunit intimement le sexe et l'horreur, comme le fait remarquer Georges Bas dans son étude de *Victory* :

Obscenity and horror eventually merge into the Eros and Thanatos image of a fruitful belly, "round as a football", close to a death's head, before the even more deceptively tender one of "the mad shagman" in the arms of a motherly Bradshaw stroking his head¹⁸⁵.

¹⁸³Dans *Victory*, le personnage de la veuve est désigné du nom du mari défunt « Bradshaw »

¹⁸⁴Le sommeil est une constante dans les pièces de Barker. Au-delà de la fonction dramatique, la posture s'inscrit dans le paradigme de la nuit, propice à la manifestation du rêve, espace privilégié de l'inconscient.

¹⁸⁵Georges BAS, "The Cunts, the Knobs and the Corpse: Obscenity and Horror in Howard Barker's *Victory*" (1983), *Contemporary Theatre Review*, 1996, Vol. 5,1, p. 47.

L'image d'Eros et Thanatos est doublement soulignée dans cette scène de banquet où doit être célébré le mariage du banquier Hambro et de Devonshire, la maîtresse de Charles, elle aussi enceinte. L'action s'accélère avec deux événements spectaculaires : Hambro est poignardé, Devonshire s'effondre à la vue du meurtre et perd son enfant dans un avortement spontané. La barbarie et le grotesque se confondent dans un spectacle effrayant et excessif. Les pulsions de vie et de mort ne font pas l'objet d'une réflexion intellectuelle ; elles sont mises en action, en actes dramatiques. L'Angleterre de la Restauration qui sert de toile de fond à *Victory* est une période de corruption politique et sexuelle : l'auteur puise dans ce matériau pour exhiber le corps et son anatomie obscène, prétexte à un langage excessif et scatologique qui rappelle la formule de Trespasser : "the entire spectrum of organic contempt"¹⁸⁶. Trespasser, personnage au nom (im)pertinent apparaît dans *The Gaoler's Ache for the Nearly dead* (1998), pièce historique où se conjuguent les thèmes de la décapitation et de la filiation familiale.

¹⁸⁶*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 192.

V. *The Gaoler's Ache for the Nearly Dead* (1998)

Dans cette pièce qui retrace les dernières heures de Marie-Antoinette en 1789, la « décapitation » est prétexte à une réflexion dramatique sur les questions morales de la responsabilité, la liberté, la passion et le désir sur fond de vérité et de secret.

Un préambule ouvre la pièce, "The Exordium"¹⁸⁷, et fait apparaître l'enfant roi, Little Louis, fils de Louis XVI :

Darkness. A panel opens, high in a wall. A face appears in the aperture. It disappears. The panel shuts with a clap. A wind blows. A panel opens in the floor. A head appears, surveys, is lost in a crowd which surges over the stage [...] the rear wall divides to expose a throne, baroque, gilded [...] On the throne, an infant king, carapaced, crowned and holding a sword. To the thunder of the orchestra, he descends the stairs. He approaches the head which still protrudes through the floor, and with a single swipe at ground level, decapitates it, sends it flying away into the wings.[...]

(The Gaoler's Ache for the Nearly Dead, p. 189)

L'horreur de la scène est soulignée par l'austérité d'un décor menaçant de trappes et panneaux qui s'ouvrent et se referment, le silence qui déshumanise le geste « innocent » et cruel d'un enfant, et « le bruit et la fureur » d'une foule indifférente au meurtre ; le tout est amplifié par « l'explosion d'une musique messianique et triomphante ¹⁸⁸ ». Il faudra attendre la scène 6 pour que la scène muette de décapitation revienne en mémoire et prenne son sens :

BIG LOUIS: My head is coming off and I wondered if you wished to hold it
...? (*Pause*) Tomorrow this fat head will be –

CAROLINE: Shh –

BIG LOUIS: So would you like to fondle it? (*Pause*) I could place it in your lap. (*She looks...*) Please say you want to fondle my fat head... (*And looks*) I have asked for the head to be returned to you, perhaps in a box, but they said, what box, I said the carpenter might make one, they said why should he stoop to make a monarch's box [...] so I suspect it will come in a bag or even newspaper, they are not conciliatory at all give it a hug when it is dead then;

¹⁸⁷ *The Gaoler's Ache for the Nearly Dead* est la première des pièces qui introduisent l'Exordium de manière assez systématique. Il consiste en un tableau silencieux mimant une action spectaculaire destinée à mobiliser l'attention du spectateur et à assurer la transition entre le monde extérieur et le spectacle.

¹⁸⁸ Notre traduction.

CAROLINE: Shh [...] (*Pause. He frets*)
 (*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead* p. 207)¹⁸⁹

La scène d'ouverture montrait le fils du Roi qui décapitait un personnage d'un coup d'épée comme un joueur de golf envoie voler la balle d'un coup de club¹⁹⁰. L'Exordium fonctionne comme un « précipité » onirique (et ironique) de la pièce, concentrant en un seul tableau une action spectaculaire (la décapitation) et sa portée signifiante : ce ne sont pas des Révolutionnaires, mais un enfant ("Little Louis") qui assassine Louis XVI dans une mise en scène cauchemardesque. La dimension oedipienne du geste est mise en évidence dans la scène 6 lorsque nous comprenons que l'homme décapité est Louis XVI ("Big Louis") : la portée freudienne de la tragédie se double, en toute cohérence symbolique, de la question de l'inceste fortement thématifiée dans la pièce. Si l'Exordium annonce l'intrigue, le spectateur ne le sait pas encore : il agit comme un stimulant précisément parce que l'action épiphannique, non référentielle à ce stade de la pièce, se joue sur la scène de l'imaginaire. Le spectateur, perplexe dès l'ouverture de la pièce, est mis en position d'alerte et en attente d'explications.

La pièce s'ouvre d'emblée sur l'intimité du trio familial, juxtaposant la sexualité (d'une reine et d'une mère : Caroline), la mise au monde (du Petit Louis, fils de Caroline) et la décapitation (du Gros Louis, Louis XIV). Suivons la progression de ces scènes. Scène 1 : la Reine fornique sous les yeux de son fils :

CAROLINE: Boy...
 Boy...(*He looks up wearily*)
 I am making love ...
 LITTLE LOUIS: Yes...
 CAROLINE: So run away and hide ...!
 (*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 189)

La Reine poursuit son action et, comble de la perversion, elle insiste dans ses explications qui fournissent une éducation sexuelle en substance :

CAROLINE: And if you hear me making – Oh, uncommon noises – don't look...!
 LITTLE LOUIS: No, Mother ...

¹⁸⁹Cette réplique reprend des motifs apparaissant dans d'autres pièces : on retrouve "the head in the lap" dans *Victory*, *Wounds to the Face*, *Rome*, "a box for the head" dans *Wounds to the Face*, "the head in a paper bag" dans *Victory*.

¹⁹⁰Le geste évoque également l'univers macabre du conte populaire d'Irving WASHINGTON, "The Legend of Sleeping Hollow", *The Sketchbook*, Macmillan, 1929.

CAROLINE: Of course, you will want to look ...! These are just the sort of noises boys long to hear, but you must fix your eyes on the wall.

LITTLE LOUIS: I will, Mother ...
[...]

CAROLINE: But whatever you do you mustn't look because I shall be in a strange posture [...] your mother in such a state, clothes dragged over her head [...] and uttering these little cries.

(*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 190)

La reine dirige la mise en scène et la représentation d'elle-même dans l'acte sexuel, transformant l'obscène en érotisme : l'acte sexuel de la mère, inscrit comme tabou familial, doit rester « hors scène », relevant de ce qui ne doit pas « être montré », mais Caroline transgresse le tabou et se sert du langage pour décrire ses ébats, révélant par le biais des images l'acte interdit au regard de l'enfant ; le langage érotique convoque « l'autre scène » de l'imaginaire et du fantasme.

Scène 2 : la Reine vient embrasser son fils, l'enfant sent l'odeur du sexe sur elle :

LITTLE LOUIS: You have been with a man [...] I smell him.

(*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 195)

Scène 3 : La Reine joue les coquettes et se livre à une divagation poétique sur sa chevelure sensuelle, clin d'œil à l'Histoire et au mythe de Marie-Antoinette¹⁹¹.

Scène 4 : la Reine raconte l'odyssée de son accouchement, et fait place au récit érotique des ébats des serviteurs.

Scène 5 : Trespasser transgresse sa fonction de tuteur du Prince¹⁹² en exprimant son désaccord avec les agissements de la Reine, distinguant le corps de la femme et sa fonction royale :

TRESPASSER: I believe queens need to be cautious where they copulate [...] Their flesh is not the same [...]

As a doll is not authentically a child, however cleverly it resembles one, nor is a queen a woman, however convincingly she masquerades as one.

(*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 206)

Scène 6 : Première et dernière apparition de Big Louis, guillotiné hors scène.

¹⁹¹Chantal THOMAS, *La Reine Scélérate*, Paris : Seuil, 1989, p. 87 : « Marie-Antoinette vit dans l'émotion de sa beauté. Son goût esthétique et même son sens moral sont indissociables de ce ravissement. »

¹⁹²Trespasser rappelle le personnage de Dancer dans *Hated Nightfall*.

Ces premières scènes sont une valse du macabre et de l'érotisme où la mort, le sexe et la naissance ne sont pas représentés en actes mais en paroles, se succédant comme les moments d'une composition musicale. Barker met à nu l'envers intime, la face privée du champ politique à travers des instantanés de la vie organique qui désamorcent la perspective morale. Ce théâtre est « figuratif de l'intériorité » : la pensée des personnages est organique et non intellectuelle, elle s'exprime dans l'intimité des viscères, et de la chair. Si Barker peint dans ses toiles des paysages extérieurs (landes dévastées, déserts catastrophiques), il dépeint dans ses pièces des scènes de la vie intérieure du corps, celle des pulsions de vie et de mort, de passion amoureuse et de haine. Quelles que soient les contingences historiques ou politiques des pièces, le drame se joue dans les instincts, les pulsions et les perceptions de personnages exposés à la survie, au sexe et à la mort.

The Gaoler's Ache for the Nearly Dead n'est pas sans rappeler *Judith* où la décapitation n'est pas une fin en soi mais un prétexte à la mise en acte d'un interdit moral. *Judith* donne à voir l'acte de décapitation comme moment de bascule qui déclenche l'acte sexuel inouï et révèle la face cachée et privée du politique.

The Gaoler's Ache for the Nearly Dead annonce l'exécution de la dernière famille royale française sans la représenter.

La décapitation est l'enjeu de la pièce sans en être l'objet : la toile de fond historique sert de prétexte à l'exploration de la rumeur révolutionnaire qui a pris Marie-Antoinette en otage, faisant d'elle l'incarnation de la dépravation morale pour mieux l'exécuter. Quels sont les choix opérés par l'auteur dans le matériau historique ? Marie-Antoinette, épouse de Louis XVI, l'étrangère, la libertine, fit l'objet en son temps de pamphlets qui l'ont transformée en mythe :

Mythe d'une reine diabolique et de la superpuissance érotique [...] que la Révolution a mise explicitement en position d'otage et a supprimée comme telle¹⁹³.

¹⁹³Chantal THOMAS, *La Reine Scélérate*, op. cit., pp. 20 et 39.

Barker évacue le parti pris moral pour la Reine ou contre la Révolution. Puis il oriente sa spéculation vers la face cachée de la vie publique : le secret derrière la Rumeur sert l'exploration imaginaire de l'intimité que Barker entreprend en anatomiste des passions. Une page d'introduction précède *The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*. Ce texte permet à l'auteur de justifier sa critique des agents de la Révolution Française : en effet lorsqu'il affirme "revolutions are sexually reactionary" (p. 186), Barker prend une fois de plus le risque d'être taxé d'auteur réactionnaire. Dans la scène 9, Caroline revendique son statut de victime et fustige les révolutionnaires garants de l'ordre moral. Elle décrit avec cynisme les exactions grotesques et barbares qu'un tribunal infligerait à son corps et celui de son fils :

CAROLINE: Can you imagine the spiritual contortions we should need to endure to make ourselves even tolerable to them? The amputations? The sheer butchery of our personalities? We should be monsters of compromise!

LITTLE LOUIS: Heads off!

CAROLINE: Heads off to start with because of our terrible thoughts!

LITTLE LOUIS: Lungs out and a barrel organ stuck in there which...

CAROLINE: Barrel organ?

LITTLE LOUIS: Plays revolutionary music –

CAROLINE: Excellent!

LITTLE LOUIS: (*warming to the game*) No belly, obviously [...] Belly out and the complete works of Voltaire instead!

[...]No feet because (...) the feet might make us ... turn our backs on the future.

(*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 215)

Dans ce couplet macabre et divertissant qui rappelle l'air populaire de l'alouette qu'on plume, La Reine et son fils ne s'effrayent pas d'envisager leur corps mutilé, à l'instar de Helen dans *The Bite of the Night*. Barker se place du point de vue de la victime dans cet échange cynique qui fait de la révolution une boucherie proche de celle de l'Holocauste. La pièce est-elle une réécriture de l'Histoire contre la Révolution ? La scène 10, tribunal de la coquetterie de la Reine, lui reproche paradoxalement la simplicité de sa robe :

TRESPASSER: The very much exaggerated simplicity of this dress... is an attempt on your part to influence us... By parading in this dress you hope to disguise the monstrous and obscene wealth of monarchy. Why did you not come honestly to the tribunal? In hoops? In petticoats? Ribbons? Taffetas and brocades? Why this mockery of the proletariat, citizen?

(*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 217)

Cette scène fait allusion à un moment historique authentique :

L'interrogatoire, à la prison du Temple en présence du peintre David, de la fille de Louis XVI et de Marie-Antoinette. A la question : comment étaient habillés son père et sa mère pendant la fuite à Varennes ? Elle répond : « Tout simplement »¹⁹⁴.

Les révolutionnaires s'appuient sur une Rumeur pour prendre la Reine en otage, illustrant la puissance mortifère du mythe comme aliénation de l'opinion publique. La révolution française est-elle stigmatisée dans la pièce ? La pièce est une illustration dramatique de l'intolérance universelle. Le choix de cet épisode historique prend valeur d'exemple comme plaidoyer contre la condamnation à mort, non pas celle d'un personnage historique spécifique, mais contre toute mise à mort du corps :

L'étonnant est que ce mythe de la superpuissance érotique de Marie-Antoinette, associée à un génie du mal qui défie toute capacité humaine, rencontra la sanction du réel. En l'absence de preuves de sa trahison politique, la reine fut jugée sur les fantasmes pornographiques de tout un peuple¹⁹⁵.

La représentation de Marie-Antoinette à travers le personnage de Caroline est un choix provocateur qui permet de dévoiler les « fantasmes pornographiques de tout un peuple » et pour la circonstance celui de l'inceste. Comment un tel sujet peut-il être exploré sans interrogation morale ? Caroline rappelle la fonction de Helen dans *The Bite of the Night* en tant que mythe qu'il faut « décortiquer » pour traquer la vérité derrière le masque de la rumeur :

TRESPASSER: I ache to be a second Pilate and you to be a Christ but (*A laugh cracks the silence*)
 Let us excavate¹⁹⁶ this better self
 Or why exactly was the Revolution
 Caroline
 Explain why you debauched your son.
 (*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 218)

¹⁹⁴Chantal THOMAS, *La Reine Scélérate*, op. cit. p. 109.

¹⁹⁵*La Reine Scélérate*, ibid. p. 20.

¹⁹⁶"Excavate" est un terme fréquent qui sert d' "objective correlative" dans *The Bite of the Night*.

Trespasser fait de Caroline une figure christique qui cristallise les passions (l'image « arrange » Trespasser lui-même esclave de son désir passionnel pour Caroline)¹⁹⁷. Son désir renvoie à celui d'un public avide de réponses :

TRESPASSER: The purpose of our efforts
Or why exactly was the Revolution
Must
Be
Truth ... (*Pause*)
(*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 219)

Caroline se justifie devant le tribunal révolutionnaire de manière provocante : “the world's a pigsty”.

La deuxième moitié de la pièce (scènes 11 à 17) se passe simultanément à la cour de justice révolutionnaire et dans la prison. L'enjeu pour le tribunal est de mettre Caroline et Little Louis sous la surveillance d'un geôlier de la Révolution pour témoigner des éventuelles scènes d'inceste. Le Geôlier comparait à trois reprises : la première fois, il n'a rien à signaler (car la première scène d'inceste se déroule ironiquement en son absence mais sous le regard du spectateur). Les scènes se succèdent entre la prison (lieu de voyeurisme sexuel sous couvert d'inspection politique) et le tribunal (lieu de confession (où l'on prêche le faux pour savoir le vrai). Lors de son deuxième témoignage, le geôlier raconte la scène d'inceste avec truculence :

GAOLER: He kisses her ... (*Pause*)
TRESPASSER: Yes ... (*Pause*)
Listen, I may be many things. What I am not is prudish.
(*Pause*) Continue, please ...
GAOLER: Where the thighs join her belly. There especially he kisses her.
(*Pause*) The odour, he says, and smothers himself... the odour [...] and would climb right in her tunnel if he could [...] would ease himself against her dark pumping heart, listening to the torrent of her kidneys and the slow traffic of her bowel, the odour, he says.
(*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 236)

Cette révélation tant attendue est pourtant insupportable pour Trespasser et rejetée comme mensonge (“But it's a calumny (*Pause*) / What you are saying / That he fucks his mother...!” (p. 237). Trespasser est à la fois amoureux de Caroline et esclave de l'ordre

¹⁹⁷Trespasser rappelle en cela Savage dans sa quête de connaissance à travers Helen.

moral (“this is a people’s court [...] and the people is moral” p. 242). Il ne peut tolérer l’exhibition publique de l’anatomie intime de Caroline, objet de son désir sexuel. Dans cette mise en abîme du voyeurisme (le spectateur regarde un geôlier qui regarde puis raconte avoir vu), la pièce dramatise la question du regard, du mensonge et de la vérité et de nos petits arrangements personnels avec l’un et l’autre.

Si l’auteur fait de Trespasser un homme méprisable, « démagogue » manipulateur des foules par la persuasion rhétorique, il en fait aussi un homme de passion, un homme qui souffre. De même, Caroline est à la fois une femme d’amour qui choisit la sincérité au prix de sa tête et procède à « l’initiation » de son fils. Elle le fait passer de l’état d’innocence à celui d’homme par l’inceste initiatique, pour en faire un roi :

LITTLE LOUIS: I am the monarch [...]

I do know what a monarch is... it is all that is forbidden... and all that the others cannot do... the monarch does Here even... the crime of kings.

(*The Gaoler’s Ache for the Nearly Dead*, p. 240)

Le privilège dont jouit le roi est la liberté de commettre l’interdit ; Caroline s’est servie de cette liberté en prison, au nez les révolutionnaires. Dans la scène 11, son amant Witt l’exhorte à par l’imagination :

WITT: It is not the walls of the gaol that keep the prisoner in ... [...]

No, the walls are in our heads that are so difficult to scale ...

(*The Gaoler’s Ache for the Nearly Dead*, p. 218)

L’inceste est une libération hors des « murs dressés dans nos esprits ». La réplique de Witt nous rappelle celle de MONSIEUR dans *Wounds to the Face*, dans la scène évoquée précédemment : “Not Absent, Hidden Merely”, pp. 58-59. La parenté sadienne des personnages apparaît en filigrane :

La même assimilation abusive entre mythe et réalité, entre scènes imaginées et scènes vécues, rend un auteur juridiquement responsable de l’immoralité de ses personnages. Ainsi le Marquis de Sade, après avoir passé treize ans de sa vie en prison, finit ses jours à l’hospice de Charenton [...], condamné pour le caractère scandaleux de ses publications. [...] Il y a des échos et correspondances troublants entre la violence sexuelle des pamphlets¹⁹⁸ et celle de l’écriture sadienne. [...] Enfin, il y a [...] une homologie de destin entre Sade et Marie-

¹⁹⁸Pamphlets révolutionnaires dont Marie-Antoinette fut l’objet.

Antoinette. Ils furent, dans tous les sens du terme, les victimes rêvées. Leurs condamnations s'autorisent d'une même indistinction entre texte et personne. Ils ont été tous deux par la puissance fantasmatique qu'ils avaient déclenchée, l'un en tant qu'auteur, l'autre en tant que personnage¹⁹⁹.

La reine s'adonne à l'inceste sans culpabilité morale mais sa passion est souffrance ("my belly swells to think what my mouth so vehemently denies", p. 240). Elle le fait en toute conscience de sa chute : Caroline jouit de son corps par défi contre sa fonction royale et les devoirs publics qui entravent sa vie privée. La reine se débarrasse du mythe pour s'exhiber comme corps, satisfaisant en cela les fantasmes du peuple :

The Queen is first and foremost body, object of popular desire, site of myth and incessantly fetishized²⁰⁰.

Avant de monter sur l'échafaud, Caroline expose ses seins à la vue du public²⁰¹ :

CAROLINE: How should I feel modesty for nakedness that is not nakedness at all? To be naked is to reveal that which was yours. And these breasts were not mine for the simple reason that I don't exist.
(*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 242)

La provocation ultime de Caroline consiste à affronter l'échafaud sans crainte puisque son corps ne lui appartient pas :

CAROLINE: Do you think I am afraid to die ...? I require nothing less...
(Pause) To be parted from a body which never for a moment did I possess ... can only be deliverance, surely...? (Pause)
(*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 243)

Dans ces différentes pièces (*JUDITH*, "Not Him", *Ursula*, *Victory*, *The Gaoler's Ache for the Nearly dead*), la décapitation est un acte Catastrophique qui « sépare » les personnages de leur raison. Les critiques de Barker expliquent ces crimes abjects par la folie des personnages²⁰². Il paraît plus intéressant d'inverser la perspective en rappelant que les actes de décapitation sont envisagés comme point de départ (excepté dans *Ursula*) de la spéculation de l'auteur sur la passion irraisonnée des personnages. La décapitation est traitée simultanément comme acte dramatique effroyable et comme

¹⁹⁹Chantal THOMAS, *La Reine Scélérate*, op. cit. pp. 21-22.

²⁰⁰Note d'introduction à *The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 186.

²⁰¹Nous retrouvons le même motif avec le personnage de Katrin dans *The Europeans*.

²⁰²Monique PRUNET, op.cit et Aleks SIERZ, op. cit.

allégorie de la disparition de la tête pensante, de la sphère intellectuelle. Le dramaturge fait « perdre la tête aux personnages » pour les « séparer » de leur vie cérébrale afin d'étudier leur comportement animal régi par les organes du cœur, des viscères et les organes sexuels. Le théâtre de la Catastrophe propose une esthétique barbare qui prend une signification éthique en renversant l'ordre établi de la suprématie intellectuelle sur les instincts. Les pièces suggèrent que l'homme n'est pas maître de ses réflexions, qu'elles soient gouvernées par la Doxa ou par ses instincts individuels. Les personnages sont envisagés comme d'étranges bêtes humaines soumises aux humeurs affectives, émotionnelles et passionnelles, selon l'humeur, selon leurs « humeurs²⁰³ ». Les personnages tuent et copulent simultanément dans une indistinction entre la destruction physique et la fécondation, semblant reproduire le cycle organique de la nature. La décapitation sert de démonstration à cette loi physiologique où la mort engendre la renaissance.

²⁰³ Au sens où l'entend Robert BURTON dans *The Anatomy of Melancholy* (*op. cit.*).

CHAPITRE VI

LE CYCLE DE LA CATASTROPHE, DESTRUCTION ET NAISSANCE

I. Mise à mort et enfantement

BIANCA: Catastrophe is also birth. Out the ruins crawls the bloody thing,
unrecognizable in the ripped rags of former life.
(*Women Beware Women*, p. 180)

La topique de l'enfantement apparaît comme contrepoint à la Catastrophe, spéculation tragique sur la « révolution » qu'implique toute forme de destruction. Le chaos met le monde et ses valeurs sens dessus dessous ; il engendre dans ce « retournement » une reconstruction de l'être à partir de son instinct de survie. Puisque la Catastrophe annule la polarité entre le bien et le mal, la révolte constructive ne peut s'inscrire dans un projet moral. La reconstruction n'est pas plus optimiste que la Catastrophe n'est pessimiste²⁰⁴, elle est « humaine » au sens biologique et non moral du terme. Les scènes de naissance et de fécondité sont envisagées comme des événements biologiques à la fois triomphants et tragiques, inéluctables. La destinée humaine est conditionnée par le cycle naturel du monde. La tragédie est une figure oxymore où la vie contient la mort et la mort détient une promesse de vie. Dans *Brutopia* (1993), Cecilia met un enfant au monde le jour où son père Thomas More est exécuté :

BERTRAND: Birth on his death day! Can you imagine it! As the axe comes so
you burst! Their souls brush wings in passing.
(*Brutopia*, p. 177)

Bertrand, le père de l'enfant à venir, annonce la victoire de la vie sur la mort mais l'évocation est macabre : elle confond les chairs éclatées sous l'échafaud et celles, déchirées dans la parturition ("As the axe comes, so you burst"). Le corps souffrant n'est pas décrit ; deux termes, "the axe" et "you burst", suffisent pour frapper l'imagination : "Can you imagine it!". L'alliance d'une image poétique évoquant la rencontre des âmes dans l'au-delà atténue la dimension effroyable de la mort et de la douleur. Barker juxtapose deux registres en une seule réplique : le tragique shakespearien et la poésie métaphysique de Milton ("Their souls brush wings in passing"). L'effet naturaliste est évacué, l'horreur est suffisamment affaiblie pour ne plus être cathartique.

²⁰⁴Barker se défend du pessimisme dont on taxe le théâtre de la Catastrophe : "pain and apparent defeat are not synonymous with pessimism, which is a narrow concept dear to the totalitarian mind", *Arguments for a Theatre*, p. 53.

La réplique du personnage est perçue dans sa double dimension : Bertrand souligne l'ironie de la situation dans le conflit qui oppose le père, l'auteur d'*Utopia*, et sa fille rebelle, Cécilia, qui le « détronera » avec la publication de *Brutopia*. Le père et la fille sont unis symboliquement dans ce rite de passage. Le parti pris moral en faveur de l'un ou l'autre de ces deux personnages est désamorcé. Dans une même réplique coexistent l'évocation littérale et la portée allégorique de la vie et de la mort : le naître et le mourir coïncident et s'équivalent sans valeur hiérarchique. La suite de la pièce nous apprend que Cécilia abandonne son bébé (scène 18), le sacrifiant sur l'autel de son ambition politique et idéologique. Une fois encore dans le théâtre de la Catastrophe, la mise au monde n'est pas envisagée de manière idéaliste comme remède à la mort. L'exemple de *Brutopia* fait apparaître la tension qui caractérise le traitement du corps dans l'œuvre de Barker : la matérialité organique coexiste au corps transcendé.

D'autres exemples figurent la naissance et la fécondité comme événements violents et intimes, organiques et charnels, envisagés dans leur littéralité, et pas uniquement comme archétypes. Le motif de la fécondité et de la naissance est repris dans une perspective chaque fois différente, évitant ainsi la fermeture du sens. La genèse d'un nouveau moi émergent des décombres du chaos est une force structurant²⁰⁵ les pièces. Elle répond à une nécessité vitale de survie sur les décombres de la mort, dans une perspective existentielle :

HACKER: [...] Fuck it, I am scared of death! All these years gone and I never noticed 'em! I got to 'ave a child, Clout! Somebody must give me a kid!

(*The Love of a Good Man*, p. 34)

La vie renaissante s'impose d'elle-même au cœur de la Catastrophe, en-dehors de la volonté humaine.

LEOPOLD: [...] Oh God, I thank. Oh God, I stoop, let all this Muslim flesh manure Christian ground [...]

(*The Europeans*, p. 63)

La chair des cadavres est envisagée comme engrais fertilisant la terre nourricière. *The Europeans* (1993) s'ouvre sur l'exclamation triomphante de l'Empereur sur le

²⁰⁵Comme nous l'avons dit, il ne s'agit pas de structure au sens linéaire et téléologique, mais d'assemblage organique.

champ de bataille. L'action est située en 1683 après le siège de Vienne et sa victoire contre l'Islam impérial ; c'est un moment fondateur de la modernité européenne faisant suite aux bouleversements de la Renaissance. Le choix de cette date significative dans la pièce sous-titrée *Struggles to Love (Combats pour l'Amour)* nous renvoie à la Catastrophe comme combat de haine et d'amour. Victime de la guerre, Katrin a subi des atrocités physiques ; *The Europeans* retrace sa reconquête de la dignité à travers une expérience cathartique. Katrin s'offre en spectacle accouchant d'un enfant de la guerre, conséquence du viol par l'ennemi. Dans cet acte de défi, Katrin transgresse le ravage Catastrophique de la guerre et les valeurs morales de sa culture. Katrin incarne la volonté nietzschéenne lorsqu'elle exhibe victorieusement l'enfant pour réveiller les consciences de ses semblables :

KATRIN: (*maintaining her pose*): It is not a matter of you wanting a child. It is the child wanting. I know. I never wanted a child. But the child wanted. All this "I never asked to be born" etcetera, piss and nonsense! I know. The unborn, the unconceived, force the act upon the parents Get her on the ground it says. Get him in your body it says. I know. I do know all this. You must get knowledge, Susannah, from anywhere, but get it.

SUSANNAH: Knowledge?

KATRIN: Yes, and make yourself again.

(*The Europeans*, p. 92)

Le combat de Katrin est à la fois déterministe et romantique : elle transcende sa résignation à la destinée organique et en fait la voie de sa propre reconstruction.

II. Les femmes enceintes et la mort

La fécondité n'est pas nécessairement une promesse de vie dans le théâtre de Barker: dans *The Castle*, les femmes enceintes se suicident, mettant fin à la promesse d'une nouvelle vie : les bébés sont littéralement « tués dans le sein maternel ». Dans cette pièce proche de l'allégorie médiévale, la longue absence des hommes partis en croisade a fait place à une gestion féministe de la cité organisée en respect avec la nature et sous la conduite de la sorcière Skinner. Les femmes revendiquent leur libération en rejetant le sexe des hommes :

SKINNER: And lastly there was cock, and we broke that, too. Freed the ground,
freed religion, freed the body.

(*The Castle*, p. 203)

Le retour des hommes met violemment fin à cette trêve de liberté et d'harmonie : conduits par le chevalier Stuckley, avatar d'Ulysse de retour à Ithaque, ils s'acharnent à recouvrer leur hégémonie en construisant un château, forteresse imprenable, symbole phallique par excellence. L'épouse de Stuckley, Ann, encourage les suicides collectifs. Le geste destructif des femmes est une révolte sacrificielle qui vise à rompre le cycle de la domination masculine. Comme il ne s'agit pas simplement de femmes mais de futures mères, le suicide prend une autre dimension car il nie le symbole de la fécondité. Au-delà de la solution fataliste s'affirme la volonté de liquider les métaphores usées. La fécondité est une image prise dans le paradigme optimiste du renouveau, et l'interprétation métaphorique de la naissance à venir est un lieu commun. Or il s'agit de réveiller la conscience du spectateur, de le sortir de la passivité en faisant sauter les verrous des idées reçues et des figures rhétoriques conventionnelles :

NAILER: All symbols can be ridiculed.

(*The Castle*, p. 226)

Le jugement de valeur négatif contre le suicide des femmes (réflexe moral du spectateur) est désamorcé. Comme le signale le titre de la pièce (*The Castle, A Triumph*), les femmes sont victorieuses. Leur suicide prive les hommes de leur capacité à commencer la chaîne généalogique :

STUCKLEY: I spent enough juice in you to father forty regiments and not one bred.

(*The Castle*, p. 207)

Les femmes rejettent l'instrumentalisation de leur corps par les hommes. Elles tuent en elles à la fois l'homme et sa future descendance dans un choix stoïque :

La plainte contre soi serait donc plainte contre un autre et la mise à mort de soi, un déguisement tragique du massacre de l'autre » (parce que je l'aime, je l'installe en moi ; mais parce que je le hais, cet autre en moi est un mauvais moi, je suis mauvais, je suis nul, je me tue²⁰⁶.)

Les femmes dans *The Castle* choisissent le suicide comme arme politique et guerre stratégique au même titre que les commandos suicides de la guerre terroriste à l'aube du XXI^e siècle. Le conflit entre les sexes dans *The Castle* oppose deux projets de construction : celui de la forteresse par les hommes et celui de la liberté par les femmes (ce que Skinner désigne par la métaphore d'une activité typiquement féminine : "what we knit together" (p. 216). Le suicide des femmes se jetant du haut de la forteresse prend une dimension fortement symbolique, inscrite dans la topologie de l'espace du château. La chute des femmes est la figure inversée de la construction des hommes, elle complète le paradigme de la verticalité, en abîmant l'érection du château phallique. La Catastrophe est une figure oxymore.

Les femmes sacrifient leur vie sur l'autel de leurs utopies ainsi que leur volonté de se définir librement et de construire leur propre identité. Peut-on encore parler de « triomphe » ? La victoire n'est pas dans la réussite ou le gain, mais dans la volonté et l'action :

SKINNER: I do not know how we will win! it is not a failing not to know the end at the beginning.

(*The Castle*, p. 220)

La persévérance des femmes, leur volonté de transcender l'ordre social et ses catégories morales, actualise le projet de l'Übermensch nietzschéen. L'exclamation de Skinner fait écho au poème "Don't Exaggerate"²⁰⁷. Lorsque les hommes comprennent que les femmes refusent de leur prêter leur ventre, ils infligent à la sorcière une sentence

²⁰⁶ Julia KRISTEVA : *Soleil Noir, Dépression et Mélancolie*, Paris : Gallimard, 1987, p. 20.

²⁰⁷ Howard BARKER, *Don't Exaggerate, a Political Statement in the Form of Hysteria* (1985) : "it is not the end it is the struggle which dignifies" p. 12.

barbare et fortement symbolique. Ils attachent à la taille de Skinner le cadavre en décomposition de l'homme qu'elle a tué²⁰⁸ :

The decayed body of HOLIDAY is strapped to here front. She leans backwards from her burden, a grotesque parody of pregnancy.

(The Castle, p. 239)

Les hommes attachent la mort au ventre de la sorcière. Avec cette image barbare, Barker a recours à la même technique de va et vient entre l'allégorie et l'incarnation charnelle, entre la conceptualisation du message et le choc de l'image viscérale. Skinner file la métaphore de la grossesse parodiée que lui imposent les hommes :

SKINNER: Not dead. Been feverish of course. And much morning sickness. [...] my gravity was something else, legs like windmills, beetle on its back or pregnant female.

(The Castle, p. 239)

L'explication de Skinner est redondante, le message symbolique de la « mort enfantée » est lisible et visible sur le corps du personnage. Comme si la portée tragique et allégorique était insuffisante, Skinner rend compte de son expérience macabre en termes de détérioration organique avec la putréfaction du cadavre :

SKINNER: If I lie still the crows take bits away, kind crows, my favourite bird they are so solitary.

(The Castle, p. 239)

L'image prométhéenne souligne la dimension transgressive de la sorcière défiant des hommes qui se prennent pour des Dieux. L'ancrage charnel et la signification allégorique se superposent. Le suicide des mères est à la fois libérateur pour les femmes et apocalyptique pour les hommes (STUCKLEY : We are near to the Apocalypse (p. 236). Cette « Apocalypse » est épiphanique au sens où elle révèle une vérité aux hommes. Elle les renvoie ironiquement à leur mauvaise conscience de guerriers, car ce sont des images de femmes et d'enfants éventrés qui ont jalonné leur chemin de croisade :

²⁰⁸Cette sentence était infligée par les Etrusques à leurs prisonniers : ils attachaient leurs captifs vivants à des cadavres. Cf. Jean-Bernard LIGER-BELAIR, *L'Ombre nécessaire, phénoménologie du corps*, Paris : éditions du félin, 1990, p. 77.

BATTER: Just like Jerusalem, when we got in, the women were thick on the steps and clotting up the doors, you trod the rolling carpet of their flesh.

(*The Castle*, p. 246)

Si les difficultés de représentation de la scène quasi-surréaliste de la pluie de femmes (“raining women”, p. 244) ont été contournées par l’auteur, la critique française est restée sévère :

Il y a dans la verve de Barker un goût de trop-plein : il joue la pléthore d’images et pastiche les Élisabéthains. Il advient que son abondance soit risible, mais l’on devine qu’il désire être pris au sérieux, alors on cherche le message²⁰⁹.

Les excès lyriques et baroques traduisent la difficulté de concilier les dimensions littérale et allégorique de la violence charnelle. Le thème de la maternité n’est pas davantage une promesse de vie dans *Victory*, comme s’il fallait ironiser sur le titre de la pièce. L’action est rythmée par les fausses couches de Devonshire. La scène du banquet culmine dans l’agitation burlesque lorsque s’enchaînent le meurtre du banquier Hambro (qui vient d’annoncer fièrement “it’s my thing in her belly”), l’évanouissement de Devonshire (“Oh, God, Susan I miscarry, Oh!”) et l’effondrement de Mc Conochie dans les bras de sa mère (“A want a muther. A want a muther”, *Victory*, pp. 191-192). Le paradigme de la fécondité et de la naissance n’est pas l’antithèse de la mort mais il l’englobe ; inversement, le paradigme de la destruction contient en germe son propre renouveau. Le mouvement Catastrophique ne répond pas à une logique dialectique mais organique.

²⁰⁹Frédéric FERNEY, *le Figaro*, 9 février 1995.

III. La mise au monde : expérience organique et Catastrophique

La mise au monde s'effectue dans le registre organique. Reprenons la réplique de Bianca :

BIANCA: Catastrophe is also birth. Out the ruins crawls the bloody thing, unrecognizable in the ripped rags of former life. [...] Ghastly breaths of unfamiliar air! Like the infant expelled from the silent womb, screams red its horror, then tastes oxygen. I have to find my life.
(*Women Beware Women* p. 180)

L'exclamation lyrique de Bianca résume le projet de l'auteur tel qu'il est théorisé dans *Arguments for a Theatre* : la Catastrophe est une mise au monde de l'individu dans sa tentative nietzschéenne de se redéfinir contre la doxa (" I have to find my life"). Si le procédé - qui consiste à faire du personnage le porte-parole des principes de l'auteur - est clairement didactique, Barker le distancie dans une réplique métathéâtrale :

WARD: I am too good an actor. I would tell the truth in such a way to make it unbelievable, and then they'd all rejoice to swallow simple lies!
(*Women Beware Women* p. 180)

L'énonciation théâtrale est soulignée, rappelant que le théâtre n'est que le travestissement de la réalité, sa dramatisation mimétique. Il renvoie le spectateur à son devoir de jugement critique, « en toute liberté ». Cette pirouette permet à l'auteur de se dégager de l'autorité brechtienne tout en énonçant une vérité : "Catastrophe is also birth". La formule paradoxale annule la polarité des valeurs. Si la Catastrophe doit donner lieu à la reconstruction, la naissance est vécue comme un événement Catastrophique dans la réplique de Bianca.

Où en sommes-nous de la tension entre portée allégorique et incarnation charnelle ? Bianca n'envisage pas la naissance comme promesse d'un renouveau mais comme réalité existentielle et douloureuse. Dans *The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, une scène entière (I,4) est consacrée au récit de l'accouchement de la Reine Caroline et de la naissance du Petit Louis par les deux « acteurs » du drame. La mise au monde fait l'objet d'une exploration intime du corps vu de l'intérieur. Petit Louis entre en jeu dans un récit

à deux voix où mère et enfant décrivent leur expérience organique de la « parturition », convergence d'Eros et Thanatos :

CAROLINE: My death sentence! [...] My body was without significance...! It was merely an impediment to his birth ...!

LITTLE LOUIS: It's true ...!

CAROLINE: Constricting flesh! A sea of flesh and mucus called – **A Queen!**
[...] **and love it was ...! Love that held my boy against my bowel!**

LITTLE LOUIS: Love, yes!

CAROLINE: **Love that fixed him to my spine!**

LITTLE LOUIS: I clung [...]

My little hands went round her vertebrae!

I say that metaphorically

I say that in full knowledge of anatomy (*He bounces the ball on the ground*)

(*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, p. 199)

Le récit s'ouvre sur la figure oxymorique de l'accouchement comme mort. L'énonciation est appuyée dans "I say that metaphorically", le discours est ludique : "metaphorically" et "anatomy" s'opposent. Le texte est réflexif, le personnage commente ses choix rhétoriques, se donne en représentation. L'évocation crue de la mère et de l'enfant est inhabituelle. Le texte est dérangeant non pas parce qu'il exhibe une réalité intime, mais parce qu'il emploie un langage inhabituel pour parler de l'intimité. Le vocabulaire anatomique et froidement objectif désérotise le sexe et le réduit à une fonction purement organique. La perspective singulière du corps de la mère vu de l'intérieur par l'enfant qui y grandit n'est pas sans rappeler le héros du roman *Le Tambour*²¹⁰ de Günther Grass racontant sa vie pré-natale.

La Reine définit l'« attachement » physique de l'enfant aux entrailles de sa mère comme « amour » : il ne s'agit pas là de sentiments ou d'émotions qui puissent trouver une formulation psychologique mais d'une expérience charnelle exprimée en termes sensoriels. Les personnages cherchent à se définir non pas de manière intellectuelle mais charnelle, viscérale, animale. Pour « détourner » le spectateur du réflexe de jugement moral, Barker puise dans le registre de l'anatomie sur un mode descriptif et non pas argumentatif. L'auteur vise à sortir le spectateur de l'interprétation psychologique freudienne qui fait office de pensée dominante dans notre société. A la place, il peint l'organique et le charnel :

²¹⁰Günther GRASS, *Le tambour (Die Blechtrommel)*, traduit par Jean Amsler, Paris : Seuil, 2001.

CAROLINE: And I was a sodden rag of pain and perspiration ...vile to behold...

A rather ugly sight my husband said [...] who could blame him? I was meat...you see my body was nothing but the chamber of a king...they looked at me, those obstetricians, as butcher must stare into the eyes of cattle... mutual incomprehension...horror...

(The Gaoler's Ache for the Nearly Dead, p. 200)

La maternité n'est pas idéalisée, elle est viande réduite à sa fonction animale de reproduction :

LITTLE LOUIS : Mother
 Mother
 Rudimentary and mammalian
 System of reproduction
 Situated in the lower quarter of the trunk
 [...]
 Lay down for
 Or stood up
 Such was the density of timber
 My father's bare-arsed twitch
 Out of this groping transaction
 (He could not have loved
 I saw him
 Nor could she
 I felt her from within)
 I grew.

(“Don't Exaggerate”, p. 12)

Barker dissocie le terme « mère » de sa contextualisation sociale, familiale, symbolique. En effet, selon le contexte, le prédicat « mère » désigne l'amour filial et son cortège de représentations freudiennes (complexe d'Œdipe), ou mythiques (Médée) ou encore politiques (avatar des « mère Courage ». Dans l'écriture de la Catastrophe, la « mère » désigne exclusivement la génitrice, mère organique, existentielle. Dans un autre poème de “Don't Exaggerate”, la persona du poète se désigne, non pas comme « fils », mais comme « victime de la maternité » : RANDOM STABS FROM A VICTIM OF MATERNITY (p. 39). Le poète nie sa dimension identitaire et sociale, il n'est qu'un accident du destin. Cette perspective animale et charnelle est-elle déterministe ou alors pessimiste ?

La réduction du personnage à sa seule biologie peut déranger. Le personnage perd son statut de sujet libre et responsable pour subir sa destinée charnelle, provisoire.

Cependant, la déshumanisation apparente de l'individu réduit à son animalité ne traduit pas un existentialisme désespéré ; le ton reste ludique et la situation parfois comique. L'auteur explore de nouvelles perspectives pour définir l'être humain : si les portraits ci-dessus déclenchent le malaise du spectateur, c'est en premier lieu parce qu'ils transgressent les frontières de la pudeur de manière inhabituelle : le corps nu n'y est pas érotique mais anatomique, ce qui le réduit à l'état d'objet et lui confère une dimension mortifère. Au-delà de l'impudeur, l'intériorité du corps est par définition obscène au sens étymologique où elle n'est pas destinée à être vue, protégée par l'enveloppe de la peau. L'intérieur du corps est en général réservé à la table d'opération chirurgicale ou à l'autopsie²¹¹, or chez Barker, la description pénètre le corps vivant. Le malaise est également suscité par l'absence de repères d'évaluation morale : dans les évocations anatomiques la psychologie et le sentiment font place aux pulsions et aux émotions. Il semble que l'auteur tente d'éviter une lisibilité psychologique des personnages comme pour se dégager de l'hégémonie freudienne qui, comme tout système, reste un carcan. Freud n'est pas remis en cause, mais l'usage abusif et galvaudé qui en est fait, au point de nous conditionner à des idées reçues dans la manière de percevoir l'Autre. Le théâtre de Barker est un théâtre de réévaluation morale qui déstabilise une moralité ambiante qui ne fait plus sens pour lui substituer une réflexion éthique :

Ethics cannot be reduced to a system of abstract “dos and don'ts”. [...] In the world of a Barker play, which Barker himself now describes as “a-moral”, the ethical finds its focus in the relation with the Other. [...] When Barker talks of restoring to the theatre the task of moral speculation, it would appear that his concern is to investigate what happens to individuals who commit themselves to particular courses of action or strategies – very often conventional transgressions or violations. In this sense his characters are usually explorers who are not content to live their lives within the parameters of received social wisdom or morality. Their dilemmas are resolved not by references to social norms but instinctively²¹².

Dans *The Bite of the Night*, l'obscène fait place à l'abjection dans l'évocation de l'accouchement :

GAY: My mother gave birth to me with my father's thing in her gob.
(*The Bite of the Night*, p. 29)

²¹¹L'auteur poursuit l'exploration du corps plus loin en ouvrant le corps dans *He Stumbled* (2000). Cf. infra troisième partie, chapitre VIII, L'Anatomie.

²¹²Charles LAMB, *The Theatre of Howard Barker*, Routledge, 2005, p.48.

La scène figure de manière choquante le cycle organique de la reproduction, convoquant à la fois le sexe masculin et celui de la femme. La mise au monde est ici en prise directe avec la sexualité ; Barker subvertit de manière provocante le dicton populaire de la culture chrétienne selon lequel les douleurs de l'enfantement sont une rétribution divine contre le plaisir sexuel. L'accouchement est associé à la jouissance sexuelle, idée reçue, véhiculée dans les fantasmes masculins, mythifiant (et mystifiant) la femme, objet de crainte et d'effroi. Le théâtre de la Catastrophe parle aux sens, sans pour autant s'inscrire dans un projet naturaliste. La conjugaison de la mort, de la mutilation et du sexe, devient un enjeu dramatique qui dérange :

La mort a pris la place de la sexualité comme interdit majeur et ne cesse d'être davantage dissimulée jusqu'à en devenir le principal interdit du monde moderne.²¹³

Le processus Catastrophique amalgame la chair des soldats et celle des bébés, le corps des mères et le sexe des hommes dans une indistinction obscène. La présence viscérale occulte la portée symbolique des trois grands moments de la vie charnelle, la naissance, le sexe et la mort :

The Poles have saved 5 million women, at this moment dreaming, wiping the arses of their infants, sucking the cocks of their husbands' friends [...] kiss me in the screaming sea, in this swamp of horrid dead.

(*The Europeans*, p. 66)

²¹³Philippe ARIES, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris : Seuil, 1975.

IV. La prolifération des bébés

L'évocation ou l'apparition des bébés est rarement porteur d'espoir : dans *Gertrude, the Cry*, l'enfant de Gertrude et Claudius est assassiné, dans *The Bite of the Night*, Helen met au monde un enfant qu'elle étouffe littéralement dans son sein ; les archéologues découvrent les vestiges d'un bébé difforme et monstrueux à son image. Katrin, dans *The Europeans*, ne peut pas nourrir son enfant, ses seins ont été arrachés par l'ennemi :

KATRIN: I raise my infant, who is crying for his feed, but to the absent breasts,
where no milk flows! His arms reach out, his tiny hands ...!
(*The Europeans*, p. 14)

Mais quand les nouveaux-nés parviennent à survivre, c'est pour submerger l'espace scénique. Une scène entière dans *The Bite of the Night* (acte II, scène 4) est consacrée au commentaire de Troy envahie par les nouveaux-nés. Les indications scéniques sont précises :

GUMMERY, EPSOM enter with babies under each arm, which they place on the ground. MACLUBY enters, passing HOGBIN, OTHERS, also carrying babies The stage rapidly fills with babies [...]
(*The Bite of the Night*, p. 66)

La prolifération grotesque de ces bébés sert deux fonctions : elle ouvre une parenthèse comique sur la candeur de l'enfance, sur l'être humain à l'état de nature non corrompu et qui commande le respect. L'articulation du langage détourne l'homme raisonné de son innocence, de l'authenticité de son moi profond, pré-langagier. Helen s'élève contre cette apologie de l'enfance et lui oppose un discours indécent : les bébés sont coupables de tuer l'amour entre l'homme et la femme. Au comble de la cruauté, Helen affirme sa parenté avec Tamora ou Médée dans l'infanticide. La deuxième fonction de cette scène est de proposer une vision « organique » de la genèse et de la reconstruction, où enfantement et enfance s'inscrivent dans le cycle naturel de la vie et de la mort.

Le traitement quasi-surréaliste²¹⁴ des enfants de la guerre distingue Barker du réalisme tragique des *Pièces de Guerre* d'Edward Bond : là où Barker cherche l'impact d'images dérangeantes, Bond poursuit la tradition épique et la démonstration brechtienne. Dans la Troisième Partie des *War Plays*, "The Great Peace", les enfants constituent l'enjeu dramatique autour duquel s'articule le déroulement de l'action. Pour faire face à la famine, chaque soldat a pour mission de tuer un enfant de son voisinage :

To prevent this waste every soldier will return to his place of civilian domicile and eliminate one child: as young as possible and not above five years²¹⁵.

Les Theatrical Events (TEs) d'Edward Bond sont des événements dramatiques et tragiques qui visent à donner une réponse morale sur les questions du devoir, de la culpabilité et de l'innocence :

A stage event is chosen to question, confirm or change the values underlying social judgement²¹⁶.

L'action représentée est un moyen, et non une fin en soi, contrairement au théâtre de Barker où tout moment théâtral, dans sa beauté tragique, porte sa propre signification. Pour Edward Bond, "Drama is not about what happens but about the meaning of what happens²¹⁷", alors que chez Barker, nous dirions que "drama is about what happens". La forme et la force dramatique ne s'effacent pas derrière un message social ou politique :

Barker's use of the dramatic form is uniquely appropriate to the anti-ideological, deconstructivist moment in that it presents a decentred, Surely relational world that goes beyond the quiescent fantasies of realism without the support of any authorising discourses²¹⁸.

La scène de l'enfant lapidé dans la pièce censurée d'Edward Bond *Saved* (1965) espère réveiller le public pour l'unir dans la condamnation morale d'une société qui rend les individus inhumains. Bond se sert d'une violence réaliste et cathartique pour provoquer une onde de choc chez le spectateur (la technique des "aggro-effects"). Chez Barker en revanche, l'horreur reste insolite et grotesque, la cruauté est animale, suscitant

²¹⁴Barker perpétue « la dimension surréelle chère au théâtre anglais, même quand il colle à la réalité politique », Nicole Boireau, *Théâtre et Société en Angleterre des années 1950 à nos jours*, op.cit, p. 104.

²¹⁵Edward BOND, *The War Plays*, Part Three, "The Great Peace", London : Methuen, 1985, p. 101.

²¹⁶Edward BOND, *Commentary on The War Plays*, London : Methuen, 1985, p.300.

²¹⁷Edward BOND, *Commentary on The War Plays*, ibid.

²¹⁸Charles LAMB, *The Theatre of Howard Barker*, op.cit, p. 41.

perplexité et dégoût ; enfin le tout est exprimé dans une langue crue, à la fois dramatique et ludique, opaque et tragique. A travers la métaphore des bébés, Barker aborde de façon comique et grotesque l'archétype de la destruction-recréation et ses modalités protéiformes. La topique des bébés joue sur les figures rhétoriques de la synecdoque et du symbole ; les enfants incarnent en même temps le prolongement du corps féminin et la dimension symbolique de la renaissance. Dans les deux cas, ils assurent l'ancrage du personnage dans sa dimension charnelle. Les bébés n'ont évidemment pas de statut psychologique ni dramatique, ils renvoient à la seule présence organique, chair de la chair, objet animé, proche du corps inanimé.

CHAPITRE VII

L'HOMME-VIANDE

I. Le cadavre mutilé

Les exemples suivants illustrent la double fonction du corps dans le théâtre de la Catastrophe. La chair humaine étale sa littéralité macabre : le signifiant-corps s'impose. Ensuite, la dimension poétique du discours fait du « corps » l'allégorie de la Catastrophe. Le théâtre de Barker fonctionne simultanément sur ce double statut, littéral et allégorique, proposant conjointement deux niveaux d'interprétations.

A. Le cadavre mutilé : la terre et la chair

Dans le théâtre de Barker, le cadavre mutilé est l'incarnation littérale de la Catastrophe, synecdoque du champ de bataille. Au-delà du traitement politique de la guerre, l'auteur s'attache à l'état des lieux charnel, plus convaincant que les démonstrations argumentatives. Le champ de bataille est un « lieu » organique, terre mêlée de chair, inventaire de matière viscérale et organique :

SHADE: Treaders of the bowel carpet and the brain mat.
(*The Bite of the Night*, p. 41)

Les soldats de Lear accommodent la barbarie Sénéquénne en l'agrémentant d'une pointe de grotesque surréaliste telle qu'on le rencontre dans les films des Monty Python :

SOLDIERS: Our guts roared like the drainage of the dungeon and some were sliced by tribesmen. Horribly sliced.
(*Seven Lear*s, « Third Lear », p. 146)

Devant ce spectacle insupportable, Lear reste sidéré, impuissant à prononcer le discours attendu d'un monarque sur un champ de bataille. Il renonce à la rhétorique politique qui occulte la barbarie de la guerre :

LEAR: Was going to say –
But won't now.
Was going to exaggerate -
But not now.
Had planned such a speech but now won't give it.
(*Seven Lear*s, p. 146)

Comme le personnage de Bride dans *The Love of a Good Man*, Lear lutte contre le mensonge. Le théâtre de la Catastrophe est pris dans un paradoxe entre l'artifice théâtral souligné par les effets de distanciation et l'efficacité du texte de la cruauté. La pièce de théâtre se revendique comme imitation de la vie imaginaire mais le discours doit être suffisamment puissant pour susciter la vérité de la souffrance. Les tableaux de corps mutilés perpétuent la barbarie du théâtre jacobéen mais l'horreur est distancée par des commentaires métathéâtraux. Ce subterfuge rend l'horreur paradoxalement plus vraisemblable. Les corps victimes de la guerre ne subissent pas les estafilades romantiques des portraits de guerre stendhaliens. Chez Barker, ils sont littéralement tranchés, mis en pièces comme dans les textes homériques ou de Sénèque.

Dans *The Love of a Good Man* (1978) les corps deviennent matière organique se décomposant dans le sol. Le corps broyé par la guerre est à la fois la métonymie et la synecdoque du champ de bataille : la chair se mêle à la terre, la boue s'insinue dans les cadavres. La pièce suit l'itinéraire d'une femme à la recherche des restes de son fils mort à la Grande Guerre ; un entrepreneur des pompes funèbres, un sergent-major et des soldats sont chargés d'exhumer les restes des soldats morts à Passendale dans les Flandres²¹⁹. Les personnages portent les noms emblématiques de leur fonction : ils s'appellent HACKER (hacher, tailler en pièces, monter à cheval), Flowers (les fleurs), CLOUT (le coup de poing²²⁰), TROD (forme prétérite de TREAD : écraser, fouler aux pieds). Pas moins de trois commentaires campent le décor de l'horreur :

CLOUT: Not so much ground, he said, more 'uman flesh.
(*The Love of a Good Man*, p.13)

BRIDE: This ridge we are standing on [...] is very deep in bodies. I do not want to **dramatize**, but where we are standing is not ground. so much as flesh.
(*The Love of a Good Man*, p. 12)

Le terme "dramatize" est employé ici au sens de "exaggerate" mais il met ironiquement en abîme la théâtralité de la situation et la distancie : BRIDE commente sa propre production langagière dans la dénégation ("I do not want to...but ..."). Le

²¹⁹« La bataille de Passendale s'est rendue célèbre [...] par la pluie diluvienne qui, en quelques jours, fit du champ de bataille un marais de boue parfois si profond qu'hommes et chevaux s'y noyaient ». (Stéphanie JEAN, *le Journal de la Comédie de Genève*, n° 24, mars-avril 2004, p. 2.

²²⁰Le nom CLOUT est phonétiquement proche de CLOT qui désigne le caillot de sang et CLOD la motte de terre.

paradoxe fonctionne. Voilà un personnage « honnête » qui affiche clairement ce qu'il est : un personnage de théâtre et non pas un être en chair et en os, il devient donc « crédible ». Par un procédé de distanciation, le spectateur est ramené à la vérité historique la Grande Guerre, à la chair mêlée de boue :

FLOWERS: The human substance has a tendency to imitate the soil in which it's placed. In Palestine, our dead blokes are made of sand, while 'ere, unluckily, they absorb their weight in water and turn into mud.

(*The Love of a Good Man*, pp. 24-25)

La topique de la chair mêlée à la terre n'est pas seulement macabre. C'est un signe visible de l'Histoire, hiéroglyphe du passé convoquant la responsabilité du souvenir, résurgence du passé par la présence physique des morts :

TROD: Contemplate the dead. They are with us. Welcome them into your thoughts ...

[...]

BRIDE: (*appalled*) They all want to get through!

(*The Love of a Good Man*, p. 67)

Les images organiques de la chair et de l'humus sont reprises quelques années plus tard dans *The Power of the Dog* (1982) comme si l'auteur n'avait pas suffisamment épuisé ce processus « poétique »²²¹ :

SORGE : Listen to the rain, churning up the mud and beckoning the corpses ... up they come ...elbows and knees ...labouring through fields and gardens ... by morning there will be a show of clotted heads like crocuses ...

(*The Power of the Dog*, p. 52)

Si la présence viscérale des morts est inquiétante dans *The Love of a Good Man*, elle est mentionnée dans *Minna* (1993) comme balise nécessaire contre l'oubli dans le monde de l'après-Shoah :

MINNA: And those who do no harm... are they immune [...]? The ground is made of them.

(*Minna*, p. 240)

²²¹La répétition dans l'écriture est un choix, l'auteur cultivant la « pléthore ». La reprise d'un motif rappelle les techniques d'improvisation dans le Jazz ou la danse contemporaine : la variation sur un thème permet d'explorer un itinéraire chaque fois nouveau, sans a priori, inscrit dans l'instant même de sa production.

Dans *Seven Years*, la plongée du jeune Lear dans la boue de cadavres “we found a swamp of corpses” (p. 143) devient l’initiation à la formation de chef militaire indispensable pour un futur monarque. Lear doit dépasser l’effroi devant l’abjection du champ de bataille :

LEAR: [...] All this dead, and all these eyes, are waste if I’m not used for further government. I’m grown (*He shrugs*)
Of course this argument is difficult, when you’re knee-deep in clot and vein.

(p. 142)

La question morale devant le spectacle de l’horreur est posée : est-il encore possible de penser lorsque l’on s’enfonce jusqu’aux genoux dans les viscères et les boyaux ? Cette question met en abîme celle la représentation théâtrale de la souffrance : est-elle possible, vraisemblable et souhaitable ? A l’inverse, la catharsis préconisée par Artaud ne détourne-t-elle pas le spectateur de sa responsabilité morale²²² ? La terre comme résurgence de la chair meurtrie rappelle la préoccupation inquiétante du peintre Francis Bacon :

Je suis contre l’incinération parce que je pense que dans des millions d’années, si le monde existe toujours, ce sera ennuyeux s’il n’y a personne à déterrer²²³.

L’observation de Francis Bacon renvoie au processus Catastrophique dans l’œuvre de Barker et au travail de la mémoire : la mort impose sa présence comme terreau organique susceptible de transformation dans une perspective cyclique de renouveau. L’archétype du mouvement perpétuel n’est pas envisagé de manière optimiste : au mieux, la vision cyclique peut paraître unifiance par rapport à la fragmentation du monde.

²²²Nous reviendrons sur ces questions dans la quatrième partie, LE CORPS EN REPRESENTATION, chapitre IX.

²²³Francis BACON in BACON, Centre national d’art et de culture Georges Pompidou, *op.cit.* p. 32.

B. Le cadavre mutilé : les morceaux

La double inscription de l'horreur, littérale et allégorique traduit une position éthique contre la notion de système, qu'il soit moral, politique ou linguistique. La persistance du motif de la mutilation fait de Barker un auteur post-moderne si nous prenons pour référence la définition donnée par Ihab Hassan dans *The Dismemberment of Orpheus : Towards a Postmodern Literature*²²⁴ (1971) : Hassan propose un tableau comparatif entre le Modernisme et le Posmodernisme qui nous permet de relever les concepts de « disjonction », « déconstruction » caractéristiques du Postmodernisme. Il serait réducteur de faire de Howard Barker un auteur post-moderne. En effet, si le morcellement métaphorise un monde en rupture, il est essentiellement ludique chez les auteurs post-modernes et casse les possibilités signifiantes de l'œuvre.

Le choix d'une esthétique de la fragmentation (focalisée essentiellement sur le corps dans le théâtre de la Catastrophe) dépasse le seul jeu avec les formes conventionnelles ; il a une signification éthique. La mutilation traduit la rupture de l'auteur avec la philosophie cartésienne, son système scientifique, abstrait et totalisant. En prenant le parti pris du corps et de ses morceaux, Barker contredit la vision du monde cartésienne selon laquelle le cadre théorique de la pensée prime sur les phénomènes particuliers de la nature. Pour Descartes, la théorie est plus importante que la vie où tout n'est qu'accident. La matière et les faits individuels relèvent du domaine du particulier et ils n'ont de sens que rassemblés dans un système de pensée unifiant²²⁵.

Barker propose une vision du monde qui renverse les fondements de la philosophie cartésienne. La totalité et l'unité sont perçues comme totalitaires et opprimantes, la vision morcelée rend davantage compte de la diversité. La raison est une abstraction qui étouffe la vérité organique de l'existence. La pensée comme système ne peut pas rendre compte du grouillement de la vie charnelle telle que Barker cherche à la représenter dans une perspective non pas épistémologique mais ontologique, pour traquer la vérité de la bête humaine.

²²⁴Ihab HASSAN, *The Dismemberment of Orpheus : Towards a Postmodern Literature*, New-York : Oxford University Press, 1982, cité dans Steven CONNOR, *Postmodernist Culture*, London : Blackwell, 1997, p. 118.

²²⁵René DESCARTES, *Discours de la Méthode*, Paris : Gallimard, 1996.

C. Le cadavre mutilé : vers un corps réuni ?

Le rejet de la pensée cartésienne va de pair avec celui d'un théâtre épistémologique visant la production d'une signification fermée :

Where epistemology is the study of knowledge and understanding, ontology is the study of the nature of being and existence²²⁶.

La perspective théâtrale de Barker est ontologique, elle cherche à dévoiler l'être dans son existence charnelle. Les pièces de la Catastrophe sont des « instantanés », des « études²²⁷ » captant la présence de l'homme ancré dans l'instant.

Dans les exemples où le corps est mis en pièces s'affirme une volonté de transcender le morcellement du moi ; peut-on y voir une tension idéale vers une forme de réunification ? La volonté de puissance nietzschéenne n'est pas contradictoire avec la pensée unifiante de Descartes. L'unité chez Descartes est un cadre rigide et abstrait, alors que la tension vers l'unité chez Barker s'entend comme quête d'identité de l'individu qui cherche son unicité, sa différence avec l'Autre. Il ne peut être question de réunion pacifiée avec l'autre, bien au contraire. Le théâtre est le lieu privilégié du conflit avec l'Autre, conflit qui prend un poids éthique chez Barker.

Dans *The Last Supper*, Marya, l'infirmière nymphomane, hèle les soldats sur leur passage, anticipant leur destin de chair à canon :

MARYA: Goobye you meat and gristle.

(*The Last Supper*, p. 3)

L'exposition des débris de chair humaine prend une dimension éthique : elle expose ce que la société occidentale prend tant de peine à masquer, à savoir la monstruosité du corps violenté et déshumanisé par la guerre. Depuis les années 1990 et la guerre du Golfe, les puissances capitalistes font croire à des guerres propres, loin de leurs frontières, à travers des frappes chirurgicales qui semblent laisser le corps indemne. Contre cette euphémisation de la vérité par les mensonges politiques, Barker convoque

²²⁶Steven CONNOR, *Postmodernist Culture*, op. cit. p. 130.

²²⁷Au sens où le terme « étude » est utilisé en peinture et en musique.

des images dérangementes, dettes au retour du refoulé : le numéro macabre que joue Marya, gardienne des corps abîmés à l'hôpital, "wiping the broken bodies" est une démonstration expressionniste²²⁸ de la thèse freudienne du refoulement :

MARYA *enters, with a blood-stained dress.*

MARYA (*lifting a limb to show*): The amputees! (*she lets it fall, laughs*) I carry their limbs to the hut. We pile them in the hut. The hut is bursting and the door has to be forced. I am simply not strong enough. I say to the sentry, come on, help me shut the hut! we put our backs to it. Lvov, this is a funny sight! this fat-backed soldier and this skinny girl, shutting the house of legs.

(*The Last Supper*, p. 29)

Dans la même veine de tragique jacobéen mâtiné de cocasse, Hogbin (*The Bite of the Night*) exhibe avec un grotesque falstaffien des fragments humains d'une poubelle ("a bin"). Il intitule son numéro clownesque "The interlude of the bin" (p. 37) et procède à un inventaire théâtral de débris humains. Sa gesticulation parodie la reconstitution du corps humain à partir de ses parties empilées, de bas en haut comme pour le faire tenir debout : "foot, knee, dick, ribs". Ce jeu de construction macabre rappelle le rituel de l'enfant qui empile des blocs pour édifier une tour (édifice vacillant et aussitôt mis à terre avec cruauté, car ce qui comptait, c'était le fait d'essayer). A travers cette scène qui évoque l'enfance, la cruauté instinctuelle et primaire de l'homme ressurgit : exprimée à l'état de nature chez l'enfant, elle subsiste chez l'adulte, masquée par le contrôle du surmoi. Les évocations de la petite enfance renvoient à la nostalgie d'un état pré-langagier. La rhétorique de la Catastrophe joue avec ces niveaux de sens :

The play is not a debate, it is literally "play", and like children's play it is word-inventing, requiring no legitimation from the exterior²²⁹.

Le catalogue des parties du « corps cadavre » ("corpse") est revisité dans *Victory* avec la description du corps de Charles Stuart, assassiné par Bradshaw :

CHARLES: Off came his shoe... an' the foot... bang bang the Stuart foot.
(*Victory*, p. 159)

²²⁸Nous privilégions le terme « expressionniste », s'appliquant également à la peinture à celui d'« hyperréaliste » parfois employé à propos du théâtre de Barker (Joanna Schneider, metteur en scène, *Summer School, Wrestling with Barker Workshop*, op.cit)

²²⁹Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 75.

La théâtralisation macabre du corps qui ne tient pas debout est une allégorie illustrant l'échec d'un corps rassemblé. Le jeu de Hogbin reprend le motif dionysiaque à l'œuvre dans le théâtre de la Catastrophe : le corps en morceaux renvoie au mythe de Dionysos-Zagreus, déchiré membre après membre par les Titans avant d'être dévoré. Ou encore il convoque l'image d'Orphée mis en pièces par les Ménades. *Fair Slaughter* (1977) explore sur un mode satirique la tentation nostalgique, romantique du corps réuni : le vieux prisonnier Gocher conserve dans un bocal une main, celle qu'il a tranchée à Tovarish (le chauffeur de Trotski enterré en 1920) en signe de fidélité au communisme. Leary, son geôlier et complice, aide le vieux Gocher à s'évader pour rapporter cette main à son propriétaire : la pièce suit les étapes d'une épopée imaginaire vers la réunification d'un corps enterré quelque part en Pologne. Dans sa dimension allégorique, la pièce signe l'échec des utopies, celle, par exemple, de la représentation d'un monde apollinien, uni ou réuni²³⁰. Ce deuil de l'idéalisme est également souligné dans *The Last Supper* (1988) : la pièce s'achève sur une parodie de l'eucharistie chrétienne où le corps du gourou est littéralement consommé par ses fidèles dans un acte de haine et d'amour conjugués, mais un doigt est sauvegardé comme talisman. Farmer compte se servir du doigt-relique à des fins commerciales pour survivre :

FARMER (sawing at Lvov) Taking a finger, he won't need –

SLOMAN: What are you doing!

FARMER: Taking a –

SLOMAN: What for!

FARMER (*sawing*): I can show this.

FORJACKS: Show it?

FARMER: Show it, yes – (*He waves the knife*)

Get away.

I got nothing from Lvov, so Lvov can serve me now. There are places where they revere him. (*He cuts it off*)

Finger of Lvov! Authentic!

Don't stand in my way, I have a living to make.

(*The Last Supper*, p. 53)

Comme pour Dionysos Zagreus dont Athéna sauva le cœur afin de le rendre à la vie, ou pour Orphée dont la tête fut épargnée, le fragment de corps prend une signification ambivalente, à la fois promesse de vie et cycle d'idolâtrie destructive. L'intrigue de *Victory* (1981) est centrée sur le cadavre de Bradshaw, meurtrier du roi Charles 1^{er}. La

²³⁰Le rejet du projet de constitution européenne fait de l'unification rêvée par les hommes politiques en 2005 une utopie.

pièce s'inspire de la réalité historique et du traitement ignoble infligé au cadavre des condamnés :

President Bradshaw, the regicide lawyer, died in 1659 and was not “three years dead” when he was exhumed at the end of January 1665, he had been embalmed and granted the glory of Westminster Abbey, like Cromwell and Ireton. And he suffered the same iniquities as those inflicted on them as chief regicides: after being dragged through the streets from Holborn to Tyburn, their bodies were “hung” in their shrouds, but only their heads were cut off, spiked and exposed on the top of Westminster Hall for decades to come²³¹.

Victory retrace l'Odyssée imaginaire de l'épouse de Bradshaw en quête des fragments de son mari. Le cadavre est mutilé comme ultime vengeance du nouveau monarque. Il s'agit pour le tyrannique Charles II de couper la gangrène du corps social (“cut the gangrene out”). Le roi fait exhumer les restes du corps du révolutionnaire Bradshaw pour l'exhiber sur la place publique :

The State's ferocious dismembering of its enemies is [...] the motor of *Victory*²³².

Bradshaw lutte pour surmonter ses propres limites en allant récupérer le crâne de son mari des mains du roi Charles II :

BRADSHAW: I will bring you back. I will get your bits, I will collect them.
[...] The trunk's on Blackfriars, the legs on the strand [...] the
Eyeballs! The eyeballs are watching us.
(*Victory*, p. 145)

Le dépassement de soi est une illustration de la volonté de reconstruction sur les décombres de la Catastrophe : réunir le corps déchiré par la guerre apparaît comme une tentative de restitution de la dignité. Partant de l'image conventionnelle du cœur brisé (MILTON: “She slapped my face because her heart is broken” p. 182), le texte file la métaphore de la division. La fragmentation du corps contamine l'esprit et la raison de Bradshaw : elle doit littéralement rassembler ses efforts comme autant de morceaux épars de son moi (“I most needed to collect my thoughts”, p. 150) pour entreprendre le périple qui la mettra face à face avec le chaos et la division :

²³¹ Antonia FRASER, *Cromwell Our Chief of Men*. London : Weidenfeld and Nicholson (1973), pp. 691-695, cité par Georges BAS dans “Howard Barker's *Victory*”, *Contemporary Theatre Review*, vol 5, part 1 (1996), p.41.

²³² Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op.cit. p. 196.

BRADSHAW: Oh, come on, can I pick his bits or not? (p. 138)

[...]

BRADSHAW: [...] I'm leaving.

SCROPE: [...] Where? Where to?

BRADSHAW: London, to collect his pieces.

(*Victory*, p. 151)

Bradshaw va au bout d'elle-même, au prix de son intégrité mentale, littéralement brisée par son propre projet :

BRADSHAW: I have broken myself into pieces to do this.

(*Victory*, p. 182)

Le même processus qui place la métaphore du côté concret du signifiant, transforme par contagion l'esprit et les pensées en organes physiques. Dans *Victory*, la désarticulation du corps est traitée sur un mode barbare qui a partie liée avec l'abjection dans la quête initiatique de Bradshaw. Pour affronter l'horreur et recouvrer la dignité, Bradshaw transcende la haine qu'elle éprouvait pour son mari. Elle va puiser en elle sa propre animalité :

BRADSHAW: We must crawl now, go down on all fours, be a dog or rabbit, no more standing up now, standing is over... no got to be a dog now, and keep our teeth. I am crawling and barking, stalking, I'm crawling and barking.... Being a proper four-legged bitch.

(*Victory*, p.152)

La transformation de Bradshaw prend une dimension initiatique qui puise dans l'inhumanité de l'être humain :

BRADSHAW: Of course I shall have to learn it! can't be a dog overnight.

(*Victory*, p. 152)

En se comparant à une chienne, elle signifie du même coup la dimension sexuelle d'une telle mutation. Elle cède en effet aux instances de Ball, royaliste brutal et abject. Enfin, au terme de sa quête initiatique, Bradshaw rapporte non seulement les fragments de son mari ("in the bag, the dad" p. 195) mais Ball lui-même, ironiquement mutilé (le roi lui a fait arracher la langue). Enfin, symbolisant la reconstruction sur le cadavre, Bradshaw est enceinte et porte l'enfant de Ball :

Emphasis on constant demolition and self-overcoming, regeneration through destruction, renewal of essence through the breaking of old forms, as the only means by which to pursue, represent or experience briefly, the truth: such is the fleeting nature of existential victory²³³.

Dans *The Power of the Dog* (1982), la restitution du cadavre apparaît comme une quête toute aussi vitale :

ILONA: Someone has pinched my sister's body. Where is it please? [...]
 Have you seen it?
 GASSOV: What?
 ILONA: The body.
 GASSOV: Which body? [...]
 ILONA: I have a sister. Her name is Hannela. I found her hanging over there.
 They took her down. They covered her in a tarpaulin. Now she's gone. So has the tarpaulin.
 [...]
 She's been stolen.
 [...]
 I have been robbed.

(*The Power of the Dog*, pp. 23-24)

Le cadavre déclenche le malaise dès l'ouverture de la pièce. L'exhibition du corps pendu quelque part en Pologne est macabre (choix « naturaliste ») mais la réaction d'Ilona à ce spectacle est inattendue (non psychologique), décalée : Ilona prend la pose pour être photographiée sous le gibet de la sœur pendue (p. 16). Si Ilona était un personnage vraisemblable, son effroi et sa douleur seraient soulignés. Cependant l'exposition du cadavre ne provoque chez elle aucune réaction émotionnelle. L'évocation du corps par Ilona est aussi déshumanisée que le cadavre lui-même : le référent est désigné pour ce qu'il est, « objectivement », sans projection « subjective ». Lorsqu'Ilona évoque sa sœur, elle désigne tour à tour son corps comme objet ("the body") et la personne comme sujet présent ("I have a sister. Her name is Hannela"). Cette alternance produit un brouillage entre les repères de vie et de mort, de sujet et d'objet : la sœur est « vivante-morte », présente-absente. Le « cadavre comme objet » et la « personne vivante comme sujet » sont incorporés pour désigner la sœur morte : cette confusion qui fait de la mort(e) une présence vivante est source d'inconfort pour le spectateur qui ne retrouve pas l'expression attendue des sentiments douloureux face à la mort, repères habituels d'un traitement réaliste. Le cadavre n'est envisagé ni avec humanité, ni sans

²³³ David Ian RABEY, *Barker, Politics and Desire*. Macmillan, 1989, p. 134.

humanité, mais en dehors de la référence conventionnelle et polarisée de l'humain contre l'inhumain. Le corps du mort est un « objet humain » : en anglais, le terme « quelqu'un » se traduit par "somebody" – « un corps ». Si le cadavre n'est plus source d'effroi pour les autres personnages, il le reste pour le spectateur, engagé à dépasser son effroi habituel.

Après la recherche de la sœur (*The Power of the Dog*) et celle du mari (*Victory*), *The Love of a Good Man* (1978) propose celle du fils perdu. La survie des personnages semble dépendre de cette nécessité viscérale de « ré-unir » les liens de sang deux fois rompus dans le cas du cadavre morcelé : la mort coupe non seulement les liens physiques mais le corps physique lui-même, comme s'il fallait souligner la rupture. L'intrigue de *The Love of a Good Man* reprend la dimension politique d'une pièce comme *Victory* où un individu est aux prises avec un gouvernement tout-puissant auquel il tente d'extorquer le cadavre d'un proche :

MRS TOYNBEE: We aren't the only ones to steal our loved ones from the government. We loaned our sons for the duration (of the war) but they are hanging on to them till Judgement Day.
(*The Love of a Good Man*, p. 44)

La perspective est satirique : Mrs Toynbee use du privilège de la bourgeoisie fortunée pour se rendre en Flandres à titre personnel. Elle est prête à dissimuler les restes de son fils Billy dans une boîte à outils ("I thought we might hide Billy in a toolbox. Does that seem sensible" (p. 50). Un tel raisonnement est choquant pour la sensibilité : sa logique est pragmatique, « sensée » mais pas « sensible ». La situation Catastrophique de la guerre fait appel à l'urgence et non pas à la sensiblerie. Lorsqu'un tas d'os et de chair ainsi que la médaille du supposé fils lui sont remis, Mrs Toynbee ne cherche pas à savoir s'il s'agit bien de son cher Billy. Elle s'en empare victorieusement, victime consentante du petit arrangement avec les soldats :

BASS: She got nothing for her privilege. For all we know the corpse she kissed had killed her son.

(*The Love of a Good Man*, p. 39)

humanité, mais en dehors de la référence conventionnelle et polarisée de l'humain contre l'inhumain. Le corps du mort est un « objet humain » : en anglais, le terme « quelqu'un » se traduit par "somebody" – « un corps ». Si le cadavre n'est plus source d'effroi pour les autres personnages, il le reste pour le spectateur, engagé à dépasser son effroi habituel.

Après la recherche de la sœur (*The Power of the Dog*) et celle du mari (*Victory*), *The Love of a Good Man* (1978) propose celle du fils perdu. La survie des personnages semble dépendre de cette nécessité viscérale de « ré-unir » les liens de sang deux fois rompus dans le cas du cadavre morcelé : la mort coupe non seulement les liens physiques mais le corps physique lui-même, comme s'il fallait souligner la rupture. L'intrigue de *The Love of a Good Man* reprend la dimension politique d'une pièce comme *Victory* où un individu est aux prises avec un gouvernement tout-puissant auquel il tente d'extorquer le cadavre d'un proche :

MRS TOYNBEE: We aren't the only ones to steal our loved ones from the government. We loaned our sons for the duration (of the war) but they are hanging on to them till Judgement Day.
(*The Love of a Good Man*, p. 44)

La perspective est satirique : Mrs Toynbee use du privilège de la bourgeoisie fortunée pour se rendre en Flandres à titre personnel. Elle est prête à dissimuler les restes de son fils Billy dans une boîte à outils ("I thought we might hide Billy in a toolbox. Does that seem sensible" (p. 50). Un tel raisonnement est choquant pour la sensibilité : sa logique est pragmatique, « sensée » mais pas « sensible ». La situation Catastrophique de la guerre fait appel à l'urgence et non pas à la sensiblerie. Lorsqu'un tas d'os et de chair ainsi que la médaille du supposé fils lui sont remis, Mrs Toynbee ne cherche pas à savoir s'il s'agit bien de son cher Billy. Elle s'en empare victorieusement, victime consentante du petit arrangement avec les soldats :

BASS: She got nothing for her privilege. For all we know the corpse she kissed had killed her son.

(*The Love of a Good Man*, p. 39)

L'intrigue de la pièce est menée de manière à ce que le spectateur sache que les restes du fils sont ceux de l'ennemi mais l'ambiguïté subsiste quant à la sincérité de Mrs Toynbee²³⁴ :

Mrs Toynbee [...] in an ecstasy of emotion, leans forward and places her lips on the remains. TROD, with a groan, collapses in a faint [...]
(*The Love of a Good Man*, p. 36)

La mère théâtralise son émotion dans un commentaire réflexif :

MRS TOYNBEE: You think I'm making too much of this? Making a banquet of my grief?
BASS: Yeah, well, she is a performer, ain't she?
(*The Love of a Good Man*, pp. 36-38)

Bass, observateur qui commente la scène et Trodd qui réagit violemment sont une mise en abîme du spectateur. La dimension métathéâtrale du passage nous permet de cerner les choix dramatiques opérés par l'auteur. Comment ne pas verser dans l'expressionnisme et le grand guignol tout en exposant une action quasi nécrophage ? L'évanouissement de Trod à la vue du geste de Mrs Toynbee est rassurant pour le spectateur : c'est une réaction vraisemblable et humaine devant le spectacle de l'horreur. Cette inscription réaliste (par le truchement des autres personnages observateurs) est enrichie par une touche symbolique : Mrs Toynbee est vêtue d'une robe blanche, signe de virginité et emblème du mariage, qu'elle vient souiller de boue en embrassant les restes humains. L'insistance sur l'élément de costume "MRS TOYNBEE in a pure dress" (p.35) souligne la portée allégorique et théâtrale du geste d'amour. Mais là encore, la dimension métaphorique est ramenée au bon sens réaliste : Mrs Toynbee rassure Trod en affirmant que la tache sur la robe est bien de la boue et non du sang. Trod, porteparole de l'effroi devant le spectacle de la mort, assimile, par contagion romantique, la souillure à du sang alors que Mrs Toynbee, agent du bon sens, nous ramène aux conditions « réelles » du champ de bataille. La guerre est finie depuis plusieurs mois, le cadavre en bouillie ne verse plus de sang :

TROD: Blood... (*She turns. He indicates her dress.*) Blood on your dress...
[...] I'm going to be killed... Yes. It's the meaning of that blood.

²³⁴L'ironie dramatique serait impossible dans cette scène car elle ferait de Mrs Toynbee celle qui ne sait pas alors que le public sait. Mrs Toynbee serait ridiculisée alors qu'elle doit produire l'effet inverse : déranger. L'ambiguïté est indispensable pour susciter le malaise.

Mrs TOYNBEE: It isn't, though. As a matter of fact. It's mud. [...] Really, it's mud.

(*The Love of a Good Man*, p. 38)

Les décalages permanents entre des registres réalistes et romantiques déclenchent le malaise et le distancie. La difficulté de la mise en scène est de rendre compte de ce « vacillement » constant tout en donnant à entendre des personnages convaincants. Les limites de l'acceptable sont poussées plus loin : après l'allusion nécrophage d'une mère qui voudrait « reprendre » son fils jusqu'à l'absorber, la pièce propose l'illustration nécrophile. Lorsque Hacker tente de lui faire admettre que les restes ne sont pas ceux de son fils, Mrs Toynbee évoque l'émotion ressentie dans son sexe comme preuve incontestable de l'identité de son enfant :

MRS TOYNBEE: That was my son. I knew it, the moment I knelt down to him. I knew it in my womb.

(*The Love of a Good Man*, p. 72)

Dans cette réplique s'affirment la révolte de l'amour maternel en termes organiques mais aussi l'arrogance d'une femme qui veut repartir victorieuse de sa quête impossible, au prix du mensonge et de la mystification. Le terme "womb" désigne le sein maternel mais il connote plus littéralement l'appareil génital féminin ; il renvoie ironiquement au désir tragique et dérisoire de Hacker pour le sexe de Mrs Toynbee. La pièce s'achève dans la fusion d'Eros et Thanatos, du sexe et du cadavre, thème développé dans *Judith*. La fable concernant Mrs Toynbee illustre la méthode de l'auteur qui consiste à jongler avec les registres et les genres, mêlant l'obscène, le réaliste et le symbolique dans une langue à la fois crue et réflexive. Dans *The Bite of the Night*, le corps morcelé est directement lié à l'abjection lorsque Savage compare Helen à des déchets de viande, des abats : "bin of offal". Helen en tant que sujet n'est pas un personnage monstrueux, elle est réduite à un objet avili par le regard de l'autre :

Savage knows [...] that a thing is vile – or beautiful- not in itself, but in relation to its usage²³⁵.

Convoquant une esthétique cubiste du corps morcelé, l'œuvre de Barker s'inscrit dans un courant esthétique antérieur au Post-Modernisme, rappelant les fondements de la Modernité : l'art moderne s'est attaché à faire éclater le corps, à le déconstruire pour

²³⁵David Ian RABEY, *Howard Barker, Politics and Desire*, op.cit. p. 218.

détruire l'utopie d'un corps unifié tel que le rêvent l'idéologie politique et culturelle. Cette même idéologie a dépossédé l'individu de son corps, l'a désarticulé comme un pantin pour le mettre en morceaux :

HOLLO: You say your body is your only property [...] My arm is hanging by a string [...]
They maim the corpses, do you know, so please collect our bits together.

(Rome, p. 233)

II. Le corps humain : viande animale

Le corps fragmenté expose sa chair. Dans *Victory*, le corps est réduit à l'état de lambeaux, chair animale. Au comble du burlesque et de l'absurde, dans un accès d'extase sexuelle, le roi déchire ses vêtements en hurlant :

CHARLES: Garments down! Out bum! Out all the old flesh, grey and bedroom stale the human meat!

(*Victory*, p. 147)

L'homme réduit à sa chair est évoqué avec un détachement clinique sans pour autant en gommer l'horreur. Une typologie de la viande animale est déclinée à travers les pièces. Le corps morcelé de Bradshaw est littéralement « détaillé », assimilé aux morceaux choisis de la viande sur l'étal d'un boucher :

BRADSHAW: I will get your bits, your chops and scrags, your offal and your lean cuts, I will collect them.

(*Victory*, p. 142)

L'énonciateur désigne le corps comme viande sans exprimer la subjectivité de son affect. La perspective déshumanisée du corps comme viande joue au niveau de la rhétorique et non de la psychologie du personnage. Dépouillé de psychologie, le personnage fait disparaître les fonctions émotive, conative et phatique du langage au profit de la seule fonction référentielle²³⁶ :

BRADSHAW: They even wrapped it up, like butchers.

(*Victory*, p.183)

L'image des « bouchers » n'est pas utilisée comme jugement de valeur ; la chair mutilée réduite au rang de viande renvoie au sens littéral et non plus métaphorique du terme « boucher ». La taxonomie de la viande contamine le lexique de Bradshaw lorsqu'elle souligne la grossièreté de sa fille :

BRADSHAW: You are bovine... red inside.

(*Victory*, p. 142)

²³⁶Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 2003.

Bradshaw souligne la dimension littérale du terme “bovine” et non sa signification symbolique en précisant “red inside” pour désigner l’ensemble viscéral et sanguin de la bête et pas seulement les caractéristiques morales du personnage. Le champ sémantique de la boucherie apparaît également dans *The Last Supper* avec les soldats pendus :

JUDITH: Suspended like pheasants from a butcher’s hook.
(*The Last Supper*, p. 12)

Les perceptions sensorielles sont suscitées dans un projet esthétique proche de celui du peintre Francis Bacon lorsqu’il cherche à faire apparaître l’élément animal à travers l’humain :

Nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve surprenant de ne pas être là, à la place de l’animal²³⁷.

Comme l’explique Deleuze,

Au lieu de correspondances formelles, ce que la peinture de Bacon constitue, c’est une zone d’indiscernabilité, d’indécidabilité, entre l’homme et l’animal [...] le fait commun de l’homme et de l’animal. [...] C’est une zone d’indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale : l’homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme²³⁸.

Il ne s’agit pas de comparer deux genres artistiques, la peinture de Bacon et le théâtre de Barker, mais deux démarches d’artistes qui poursuivent une réflexion sur ce « fait commun » entre l’homme et l’animal. Tout comme Bacon qui veut dépasser la narration et la figuration dans ses peintures, Barker s’est détaché du « réalisme » en s’écartant du théâtre social et politique. Bacon cherche à créer la sensation en évitant le sensationnel de la même manière que Barker cherche à mobiliser chez le spectateur un autre accès à la représentation de l’inhumain que celui de la catharsis. En d’autres termes il veut écarter le spectaculaire et suspendre le réflexe de jugement de valeur moral qui permet au spectateur de se rassurer :

Bacon n’a pas cessé de vouloir éliminer le « sensationnel », c’est-à-dire la figuration primaire de ce qui provoque une sensation violente²³⁹.

²³⁷Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Paris : Editions de la Différence, Coll. La vue le texte, 2 vol. 1984 p. 21

²³⁸Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, Logique de la Sensation, ibid.* p.19.

²³⁹Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, Logique de la Sensation, ibid.* p. 20.

Chez Barker, la barbarie est traitée dans un premier temps sur un mode grotesque (dans *The Bite of the Night* et *Victory*), ce qui permet au spectateur de mettre à distance des émotions violentes. Dans un deuxième temps, cette barbarie est réintroduite comme « cruauté » au sens où l'entend Artaud, « éloignée du sadisme et de l'exhibition sanguinaire²⁴⁰ ». Comme le rappelle André Green, la définition de cette cruauté s'inspire du fatum (« cruauté qui conduit les choses vers leur fin imparable »). Barker se démarque du projet d'Artaud qui vise à réhabiliter une nouvelle catharsis :

Artaud en appelle à un théâtre de la chair [...] Son but est la provocation d'un frisson qui terrasse la passivité du spectateur et le sorte de la séduction amollissante qui l'anesthésie par les moyens de l'agréable, du pittoresque et du décoratif²⁴¹.

Nous préférons au terme de « frisson » celui de « malaise » qui associe le trouble physique à la notion d'inquiétude (« uneasiness » au sens de « unrest »).

Si à travers la mutilation du corps, Barker réécrit l'Histoire de la torture universelle, son projet n'est pas politique au sens où nous l'entendons dans le théâtre de Peter Barnes ou Edward Bond. Barker a progressivement délaissé les questions sociales de la collectivité pour appréhender l'individu dans son intimité mais son regard reste politique dans sa dimension polémique contre l'ordre établi et les idées reçues. La réflexion sur la nature humaine prend une dimension éthique. La question esthétique de la représentation est subordonnée à cet engagement. Le concept de « cruauté » dans le théâtre de la Catastrophe reprend l'étymologie du mot « crudus » :

Crudus (cru, non digéré, indigeste), désigne la chair écorchée et sanglante : soit la chose elle-même dénuée de ses atours ou accompagnement ordinaires, en l'occurrence la peau, et réduite à son unique réalité, aussi saignante qu'indigeste²⁴².

Proche de l'esthétique de Bacon, La beauté tragique chez Barker doit être une révélation qui sort le spectateur de sa léthargie :

²⁴⁰ André GREEN, *Un Œil en Trop, Le Complexe d'Œdipe dans la Tragédie*, Paris : les Editions de Minuit, 1969, p. 20.

²⁴¹ André GREEN, *Un Œil en Trop, Le Complexe d'Œdipe dans la Tragédie*, *ibid.* p. 20.

²⁴² Clément ROSSET, *Le Principe de Cruauté*. Paris : Minuit, 1988, p.17-18, cité par Elisabeth Angel-Perez, « Pour un Théâtre de la Barbarie : Peter Barnes et Howard Barker » *Etudes Anglaises* 52-2 (1999) p. 199.

It was beautiful, but not in any way I already understood the beautiful. This particular beauty came in the guise of the ugly²⁴³.

Par-delà le dégoût, l'empathie ou le jugement moral, la chair peut devenir une forme de beauté. Les projets de Bacon et de Barker se rejoignent :

Dans la peinture de Bacon « on ne relève la trace d'aucun appel au sentiment : ni vérisme, ni misérabilisme, ni expressionnisme. Pas de spéculation systématique sur une violence de fait divers [...] moins encore une visée critique, d'ordre moral ou politique ; mais, au lieu de tout cela, une saisie sur le vif au sens aussi acéré que quand on parle d'une plaie à vif²⁴⁴.

L'organique charnel transcende l'horreur du cadavre :

DOJA: Will you wait for the body to be cold or slice warmly through the lungs
the bowel the viscera I've heard the flesh comes softly from the bone
but only if the blood still moves whereas cold flesh adheres.
(*He Stumbled*, p. 252)

Le texte a une parenté étrange avec un texte écrit en hommage à Bacon, scène d'éviscération de la bête à l'abattoir :

Au centre pendait la poulie et sa grosse chaîne grise pour hisser par les pattes arrière les bêtes tout juste tuées afin de leur couper délicatement la tête et leur arracher savamment la peau. Après quoi il y aurait l'incision verticale tout au long de l'abdomen bleuté et l'apparition, le surgissement des entrailles bronze, luisantes, compliquées, luxueuses. Comme une riche draperie qui dégringolerait d'une étagère. C'était beau²⁴⁵.

Pour Barker comme pour Bacon, il s'agit de restituer « la vie rendue à sa fibre nerveuse ». L'éclatement du corps humain n'est pas un événement nouveau : il a traversé l'Histoire :

Occident ? Chrétienté ? Nous n'avons pas d'autre culture même si nous la déclinons, dans tous les sens du terme : nous en sommes le corps, càd le précipité et l'articulation²⁴⁶.

²⁴³ Howard BARKER *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 127.

²⁴⁴ Michel LEIRIS, *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris : Seuil, 1995, p. 45.

²⁴⁵ Pierre CHARRAS, *Francis Bacon, le Ring de la Douleur*, Paris : Ramsay, 1996, p. 26.

²⁴⁶ Jean Louis SCHEFER, « Chair de la peinture », BACON, op.cit. pp. 33-35.

Ce commentaire sur Bacon rappelle celui de Barker lorsqu'il souligne la prééminence de l'Histoire tragique de l'Occident à travers les textes Hébraïques, bibliques ou classiques :

These narratives remain dimly familiar to us; they are after all, the deep humus of the European soul²⁴⁷.

²⁴⁷Howard BARKER *Arguments for a Theatre*, *op.cit.*, p. 174.

III. Le corps humain : chair à consommer

Après la viande de boucherie, la chair humaine est la denrée à consommer : le personnage de Savage est réduit par Helen à “the fat one”. Le registre du « gras » et de la viande à cuire est exploité littéralement :

HELEN: Boiled in your sweat. A stew of anger and unhealthy fat [...]
 [...] fat guts
 [...] the fat one.

(*The Bite of the Night*, pp. 22-23)

Cette évocation est différente de celle du héros falstaffien et bakhtinien : l’image de la chair grotesque ne vise pas tant l’excès comique que la perception organique. Chez Shakespeare, le corps s’offre au regard à travers des images rabelaisiennes dans les comédies. Il relève souvent du carnaval : l’étymologie de « carnaval » est « carne levare » qui signifie « mettre la chair de côté » pour entrer dans le temps du Carême. Le carnaval est cette parenthèse festive et païenne dans le calendrier chrétien où la vie réelle est laissée de côté. Le théâtre charnel de Barker n’est pas carnavalesque dans ce sens. Dans la tragédie shakespearienne, le morcellement du corps est souvent le résultat, ce qui « reste » du drame politique (vengeance, prise de pouvoir, rébellion) ; le corps devient l’allégorie d’un message politique dans *Coriolan*, *Richard III*, *Jules César* par exemple. Barker en revanche se concentre sur la souffrance charnelle de l’individu dans sa dimension existentielle et métaphysique. Dans *Othello*, tragédie de la passion, l’expression brute de la vengeance fait appel à des lieux communs : “I’ll tear her to pieces” (III, 3, 434) et “I will chop her into messes” (IV, 1, 193) tandis que dans le portrait de Fladder (*The Bite of the Night*) le lieu commun du guerrier sanguinaire est agrémenté de la réalité physique (bien que fictive) d’un personnage monstrueux :

GUMMERY: Head-hacker, I saw him swallow blood hot from the severed arteries, the head still rolling in the fosse.

(*The Bite of the Night*, p. 33)

Ce portrait macabre renvoie au motif du vampire de la littérature gothique ou de l’ogre anthropophage des contes de Grimm. Si ces images sont familières, surgies du fonds commun de la culture populaire, le malaise subsiste, logé quelque part dans l’inconscient collectif. La mutilation dans *The Bite of the Night* poursuit son processus

implacable de morcellement jusqu'à l'effacement du corps, par absorption. Avant d'envisager la disparition totale de son corps, Helen évoque avec cynisme le lieu commun de l'amour – dévoration :

HELEN: Your mouth would draw me in and make me vanish, a sweet in your jaw, sucked to oblivion.

(The Bite of the Night, p. 65)

Le thème anthropophage constitue le motif central de *The Last Supper* qui prend l'eucharistie chrétienne pour hypotexte.

IV. L'allégorie de la dévoration dans The Last Supper (1988)

La vie des sociétés archaïques présente l'alternance de l'interdit et de la levée de l'interdit du cannibalisme : l'homme qui jamais n'est tenu pour une bête de boucherie, est fréquemment mangé suivant des règles religieuses ? [...] L'exemple significatif est donné dans le repas de communion qui suit le sacrifice. La chair humaine mangée est alors tenue pour sacrée [...] l'objet est « interdit », il est sacré, et c'est l'interdiction qui pèse sur lui qui l'a désigné au désir. L'interdit ne crée pas la saveur de la chair, mais il est la raison pour laquelle le « pieux » cannibale la consomme²⁴⁸.

La Cène du *Nouveau Testament* est parodiée dans cette fable politique et morale où des fidèles sont amenés à consommer le corps de leur chef spirituel, Lvov. La situation catastrophique qui ouvre la pièce est la suivante : douze personnages las et affamés après une guerre civile de douze ans sont conviés à un souper par leur maître spirituel. Le gourou charismatique Lvov, imposture de Dieu, est impuissant à remédier à la famine : il se propose comme nourriture pour assurer leur survie. Le corps charnel du personnage et le corps allégorique de la figure christique se confondent. L'hypotexte biblique auquel renvoie le titre de la pièce, *The Last Supper*, est subverti : l'eucharistie est envisagée de manière littérale comme acte anthropophage.

A. Deux exemples de cannibalisme dans les pièces de Gregory Motton et Sarah Kane

Les auteurs anglais de la tendance In-Yer-Face drama²⁴⁹ née dans les années 90 ont renoué avec la violence exacerbée de la tragédie grecque et jacobéenne en représentant des actes barbares, dont le cannibalisme. Au tournant du XXI^e siècle, les dramaturges anglais se font le miroir de la société déshumanisée de l'Après-Shoah, de sa « mécanique dévorante perpétuelle, [un] champ de forces où le fort qui défait le faible risque lui aussi de devenir la proie d'un prédateur plus puissant que lui²⁵⁰ ». Dans le chaos moral et la

²⁴⁸ Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, op. cit. p 79

²⁴⁹ Expression forgée par Aleks Sierz en référence à Sarah KANE, Philip RODLEY, Mark RAVENHILL, Patrick Marber, Joe Penhall et autres jeunes auteurs. Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre*, London : Faber and faber, 2000.

²⁵⁰ Agathe TORTI-ALCAYAGA, « L'oeuvre de Sarah Kane : le théâtre de la défaite », *Cycnos*, vol 18, n°1, 2001 p. 55

défaite du sens consécutifs aux traumatismes de deux guerres mondiales, l'inhumain est envisagé sans concession.

Dans *Blasted* de Sarah Kane (1995), un soldat sans nom mange les yeux du jeune Ian après l'avoir violé et énucléé, avant de se donner la mort :

The Soldier grips Ian's head in his hands. He puts his mouth over one of Ian's eyes, sucks it out, bites it off and eats it. He does the same to the other eye.
(*Blasted*, p. 50)

Aveugle, affamé, Ian mange un bébé mort enterré sous le parquet :

Ian tears the cross out of the ground, rips up the floor and lifts the baby's body out. He eats the baby. He puts the remains back in the baby's blanket and puts the bundle back in the hole.
(*Blasted*, p. 60)

La violence extrême et le langage cru des pièces de Sarah Kane ont fait d'elle un auteur radical ; derrière sa posture provocante s'affirme la lucidité d'un regard sur la société dans une langue riche et poétique.

Dans un registre cocasse, Gregory Motton (en marge du courant In-Yer-Face) s'appuie sur une logique ubuesque qui conduit à un acte cannibale dans *In Praise of Progress*²⁵¹ (1998). Des événements surréalistes et des personnages non psychologiques font déraiper la comédie vers le macabre et l'invraisemblable. Marvin mange Mrs Bulimia, la maîtresse de son père au nom emblématique, et qui avait d'ailleurs commencé à se dévorer elle-même :

MARVIN: I've something to tell you. I've eaten Mrs Bulima.

MR GREENHOUSE: What? You've eaten Mrs Bulima?

MARVIN: It was a real slap up meal I can tell you

MRS FISCHBEIN: How disgusting

MR GREENHOUSE It's a disgrace

[...]

BUBBLES: I have to ask you Marvin. Why did you eat -?

MARVIN: She wanted me to, join in, she said, don't be shy, I like to share-

BUBBLES: What?

MARVIN: She was eating herself you see.

(*In Praise of Progress*, pp. 142 - 148)

²⁵¹Gregory MOTTON, *In Praise of Progress, Plays Three*, London : Oberon, 1999, p. 114.

L'imagination poétique, ludique et macabre souligne la littéralité du signifiant : Mrs Bulimia ne se consume pas de chagrin, elle se consomme littéralement. *In Praise of Progress* donne à voir un monde absurde, beckettien, dans la veine loufoque et burlesque des Monty Python²⁵². La perspective morale s'efface derrière l'imagination visionnaire et l'aporie, comme dans l'œuvre de Barker.

Les exemples de Sarah Kane et Gregory Motton illustrent deux manières totalement opposées de traiter la question du cannibalisme : naturaliste, voire « hyperréaliste » pour Kane, surréaliste et non référentielle chez Motton. Ses personnages dramatisent l'horreur de manière mécanique, la dédramatisant à l'instar d'une société malade dont le rapport à la cruauté est déshumanisé :

Why should governments have a monopoly on unspeakable cruelty and outrage? It's inevitable that in the wake of the First World War and the gas camps and in the shadow of the bomb the ordinary people fight back with horrors of their own.

(In *Praise of Progress*, p. 114)

Howard Barker, Gregory Motton et Sarah Kane (pour ne citer que quelques auteurs) convoquent chacun à leur manière des scènes inhumaines allant jusqu'au cannibalisme. Comment Howard Barker traite-t-il la question dans *The Last Supper* ? Bien que l'auteur revendique son choix d'un théâtre tragique, la pièce évite le choc provoquant et douloureux visé par Sarah Kane. La question du cannibalisme est rigoureusement contrôlée par le truchement d'un texte argumentatif. Les personnages autojustifient leur rôle actif dans l'anthropophagie.

²⁵² *Monty Python's Flying Circus* s'est rendu célèbre par ses sketches et films surréalistes et absurdes dans les années 80.

B. L'anthropophagie comme survie à la Catastrophe

La question de la famine dans *The Last Supper* conditionne l'action dramatique, la « Catastrophe initiale ». Le discours des personnages affamés en quête de nourriture est contaminé par des images de chair et de viande de boucherie : dans le premier tableau, l'infirmière Marya apostrophe le train de soldats : “Goodbye you meat and gristle” (p. 3). Judith a vu des soldats pendus “like pheasants from a butcher’s hook” (p. 12). Le conflit qui oppose le fidèle Sloman au gourou Lvov s'exprime dans le registre organique de la chair tailladée par la douleur. Envoyé quérir de quoi manger pour ce dernier repas, le charpentier Sloman revient non pas avec de la viande de mouton mais avec le cadavre d'une chienne famélique. :

SLOMAN: [...] It is terribly hard to kill a dog. It is quite right that I who loved dogs should have been sent. Quite right. Am I to skin it too? (*Lvov ignores him.*) Silly question. (*He turns to go, then abruptly flings the sack at LVOV, who catches it.*) You skin it (*Pause*) If this is to be our final dinner I think you should do some of the preparation.
(*The Last Supper*, p. 9)

Le signifiant “dog” dans “it is terribly hard to kill a dog” renvoie à “god” dont il est l'anagramme : Lvov, avatar hâbleur de Dieu au nom de loup²⁵³, se propose bientôt comme chair à consommer à la place du chien²⁵⁴ étique pour ce dernier souper. La consommation finale de Lvov à la place du chien est inscrite en filigrane dans l'énoncé, comme si le signifiant devançait le projet dramatique et non l'inverse. Ce sont les mots de Sloman qui appellent l'idée de manger Lvov (projet ensuite repris à son compte par Lvov lui-même). Nous retrouvons dans *The Last Supper* un principe d'écriture qui conditionne la prolifération du corps organique dans l'écriture : le topos charnel qui articule les pièces est l'accomplissement littéral d'un jeu logique sur les signifiants. L'auteur part d'une série d'énoncés simples, exploite la veine du champ sémantique puis l'applique à l'action dramatique au pied de la lettre. L'exemple ci-dessus s'appuie sur un processus dialectique menant à la seule conclusion logique : il faut tuer Lvov pour le manger. L'énoncé “it is terribly hard to kill a dog” signifie par euphémisation « il faut tuer Lvov pour se nourrir même s'il est très dur de tuer Dieu ». En d'autres termes, la

²⁵³“Lvov” est phonétiquement proche de “woolf”.

²⁵⁴Le motif du chien est récurrent dans toute l'œuvre de Barker : il est à la fois polysémique et ludique, clin d'œil facétieux, signature en forme de griffe de l'auteur au nom d' « aboyeur ».

Catastrophe encourage les personnages à dépasser l'interdit biblique « tu ne tueras point » pour commettre le meurtre ultime : celui de Dieu. Les motifs autorisant la transgression de l'interdit sont énoncés dans l'argument de Sloman cité ci-dessus. Le jeu phonétique et sémantique entre “dog” et “god” rappelle que le gourou charismatique Lvov se comporte comme un « chien » à l'égard de ses fidèles. De plus, le passage à l'acte anthropophage est autorisé par la circonstance conjoncturelle de la famine : il est impossible de nourrir l'assemblée avec un seul chien glabre. « L'eucharistie monstrueuse²⁵⁵ » n'est que l'aboutissement d'une série de propositions logiques sous forme de syllogisme implicite : puisque le seul chien disponible ne peut nourrir tout le monde, puisque Lvov est un chien, les fidèles mangeront Lvov. Cette série de postulats logiques précipite la pièce vers une situation surréaliste où l'anthropophagie devient littérale.

The Last Supper, tableau de la nature humaine confrontée à la violence de la guerre, rejoue en-dehors de tout jugement de valeur moral le cycle de la Catastrophe qui se nourrit de la mort pour survivre :

L'entre-dévoration est le fondement de la nature²⁵⁶. Chaque fois que la vie apparaît il y a rupture d'un équilibre dans l'univers. [...] Cette rupture d'équilibre exige une compensation [...] Ce fut peut-être l'origine des sacrifices humains. Il y a peut-être quelque chose de grossier et d'obscène dans l'apparition de la vie qui ne se maintiendra qu'en tuant de la vie pour survivre²⁵⁷.

L'anthropophagie est un avatar de la Catastrophe. Le corps est à la fois objet mort et source de vie selon un cycle de destruction et de survie. Cet archétype est inscrit dans la structure même des pièces, entre effondrement et recommencement. Rappelons que le terme « Catastrophe » désigne non seulement les désastres et malheurs engendrés par l'action de l'homme (et qui constituent les situations initiales des pièces), mais aussi la forme particulière de tragédie définie par Howard Barker pour son théâtre. Dans les pièces de la Catastrophe se joue la tragédie de l'instant présent ; l'avenir des personnages s'improvise dans l'urgence de la survie, sans préméditation ni logique fataliste. Le

²⁵⁵Expression proposée par Elisabeth ANGEL-PEREZ, « Pour un théâtre de la barbarie », *Etudes Anglaises*, pp. 198-210.

²⁵⁶Alain DIDIER-WEILL, *Invocations*, in Claude REGY, *L'ordre des Morts*, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

²⁵⁷Claude REGY, *L'ordre des Morts*, *ibid*, p 86.

locuteur ne maîtrise pas son texte, mais son texte s'impose à lui, tout comme l'auteur ne choisit pas une structure préalable pour ses pièces²⁵⁸.

The Last Supper est une succession d'instantanés fragmentaires, une suite de scènes introduites par deux prologues et interrompues par huit paraboles, chaque scène est elle-même interrompue par l'apparition d'un chœur :

Le théâtre, c'est une vie qui se crée d'instant en instant. Chaque instant porte sa fin et porte en même temps la naissance de l'instant suivant. Ce n'est qu'une série de créations et de destructions... Toute la nature, toute la création, tout ce qui est biologique obéit à ce destin unique²⁵⁹.

C. Dévorer ou ronger ? “It gnaws”

La dérive grotesque de la famine vers l'anthropophagie²⁶⁰ prend appui sur le texte : le langage suscite la présence charnelle et non l'inverse. La diégèse de la pièce suit un cours inéluctable vers l'acte d'anthropophagie mais « l'eucharistie monstrueuse » n'est pas donnée à voir. L'horreur ne réside pas dans le spectacle du corps dévoré, mais dans la représentation imaginaire qu'en fait le spectateur à l'écoute du texte. La monstruosité charnelle n'existe que dans le discours. L'eucharistie est inscrite dans le paradigme de la dévoration, dans un tissage poétique de signifiants récurrents qui parcourent la pièce. Le terme “gnaw” est repris sept fois par Sloman (page 21). L'auteur épuise la veine sémantique d'un filon signifiant à partir du terme “gnaw”²⁶¹ dans une quête poétique. Il semble que « l'eucharistie monstrueuse » ne soit que l'aboutissement grotesque de l'action de « ronger », comme si le signifiant convoquait l'acte barbare au lieu de l'illustrer. Comment s'opère le glissement entre “gnaw” et “consume” ?

Le sens littéral de “gnaw” renvoie à l'image du chien et de l'os rongé et par glissement sémantique il suscite l'image du corps en tant que « reste », les os dépouillés

²⁵⁸Howard BARKER, « La structure, si elle existe est innée, naturelle. Je ne planifie pas la structure. Je ne réécris presque pas », *Entretien avec Howard Barker*, Mike SENS, *Alternatives Théâtrales*, p. 25.

²⁵⁹Claude REGY, *L'ordre des Morts*, op. cit, p. 80.

²⁶⁰Bien que des événements tragiques de cet ordre se produisent dans la réalité, la situation an-historique de l'action et le choix des personnages font de la pièce une fable épique et non une pièce naturaliste.

²⁶¹“Gnaw” apparaît plusieurs fois dans *The Bite of the Night* où l'oralité est inscrite dans le titre : “bite”, la morsure ; “the gnawed bone of my mind, [...], dirty butcher's bone” (p. 13) et “those gnawed and kneaded tits” (p. 28).

de leur chair. Le signifiant “gnaw” recouvre ainsi la topique du chien évoqué précédemment, et celle de la figure inversée de Dieu que représente Lvov, rongé et dévoré à son tour. Au sens figuré, le terme “gnaw” est employé en référence à l’être humain. Il caractérise alors une douleur saisissante, qu’elle soit physiologique, affective ou morale. Dans l’expression suivante, “the gnawing, humiliating absence of equality” (p. 21), “gnaw” est une métaphore usée. Sloman est « rongé » et humilié par le sentiment d’inégalité : “gnawing” devient redondant, renforçant l’humiliation (“humiliating”). En revanche, les occurrences suivantes de « gnaw » sont insolites :

SLOMAN: It gnaws. (*Pause*) It gnaws you even ...
 [...]

 I didn't say anything could be achieved. I said it gnaws. But
 Arnold cannot touch Anna and Lvov can. It gnaws.
 ARNOLD: No, I'm all right, I –
 SLOMAN: Oh Arnold, be gnawed!

(*The Last Supper*, p. 21)

L’emploi irrégulier de “it gnaws” est calqué sur l’expression courante “it hurts” (« cela fait mal ») : Sloman substitue le terme “gnaw” à celui de “hurt” pour souligner la qualité lancinante de sa souffrance. L’emploi neutre et générique de “gnaw” dans “it gnaws” est un raccourci efficace pour élargir le spectre de signification de “gnaw”. Sloman fait de sa douleur singulière une souffrance universelle. La neutralité générique de “it hurts” est remplacée par l’universalité de la douleur charnelle dans “it gnaws”. Le tourment du personnage perd sa coloration psychologique pour prendre une dimension organique métonymique du thème central de la pièce : la réplique “be gnawed” désigne de manière proleptique l’acte anthropophage, la consommation de Lvov :

Howard Barker uses far-fetched metaphors, but which are organically, sensuously apt²⁶².

Envisagée sous cet angle, la démarche créatrice de l’auteur fait ironiquement écho au précepte biblique, « le verbe s’est fait chair » :

La fusion de la parole et du corps est visible. La parole est du corps²⁶³.

La perspective de l’auteur est phénoménologique :

²⁶²Conversation avec David Ian RABEY, *Wrestling with Barker workshop*, juillet 2003.

²⁶³Claude REGY : *L’ordre des morts*, op.cit, p. 48.

Le mot et la parole ont véritablement pouvoir d'incarnation. C'est en ce sens que la parole poétique est de l'ordre du dire (dichten) dont l'horizon n'est autre que l'Être, et non pas du penser, de l'en-soi²⁶⁴.

La production langagière est une parole à l'état brut révélatrice des obsessions profondes surgies de l'inconscient. Les personnages n'existent pas préalablement à leur texte. Ils se définissent et prennent consistance à partir de la langue, une langue organique :

Barker's characters seem to spring from, and are driven by instincts, not just ideas²⁶⁵.

La reprise du signifiant "gnaw" et son glissement vers l'action cannibale révèlent la souffrance chaotique de l'être, chair et âme confondues. L'auteur nous convie à pénétrer dans l'intériorité organique de l'être, à plonger au-delà de l'enveloppe physique, au-delà de l'apparence visible.

D. Le corps du prophète : théâtre de l'imposture

La structure séquentielle de *The Last Supper* nous invite à considérer les scènes comme des tableaux qui renvoient à l'iconographie chrétienne ; le titre de la pièce convoque les représentations picturales de la Cène qui ont traversé l'histoire de la peinture occidentale. Cette imprégnation visuelle est renforcée par le champ sémantique du corps souffrant qui se donne en représentation. Lorsque Sloman dénonce l'imposture de Lvov, il reproche au gourou d'incarner le martyr dans la théâtralisation d'un visage souffrant :

SLOMAN: Are you catching his expression?

[...]

His pained and injured - like a bruise burst open expression - I have grown utterly to hate ... (*Pause*) Still, we have, all of us, only a limited repertoire of expression. I accept - barring the effect of gunfire on the physiognomy - barring traumatic wounding - this is an expression we shall all have to live with And there's the knife.

(*The Last Supper*, p. 9)

²⁶⁴Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 159.

²⁶⁵« Conversation with Harriet Walter », David Ian RABEY, *Howard Barker, Politics and Desire*, op. cit. p. 278.

Judith poursuit l'accusation sur le thème de la supercherie :

JUDITH: [...] You taught me information is nothing and expression, all. You are the actor, and me, the scene shifter, learning from the wings

JUDITH: What is the use of these emotional expressions - [...] If they are not true? That surely is the rot of poetry?
(*The Last Supper*, pp. 12-19)

Pour Dora en revanche, la vérité et la parole sont indistinctes, la forme du message garantit l'authenticité du contenu :

DORA: Everything I said was true. Everything, perfectly expressed.
(*The Last Supper*, p. 19)

“True” et “expressed” sont envisagés par Dora comme termes synonymes et interchangeables, comme si la seule expression langagière garantissait la vérité du message. Le personnage illustre la perspective phénoménologique selon laquelle la chair ne ment pas :

L'apparaître doit être compris comme expression et manifestation visible d'un invisible²⁶⁶.

Lvov exploite à son profit le point de vue de Dora. Il s'appuie sur la séduction de l'expressivité pour asseoir sa dictature. L'expression lisible de l'affect sur son visage doit garantir la vérité de ses sentiments :

Le style ne peut apparaître qu'en tant qu'incarnation et prégnance de sens²⁶⁷.

Lvov a recours au style, à la théâtralisation de l'expressivité charnelle pour convaincre Sloman du haut de son autorité :

LVOV: [...] And when the truth stands out like a swollen vein, you resent that too.
(*The Last Supper*, p. 13)

Lvov use de la rhétorique pour manipuler son auditoire. Il domine Sloman dans une langue lyrique édifiée sur le mensonge :

²⁶⁶ ^{Jean} Yves MERCURY, *L'expressivité chez Merleau-Ponty, Du corps à la peinture*, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 44.

²⁶⁷ ^{Jean} Yves MERCURY, *L'expressivité chez Merleau-Ponty, ibid.* p. 40.

LVOV: You are angry that you are not me. Your body and your soul are raw,
 as if you were inverted and your red insides were smarting in the air.
 SLOMAN: I can't reply to that –
 LVOV: It is the terrible cry of the skinned wolf whose nostrils are brimming
 with its own blood...
 SLOMAN: I can't reply.

(*The Last Supper*, p. 22)

L'incapacité apparente de Sloman à répondre n'est pas une défaite mais la noble victoire du silence contre des propos mensongers et diffamants. Le discours de Lvov relève de l'expressivité et du sensationnel et non de l'informatif. Si nous reprenons les fonctions du langage de Roman Jakobson²⁶⁸, Lvov masque la fonction référentielle du langage sous les fonctions conative et émotive : il vise à provoquer Sloman à travers un portrait cru de sa chair torturée, en vain car Sloman refuse de répondre. En revanche, Le gourou se laisse emporter par la fonction émotionnelle de ses propos menaçants : il croit maîtriser l'exercice rhétorique alors qu'il se désigne lui-même à travers le loup ("the terrible cry of the skinned wolf"). L'ironie dramatique fonctionne. L'évocation du corps dépecé de Sloman et du loup sanguinolent est une annonce proleptique de « l'eucharistie monstrueuse » dont Lvov sera la victime. Plus tard, dans son ultime discours, Lvov déclare publiquement avoir perdu sa verve de rhétoricien. Le monologue dramatique est pervers, mensonger, théâtral :

LVOV: Losing the knack. The knack going. Losing the gift. The gift going.
 Finding it false and only forty-two. Come nearer those at the back!
 Those at the back file through! And the voice! the voice going! [...]
 How rare to hear a teacher when the teachers are all dead, the teachers
 and the poets are all dead, instead we praise the actors, the genuises
 posing for the cameras, how effortless they are and charming, this
 never-ageing charm will be the death of us, only catastrophe can keep
 us clean [...] It is simplicity you lack and in exchange they give you
 comedy.

(*The Last Supper*, p. 23)

Lvov use habilement de la sémantique théâtrale (« the voice, the actors, the genuises posing for the cameras [...] comedy » pour mieux s'en défendre, prévenant ainsi toute accusation de mystification. Le prêche vise à séduire l'auditoire, à l'impressionner avec des menaces apocalyptiques²⁶⁹. Avec Lvov, « l'expression du visage » est une formule

²⁶⁸Roman JAKOBSON, *Essais de Linguistique Générale*, Paris : Editions de Minuit, 1994, p. 190. **o p e i t**.

²⁶⁹L'expression "only catastrophe can keep us clean" parodie le sermon moralisateur et religieux, mais dans une perspective métathéâtrale, elle désigne ironiquement le Théâtre de la Catastrophe.

qui s'applique au corps tout entier. Le corps se donne à lire comme les traits d'un visage. Lvov affirme que la vérité s'impose parce qu'elle est lisible sur le corps même, il en appelle à l'expressivité charnelle. ("And when the truth stands out like a swollen vein, you resent that too" (p. 13). L'expressivité théâtrale de Lvov prend une double signification : elle renvoie à l'iconographie chrétienne. Lorsque Judith critique l'expression souffrante et mensongère du visage ("What is the use of these emotional expressions [...] If they are not true?" p. 19), son argument désigne implicitement le culte des images saintes marquées par le tourment de la douleur. La légitimité de la foi chrétienne qui repose sur les preuves tangibles de la manifestation du Christ est remise en question à travers le personnage de Lvov.

La pièce prend une dimension métathéâtrale : le théâtre doit-il imiter la réalité ou bien affirmer l'artifice qui le fonde ? L'histoire du théâtre occidental est caractérisée par la fonction mimétique remise en cause avec « la mort du personnage » à l'aube du XX^e siècle :

Le doute atteint désormais la fonction imitative du théâtre. [...] Pour la première fois, en 1872 Nietzsche prend sous le feu d'une critique radicale la problématique d'Aristote tout entière et jette le discrédit sur la mimésis, son principe fondateur. [...] L'habitude prise par le spectateur de voir et entendre « son double sur la scène²⁷⁰.

Le théâtre de la Catastrophe cherche à « explorer le versant invisible de l'univers²⁷¹ ». La pièce ne reprend pas les poncifs du mensonge et de la vérité selon une perspective morale ; elle va au-delà du lieu commun « les apparences sont trompeuses ». La fourberie et la dissimulation ont fourni en substance toute l'histoire de la comédie bourgeoise à travers des portraits satiriques de caractères²⁷². Le théâtre de la Catastrophe n'est pas un théâtre psychologique ni un théâtre d'intrigue et de comédie. La question est posée ici sous l'angle nouveau de l'expressivité de la chair. La pièce *The Last Supper* est construite sur le paradoxe suivant : Lvov affirme que le corps en représentation est expression de vérité, mais le corps souffrant de la passion n'est pas donné à voir dans l'acte anthropophage. Le choix de ne pas représenter la scène d'anthropophagie est

²⁷⁰Robert ABIRACHED, *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, op. cit. p. 175.

²⁷¹André GREEN, *Un Oeil en Trop, Le Complexe d'Edipe dans la Tragédie*, op. cit. p. 20.

²⁷²Citons par exemple la *Comedy of Manners* avec Sheridan (1751 – 1816).

délibéré car l'acte est impossible à jouer littéralement par des comédiens²⁷³. Au-delà de cette raison technique évidente, le rejet de la représentation naturaliste du corps dévoré est lié au statut de Lvov dans la pièce. Nous savons que le personnage de Lvov n'est pas psychologique bien qu'il utilise une technique de manipulation psychologique. C'est un personnage de la modernité au sens où le définit Abirached :

Le personnage est un être de mots : il peut donner de la transparence aux sentiments et aux passions en leur conférant la cohérence du verbe [...] Il peut, en désarticulant le discours, mettre en lumière les failles pathétiques ou bouffonnes²⁷⁴.

Beau parleur et rhéteur, Lvov a une fonction orale dans la pièce. Le langage est au cœur de la représentation dans la pièce. La topique de la chair, son évocation littéraire, suggestive et expressive, se donnent en spectacle à l'imagination du spectateur.

E. L'ellipse finale de la pièce

The Last Supper se termine sur une ellipse : alors que la progression dramatique tend vers la fin tant attendue par le spectateur, à savoir la consommation du corps du prophète par ses adorateurs, l'acte d'eucharistie n'est pas donné à voir. La scène du meurtre de Lvov (singant l'assassinat de Jules César au Capitole) annonce l'acte cannibale :

IVORY: I ate a woman once, who came to picnic on a terrace. It's not impossible.
[...] How perfect her skin, and how perfect her inside. Her exterior and her interior.

(The Last Supper, p. 50)

SLOMAN: The master's dead.
Eat the master
The master's dead.

SLOMAN: Butcher! I will swallow and be no less than a greater cynic.
Butcher! (He drags the knife from LVOV's body. He stands, holding it, defiant. The wind of desolation)

(The Last Supper, pp. 52-53)

²⁷³ Cf. infra, CINQUIÈME PARTIE, Chapitre XI.

²⁷⁴ Robert ABIRACHED, *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne. op. cit.*, p. 23.

Cette « dernière cène » est l'avant-dernière séquence de *The Last Supper* : la pièce s'achève sur une parabole (la huitième) et une chanson. La structure fragmentaire de la pièce facilite l'ellipse de l'acte cannibale. Un dernier échange de répliques fait allusion au « festin », pour en respecter le secret :

SUSSANAH: He had the flavour of –
ALL: Don't mention it.

(The Last Supper, p. 56)

Cet échange fragmentaire a une fonction paradoxale. Il nous encourage à croire à l'acte cannibale sans pour autant le voir : en demandant le silence sur l'acte tabou, le chœur des disciples sous-entend que l'acte anthropophage a bel et bien eu lieu. Acceptant le jeu de l'illusion théâtrale, “the willing suspension of disbelief”, le spectateur feint de croire que l'acte a été commis par les personnages. Le silence et l'ellipse sont plus efficaces qu'une pantomime ubuesque ou une description macabre auxquelles le spectateur ne croirait pas de toute façon. Rejetant l'exhibition naturaliste car elle ne serait pas crédible, Barker choisit la pirouette de l'ellipse qui en appelle à l'imagination du spectateur. Si la pièce s'achève sur le rejet de la représentation sensationnelle, l'horreur reste présente à travers un discours évocateur et elliptique : la parole est suspendue et maintient le suspense. Il est logique que la scène de dévoration ne soit pas donnée à voir : lorsque Lvov disparaît corporellement, son discours disparaît avec lui. Lvov a été consommé (manger est une autre forme d'oralité), il n'y a plus rien à en dire. La pièce s'achève dans l'indicible (et dans l'invisible) :

SUSSANAH: He had the flavour of –
ALL: Don't mention it
SUSSANAH: He had the texture of –
ALL: Don't dare describe it!

(The Last Supper, p. 56)

Sous le thème de la pose séductrice de Lvov se dissimule une interrogation artistique. La question rhétorique de Judith (“What is the use of these emotional expressions [...] if they are not true? That surely is the rot of poetry?” (p. 19) est une question sur la fonction poétique. La conclusion implicite de Judith signifie que l'expression de la passion est contraire à l'art poétique. Elle plaide contre le lyrisme excessif qui terrasse le spectateur. Le théâtre de la Catastrophe est le théâtre du malaise, maintenant le spectateur à mi-chemin entre la conscience intellectuelle et les perceptions lancinantes.

L'écriture est marquée par une tension entre l'efficacité expressive qui touche les émotions du spectateur et leur mise à distance, entre l'incarnation viscérale propre à Artaud et l'argumentation didactique de Brecht. Dans *The Last Supper* ces deux formes esthétiques coexistent, mises à distance et détournées de leur fonction initiale. L'acte cannibale serait une actualisation grotesque et ludique du projet d'Artaud à cela près ne que l'acte ne peut être réellement réalisé par les comédiens :

Il s'agit donc de faire du théâtre, au propre sens du mot, une fonction ; quelque chose d'aussi localisé et d'aussi précis que la circulation du sang dans les artères [...] Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur²⁷⁵.

Si l'horreur est le fondement de la Catastrophe, sa représentation impossible autorise l'excès de barbarie dans le discours. Le « théâtre de la chair » s'enracine dans le langage des personnages et non dans la performance physique du comédien comme nous le verrons plus loin. L'essentiel du théâtre de Barker est la langue poétique, un héritage shakespearien²⁷⁶ que l'auteur transforme en soulignant davantage la littéralité des images charnelles que leur sens métaphorique et figuré. Quant à l'hypotexte brechtien, il apparaît pastiché dans la dimension épique de la pièce, l'apparition régulière du chœur, la structure composite en prologues et paraboles aux titres caricaturaux²⁷⁷. Brecht et Artaud ne font pas l'objet d'une démonstration satirique réduisant *The Last Supper* à un exercice ludique et métathéâtral. Artaud et Brecht sont mis ensemble à l'épreuve du Théâtre de la Catastrophe, d'une écriture qui cherche sa voie entre la violence émotionnelle et la vocation didactique. Pour résumer, le spectre d'Artaud, présent dans la topique charnelle, fait l'objet d'un traitement brechtien, créant ainsi une distance.

En s'affranchissant du théâtre social et satirique de la fin des années 70, Barker recherche les moyens de l'efficacité dramatique sans verser dans la démonstration

²⁷⁵ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, 1964, p. 141

²⁷⁶ "It is impossible not to be influenced by[Shakespeare] if you hold language to be the major element of theatre" Howard Barker, *Interview with Nick Hobbes*, Programme for *Scenes From an Execution*, Dundee Rep, April 2004.

²⁷⁷ Le titre de la Première Parabole "The Irrepressible Optimism of the Demolition Squad" (p. 4) est calqué de manière parodique sur celui de la pièce de Bertolt BRECHT : *La Résistible Ascension d'Arturio Ui, Parabole dramatique*, texte français d'Armand Jacob, Paris : T.N.P. 1960.

didactique (Brecht), tout en atteignant le système nerveux du spectateur (projet d'Artaud) ; en même temps il rejette le processus cathartique inhérent à la tragédie antique (position de Nietzsche). Barker se fraie un chemin sinueux à travers l'héritage monumental du théâtre occidental, entre Sénèque, Shakespeare, Artaud et Brecht.

F. Le sensationnel et la sensation

Dans *The Last Supper*, la présence organique est débarrassée du « sensationnel » pour n'en retenir que les « sensations ». A l'instar de Bacon, Barker fait de la chair le lieu des « sensations et non celui du sensationnel » :

La sensation c'est le contraire du sensationnel²⁷⁸.

L'hypocrisie de la religion, l'autorité fondée sur l'intimidation à travers l'iconographie de la douleur charnelle sont stigmatisés. Les personnages cléricaux abondent dans l'œuvre de Bacon comme dans celle de Barker. Citons dans le Théâtre de la Catastrophe A CLERGYMAN dans *That Good Between Us* (1977), les figures de prêtres dans *The Castle* (1985), *Golgo* (1989), *The Europeans* (1993), *He Stumbled* (2001), les Cardinaux dans *Beware Beware Women* (1986) et *Scenes from an Execution* (1990), les religieuses et la Mère Supérieure dans *Ursula* (1998), et enfin toutes les figures ecclésiastiques de pape, évêque, pontife, cardinal dans *Rome* (1993) dont le sous-titre "On Being Divine" est explicite.

Le peintre Bacon, quant à lui, affectionne tout particulièrement les effigies pontificales, notamment celle d'Innocent X peinte par Vélasquez. La Crucifixion est un motif central dès 1944 dans *Trois études de personnages à la base d'une Crucifixion*, puis dans le triptyque, *Trois études de Crucifixion* (1962) :

Tandis que les Crucifixions donnent à voir des bêtes féroces et des quartiers de viande, et que les papes expriment toute la variété des formes de l'hystérie, les personnages accouplés ou solitaires traduisent souvent une tendresse presque mystique²⁷⁹.

²⁷⁸Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, Logique de la Sensation, op. cit.*, p. 27.

²⁷⁹Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, Logique de la Sensation, ibid.*, p. 27.

La douleur prend chez Bacon une dimension non seulement charnelle, donc profane mais aussi sacrée. Peut-on parler d'une dimension sacrée chez Barker ?

Dans *The Last Supper*, l'imposture de Lvov se loge dans la figuration sensationnelle de la souffrance, dénoncée par les fidèles comme mensongère. A travers Lvov, Barker remet en cause la fonction théâtrale elle-même, la faculté du théâtre à « rendre » la vérité. De la même manière, Bacon remet en cause le rapport entre peinture et réalité à travers la figuration :

Bacon élabore un style figuratif éminemment personnel à un moment où l'abstraction domine dans l'avant-garde internationale²⁸⁰.

Un projet similaire réunit les deux artistes : montrer la vérité de la nature humaine et non l'imitation de la réalité. Bacon cherche à conjurer le caractère figuratif, illustratif, narratif. La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. Barker tend lui aussi vers ce projet esthétique défini par Deleuze à propos de Bacon :

La brutalité du fait [...] l'effet poignant sur les nerfs du spectateur. [...] Il s'agit d'une tentative pour que la figuration atteigne le système nerveux de manière plus violente et plus poignante²⁸¹.

A partir d'un thème commun, l'iconographie chrétienne, Barker et Bacon posent la question de la représentation théâtrale, de la figuration picturale et de l'expressivité.

G. L'eucharistie subvertie : le rejet de l'allégorie divine

Dans *The Last Supper*, le tabou cannibale est conjugué à l'eucharistie chrétienne. Nous savons que l'imposture du gourou déclenche la révolte libératrice des fidèles :

JUDITH: One thing you cannot teach me is what it is to live without you. And that I have to know. I want to help you to die, so that there is noone left. [...] And then I shall be solely responsible.

(*The Last Supper*, p. 45)

²⁸⁰ Michel PEPPIAT, Commissaire de l'exposition Francis Bacon : "le Sacré et le Profane", Musée Maillol, juillet 2004, plaquette de présentation de l'exposition.

²⁸¹ Michel PEPPIAT, *ibid.*

Il s'agit littéralement « d'en finir » avec Lvov puisqu'il n'est pas le Dieu qu'il prétend être (ANNA: [...] Are you a sham, Lvov? LVOV: Yes. p.50). Découvert, le faux prophète ne s'avoue pas vaincu. Pour conserver son autorité, il entre dans le jeu des fidèles, les exhortant à consommer son corps dans une eucharistie non pas symbolique mais littérale :

LVOV: Listen. I am the supper [...] I surrounded myself with murderers. I drew you all to me not planning this but who is better?

(The Last Supper, p. 50)

Lvov applique à la lettre le rituel de l'eucharistie :

Ayant réuni ses apôtres en vue du repas rituel de la Pâque à la veille de sa Passion, Jésus se trouve à table au milieu d'eux. D'un pain qu'il rompt et distribue, il dit : « prenez et mangez, ceci est mon corps » et d'une coupe qu'il invite à partager : « ceci est mon sang » Paroles que rien ne permet d'interpréter comme simples images. La tradition chrétienne les entend bien comme affirmation de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie » et l'obligation faite au chrétien de participer au festin eucharistique est claire : « Prenez et mangez la chair du Fils de l'homme » et « son sang » sont « vraies nourritures » et « vrai breuvage », moyen sûr de l'intime union des disciples au maître, et gage de la vie éternelle. « Faites ceci en mémoire de moi ». Les hommes de tous les temps sont invités par l'enseignement évangélique à cette union au Christ : « faites ceci en mémoire de moi » dit Jésus à ses apôtres chargés de poursuivre sa mission à travers les siècles²⁸².

Lvov espère devenir « la chair de la chair » de ses fidèles pour continuer à vivre en eux et maintenir ainsi son pouvoir.

LVOV: If I wish to live forever, I have to die.

[...]

But more than die ... they must consume me...

JUDITH: Why –

LVOV: To live in the memory.

(The Last Supper, p. 46)

Au-delà de la mémoire, l'existence de l'âme et la notion de vie éternelle sont évacuées. Dans la religion chrétienne, le Père Éternel est une nourriture divine qui nourrit l'âme pour l'Éternité :

²⁸²*Dictionnaire de la Bible*, Paris, éditions Robert Laffont, 1989, p. 259.

All the food that man introduces in his body is dead food, destined for a brief spell in the human flesh. It is a poor substitute for the living food which is inevitably represented by the body of Christ. [...] The purpose of food as such is to maintain the body in life. This food, because it is the best possible, can not only sustain the body, but also give life to the soul together with the body for blissful eternity. [...] Dead food and living food: the former was a transient sustenance for the body, and the latter a complete nutriment for eternity, not the present²⁸³.

La parodie de l'eucharistie nie la dimension mystique, réduisant le repas christique à une nourriture païenne, c'est-à-dire « barbare²⁸⁴ ». Si nous appliquons le schéma actanciel de Greimas²⁸⁵ à la progression dramatique de la pièce, le personnage de SLOMAN fait fonction d'opposant au projet perfide de Lvov :

SLOMAN: The master's dead.

Eat the master.

The master's dead.

You'll never be free now.

SLOMAN: (*to the dead LVOV*). Manipulator!

[...]

This scheme of his is nothing but a plot to bind you in mystification.

(*The Last Supper*, pp. 52-53)

En mangeant Lvov, les fidèles comptent se débarrasser de l'inhumanité de Dieu. Lvov s'est construit comme inhumain pour faire figure divine :

LVOV: I was not born with this face. No I made it. [...] I made myself terrible.

(*The Last Supper*, p. 44)

Il sait que les hommes ont besoin de s'aliéner à une idole plus forte qu'eux, donc au-delà de l'humain, inhumaine :

LVOV: Could you worship a human?

(*The Last Supper*, p. 43)

What is divine cannot be human, and what is human cannot be divine, therefore divinity is inhuman²⁸⁶.

²⁸³ Piero CAMPORESI, *The Anatomy of the Senses*, op. cit. p. 159.

²⁸⁴ « Barbare » est synonyme de « païen » au sens d' « étranger à la chrétienté ».

²⁸⁵ Roland BARTHES, A.J. GREIMAS, Claude BREMOND, *L'Analyse structurale du récit : recherches sémiologiques*, Paris : Seuil, 1966.

²⁸⁶ Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. pp. 221-222.

Il faut faire silence sur le « pacte d'alliance » symbolisé par l'eucharistie, pour éteindre la mémoire du prophète de la tradition chrétienne :

Le banquet eucharistique institué par Jésus à la veille de sa mort, évocateur des rites de sacrifices et de festins qui accompagnaient jadis la conclusion de tout pacte d'alliance, établit par la participation à la chair et au sang du Christ une sorte de consanguinité entre les contractants ; et combien plus parfaite que celle des alliés qui mêlaient symboliquement quelques gouttes de leur sang²⁸⁷.

The Last Supper est un « dernier » repas qui doit mettre un terme au déterminisme engendré par la répétition des rituels de l'Église. Cette « dernière scène » est un plaidoyer théâtral contre la figuration symbolique de Dieu qui asservit l'individu :

SLOMAN: I have seen through you twice. The first time, I saw through your message. Second, I saw not only was your message failing, but that your provocations were an attempt to save your message. The message must die, and be seen to die. You must not be permitted to obscure the collapse of your teaching by a flamboyant death.
(*The Last Supper*, p. 50)

“The message must die, and be seen to die” a une double signification : Sloman en appelle à la mort du « sens » comme dictature, reniant le « verbe incarné » de la loi chrétienne. La remarque est également métathéâtrale, dénonçant la « leçon morale » du discours théâtral brechtien. A travers Lvov, le « divin » est relégué à l'inhumain et au terrible.

The Last Supper entretient cependant un paradoxe, dans le vacillement entre l'animalité et le divin, entre l'abjection et la pureté :

Au moment où les hommes s'accordent en un sens à l'animalité, nous entrons dans le monde de la transgression, formant, dans le maintien de l'interdit, la synthèse de l'animalité et de l'homme, nous entrons dans le monde divin²⁸⁸.

En jouant littéralement l'eucharistie chrétienne, *The Last Supper* ne subvertit pas la religion, mais elle illustre la religion comme subversion :

La religion est sans doute elle-même à la base subversive ; elle détourne de l'observation des lois. Du moins, ce qu'elle commande est-il l'excès, c'est le sacrifice, c'est la fête, dont l'extase est le sommet²⁸⁹.

²⁸⁷ André-Marie GERARD, *Dictionnaire de la Bible*, p 54.

²⁸⁸ Georges BATAILLE, *Les larmes d'Eros*, Paris : Editions de Minuit, 1982, p. 93.

²⁸⁹ Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, op. cit. p. 93.

En miroir du rituel chrétien, *The Last Supper* est un rituel théâtral qui nous convie à une messe noire de l'excès, enjeu d'une triple réflexion sur le drame, le discours, et le corps. En ce qui concerne le drame, la pièce remet en cause la fonction cathartique du théâtre. Sur le plan du discours, *The Last Supper* ne sert pas uniquement un message allégorique : La matérialité du signifiant s'affirme autant que le signifié qu'il pointe, la texture organique désigne non seulement le corps mais aussi le texte. *The Last Supper* dramatise la « présence énigmatique de la chair ». Barker est proche de la démarche de Merleau-Ponty en ce qu'il ouvre une interrogation sur « l'ontologie de la chair²⁹⁰ ».

La position sacrificielle de Lvov dans « l'eucharistie monstrueuse » autorise les fidèles à transgresser l'interdit, ouvrant l'accès à l'extase dont parle Bataille. Le rituel de l'eucharistie consiste, en absorbant la chair sacrée, à faire entre en soi la figure divine, sa mémoire. Il s'agit d'intégrer l'Autre et de devenir Autre. Cette incorporation est définie par Freud comme l'un des processus d'identification dans la formation du moi :

On est ou on devient l'autre en le possédant par ingestion²⁹¹.

La fonction d'opposant au projet de Lvov que remplit le personnage de Sloman prend ici tout son sens : Sloman essaye de réveiller les fidèles, de les libérer de leur aliénation au maître, ils ne sont plus eux-mêmes en absorbant Lvov. Comme l'explique Michel Poizat à propos des processus d'identification définis par Freud :

L'objet d'amour sert à remplacer un idéal du moi propre, non atteint. Le moi s'efface devant l'objet aimé. [...] L'objet a pour ainsi dire absorbé le moi [...] l'objet s'est mis à la place de l'idéal du moi²⁹².

Dans la situation Catastrophique de *The Last Supper*, c'est encore Lvov qui préside au choix et à l'action. Les fidèles ne décident pas librement, ils ne sont que de simples exécutants incorporant l'imposture divine et perdant par la même leur identité propre. Cette incorporation garantit, dans la religion chrétienne, la communion avec le Christ, c'est-à-dire la reconnaissance de l'appartenance du peuple à son Église ; elle

²⁹⁰ cf Jean-Yves MERCURY, *L'Expressivité chez Merleau-Ponty*, op. cit.

²⁹¹ L'autre étant celui de l'identification régressive par imitation d'une personne aimée. FREUD, *Essais de psychanalyse : Psychologie des Foules et Analyse du Moi*, Paris : Payot, 1993 pp.177-178.

²⁹² Michel POIZAT, *Vox Populi, Vox Dei*, Paris : Métailié, 2001, p. 104.

conditionne la re-naissance de l'homme à travers son identification à l'autre. *The Last Supper* est une illustration de l'aliénation humaine qui ne reconnaît pas la possibilité du doute dans l'absorption du corps de l'autre :

Christ's offering of himself as bread, to be incorporated physically into the bodies of the believers, is the central symbol in Christianity of the mutuality of access to the interior of the body of the other, whether this other is human or divine. "The absorption of Christ's body into ours in the Eucharist, and vice-versa –human access to the interior of the Corpus Christi – together obviate the problem of the other, pre-empting any sceptical doubt about the possibility of access to the interior: there is literally no room, no space within, for doubt" (God is imagined always to have exclusive and absolute access to human innards) ²⁹³.

L'absorption du corps du Christ élude la question de l'Autre ; elle occulte le scepticisme. Le processus de l'Eucharistie peut être retourné : toute intrusion dans le corps de l'autre vise à conjurer le doute. L'effraction dans le corps de l'autre prend des formes diverses : incorporation de la chair dans l'anthropophagie, pénétration du corps dans l'amour charnel, pratique de l'anatomie sur le corps mort. *He Stumbled* (2000) met en scène l'anatomie pour explorer les questions de la connaissance, de l'identité et de la liberté.

²⁹³David HILLMAN and Carla MAZZIO, *The Body In Parts; Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, *op.cit.* p 85.

TROISIÈME PARTIE

L'ANATOMIE

Mon corps, ma terre ! Comment peut-on penser à toi, chose la plus intime et la plus étrangère ? [...] Mais quoi de plus étrange aussi qu'il y ait un Dedans et un Dehors ?²⁹⁴

²⁹⁴Paul VALÉRY, « Histoires Brisées », *Œuvres Complètes II*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, pp. 428- 429.

Le théâtre de Barker ouvre deux questions à partir de la mise en scène du corps souffrant. La topique de la cruauté permet d'une part d'explorer la nature « inhumaine » de l'homme. D'autre part, la confrontation dramatique entre les personnages permet de soulever la question éthique du rapport à l'Autre. Au lieu de montrer le comportement psychologique de l'individu, le théâtre de la Catastrophe s'en prend à son corps, le malmène en espérant démasquer la vérité. L'atteinte au corps pourrait être envisagée comme une méthode herméneutique. Si la mutilation est une des étapes de cette attaque directe de l'Autre, l'anatomie pousse la quête ontologique à son terme : elle permet d'aller au cœur du sujet. *He Stumbled* est une illustration dramatique de ces deux questions, enquête sur la nature humaine et question de la responsabilité éthique par rapport à l'Autre. C'est pourquoi nous consacrons une partie entière à *He Stumbled*, au cœur de cette étude sur le corps dans le théâtre de la Catastrophe.

CHAPITRE VIII

« À CORPS OUVERT » : *HE STUMBLLED* (1998)

I. Le corps et la Renaissance

La topique de l'anatomie nous invite à une réflexion sur la philosophie et la religion à l'époque de la Renaissance avec l'avènement des anatomistes. L'ancrage historique de la pièce n'est pas clairement énoncé, mais il est implicite : Doja, le personnage central de la pièce, est un anatomiste renommé qui accepte de rompre son contrat avec la cour de Sicile pour pratiquer sa dernière autopsie sur la dépouille sacrée d'un monarque en présence de la reine Turner et du prince Baldwin. La pièce suit le déroulement chronologique de la dissection menée à son terme en respectant l'unité de lieu et de temps selon la convention du théâtre tragique. Le prélèvement des organes du roi défunt en vue de leur expédition dans les lieux de la Chrétienté introduit une seconde topique, celle des reliques saintes, et ce sur sur un mode ludique :

BALDWIN: The lungs are going to Jerusalem...!
 [...] No, the lungs are staying, it's the brains that are going to Arabia.
 (He Stumbled, pp. 258-259)

He Stumbled propose une double problématique, celle de la dissection du corps qui marque un tournant décisif dans le rapport qu'entretient l'homme de la Renaissance à son corps, mais aussi celle du dépeçage de la dépouille des Saints sous l'égide de l'Église. La pièce est clairement contextualisée avec le cortège de personnages ecclésiastiques qui vont et viennent autour de la chambre mortuaire. Le déroulement dramatique suit de manière chronologique et avec force détails les étapes du prélèvement des organes du défunt :

The naked body of the monarch lies ready for dissection. [...] The ASSISTANTS proceed to unfasten cases of instruments [...] [DOJA] takes a sharp-bladed knife, but fumbles and lets it fall to the floor [...] DOJA smiles ... he goes to the head of the table, and adjusts the head of the corpse [...] He reflects, then draws the blade exquisitely from the base of the neck to the navel [...] The assistants proceed to draw back the walls of the thorax. [...] working deep in the chest [...] He draws a long incision down the wall of the dead man's abdomen [...] DOJA withdraws to the head as SUEDE returns bearing a substantial pan to contain the bowels. DOJA takes a saw [...] He throws down the saw and selects another [...] the clatter of instruments [...].
 (He Stumbled pp. 254-260)

La profusion d'indications scéniques souligne la théâtralité d'une gestuelle quasi-chorégraphique entre réalisme effrayant et parodie. La pièce devient le « théâtre des opérations » si l'on joue sur le sens littéral de l'expression "the operating theatre" qui désigne le « bloc opératoire ». L'action centrale de *He Stumbled* renvoie à des épisodes légendaires, tel celui relaté par l'historien Piero Camporesi :

Piero Camporesi évoque, non sans humour, le dépeçage méticuleux dont bénéficie en 1308 la sœur Chiara de Monfalco, morte en odeur de sainteté au couvent des Augustins. Les différents viscères sont soigneusement rangés dans une cruche en terre, tandis que le cœur est mis à part²⁹⁵.

PIN *Lifts a container*. DOJA *places the heart inside*. SUEDE *puts a lid on the container*.

(*He Stumbled*, p. 260)

DOJA: [...] The organs are sealed in their caskets –

[...] Sealed in their caskets and rapidly acquiring those aspects of religiosity with which all relics are endowed –

(*He Stumbled*, p. 308)

Le spectacle offert par le corps nu du monarque n'est pas sans rappeler le célèbre tableau de Rembrandt : « La leçon d'anatomie du docteur Joan Deijman » (1656) :

Un jeune homme étendu sur la table d'autopsie, beau, jeune, regardant (ou semblant regarder) sous sa propre poitrine où la pointe des seins garde une sensualité, la grande cavité vidée de ses viscères ; et un jeune dandy, main sur la hanche, l'autre main tenant, comme une coupe, la calotte du mort²⁹⁶.

Le « jeune dandy » de Rembrandt est remplacé dans *He Stumbled* par deux assistants aux sobriquets éloquents de SUEDE et PIN²⁹⁷, marionnettes aussi inséparables que les couples shakespeariens ou autres Bouvard et Pécuchet, Dupont et Dupond de la culture populaire. La scène de dissection renvoie à plusieurs références historiques. Citons, parmi d'autres, celle d'une miniature du XIV^e siècle, insérée dans le traité de Guy de Chauliac (1363) et qui dépeint une scène de dissection à l'université de Montpellier :

Un peu à l'écart de la table où repose la dépouille, le *magister* lit à voix haute le texte consacré (l'ouvrage de Galien) et de l'autre désigne les organes dont il parle. On distingue deux catégories différentes de barbiers : celui qui découpe la chair est illettré ; le second qui dégage les organes est plus instruit. Sur cette

²⁹⁵David LE BRETON, *Anthropologie du Corps et Modernité*, Paris : Métailié, 1990, p. 37.

²⁹⁶Amsterdam, Historich Museum.

²⁹⁷«Suede» désigne le daim, le cuir et l'enveloppe charnelle, «pin» désigne l'épingle qui fixe sur la planche la peau écartelée.

miniature, plusieurs ecclésiastiques sont présents : une religieuse dans l'attitude de la prière, un prêtre [...] car depuis la bulle de Boniface VIII, l'Eglise commande les autorisations de procéder à l'acte anatomique²⁹⁸.

Le cérémonial auquel se livre DOJA en opérant la dissection, son recours à un latin profane et approximatif pour désigner les organes extraits du corps sont autant d'artifices dramatiques mimant la solennité du « théâtre anatomique » officiel dans ses balbutiements. La question de l'anatomie, associée à celle des reliques saintes renvoie à la crise ontologique qui a transformé la perception que l'homme de la Renaissance a de son corps. Afin de mieux comprendre la pertinence de cette question dans la pièce, il convient de rappeler le contexte historique, religieux, éthique dans lequel la pratique anatomique a vu le jour dans l'Europe de la Renaissance. Quel rapport l'Eglise chrétienne entretient-elle avec le corps humain, et tout particulièrement dans la perspective des reliques saintes ?

Les dépouilles des Saints sont démembrées, dépecées et leurs reliques dispersées à travers la chrétienté. Mais dans le fragment du corps sanctifié c'est une sorte de métonymie de la Gloire de Dieu qui est célébrée. Elles ne sont pas adorées pour elles-mêmes²⁹⁹.

L'Eglise reste tributaire de la conception platonicienne du corps humain comme « prison de l'âme ». L'Eglise autorise le dépeçage des Saints parce que leurs reliques sont une « métonymie » de Dieu. Le corps du Christ reste la référence ultime :

La relique détachée du Saint n'est pas le signe du morcellement de l'unité du sujet, elle ne singularise pas le corps. Elle est une métonymie, elle incarne à sa manière le « corps mystique de l'Eglise ». Le dépècement de la dépouille du Saint ne traduit pas sa réduction à un corps. L'organe soustrait à la dépouille signifie la personne du Saint, témoigne toujours de ses actions passées. Nous sommes aux antipodes des dissections opérées par les premiers anatomistes afin de connaître l'intérieur invisible du corps humain (cette fois détaché du sujet qu'il incarnait), pour qui l'identité du sujet importe peu³⁰⁰.

L'expérimentation anatomique dont Vésale³⁰¹ fut le précurseur au XV^e siècle est une révolution dans le rapport que l'homme entretient avec son corps. Le corps de « l'homme anatomisé » est exploré pour lui-même, en tant qu'objet alors que le corps du

²⁹⁸David LE BRETON, *Anthropologie du Corps et Modernité*, op. cit, p. 52.

²⁹⁹David LE BRETON, *ibid.* p. 36.

³⁰⁰David LE BRETON, *ibid.* p. 38.

³⁰¹VESALE, *De corporis humani fabrica*, 1543, traité de 700 pages contenant 300 planches gravées par un élève du Titien.

saint est la métonymie d'un autre. Au Moyen Age, les dissections étaient interdites, car si le corps ne servait que d'« abominable vêtement de l'âme », l'homme restait indissociable de son corps. L'effraction de l'outil dans le corps était une violation de l'être humain, fruit de la création divine. Toucher au corps signifiait attenter à la peau et à la chair du monde car l'homme condensait le cosmos dans la vision ptolémaïque. L'anatomiste vient bouleverser cette vision du corps humain pour sonder les mystères de la machinerie humaine :

Avec les anatomistes, une distinction naît dans l'épistémé occidentale entre l'homme et son corps. Là prend la source du dualisme contemporain. [...] le corps est isolé dans une sorte d'indifférence à l'homme auquel il prête son visage. Le corps est dissocié de l'homme, étudié pour lui-même³⁰².

L'apparition de l'anatomie au Quattrocento³⁰³ est envisagée comme une « Catastrophe » qui implique « l'éclatement de l'intégrité humaine » dans *He Stumbled* :

Mettre le corps en pièces, c'est briser l'intégrité humaine, [...] le corps est du registre de l'être [...] pas encore du registre de l'avoir³⁰⁴.

La perte des repères éthiques contraint l'homme à se redéfinir. L'angoisse de l'éclatement trouve sa traduction métaphorique dans l'inquiétude comique de Baldwin à propos de la destination des fragments du cadavre :

BALDWIN: And label everything! Because how silly if how idiotic and infuriating if the organ having been at huge expense in life and labour transported through so many hostile territories should on arrival be discovered to have accidentally been exchanged the lungs in Lapland and the brain in Ireland for example or the liver somewhere altogether inappropriate the rage the indignation just imagine it so write it very clearly or do you do that anyway [...]
(*He Stumbled*, p. 260)

Au XIV^e siècle les reliques étaient dispersées à travers la chrétienté. Dans la tirade de Baldwin, l'expédition des poumons en Laponie et du cerveau en Irlande ou en Arabie prend un tour bouffon. La vision du corps est fragmentaire, relevant de l'esthétique cubiste. Baldwin abandonne la perception chrétienne des organes saints en s'attachant à

³⁰²David LE BRETON, *Anthropologie du Corps et Modernité*, op. cit. p. 47.

³⁰³Les références implicites à la période sont nombreuses dans la pièce mais des anachronismes viennent contrarier l'ancrage historique vacillant entre le Moyen Age et la Renaissance.

³⁰⁴David LE BRETON, *Anthropologie du Corps et Modernité*, op. cit. p. 49.

la dimension organique et non pas symbolique du corps de son père. La perception de Baldwin est « le signe du morcellement de l'unité du sujet » contrairement à la vision chrétienne en vigueur à l'époque :

La relique détachée du Saint n'est pas le signe du morcellement de l'unité du sujet, elle ne singularise pas le corps. Elle est une métonymie, elle incarne à sa manière le corps mystique de l'Eglise. Le dépècement de la dépouille du Saint ne traduit pas sa réduction à un corps³⁰⁵.

BALDWIN: My father in a dozen parts (p. 297)
[...] And put him in seven jars.

(*He Stumbled*, p. 303)

Les organes–reliques du père n'incarnent pas le « corps mystique de l'Eglise ». Le dépècement de la dépouille réduit le corps à un objet. Baldwin reflète la perception moderne du corps, introduite par l'avènement de l'anatomie avec Vésale :

La rupture épistémologique de Vésale rend possible la pensée moderne du corps. [...] La signification du corps ne renvoie à rien d'autre. Le microcosme est devenu pour Vésale une hypothèse inutile : le corps n'est pas autre chose que lui-même [...] Vésale annonce le concept moderne : [...] isolant le corps, le distinguant de l'homme³⁰⁶.

Vésale introduit une conception mécanique du corps qui annonce la philosophie de Descartes :

De Vésale à Descartes, de la *Fabrica* au *Discours de la Méthode*, le deuil est fait ; [...] Le corps est purifié de toute référence à la nature et à l'homme qu'il incarnait. Descartes lui aussi a une conception mécanique du corps³⁰⁷.

Le théâtre de la Catastrophe bouscule la perception chrétienne du corps comme métonymie de Dieu, pour réhabiliter sa présence matérielle, organique. Le rejet de l'icône nous renvoie implicitement à une autre crise religieuse qui a opposé les Iconoclastes à leurs adversaires dans l'ancienne Byzance, devenue successivement Constantinople, puis Istanbul. La proximité phonétique entre "Istanbul" et "He Stumbled" peut paraître fortuite³⁰⁸, mais les questions de la représentation et de l'image,

³⁰⁵David LE BRETON, *Anthropologie du Corps et Modernité*, *ibid.* p. 38.

³⁰⁶David LE BRETON, *ibid.* pp. 50-56.

³⁰⁷David LE BRETON, *ibid.* p. 57.

³⁰⁸L'écriture ludique nous invite à des lectures polysémiques.

donc de l'icône sont fortement thématiques : la chair est envisagée à travers les perceptions visuelles, le regard est mis en scène. *He Stumbled* remet en question la conception mécanique de Descartes selon laquelle le corps est dissocié de l'esprit.

II. Corps et reliques : la parodie du rituel religieux

He Stumbled brouille les pistes d'un ancrage référentiel stable comme l'ensemble du Théâtre de la Catastrophe. Il ne s'agit pas de « décrire l'Histoire dans une perspective de reconstitution vériste³⁰⁹ ». Barker utilise l'Histoire comme méthode pour accéder à l'universel à l'instar des écrivains de la modernité - tels Joyce et Eliot - dans le recours au mythe :

It is a way of controlling, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history³¹⁰.

Le théâtre de Barker est plus proche de la « méthode mythique » que du théâtre journalistique de David Edgar par exemple :

L'histoire est mythique, elle est dégagée des connotations d'actualité qui régissent et conditionnent la vie contemporaine. Ainsi, elle permet la spéculation, elle autorise l'outrage, et elle privilégie le possible par rapport au probable³¹¹.

La « méthode mythique » s'appuie sur ^{l'Histoire} sans la reconstituer ; elle construit un paradigme poétique sur l'Histoire palimpseste pour toucher à la sphère intime de l'être et non à sa dimension politique. Barker puise dans l'Histoire pour reprendre les questions universelles de la passion humaine et amener le spectateur à réfléchir sur son présent³¹² :

I use History to hack away at comforting images of the past in order to evoke, to unlock feelings about the present³¹³.

Le choix du Moyen Age et de la Renaissance dans *He Stumbled* est pertinent car l'émergence de l'anatomie introduit une nouvelle vision de l'homme et du monde.

³⁰⁹Jérôme HANKINS, « Pour une catastrophe du théâtre », *Alternatives théâtrales* 57, *op. cit.* p.13.

³¹⁰T.S ELIOT, *Selected Prose*, New-York : Harcourt, 1975 p. 117.

³¹¹Monique LOJKINE-MORLEC, « La méthode mythique : Joyce et Eliot », *Écritures de la Modernité : de Joyce à Stoppard*, Paris : 1991.

³¹²L'exemple le plus caractéristique est la réécriture de la pièce de Middleton par Barker, *Women Beware Women* (1989). Voir l'article de Michel MOREL, « *Women Beware Women* by Howard Barker (with Thomas Middleton) : The "Terrible Consistency" », *Drama on Drama, Dimensions of theatricality on the contemporary British stage*, Basingstoke and London : Macmillan, 1997, p. 62.

³¹³Howard BARKER, in Tony DUNN, "Interview with Howard Barker", *Gambit*, 11.41, 1984, p .35.

The transformation undergone by European culture and society during this period have been characterized variously as “the ultimate desertion of the universal for the particular” [...] The rise of anatomy and its corresponding “culture of dissection”, these impulses to distinction and individuation³¹⁴.

La fragmentation du corps (« the body as a charged site of fragmentation ») met fin à une vision unifiante du monde (“the ultimate unity of religious and social systems modeled on bodily organization was no longer viable”³¹⁵). Dans le choix de ce contexte historique, Barker rejoint la préoccupation du postmodernisme :

The elevation of the fragment to a position of central significance is, indeed, very much a topical matter in contemporary culture ; the rejection of all forms of totality, including the corporeal, is one of the defining characteristics of postmodernism³¹⁶.

Le théâtre de la Catastrophe explore le fragment au détriment du tout, l’individuel et l’intime au détriment du social et du politique. *He Stumbled* fait autant référence à la Renaissance qu’à l’obscurantisme médiéval. Les indications scéniques qui ouvrent la pièce relèvent de la description littéraire, pittoresque. Le lieu de l’action, mystérieux et obscur, convoque l’image de la forteresse médiévale, du château d’Elsinore³¹⁷ ou de l’Abbaye bénédictine du *Nom de la Rose*³¹⁸ :

A high wall. [...] An aperture opens. [...] A second aperture opens. [...] A novice, fugitive from the miasma of death, flings herself onto the stage. A third aperture opens [...] A bowl of blood is flung down the wall. [...] A novice emerges, retching, his hand clasped to his mouth. [...] She remains with her head covered [...] He flings up his cassock to take her [...] He allows the robe to fall [...] He pulls his cowl over his head and returns through the little door to the death chamber. [...] Two PRIESTS emerge. The surge of mourning accompanies them. [...] The aperture in the wall open simultaneously, with a clatter, the grieving is instantly silenced and the projecting heads of a chorus of NUNS announces the end of the king’s ordeal.

(*He Stumbled*, pp. 251-254)

Le contexte médiéval de *He Stumbled* est illustré par la présence de prêtres, nonnes et novices, personnages secondaires qui officient auprès de la famille royale.

³¹⁴David HILLMAN and Carla MAZZIO, *The Body in Parts*, op. cit, p. xiii.

³¹⁵David HILLMAN and Carla MAZZIO, *The Body in Parts*, ibid. p. xiii.

³¹⁶David HILLMAN and Carla MAZZIO, ibid. p. xiii.

³¹⁷L’allusion à *Hamlet* n’est pas fortuite comme nous le verrons.

³¹⁸L’image a été popularisée dans la version filmée par J-Jacques ANNAUD du roman d’Umberto ECO : *Au Nom de la Rose*. Traduction Jean-Noël SCHIFANO, Edition française originale : Grasset, 1990.

L'anatomiste officiel du roi, Doja, remplit sa mission conformément au rituel chrétien tel qu'il a été suivi au couvent des Augustins par exemple. Les assistants de Doja officient à ses côtés tels des prêtres, l'anatomiste extrait le cœur du défunt et l'élève telle une hostie :

DOJA lifts out the heart and suspends it in the manner of a priest raising the host. It leaks blood.

(He Stumbled, p. 259)

L'allégorie glisse brutalement vers le réalisme « gore » avec la précision “*It leaks blood*”. L'hostie, métaphore du Christ devient un cœur sanguinolent dans une parodie macabre de la messe chrétienne. Les citations en latin ne renvoient pas aux textes liturgiques et consacrés. Elles désignent les divers organes et leur psalmodie n'est qu'un inventaire exhaustif des parties du corps :

DOJA (*to PIN*): Dextra ...
 Contortum...
 Oclusit...
 In axio...
 In axio...
 Dixi ...
 [...]
 Et implicit ...

PIN: Sub sternum ...

DOJA: Implacit ...

PIN: Implacit ...

DOJA: Testoria ...

PIN: Fluvio ...

(He Stumbled, p. 259)

La dissection du roi pour recueillir ses reliques n'est plus la sanctification d'un corps sacré, il en est la mascarade. Le roi défunt est bel et bien « réduit » à un objet entre les mains de Doja. L'acte chirurgical est prosaïque, grotesque, comique. Le maniement des instruments chirurgicaux grossiers et rustiques souligne la maladresse de l'anatomiste et la brutalité de la dissection monstrueuse :

*He takes a sharp-bladed knife, but fumbles and lets it fall to the floor [...]
 He throws down a first saw and selects another [...] He rejects that also [...]
 and picks another he tosses down the last saw [...]*

(He Stumbled, pp. 255 -261)

L'anatomiste converse avec ses assistants et le prince tout en s'affairant à l'intérieur du cadavre :

Their dialogue is punctuated by the musical effects of the surgical instruments...

(He Stumbled, p. 263)

Tout en préparant le corps pour la dissection, DOJA récite son catéchisme :

DOJA: The flesh is not the man [...] It is the degenerate and spoiling prison of a dead man's soul...

(He Stumbled, pp. 256 et 257)

DOJA s'appuie sur le dogme « la chair n'est pas l'homme » pour s'autoriser à taillader la chair du monarque en boucher maladroit. L'argument théosophique est détourné de sa signification initiale en vue du non-respect du corps. DOJA rejette le religieux au profit du mécanique dans sa fonction de maître barbier disséquant la chair :

DOJA: As for the flesh, my own opinion can be stated very briefly. It is everything and nothing. May I continue my arm aches and If I cannot exert the fullest concentration on my task the perfection for which I am renowned will certainly be compromised, to everybody's detriment.

(He Stumbled, p. 258)

Dans la conjonction du religieux et de l'anatomique, la pièce penche du côté de la chair animale et non du corps symbolique. *He Stumbled* n'est pas une pièce à thèse visant la satire du religieux. Le corps n'est pas envisagé comme métonymie de Dieu, mais la dimension sacrée du corps est-elle totalement évacuée ? Quel est le sort réservé au corps du monarque disséqué dans *He Stumbled* ? Est-il vénéré pour ses « sacrosaints » organes ou comme objet d'investigation scientifique, machinerie humaine mystérieuse ?

L'analyse des enjeux dramatiques qui opposent les personnages nous permet d'envisager la relation qu'entretient le sujet à son corps et à celui de l'autre.

III. Anatomie, scepticisme et « spéculation »

Les gestes de dissection de Doja sont accompagnés d'une incantation quasi-religieuse. La psalmodie des termes latins parodie le rituel de la messe car ils désignent les organes humains ; cette célébration de la matérialité physique renvoie davantage aux listes poétiques qui caractérisent la poésie de Walt Whitman, chantre de la nature américaine dans sa réalité sensuelle et charnelle. En ce sens, la posture de Doja n'est pas seulement théâtrale et parodique, elle célèbre le corps humain dans sa dimension matérielle. Le vacillement de la pièce entre le sacré et le profane permet une ouverture du sens, mais il renvoie aussi à l'Histoire : si l'émergence de l'anatomie introduit une nouvelle vision de l'homme, séparé de son corps, les premiers anatomistes restent sous couvert de la religion, instance de contrôle. L'Eglise s'est servie de cette nouvelle science pour lutter contre l'athéisme :

Commencing with Andrea Vesalio's *De Humani corporis fabrica* (1543), anatomy awakened from its long sleep and moved to the forefront of human knowledge, while at the same time it gradually fell under the Church's protective shadow. [...] It could be a tool for conversion and a weapon in the struggle against atheism³¹⁹.

La formidable machinerie humaine est une preuve de l'existence de Dieu, maître d'œuvre et Grand Architecte de l'homme.

There has never been an important man in the anatomical profession who was an atheist, as he was obliged, in the light of experiments, to realize the divine presence and to venerate a provident, sagacious and scrupulous deity whose mastery he could see imprinted on even the smallest device in the human body³²⁰.

Le regard de l'Eglise chrétienne sur le corps est ambivalent, comme dans la pièce. Manifestation de Dieu, le corps commande le respect, mais le cadavre est abject :

³¹⁹Piero CAMPORESI, *The Anatomy of the Senses*, translated by Allan Cameron, Polity Press, p. 102.

³²⁰Paolo SEGNERI, *L'Incredulo senza Scusa*, Venice : Santo Pecori, 1732, pp. 55-56, cité par Piero CAMPORESI in *Anatomy of the Senses*, *op. cit.* pp. 102-104.

There was a surprising ambivalence over the extinguished corpse. [...] the dead body was repellent and loathsome, and the “beauty of its dweller” (if there had ever been any) was totally obliterated. He [Daniello Bartoli] perceived the inanimate bodies in irreversible horror as ‘dumb, squalid, fleshless, with dishevelled hair, hairy eyebrows, sunken and unevenly closed eyes, transfigured leaden face, frozen and rigid limbs and the whole person nevertheless³²¹.

La conception chrétienne est trouble, entre vénération et répulsion pour ce corps humain « né de la fange » :

It is equally difficult to understand how that same culture which theorized the body as the child of the mire and indebted to the mire, could find it possible to admire the perfect symmetry of the body’s structure and, how, even in death, human flesh could incite fervent gnoseological passions. Inexorable contradictions³²².

Ce paradoxe de l’attraction et de la répulsion est au coeur du conflit dramatique dans *He Stumbled*. L’exposition du cadavre du Roi au regard de ses proches est l’acte Catastrophique qui, au-delà de l’horreur, déclenche des questions métaphysiques et existentielles chez la Reine et le Prince. Baldwin doit accepter l’inacceptable. La chair en putréfaction sur la table d’anatomie est bien celle de son père :

BALDWIN: What’s that ...? on the table what is it?

DOJA: It is the degenerate and spoiling prison of a dead man’s soul....

BALDWIN: **Man**

What

Man

Man

You

Call

My

Father

[...]

The flesh is not the man what is the flesh then? Is the flesh not this man’s and no other’s?

(*He Stumbled*, p. 256-257)

³²¹Daniello BARTOLI, *Del ghiaccio e della coagulazione*, in E. Falqui, *Antologia della prosa scientifica italiana del Seicento* (Florence : Vallecchi, 1943).

³²² Paolo SEGNERI, *L’Incredulo senza Scusa*, op. cit. p104.

L'angoisse engendrée par ce spectacle renvoie à la crise de scepticisme qui caractérisa l'émergence de la modernité à la Renaissance. Baldwin incarne le doute de Saint Thomas dans son rôle de spectateur :

The association of innards with belief is paradigmatically represented in the story of Doubting Thomas, where Christ's offering of access to his body's interior comes as a response to Thomas's scepticism regarding the divinity. [...] If entrails are where the other's innermost truth is imagined to be located or guaranteed, the skeptic appears to be searching out this ulterior within the body, beyond the veils of its surface³²³.

Si les premiers anatomistes associent leur science à la foi ("The inseparable fusion of anatomy and theology, dissection and faith, in God"³²⁴) la ferveur du clergé pour la dissection du corps trahit la peur du néant et la nécessité de prouver l'existence de Dieu à l'intérieur du corps humain :

There appears to have been increasing anguish over the absence of God and the fear of a void [...] it is not uncommon for unshakeable faith to be based more on desperation than inner conviction³²⁵.

Au-delà de la motivation mystique, l'anatomie apparaît comme un besoin d'accéder à la connaissance de l'homme autrement que par l'étude de son esprit. La perspective charnelle du Théâtre de la Catastrophe s'inscrit dans cette conception :

During this period, as Piero Camporesi has argued, the ancient precept of "know yourself" was taken out of its prestigious but restricted moral setting and became the symbol of the new internal panorama, the knowledge of anatomically analysed man³²⁶.

³²³ David HILLMAN and Carla MAZZIO, *The Body in Parts*, *op. cit.* p. 85.

³²⁴ David HILLMAN and Carla MAZZIO, *The Body in Parts*, *ibid.* p. 82.

³²⁵ Piero CAMPORESI, *The Anatomy of the Senses*, *op. cit.* p. 102.

³²⁶ Piero CAMPORESI, *The Anatomy of the Senses*, *ibid.* p. 99.

IV. La Catastrophe dans *He Stumbled* : la dissection de la chair comme rupture tragique

He Stumbled rejette la perspective chrétienne du corps comme lieu ultime de la foi bien que la pièce ne puisse être limitée à une lecture morale. Le spectacle de la dissection est avant tout un « coup de théâtre » qui ouvre la pièce comme choc Catastrophique : en d'autres termes, il déclenche le chaos et les conflits. Quelles sont les conséquences tragiques de ce « théâtre anatomique » sur les personnages ? L'action dramatique est orchestrée comme une intrigue téléologique menant à une issue fatale, la mort de Doja lui-même. Observons les étapes du scénario tragique. L'anatomiste fait une entrée en scène magistrale, se lançant dans une tirade solennelle, shakespearienne, qui abonde en inversions poétiques, périodes et comparaisons ornées :

DOJA: Even I
Yes
I who so assiduously removed himself
Who so undressed himself of all things kind and Gracious
Shedding the clinging garments of politeness
And stepping out of manners as a woman lifts her Feet lightly from shoes
Even I
Remain susceptible to
Obligation [...]

(*He Stumbled*, p. 254)

Doja, metteur en scène du « théâtre de l'anatomie », est le maître des « opérations », « manipulateur » du verbe et de la chair. Le droit suprême de plonger les mains dans le corps royal lui confère une place unique, une autorité de commandeur qui inspire l'effroi et suscite les passions. Doja est successivement désigné comme monarque (“You are also a monarch” p. 269), maître (“Master, Magister”, pp. 287, 267) ou encore “divinity” (p. 279) :

BERLIN: God ...!
Oh, God ...
[...]
I am in God's hands.
DOJA: **People manipulate me and I won't be** (*BERLIN laughs... shaking her head...*)
BERLIN: That is the proof...!
DOJA: Of what? The proof of what?
BERLIN: Your divinity...! It is the very cry of Heaven.

(*He Stumbled*, p. 279)

L'évocation de Doja comme incarnation de Dieu renvoie au texte premier de l'Écclésiaste où le Christ est défini comme anatomiste :

Oh sinner, here is Christ, he has become your anatomist, and in that day he will take his knife which is sharp on both edges. [...] That skilled anatomist, armed with his scalpel, seemingly the executioner but actually the judge, stands over the corpse, exposes the insides and discovers in the dead the secrets of the living. (*Eccles.* 31)³²⁷

Le Christ est accusé, selon les cas, de n'être qu'un boucher sans pitié :

“Christ the anatomist” does not seem so much the skilled dissector as a terrible, cruel and pitiless executioner, a savage torturer and an implacable butcher, who coldly and cruelly satiates his inexhaustible thirst for punishment on a bloody mass of bare bones and shredded limbs³²⁸.

Doja n'est pas un personnage psychologique envisagé comme bourreau dans une perspective morale, il est l'instrument de la spéculation de l'auteur sur les conséquences des regards accusateur portés sur lui. Doja est une marionnette tragique servant de prétexte au véritable enjeu de la pièce : le « trébuchement » (pour reprendre le titre “*He Stumbled*”) des personnages confrontés à la mort en putréfaction sous les doigts d'un vivant. Le déchirement du corps du défunt déclenche une série de divisions entre les personnages. L'éclatement progressif de la chair du roi s'accompagne d'une « rupture » du contrat éthique entre l'anatomiste et le mort. Les assistants, personnages complémentaires et sans épaisseur qui se doublent en miroir, se « séparent » :

SUEDE: Master, my colleague lacks that spirit of spirituality that you have always insisted is the pre-requisite in any student of anatomy [...] He has no reverence for flesh.

(*He Stumbled*, p. 286)

La division tragique est menée à son terme lorsque Suede tue Pin, annonce proleptique de la mort du « Magister » lui-même :

[DOJA] sees, and is transfixed by, the spectacle of SUEDE murdering PIN in the anatomy room ... As PIN fights for his life, the pans and buckets are swept over, instruments are strewn over the floor in an appalling ballet which concludes with PIN's death from numerous wound.

(*He Stumbled*, pp. 292-293)

³²⁷Piero CAMPORESI, *The Anatomy of the Senses*, op.cit. p. 117.

³²⁸Piero CAMPORESI, *The Anatomy of the Senses*, ibid. p. 118.

Doja est un boucher qui transgresse l'interdit en évacuant la portée religieuse de sa fonction :

DOJA: I am not after all a monarch
 Only
 The
 Disemboweller
 Of
 Monarchs.

(*He Stumbled*, p. 254)

Doja bascule dans le profane, partagé entre un contrat spirituel et sa vocation prosaïque d'anatomiste, criminelle aux yeux de Baldwin :

DOJA: [...] The organs are sealed in their caskets and rapidly acquiring those aspects of religiosity with which all relics are endowed –
 BALDWIN: (*Kicking a can with his toe*) Not sealed at all ...
 DOJA: They insist I kill you ... me ... whose journeys in the living flesh have been ...for the most part... fruitful and benign ...
 BALDWIN: Your - presumably your – surgical skills –
 DOJA: Second to none –
 BALDWIN: And anatomical –
 DOJA: Oh, I know where the veins are –
 BALDWIN: (*laughing but weakly*) Expertise has... impressed itself upon their–
 DOJA: And I'm in two minds about it (*Pause*)
 BALDWIN: Are you ...? In two minds? (*Pause*)

(*He Stumbled*, p. 308)

L'expression « I'm in two minds » est littérale : Doja est « partagé ». La dissection commence à faire son « travail » en lui au sens psychanalytique du terme. L'anatomiste est contaminé par la division et le morcellement qui caractérisent sa fonction.

V. « Spéculation » sur la dissection Catastrophique : le règne de la confusion

La Catastrophe sert de prétexte à la « spéculation » sur les événements possibles engendrés par le chaos initial. L'auteur donne libre cours à l'imagination créatrice, libérée de la nécessité de cohérence, d'ordre, et de morale, d'ordre moral : tout devient possible, surtout l'improbable et l'interdit.

A. Le sacrifice

Le spectacle de la dissection déclenche la haine du Prince, impuissant devant la barbarie infligée au corps de son père. Baldwin préférerait substituer à la dépouille royale le cadavre d'une chèvre, ou d'un bouc :

BALDWIN: If the flesh is not the man [...] A cat would do surely, a goat ripped off a butcher's hook? A goat's heart in the casket would certainly [...]

(*He Stumbled*, p. 257)

La référence au bouc est polysémique. Elle renvoie tout d'abord au sacrifice biblique d'Isaac par son père Abraham, offrande symbolique et gage de son alliance avec Dieu :

L'intervention de « L'ange de Yahvé » qui sauve Isaac du couteau marque clairement la réprobation de ces rites horribles [...] Isaac est racheté par le sacrifice d'un bélier providentiellement proposé comme victime en ses lieu et place³²⁹.

Le texte premier est inversé dans *He Stumbled*, où le roi, donc la figure du père de Baldwin est sacrifié et non le fils comme c'est le cas pour Isaac. Or dans *la Bible* le nom d'Abraham est métonymique du « père » :

Le nom est alors considéré comme intégré à la personne même de celui qui le porte. Abram n'a guère d'autre sens possible que Abiram : « le père est très haut » : de bonne race noble. Tandis que selon l'Écriture, le nom d'Abraham désignerait, lui, « le père d'une multitude de nations »³³⁰.

³²⁹ Dictionnaire de la *Bible*, *op. cit.* p. 18.

³³⁰ Dictionnaire de la *Bible*, *ibid.* p. 16.

En regard de cet hypotexte, le statut du Père est invoqué par Baldwin dans sa citation inversée de l'épisode biblique. L'intrigue de la pièce est axée sur le sacrifice du roi en tant que père de Baldwin ; la figure du Père, symbolique et psychanalytique se joue dans le drame familial, nous y reviendrons. L'allusion au sacrifice d'Isaac reprend un motif apparaissant dans trois séquences de *Rome : THE FIRST, THE SECOND and THE THIRD ABRAHAM*. L'allégorie est traitée sur un mode charnel :

ABRAHAM: The bull is kicking up my heart
The hooves are splashing in my bowel
Oh animal of innocence
Slip in my lung, sprawl in my brain.

(*Rome*, p. 207)

Le sacrifice est un thème exploré ailleurs dans le Théâtre de la Catastrophe : il implique une violence au corps et procède d'une vision de l'homme totalement privé de sa liberté. Dans *Knowledge and A Girl* (2001), la version populaire du sacrifice est revisitée à travers la réécriture de *Blanche Neige*. Dans *He Stumbled*, le sacrifice charnel du roi est le geste Catastrophique par excellence pour Baldwin. C'est l'acte ultime qui va plus loin que la mort, viole son repos, fouaille les entrailles. La dissection du père sépare l'unité du corps et de l'être. Elle est transgression suprême car elle abolit les limites :

BALDWIN: This man has turned my father inside out...

(*He Stumbled*, p. 259)

Le « travail » de la Catastrophe peut commencer pour Baldwin. De l'admiration pour le maître de l'anatomie, Baldwin passe à la haine puis à l'amour :

BALDWIN: I do so admire you Mr Doja I want us to be friends I think at this moment you have a terrible attraction for me and my mother also finds you likeable which is odd she likes so few people [...] I shall know you better in time and hope oh so sincerely hope you do not disappoint my profound intuition that we shall be friends...

(*He Stumbled*, p. 261)

En mettant les mains dans la chair du père défunt, Doja atteint la source vitale qui préside à l'existence du fils Baldwin. Doja touche l'intimité de Baldwin dans la manipulation du corps de son père :

BALDWIN: You put your hands inside my father, Mr Doja.
(*He Stumbled*, p. 274)

En touchant le père, Doja a atteint le fils ; la transgression opérée sur le père agit par capillarité sur le fils et le soumet à des pulsions non contrôlées, entre haine et désir. Baldwin met en place une stratégie de vengeance contre l'anatomiste pour le crime perpétré contre son père, donc contre lui-même. Il s'agit d'offrir Doja en pâture au désir sexuel de Turner. La vengeance de Baldwin recentre la réflexion sur la question de la « la pensée moderne du corps », question centrale dans la pièce. Baldwin ne supporte pas que Doja ait réduit son père à l'état d'objet :

La pensée pour Descartes, est indépendante du corps, elle se fonde sur Dieu. Le dualisme cartésien prolonge le dualisme vésalien. Le corps est vu comme un accessoire de la personne, il est du registre de l'avoir³³¹.

La folie de Baldwin, semblable à celle de Hamlet, rappelle celle de Judith qui perd la raison devant Holopherne dans la pièce éponyme. Pourtant, réduire Baldwin à la folie enferme la pièce dans une réponse morale. Or le déroulement, ou plutôt le « déraillement » spéculatif de la pièce maintient le spectateur en haleine dans le malaise. La révolte de Baldwin déclenche la rétribution tragique. La pièce s'accélère au rythme tragi-comique d'une intrigue policière parodiée. Doja tente de « sauver » sa peau face aux prédateurs Baldwin et Turner :

DOJA: I think if any of us is to leave this place alive I must fuck with the Queen [...]
(*He Stumbled*, p. 261)

Les rapports de force entre Doja et la famille royale sont inversés, le « manipulateur » (celui qui manipule les instruments chirurgicaux) est à son tour ironiquement manipulé :

DOJA: People manipulate me and I won't be (p. 279)
TURNER: I manipulate you , yes –
DOJA: Not only you –
TURNER: Not only me?
DOJA: **It's universal I am plucked and pulled as a doll is tortured by a poisonous child.**
(*He Stumbled*, p. 293)

³³¹David LE BRETON, *L'Adieu au Corps*, op. cit. p. 69.

B. La « passion consommée» de Doja et Turner : la chair prise dans le paradigme de la dévoration

Le chaos Catastrophique déchaîne les pulsions les plus troubles contre Doja sacrifié à son tour sur l'autel des « passions ». Le dérèglement des sens précipite les trois personnages dans des actes incontrôlés. Todd³³², Le courtisan au nom emblématique sert d'adjuvant dans le schéma actantiel de la quête pour détruire Doja :

TODD: How you have loved to be beyond...keeping your intimacy for the dead... and visiting , as it were... just visiting the living...but now...
How you have stood as crows stand ... on the rim [...] untouched by weathers [...]

(He Stumbled, p. 292)

Le reproche est confirmé par Doja lui-même :

DOJA: Always I have preserved the most clinical and frozen distances between myself and the material remains of the ...

(He Stumbled, p. 292)

Du bourreau prédateur, Doja devient la chair à consommer par la Reine et le Prince. La métaphore de la chair comme nourriture est filée dans le texte mais elle est aussi représentée littéralement dans l'action dramatique. Trois situations sont mises en présence. Pin et Suede s'affairent autour du cadavre pendant qu'une table de banquet est dressée ; pendant ce temps, Doja déshabille Turner. L'accouplement de l'anatomiste et de la Reine est conjugué à la préparation du banquet. La confusion entre les deux activités autour de la chair est matérialisée dans une mise en scène à la fois baroque et eucharistique avec l'apparition de la seconde table, dans les mêmes conditions que la table d'anatomie :

A surgical table, suspended from chains, is winched downwards. On this table, the naked body of the monarch lies ready for dissection. [...]
A table, identical to the anatomical table, descends. [...] This new table is rapidly covered with meat and offal.

(He Stumbled, pp. 254- 268)

³³²TODD est phonétiquement proche de l'allemand "Tod" qui signifie « la mort ».

La table anatomique et la table de cuisine sont réunies, matérialisant l'analogie entre l'anatomiste et le cuisinier qui travaillent tous deux avec la chair morte³³³. La chair du mort et la nourriture se confondent dans le paradigme de la dévoration :

DOJA: I am not after all a monarch
 Only
 The
 Disemboweller
 Of
 Monarchs [...]
 Did you get a decent lunch?

(He Stumbled, p. 254)

La confusion entre l'anatomiste, le boucher et le cuisinier est complète, renvoyant à la fascination exercée par les premiers anatomistes à la Renaissance :

Keeping in mind this scene of a butcher covered in blood and chopped-up soft tissues, it is difficult to escape the unpleasant sensation one feels on examining a list of surgical instruments, because they are almost identical to the equipment used in the slaughterhouse (and in torture). The sensation becomes even more unbearable when you realize that the instruments used in anatomy, surgery and torture were substantially the same as those used in the ancient art of cooking. If we move from the anatomical table to the kitchen table, we do not feel that we are entering a more relaxing atmosphere. Both the anatomist and the cook work with dead flesh, with corpses which have to be cut up, greased, severed, skinned, diced and gutted³³⁴.

Le bruit métallique des instruments de dissection et de cuisine vient ponctuer l'action dramatique. Lorsque le serviteur sert le repas, la manipulation des couverts est bruyante, en écho aux outils chirurgicaux :

The musical effects of the surgical instruments (p. 263)

NIXON *clears a serving spoon by tapping it against a plate [...]* NIXON *makes the same sound with the spoon (p. 274).* NIXON *taps the serving spoon (p. 275)*

SUEDE [...] *dropping a lid with a clatter (p. 276)*

The assistants clang lids as they heave the metal buckets of remains (p. 281)

DOJA [...] *takes a flying kick at a can, which spills as it clatters against a wall (p. 303)*

DOJA *hammers down the lid of an urn (p. 307)*

DOJA *...picks up an instrument, looks at the blade, tosses it in a bucket. He repeats this with the next, and so on...the sound is rhythmic, relentless [...](p. 313)*

(He Stumbled)

³³³Voir Piero CAMPORESI, *The Anatomy of the Senses, op.cit.*

³³⁴Piero CAMPORESI, *The Anatomy of the Senses, ibid., pp. 118-119.*

La chair disséquée est mise en équation avec la chair comestible. La métaphore alimentaire vient à son tour contaminer la chair des amants :

DOJA : However much my appetite is stimulated by your invitation
(*He Stumbled*, p. 273)

Les discours s'enchevêtrent : les répliques des serveurs annonçant un menu somptueux viennent s'imbriquer dans les allusions sexuelles et l'évocation des entrailles du mort. L'extrait suivant est caractéristique de l'écriture fragmentaire du Théâtre de la Catastrophe. L'échange entre Doja et Baldwin est entrelardé de citations culinaires :

NIXON: (*Touring the table and piling a plate*)
Haunch of venison in a light-baked sleeve of polished pastry
garnished with pressed anchovy, drained, smothered and sundried in -
BALDWIN: You put your hands inside my father, Mr Doja ... (*Pause*)
DOJA: Yes ... (*Pause...*)
And you are now proposing ... (*Pause...NIXON clears a serving spoon
by tapping it against a plate ...DOJA looks to TURNER...*)
NIXON: Or breast of guinea-fowl marinated in a flood of Grappa, cherry and
Swiss cheese, reclining on a lawn of finely chopped red peppers of
Trieste...
[...]
NIXON: (*Returning to his function*) And a mousse of birds, lark, thrush and
capercailie -
BALDWIN: Yes, but little ! Don't pile the plate ... (*NIXON serves the mousse
of birds. DOJA, with infinite tact, advances towards TURNER,
who is still, observing him, he extends a hand, stops [...]
...(DOJA places himself behind TURNER, his hands spread on
her torso. He kisses her neck. NIXON taps the serving spoon ...*)
DOJA: Manifestum ...
Et ...
Mammarum ...
Exposito ...
(*He unhitches her dress ... her breasts are exposed ... she is immobile ...*)
(*He Stumbled*, p. 275)

Les trois situations, chair en putréfaction, chère abondante et chair érotique se confondent dans une indistinction abjecte, soulignée par le commentaire gestuel du serveur :

NIXON *removes the handkerchief given him by DOJA from his pocket, and
holds it to his nose...*
(*He Stumbled*, p. 275)

Le vacillement de Baldwin entre la fascination et la répulsion est l'illustration physique de l'abjection qui soulève le cœur et déclenche la nausée :

BALDWIN: I cannot stomach another minute of this butchery.
(*He Stumbled*, p. 261)

Il y a dans l'abjection une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant [...] Apeuré, il se détourne. Ecoeuré, il rejette. [...] Mais en même temps [...] un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui³³⁵.

Doja transgresse l'ordre moral et social dans l'union charnelle avec la Reine, déclenchant une série de désastres. Sentant sa fin proche (« *I expect to be punished with the utmost severity* » p. 313) Doja lui aussi perd la tête et devient monstrueux. A l'instar du tyran qui oblige sa fiancée à boire dans le crâne de son père dans *The Witch* de Thomas Middleton³³⁶, il contraint Turner à absorber les liquides du cadavre de son mari³³⁷ :

DOJA: (*Seizing her by the wrist*) I was the monster, me! ...
Drink your husband ... (*Turner is rigid with horror...*)
TURNER: Drink -
DOJA: **Drink**
Drink (*She gulps the fluid*)
Drink
(*The sound of her swallowing*)
(*He Stumbled*, p. 304)

Cette apothéose barbare viole le tabou primitif qui consiste à « préserver des dangers qui découlent du contact avec des cadavres, de l'absorption de certains aliments »³³⁸. La métaphore usée de la dévoration amoureuse est mise en scène dans *Knowledge and a Girl*, parodie du conte de Grimm :

SNOW WHITE: The king of All the Irish wants to eat my mother
KING: Eat her?
SNOW WHITE: (*giggling*) Eat her Yes
His eyes are knives and forks
KING: It's you that should be eaten

³³⁵ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit. p. 9.

³³⁶ Thomas MIDDLETON, *The Witch*, London : New Mermaids, 1994.

³³⁷ Dans *Animaux en Paradis*, Taxis embrasse les plaies des malades : « Qui a la chair la plus putréfiée je boirai sa plaie » (p. 127)

³³⁸ Sigmund FREUD, *Totem et Tabou*, Paris : Payot, 1999, p. 30.

SNOW WHITE: It's me yes

After all I am fresh whereas the queen my mother has been eaten oh so many times. Her arse has bites in it.

(*Knowledge and a Girl*, pp. 98-99)

Dans *Knowledge and a Girl*, le jeu sur la dévoration est purement linguistique. En revanche, dans *He Stumbled*, la métaphore est non seulement filée, elle préside à une mise en scène barbare, baroque et abjecte. La désintégration physique s'accompagne d'une « dissolution morale » conduisant à une eucharistie abjecte. La pièce ironise sur la perspective chrétienne du péché de chair :

The Church Fathers knew that oral pleasure and sexual pleasure belonged to the same sphere. St Jerome considered the uterus to be “the cup of pleasure”³³⁹.

Lorsque DOJA force TURNER à « boire » son mari, l'anthropophagie devient une parodie macabre de l'amour dévorant. La dissection insupportable a déclenché une série de « Catastrophes ». Les passions sont déchaînées par le choc frontal du spectacle. Les perceptions visuelles deviennent le champ d'investigation de la spéculation.

³³⁹Piero CAMPORESI, *The Anatomy of the Senses*, op. cit. p. 69.

VI. La « maïeutique anatomique » : le spectacle de la dissection ou trois personnages en quête d'eux-mêmes³⁴⁰

Les personnages sont à la merci de leurs perceptions visuelles, illustrant la définition phénoménologique du sujet³⁴¹:

La critique de la philosophie de la transparence (polarisée sur la conscience constituante) passe par l'affirmation de la perception et du corps comme instances primordiales de constitution et de relation avec le monde, lequel est irréductible au monde de la conscience. Dans ce contexte, le concept de conscience se déplace et se transforme parce qu'elle s'enracine maintenant, par le corps, dans la perception et le monde³⁴².

Deux spectacles s'offrent conjointement au regard dans l'action dramatique : celui de la dissection du roi mais aussi celui de l'accouplement de l'anatomiste et de la Reine à côté de la table de dissection. Nous évoquerons successivement la scène abjecte (la dissection) et la scène intime (la copulation) à partir de la perspective visuelle des trois personnages. La nécessité de « regarder » la scène de dissection déclenche un conflit entre les trois personnages contraints à débattre de l'événement et à « se » débattre. La topique du « regard » devient un matériau théâtral. L'action dramatique est une démonstration au sens étymologique du terme « montrer », une mise en scène du personnage qui prend conscience de lui-même à travers la perception visuelle.

³⁴⁰Allusion à PIRANDELLO, *Six personnages en quête d'auteur*. préciser

³⁴¹ Par « sujet », nous entendons ici, le sujet de l'inconscient » au sens freudien et lacanien et non le « sujet de la conscience » de l'idéalisme selon Descartes. Cf Gérard MILLER, *Lacan*, Paris : Bordas, 1987, p. 13.

³⁴² Isabel MATOS DIAS, *Merleau-Ponty une Poïétique du sensible*, op. cit. p. 21.

A. DOJA ou l'initiation au « regard vivant » sous la conduite de TURNER

L'anatomiste déclare avec emphase que le spectacle de la dissection fait l'objet d'une fascination collective morbide :

DOJA: People cannot stay away, they are driven by some terrible compulsion, children climb on the roof, old women put their eyeballs to the cracks [...] the flesh of monarchy, what is its fascination [...]
(*He Stumbled*, p. 276)

Doja est le porte-parole de la vérité historique, rappelant l'époque où le spectacle de l'anatomie était public :

In a society that enjoyed an intimacy and familiarity with death that today is difficult to imagine, public anatomical dissection was motivated as much by the insatiable desire to witness a rare and disturbing spectacle as by visual curiosity about the invisible *mirabilia* within that extraordinary machine, that miracle of God's creation we call body³⁴³.

Piero Camporesi souligne la fascination des spectateurs et le miracle du corps comme création divine. Si le regard est instrument de connaissance dans la quête des sceptiques, nous avons suggéré que la pièce *He Stumbled* évacue la dimension chrétienne du corps comme reflet de Dieu. En effet, la déclaration de Doja s'attache exclusivement au caractère obsessionnel du spectacle de la dissection, au regard porté sur le cadavre, au mystère de la chair. La question du scepticisme et de la connaissance, sous-jacente au spectacle anatomique, prend une nouvelle dimension dans *He Stumbled* : elle porte moins sur le cadavre comme « objet » d'étude que sur les « sujets » vivants qui le regardent. Ce n'est pas le souci documentaire qui sous-tend le propos de la pièce. La référence contextuelle est prétexte à la mise en jeu de la topique intime dramatisée ici dans le spectacle de la mort et du sexe. En regardant la dissection du mort, les trois personnages se livrent à une quête existentielle, mais aussi « essentielle », ontologique. La dissection vient déchirer la peau, enveloppe protectrice, et fait effraction dans l'intériorité de l'Autre. Mais le spectacle de la dissection révèle surtout l'intimité du sujet regardant. Dans *He Stumbled*, la Catastrophe expose la vérité intérieure des trois personnages à travers leur situation de spectateurs de l'abjection.

³⁴³Piero CAMPORESI, *The Anatomy of the Senses*, op. cit, p. 137.

La vue est une perception passive alors que le regard est actif : dans la pièce, il pénètre la surface de la peau, sonde le siège du désir et des passions. La polarité entre « intérieur » et « extérieur » est fortement sémantisée dans la topique anatomique et sexuelle mais aussi dans la « topographie » de la pièce. La tension entre la salle d'anatomie et l'extérieur du château est matérialisée par le mur d'enceinte dans le long préambule qui ouvre la pièce (l'exordium). L'espace scénique symbolise la tension entre je et l'autre :

Comme si l'opposition fondamentale était, ici, entre Je et Autre, ou, plus archaïquement encore, entre Dedans et Dehors³⁴⁴.

L'acte anatomique transgresse la limite entre le moi public et le je intime, territoire secret et sacré de l'autre, mort. La sexualité est co-naissance, pénétration des corps vivants.

Je me mets à scruter longuement le corps aimé (tel le narrateur devant le sommeil d'Albertine). Scruter veut dire fouiller : je fouille le corps de l'Autre, comme si je voulais voir ce qu'il y a dedans, comme si la cause mécanique de mon désir était dans le corps adverse (je suis semblable à ces gosses qui démontent un réveil pour savoir ce qu'est le temps). Cette opération se conduit d'une façon froide et étonnée ; je suis calme, attentif, comme si j'étais devant un insecte étrange, dont brusquement je n'ai plus peur. [...] Il est évident que je suis en train de fétichiser un mort. La preuve en est que, si le corps que je scrute sort de son inertie, s'il se met à faire quelque chose, mon désir change [...] mon désir cesse d'être pervers [...] de nouveau, j'aime³⁴⁵.

Le commentaire de Barthes distingue le regard pervers et le regard amoureux, distinction au cœur du conflit qui oppose les personnages à Doja. En revanche, la mort et la sexualité ont un point commun : elles renvoient l'homme à son animalité, et parce qu'elles désignent la « part maudite³⁴⁶ » de son humanité, elles font l'objet d'un interdit : l'homme est un animal qui demeure « interdit » devant la mort et l'union sexuelle³⁴⁷. L'anatomiste explique le voyeurisme compulsif de la foule, comme instinct morbide, naturel, évident :

³⁴⁴ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de L'Horreur*, op.cit, p. 15

³⁴⁵ Roland BARTHES, *Fragments d'un Discours Amoureux*, Paris : Seuil, 1977, p. 8. La réflexion de Barthes est inspirée par la lecture de PROUST, *Le Temps Retrouvé*

³⁴⁶ L'expression renvoie au texte de BATAILLE, *La Part Maudite*, Paris : éditions de Minuit, 1967.

³⁴⁷ Cf Georges BATAILLE, *L'érotisme*, op. cit.

DOJA: Of course this surge of intimacy comes as no surprise. [...] This deference mingled with desire... [...] This morbid appetite for nakedness...
(*He Stumbled*, p. 261)

Doja incarne un rôle, celui de chirurgien qui prend ses distances en professionnel aguerri. Sa fonction professionnelle le prémunit contre ses propres émotions. Il illustre la position des sceptiques (*"I the master of /And erudite/ Cynic/ Sceptic/ And triumphant evasionist"* p. 312) selon laquelle le regard qui pénètre l'intériorité du corps est l'outil de la connaissance rationnelle :

L'intuitionner (*in-tueri*), le voir de/à l'intérieur, comme la dimension et l'expression la plus parfaite de toute connaissance. La vision serait le sens le plus intellectuel et donc le moins « sensible³⁴⁸ ».

Au départ, l'anatomiste suscite la crainte et d'effroi ; dans sa Toute-Puissance, il incarne Dieu. Mais c'est précisément cette incarnation qui déchaîne la colère des religieux qui n'y voient qu'imposture :

(*LAYBACH still stares at the ground ...*)

LAYBACH: Oh God ... (*He shakes his head in disbelief...*) Oh God

DOJA: Do look me in the eyes. I find this place odd. But the oddest thing is the impossibility of meeting any other's eyes ...

LAYBACH: I cannot...

DOJA: Why can you not...?

LAYBACH: I am too...

I think...

If I contrived to meet your eyes I would kill you.

(*He Stumbled*, p. 265)

Dans cet échange, le prêtre Laybach se fait le porte-parole de la distance critique contre Doja. Le regard de l'anatomiste est insupportable car il se substitue à l'œil de Dieu dont il usurpe la Toute-Puissance :

The eye transcends the anatomized body to become an image of the sovereign gaze³⁴⁹.

Le regard de Doja renvoie à sa fonction paradoxale et insupportable. L'anatomiste est à la fois moins qu'humain car son regard est impassible devant la mort. Son regard

³⁴⁸ Isabel MATOS DIAS, *Merleau-Ponty une Poïétique du sensible*, op. cit. p 19.

³⁴⁹ Sergei LOBANOV-ROSTOVSKY, "Taming the Basilisk", in *The Body in Parts*, p. 200.

comme perspicacité et intelligence est plus qu'humain car il manifeste un esprit supérieur suscitant l'admiration, voire l'amour :

In its capacity to gaze into the dissected body, the eye makes the anatomist – at once – both less human and more: the objectivity implied by this gaze (a “necessary inhumanity”) affirms the anatomist’s subjectivity, makes him a perceiving mind³⁵⁰.

L'ambivalence de Doja fait de lui l'objet des convoitises, d'amour mêlé de haine. Sa dextérité de chirurgien vient masquer sa sensibilité, elle est une forme de mensonge :

DOJA: I think for example, whilst I am able to lie with my usual dexterity.
(*He Stumbled*, p. 288)

Turner cherche à séduire Doja pour mettre en échec son regard froid et scientifique (“clinical and frozen distance”). Elle s'efforce de lui « ouvrir les yeux » pour le rendre sensible à l'Autre, dans sa chair :

The anatomical gaze is, paradoxically, less an act of seeing than a *refusal* to see the self mirrored in the dissected body³⁵¹.

En cherchant à réveiller Doja à ses émotions, en d'autres termes, à la vie, Turner illustre le rejet du regard cartésien, compréhension intellectuelle du monde au détriment des perceptions sensibles :

Merleau-Ponty veut inverser le penchant intellectuel d'une certaine tradition philosophique prépondérante :- référée au cartésianisme et implicitement, à la tradition platonicienne qui scinde l'intelligible du sensible et confère un primat à l'intelligible, comme dévalorisation du sensible³⁵².

Au-delà du « commerce sexuel » avec Doja, c'est en rencontrant son corps que Turner aura accès à Doja comme sujet, illustrant littéralement l'approche phénoménologique :

Mon existence comme subjectivité ne fait qu'un avec mon existence comme corps et avec l'existence du monde et que finalement le sujet que je suis, concrètement pris, est inséparable de ce corps-ci et de ce monde-ci³⁵³.

³⁵⁰Sergei LOBANOV-ROSTOVSKY, *ibid.*

³⁵¹Sergei LOBANOV-ROSTOVSKY, *ibid.*

³⁵²Isabel MATOS DIAS, *Merleau-Ponty une Poïétique du sensible, op. cit.* p. 17.

³⁵³Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception, op.cit.* p. 467.

A contrario, Turner déclare qu'elle n'a aimé que l'apparence visible du corps de son mari :

TURNER: All that I loved was visible.

(*He Stumbled*, p. 312)

La reine est prise dans ses propres paradoxes, refusant de voir l'intériorité abjecte du cadavre qui souille la beauté de l'homme aimé. L'anatomiste a trahi l'apparence visible du roi en exhibant la monstruosité de ses viscères. Si Turner fuit l'abjection du cadavre, Doja la fuit³⁵⁴ à sa manière derrière le masque de la connaissance intellectuelle. En d'autres termes, Turner et Doja se rejoignent à leur insu dans la dénégation de l'intériorité : Turner nie l'intériorité du cadavre et Doja nie sa propre intériorité. Les deux personnages se protègent chacun de leurs propres émotions. La vengeance de Turner contre l'anatomiste est un processus ironique et tragique qui se retourne contre elle-même. Le complot de Turner n'est ni gain ni perte, ni échec ni réussite : la confrontation avec Doja est une « ren-contre » sexuelle. Au-delà du conflit et de la haine, les corps imposent leur vérité dans ce combat amoureux, et dépassent le « désaccord », puisque leurs corps doivent « s'accorder ». L'amour conjugué à la haine n'est pas un thème romantique ; il s'exprime dans la veine charnelle du Théâtre de la Catastrophe. La violence organique et viscérale des corps impose sa vérité aux personnages. Si nous nous plaçons dans la perspective « Catastrophique » le spectacle obscène de la dissection précipite Turner dans le chaos, lui fait perdre sa cohérence logique : la reine séduit par vengeance, mais son commerce sexuel avec Doja devient à son tour un événement Catastrophique échappant à son contrôle. La perspective phénoménologique nous apporte un deuxième éclairage sur le comportement de Turner. Lorsque la Reine renie le cadavre de son mari, ("You might give the heart to the dogs for all I care" p. 260), c'est au corps « objectif » tel que le définit Merleau-Ponty qu'elle renonce :

C'est la science qui nous habitue à considérer le corps comme un assemblage de parties et aussi l'expérience de sa désagrégation dans la mort. Or, précisément, le corps décomposé n'est plus un corps ; en d'autres termes le corps objectif n'est pas la vérité du corps phénoménal, c'est-à-dire la vérité du corps tel que nous le vivons, il n'en est qu'une image appauvrie³⁵⁵.

³⁵⁴L'onomastique nous signale que "Doja" est phonétiquement proche de « "Dodge", celui qui « s'esquive », « se dérobe ». Doja se nomme lui-même "triumphant evasionist".

³⁵⁵Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op.cit. p. 493.

Dans sa rencontre avec Doja, Turner réhabilite le corps « phénoménal » (« la vérité du corps tel que nous le vivons »), ancré dans le présent et dans l'expérience. Le corps phénoménal ne se réduit pas à l'objet-corps qui est le nôtre, il englobe également la relation de ce corps au monde à travers le champ des perceptions. Le sujet n'existe et ne se définit que parce qu'il est situé dans le monde. Sa conscience de lui-même n'est possible que comme perception du monde :

Si, réfléchissant sur l'essence de la subjectivité, je la trouve liée à celle du corps et à celle du monde, c'est que mon existence comme subjectivité ne fait qu'un avec mon existence comme corps et avec l'existence du monde et que finalement le sujet que je suis, concrètement pris, est inséparable de ce corps-ci et de ce monde-ci³⁵⁶.

En d'autres termes,

Le corps est charnière et médiation entre la conscience et le monde³⁵⁷.

C'est à la fois *l'objet* du regard et la *perception active* du « regard » qui sont à l'origine de la Catastrophe. Les personnages en position de spectateurs perdent la maîtrise d'eux-mêmes devant l'objet regardé qui les domine :

La vision a son origine dans la réflexivité et le chiasme entre voyant et visible [...] Merleau-Ponty privilégie le deuxième terme, le visible alors que la tradition philosophique a donné une ampleur démesurée au voyant. [...] En transférant l'épicentre de la vision à l'extérieur du voyant, M-P souligne la désobjectivation de la vision³⁵⁸.

Le terme « désobjectivation » ne signifie pas que le sujet s'efface derrière l'objet regardé ; il détrône la « domination » cartésienne du sujet, ce qui est le cas dans *He Stumbled*. L'objet du regard agit sur le sujet regardant pour révéler sa subjectivité :

Comme Merleau-Ponty part du visible et de la vision, du sensible et du sentir, il obtient de la « subjectivité » une idée toute neuve³⁵⁹.

Dans *He Stumbled*, le cadavre permet aux personnages de se redéfinir. Le même processus est mis en œuvre dans *Thirteen Objects* (2003). Les personnages croient

³⁵⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, *ibid.* p. 467

³⁵⁷ Isabel MATOS DIAS, *Merleau-Ponty une Poïétique du sensible, op.cit.* p. 46.

³⁵⁸ Isabel MATOS DIAS, *Merleau-Ponty une Poïétique du sensible, ibid.* p. 114.

³⁵⁹ Isabel MATOS DIAS, *Merleau-Ponty une Poïétique du sensible, ibid.* p. 115.

maîtriser les objets en les manipulant, mais ce sont les objets qui mettent les personnages à leur merci dans l'œuvre de Barker :

L'accessoire fétiche est tout sauf accessoire et vient révéler l'être profond des personnages. [...] L'objet, chez Barker, fonde l'être, il est ontologique. [...] Barker propose des objets dont on dira avec Baudrillard³⁶⁰ qu'ils sont in fine « abstraits de leur fonction et devenus relatifs au sujet »³⁶¹.

Qu'il s'agisse du corps où des objets, l'autre et le monde extérieur agissent sur le sujet par l'intermédiaire de ses perceptions. Dans *He Stumbled*, le cadavre déclenche l'éveil des sens et mobilise les perceptions des personnages, comme le résume le personnage de l'officier dans *13 Objects* :

OFFICER: This death / Far from being the extinction of perception is itself perception.

(*13 Objects*³⁶², p. 7)

Dans *He Stumbled*, la perception du cadavre déclenche les pulsions érotiques des trois personnages centraux, motif récurrent dans le théâtre de la Catastrophe. La fusion entre Eros et Thanatos est au cœur du drame de *Judith*, et dans la courte pièce *Dead Hands* (2004). Les personnages se font écho d'une pièce à l'autre à travers l'œuvre :

GALACTIA: It's funny but a funeral is calculated to make me want to fuck – [...] not fuck, exactly – mate.

(*Scenes from an Execution*, p. 274)

DOJA: The bereaved are peculiarly enhanced by grief.

(*He Stumbled*, p. 271)

L'affirmation de Doja est moins crue, plus stylisée que celle de Galactia (*Scenes from an Execution*) : l'anatomiste garde ses lettres de noblesse et se croit épargné par la loi impérieuse du désir. Pris dans les rets du complot amoureux, Doja découvre ses propres perceptions dans un parcours initiatique. Reprenons les étapes du complot : l'anatomiste est prisonnier de la vengeance de la Reine ("I think if any of us is to leave this place alive I must fuck with the Queen" (p. 261). Ses motivations ne sont pas amoureuses mais stratégiques, elles sont la condition de sa survie :

³⁶⁰Jean BAUDRILLARD, *Le Système des Objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 121.

³⁶¹Elisabeth ANGEL-PEREZ, « Les 'Mythologies' de Barker », préface à la traduction de *13 Objects et Animaux en Paradis*, Œuvres choisies de Howard Barker, vol.5 éditions THEATRALES, 2004, p. 9.

³⁶²Version manuscrite non publiée de *13 Objects*, avec l'autorisation de l'auteur.

DOJA: So what if I don't like her odour? My partiality is scarcely relevant. Of far greater importance is the necessity to fuck with her in such a way as to satisfy her curiosity without awakening a passion the extent of which may be more threatening to our survival than if I had never aroused her in the first place.

(*He Stumbled*, p. 262)

Turner invite Doja à la flatter sur son costume dans une parade amoureuse parodique :

A large door opens in the wall, sufficient to permit the entrance of TURNER, in an extravagant dress.

(*He Stumbled*, p. 270)

Doja se prête au jeu, joue les courtisans dans une tirade comique où le registre professionnel du chirurgien ressurgit, ironique :

DOJA: The striking quality of your overall appearance [...] The very excess of material compels imagination to contemplate what lies beneath ...
(*Pause. He shrugs...*)

I... (*Pause...*)

Do you wish me to continue in this vein or not...?

(*He Stumbled*, p. 270)

La « veine » évoquée par Doja n'est pas seulement une métaphore prise dans la rhétorique du compliment, elle prend toute sa signification littérale, ironique pour un anatomiste qui ouvre sous le vêtement et la peau, dans les veines ("*to contemplate*³⁶³ *what lies beneath*"). Turner joue dans le même registre. Puisque Doja a percé la peau de son mari, Turner fait céder ses défenses :

TURNER: What we require of Mr Doja is that he lays aside his cleverness, which he assures me – [...] is nothing more than a means of fending off his fear of intimacy.

(*He Stumbled*, p. 272)

Turner retourne l'arme de l'agresseur contre lui-même pour confronter Doja à l'intimité :

DOJA: Intimacy I know rather little of

TURNER: Perhaps it frightens you.

(*He Stumbled*, p. 260)

³⁶³«Contemplate» renvoie au regard, au fantasme, et à la « spéculation », à l'imagination créatrice, à la fois méditation poétique, projection, construction.

Turner devient à son tour la grande « prêtresse » des opérations visant à dominer Doja, à faire tomber le masque du chirurgien pour le mettre à nu à son tour. Dans une parodie abjecte de la loi du talion, la reine met son corps entre les mains de Doja qui a osé mettre les mains dans le corps de son mari. Doja troque son regard « pénétrant » d'intelligence mais aveugle à la réalité sensible contre la « pénétration » littérale et concrète, celle du sexe. L'anatomiste est pris à son propre piège. La « maîtresse » du jeu de séduction pernicieux amène Doja à se « découvrir » en découvrant la passion. La rencontre sexuelle entre Turner et Doja est un nouveau moment Catastrophique dans la pièce qui déclenche le désordre sur la scène publique et privée. Il viole l'ordre social puisqu'il trahit le lien sacré du mariage entre les époux royaux. Il est également transgression morale puisqu'il a lieu en présence du cadavre du Roi :

DOJA: To require of me such an appalling trespass of

BALDWIN: Trespass and be damned ...

DOJA: [...] Violation might be ... the doorway to a different liberty ...

(*He Stumbled*, p. 274)

L'acte amoureux se joue dans deux scènes. Dans la première, les indications scéniques soulignent la précision d'une gestuelle rituelle propre au langage amoureux :

DOJA places himself behind TURNER, his hands spread on her torso. He kisses her neck. [...] He unhitches her dress... her breasts are exposed ...She is immobile [...] TURNER kisses him, placing one hand behind his head and drawing his mouth to hers ... the light fades on the scene.

(*He Stumbled*, p. 275)

La gestuelle amoureuse est précise, l'immobilité quasi-religieuse rend la scène grave et crée le malaise. L'acte sexuel n'est pas montré. La deuxième scène sexuelle est à l'inverse, brutale et abjecte, Doja viole Turner après l'avoir forcée à boire les liquides organiques de son mari :

Seizing her by the wrist [...] he forces her head steeply back ... he continues to grip TURNER with one hand and with the other lifts a beaker of fluid from the anatomy table to TURNER' s lips ... she gulps the fluid. The sound of her swallowing. She drains the beaker. It falls to the floor. DOJA sinks to the floor with TURNER in his embrace. He takes her from behind in a faltering light...

(*He Stumbled*, p. 305)

Le désordre de la scène figure le renversement moral et émotionnel du personnage qui libère ses pulsions animales. (“Violation might be ... the doorway to a different liberty”). Ses structures s’effondrent pour permettre l’émergence de la violence et du désir :

DOJA: I am however dissolute
 [...] hardly the figure who could bring order to a world whose – disorder
 – appalls your servant’s sensibilities...
 (*He Stumbled*, p. 306)

Le terme “dissolute” définit l’immoralité de Doja, mais il renvoie également au processus décrit par Bataille :

Le passage de l’être normal à celui de désir érotique suppose en nous la dissolution relative de l’être constitué dans l’ordre discontinu³⁶⁴.

Doja est doublement « dissolu », littéralement décomposé, défait de son ancien moi à l’issue de la rencontre sexuelle avec Turner. Il a été mis en pièces de la même manière qu’il a mis le cadavre en pièces. L’identité du sujet est ébranlée dans le chaos Catastrophique :

DOJA: I am not myself ...
 (*He Stumbled*, p. 288)

Le chaos Catastrophique devient un outil phénoménologique permettant de révéler la conscience du personnage à travers l’expression de ses perceptions et non pas de sa psychologie :

C’est l’essai d’une description directe de notre expérience telle qu’elle est et sans aucun égard à sa genèse psychologique. Toute perception est une communication ou une communion... comme un accouplement de notre corps avec les choses³⁶⁵.

Le « monstrueux » Doja (“I was the monster, me...!” p. 303) découvre qu’il est capable d’aimer (“I love the queen” p. 306). Cette révélation sépare Doja de son ancien moi, de l’anatomiste monstrueux dans son aveuglement à l’autre :

³⁶⁴ Georges BATAILLE, *L’Erotisme*, op. cit. p. 22.

³⁶⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op. cit. p. 370

DOJA: Whilst I am able to lie with my usual dexterity ... I cannot conceal from myself the possibility ... that these lies are ... Aspects of the Truth...

[...]

I have discovered an antipathy for my old profession...

(*He Stumbled*, pp. 288-306)

L'union physique avec Turner est ce moment de reconnaissance, « *anagnorisis* » aristotélicienne, expérience épiphannique qui ouvre les yeux à la vérité des perceptions et émotions, lieu d'émergence de la subjectivité :

The eye stands in for the mind in the perceiving consciousness, then supplants it, as the act of perception comes to define the self to itself. Consciousness, manifested as an act of self-conception – *idea* (from *idein*, “to see”) – begins in the act of visual perception. Eye becomes “I”, the self perched at the edge of the body³⁶⁶.

Celui qui refusait de « voir » pour se protéger de la vérité saisissante de la vie et de la mort charnelles ouvre désormais les yeux :

DOJA: But looking is love!

(*He Stumbled*, p. 308)

Il n'y a point d'illusion pour les sens, ils disent ce qu'ils disent, et s'ils viennent à se contredire, si la main contredit l'œil, ils sont sincères chacun dans son opération et dans son domaine. [...]

Mais l'œil a sa compréhension propre. [...] Comprendre c'est trouver ce que l'on aurait fait de soi-même, c'est se reconnaître, trouver qu'une chose extérieure était soi, à soi, de soi³⁶⁷.

L'exclamation de Doja fait écho à la remarque de Trespasser, personnage au nom évocateur de la transgression dans *The Gaoler's Ache for the Nearly Dead* (1998).

TRESPASSER: Observation [...] perhaps the thing you experience as observation is not observation at all. Perhaps in actual fact... it's love... The gaze is never without its ambiguities...

(*The Gaoler's Ache for the Nearly Dead* p. 213)

Le regard amoureux de Doja renvoie à la fascination pétrifiante de la Méduse dont Turner est ici un avatar : le nom de Méduse signifie étymologiquement « La Reine ». La

³⁶⁶Sergei LOBANOV-ROSTOVSKY, « Taming the Basilisk », in *The Body in Parts*, *op.cit.* p. 202.

³⁶⁷Paul VALÉRY, « Histoires Brisées », *Œuvres Complètes II*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, pp. 426-427.

redéfinition du moi sur les décombres de la Catastrophe ne garantit pas une reconstruction optimiste. La passion charnelle de Doja pour Turner est mortifère puisqu'elle conduit à la mort des deux protagonistes. Le fatum de la tragédie antique est subverti : les protagonistes prennent leur destin en main en s'infligent la mort. L'abjection flirte avec un romantisme décadent.

B. Le sexe et la mort : Doja sous l'emprise des sens

La rencontre sexuelle entre Turner et Doja est une confrontation avec la mort, en présence du cadavre du Roi. Turner a initié Doja non seulement à regarder autrement mais aussi à sentir. La découverte du regard se double de la découverte des sens olfactifs. Le corps de la Reine est contaminé par l'odeur pestilentielle de la mort :

DOJA: Her skin ... (*BALDWIN stays low*)
 Has that particular... (*Doja pauses to contemplate the effect of his speech*)
 That simultaneously ... (*BALDWIN stays stooping*)
 I can only describe it as possessing the identical extremes of fecundity and decay associated with... (*He observes BALDWIN's unyielding posture ...*)
 Compost ...
 Manure...
 Ordure...
 Spoiled fruit ...
 Drenched hay ...
 Intoxicating ...
 Nauseating ...
 can only spend a little time with you today my assistants are not experienced in the techniques of organic preservation ...
 And opening her legs she ... (*He watches BALDWIN ...*)
 Exhales this (*BALDWIN is fixes ... DOJA enjoys his pain...*)
 They are not incompetent but whilst the removal of the viscera is merely the organization of formlessness, the forestalling of corruption calls for altogether (*Pause ...He himself squirms...*)
 This ...
 This ...
 Breath of rivers, blood and human floors to which my lips are drawn as if steel cables hauled me in [...]
 I stink of her even now ...
 I stink...

(*He Stumbled*, p. 290)

Le tricotage du texte entre l'évocation du cadavre et celle du sexe de la femme annonce la fusion entre Eros et Thanatos, Doja et Turner. Doja est contaminé par des effluves provenant confusément du cadavre et de la Reine :

DOJA: There is a smell on me... (Pause ...)
 A smell which nauseates me and yet ...
 A smell I ...
 LAYBACH: Death ...
 DOJA: Is that what it is? ... It's from a woman's body.

(*He Stumbled*, p. 277)

S'il parvient à échapper au dégoût devant le cadavre, Doja ne peut résister à la violence des odeurs organiques de Turner, force magnétique d'attraction et de répulsion mêlées :

DOJA: I am not attracted to the Queen ... There is an odour clinging to her
 which ... So what if I do not like her odour? (pp. 261 - 262).

DOJA: The odour of the Queen, which I described as uncongenial to me (*Pause ...PIN completes Doja's sentence*)
 PIN (*Cheerfully*): You're gasping for ...

(*He Stumbled*, p. 288)

Il n'est pas de forme de répugnance dont je ne discerne l'affinité avec le désir³⁶⁸.

Le sexe de Turner est épreuve de vérité charnelle pour Doja : en succombant à son odeur, Doja « reconnaît » celle du cadavre. L'union physique entre Doja et Turner est inéluctable puisqu'ils se rejoignent dans la corruption autour du cadavre pourrissant :

DOJA: I am perceived to be like flesh itself
 Corrupt
 Malodorous.

(*He Stumbled*, p. 256)

Le terme « corrompu » prend à la fois le sens figuré d'avilissement moral et son sens littéral : la corruption de la chair est le dénominateur commun du pourrissement (celui du cadavre) et de la fécondité (à travers le sexe féminin). Les concepts de fertilité et de

³⁶⁸Georges BATAILLE, *L'Erotisme. op.cit.* p. 24

putréfaction se confondent, inscrivant le processus Catastrophique comme archétype du cycle organique de la vie et de la mort, comme nous l'avons vu précédemment. (Chapitre IV). Le commentaire de Todd, "The new [...] Always made of the old, unfortunately" (p. 305), fait écho au commentaire de Doja à propos de la peau de Turner : "[...] the identical extremes of fecundity and decay" (*He Stumbled*, p. 290).

Dans la mort donc, il y a bien la mort mais il y a aussi la vie. Il n'y a pas de vie, sur le plan de la communauté, qui ne parle pas de la mort. Ainsi la mort peut apparaître comme la divinité véritable, le lieu où le plus bénéfique et le plus maléfique se rejoignent. [...] Tant que se poursuit le processus de décomposition, le cadavre est très impur. De même que la désintégration violente d'une société, la décomposition physiologique ramène peu à peu un système différentiel très complexe à la poussière indifférenciée. Les formes du vivant retournent à l'informe. Le langage lui-même ne parvient plus à préciser ce qu'il en est des « restes » du vivant. Le corps pourrissant devient cette chose qui n'a de nom dans aucune langue³⁶⁹.

La nature seconde est une nature asservie à ses propres règles et à ses propres lois : le négatif y est partout, mais tout n'y est pas négation. Les destructions sont encore l'envers de créations ou de métamorphoses ; le désordre est un autre ordre, la putréfaction de la mort est aussi bien composition de la vie³⁷⁰.

Les sens olfactifs possèdent cet avantage sur la perception visuelle de s'imposer à nous : (il est impossible de ne pas « sentir » les odeurs alors que l'on peut échapper au regard en fermant les yeux – les narines n'ont pas de paupières). C'est par le truchement des odeurs que Doja apprend à voir :

Par chaque sens passe un monde : chaque sens est un monde, qui s'ouvre au monde des autres sens. [...] Les sens deviennent des reliefs expressifs. Ce sont des « orifices » de passage et d'échange, ou encore de respiration du Monde³⁷¹.

Dès l'ouverture, la pièce est imprégnée du paradigme olfactif pestilentiel, au moyen de l'anatomie :

A novice, fugitive from the miasma of death, flings herself onto the stage. She gasps the fragrance of uncontaminated air. [...] . A novice emerges, retching, his hand clasped to his mouth. He also inhales the morning air. [...] Nixon removes the handkerchief given him by DOJA from his pocket, and holds it to his nose...

(*He Stumbled*, p. 251- 275)

³⁶⁹ René GIRARD, *La Violence et le Sacré*, Paris : Grasset, 1972, p. 382.

³⁷⁰ Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris : Editions de Minuit, 1967, p 22.

³⁷¹ Isabel MATOS DIAS, *Merleau-Ponty, une Poïétique du sensible*, op.cit. pp. 96-97.

L'odorat est indissociable du goût, sollicité dans la mise en scène du festin, comme nous l'avons vu. Ces deux perceptions se conjuguent au jeu de l'oralité, traitée ici sur un mode abject :

L'animal est attaché à la sensorialité la plus liée à l'appétit (l'odorat et le goût) ; à l'inverse, l'homme se signale par la prédominance de l'ouïe et de la vue³⁷².

En d'autres termes,

Le primat [du visuel sur les autres pouvoirs sensitifs] fait rupture avec l'animal. [...] L'œil est la métaphore de l'esprit³⁷³.

La pièce propose une vision de l'homme où l'animalité et l'humanité coexistent. La Reine fait fonction de « révélateur » pour Doja, au sens photographique du terme : Turner (dont le nom emblématique dit le retournement) « retourne » Doja pour en exhiber l'intimité³⁷⁴. La boucle de la pièce est bouclée lorsque Doja procède à la dissection de lui-même. La barbarie du geste renvoie à la noble violence du samouraï, pour qui le hara-kiri est un privilège. Doja retrouve-t-il ses lettres de noblesse dans son geste doublement symbolique ? Il rend hommage au roi défunt qu'il a disséqué en se substituant à lui dans ce dernier acte. De plus, il « s'ouvre » littéralement aux autres, offrant son intimité en spectacle comme objet d'étude, de fascination ou de vengeance, nourrissant un nouveau voyeurisme. Ce retour sur soi, narcissique est une version macabre du « stade du miroir », qui selon Lacan, est la condition de la constitution du moi et de l'ouverture à l'altérité.

³⁷² François DAGOGNET, *Le Corps multiple et un*, Paris : Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1992, p. 107.

³⁷³ Philippe JULIEN, *Pour lire Jacques Lacan*, Seuil, coll. Essais, 1990, pp. 46-47.

³⁷⁴ De la même façon que Doja a retourné le cadavre du roi ("This man has turned my father inside out" p. 259).

C. Turner ou le « retournement initiatique »

TURNER: Everything that occurred was novel to me [...] I was a stranger to myself (p. 284).

La rencontre amoureuse de Turner avec Doja fonctionne comme stade du miroir et préside à la constitution d'un nouveau « moi » :

Lacan met en évidence par la phase du miroir la naissance même du moi, soit le narcissisme primaire [qui] définit un être tout au dehors, d'emblée livré à l'autre, et assujetti à l'événement. [...] lorsque l'enfant se reconnaît dans le miroir, alors il a une représentation de son corps distincte des sensations internes de sa motricité – re présentation rendue possible par le caractère d'extériorité de l'image. [...] Il n'y a pas formation du moi pas son extériorisation, par un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, par une projection, mais c'est l'inverse : le moi est d'emblée extéroceptif ou il n'est pas. [...] C'est l'autre qui fait fonction de miroir³⁷⁵.

La pièce propose sa propre version de la scène du miroir :

[...] *The entrance of TURNER, in an extravagant dress.* [...] TURNER : I put this on. I then wished I had not. I had it taken off again. I raged before the mirror. Poor mirror ... It is party to such. Silent witness of so many. I pity it. I then – *(She laughs, a long laugh ...)* Concluded my first instinct was correct. It so often is. But these instincts are always subject to examination, judgement, inspection, and so on, which contaminate the purity of spontaneity. How I would love to rid myself of my second thoughts. And how difficult it is ...! *(Pause ...)*

[...] failing to keep faith with my instinct, I paid the price of my necessary exertions [...] ...*(She looks at DOJA ...)* I'm dishevelled ...*(Pause ...)* and perspiring.

(He Stumbled, p. 270)

La déclaration de Turner, volubile et ludique, s'appuie sur un paradoxe. Turner prétend désamorcer sa propre stratégie de séduction : "I'm dishevelled *(Pause...)* and perspiring", or sa force de séduction réside précisément dans la rhétorique de son discours. Turner a confirmé que sa relation à l'autre entre dans le jeu des apparences,

³⁷⁵Philippe JULIEN, *Pour lire Jacques Lacan, op. cit.*, pp. 44-45.

apanage de la séduction féminine³⁷⁶ (“All that I loved was visible” p. 260). Le texte souligne la fonction narcissique du recours au miroir. Le miroir met en abîme les postures spéculaires qui conditionnent la constitution du moi pour les autres personnages centraux dans la pièce, Doja (6.2) et Baldwin (6.3). Le miroir est l’accessoire emblématique du processus qui est à l’œuvre dans la pièce : le moi ne se constitue pas en se projetant à l’extérieur en une image ; mais à l’inverse, il y a passage d’un dehors vers un dedans. Comme nous l’avons vu, (6.1) le monde extérieur³⁷⁷ (l’Autre, le cadavre, les objets) constitue le sujet regardant et non l’inverse. Doja et Turner sont un miroir l’un pour l’autre dans la rencontre de leur désir :

TURNER: Have you been looking for me?

DOJA: I -

TURNER: I was looking for you -

DOJA: You were looking for me ...

[...]

TURNER: Both of us -

DOJA: Out looking -

(*He Stumbled*, pp. 282-283)

La répétition de l’expression “looking for” (chercher) laisse d’abord entendre le mot “look” (regarder).

Turner cherche ses mots parce qu’elle cherche à définir sa relation avec Doja :

TURNER: I so want to tell the truth -

For the first time, possibly, in my existence, wanted to tell the truth
and -

It’s like being naked, but -

No, worse; God knows I have been naked and with many so that’s
such redundant metaphor, no, not naked -

Flayed.

However I

[...]

Flayed I said

Now that’s

³⁷⁶Avant sa « transformation », Turner illustre la séduction féminine conventionnelle telle que Baudrillard la définit : « cette souveraineté de la séduction peut être dite féminine par convention [...] l’immense privilège du féminin [...] d’être resté maître absolu du règne des apparences » : Jean BAUDRILLARD, *De la Séduction*, Paris : Gallimard, 1988, p. 16.

³⁷⁷Le monde extérieur est considéré comme dangereux dans une perspective « raciste » qui ne reconnaît pas l’altérité. Lorsque Suede réalise que le danger vient de l’intérieur, et non de l’extérieur, (p. 286 : “the mortal danger we are in [...] and I was looking outside”), il ne contredit pas pour autant cette supposition : Suede fait allusion au spectacle de l’anatomie qui a lieu à l’intérieur du château, mais surtout, à l’intériorité du cadavre vu comme « autre, étranger ». L’intériorité exhibée du cadavre devient image spéculaire d’identification.

Flayed

You see even the word I choose is yours, an aspect of your own profession

I have thought of you since you parted from me

Never mind exaggeration

Thought of

Adequate

Word

You say something now, will you

Too bad if I'm humiliated...

(*He Stumbled*, p. 283)

La quête du sens est une quête rhétorique qui correspond à la «définition du sujet en tant qu'effet de langage et production signifiante³⁷⁸ » :

OFFICER: We must struggle with the language that we possess, we must employ the inadequate knowing full well its inadequacy.

(*13 Objects*, p. 8).

TURNER: If you refuse to speak I'll do the talking [...] Very well I'll do the talking.

You have kissed me where the daylight has not visited.

(*He Stumbled*, p. 284)

L'intimité est ressentie comme « zone d'ombre » correspondant à l'inconscient freudien. La vérité de Turner serait-elle à « découvrir » dans cette obscurité ?

Vision simpliste de la « psyché », assimilée à l'intériorité du sujet dont la surface externe serait le corps [...] Lacan réinterprète l'inconscient freudien d'une façon qui fait valoir le sujet comme divisé par son propre discours³⁷⁹.

L'inconscient résiste à la mise à nu pour dévoiler la vérité ; en revanche, la forme que prend le discours révèle l'état émotionnel, seule vérité du sujet. La parole fragmentaire de Turner est à l'image de sa division intérieure :

TURNER: **You have kissed me where the daylight has not visited.** (*Pause... she shrugs...*)

Even so, one might, such intimacies, and still, the most profound, and then, next day, despite the, with a new sunrise, even

Everything that occurred was novel to

Me

Everything

³⁷⁸Gérard MILLER, *Lacan, op. cit.* p. 15.

³⁷⁹Gérard MILLER, *Lacan, ibid.* pp. 13, 14.

**The dress
The manner
The conversation
Never
Never
Before
I was a stranger to myself.**

(He Stumbled, p. 284)

L'intériorité du corps, son apparence extérieure et la parole sont combinés pour « définir un nouveau sujet, non plus substance ou synthèse, mais effet d'une combinatoire signifiante³⁸⁰ ».

Les personnages du théâtre de la Catastrophe se construisent à partir de leur discours :

There is a sense in which perhaps the words speak the character rather than vice versa³⁸¹.

Le silence est la seule réponse possible pour Doja devant l'impossibilité à dire de Turner : il est renoncement au discours du maître, à la dictature de la certitude cartésienne. Après le silence, Il ne reste que le langage du corps :

DOJA looks into her stricken face ... he leans into her and breathes the odour of her body.

(He Stumbled, p. 284)

La rencontre de Turner et Doja est une mise à nu : ôter le vêtement, tout comme ôter la peau, est une métonymie de l'ouverture à l'altérité et à la connaissance, comme connaissance à soi, fruit d'une « maïeutique anatomique ».

³⁸⁰Gérard MILLER, *Lacan, ibid.*

³⁸¹Howard BARKER, "A conversation with Charles Lamb", *Arguments for a Theatre*, p. 212.

D. BALDWIN ou le regard narcissique

Le conflit dramatique entre Doja à Baldwin reprend le schéma de la tragédie classique : Baldwin venge la profanation du père. En contraignant Doja à s'unir avec sa mère sous ses yeux, il profane à son tour l'intimité de l'anatomiste pour le déchoir de sa position d'autorité. Le Prince, succédant au Roi mort, rappelle à Doja qu'il est son égal ("And we're kings... the pair of us" p. 291). Le processus de rétribution tragique est déclenché :

BALDWIN: The death of Mr Doja is certainly the solution...
(*He Stumbled*, p. 299)

Au-delà du scénario conventionnel de la vengeance, le complot s'inscrit dans la Catastrophe comme expérience initiatique pour le Prince. La dissection du corps, première scène visuelle de la pièce, déclenche la seconde scène spectaculaire, « l'autre scène³⁸² » obscène de l'acte sexuel. La perspective du regard sur le « théâtre de l'anatomie » devient le point de départ de l'auteur pour sa « spéculation » sur le voyeurisme sexuel de Baldwin (« spéculaire » désigne à la fois le regard et le fantasme). Un glissement (un « faux pas ») s'opère entre les actes d'effraction dans le corps, tabous tous les deux :

BALDWIN: You put your hands inside my father, Mr Doja...
DOJA: Yes ... (*Pause...*)
And you are now proposing ...
(*He Stumbled*, p. 274)

BALDWIN veut « tout » voir. Le spectacle de la dissection appelle le spectacle érotique :

BALDWIN: I witnessed one, why not the other...
And my mother's warm...
(*He Stumbled*, p. 274)

La pénétration du corps du père et celui de la mère est clairement énoncée. L'anatomie est une entrée dans l'abjection où l'abject désigne les organes

³⁸²L'expression souligne le rôle du fantasme dans la position du spectateur, dans l'analyse d'Octave MANNONI, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris : Seuil, 1985.

physiologiques visibles lorsque le corps est ouvert. L'abjection se confond avec le désir sexuel comme pénétration dans l'intériorité qui est retour aux sources, retour à soi-même :

L'intérieur du corps vient [...] suppléer à l'effondrement de la frontière dedans/dehors. Comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du « propre », mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu. Urine, sang, sperme, excrément viennent alors rassurer en manque de son « propre ». L'abjection de ces flux de l'intérieur devient soudain le seul « objet » du désir sexuel – un véritable « abject- où l'homme, apeuré, franchit l'horreur des entrailles maternelles [...]. Mais cette immersion, en même temps, lui donne la toute-puissance de posséder, sinon d'être, le mauvais objet qui habite le corps maternel. L'abjection lui tient alors lieu d'autre, au point de lui procurer une jouissance [...] ³⁸³.

En regardant successivement l'intimité de son père et celle de sa mère, Baldwin satisfait le désir morbide d'un retour à la matrice génétique. Baldwin transgresse le tabou de la mort et celui du sexe.

Dans un premier temps, Baldwin jouit de la supériorité que lui confère sa position de spectateur : son regard « pénétrant » rivalise avec celui de l'anatomiste :

DOJA: Do look me in the eyes. I find this place odd. But the oddest thing is the impossibility of meeting any other's eyes ...

(*He Stumbled*, p. 264)

Baldwin se substitue symboliquement au pouvoir tout-puissant du chirurgien :

BALDWIN: When I come near people they undergo some change, some mineral disintegration, colour, structure, odour, a puddle underneath my gaze.

(*He Stumbled*, p. 280)

Baldwin cherche lui aussi à se définir par la parole comme exercice herméneutique :

BALDWIN: The pride, the posture [...] I love to see it fall, the crust of practised personality, the manners and the see-I-have-no-manners, artifice and calculation, flung to the floor, they are so naked, oh so naked and so poor, I'm certain I should cease to find such pleasure in it, speaking from a moral point of view, but I am not moral and I do (*He pauses...*)

Find pleasure in it ... (*The sound of a woman in coitus, faint, recognizable*)

(*He Stumbled*, p. 280)

³⁸³ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'Horreur*, op. cit. p. 65.

C'est à coup sûr par la parole qu'il est engendré *comme sujet* dans le monde qu'il organise. Il est parce qu'il parle³⁸⁴.

La perversion et la transgression étant contagieuses, Baldwin s'appuie sur son privilège royal pour profaner à son tour l'anatomiste :

BALDWIN : If kings can't do ... what they most want to do ... I'm shedding monarchy ... [...] I'll abuse you ... words of one syllable ... I'm howling, Mr Doja, kiss my arse and I'll kiss yours.
(*He Stumbled*, p. 291)

Alors que Baldwin croit jouir du privilège de sa supériorité ("It's so excellent being me", p. 280), le spectacle érotique, source de plaisir ("I do find pleasure in it") devient une souffrance :

TURNER *kisses [DOJA], placing one hand behind his head and drawing his mouth to hers ...BALDWIN is a miracle of balance for the second time, a picture of curiosity and repulsion, in which, by degrees, the repulsion triumphs until he throws himself from the stool and, close to suffocation, runs offstage...*
(*He Stumbled*, p. 275)

Baldwin « trébuche³⁸⁵ », déstabilisé par la scène interdite. La conception idéaliste du regard comme domination intellectuelle est écartée au profit du regard phénoménologique, indifférencié des sensations physiques :

BALDWIN: My skin
So thin
I feel a thought alight on me.
(*He Stumbled*, p. 273)

La perception se substitue à la conscience. Elle devient conscience dans la proximité entre le sujet et l'objet du regard :

Si, réfléchissant sur l'essence de la subjectivité, je la trouve liée à celle du corps et à celle du monde, c'est que mon existence comme subjectivité ne fait qu'un avec mon existence comme corps et avec l'existence du monde et que finalement le sujet que je suis, concrètement pris, est inséparable de ce corps-ci et de ce monde-ci³⁸⁶.

³⁸⁴Denis VASSE, *La Chair Envisagée*, Paris : Seuil, 1998, p. 8.

³⁸⁵« Faux Pas » est le titre français de la traduction de *He Stumbled* par Sarah HIRSCHMÜLLER (2004) Il désigne les « trébuchements » des personnages. Traduction non éditée à ce jour, pour le projet de mise en scène de Jerzy Klesyk,

³⁸⁶Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, *op.cit.* p. 467.

Le regard, adhésion à l'objet regardé, déclenche la souffrance :

BALDWIN: My skin
 So thin
 I feel a thought alight on me
 [...]
 And Vision
 Vision, Oh
 My sight is such agony to me I could court blindness for a day's
 relief from this³⁸⁷.

(*He Stumbled*, p. 273)

La distance réflexive est abolie dans le regard comme perception organique, siège des émotions. Baldwin est « écorché » à l'instar du cadavre disséqué. La confusion symbolique entre le corps entamé par l'anatomiste et le sujet amoureux est résumée dans l'image de l'écorché :

ÉCORCHÉ. Sensibilité spéciale du sujet amoureux, qui le fait vulnérable, offert à vif aux blessures les plus légères³⁸⁸.

L'objet du regard vient exercer son pouvoir sur le sujet regardant par « réversibilité » :

La vision a son origine dans la réflexivité et le chiasme entre voyant et visible. Merleau-Ponty privilégie et accentue ainsi la prépondérance du visible. Cette inversion au profit du mouvement concentrique et centripète de la vision est patente chez les peintres lorsqu'ils disent que « les choses les regardent ». La réversibilité du visible rappelle le narcissisme fondamental de la vision³⁸⁹.

Le spectacle érotique fonctionne comme un stade du miroir pour Baldwin, prise de conscience de lui-même, illustrant la démarche phénoménologique :

La critique de la philosophie de la transparence (polarisée sur la conscience constituante) passe par l'affirmation de la perception et du corps comme instances primordiales de constitution et de relation avec le monde, lequel est irréductible au monde de la conscience. Dans ce contexte, le concept de conscience se déplace et se transforme parce qu'elle s'enracine maintenant, par le corps, dans la perception et le monde : elle est conscience perceptive, incarnée, irréfléchie³⁹⁰.

³⁸⁷ L'évocation de Baldwin complète celle de Victor dans *The Power of the Dog* (1982) : "I wish I was a camera [...] I would have no feelings" p. 17)

³⁸⁸ Roland BARTHES, *Fragments d'un Discours Amoureux*, op.cit. p. 111.

³⁸⁹ Isabel MATOS DIAS, *Merleau-Ponty une Poïétique du sensible*, op.cit. p. 121.

³⁹⁰ Isabel MATOS DIAS, *ibid.* p. 21.

Baldwin énonce et annonce la fonction initiatique de la scène interdite, passage de l'innocence à la maturité, ("I dread maturity (p. 273), Im only fifteen" (p. 309):

BALDWIN: I am a changed man

No

Not changed

Oh preposterous and incredible claim is anybody is anything changed no not changed merely reassorted

I am reassorted

I was a boy and now I'm reassorted what does that make me Mr Doja last time I looked upon my father I shuddered not today however some reassortment surely ...?

(*He Stumbled*, p. 297)

Si la dissolution morale de Baldwin est une forme de folie, la souffrance mêlée à l'extase affirment Baldwin comme sujet de jouissance ("It's so excellent being me", p. 280) :

Depuis cent ans, la folie (littéraire) est réputée consister en ceci : « *Je est un autre* » : la folie est une expérience de dépersonnalisation. Pour moi, sujet amoureux, c'est tout le contraire : c'est de devenir un *sujet*, de ne pouvoir m'empêcher de l'être, qui me rend fou. *Je ne suis pas un autre* : c'est ce que je constate avec effroi³⁹¹.

Baldwin renaît à lui-même par identification narcissique aux deux protagonistes : il voit en Doja la figure usurpée de son père, Turner est sa propre mère. En s'identifiant à Doja ("We're kings the pair of us"), Baldwin est pris dans le schéma oedipien du désir de la mère :

Lacan shows that human desire cannot find its place without questioning its link with the mother's desire. In the genesis of the human subject, it is the mother who can open up the realm of the "Desire of the Other" (seminar XX)³⁹².

Le terme "reassorted" inscrit le personnage dans le paradigme de la fragmentation (caractéristique de l'anatomie) préalable à la constitution de son identité : en voyant sa propre image, Baldwin opère un retour inconscient au moi morcelé, antérieur au stade du miroir, à l'informe, précédant sa construction organique. Ce retour aux limbes des

³⁹¹ Roland BARTHES, *Fragments d'un Discours Amoureux*, op.cit. p. 142.

³⁹² Jean-Michel RABATE, *Jacques Lacan, Psychoanalysis and the subject of literature*, Palgrave, 2001, p. 13.

origines s'effectue en deux temps, d'une part, en assistant à la dissection lorsque Doja touche aux viscères de son père, d'autre part en regardant l'acte sexuel de sa mère :

BALDWIN: It's me you love [...] *Baldwin flings himself on Doja and drags the sheet with him...* Kiss, I said [...]

(*He Stumbled*, p. 290)

Dans sa passion, Baldwin s'identifie à Doja, substitue Doja au père, enfin il se projette dans la rencontre sexuelle, au sens d'une « projection » visuelle et symbolique dans le triangle oedipien :

Désirer pourrait signifier : « chercher au-delà du voir ». Le désir vise ce qui manque à être pour que celui qui désire, le sujet, soit. [...] qu'il soit Autre³⁹³.

La proximité des deux énoncés "I am reassorted" et "and my father in a dozen parts" (p. 297) illustre l'identification narcissique au père. Elle signifie également que la reconstruction de Baldwin passe par la mise à mort du père, étape de la construction du moi à partir du complexe d'Œdipe :

BALDWIN: Oh let me have his heart.

(*He Stumbled*, p. 311)

Le cœur en tant qu'organe et le coeur comme métaphore de l'amour sont indistincts dans cette quête prédatrice de Baldwin. L'annonce de la mise à mort de Doja par Baldwin entre dans la logique du sacrifice tragique.

³⁹³ Denis VASSE, *La Chair Envisagée*, op.cit. p. 7.

VII. Une fin torturée : Doja ou la mise à mort de Don Juan

La confrontation finale entre Doja et le spectre du Roi défunt inscrit la fin de la pièce dans une structure circulaire. Après avoir « renversé » le roi et « retourné » son corps (“turned [him] inside out” p. 259), Doja devient la carte à abattre, the “reversed majesty” (p. 291)³⁹⁴. Son destin tragique est scellé par la « rupture » Catastrophique des « tissus », des liens de chair qui tissaient la cohésion sociale, familiale, filiale. Le chaos engendré pas la mort du roi, garant de l’ordre social et moral, a déclenché l’anarchie des passions au sein de la communauté. Doja devient à son tour le bouc émissaire qui doit être sacrifié sur l’autel de la passion :

NIXON: Sometimes the king’s assassin bears in himself the very characteristics of dignity, ambition, and so on, that characterized his victim. [...] and yet how rarely the assassin is permitted to occupy the vacancy he has himself created ...! Surely he is the candidate most qualified. [...] the assassin is put to death. And horribly.

(*He Stumbled*, p. 269)

DOJA, « victime émissaire³⁹⁵ » de la tragédie, prend son destin funeste « en mains » en pratiquant la dissection ultime de la pièce sur son propre corps. Cette fin effroyable et grotesque plonge la pièce dans une atmosphère à la fois gothique et théâtrale où l’invraisemblable est accentué par l’apparition fantomatique du roi, avatar de la Statue du Commandeur :

The King comes down in the anatomy room. Doja bows. [...]

DOJA: I have flayed kings ... but in your case, there is no skin that I can see... the nerves are naked... and the wind even, gives you agony... (*He remains in the bow...*) Why don’t they bow...? (*He resolutely refuses to rise. The assembled court does not bow...*)

(*He Stumbled*, p. 312)

L’irruption de Tortmann qui vient « torturer » la conscience du condamné Doja nous renvoie au mythe de Don Juan signalé phonétiquement dans l’onomastique. Doja

³⁹⁴La métaphore renvoie à la conception de personnages qui ne sont ni vraisemblables ni psychologiques, manipulés tels des marionnettes (proches en cela de la dramaturgie de Heinrich VON KLEIST (1777-1811).

³⁹⁵ Expression de René GIRARD à propos de son analyse du mythe d’Oedipe dans *La Violence et le Sacré*, op. cit. p. 122.

apparaît comme l'anti-héros de Don Juan, séducteur³⁹⁶ séduit (au sens étymologique de « détourné », éconduit) par son désir de connaissance :

Nietzsche [...] reconnaît dans la volonté de vérité à tout prix une volonté de mort. Le philosophe qui veut apercevoir le « fond » des choses, découvre l'abîme pétrifiant. Tel est le sort de celui que Nietzsche appelle « le don Juan de la connaissance » que d'être médusé, « transformé lui-même en convive de pierre »³⁹⁷.

Doja n'est pas l'illustration psychologique du « caractère³⁹⁸ » de Don Juan. En revanche, *He Stumbled* rappelle l'atmosphère de libre pensée révolutionnaire qui caractérise la création de Don Juan et ses réécritures européennes au 17^e siècle. *The Libertine* (1676) de Thomas Shadwell est une pièce où foisonnent les viols, meurtres et autres scènes de débauche : son succès fut garanti pendant la Restauration anglaise, marquée par le libertinage de la Cour de Charles 2. Alors qu'en France, la pensée de Descartes déclenche une crise de conscience contre toute forme d'absolutisme³⁹⁹, la pensée de Thomas Hobbes s'accorde avec le climat de scepticisme et d'athéisme qui envahit l'Angleterre de l'époque. Hobbes rejette la théologie chrétienne et la métaphysique aristotélicienne pour adopter une philosophie matérialiste et empirique s'appuyant sur la perception et l'expérience concrète. Dans "The Natural Condition of Mankind" (*Leviathan*, 1647-1651) Hobbes élabore la théorie selon laquelle l'homme est gouverné par son état naturel, ses appétits et ses désirs, écartant l'influence de la morale. Lorsque Doja transgresse l'interdit ("violation might be the doorway to a different liberty" p. 274), il se soumet à la loi de la nature évoquée par Hobbes. Le personnage de Don John de la pièce de Shadwell est proche de la théorie de Hobbes. Le processus Catastrophique qui est à l'œuvre dans *He Stumbled* reprend la théorie de Hobbes. L'action de l'homme dépend de la situation dans laquelle il se trouve et qui l'autorise à sauver sa peau quels que soient les moyens :

To this war of every man against every man, [...] nothing can be unjust. The notions of right and wrong, justice and injustice have no place [in the state of nature⁴⁰⁰].

³⁹⁶ Doja est séduit par la rhétorique.

³⁹⁷ NIETZSCHE, « Aurore §327 », *Morgenröthe*, 1881, cité dans Robert GRAVES, *Les Mythes Grecs*, tome 2, p. 442.

³⁹⁸ Le terme « caractère » permet d'évacuer la dimension psychologique : il renvoie à la fois au personnage théâtral "character" en anglais et aux « caractères » de La Bruyère,

³⁹⁹ Le pouvoir absolu est incarné par Louis XIV.

⁴⁰⁰ HOBBS, *Leviathan*, xiii, 13. London : Collins, 1983.

In the state of nature we each have a right to all things, even to one another's body⁴⁰¹.

La confrontation animale et instinctuelle entre les hommes est au cœur de l'enjeu dramatique du théâtre de la Catastrophe. La dimension charnelle et organique de l'écriture et les choix empiriques de personnages traqués dans l'urgence placent l'œuvre de Barker dans l'héritage de l'empirisme de Hobbes. Le donjuanisme qui apparaît en filigrane dans la pièce prend son sens comme affirmation d'une liberté de pensée en-dehors de toute morale prescriptible. *He Stumbled* s'achève dans une aporie spectrale et théâtrale. Tortmann vient à son tour réclamer le cœur de Doja, dernier sursaut de vengeance du roi mal aimé par la Reine ("for she is impossible to own ... which for a king ... is infinite – is unrelieved – torture" p. 314). Doja est allongé sur la table d'anatomie, Tortmann est assis près de lui. La posture des personnages parodie la situation analytique mais les rôles sont inversés car Tortmann (qui incarne ici l'analyste) prend la parole, et Doja (le patient) écoute :

(The light returns to the anatomy table, where DOJA lies. Seated beside him, TORTMANN, head in hands. They are alone.

(He Stumbled, p. 314)

La réponse du spectre à la problématique amoureuse est ambivalente :

TORTMANN: Oh, distance, Mr Doja, distance is everything...to know ... to see ...what's that but sordid witnessing... An obsession... what's an obsession, Mr Doja But a privilege ... [...] My ecstasy has been ... extraordinary... an ecstasy akin to God's.... [...] I found in pain whole realms of pity and excess that butchering cuckolds know nothing of ...

(He Stumbled, p. 314)

S'agit-il d'une invitation au voyeurisme suggéré dans "sordid witnessing, obsession, ecstasy, pain"? La distance du spectateur le campe devant un spectacle interdit provoquant l'extase, le plaisir mêlé de souffrance. Le regard évoqué ici est paradoxal, il désire simultanément l'objet et le met à distance, diffère la réalisation du désir et donc sa mort. La distance garantit le maintien de la situation désirante :

Le désir ne se nourrit que de n'être jamais comblé. Il est, comme le dit Jacques Lacan, désir de l'Autre⁴⁰².

⁴⁰¹HOBBS, *Leviathan*, xiv.

⁴⁰²Denis VASSE, *La Chair Envisagée*, op. cit. p. 14

Le discours de Tortmann reste ouvert, fragmentaire, énigmatique. L'allusion à la connaissance ("to know") est elliptique, la « grande question » de l'amour reste énigmatique :

Faire de l'autre une énigme insoluble dont ma vie dépend, c'est le consacrer comme dieu ; je n'arriverai jamais à défaire la question qu'il me pose, l'amoureux n'est pas Œdipe. Il ne me reste plus alors qu'à renverser mon ignorance en vérité. Il n'est pas vrai que plus on aime, plus on comprend ; ce que l'action amoureuse obtient de moi, c'est seulement cette sagesse : que l'autre n'est pas à connaître ; son opacité n'est nullement l'écran d'un secret, mais plutôt une sorte d'évidence, en laquelle s'abolit le jeu de l'apparence et de l'être. Il me vient alors cette exaltation d'aimer à fond *quelqu'un d'inconnu*, et qui le reste à jamais : mouvement mystique : j'accède à la connaissance de l'inconnaissance⁴⁰³.

L'amour n'est pas une topique sentimentale dans *He Stumbled* : le thème est abordé sous l'angle sexuel, organique et visuel. La confrontation est physique, pleine de bruit et de fureur tragiques et le discours est fait de trous et de silence, métaphysique. Sous la question aporétique du sacrifice pointe la dimension du sacré. Doja est au cœur d'une intrigue qui résume la démonstration de René Girard dans *la Violence et le Sacré*. Partant du constat de Hobbes sur la violence universelle, inhérente à l'homme, les sociétés primitives ont désigné un coupable pour évacuer leur culpabilité :

En détruisant la victime émissaire, les hommes croiront se débarrasser de leur mal⁴⁰⁴.

La religion monothéiste a ensuite récupéré le schéma du sacrifice, expulsant la culpabilité de la victime par la Sainteté (Doja est en ce sens un avatar de Jésus-Christ). L'acte final de Doja vient désacraliser le religieux dans le suicide blasphématoire et ramener du même coup la pièce au niveau séculier, profane. De plus, prise dans son ensemble, la pièce *He Stumbled* concentre les

Trois grandes catégories d'abomination : 1. les tabous alimentaires ; 2. l'altération corporelle et son apogée, la mort ; 3. le corps féminin et l'inceste. Topo-logiquement, ces variantes correspondent à l'admissibilité ou non dans un lieu, le lieu saint du Temple. Logiquement, il s'agit de la conformité à une loi,

⁴⁰³Roland BARTHES, *Fragments d'un Discours Amoureux*, op. cit. p. 162.

⁴⁰⁴Roland BARTHES, *Fragments d'un Discours Amoureux*, ibid. p. 162.

Loi de pureté ou Loi de sainteté, telle que la résume, en particulier, le *Lévitique* 11-16 et 17-26⁴⁰⁵.

He Stumbled est une pièce subversive qui ne peut défendre le sacré comme valeur éthique ; en revanche, la notion du sacré est diffuse dans cette pièce où se mêlent indistinctement rituels, religiosité et mysticisme comme pôles inversés de l'abjection. Enfin, les dernières répliques de la pièce « désacralisent » le mystère de la Chair en ramenant la question du regard à celle, métathéâtrale, du « spectacle » dans le théâtre de la Catastrophe. Le personnage de la femme de ménage qui ferme la pièce vient « dédramatiser » ces grandes questions métaphysiques et en « balayer » l'artifice, nous rappelant que nous sommes au théâtre.

⁴⁰⁵ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'Horreur*, op. cit. p. 113.

Le Corps dans le Théâtre de la Catastrophe de Howard Barker

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	2
INTRODUCTION.....	5
PREMIÈRE PARTIE. LE CORPS, OBJET DE VIOLENCE.....	15
CHAPITRE I. LE CORPS DE LA CATASTROPHE : ÉTAT DES LIEUX.....	16
I. Définition de la « Catastrophe » dans le théâtre de Barker.....	18
A. La « Catastrophe initiale ».....	18
B. La Catastrophe comme « suite absolue de présents ».....	20
C. Le personnage de la Catastrophe.....	24
D. Le corps « poétique ».....	26
II. L'atteinte au corps dans <i>Claw</i>	29
CHAPITRE II. LA MUTILATION, INCARNATION DE LA CATASTROPHE.....	35
I. Helen ou le corps mutilé dans <i>The Bite of the Night</i>	37
II. La mutilation comme instrument de connaissance : le personnage de Savage.....	40
III. Le masque de Sade ?.....	42
IV. Bourreaux et victimes.....	56
CHAPITRE III. LA MUTILATION TRANSCENDÉE ?.....	61
I. La violence, force transformatrice.....	62
II. La mutilation transcendée dans <i>The Bite of the Night</i>	66
III. Existence et essence : Hélène, le corps et l'allégorie.....	75
IV. Mutilation, souffrance et beauté.....	77
V. <i>Wounds to the Face</i> : la rupture épistémologique entre le sujet et son corps ?.....	84
DEUXIÈME PARTIE. LE CORPS MORCELÉ.....	93
CHAPITRE IV. LA MUTILATION DE LA LANGUE.....	94
I. Mutiler la langue : couper la parole.....	95
II. Langue et intimité.....	97
III. La langue amoureuse : couper la parole désirante.....	99
IV. La langue mutilée dans <i>Victory</i>	102
CHAPITRE V. LA DÉCAPITATION.....	107
I. <i>JUDITH, A Parting from the Body</i>	108
II. "Not Him": <i>The Possibilities</i> (1988).....	117
III. <i>Ursula, Fear of the Estuary</i> (1998).....	118
IV. <i>Victory</i> (1983).....	122
V. <i>The Gaoler's Ache for the Nearly dead</i> (1998).....	124
CHAPITRE VI. LE CYCLE DE LA CATASTROPHE : DESTRUCTION ET NAISSANCE....	134
I. Mise à mort et enfantement.....	135
II. Les femmes enceintes et la mort.....	138

III.	La mise au monde : expérience organique et catastrophique.....	142
IV.	La prolifération des bébés.....	147
CHAPITRE VII. L’HOMME-VIANDE.....		150
I.	Le cadavre mutilé : les morceaux.....	151
	A. Le cadavre mutilé : la terre et la chair.....	151
	B. Le cadavre mutilé : les morceaux.....	155
	C. Le cadavre mutilé : vers un corps réuni ?.....	156
II.	Le corps humain : viande animale.....	166
III.	Le corps humain : chair à consommer.....	171
IV.	L’allégorie de la dévoration dans <i>The Last Supper</i> (1988).....	173
	A. Deux exemples de cannibalisme dans les pièces de Gregory Motton et Sarah Kane...	173
	B. L’anthropophagie comme survie à la Catastrophe.....	176
	C. Dévorer ou ronger ? “it gnaws”.....	178
	D. Le corps du prophète : théâtre de l’imposture.....	180
	E. L’ellipse finale de la pièce.....	184
	F. Le sensationnel et la sensation.....	187
	G. L’eucharistie subvertie : le rejet de l’allégorie divine.....	188
TROISIÈME PARTIE. L’ANATOMIE.....		194
CHAPITRE VIII. « À CORPS OUVERT » : <i>He Stumbled</i> (1998).....		196
I.	Le corps et la Renaissance.....	197
II.	Corps et reliques : la parodie du rituel religieux.....	203
III.	Anatomie, scepticisme et « spéculation ».....	207
IV.	La Catastrophe dans <i>He Stumbled</i> : la dissection de la chair comme rupture tragique.....	210
V.	« Spéculation » sur la dissection Catastrophique : le règne de la confusion.....	213
	A. Le sacrifice.....	213
	B. La « passion consommée » de DOJA et TURNER : la chair prise dans le paradigme de la dévoration.....	216
VI.	La « maïeutique anatomique » : le spectacle de la dissection ou trois personnages en quête d’eux-mêmes.....	221
	A. DOJA ou l’initiation au « regard vivant » sous la conduite de TURNER.....	222
	B. Le sexe et la mort : Doja sous l’emprise des sens.....	233
	C. Turner ou le « retournement initiatique ».....	237
	D. BALDWIN ou le regard narcissique.....	241
VII.	Une fin torturée : Doja ou la mise à mort de Don Juan.....	247
QUATRIÈME PARTIE. LE CORPS EN REPRÉSENTATION.....		252
CHAPITRE IX. LA REPRÉSENTATION DU CORPS : LE CORPS DONNÉ À VOIR.....		253
I.	Voir ou ne pas voir la cruauté? L’inscription métathéâtrale du regard.....	255
II.	Barker, héritier de Shakespeare ?.....	263
	A. L’humanité au visage barbare.....	263
	B. De Shakespeare à Barker, de l’horreur donnée à voir à la douleur donnée à percevoir	267
III.	Du théâtre In-Yer-Face au théâtre de la Catastrophe. De la perversion à la transgression.....	276
IV.	Contre l’État de Voyeurisme : Ethique ou Esthétique ?.....	286
V.	<i>Scenes from an Execution</i> (1986) : Exécution d’un tableau ou Tableau d’une exécution ?.....	290

CHAPITRE X. TEXTE DU CORPS ET IMAGE DU CORPS.....	294
I. L'évitement du châtiment-spectacle : du spectaculaire à la « spéculation ».....	295
II. L'imaginaire prend corps.....	300
III. La parole comme témoignage.....	308
IV. La langue métaphorique : le corps-paysage.....	313
CINQUIÈME PARTIE : LE CORPS EN PRÉSENCE.....	317
CHAPITRE XI. LA « DÉ-MONSTRATION » DU CORPS.....	318
I. Les procédés de dissimulation et de camouflage du corps.....	320
II. Le face-à-face impossible.....	332
III. Le face-à-face comme duel dans l'arène de combat.....	337
IV. Le corps en face : la nudité.....	342
V. L'immobilité : la présence du corps.....	352
A. Le corps en jeu : l'acteur-artisan de la Catastrophe.....	352
B. L'immobilité : la parole est un geste.....	354
C. L'instabilité physique : force fragile de la présence.....	359
CHAPITRE XII. L'ANCRAGE DE LA VOIX.....	363
I. La parole vient du corps.....	365
II. « On a du corps plein la bouche »: le travail du comédien.....	371
III. Le corps traversé: « cri et chuchotement ».....	379
CHAPITRE XIII. VOIX ET VOIR.....	387
I. Traverser le corps de l'autre.....	388
II. Voies du visible, voix de l'invisible ?.....	400
III. « Je suis insaisissable dans l'immanence ».....	409
IV. La verticalité.....	414
CONCLUSION.....	420
INDEX.....	426
BIBLIOGRAPHIE.....	429
ANNEXES.....	448
RENCONTRE AVEC HOWARD BARKER.....	449
RENCONTRE AVEC JERZY KLESYK (METTEUR EN SCÈNE).....	461
PRODUCTION A LA SCÈNE DES ŒUVRES DE HOWARD BARKER.....	473
ILLUSTRATIONS.....	478
TABLES DES MATIÈRES.....	489