



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>

PPU 695 31 20 99

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

UNIVERSITE Paul Verlaine METZ S.C.D.	
N° Inv.	2005 010 L
Cote	L/M3 05/02 - 2 Vol. 2
Loc	mag. 1 ^{er} étage

LE CORPS DANS LE THÉÂTRE DE LA CATASTROPHE DE HOWARD BARKER

Volume 2



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.

©Christine Kiehl

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

LE CORPS DANS LE THÉÂTRE DE LA CATASTROPHE
DE HOWARD BARKER

Volume 2

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.

©Christine Kiehl

QUATRIÈME PARTIE

LE CORPS EN REPRÉSENTATION

La représentation théâtrale ne serait pas le lieu d'une unité retrouvée, mais celui d'une tension [...] entre l'abstrait et le concret, entre le texte et la scène. Elle ne réalise pas plus ou moins un texte ; elle le critique, elle le force, elle l'interroge. Elle se confronte à lui et le confronte à elle. Elle est non un accord, mais un combat⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶Bernard DORT, « La Représentation Emancipée », *Le Monde*, 12 octobre 1980.

CHAPITRE IX

LA REPRÉSENTATION DU CORPS : LE CORPS DONNÉ À VOIR ?

L'important c'est de donner à voir nos corps qui sont tellement fragiles⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷Pina BAUSCH, *Parlez-moi d'amour*, Paris : L'arche, 1995, in : Patrice ZANA, Yoshi OMORI, *Les cris du corps*, Paris : éditions Alternatives, 2004, p. 112.

La représentation du corps est fortement thématifiée dans le théâtre de la Catastrophe, illustrant l'intérêt de l'auteur pour la réception du spectateur. Nous questionnerons tout d'abord les liens entre le spectacle barbare et le modèle jacobéen et élisabéthain, lui-même héritier de la tragédie antique. Nous aborderons ensuite le théâtre « néo-jacobéen »⁴⁰⁸, théâtre de la nouvelle brutalité de la fin du XX^e siècle afin de le confronter au projet de la Catastrophe en termes de représentation visuelle, théâtrale. Dans le Théâtre de Barker le regard sur le corps ne se place pas dans une perspective morale mais esthétique, traduisant une volonté éthique⁴⁰⁹, « esth-éthique ».

Nous pourrions alors évoquer le travail de la *Wrestling School*, tel qu'il se revendique : une « école » non pas au sens d'instruction mais d'espace de recherche pour des comédiens en « lutte » avec le texte, par la médiation de leur corps et de leur voix. L'expérimentation concrète s'attache aux perceptions, engage les émotions pour susciter un malaise ambigu mais fécond chez le spectateur.

⁴⁰⁸ Cette première appellation a été abandonnée au profit de « In-Yer-Face Theatre ».

⁴⁰⁹ L'éthique prend une portée philosophique que la morale n'a pas, relevant quant à elle de la « polis » et de la « doxa ».

I. Voir ou ne pas voir la cruauté ? L'inscription métathéâtrale du « regard »

«Voir ou ne pas voir», telle est la question centrale dans la tragédie du corps Catastrophique, associant le spectacle des corps souffrants à la cruauté d'un texte charnel. Si le voir et l'entendre sont par définition les deux perceptions élémentaires de tout spectacle théâtral, leur fonction est fortement thématifiée dans le discours des personnages, traduisant la préoccupation de l'auteur pour le passage du texte à la scène et la réception du spectateur. Spectacle visuel et texte ne se superposent pas arbitrairement. Une combinatoire entre la violence du texte et celle de la représentation se met en place, permettant d'éviter la surenchère grand-guignolesque ou le piège de la catharsis. Les choix scéniques de la violence corporelle sont conditionnés par les effets à produire sur le public :

The question "What kind of theatre do we want?" is best answered from the point of view of "What kind of audience do we want?"⁴¹⁰.

La réception du spectateur est mise en abîme à travers les personnages en-dehors des marqueurs de pré-mise en scène. Parce que la question du corps souffrant est centrale dans la fable, les personnages sont simultanément actants et spectateurs. La topique charnelle s'accompagne d'une remise en question de la définition même du « théâtre⁴¹¹ » comme lieu d'où l'on voit. Le théâtre de la Catastrophe charnelle est confronté à la difficulté suivante : comment donner à voir l'horreur et la souffrance tout en évitant le voyeurisme qui conditionne et aliène le spectateur dans un projet cathartique ?

It is pain that the audience needs to experience, and not contempt⁴¹².

Comment soustraire le public au confort moral de ses préjugés ? Existe-t-il pour le spectateur une alternative à l'empathie et l'engagement moral sans rester campé dans une neutralité tiède qui solderait l'échec du spectacle ? Comment inciter le spectateur à l'expérience de la douleur sans l'encourager à une complaisance masochiste ou

⁴¹⁰Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 45.

⁴¹¹En grec « theatron » désigne « le lieu d'où le public regarde une action qui lui est présentée dans un autre endroit. Le théâtre est bien, en effet, un point de vue sur un événement : un regard, un angle de vision et des rayons optiques le constituent, in Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, p. 359.

⁴¹²Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *ibid.* p. 45.

sadienne ? Comment rendre le spectateur « sensible » à ce qu'il voit alors que le texte signe la « déroute du sens⁴¹³ » ? Comment éviter, à l'inverse, un trop-plein d'esthétisme qui érigerait le « non-sens » en « sens » ? Comment solliciter les émotions du spectateur tout en encourageant sa réflexion critique ? La perspective visuelle est fortement thématifiée dans les scènes d'exactions physiques. Lorsque Savage menace d'assassiner ou de mutiler Gummery, Gay s'écrie :

GAY (*suddenly*): **Can't watch!** (*She grabs her clothing, runs to FLADDER*)
Can you? (She rushes out) Can't watch!
 (*The Bite of the Night, p. 99*)

Gay dit l'effroi du spectateur devant le « théâtre de l'échafaud » : elle résiste au voyeurisme. Le parti pris contraire, celui de l'indifférence devant la mise à mort est énoncé par Savage lorsque Epsom entreprend d'étrangler Helen :

HELEN: [...] Sav-age! (*Pause*) Can you watch this? (*Pause*) You can. You can watch this ...
 [...]
 SAVAGE: I can watch. I can watch anything.
 (*The Bite of the Night, p. 107*)

Les indications scéniques soulignent le naturalisme de la mise à mort, le bourreau Epsom grimace dans l'effort de strangulation :

EPSOM silences her by dropping the cloth over her face. He puts his hands about her throat. He exerts. He stops. Pause (...) He grimaces as if at effort.
 (*The Bite of the Night, p. 107*)

La foule s'empresse de toucher le corps de la morte comme on touche la relique d'une sainte :

EPSOM drives away THE AUDIENCE which has gathered at the scene.
 WOMAN: Cures tumours, whore's blood!
 EPSOM: No, it's angman's spit yer thinkin' of! (*He gobs at her. She flees*) *He laughs. Others risk his blows to touch HELEN for luck.*
 (*The Bite of the Night, p. 107*)

⁴¹³Sarah HIRSCHMÜLLER, *La Question du Sens dans L'œuvre dramatique de Howard Barker, op. cit.*

L'agitation et l'excitation qui entourent la scène singent le « théâtre » des exécutions publiques de la Renaissance. Savage observe la scène en silence avant de conclure sur un commentaire métathéâtral :

SAVAGE: I can watch. I can watch anything.

EPSOM: It's a gift, mate ... (THE PUBLIC *are repulsed by EPSOM*)

SAVAGE: I think to believe in every lie is better than to see through every truth...

(*The Bite of the Night*, p. 107)

Le champ sémantique auquel Savage a recours en tant que spectateur relève du registre intellectuel : “think” et “believe”, “is better than” désignent la « réflexion morale » et soulignent la distance émotionnelle du personnage dans sa posture d'observateur. Savage garde la tête froide devant cette parodie du « spectacle de l'échafaud ». Son commentaire prend une dimension pédagogique à l'adresse du spectateur car il s'appuie sur la distinction entre le mensonge et la vérité. Savage est la mise en abîme du spectateur contemporain saturé d'images de violence, anesthésié par la médiatisation télévisuelle et cinématographique de l'horreur. La société de l'image mêle indifféremment la réalité et la fiction et se plaît à abolir leurs limites pour nourrir l'excitation visuelle du spectateur.

Savage sous-entend que l'exécution de Helen n'est qu'un leurre (“I think to believe in every lie is better than to see through every truth”). Le personnage donne une clé de distanciation au spectateur en soulignant l'artifice et la séduction de la représentation théâtrale. Ce constat peut paraître évident : nous savons que le comédien qui interprète le rôle du bourreau ne fait que simuler la mise à mort de Helen. Revendiquer la fiction romanesque comme telle est contraire au naturalisme. L'identification empathique est désarçonnée, l'exécution de Helen n'est que du « théâtre » : elle ne cherche pas à reproduire la réalité mais à la réinventer comme fiction. La parodie du théâtre de l'échafaud est complète lorsque Helen est ramenée à la vie par le baiser de Savage :

SAVAGE: I insist that you imagine [...] (*He goes to HELEN and takes her in his arms*)

EPSOM (*Horried*): Clear of the body!

SAVAGE: Down the tunnels of her ears, I whisper ... (*He mutters*) Down the chasm of her throat I murmur ... (*He draws the cloth from her mouth and kisses her.*)

[...]

HELEN: Not dead...

(*The Bite of the Night*, p. 108)

L'hypotexte du conte de fée désamorce le vraisemblable naturaliste de l'exécution (parodique) de Helen. L'effet à la fois ludique et grotesque du baiser du Prince Charmant à la « Belle Hélène » réveille le spectateur de sa léthargie intellectuelle. Cependant le recours à cette pirouette décalée ne sous-tend pas un quelconque commentaire sur l'exécution. Helen n'est pas morte, ses tortures -auxquelles le public a partiellement assisté- apparaissent fictives a posteriori. En ce sens, l'effet de distanciation a bien une dimension pédagogique⁴¹⁴ (et seule cette visée et non ses modalités peuvent paraître brechtiennes). Il ne s'agit pas tant de condamner le voyeurisme comme interdit moral mais de dénoncer son exploitation politique et commerciale : les gouvernements occidentaux autorisent la médiatisation visuelle de la barbarie non pas dans un souci démocratique de liberté d'expression, mais pour engourdir le peuple avec un nouvel opium. Le XXI^e siècle s'ouvre dans le paradoxe suivant : la plupart des démocraties occidentales qui ont aboli la torture et la peine de mort autorisent la diffusion télévisuelle des atrocités perpétrées ailleurs dans le monde sans la moindre censure. Simultanément, la télévision et le cinéma nous abreuvent de fictions violentes au réalisme convaincant :

Nouveau paradoxe, la culture populaire s'en empare [du supplice], notamment à travers le cinéma *gore* et ses multiples ramifications, nouvelle hypertrophie fin de siècle de notre motif que nous devons lire comme symptôme de la désubstantialisation croissante de la violence, surenchère fantasmatique et vide face au tabou de la mort réelle⁴¹⁵.

La frontière entre réalité et fiction cesse d'opérer pour le spectateur d'aujourd'hui :

Curieusement, la représentation de la violence est d'autant plus exagérée quand celle-ci diminue de fait dans la société civile. Dans le cinéma, au théâtre, dans la littérature, on assiste en effet à une surenchère dans les scènes de violence, à une débâcle d'horreur et d'atrocités, jamais l'« art » ne s'était consacré de cette façon à représenter la propre texture de la violence, violence « hi-fi » faite de scènes insupportables d'os broyés, de jets de sang, cris, décapitations, amputations, castrations⁴¹⁶.

⁴¹⁴Si l'auteur conteste la mission idéologique de son théâtre, la dimension pédagogique est fortement soulignée dans les écrits théoriques et dans le nom même de la compagnie, la '*Wrestling School*'.

⁴¹⁵Antonio LEIVA DOMINGUEZ, *Décapitations. Du culte des crânes au cinéma gore*, Paris : Presses Universitaires de France, 2004, p. 226.

⁴¹⁶G. LIPOVETSKY, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p. 205, in *Décapitations, ibid.*, p. 226.

A l'inverse, en reconnaissant la fiction comme fable et l'illusion comme telle, le Théâtre de la Catastrophe s'engage dans l'artifice en tant qu'art et revendique une esthétique non conventionnelle dans une volte-face éthique. Il ne s'agit pas de célébrer l'art pour l'art pour combler la carence du « sens » dans une pose post-moderne mais de choix esthétiques et scénographiques qui puissent secouer le spectateur de sa torpeur. L'auteur rejette la confusion orchestrée par les médias entre fiction et réalité :

The art of theatre knows nothing. It relegates knowing to the theatre, the place of commodities. In place of this knowing, it affirms the integrity of fictions...⁴¹⁷

Cette réflexion fait écho à la réplique de Savage : "I think to believe in every lie is better than to see through every truth ..." (*The Bite of the Night*, p. 107). Cependant, le recours à cet effet de distanciation se distingue fondamentalement de l'héritage brechtien⁴¹⁸. Le Théâtre de la Catastrophe ne donne pas de réponse, ne dit pas au spectateur quoi et comment penser, il se contente de renvoyer le spectateur à lui-même et à son libre-arbitre devant le spectacle du corps souffrant :

Le théâtre de Barker est le théâtre de celui qui ne sait pas et qui interroge le possible à travers le corps, et il touche alors quelque chose de très humain⁴¹⁹.

Alors que la rhétorique, l'esthétique et le projet du Théâtre de la Catastrophe marginalisent Barker par rapport aux auteurs de la tendance In-Yer-Face, des similitudes structurelles sont repérables entre la démarche de Sarah Kane et celle de Barker. L'ambiguïté de la fin de *Blasted*⁴²⁰ dérange le spectateur :

Kane affiche le caractère provisoire de la fin ; non pour affirmer l'artifice, mais pour renvoyer les spectateurs à leur propre responsabilité⁴²¹.

Puisque la « société du spectacle »⁴²² encourage simultanément le voyeurisme du spectateur et son aveuglement, elle marque une régression par rapport à la distance

⁴¹⁷Howard BARKER, *Death, The One and the Art of Theatre*, op. cit., p. 46.

⁴¹⁸Barker parodie le tableau comparatif élaboré par Brecht pour théoriser son théâtre épique (Bertolt BRECHT, *Ecrits sur le théâtre*, Paris : Gallimard, 2000) dans *Arguments for a Theatre*, p. 71 : « The Humanist Theatre vs The Catastrophic Theatre ».

⁴¹⁹Entretien avec Jerzy KLESZYK, op.cit.

⁴²⁰Sarah KANE, *Blasted, Complete Plays*, London : Methuen, 2001.

⁴²¹Susan BLATTES, « *Blasted* de Sarah Kane : esthétique et politique », *Coup de Théâtre* n°18, Grenoble : 2002, p. 94.

⁴²²Dans l'optique du consumérisme libéral défini par Guy Debord dans *La Société du Spectacle*, op. cit.

critique née avec la modernité⁴²³. Face au désengagement de la réflexion, consécutif à la saturation d'images sensationnelles, le Théâtre de la Catastrophe s'efforce d'inventer d'autres chemins d'accès à la représentation visuelle. A l'instar de *The Bite of The Night*, l'exhibition publique de la cruauté dans le Théâtre de la Catastrophe donne lieu à un débat entre les personnages (et un commentaire métathéâtral) sur la dialectique du voir et du refus de voir. Katrin et Painter expriment le désir compulsif d'assister à l'exécution du condamné :

PAINTER (*Putting aside his brush, taking up his sketchbook as if by habit*⁴²⁴):
 They are executing a man ... (*He drifts inexorably to the scene.*)
 KATRIN: Who? Who! (*She prepares to follow him*) I must watch.
 SUSANNAH: Why?
 KATRIN: I must, that's all.

(*The Europeans*, p. 93)

A l'inverse, la scène de l'accouchement déclenche un échange violent entre les personnages affolés :

LEOPOLD: I can't watch this! (*He half-turns away.*) I can't watch this! Do something, somebody!
 [...]
 ORPHULS: She is delirious.
 STARHEMBERG: She is lucid.
 ORPHULS: She is in agony!
 STARHEMBERG: Her pain she needs. Her suffering she requires.
 [...]
 LEOPOLD: **End this! I can't watch this!** (*Men, and the MIDWIFE, rush forward, overwhelming STARHEMBERG, who is disarmed and held. KATRIN is covered with umbrellas. NUNS drape the scene of birth.*)
 (*The Europeans*, p. 103)

Le personnage de Leopold offre un exemple de l'empathie du spectateur devant le spectacle de la douleur (il ne s'agit pas de torture mais de la douleur de l'enfantement, douleur « naturelle »). La mise au monde est dissimulée par des personnages s'affairant autour de Katrin, empêchant la tentation du voyeurisme. Les indications scéniques permettent d'épargner au spectateur une scène expressionniste et grotesque. Quant à la

⁴²³ « La naissance de la modernité et la naissance du théâtre moderne apparaissent donc simultanément en Europe et célèbrent l'invention d'une nouvelle distance critique » Christian BIET, « Naissance sur l'échafaud ou La tragédie du début du XVII^e siècle », Eric MECOULAN (dir) *Intermédialités*, n° 1, « Naître », printemps 2003.

⁴²⁴ Dans son empressement comique, Painter parodie de façon anachronique les paparazzi modernes : les pinceaux et la toile ont dans la pièce la fonction utilitaire de l'appareil photographique qui saisit les images sensationnelles.

souffrance de la mère, elle est suggérée de manière oblique par l'effroi de Leopold. Ces deux exemples se succèdent en contrepoint, illustrant la dialectique du voir et du refus de voir la souffrance charnelle. L'œuvre de Barker est marquée par la tension entre deux postures opposées par rapport à la question du regard. Dans *Victory*, Charles force Undy à regarder la tête du cadavre de Bradshaw :

CHARLES: Oh look at his one eye, the single eyeball does look sad to be rejected [...] Scaring ain't it
(*Victory*, p. 169)

Undy, spectateur contraint, s'abstient de répondre au roi Charles. La remarque de Baldwin, personnage d'une autre pièce serait appropriée ici :

BALDWIN: My sight is such agony to me I could court blindness for a day's relief from this pitiful transparency of others
(*He Stumbled*, p. 273)

Le regard médusé du cadavre exerce une force d'attraction et de répulsion, proche de l'esthétique macabre de Baudelaire ou de Poe :

CHARLES: (*He tilts the head up and down.*) [...] *He tosses the head to NODD.*) Stick him in the bag, he makes their bowels go loose [...] (Victory, p. 170)

La scène est reprise en écho dans *The Possibilities* :

WOMAN: Put the heads away! I don't want their eyes to see me naked.
(*The Possibilities*, "Not Him", p. 125)

Le spectateur est mis en abîme dans ces personnages observateurs de la douleur intime. Le Théâtre de la Catastrophe confronte deux perspectives, la fascination visuelle d'une part et l'observation intellectuelle d'autre part. Cette dialectique apparaît dans la tension entre deux modes de représentation, deux tendances scénographiques : montrer l'horreur ou dissimuler le spectacle de la souffrance. Pour citer quelques exemples, la tête de Bradshaw est exhibée, Helen mutilée n'est plus qu'un monstre, Little Louis reçoit une éducation sexuelle impudique :

You have to keep looking, it's so important, looking!
(*The Gaoler's Ache*, pp. 200-204)

Pourtant le corps de Helen est mutilé hors scène, à l'abri des regards. La scène de la Catastrophe tente de concilier deux dimensions du regard chez le spectateur : la vision obsessionnelle et la distance réflexive. Comment les corps violentés et mutilés des personnages de la Catastrophe sont-ils donnés à voir sur scène ? La barbarie sénèqueenne n'est pas nouvelle puisqu'elle fournit en substance le corpus des tragédies élisabéthaines et jacobéennes. Faut-il pour autant comparer la scène de la Catastrophe à la tragédie shakespearienne ? Dans le théâtre contemporain, Barker est loin d'être marginal dans la mise en scène de la cruauté et de l'horreur puisqu'une vague d'auteurs anglais s'est constituée comme genre à partir des années 1990. Ce «nouveau théâtre néo-jacobéen⁴²⁵ » est reconnu sous l'étiquette «in-yer-face-Theatre⁴²⁶» (le théâtre coup de poing). Barker appartient-il au courant de la nouvelle brutalité en termes de représentation scénique ? Nous évoquerons successivement ces deux références théâtrales afin de dégager la spécificité du Théâtre de la Catastrophe sur la scène de la violence corporelle.

⁴²⁵ Aleks SIERZ, « Qu'est-ce que le théâtre "In-Yer-Face" » ? *Coup de Théâtre n° 18, op. cit.*, 2002, p. 31.

⁴²⁶ Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre, British Drama Today*. London : Faber and Faber, 2001.

II. Barker, héritier de Shakespeare ?

A. L'humanité au visage barbare⁴²⁷

La comparaison entre Shakespeare et Barker ne porte pas sur la barbarie comme thématique, mais sur sa représentation scénique, sur le théâtre au sens étymologique de « point de vue sur un événement », impliquant le « regard » du public. Cette comparaison, loin d'être exhaustive, n'est qu'une esquisse permettant de dégager les similitudes et différences entre la convention tragique au temps de Shakespeare et le projet de la Catastrophe. Comme nous l'avons vu, la barbarie infligée aux personnages du Théâtre de la Catastrophe est dans la droite lignée des tragédies shakespearienne et jacobéenne : la mutilation de Helen et de Fladder dans *The Bite of the Night*, celle de Scrope dans *Victory* renvoient à celle de Lavinia et des enfants de Titus dans *Titus Andronicus*. L'anthropophagie, variante de l'eucharistie dans *The Last Supper* est

l'un des thèmes les plus répandus à la Renaissance, au point que les Elisabethains en avaient fait une sorte de sous-genre de la « tragédie de vengeance » qu'ils appelaient le « bloody banquet »
(*Battle of Alcazar, Warning for Fair Women, The Bloody Banquet* (1639)⁴²⁸)

La décapitation dans *Judith, Ursula, Victory, The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, reprend un motif sanglant qui est au cœur d'*Edward II* de Marlowe, mais aussi dans le théâtre de Cyril Tourneur⁴²⁹. Nous ne reviendrons pas sur les similitudes thématiques. Prenons un seul exemple extrait de *Titus Andronicus*, tragédie où la barbarie atteint des sommets inégalés avec ses 14 meurtres dont 9 commis sur scène, 6 mutilations, des viols et une scène de cannibalisme, c'est-à-dire un acte d'atrocité tous les cent vers environ. L'extrait suivant de la scène 1, acte III livre le commentaire de Titus à la vue de la tête décapitée de ses fils ; nous le mettons en regard d'un passage de *The Europeans*. L'étude sémiologique de ces deux textes permet de repérer dans le

⁴²⁷ Allusion au titre de l'ouvrage de Bernard-Henri LEVY, *La Barbarie à Visage Humain*, qui dénonce la société du pouvoir et ses abus. Barker inverse la perspective en partant de l'individu et de sa responsabilité devant la fragilité humaine de son prochain, fragilité englobant à la fois les notions de faiblesse et celle de danger potentiel.

⁴²⁸ Antonio DOMINGUEZ LEIVA. *Décapitations*, op. cit., p. 58.

⁴²⁹ Cyril TOURNEUR, *The Atheist's Tragedy*, Plays, New York : Hill & Wang, 1963.

discours des personnages des indications de « pré-mise en scène⁴³⁰ » ou « noyaux de théâtralité⁴³¹ » selon la terminologie d'Anne Ubersfeld. Les traces d'énonciation dans l'écriture de Barker révèlent une conception de la représentation très différente de celle de Shakespeare tant au point de vue éthique qu'esthétique. Shakespeare illustre l'idéologie de son temps, quant au texte de Barker, il énonce dans le discours des personnages le projet théâtral de l'auteur sur la représentation du corps. Prenons l'extrait de *Titus Andronicus* :

TITUS: Then which way shall I find revenge's cave?
 For these two heads do seem to speak to me,
 And threat me I shall never come to bliss
 Till all these mischiefs be returned again
 (*Titus Andronicus*, III, 1, 272)

Les têtes coupées des fils de Titus « semblent » lui parler (“do seem to speak to me”). Elles sont instrumentalisées, réduites au statut « d'objet » porteur d'un message, prétexte aux repréailles. L'horreur du spectacle est légitimée par la portée signifiante de l'acte sanglant : les têtes n'ont pas davantage de vie organique que le spectre de Hamlet lorsqu'il appelle son fils à la vengeance. Dans *Titus Andronicus*, la barbarie s'inscrit dans le code légal reconnu par le spectateur de l'époque, celui d'une justice divine, donc régaliennne, qui préside à la vengeance. Dans l'extrait suivant de *The Europeans*, l'ostentation de la tête coupée est tout aussi spectaculaire que celle des fils de Titus mais le discours est désinvesti du contexte moral de rétribution punitive. L'attention des spectateurs (mis en abîme dans les personnages de Katrin et Painter) se concentre sur l'observation de la tête décapitée de l'ennemi turc :

(*The PAINTER appears with a head.*)
 PAINTER: The consciousness is draining out of him ...
 (*SUSANNAH turns away.*)
 KATRIN: He can still see ...
 PAINTER: Yes ... He sees us ... as through a telescope reversed...
 KATRIN: Down tunnels which are darkening ...
 PAINTER: Our hostile stares are -
 KATRIN: Not hostile -
 PAINTER: Our curious stares ...
 KATRIN: Peer down from daylight, as if into a darkening cell... (*The PAINTER puts the head on the grass and begins sketching*)
 (*The Europeans*, p. 93)

⁴³⁰ Expression définie par Patrice PAVIS in *Dictionnaire du Théâtre*, Paris : Dunod, 1996, pp. 269 et 303.

⁴³¹ Anne UBERSFELD, *Lire le Théâtre*, Editions Sociales, Paris : 1982.

Les personnages et la tête se toisent comme si la tête était encore en vie. Katrin et le peintre sont fascinés par le regard du mort décapité, regard qui n'a rien d'accusateur. La manifestation de la vie qui persiste après la décollation est décrite comme fait objectif ("He can still see us"). La tête décapitée n'est pas seulement perçue comme un « corps-objet », victime d'une violence punitive légale, exhibée comme reste ; elle est envisagée comme un corps-événement, un corps vivant imposant la singularité et l'unicité de son être. Entre *Titus Andronicus* et *The Europeans*, la perspective s'est déplacée de la scène publique à la scène intime⁴³², du contexte politique à la réflexion philosophique. Dans la pièce de Barker la réaction des personnages est inattendue, caractérisée par l'absence de jugement de valeur moral et par un détachement affectif dans l'examen de la tête : le ton neutre renvoie au contexte médical et s'apparente à une leçon d'anatomie. Le discours des personnages est sobre, sans lyrisme : le texte est dépassionné, pur constat. La haine fait place à la curiosité ("Our hostile stares are / Not hostile / Our curious stares") : le naturalisme fait place à l'étrange. La victime décapitée est détachée du contexte sanglant de la guerre au même titre que la tête est séparée du corps. L'horreur de la scène subsiste, l'abjection provient du décalage entre la vision barbare et l'absence de dégoût des personnages-observateurs :

Ce n'est pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre⁴³³.

Le système de référence moral de la société ainsi que l'expression attendue de l'affect des observateurs ont disparu au profit du constat phénoménologique. De même, la mimésis théâtrale qui rend la scène vraisemblable et permet l'identification du spectateur est désamorcée. Le spectacle de la tête déclenche la **réflexion** médusée⁴³⁴ des personnages : la réflexion est intellectuelle mais avant tout littérale, « reflet », le regard se reflétant dans les yeux de la tête décapitée. Le terme « réflexion » est paradoxal voire oxymorique puisqu'il englobe à la fois la « distance » marquée par l'absence d'horreur ou d'empathie des observateurs, et la « proximité » des paires d'yeux qui se dévisagent en miroir. Enfin, la situation réflexive est elle-même mise en abîme puisque le spectateur

⁴³²La question éthique du regard de l'Autre et sur l'Autre est au cœur de la problématique de la pièce à saynètes, *Wounds to the Face*.

⁴³³Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'Horreur*. Paris : Seuil, 1980, p. 12.

⁴³⁴Le mythe méduséen et gorgonéen apparaît en filigrane dans la perspective du regard mortifère (Nous écartons ici la dimension de la féminité).

regarde les personnages en train de regarder les yeux vivants du mort. Katrin et Painter ne prennent pas de recul, bien au contraire, ils s'engagent dans un face à face avec le visage comme le suggère la proxémique :

La position en face, l'opposition par excellence, ne se peut que comme mise en cause morale. Ce mouvement part de l'autre⁴³⁵.

La haine fait place à la curiosité. Le tricotage des répliques et la ponctuation traduisent l'étonnement des protagonistes : les tirets marquent une pause de la voix et les points de suspension le silence. Le spectacle de la tête coupée n'est plus effroyable ("awful") pour les autres personnages, il commande une forme de respect ("awe") :

Le visage dans sa nudité de visage me présente le dénuement du pauvre et de l'étranger. [...] La présentation du visage – l'expression – ne dévoile pas un monde intérieur, préalablement fermé, ajoutant ainsi une nouvelle région à comprendre ou à prendre. [...] Par contre, la présentation du visage me met en rapport avec l'être⁴³⁶.

Katrin et Painter ne sont plus face à face avec l'ennemi certes mort, mais avec l'Autre, leur double humain, ou inhumain, qui transcende la polarité morale et renvoie en miroir le mystère absolu de l'être. Comment la portée philosophique de ce spectacle effroyable peut-elle être représentée sur scène ? La question morale au sens « politique » du terme s'est déplacée vers un plan éthique. Entre Shakespeare et Barker, la référence morale telle qu'elle est édictée par les lois de la cité (et de Dieu) fait place à un au-delà de la morale. La question éthique chez Barker est recentrée sur la responsabilité de l'homme envers son prochain qui se définit comme visage dans la philosophie de Levinas :

Le visage est une expression vivante, il est expression. [...] Le visage parle. La manifestation du visage est déjà discours. [...] La relation au visage est d'emblée éthique⁴³⁷.

Cette scène de *The Europeans* est emblématique de la mécanique à l'œuvre dans la dramaturgie des pièces de Barker : combinatoire insolite entre des figures aussi paradoxales que l'abjection, le détachement clinique, et la « réflexion ». Comment la

⁴³⁵ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini, Essai sur l'Extériorité*, Paris : biblio essais, 1961, p. 213.

⁴³⁶ Emmanuel LEVINAS, *ibid.* pp.188 et 187.

⁴³⁷ Emmanuel LEVINAS, *ibid.* pp. 61 et 91.

mise en scène peut-elle rendre compte de cette alchimie « invraisemblable »? Comment l'humain peut-il être perçu au cœur de l'inhumain? L'interprétation que nous privilégions ici se fait au détriment d'autres possibilités de sens :

Le problème avec les pièces de Barker c'est la possibilité d'interprétations multiples qui appauvrissent la pièce ; je suis d'accord avec Barker lorsqu'il dit que c'est la pièce, l'action, ce qui se passe sur scène, le langage qui sont importants⁴³⁸.

La question qui nous importe ici est celle de la dramaturgie scénique. Comment le jeu théâtral peut-il transformer la fiction en action? Comment cette action peut-elle devenir dramatique et tragique? Un metteur en scène qui n'aurait pas repéré la coexistence, dans le texte, de tensions contraires pourrait manquer l'effet souhaité. Souligner l'horreur naturaliste de la tête tranchée aux yeux ouverts reviendrait à déclencher la fonction cathartique ; le jugement de valeur moral serait induit, privant le spectateur de sa liberté critique. Dans leur fonction d'observateurs, les deux personnages sont la mise en abîme des spectateurs. Le public regarde deux personnages en train de regarder la tête effroyable. Sur un plan technique, comment la tête décapitée, en tant qu'accessoire scénique, doit-elle être donnée à voir? Le texte offre-t-il plusieurs choix scénographiques? La monstration des têtes peut-elle être identique dans la mise en scène de *Titus Andronicus* et celle de *The Europeans*? On compte aujourd'hui autant de mises en scènes différentes des pièces de Shakespeare que de metteurs en scène.

B. De Shakespeare à Barker, de l'horreur donnée à voir à la douleur donnée à percevoir

Il ne s'agit pas d'établir une typologie des similitudes et différences entre Shakespeare et Barker comme cela a été fait pour opposer Barker et Brecht ou encore Barker et Artaud. En revanche, il convient de repérer les motifs, au sens de choix mais aussi de modalités d'expression de la représentation de la cruauté. Comparons le projet de la Catastrophe avec les tragédies de Shakespeare prises dans leur époque. Le contexte historique et politique dans lequel Shakespeare livre la violence tragique permet de comprendre la différence fondamentale entre Barker et Shakespeare sur la représentation de la cruauté. A l'époque élisabéthaine, les exécutions publiques sont monnaie courante

⁴³⁸ Entretien avec Jerzy KLESYK, *op. cit.*

et Shakespeare répond à l'engouement du public pour le spectacle de « l'échafaud ». Les auteurs de l'époque érigent la tragédie sénéquienne en modèle :

Le schéma issu originellement des tragédies de la vengeance contamine tous les genres et infléchit le traitement des grands mythes classiques de la décapitation remis à l'honneur dans cette période de crise généralisée⁴³⁹.

Entre les textes fondateurs et les tragédies de la vengeance, la perspective s'est inversée. Alors que les mythes de David et Goliath ou de Judith sont une méditation sur la violence sacrificielle et le mystère de la mort, les tragédies de la vengeance se servent du supplice comme modèle exemplaire, mode opératoire de la rétribution :

L'obsession pour les représentations de supplices sur la scène rejoint le goût pour les exécutions publiques. On se trouve alors face à un surprenant chassé-croisé puisque l'exécution elle-même devient une sorte de théâtre didactique inspiré du modèle tragique baroque⁴⁴⁰.

Par conséquent, la tragédie shakespearienne puis la tragédie jacobéenne encouragent le voyeurisme du spectateur :

Certaines pièces proposent la représentation directe de l'exécution sur scène. Cette modalité rompt avec la tradition antique introduite en Angleterre vers 1610 et devient très populaire. Le réalisme des supplices scéniques est poussé au bout : on utilise des outres replètes d'encre rouge ou de sang animal, ainsi que de fausses têtes. Cyril Tourneur nous fait assister à une décapitation qui tourne au grotesque quand le bourreau de *The Atheist's Tragedy*⁴⁴¹ se décalotte lui-même le crâne⁴⁴².

La curiosité du public est orientée non sans humour vers une fin morale, le spectacle servant à réaffirmer l'exercice de la violence par le pouvoir. La représentation théâtrale de la violence est reliée à l'exercice de celle-ci par l'autorité judiciaire :

Le « théâtre de l'échafaud » s'apparente au théâtre élisabéthain et à la comedia espagnole, aussi bien pour son esthétique générale que pour sa manière de représenter le sang, les crimes et les viols, par des actions spectaculaires. [...] La loi, l'ordre, la nature humaine, la souveraineté, la légitimité, le Salut, sont les grands sujets dont la scène s'empare. Ce faisant, elle oblige les spectateurs à les voir, à en être saisis, mais aussi à les penser. Car si le théâtre veut intéresser son public, il doit le faire d'une part grâce à la représentation de transgressions et de contradictions en acte, d'autre part en plaçant l'assemblée des spectateurs face à

⁴³⁹ Antonio DOMINGUEZ LEIVA,, *Décapitations*, op. cit. p. 41.

⁴⁴⁰ Antonio DOMINGUEZ LEIVA, *Décapitations*, ibid. p. 46

⁴⁴¹ Cyril TOURNEUR, *Plays*, New York : Hill & Wang, 1963, p. 298.

⁴⁴² Antonio DOMINGUEZ LEIVA,, *Décapitations*, op. cit. p. 47

des corps souffrants et dans une position où chacun devient une sorte de juge: un juge impuissant mais impliqué. La naissance de la modernité et la naissance du théâtre moderne apparaissent donc simultanément en Europe et célèbrent l'invention d'une nouvelle distance critique⁴⁴³.

Le commentaire ci-dessus concerne la naissance de la tragédie française ou « théâtre de l'échafaud » au début du XVII^e siècle. Il conserve sa pertinence à propos du théâtre élisabéthain et met en jeu la réflexion du spectateur à la fois comme regard et comme jugement moral sur la violence :

Après le moment shakespearien, l'horreur se radicalise sur la scène du théâtre jacobéen, atteignant des sommets grand-guignolesques dans l'œuvre de Tourneur, Ford ou Webster. Une référence religieuse et métaphysique s'ajoute à ce contexte historique. Dans la représentation cruelle du corps démembré, Shakespeare s'appuie sur une symbolique que le public est à même de comprendre ; l'image du corps éclaté est essentiellement liée à celle du corps politique⁴⁴⁴.

Le corps éclaté est une image essentielle de la tragédie. A travers elle s'exprime clairement l'idée du désordre social et personnel que les forces tragiques entraînent⁴⁴⁵.

Pris dans leur époque, les meurtres, viols, mutilations et autres atrocités de *Titus Andronicus* ont une valeur héraldique ; les personnages représentent des entités plutôt que des corps souffrants. Pour exemple, les protagonistes qui entrent en scène dans l'extrait suivant sont déguisés tels des allégories des *Morality Plays* médiévales :

Enter Tamora and her two sons, disguised as Revenge attended by Rape and Murder.

(*Titus Andronicus*, V,2)

Dans son contexte politique et religieux, la tragédie élisabéthaine inflige un spectacle barbare dont la matérialité organique est ensuite dissoute dans le formalisme d'une symbolique populaire :

Cette désincarnation est rendue possible par le formalisme de l'écriture, savante, rhétorique, pleine de concetti. *Titus Andronicus* est une pièce savante, maintient un formalisme spécifique, met en œuvre le grand style rhétorique.

⁴⁴³Christian BIET, « Naissance sur l'échafaud ou La tragédie du début du XVII^e siècle *op. cit.*

⁴⁴⁴Antonio DOMINGUEZ LEIVA, *Décapitations, op. cit.* p. 40

⁴⁴⁵Caroline DI MICELI, «Le corps éclaté, Antoine et Cléopâtre, Coriolan et Othello»: *Shakespeare et le Corps à la Renaissance*, Paris : Les Belles Lettres, 1991. p.17

Austérité de la narration évoquant les temps antiques. *Titus Andronicus* diffère d'une pièce où la violence est une fin. Mais est-ce que le public a compris les intentions savantes et décoratives de Shakespeare? Il ne voyait sûrement qu'une bonne pièce sadique⁴⁴⁶.

Ce commentaire dégage l'ambiguïté et la force du projet shakespearien. Le spectateur élisabéthain peut à la fois se repaître d'images sanglantes (données à voir ou racontées dans les hypotyposes) tout en interprétant la charge symbolique de la cruauté :

Only the expectation that morality would be finally restored gave them permission to guiltlessly enjoy such poetic inflammations of sensation, such orgies of feeling [...] [Greek drama] was probably intended not to attack but to heal the audience, to make it better able to face its time. This argues for a kind of utilitarian role for theatre, making it a form of shock therapy⁴⁴⁷.

Le voyeurisme est encouragé à des fins paradoxales, à la fois subversives et cathartiques. Le public peut en effet être amené à confondre le spectacle dramatique de la vengeance et le spectacle public des exécutions capitales. Dans les deux cas, le spectateur élisabéthain est encouragé à prendre parti, et pas nécessairement dans le respect des forces du pouvoir :

Les violences fantasmées du théâtre baroque se trouvent en fait à la croisée de deux systèmes symboliques. D'un côté, ils témoignent de structures élémentaires des sociétés sauvages régies par les codes de sang et dans lesquelles la belligérance primitive, loin de manifester une impulsion incontrôlée, obéit à une logique sociale où la vengeance est la garantie de l'ordre du monde. Or cette symbolique primitive s'oppose dans le baroque aux structures modernes du pouvoir. Les décapitations du théâtre de l'horreur combinent alors de façon ambiguë l'exaltation de la vendetta propre aux sociétés pré-modernes et la critique de la barbarie politique⁴⁴⁸.

Ce commentaire est corroboré par Michel Foucault qui rappelle que les exécutions tournaient au charivari carnavalesque, la foule prenant parti pour le supplicié en se moquant des autorités. Le pouvoir aurait alors pris peur des effets subversifs de ces rituels ambigus:

Au XVI^e siècle -en particulier à partir des années 1520-1530 [...] Le châtimement vise surtout à préserver l'ordre public. Tous les historiens notent que le siècle de la Renaissance est aussi celui de l'éclat des supplices corporels, de la multiplication des peines accessoires et de l'adoption officielle de la torture. L'exemplarité - visant à dissuader et à intimider les populations - est présente

⁴⁴⁶M.C. BRADBROOK, Préface de *Titus Andronicus*, Paris : édition club du livre, 1959, p. 460.

⁴⁴⁷Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre*, op. cit. pp. 11 et 10.

⁴⁴⁸Antonio DOMINGUEZ LEIVA, *Décapitations*, op. cit. p. 46.

dans le caractère spectaculaire, pédagogique de nombreuses peines. Plusieurs techniques sont utilisées pour édifier les populations, à commencer par l'exposition, le pilori et le carcan. Dans tous les cas, la foule, par ses cris, ses quolibets participe à l'exécution de la sentence et stigmatise le coupable. L'aspect spectaculaire de la peine relève en partie de l'exorcisme : il s'agit de chasser le mal et de réaffirmer l'adhésion aux valeurs morales transgressées. On vise moins une réparation, sur le corps du coupable, de l'atteinte portée à la souveraineté (royale et divine) qu'un apprentissage et une adhésion au message d'obéissance ainsi exprimé de manière spectaculaire⁴⁴⁹.

Le rejet de cette visée utilitariste de la tragédie conditionne les choix de mise en scène de Barker :

We emphatically repudiate all notions of therapy or the moral categories in which the therapeutic drapes itself – despair, pessimism, celebration, for just as the art of theatre abolishes the utilitarian, it abolishes also the ethical⁴⁵⁰.

Afin d'inscrire la subversion dans un cadre légal, la représentation shakespearienne respectait deux conventions théâtrales : la première consistait à doser le spectacle de l'horreur en ayant recours aux procédés essentiels de la tradition sénèqueenne. Les exactions et la mort violente étaient rapportées par un témoin ou

[elles étaient]présentées à travers l'exposition des cadavres devant les portes du palais, souvent accompagnées du meurtrier encore ensanglanté. Ce dernier procédé, appelé eccyclème⁴⁵¹ employait déjà des machines pour obtenir l'effet souhaité. Les deux techniques sont réemployées par la dramaturgie baroque, mais s'y ajoutent d'autres dans une logique de spectacularisation croissante de la violence⁴⁵².

La deuxième convention de la tragédie élisabéthaine visait la résolution de l'ordre moral dans le respect de la tradition chrétienne et métaphysique de l'époque : le système des correspondances dans la vision ptolémaïque privilégie l'ordre de la nature et la monarchie absolue placée au centre du monde. La représentation shakespearienne associait le voyeurisme cathartique à l'allégorie du politique clairement perçue par le spectateur de l'époque. Mais que l'on ne s'y trompe pas. Si les pièces de Shakespeare sauvegardaient les apparences d'une morale consensuelle ce n'était là qu'une précaution stratégique de l'auteur masquant une subversion morale latente. C'est dans ce dérèglement moral que Howard Barker revendique sa parenté avec Shakespeare :

⁴⁴⁹ « L'éclat des supplices aux XVI^e –XVII^e siècles » site Internet, juin 2005.

⁴⁵⁰ Howard BARKER, *Death, the One, and the Art of Theatre*, Routledge, 2005, p. 58.

⁴⁵¹ Les Elisabéthains utilisent, sur le modèle de l'eccyclème, un système de machines qu'ils appellent *discoveries* pour montrer les corps mutilés et décapités in *Décapitations, op.cit.* p. 55

⁴⁵² Antonio DOMINGUEZ LEIVA *Décapitations, op.cit.* p. 46.

Shakespeare was the last English writer who was not a moralist – and I state this knowing it to be a controversial attitude – there is a profound quarrel in Shakespeare's psyche between his pre-reformation personality and the post-reformation sense of order and kindness, as it is viewed civilly. This civil kindness is in my opinion, a false note in his work, a compromise and essentially, a deceit⁴⁵³.

L'histoire du théâtre témoigne de la diversité des mises en scène, soulignant en cela l'ambiguïté morale des pièces de Shakespeare mais aussi les divergences idéologiques et esthétiques des metteurs en scène. Aujourd'hui *Titus Andronicus* donne lieu à des mises en scène ou des versions filmées « expressionnistes » exploitant la vogue du voyeurisme sanguinaire. *Titus* est une pièce à la mode classée par le grand public au même rang que les films *gore* de série B⁴⁵⁴ :

This is a great play. We're talking fourteen dead bodies, kung-fu, sword-fu, spear-fu, dagger-fu, arrow-fu, pie-fu, animal screams on the soundtrack, heads roll, hands roll, tongues roll, nine and a half quarts of blood, and a record-breaking on the vomit meter. Really, there's not much more to say; that is the essence of the play. *Titus Andronicus* is a non-stop potboiler catalog of abominations⁴⁵⁵.

Simultanément, d'autres metteurs en scène proposent une interprétation classique au lyrisme baroque et stylisé, quasi-opératique⁴⁵⁶. Le théâtre de la Catastrophe compte de nombreuses scènes de décapitation, une pièce entière est consacrée au thème de l'anthropophagie, sujets jacobéens par excellence :

L'ingestion anthropophagique est l'un des thèmes sénéquiens les plus répandus à la Renaissance, au point que les Elisabéthains en avaient fait une sorte de sous-genre de la « tragédie de vengeance » qu'ils appelaient le « bloody banquet ». La pièce qui porte précisément le nom de *The Bloody Banquet* (1639) finit par la présentation, devant le tyran et la Reine, d'une tête servie saignante par Sertorio⁴⁵⁷.

⁴⁵³Interview with Howard Barker by Nick Hobbes, from the programme for *Scenes From an Execution*, Dundee Rep, April 2004, <http://members.aol.com>.

⁴⁵⁴www.online-literature.com/shakespeare/titusandronicus/ Ce site internet propose un courrier des internautes sous la rubrique *Titus Andronicus* : dans leurs commentaires, les spectateurs se félicitent de l'actualité de la pièce dans les mises en scène théâtrales et cinématographiques qui répondent à leur engouement pour l'ostentation de l'horreur charnelle

⁴⁵⁵Mike Gene WALLACE: www.sparknotes.com/shakespeare/titus.

⁴⁵⁶Mise en scène de Daniel Mesguich, création à [La Métaphore], Théâtre National de Lille, 1992.

⁴⁵⁷Antonio DOMINGUEZ LEIVA, *Décapitations, op. cit.*, p. 58.

Le titre choisi par Barker pour sa pièce sur l'hypotexte de la Cène biblique, *The Last Supper*, suggère que l'on en finisse, non pas avec l'abjection mais avec la scénographie expressionniste puisque l'acte anthropophage n'est pas donné à voir⁴⁵⁸. La représentation scénique dans le théâtre de la Catastrophe se détourne de l'horreur radicale du théâtre jacobéen :

Après le moment shakespearien, l'horreur se radicalise sur la scène du théâtre jacobéen, atteignant des sommets grand-guignolesques dans l'œuvre de Tourneur, Ford ou Webster⁴⁵⁹.

La scène d'énucléation de Gloucester dans le *Roi Lear* est jouée à vue chez Shakespeare. Faut-il alors opter pour une représentation naturaliste et glauque des actes de cruauté dans les pièces de Barker ? La tragédie shakespearienne ne peut être réduite au seul spectacle du supplice comme rétribution ; la scène barbare est associée, par la poésie de la langue shakespearienne, à la méditation métaphysique sur la mort. Le théâtre de Barker est proche de celui de Shakespeare en ce qu'il s'attache à la fois au spectacle de la cruauté humaine et au mystère de la mort et de la douleur :

The art of theatre takes pain as its subject, not to exploit it for political ends, as a lesson in moral obligations but as an end in itself.
(*Death, The One and the Art of Theatre*, p. 33)

La différence entre Barker et Shakespeare repose sur le mot clé de la Catastrophe, "pain" :

The Theatre of Catastrophe is more painful than tragedy, since tragedy consoles with restoration, the reassertion of existing moral values.
(*Arguments for a Theatre*, p. 70)

Barker puise dans le fonds sénèqueen et shakespearien de la violence charnelle dans une perspective nouvelle : il cherche à débusquer l'expérience intime de la douleur pour la donner à percevoir et non à voir. Cette optique est un défi pour la représentation dramatique. Comment la souffrance intérieure de l'être humain, souffrance non seulement charnelle mais aussi affective et mentale, peut-elle trouver un mode d'expression scénique qui relève par définition de l'ostentation, donc de l'extériorité ?

⁴⁵⁸ Voir 2^e partie, chapitre VII, III. Le corps humain : chair à consommer.

⁴⁵⁹ Antonio DOMINGUEZ LEIVA, *Décapitations*, op. cit. p. 41.

Pain is mesmerizing, let us admit it.

(*Death, The One and the Art of Theatre*, p. 33)

Comment les actions abjectes jouées à vue dans les pièces de Barker sont-elles infligées au spectateur ? Citons parmi les actes de démembrement, viols et autres décapitations, l'exemple de Skinner, affublée du cadavre de sa victime :

The decayed body of HOLIDAY is strapped to her front. She leans backwards from her burden, a grotesque parody of pregnancy.

(*The Castle*, p. 239)

L'image est un avatar de pratiques barbares ayant réellement existé :

Notre condition actuelle est semblable à celle que les Etrusques infligeaient à leurs prisonniers : ils attachaient leurs captifs vivants à des cadavres. Ainsi nos âmes sont unies à des corps, comme des vivants à des morts⁴⁶⁰.

La scène mêle l'allégorie du mythe prométhéen ("If I lie still the crows take bits away" p. 239) et l'expression prosaïque de la chair abjecte :

SKINNER: [...] Fashion of the rotted male, exclusive garment, everybody's wearing it **not to copy** and his organs butt against mine [...]

(*The Castle*, p. 239)

La réaction des autres personnages est inattendue : en lieu et place du dégoût, Skinner devient un objet de vénération (KRAK *suddenly kneels at her feet* p. 241). L'horreur du spectacle est non seulement détournée du vraisemblable, elle est parodiée jusqu'au comique :

SKINNER *stops, mouth open, apple aloft.* (p. 241).

La scène prend une dimension métathéâtrale où l'image de la chimère⁴⁶¹ renvoie à la dialectique entre l'expressivité de l'horreur et sa mise à distance :

La chimère exprime le danger, mais aussi la séduction de l'exaltation imaginative. La chimère [...] est en quelque sorte l'insistance de l'illusion⁴⁶².

⁴⁶⁰ AUGUSTIN, Contre Jul. Pelag, in TRESMONTANT, *le Problème de l'âme*, Paris : Seuil, 1971, p. 29.

⁴⁶¹ Chimère : monstre mythique à trois têtes.

⁴⁶² Lydie PEARL, *Corps, Art et Société*, « Chimères et Utopies », Paris : L'Harmattan, p. 23.

La représentation de la cruauté associe la distance héroïque du personnage et la fiction. Souligner l'artifice théâtral n'est pas une posture ludique mais un chemin d'accès à la dimension fabuleuse à partir d'une fable⁴⁶³ inachevée et à la dimension mythique qui permettent de transporter le spectateur vers son propre imaginaire :

Mettre à mort le visible passa sans doute par la fragmentation de l'image du corps et du monde afin d'imposer la recomposition mentale de la scène par le spectateur⁴⁶⁴.

L'enjeu de la question scénographique consiste à représenter l'horreur charnelle et monstrueuse (l'horreur qui se montre) comme vecteur de la douleur, réalité ineffable et « extra-ordinaire », physique et métaphysique. En d'autres termes, l'image scénique de la cruauté n'est pas une fin en soi, elle sert de prétexte à l'ouverture aux sens, à la perception intime de la douleur. Dans le théâtre de la Catastrophe, une alchimie singulière s'opère entre l'abjection ostentatoire et la souffrance comme expérience singulière, incommunicable.

⁴⁶³ Au sens d'histoire dramatique narrée.

⁴⁶⁴ Bernard ANDRIEU, « Le paradoxe du corps et de la chair de l'acteur », *L'action de la chair, Théâtre /Public* n° 154 – 155, p. 5.

III. Du théâtre In-Yer-Face au théâtre de la Catastrophe. De la perversion à la transgression

Le rejet de la violence expressionniste et de sa fonction cathartique marque l'écart entre le théâtre de la Catastrophe et le théâtre In-Yer-Face. Ce n'est pas tant l'abjection et la cruauté que les modalités de leur expression scénique qui opposent Barker à la « nouvelle brutalité ». Les scènes de viol (*The Last Supper*, *12 Encounters with a Prodigy*), d'inceste (*Women Beware Women*, *The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*, *Twelve Encounters with a Prodigy*), ou de sodomie (*He Stumbled*) n'ont rien à envier à l'abjection des pièces de Sarah Kane, Marc Ravenhill, Stephen Berkoff, Joe Penhall, Nick Grosso ou Patrick Marber⁴⁶⁵. « Le corps exhibe son intériorité »⁴⁶⁶ dans l'œuvre de Barker autant que chez Sarah Kane et Marc Ravenhill. *He Stumbled* est une exploration extrême du corps abject et de la passion charnelle, conjuguant les entrailles du cadavre au corps érotique. *Gertrude*, *le Cri*, ainsi que *The 12th Battle of Isonzo* pénètrent la sphère de l'impudeur en fantasmant l'intimité organique du corps de la femme. Enfin, tout comme ces auteurs, Barker a recours à un langage cru qui jouit de transgresser les tabous de l'innommable.

Berkoff est l'auteur que nous choisissons car il fait un usage très particulier du langage obscène le distinguant du réalisme social de la plupart des auteurs de la brutalité. Barker mêle les registres de langue, du noble au cru au même titre que Berkoff, rare auteur In-Yer-Face à rester ludique dans son usage d'une langue ordurière et dionysiaque :

Berkoff fuels his verbal pyrotechnics with incongruous juxtapositions of heightened and obscene speech [...] in Berkoff's plays, language is an elemental force; its sheer physicality points to a celebration of the forces of life, and its obscene proliferation therefore becomes a transgressive strategy⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ Il ne s'agit pas ici de dresser un inventaire des pièces mais de souligner les différences entre les projets.

⁴⁶⁶ Elisabeth ANGEL-PEREZ, « Le Théâtre anglais contemporain : la scène impudique », *Etudes britanniques contemporaines numéro 21*, Université de Montpellier, 2000, p. 9.

⁴⁶⁷ Nicole BOIREAU, "Steven Berkoff's Orgy : "The Four-Letter Ecstasy", *Contemporary Theatre Review*, volume 5, Part 1 (1996), pp. 78 et 84.

Bien que Berkoff se détourne de la voie naturaliste⁴⁶⁸, il exalte la verdeur d'un parler réaliste :

The four-letter words that would have been forbidden by the Censor two decades before (piss, shit, turd, cunt, fuck) tend to proliferate with gusto: "those four-letter words are part of the bawdiness and colour of our language," says Berkoff⁴⁶⁹.

Barker et Berkoff mêlent les niveaux de langue en juxtaposant le poétique et l'argotique pour leur effet dramatique. Cependant Berkoff utilise une grossièreté exubérante à des fins didactiques. Il choque le spectateur, transgresse les tabous pour dénoncer la dictature médiatique de l'obscénité et de l'impudeur dans notre société :

The proliferation of taboo areas, with the outrageous but meaningful use of scatology and obscenity, lays bare the violent and pornographic image-making process at work in society⁴⁷⁰.

L'excès langagier finit par devenir grotesque : dans *East* où le terme "cunt" est utilisé 29 fois en 24 lignes dans une parodie du "cunt-speech" shakespearien :

We always found good cunt at the lyceum. Friendly cunt, clean cunt, spare cunt, jeans and knockers stuffed full of nice juicy hairy cunt, handfulls of cunt, palmful grabbing the cunt by the stem, or the root – infantile memories of cunt – [...]

(*East*, scène 17 p 79.)

Alex Sierz rappelle que le projet de Berkoff consiste à briser le tabou en répétant le terme "cunt" à l'excès, espérant désamorcer l'onde de choc produite sur le spectateur :

The word is pummelled to death and the shock has worn off and by a process of overkill the taboo power is reduced⁴⁷¹.

Le résultat fut probant à la création puisque la scène déclencha le rire du public :

As he developed this on successive nights, it made the audience "giggle". Gradually, by adding mime, [Berkoff] took the sting out of the cunt speech and made it silly, farcical, astonished and without offence⁴⁷².

⁴⁶⁸Nicole BOIREAU : "Breaking with realistic conventions" ("naturalism is bad for your health," says Berkoff in *The Times* in 1991), *ibid.* p. 77.

⁴⁶⁹Nicole BOIREAU, "Breaking with realistic conventions" *ibid.*

⁴⁷⁰Nicole BOIREAU, "Breaking with realistic conventions" *ibid.* p. 89.

⁴⁷¹Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre*, *op.cit.* p. 26.

⁴⁷²Aleks SIERZ, *Ibid.*

En réalité, Berkoff n'innove en rien le "cunt-speech" shakespearien, le transposant simplement dans un registre contemporain. S'il déclenche le rire cathartique, ce discours ne brise pas davantage les tabous sexuels que les plaisanteries grivoises de la fête populaire, bien au contraire : la fonction du carnaval comme exutoire signifie que les repères de la moralité sont provisoirement suspendus et sous contrôle, ne changeant rien à la doxa. A l'inverse de Berkoff, les personnages de Barker dans *The Castle* n'utilisent pas le "cunt speech" mais les jurons quotidiens à l'excès, soulignant à la fois leur banalité inefficace et l'impuissance tragique des personnages :

CANT: Too fucking true. .. fuck you if...

SKINNER: Fuck... fuck and fuck.

(*The Castle*, pp. 203 et 227)

Ensuite, Barker emploie simultanément les termes "cunt" et "fuck" dans leur littéralité organique. Au-delà de la fonction émotive, les mots "cunt" et "fuck" retrouvent leur fonction référentielle, désignant l'anatomie de la manière la plus concrète :

Batter désigne les femmes par leurs parties génitales : "No cunt has mown" (p. 199). Le terme est alors chargé d'impudeur et de violence :

I am a writer who has made and still does make conscious use of words conventionally described as obscene. I use them with calculation and discrimination for their dramatic effect⁴⁷³.

Si le projet de la Catastrophe n'est pas idéologique, politique ou moral, comment le discours des personnages est-il mis en jeu pour ne pas être une copie naturaliste ?

The defence of obscenity on the grounds that it is prevalent in the street is not one which interests me or seems specially legitimate. [...] The drama which I practise creates its own world, it does not require validation from external sources, either of ideology or of spurious realism, which is itself an ideology. It is compellingly imaginative and without responsibility to historical or political convention⁴⁷⁴.

Si la provocation langagière devient pour Barker l'enjeu d'une réévaluation morale ("The obscenity becomes the ground for moral revaluation"⁴⁷⁵), il ne s'agit pas de

⁴⁷³Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, p. 29.

⁴⁷⁴Howard BARKER, *ibid.*

⁴⁷⁵Howard BARKER, *ibid.* p. 31.

dénoncer l'immoralité ou l'a-moralité de la société, mais de renvoyer le spectateur à ses propres préjugés, de le contraindre à redéfinir ses critères de jugement moral. Berkoff et les auteurs In-Yer-Face dressent un portrait au vitriol de l'Angleterre politique et bourgeoise. Barker quant à lui passe de la sphère publique à la zone intime, du réalisme au fantasme et l'obscénité langagière devient une des modalités de la « spéculation », expression de la vie imaginaire des personnages dont le théâtre est l'articulation (« drama, as I suggested, is not life described but life imagined⁴⁷⁶ ») :

What is witnessed is not the reiteration of common knowledge but a dislocation of perceptions – in other words, it is engaging with a work of art in which the normal criteria of offence and empathy are abolished⁴⁷⁷.

A la différence de Berkoff qui manie habilement les effets cathartiques ou la distance, Barker cherche à éviter la provocation gratuite ou l'empathie, pour faire de l'expérience théâtrale une esthétique⁴⁷⁸ sollicitant les perceptions à travers un langage organique qui vient du corps et s'adresse au corps :

Since what cannot be expressed cannot exist dramatically, the attempt to abolish the word becomes an attack on the body itself – a veiled attempt to remove the body from dramatic space⁴⁷⁹.

Comme le souligne Aleks Sierz, «With Barker, the body is never safe⁴⁸⁰». Cette affirmation prise dans son contexte désigne les personnages et leur souffrance, mais aussi la grossièreté du langage charnel. Les métaphores organiques renvoient à la crudité bakhtinienne de la langue shakespearienne :

BATTER: I, who was running head to foot with Arab gore [...]
Every bastard male or female I trod by was split and opened up to
an inquisitive daylight
(*The Castle*, p. 211)

L'obscénité touche les parties génitales :

KRAK: True ring of marriage... brown button of puckered muscularity In shit I
find peace is it [...]

⁴⁷⁶ Howard BARKER, *ibid.* p. 30.

⁴⁷⁷ Howard BARKER, *ibid.* p. 29

⁴⁷⁸ Au sens de « beauté tragique » mais aussi au sens de catégorie philosophique.

⁴⁷⁹ Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, p. 30.

⁴⁸⁰ Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre, op.cit.*, p. 29.

STUCKLEY: Tumescant as the dick which splits, splashing the ceiling red with sheer barminess

(*The Castle*, pp. 241 et 243)

La langue impudique de Barker crée nausée et douleur en représentant *hic et nunc* la jouissance sans fantasme de personnages saisis au ras de leur animalité⁴⁸¹.

En utilisant un langage abject, Barker ne cherche pas à injurier le spectateur mais à convoquer l'image d'un corps abject ou intime. Dans leur usage courant, la dimension organique des jurons⁴⁸² s'efface derrière l'insulte au destinataire. Dans les pièces de Barker, ces mots reprennent leur signification littérale :

The dim shadow of Eros and Thanatos lurks behind the verbal obscenities. The short opening scene [in *Victory*] contains nine 'cunts' in less than a page of text, and soon after, Charles II, fresh from his coronation, is masturbated by his mistress, the Duchess of Devonshire. Afterwards, he tells her to lick her hand clean. But, in the end, it is the savage opulence of Barker's imagination, his crazy and audacious images – rather than any obscenity – that leaves you dizzy⁴⁸³.

Le corps est toujours menacé chez Barker, mais contrairement à Artaud, il ne s'agit pas de léser le spectateur :

I do not try to provoke; the uneasiness is a by-product of my writing; I cannot help that happening; I am not trying to provoke⁴⁸⁴.

Le théâtre In-Yer-Face est à la provocation ce que le Théâtre de la Catastrophe est à la douleur. Si tel est le projet de l'auteur, la distinction n'est pas toujours perçue du public. De plus l'hermétisme des pièces qui vaut à l'auteur d'être taxé d'élitiste ne fait qu'aggraver l'incompréhension des spectateurs qui se sentent agressés. L'exhibition abjecte et le langage outrancier ont une visée didactique chez Marc Ravenhill ou Sarah Kane : l'électrochoc infligé au spectateur doit réveiller sa conscience politique et morale dans notre monde post-humaniste⁴⁸⁵. Contre cette perspective utilitariste, le langage cru

⁴⁸¹ Elisabeth ANGEL-PEREZ, « Le Théâtre anglais contemporain : la scène impudique », *op. cit.* p. 11.

⁴⁸² Il s'agit des injures à une syllabe " fuck, cunt, shit" ; dans *Dead Hands* (2004), le personnage principal s'appelle EFF, allusion aux "F..." word" que les enfants de bonne famille ne sont pas censés prononcer.

⁴⁸³ Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre: "Barker's Victory (1983)"*, *op.cit.* p. 29.

⁴⁸⁴ Conversation avec Howard BARKER, 23 septembre 2004.

⁴⁸⁵ Le concept de « post-humanité » est employé par les philosophes actuels. Cf. Dany-Robert DUFOUR, *L'art de réduire les têtes. Sur la nouvelle servitude de l'homme libéré à l'ère du capitalisme total*, Denoël, Paris, 2003.

des pièces de Barker parvient-il à déranger le spectateur sans le choquer ? Barker ne croit pas à la provocation en soi et pour soi, contrairement au projet In-Yer-Face :

The widest definition of In-Yer-Face theatre is any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. It is a theatre of touching nerves and provoking alarm. Often such drama employs shock tactics [...] Questioning moral norms, it affronts the ruling ideas of what can or what should be shown onstage ; it also taps into more primitive feelings, mentioning the forbidden, creating discomfort. Crucially, it tells us more about who we really are. Unlike the type of theatre that allows to sit back and contemplate what we are in detachment, the best In-Yer-Face theatre takes us on an emotional journey, getting under our skin. In other words, it is experiential, not speculative⁴⁸⁶.

Le théâtre de la Catastrophe ne prend pas le spectateur par la peau du cou pour lui marteler un quelconque message dans le crâne. Judith éructe un vocabulaire abject lorsqu'elle désire Holopherne charnellement après l'avoir décapité : le langage ordurier n'est pas une violence gratuite jetée à la face du spectateur. C'est la douleur viscérale de la mort et de l'amour⁴⁸⁷ que Judith vomit à travers les mots. L'excès tragique de la scène fait basculer la folie en passion, désamorçant tout message didactique :

La scène de décapitation, curieusement, est une scène d'amour. C'est la partition musicale d'un texte d'amour. Si dans la scène de décapitation on voit le sang qui gicle sur le carrelage comme c'était le cas dans ma mise en scène, ce n'est pas réaliste pour autant. Pourquoi ? A cause du langage, on a beau dire ce qu'on veut, ce n'est pas un drame dans un HLM, on ne peut avoir cela dans un film réaliste ou dans n'importe quel fait divers⁴⁸⁸.

La syntaxe poétique et non pas ordinaire du discours est à la mesure de la stature héroïque de personnages souvent empruntés aux textes fondateurs, biblique, épique (Judith, Holopherne, Abraham dans *Rome*, Hélène, Homère). D'autres personnages sont puisés dans l'hypotexte historique ou littéraire (Le Roi Charles II, Bradshaw, Marie-Antoinette, l'empereur d'Autriche Léopold, Hamlet, Le Roi Lear, les personnages de Middleton, Minna). La représentation révèle la grandeur héroïque d'une Judith alors même que le personnage s'exprime dans une langue abjecte :

⁴⁸⁶ Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre*, op.cit, p.4.

⁴⁸⁷ cf. *Judith*, pp. 110-111.

⁴⁸⁸ Rencontre avec Jerzy KLESYK, 9 juillet 2005.

Parce que dans cette situation le langage est artificiel, son rythme singulier lui donne une intensité particulière⁴⁸⁹.

(The industrial sound briefly accompanies the march of Macedonia, who stops when it ceases, tilts forward, and urinates)

MACEDONIA: Ann Frank pisses

All the Ann Franks me (Pause)

WORKMAN: *(Tossing the bandages into his wheelbarrow)*

I watch your life

I think

That body

And that life

I must kiss that body

I must kiss that life

BURGTEATA: It's an illusion

Fucking me

It merely flares

It does not increases the heat

(Found in the Ground, p. 318)

De même, dans l'exemple suivant, l'abjection côtoie la poésie, jouant sur des registres de langue variés :

LUCAS: Virgins

I dislike the word

Virgin

Shan't say it again

The word has dropped from my vocabulary

Fell

Slipped

A playing card between the floorboards

Gone

[...]

..... Having emptied every drawer and
cupboard of my personality

Littered

Scattered

Heaped

A mess of charm and temper

Ursula

I'll have your cunt now I will say

Cunt

Cunt

[...]

*(Ursula, p. 47)*⁴⁹⁰

⁴⁸⁹Rencontre avec Jerzy KLESYK, *ibid.*

⁴⁹⁰Il serait préférable de restituer l'intégralité de la réplique du personnage qui constitue une scène entière et 3 pages de monologue afin de rendre compte du rythme et de la musicalité du texte.

La langue obscène⁴⁹¹ chez Barker n'est pas l'imitation d'un parler vulgaire et vraisemblable comme dans le théâtre *In-Yer-Face* :

Il faut différencier entre le fait de choquer un petit bourgeois, ce qui ne signifie rien et le vrai choc, au sens le plus noble du terme, celui qui ébranle les assises d'un individu, son état émotionnel, celui d'une expérience puissante⁴⁹².

Barker insiste sur la qualité littéraire de la langue qui rend au théâtre ses lettres de noblesse ; la grossièreté et l'abjection du discours n'imitent pas la langue populaire des classes défavorisées⁴⁹³. On peut alors se demander pourquoi Barker jugea nécessaire lors de la création de *Dead Hands*⁴⁹⁴ d'afficher un avertissement⁴⁹⁵ au public ?

I included a warning for *Dead Hands* because some people are shocked by nakedness and the crude language, especially young people. And I am trying to stop people from walking out of the theatre. In the first scenes of *Gertrude* the audience was so shaken emotionally that they could no longer hear the text. I am warning people because of morals⁴⁹⁶.

Une telle précaution aiguise la curiosité du spectateur et paraît étonnante d'un auteur subversif⁴⁹⁷ ; elle signifie que la question morale reste entière. L'auteur et le metteur en scène peuvent-ils contrôler la réception du spectateur ?

La question de la provocation s'articule autour de deux modalités d'expression dramatique, le discours d'une part et la représentation visuelle de scènes choquantes d'autre part. Le public familiarisé à l'exhibition de l'impudeur et de la violence télévisuelles est-il choqué par cette même exhibition au théâtre ? Est-il heurté par la langue abjecte ou bien par l'association de la violence du texte et celle de l'image ? "In-Yer-Face Theatre is experiential, not speculative"⁴⁹⁸. Contre un théâtre qui cherche à faire vivre au spectateur des scènes de violence naturaliste, Barker invente des scènes

⁴⁹¹ cf. L'article de Georges BAS, "The Cunts, the Knobs and the Corpse: Obscenity and Horror in Howard Barker's *Victory*" (1983), *Contemporary Theatre Review*, 1996, Vol. 5.

⁴⁹² Rencontre avec Jerzy KLESZYK, *ibid.*

⁴⁹³ "Barker's emphasis on literary style, which contrasts sharply with the « theatre of inarticulacy » as expressed most notably in BOND's *Saved* and numerous other dramas of working class life, should not be seen as 'untheatrical', but rather as restoring language to its rightful pre-eminence in a theatre that aspires to the status of a radical form of art", Charles LAMB, *The Theatre of Howard Barker*, Routledge 2005, p. 41.

⁴⁹⁴ Londres, Riverside Studios, 27 octobre- 4 novembre 2004.

⁴⁹⁵ "Warning : Some may find the explicit language and moral speculations of this play disturbing".

⁴⁹⁶ Conversation avec Howard BARKER, 23 septembre 2004.

⁴⁹⁷ Barker est plus transgressif que subversif : il infléchit le regard du spectateur vers l'intériorité dérangeante et abjecte du corps humain.

⁴⁹⁸ Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre*, *op. cit.* p.4.

imaginaires. Le projet est ambitieux à en juger par la réception pour le moins tiède de la critique ainsi que du public anglais. La liberté d'un metteur en scène l'autorise à interpréter les textes de Barker en faveur d'une spectacularisation abjecte allant contre le projet de l'auteur. Le résultat est-il probant ?

L'émotion du public et des critiques, voire des partis politiques lors du festival d'Avignon 2005⁴⁹⁹ dont le thème était la violence charnelle illustre le décalage entre le projet de l'auteur et la réception. Le public a regretté que la programmation soit surtout axée sur l'esthétique et les arts visuels dans des spectacles exhibant trop de corps et pas assez de texte. Est-ce la cruauté des images ou l'absence de texte qui dérange les spectateurs dans les spectacles de Jan Fabre⁵⁰⁰ ?

Je ne suis pas un provocateur. Je crée pour me comprendre et pour comprendre le monde. Ce sont les autres qui jugent cette curiosité comme une provocation. Toutes mes créations sont des actes politiques [...]. Je n'aime pas le mot « transgression » très à la mode, dont on m'affuble souvent car il implique une forme de complicité avec le pouvoir. Je le mène avec sincérité et beaucoup de politesse c'est-à-dire de respect et de générosité envers les gens⁵⁰¹.

La violence des images est choquante lorsqu'elle est gratuite, lorsqu'elle ne fait pas sens. L'absence de texte signifie la démission de la position morale comme repère rassurant. L'attitude du public avignonnais, réactionnaire au goût de certains, milite en faveur d'un théâtre qui accorde une priorité au discours par rapport à l'image, rejoignant en cela la position de Barker. La violence subversive est acceptable lorsqu'elle est diffusée à la télévision ou au cinéma, elle l'est moins dans le spectacle vivant et encore moins lorsqu'elle ne s'appuie pas sur un quelconque discours. Est-ce le signe d'une hiérarchie intellectuelle, reléguant le théâtre à une minorité élitiste ? Si tel est le cas, la révolte du public avignonnais donnerait raison à Barker : la vocation de son théâtre n'est pas de reproduire la spectacularisation abjecte en vogue dans la société de l'image.

Comment le théâtre de la Catastrophe peut-il donner à voir la chair souffrante ou jouissante sans exalter le voyeurisme du spectateur ? Comment peut-il être subversif tout en évitant la « sombre et austère radicalité qui [a] fait fuir le public avignonnais »⁵⁰² ? La

⁴⁹⁹ Le *Figaro* a titré en une : « Catastrophique désastre artistique et moral » (21 juillet 2005) à propos du 59^e Festival d'Avignon.

⁵⁰⁰ Jan FABRE, *Je suis sang* (2004) et *l'Histoire des larmes* (2005).

⁵⁰¹ Jan FABRE, *Magazine Danser* n° 245, juillet-août 2005, p. 5.

⁵⁰² Frédéric FERNEY, « Quelle purge », *Politis*, 21 juillet 2005.

représentation de la barbarie dans le Théâtre de la Catastrophe cherche à éviter « la surenchère grand-guignolesque⁵⁰³ » du théâtre jacobéen, la provocation du théâtre In-Yer-Face et la spectacularisation médiatique actuelle.

⁵⁰³ Antonio DOMINGUEZ LEIVA, *Décapitations*, *op.cit.* p. 39.

IV. Contre l'État de Voyeurisme⁵⁰⁴ : Éthique ou Esthétique ?

Le théâtre de la Catastrophe rejette la dimension voyeuriste du théâtre In-Yer-Face qui perpétue l'héritage jacobéen⁵⁰⁵. Barker évite de montrer du (faux) sang sur scène pour la simple raison que le spectateur n'y croit pas⁵⁰⁶ ; il choisit la solution métaphorique⁵⁰⁷. Les actes de mutilation et d'anatomie ne cherchent pas à rivaliser avec les montages artistiques dérangeants des plasticiens Van den Hagen⁵⁰⁸ ou Damien Hirst⁵⁰⁹ qui créent à partir de chair humaine et animale. Le théâtre anatomique connaît un regain d'intérêt à en juger par l'expérience d'une autopsie publique proposée à Londres en 2002 dans l'amphithéâtre d'une Faculté de Médecine. L'événement s'est déroulé dans un silence quasi-religieux, la présence d'un « vrai » mort commandant le respect. L'esthétique barbare du théâtre de la Catastrophe rejette toute forme d'illusion réaliste et souligne l'artifice théâtral comme en atteste la scénographie de *He Stumbled*⁵¹⁰ où le cadavre n'est pas donné à voir, encourageant le spectateur à la "spéculation" :

Montrer le cadavre en permanence sur la scène ne fonctionnerait pas ; la version violente ne paye pas, il faut échapper au caractère glauque. Le théâtre de choc ne m'intéresse pas, je me considère plutôt comme quelqu'un qui aime la vie et qui partage l'optique de Barker lorsqu'il dit que la tragédie est une forme pour ceux qui aiment la vie⁵¹¹.

Barker pense le théâtre à partir de la relation entre les spectateurs et les acteurs, rejoignant en cela le théâtre de la provocation In-Yer-Face :

What is being renegotiated is the relationship between audience and performers - shock disturbs the spectator's habitual gaze⁵¹².

⁵⁰⁴Allusion au titre de l'ouvrage de Giorgio AGAMBEN, *L'Etat d'Exception*, Seuil, 1990

⁵⁰⁵D'où l'appellation de « Théâtre néo-jacobéen ».

⁵⁰⁶Howard BARKER : "Because the audience doesn't believe in it" (*Wrestling with Barker Workshop*, 31 juillet 2003)

⁵⁰⁷Lorsque Judith décapite Holopherne, la servante verse du vin rouge dans une baignoire ; le son est amplifié. Création de la Wrestling School, 1995.

⁵⁰⁸Van Den Hagen expose des cadavres humains écorchés et conservés par « plastination », exposition à Londres 2002.

⁵⁰⁹Damien Hirst a exposé des animaux et embryons. Voir *Coup de Théâtre* 18, 2002, p. 71.

⁵¹⁰Le cadavre est dissimulé par les draps et la structure même de la table d'opération sur laquelle il repose (montants métalliques sur les côtés), création de la Wrestling School, 2000.

⁵¹¹Entretien avec Jerzy KLESZYK, *op. cit.*

⁵¹²Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre*, *op. cit.* p 5

Pourtant la qualité du regard attendu chez le public de Barker diffère fondamentalement du regard pétrifié qui cloue les spectateurs devant les scènes de sodomie, d'énucléation ou de fellation⁵¹³. Au lieu de diminuer le spectateur, le théâtre de la Catastrophe se donne pour mission de l'élever : d'une part par la dimension héroïque des personnages et d'autre part par la spéculation de l'imaginaire, sorte d'invitation au voyage. La mise en scène des pièces de la Catastrophe parvient-elle à cette fin ? En d'autres termes, le spectateur répond-il à l'attente de l'auteur et du metteur en scène ? Un auteur a beau faire des déclarations d'intention concernant le respect du public (comme l'illustre le texte de 1988, "Honouring the audience"⁵¹⁴), il n'est pas compris pour autant. Comme certains metteurs en scène actuels, Barker part du principe que nous ne vivons plus à une époque où le théâtre reflète le monde mais où le monde reflète le théâtre :

La crise du théâtre provient du fait que la société est profondément et mondialement théâtralisée. Chaque événement qui est rendu public n'est pas seulement politisé et esthétisé, mais encore théâtralisé et chorégraphié⁵¹⁵.

Le théâtre de la Catastrophe se revendique comme « école de la lutte » contre l'indistinction éthique de notre société décrite par Giorgio Agamben :

L'état d'exception est un état qui indifférencie bourreaux et victimes comme il indifférencie l'extrême du crime de l'Etat nazi et l'ordinaire de la vie de nos démocraties. [Agamben] dénonce la généralisation de l'état d'exception et en appelle à l'attente messianique d'un salut venu du fond de la catastrophe⁵¹⁶.

Barker rejette le théâtre du journalisme, avatar du "kitchen- sink theatre"⁵¹⁷, perpétué dans la nouvelle esthétique de la violence, dans une veine saignante et sur un ton plus désespéré :

I hold all social realism and journalistic theatre in contempt. It is a sordid habit. And the social realists have the impertinence to pretend they are "telling the truth"⁵¹⁸.

⁵¹³Sarah KANE, *Cleansed et Phaedra's Love, Complete Plays*, London : Methuen, 2001.

⁵¹⁴Howard BARKER, *Arguments for a Theatre, op.cit.*, p. 45.

⁵¹⁵Thomas Ostermeier, « Théâtre à Berlin, l'engagement dans le réel » *Alternatives Théâtrales* n°82, Bruvelles, 2004, p. 69.

⁵¹⁶Giorgio AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Rivages, 1999, p. 30, cité par Jacques RANCIERE, *Malaise dans l'Esthétique*, Paris, Galilée, p. 158

⁵¹⁷Théâtre de la contestation sociale inauguré par John Osborne en 1957.

⁵¹⁸Interview with Howard Barker by Nick Hobbes. Programme for *Scenes From an Execution*, Dundee Rep April 2004.

Le théâtre de la Catastrophe s'érige contre l'avatar de la mimesis du théâtre populaire qui subvertit la mimésis telle qu'Aristote la définit, comme création poétique :

Aujourd'hui, la mimesis est partout : cinéma, télévision : le théâtre est obligé de se démarquer de l'obligation de ressemblance à laquelle on s'obstine à identifier la mimésis aristotélicienne⁵¹⁹.

Il est intéressant de constater que Sarah Kane et Howard Barker utilisent une esthétique diamétralement opposée pour des motifs presque identiques :

Blasted implies that modern Britain is a society where potentially traumatizing events, such as rape and murder, are rendered inconsequential by the constant diet of them provided by the press. In a language at once sensational and habitual the reporting of "limit events" is evacuated of any significance and real trauma is buried without a trace. Television and cinema participate in the process.

Blasted, on the other hand, makes those events strange presenting them so graphically and in such an intimate environment. This is where the theatre has a capacity to defamiliarize the kinds of images television and film bombards us with, breaking up the "automatism of perception" of horrific events⁵²⁰.

La barbarie chez Sarah Kane dénonce l'horreur télévisuelle en la rendant plus insoutenable sur une scène théâtrale. A l'inverse, Barker part de la banalisation de l'horreur médiatisée pour ne pas la reproduire sur scène :

La surabondance des cadavres correspond-elle à ce que la psychanalyse décrit comme un « retour du refoulé » ? Pour répondre, il est important de distinguer le rapport à la mort du rapport aux images de la mort : en termes d'images de la mort, il y a donc bien, indéniablement, un « retour du refoulé » ; mais en termes de la conscience de la mort, il n'en va pas de même, bien au contraire. Car la surabondance de ces images entraînent l'accoutumance : elle est banalisée et réduite au fait divers « dont la répétitivité désamorce le tragique »⁵²¹.

Selon Peter Buse, le théâtre de Sarah Kane s'appuie sur ce processus de « défamiliarisation » qui soustrait le spectateur au matraque télévisuel et cinématographique d'images barbares : l'écriture de Sarah Kane fait entrer le spectateur dans un état de perception inhabituel. Barker a recours au même procédé en proposant un théâtre de l'imaginaire et non pas un théâtre du quotidien. Si les objectifs concernant la réception du spectateur sont similaires, l'esthétique dramatique de chaque auteur est

⁵¹⁹Robert ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. op.cit. p. 441.

⁵²⁰Peter BUSE, *Drama + theory*, op.cit. p 186.

⁵²¹Louis-Vincent THOMAS, *Le Cadavre. De la biologie à l'anthropologie*, Bruxelles, Editions Complexe, 1980. in *Art Press*, *Représenter l'horreur*, hors série, mai 2001, p.23.

singulière. La violence frontale et réaliste des pièces de Kane renvoie aux malheurs de la vie réelle alors que la cruauté « extra-ordinaire » de personnages héroïques prend une dimension mythique chez Barker. Elle renvoie confusément le spectateur à un mal-être existentiel :

La forme journalistique ne fonctionne pas ; je pense qu'il y a le mystère et la puissance du sens et, si c'est bien fait dans la mise en scène, ça nous renvoie aux sources, aux sources tragiques de l'existence ; on peut aussi réduire la tragédie au fait divers mais ce n'est pas du Barker⁵²².

⁵²² Rencontre avec Jerzy KLESYK, *op. cit.*

V. *Scenes from an Execution* (1986) : Exécution d'un tableau ou Tableau d'une exécution ?

La violence médiatique est devenue consensuelle alors que son expression artistique est curieusement taxée de subversion par le pouvoir. Le sujet est dramatisé dans *Scenes from an Execution*, dont l'action se passe au XVII^e siècle mais la question de la responsabilité morale de l'artiste par rapport à l'Etat reste d'actualité. La commande d'état faite par le Doge de Venise Urgentino à Galactia a pour ambition de célébrer la victoire des généraux contre les Turcs à la Bataille de Lépante. Or Galactia « peint avec ses tripes » ; elle exécute une fresque immense exhibant la chair des soldats sur le champ de bataille :

URGENTINO: Signora, I have taken a chance with you, do you know why? Because you sweat. Your paintings sweat. Muscle. Knucle. Shin. No one drapes in your pictures. They clash. Even kissing is muscular. You see, I have eyes, I look, but also I smell, I smell your canvas and the smell is sweat. [...]
Listen, This is a State commission, an investment, an investment by us, the republic of Venice, in you Galactia. Empire and artist. [...] I am saying that a canvas which is one hundred feet long is not a painting, it is a public event.
(*Scenes from an Execution*, p. 261)

La détermination de Galactia à dénoncer les horreurs de la guerre la mène au cachot : elle devient le personnage sacrificiel qui revendique son devoir de vérité dans l'expression dionysiaque de l'horreur, réprimée par l'Etat. *Scenes from an Execution*, pièce de facture classique dans l'œuvre de Barker⁵²³ renvoie au problème de la représentation artistique au-delà de la question idéologique du conflit entre l'Etat et l'artiste :

THE SKETCHBOOK: The sketchbook of the Venetian painter Galactia lying on her parted knees speaks of her art, speaks of her misery, between studies of sailcloth in red chalk the persistent interruption of one man's anatomy ... On every margin where she has studied naval history his

⁵²³*Scenes from an Execution* est la pièce du répertoire de Barker la plus souvent jouée sur la scène internationale.

limbs or look intrude, the obsession alongside the commission.

(*Scenes from an Execution*, p. 253)

La pièce remet en cause l'efficacité de la représentation figurative de la cruauté et de l'abjection. La visibilité de la souffrance interprétée par des comédiens se pose ici en termes picturaux. Comment exécuter le portrait de la chair abjecte sur une toile, comment susciter le dégoût devant l'odeur pestilentielle de la charogne ? De même, comment faut-il représenter la mort charnelle sur la scène de théâtre ?

GALACTIA: I'm painting the battle, Prodo. Me. [...] One thousand square feet of canvas. Great empty ground to fill. With noise. Your noise. The noise of men minced. Got to find a new red for all that blood. A red that smells.

[...]

Such a noisy painting that people will stare at it holding their ears, and when they have dragged themselves away, look at their clothes to see if they have been spattered with blood or brain.

(*Scenes from an Execution*, p. 261)

Le plaidoyer de Galactia fait pendant au constat de Devonshire dans *Victory* :

GLOUCESTER: You can't smell the seaweed in a painting, can you?

(*Victory*, p. 172)

Galactia cherche à frapper l'imagination devant une toile naturaliste, Gloucester rappelle le spectateur à l'ordre du réel, irréprésentable. Le réalisme est-il possible ? L'art véritable ne serait-il pas la déformation de la réalité plutôt que son imitation ? Le détour par l'art de l'artifice permettrait de nous renvoyer au réel :

Cézanne disait qu'un tableau contient en lui-même jusqu'à l'odeur du paysage⁵²⁴.

Cézanne n'est pas un peintre réaliste. Galactia défend pourtant le réalisme ("I do what no one else can. I paint realistically", p. 270). Galactia veut réussir un tableau qui exhale la mort et crie la souffrance humaine. Un tel tableau sera-t-il naturaliste, expressionniste, hyper-réaliste pour autant ? Seule l'imagination du spectateur peut convoquer les odeurs et les sons à partir de l'image. L'artiste procédera donc de la même manière, puisant dans son imagination pour créer une œuvre qui ne copie pas les formes de la réalité mais renvoie à sa substance, sa matière, son corps :

⁵²⁴Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 368.

GALACTIA: I want to show the effects of cutlasses on flesh, the way they slice out pieces, like a melon, flinging the scrap into the air. **It is not something I shall ever see, but I imagine it. It is not important to witness things. I believe in observation, but to observation you must lend imagination**⁵²⁵.

(*Scenes from an Execution*, p. 264)

La question de la figuration réaliste et de l'exécution de la réalité sur une toile ou sur une scène reste ouverte dans *Scenes from an Execution*. La mise en scène de la pièce ne propose pas de montrer la toile au public, la voix du SKETCHBOOK prend le relais de la représentation, donnant à entendre ce que la fresque peinte, avatar d'un Guernica, donne à voir :

THE SKETCHBOOK: Painting the dying. The dead and dying occupy one third of the entire canvas [...]. They lie sparawled, heaped and doubled against gunwales and draped over oars, with expressions of intolerable pain, and by a method of foreshortening, their limbs, attached and unattached, project uncomfortably towards the viewer...

(*Scenes from an Execution*, p. 276)

Le rapport entre l'art et la nature, l'art et le réel reste une question esthétique universelle au cœur de la préoccupation de tout artiste, peintre ou artiste. Lorsque Gloucester rappelle l'intérêt grivois qui se cache derrière le poème galant, elle ne dénonce par l'ars poetica, elle rappelle que la fonction du poème n'est pas d'imiter la réalité mais d'énoncer une vérité :

GLOUCESTER: This is the third letter in a week begging me back and in verse⁵²⁶ too! All very flattering but really **it is pure dick**, a woman should never forget **a poem is actually dick**, should she?

(*Victory*, p. 172)

La figuration sur une toile, transfiguration du réel, peut mobiliser d'autres sens que la vue telles les odeurs ("I smell your canvas and the smell is sweat") ou encore le bruit et la fureur tragiques ("such a noisy painting"). La peinture touche la vérité de la nature humaine en exhortant l'imaginaire :

⁵²⁵Nous soulignons.

⁵²⁶Allusion au blason courtois.

Hypothèse phénoménologique : les niveaux de sens seraient des domaines sensibles renvoyant aux différents organes des sens. [...] Chez Bacon dans les corridas, on entend les sabots de la bête. [...] Chaque fois que la viande est représentée, on la touche, on la sent, on la mange, on la pèse, comme chez Soutine ; le peintre « fait voir » une sorte d'unité originelle des sens, fait apparaître une Figure multi-sensible. Cette opération n'est possible que si la sensation de tel ou tel domaine est directement en prise sur une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse. Cette puissance, c'est le Rythme, plus profond que la vision⁵²⁷.

Le théâtre de la Catastrophe explore une forme d'expression autre que la représentation naturaliste des corps mutilés et du sang. Il a recours au langage, un langage qui donne à voir ou à percevoir :

Cette conduite du mot fait comprendre en particulier que le mot soit indissolublement quelque chose que l'on dit, que l'on entend et que l'on voit⁵²⁸.

⁵²⁷ Gilles DELEUZE, *Logique de la Sensation*, op.cit. pp. 30-31.

⁵²⁸ MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 273.

CHAPITRE X

TEXTE DU CORPS ET IMAGE DU CORPS

Montre dans la même phrase son reflet, sa réponse, son néant, ses fondements⁵²⁹.

⁵²⁹Paul VALÉRY, « Cahier B 1910 », Œuvres II, Paris : Gallimard, 1960, Bibliothèque de la Pléiade, p. 575.

I. L'évitement du châtiment-spectacle : du spectaculaire à la « spéculation »

Le rejet du "châtiment-spectacle" est thématiqué dans *The Bite of the Night* :

GAY (to CREUSA, who enters with SAVAGE): I don't believe he has the slightest interest in art any more. He is interested in soap, and only soap. (She smiles.) Now, are you reconciled? You must consummate the marriage and in public. And to think we once had public executions! No, this is progress –

(*The Bite of the Night*, p. 97)

Dans cette scène il s'agit d'exhiber publiquement la consommation du mariage. L'exposition de l'intimité sexuelle est envisagée par Gay comme progrès en regard des exécutions publiques de la Renaissance. La remarque est ironique, dénonçant implicitement le voyeurisme médiatique actuel de l'érotisme et de la pornographie. L'allusion aux excès spectaculaires de la société de l'image est lisible dans la première partie de la réplique du personnage. Le terme "soap" prend une nouvelle connotation à la lumière du mot « art » dans la phrase qui précède : "soap" ne désigne plus littéralement le savon dont il est question dans cette scène, mais l'industrie des comédies de bon marché, les « soap operas » qui se différencient de l'art ("I don't believe he has the slightest interest in art any more. He is interested in soap, and only soap"). Le théâtre bourgeois de divertissement est relégué au même plan que les "soaps". Dans son dernier ouvrage théorique, Barker réduit le théâtre institutionnel, comédies et tragédies confondues, au théâtre bourgeois nommé simplement "le théâtre" : "the theatre". L'auteur lui oppose le Théâtre de la Catastrophe désigné par "l'art du théâtre" : "the art of theatre"⁵³⁰. La comparaison entre le spectacle de la barbarie dans l'œuvre de Barker et celle de Shakespeare a-t-elle encore lieu d'être ? Barker reconnaît sa filiation avec Shakespeare, non pas dans le traitement dramatique de la cruauté, mais dans la poésie de la langue :

I am so far as I am aware not at all influenced by dramatists, except for Shakespeare, who I have to say, it is impossible not to be influenced by if you hold language to be the major element of theatre⁵³¹.

⁵³⁰L'argument est développé à plusieurs reprises dans les aphorismes de l'auteur : Howard BARKER, *Death, The One and the Art of Theatre*. Routledge, 2004.

⁵³¹Interview with Howard Barker by Nick Hobbes. From the programme for *Scenes From an Execution*, Dundee Rep April 2004.

Si le langage vient au premier plan des priorités de l'auteur, a-t-il une seule fonction métaphorique afin d'éviter l'écueil du voyeurisme ou de la catharsis ? Howard Barker s'est expliqué sur la question du voyeurisme dans *Arguments for a Theatre* :

D.I.Rabey: How might the compulsion of audiences to witness transgression, as depicted in Jacobean drama, and your own, be distinguished from voyeurism?

H.Barker: [...] My plays do not operate as models of behaviour, recommendations or exhortations.[...] They do not attempt to demonstrate wrong life or detail paths to self-knowledge. Every play is provisional, just as every statement must be provisional. I have nothing to teach anyone. [...] The audience feels bereft (and frequently exhilarated as a consequence) of its usual critical or empathetic equipment, and even insecure in its laughter, which is the last refuge of uncertainty. But this disarray is not sterile. Since there is a distinct absence of moral convention, the transgressor is not punished, the audience is obliged to arrive at its own judgment, not of situations it knows, but of ones it does not. What occurs in my plays is only partly life as it is known, after all. Mostly, it is unknown life. The audience is stirred at an unconscious level by the sheer volume of imagined life which the actors present. This is not voyeuristic, since it is not a fetishism around an observed action which leaves the witness transfixed but still hermetically sealed in his own moral posture. [...] It is an actually painful experience, and a half-reluctant, experience, to which individuals frequently return⁵³².

Barker souligne le lien entre le voyeurisme du spectateur ("which leaves the witness transfixed" et les préjugés moraux. ("hermetically sealed in his own moral posture"). L'auteur associe la transgression à l'oeuvre dans le théâtre jacobéen à sa fonction cathartique et didactique. Le voyeurisme du public élisabéthain est encouragé précisément parce que le spectacle est moralement répréhensible. La cruauté des tragédies shakespeariennes puis jacobéennes (tout en autorisant le spectateur à se gorger à loisir de faux sang) souligne la culpabilité de l'homme qui a transgressé l'ordre du monde, légitimant la rétribution divine. Dans le théâtre de la Catastrophe, les dimensions métaphysique et politique de la justice élisabéthaine disparaissent au profit d'une cruauté apparemment aporétique, en-dehors de tout repère idéologique. Peut-on encore parler de voyeurisme lorsque les références morales ont disparu ? A l'inverse, où est la liberté morale dans un spectacle qui flatte le voyeurisme à une fin didactique ? Infliger la

⁵³² Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op.cit. pp. 203-204.

violence radicale de la torture, du meurtre, de l'anatomie mâtinée de sexualité provoque le spectateur dans son intimité sur les questions taboues de la mort et du sexe. N'est-ce pas là le voyeurisme que conteste l'auteur ? La question est éludée dans l'explication ci-dessus, l'auteur ayant recours au concept fétiche de la "spéculation", faisceau d'hypothèses imaginaires qui se substitue à une quelconque résolution morale ("There is a distinct absence of moral convention, the transgressor is not punished"). Barker s'affranchit du vraisemblable aristotélicien en s'aventurant dans les conjectures du « possible » :

Entre le vraisemblable aristotélicien qui constitue la catégorie centrale de la dramaturgie française et le réel historique, Barker creuse une parenthèse dramaturgique, celle du possible (par rapport à l'histoire, en général le respect de la vérité est la norme, or Barker ne réinvente pas l'histoire, il invente, en son sein, ce qui n'a pas eu lieu⁵³³).

L'œuvre de Barker est marquée par une évolution progressive entre la « visualité figurative » des premières pièces et la « visualité littéraire » des pièces postérieures à 1990. Barker s'aventure plus avant dans la zone du « possible » en intégrant la perspective visuelle dans la projection imaginaire, la spéculation : les relations entre Charles II et sa maîtresse ou celles de Bradshaw et Ball dans *Victory* (1983) sont crues et bestiales alors que celles de Claudius et Gertrude dans *Gertrude, The Cry* (2002) relèvent du fantasme obsessionnel. De même, *The 12th Battle of Isonzo* (2001) est entièrement inscrite dans la projection imaginaire des personnages apparemment aveugles. La dimension spéculaire, du point de vue du spectateur, permet d'opposer la scène naturaliste du théâtre jacobéen ou In-Yer-Face ("situations [the audience] knows [...] observed action") aux scènes non réalistes du Théâtre de la Catastrophe ("Mostly, it is unknown life [...] the sheer volume of imagined life"). Cette perspective visuelle ne saurait se confondre avec le voyeurisme : "This is not voyeuristic, since it is not a fetishism around an observed action". L'auteur substitue la « spéculation » au « spectacle ». La dimension visuelle dans le terme « spéculation » inscrit le voir dans l'optique de la potentialité à venir ou du fantasme :

⁵³³ Sarah HIRSCHMULLER, *La question du sens*, op. cit. p. 39.

An artist uses imagination to speculate about life as it is lived, and proposes, consciously or unconsciously, life as it might be lived. I have already talked about a theatre of journalism [...]. No journalist ever suggested the possibility of other life, he can only expose existing life, and existing life [...] forbids the imaginative⁵³⁴.

La question du voyeurisme reste entière à bien des égards. Barker distingue le « réel » (l'illusion de réalité de la représentation vraisemblable) et la « vérité » de la nature humaine s'exprimant à travers des actes fantasmés mais possibles :

The art of theatre knows nothing. It relegates knowing to the theatre, the place of commodities. In place of this knowing, it affirms the *integrity of fictions* [...] ⁵³⁵.

Le terme "integrity" est ambigu, révélant l'un des paradoxes au cœur de la réflexion théorique de l'auteur : désigne-t-il l'intégrité de la fiction romanesque en termes de moralité, c'est-à-dire la reconnaissance du statut mensonger de la fiction⁵³⁶ face à la réalité ? Le prétendu savoir ("knowing") promis par le théâtre conventionnel ("the theatre") est implicitement assimilé à l'immoralité. Le choix du concept "integrity" peut paraître étonnant de la part d'un auteur qui se veut en marge de la moralité ambiante. L'autre acception du terme "integrity" désigne la « cohérence » concrète et organique du matériau théâtral comme « corps ». La fiction théâtrale revendique ici son statut, excluant les notions d'ordre cartésien, de structure et de logique, privilégiant la substance dramatique, concrète. La fiction et les fantasmes sont la traduction en images théâtrales de la « spéculation ». L'Histoire montre que l'imagination humaine est effrayante et sans bornes quand il s'agit de barbarie :

CAMERA: All things that have been imagined will occur...
(*The Brilliance of the Servant*, p. 99)

La dimension fantasmatique des meurtres, mutilations et autres atteintes au corps est plus vraie que la réalité lorsqu'elle encourage le spectateur à créer son propre théâtre d'images. Le regard de l'imagination au sens où l'entend Coleridge⁵³⁷ est stimulé par le discours des personnages à créer les images de violence ou d'impudeur. Solliciter les

⁵³⁴Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 36.

⁵³⁵Howard BARKER, *Death, the One, and the Art of Theatre*, op. cit. p. 46.

⁵³⁶« fiction » au sens étymologique « fingere », feindre.

⁵³⁷"Imagination" qui s'oppose à "fancy" : "it dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create [...] it is essentially vital" (Samuel COLERIDGE, *Biographia Literaria*, chapitre 13)

fantasmes du spectateur (“The audience is stirred at an unconscious level by the sheer volume of imagined life which the actors present”) est une démarche bien plus subversive que la spectacularisation à des fins pédagogiques comme nous l’avons vu chez Shakespeare. Le voyeurisme du spectateur mis en abîme dans le discours de la Catastrophe échappe au contrôle de l’«ordre» évoqué par Julia Kristeva comme instance éthique : il s’exclue de la sphère publique pour pénétrer l’obscurité de la scène intime et renvoie le spectateur à sa responsabilité. La liberté du fantasme est l’ultime subversion car nul ne peut en être privé. La “spéculation” reprend le sens étymologique d’observation, soulignant la dimension scopique de l’imagination.

II. L'imaginaire prend corps

Comment aborder les zones étranges de l'intimité où sont tapies la peur, la cruauté, la mort et la passion dans une langue théâtrale qui ne soit ni réaliste ni psychologique ? Barker laisse le spectateur libre de construire ses propres images à partir des dérives imaginaires des personnages. Dans le Théâtre de la Catastrophe, la fiction dramatique donne corps au fantasme comme à l'inverse, le corps est le lieu de tous les fantasmes. Le personnage de Shoulder⁵³⁸, le serviteur dans *The Brilliance of the Servant* (2001) prend le pouvoir rhétorique et devient le narrateur des atrocités perpétrées à l'extérieur de la maison, invisibles pour les personnages, hors scène pour le spectateur :

SHOULDER: They have a machine ...

(He walks, thoughtfully, turns)

This machine they transport as if it were a calvary erecting it in every place they stop. It is revered by them, and has attendants, who are honoured as we honour priests. These attendants oil, polish and operate the machine, which is a thing of beauty, both in its shape and its efficiency. No one has seen it, though many testify to its existence. It is as if its coming is announced, its presence experienced, through the nerves, and its materiality rather intuited than perceived ... *(Pause)*

However the machine is here. And him or her who will endure it, here also. *(Pause)*

(The Brilliance of the Servant, p. 118)

La narration et la description prennent le relais de la représentation de l'horreur : la machine de torture n'est pas montrée sur scène. La matérialisation scénique de l'accessoire barbare, naturaliste ou stylisée, détournerait l'attention du spectateur de l'enjeu véritable du drame qui se joue : menace anonyme de la torture, peur viscérale, fantasme de la souffrance. Nous savons que l'auteur rejette la complaisance voyeuriste qui occulte la distance critique. Moins la chose inquiétante est montrée, plus elle sollicite le fantasme pour combler le vide de la représentation scénique. Plus le mal est irreprésentable (comme douleur et comme valeur) plus il est inquiétant. L'imagination

⁵³⁸ Les serviteurs sont des personnages récurrents dans les pièces de Barker, commentant l'action dont ils sont témoins : La réflexivité de leur discours renvoie au dialogue théâtral comme relation de maître à serviteur (Les personnages sont tour à tour maître et serviteur dans le conflit dramatique. Shoulder renverse le rapport maître à serviteur du discours.

remplace l'image et convoque « l'inquiétante étrangeté »⁵³⁹ d'un monde menaçant. Le théâtre de la Catastrophe veut déclencher un malaise trouble, sorte de compromis entre la distanciation et la violence cathartique. Le dramatique et le narratif ne sont plus deux modes de discours antagonistes mais complémentaires : il s'agit de rendre dramatique (c'est-à-dire théâtral) le mode narratif, la « visualité littéraire »⁵⁴⁰. La fiction romanesque exalte l'imagination du spectateur et déclenche un fantasme plus efficace que l'imitation de la réalité. Elle repose sur l'emploi d'outils rhétoriques tels que l'hypotypose, l'analepse et la prolepse.

Dans l'exemple ci-dessus (*The Brilliance of the Servant*, p. 118), mimesis et diégésis sont reliées grâce à l'emploi habile des déictiques : "They" est employé trois fois, "this" une fois et "the" deux fois pour désigner l'appareil de torture. Or les déictiques "this" et "the" désignent habituellement un objet physiquement présent :

Deictic reference presupposes the existence of a speaker referred to as "I", a listener addressed as "you", a physically present object indicated as "this" ⁵⁴¹.

Les déictiques (pronoms démonstratifs, adverbes de lieu et de temps) situent l'action dramatique dans le présent immédiat des personnages dont la relation se construit ici et maintenant :

Deixis, therefore, is what allows language an "active" and dialogic function rather than a descriptive and choric role: it is instituted at the origins of the drama as the necessary condition of a non-narrative form of world-creating discourse⁵⁴².

Dans l'évolution de la tragédie grecque, le dialogue, mode de discours pragmatique, a supplanté le récit et le dithyrambe, mode de discours descriptif. L'échange verbal est caractérisé par l'articulation essentiellement déictique du langage dramatique :

⁵³⁹Nous élargissons ici la définition freudienne au registre du « fantastique », tel qu'il est défini par Tzvetan Todorov dans *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris : Seuil, 1976.

⁵⁴⁰La « visualité littéraire » repose sur une langue métaphorique et s'oppose à la « visualité figurative » (propre aux arts plastiques) : Elisabeth Angel-Perez, « Le Théâtre anglais contemporain : la scène impudique », *Etudes britanniques contemporaines numéro 21*, *op.cit.* p. 8.

⁵⁴¹Keir ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, 1980-1993, p. 140.

⁵⁴²Keir ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama*, *op.cit.* p. 139.

The words acquire dramatic justification through verbal deictic reference to action on stage, which deixis was for Euripides, Sophocles, and Aeschylus, a basic compositional device⁵⁴³.

Pourtant la machine infernale désignée par Shoulder est hors scène, de l'autre côté de la fenêtre⁵⁴⁴, sur « l'autre scène de l'imaginaire⁵⁴⁵ » : elle est invisible des personnages et des spectateurs ("No one has seen it"), justifiant le recours à la description. La localisation du danger à l'extérieur de la scène renvoie à l'univers insécurisant des pièces de Beckett ("An unseen scenic elsewhere [...] The mysterious threatening distal outside⁵⁴⁶ ") dans *Endgame*⁵⁴⁷. Chez Beckett l'espace des personnages est protégé contre l'extérieur mystérieux et effrayant, sa seule évocation crée une tension dramatique ("The establishing of context in itself is used to generate dramatic tension"⁵⁴⁸). En revanche, dans *The Brilliance of the Servant*, la menace du monde extérieur est intrusive : l'affirmation paradoxale "However the machine is here" fait glisser la fiction à l'ici-et-maintenant de la réalité dramatique. Aucun indice ne vient garantir le récit de Shoulder fondé sur la rumeur ("No one has seen it, though many testify to its existence"). Pourtant la fonction diégétique de la narration, axée sur l'existence probable de la machine infernale, est brouillée par l'irruption de la mimésis, c'est-à-dire l'illusion de la réalité de la machine. La pièce toute entière vacille entre le fantasme et la réalité. En l'absence de réponse à l'énigme de la machine, Taxman propose sa vision macabre sur un mode convaincant qui travestit l'affabulation en vérité :

TAXMAN: What is it? a mincer? a rack? a grinder? [...]
 Or all three? and then the bits are burned, presumably, or is it
 acid [...]
No, it flays you ...! It is a flaying machine, it strips the kin and-
(The Brilliance of the Servant, p. 123)

La pseudo-réalité de l'horreur s'impose par défaut dans la dénégation de l'affabulation :

⁵⁴³Honzl JINDRICH (1943) (trans.) "Dynamics of the Sign in the Theater": Ladislav MATEJKA, and Irwin R. TITUNIK (eds, 1976) *Semiotics of Art : Prague School Contributions*. Cambridge, Mass. : MIT Press. 118-27. in Keir ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama, op.cit*, p. 139.

⁵⁴⁴Le fait que Lisbeth accoure à la fenêtre (p. 108) est un artifice donnant une illusion de réalité aux événements qui ont lieu au-dehors.

⁵⁴⁵Allusion à l'ouvrage d'Octave MANNONI, *Clefs pour L'Imaginaire ou L'Autre Scène*. Paris : Seuil, 1969.

⁵⁴⁶Keir ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama, op. cit.* p. 147

⁵⁴⁷Samuel BECKETT, *Endgame, The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 1986.

⁵⁴⁸Keir ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama, op. cit.* p. 147

SERVANTS: **Probably a rumour ...!** (*Pause*)

CAMERA: It's not a rumour [...] It's their policy.

(*The Brilliance of the Servant*, p. 95)

Le brouillage entre la fable⁵⁴⁹ et l'effet de réel s'opère par l'évocation des perceptions : "It is as if its coming is announced, its presence experienced, through the nerves, and its materiality rather intuited than perceived...". La rumeur évoquée précédemment fait place à la réalité sensible des perceptions et à la matérialité organique de la vie. Si l'espace extérieur de la rue reste invisible, il fait irruption de manière sonore. La pièce est régulièrement ponctuée par des indications scéniques confirmant la guerre qui sévit au-dehors :

A distant and terrible cry comes from the street (p. 108)

A scream, distant, but intrusive (p. 115)

The distant sound of fusillades (p. 113)

The sickening sound of heavy steel objects being unloaded [...] another sound of falling steel.

(*The Brilliance of the Servant*, p. 121)

L'évidence concrète de la physiologie ("the bits are burned [...] It flays you") efface la construction hypothétique du raisonnement ("It is as if") : le narrateur Shoulder engage la sensibilité du récepteur (les autres personnages et le spectateur), garantie de l'impact dramatique. Séduit par l'invitation empathique, le spectateur abolit l'espace d'un instant la distance entre l'affabulation éventuelle de Shoulder et la réalité invisible de la machine. La subjectivité du personnage qui perçoit (qu'il s'agisse de perceptions effectives ou fantasmées) prend l'ascendant sur l'objet regardé (ou imaginé comme réel) :

TAXMAN: Did you expect the signs to show?

How materialistic we are...!

Always we ask for evidence...!

How little faith we have..!

Always we say, show, show...!

Is that not our poverty?

(*The Brilliance of the Servant*, p. 142)

L'illusion de réalité dans le théâtre de la Catastrophe ne dépend pas de la présence effective de l'objet mais des émotions à son égard. Taxman revendique la priorité des

⁵⁴⁹Nous jouons sur le double sens du terme « fable », narration et affabulation dans le récit de Shoulder.

perceptions, réelles ou imaginaires. Il n'est nul besoin de voir pour croire. Si la mimesis est l'imitation de personnages en action, dans le théâtre de la Catastrophe, l'action consiste à parler. Le récit n'est plus ce qui s'oppose à l'action, il devient action : la diégésis devient mimésis à travers ce langage fortement visuel. Dans l'exemple de *Shoulder*, la fable devient un discours dramatique convaincant grâce aux outils linguistiques (les déictiques) ; perceptions et sensations sont posés comme vérité universelle à travers l'article défini « the » (“its presence experienced, through **the** nerves”). Ainsi s'opère la « matérialisation » du fantasme : l'imaginaire prend corps et le langage se fait acte, devient dramatique. Le glissement entre le fantasme et la réalité est théorisé dans le raisonnement de Camera qui prépare l'auditoire :

CAMERA: All things that have been imagined will occur ...
 Every malicious thought will be someone's ordeal...
 [...]
 So whether this instrument exists or not is less important than
 the fact that [...]
 Having been once imagined, its material manifestation cannot be
 long delayed –
 (*The Brilliance of the Servant*, p. 99)

L'explication de Camera sert de caution à l'affirmation de la fiction comme vérité :

CAMERA: It takes your entrails out ...
 (*He looks at her*)
 The thing down there ... (*Pause*)
 It makes a small incision in your groin, and through the little
 aperture it draws your whole intestine out ...weaving it before
 your eyes into a basket ...to the handles of this basket they
 attach your severed hand [...]
 I've seen it.
 (*The Brilliance of the Servant*, p. 133)

Lorsque Camera décrit le fonctionnement de la machine à éviscérer, nous entendons la légende du martyr de Saint-Erasme :

Le Martyr de Saint-Erasme (1629), tableau de Nicolas Poussin (1594-1665), représente Erasme, évêque de Formie, condamné durant les persécutions de Dioclétien en 303 après J.-C. au martyre sur la place publique pour avoir refusé d'adorer une idole païenne. Le tableau représente au premier plan le martyr, un prêtre, ainsi qu'un soldat romain à cheval chargé d'exécuter le supplice, le bourreau en train d'extraire les intestins en les enroulant sur un treuil de bateau.

La légende des intestins dévidés aurait été forgée au XIV^e siècle à Gaète où se trouvait son tombeau⁵⁵⁰.

Le renvoi à l'hypotexte légendaire replace le discours de Camera dans une dimension romanesque qui n'est pas moins effrayante, inscrite dans l'inconscient collectif. Camera devient ce poète qui, à l'instar des tragédiens de l'antiquité, puise dans l'histoire mythique⁵⁵¹ (la « fable » comme « suite de faits qui constituent l'élément narratif d'une œuvre ») pour bâtir sa tragédie. Pourtant l'hypothèse avancée comme précaution oratoire (“All things that have been imagined will occur” p. 99) prend une valeur scientifique convaincante. *The Brilliance of the Servant* explore de manière exhaustive le paradigme de la « fiction » à travers l'allusion au « mythe », à la « légende », la « fable », le « récit »; cette fiction est ensuite confrontée à la perception subjective qui l'érige en principe de réalité. Enfin le glissement entre la fiction et l'illusion de réalité fait l'objet d'un commentaire métathéâtral, procédé de distanciation :

CAMERA: God knows I am so very fictional...
 [...]

 You think I pose, don't you? You think I say things for effect?
 (*The Brilliance of the Servant*, p. 90)

Les personnages exhibent leur théâtralité fondée sur leur aisance rhétorique :

TAXMAN: I really must stop play-acting ... I was about to give a performance
 of a man ...
 TAXMAN: Priests ... they are the ploughman of the soul... (*Pause*)
 Good phrase, don't you think? (*Pause*)
 Mine.
 (*The Brilliance of the Servant*, p. 106)

La boucle est bouclée : non seulement les personnages donnent au spectateur les clés de la fiction dramatique comme mise en scène du fantasme mais ils se dédouanent ensuite de leur théâtralité mensongère. En démontant leur propre discours, ils rappellent le spectateur au fonctionnement subversif du langage, à la manipulation rhétorique. Cette nouvelle étape de la distanciation réveille le spectateur à la réalité de l'outil théâtral, du

⁵⁵⁰Le tableau est conservé dans la Pinacothèque du Vatican à Rome. (inv 40349)

⁵⁵¹Dans la *Poétique* d'Aristote, le terme « mythos » est souvent traduit par « fable » en français.

théâtre comme artifice, garant de la vérité de ce qui se produit sur scène, *hic et nunc*. Le langage devient un événement dramatique qui dérange⁵⁵² :

Contre toute attente, le verbal, le narré (l'épique) ne saurait passer pour la version pudique du geste (dramatique). Au théâtre, dire c'est faire⁵⁵³.

Les textes de Barker s'articulent autour de ce jeu signifiant à plusieurs niveaux : l'horreur convoquée par la fable fait oublier, le temps du récit, la manipulation rhétorique. Comme dans tout récit de fiction⁵⁵⁴, le spectateur s'engage dans la « suspension volontaire de l'incrédulité »⁵⁵⁵ avant d'être brutalement ramené, non sans ironie parfois, à la réalité de l'artifice théâtral. Pour Barker « le théâtre doit « explorer le versant invisible de l'univers⁵⁵⁶. S'il cherche à conjuguer la fiction et la vérité, le visible et l'invisible, il ne peut être comparé au théâtre symboliste français⁵⁵⁷ car il introduit une distance métathéâtrale. Inversement, le théâtre de la Catastrophe résiste à l'expressionnisme, loin de la délectation sadique, grâce au même procédé métathéâtral qui distancie l'illusion mimétique. Par conséquent, la fiction est à la fois présentée comme telle (donc mensongère) tout en étant crédible :

Au théâtre, il s'agit de crédibiliser une fiction⁵⁵⁸.

On ne peut pas parler ici d'hypotypose telle que Sénèque l'utilise :

Revenant sur l'image de la décapitation, toujours hors scène et matière à des hypotyposes qui recréent l'horreur avec délectation sadique [...] La description analeptique du motif est présentée par un témoin présentiel qui l'agrément de détails atroces à souhait. Inversement La décapitation peut être anticipée dans des menaces proleptiques, souvent avec maints détails cruels : on est là proches de la « scène du langage sadienne ». Les récits de décapitation hors scène sont des hypotyposes qui donnent à, voir de façon orale des descriptions picturales saisissantes jouant sur tous les registres de l'art rhétorique et sur la recherche du détail visuel juste⁵⁵⁹.

⁵⁵² L'événement verbal (le langage comme acte dramatique) a une fonction similaire aux « aggro-effects », actes dramatiques élaborés par Edward BOND et visant à agresser le spectateur.

⁵⁵³ Elisabeth ANGEL-PEREZ, « Le Théâtre anglais contemporain : la scène impudique », *Etudes britanniques contemporaines numéro 21*, op. cit. p.10.

⁵⁵⁴ Barker s'est essayé à l'écriture de romans avant de commencer à écrire pour le théâtre.

⁵⁵⁵ « the willing suspension of disbelief » définie par Coleridge.

⁵⁵⁶ Robert ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit. p.177.

⁵⁵⁷ « La dramaturgie symboliste chercher un impossible moyen terme entre le visible et l'invisible : sa véritable nature est de conjuguer fiction et vérité ». Robert ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, *ibid.* p. 186.

⁵⁵⁸ Rencontre avec Jerzy Klesyk.

⁵⁵⁹ Antonio DOMINGUEZ LEIVA, *Décapitations*, op.cit. p. 46.

Les récits comme celui de *Shoulder* sont plus suggestifs que les hypotyposes, proches de l'annonce proleptique ; ils portent sur l'horreur indicible d'un monde post-éthique⁵⁶⁰. D'autres pièces explorent le thème de la menace extérieure comme *Hard Heart* et *UND*, monologue inquiétant d'une femme qui attend l'arrivée imminente de la Gestapo comme s'il s'agissait de la visite d'un amant.

Comment les acteurs peuvent-ils s'approprier la dimension poétique et non naturaliste du discours ? Le metteur en scène Claude Régy rend compte des étapes de recherche sur des textes⁵⁶¹ qui résistent à la représentation réaliste :

Ce travail sur la passivité, cette façon de s'oublier soi-même pour se laisser traverser par des forces qui viennent de l'écriture elle-même et donc probablement de choses enfouies dans l'inconscient - cela nous rapproche de la situation du rêve éveillé. Tout se passe entre veille et sommeil. Ou plus encore dans un état entre la vie et la mort. Si chaque scène est jouée comme si elle avait été vécue dans une autre vie, ou projetée dans un imaginaire à venir, non encore vécu, la poétique qui s'installe est modifiée... Il ne faut jamais s'arrêter, jamais jouer la simple actualité de la scène qu'on joue. Il faut toujours être à la fois dans le temps d'avant, dans celui d'après, dans aucun temps, dans aucun lieu⁵⁶².

La compagnie de Barker, *La Wrestling School*, s'inscrit dans le même esprit de recherche.

⁵⁶⁰La machine infernale dans *The Brilliance of the Servant* ne renvoie pas seulement à l'hypotexte kafkaïen ; c'est une synecdoque des deux grands fléaux à **échelle industrielle** du XX^e siècle : les camps d'extermination et la bombe atomique.

⁵⁶¹Claude Régy a révélé Grégory Motton en France avec *Chutes* (1998) et *La Terrible voix de Satan* (1996)

⁵⁶²Claude REGY, *Espaces Perdus*, Paris : Les Solitaires intempestifs, 1998, pp. 107 et 143.

III. La parole comme témoignage

La parole prend le relais de l'image dans la topique organique. La fiction épique rend compte de la grandeur tragique de l'Homme (que l'allemand désigne par "Mensch" pour le distinguer de "Man"). Alors que le théâtre journalistique évoque les accidents (certes cruels) de la vie sociale, le Théâtre de la Catastrophe devient témoignage de tous les Holocaustes de l'Histoire :

Felman says that literature since World War II is the "literature of testimony" in that it cannot but reflect on that war and on the Holocaust in particular. But literature, and by association theatre and cinema, does not, indeed cannot, approach the Holocaust directly [...] and instead treats it allegorically, or even thematizes its own inability to bear adequate witness to the Holocaust. The events of the Holocaust (and other traumatic events...) are too problematic to be "merely reported" and therefore traditional historical writing inevitably fails to capture the trauma adequately⁵⁶³.

La fonction de Katrin dans *The Europeans* est double : son récit modalisé comme une séance de psychanalyse vise à perpétuer la mémoire de la Catastrophe. Katrin laisse parler le souvenir de son viol sans aucune censure, écoutée par un prêtre qui se tient dans l'ombre, chargé de fixer par l'écriture la mémoire du martyr :

KATRIN: They soaked they drenched, they swilled me with their kisses, and bruised my lips and bit my mouth hand thrust these thousand tongues into my throat and this was only the beginning the beginning you with the book and pencil wait (*Pause. She controls her horror. A PRIEST appears from the darkness.*)

ORPHULS: I think, for today, we leave it there –

(*The Europeans*, p. 68)

A partir du lien entre narration et Histoire, Shoshana Felman fait apparaître le récit autobiographique comme témoignage, mémoire de l'Histoire, acte de survie ("a performative speech act") :

What is the relation between narrative and history, between art and memory, between speech and survival? [...] In the process of the testimony to a trauma, as in psychoanalytical practice, you often do not want to know anything except

⁵⁶³Peter BUSE, *Drama + theory*, op.cit. p. 183.

what the patient tell you, because what is important is the situation of discovery of knowledge - its evolution, and its very *happening*⁵⁶⁴.

La dimension performative de l'acte de parole permet l'épiphanie d'un savoir enfoui pour le locuteur, l'anagnorisis assurant le « retour du refoulé » que représente le traumatisme de la Shoah :

ISONZO: This war has taken lodgings in .my memory
 And walks the attic floor
 An undesired tenant
 Eviction notices are pinned to its door
 But still
 You know memory
 It comes back
 Filthy
 Vagrant
 Bawling
 At any hour of the night
 I am a prisoner in my own apartment
 (*The Twelfth Battle of Isonzo*, p. 250)

Le cheminement de Katrin vers sa délivrance se fait à travers la parole comme acte dramatique, illustrant la théorie de Felman :

To survive, we must learn everything we had forgotten, and unlearn everything we were taught, and being inhuman, overcome inhumanity.
 (Kiss my Hands, *The Possibilities*, p. 83)

L'aboutissement de cette maïeutique est bien la « délivrance » au sens littéral d'accouchement. Katrin fait le choix d'exhiber publiquement son corps mutilé et la naissance de l'enfant conçu par l'ennemi, incluant le spectateur dans l'événement, l'avènement de la souffrance revisitée. La mise en scène de cette catharsis ouvre la possibilité pour le spectateur d'être le témoin en différé du traumatisme vécu par Katrin :

The specific task of the literary testimony is to open up in that belated witness, which the reader now historically becomes, the imaginative capability of perceiving history – what is happening to others – in one's own body, with the power of sight (of insight) usually afforded only by one's immediate involvement⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴Peter BUSE, *Drama + theory*, *ibid.* p. 183.

⁵⁶⁵Shoshona FELMAN and Dori LAUB, *TESTIMONY, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York and London, 1992, p. 108.

Le voyeurisme contraint du spectateur In-Yer-Face devient regard actif dans le théâtre de la Catastrophe, créatif devant la dramatisation du témoignage fondé sur la « visualité littéraire ». Le rejet d'un théâtre journalistique⁵⁶⁶ au profit de « l'art du théâtre » prend tout son sens si l'on compare le projet de Barker et la théorie élaborée par Shoshana Felman :

So essential is theatre to the idea of life it cannot be compromised by making itself the imitation of life. It cannot be humiliated by rituals of reproduction. The theatre reproduces life. The art of theatre invents life⁵⁶⁷.

Journalistic haste – to meet a deadline, to capture a readership – only represses further the meaning of a traumatic event. [...] The task of literary language (unlike “ordinary language”) is to “defamiliarise” an object or experience for the reader. The technique of art is to make objects “unfamiliar”, to make forms difficult [...] Art removes objects from the automatism of perception” [...] Events should always seem extraordinary and unfamiliar lest they ever become “normal” or “ordinary”⁵⁶⁸.

Sarah Kane est une voix atypique dans la tendance In-Yer-Face: son recours au naturalisme n'est précisément pas journalistique. Dans *Blasted*, des incongruités⁵⁶⁹ viennent perturber l'ancrage référentiel et déplacent le réalisme vers l'imaginaire, laissant croire que la présence du soldat n'existerait que dans l'imagination de Ian. L'analyse proposée par Peter Buse suggère que les actes affreux commis par Ian en l'absence de Cate (masturbation, strangulation, anthropophagie) ne seraient que le fruit de ses fantasmes :

Some of them [events] act as manifestations for the first time of trauma Ian has inflicted in the past⁵⁷⁰.

Cette interprétation possible reste réductrice et suspecte car elle signifierait que Sarah Kane encourage le spectateur à ne pas croire aux élucubrations de Ian. Une autre lecture de la pièce souligne l'habile détournement du naturalisme opéré par Sarah Kane pour déranger le spectateur :

Kane se sert des conventions naturalistes pour nous en montrer les failles ! [...] Ce n'est pas l'univers familier et facile à déchiffrer du naturalisme

⁵⁶⁶“The play contains no information/ Aren't you tired of journalists?” (*The Last Supper*, p. 2)

⁵⁶⁷ Howard BARKER, *Death, The One and the Art of Theatre*, op.cit. p. 4.

⁵⁶⁸ Peter BUSE, *Drama + theory*, p. 184 et 183.

⁵⁶⁹La vie normale de l'hôtel (“room service”) continue malgré la guerre civile au –dehors ; Cate n'est jamais dans la chambre en même temps que le soldat)

⁵⁷⁰Peter BUSE, *Drama + theory*, op. cit. p. 180.

conventionnel. [...] L'univers dramatique, construit pour être lisible aux yeux des spectateurs, se transforme petit à petit de sorte que la pièce mélange l'inexorable et l'imprévisible⁵⁷¹.

La différence entre les textes de Barker et ceux de Sarah Kane porte sur le rapport au texte et à l'image. Alors que ces « traumatismes passés » sont rejoués dans l'action dramatique chez Sarah Kane, ils passent par le discours chez Barker. Dans les deux cas, le naturalisme est détourné au profit d'images néanmoins dérangeantes. Sarah Kane et Barker utilisent différemment le récit inquiétant. Ce qui est raconté par les personnages de Sarah Kane annonce ce qui sera montré :

[Blasted] instaure des rapports troublants entre ce qui est raconté et ce qui est montré. Les événements choquants sont souvent racontés d'abord, ce qui permet au spectateur de ne pas croire. Petit à petit, on peut voir que la véracité des récits a tendance à être confirmée par l'action scénique⁵⁷².

Chez Barker la confirmation par l'action scénique semble inutile comme nous l'avons vu dans *The Brilliance of the Servant* : l'événement effrayant reste hors scène comme si la seule menace remplaçait son avènement ("All things that have been imagined will occur" p. 99). Et pourtant les images de violence, réelles ou fictives, sont tout aussi dérangeantes chez Barker que chez Sarah Kane⁵⁷³. Barker renonce au langage du quotidien pour explorer une langue « extra-ordinaire » et poétique qui « défamiliarise » le spectateur ; ensuite il s'agit de faire de ce discours une action dramatique pour que « cela arrive », pour que quelque chose se passe ("its very happening"). Pour être partagé par le spectateur, l'événement de la souffrance doit pouvoir être entendu autant que regardé. L'exhibition du corps souffrant ou impudique ne doit pas saturer les perceptions visuelles au détriment de l'écoute du texte. C'est ici qu'intervient la mise en scène avec ses procédés de dissimulation du corps meurtri ou obscène lorsque la puissance du texte le demande. La production pléthorique de l'auteur (plus de 50 ouvrages en 35 ans), rappelle la compulsion de répétition dans le schéma obsessionnel du traumatisme :

Trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed,

⁵⁷¹Susan BLATTES, « *Blasted* de Sarah Kane : esthétique et politique », *Coup de Théâtre* n° 18, Grenoble : 2002, *op. cit.* pp. 88, 95 et 84.

⁵⁷²Susan BLATTES, « *Blasted* de Sarah Kane : esthétique et politique », *op. cit.* pp. 89-90.

⁵⁷³Ce commentaire ne porte pas sur la représentation scénique qui pose des problèmes identiques chez Sarah Kane et chez Barker : la mise en scène réaliste est impossible, ces deux oeuvres exigent une approche poétique et non naturaliste.

uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena. The experience of the soldier faced with sudden and massive death [...] only to relive it later on in repeated nightmares, is a central and recurring image of trauma in our century⁵⁷⁴.

La répétition des situations dramatiques et des formes rhétoriques à travers l'œuvre de l'auteur n'exclue pas le renouvellement ; elle caractérise une volonté de recherche et d'expérimentation.

⁵⁷⁴Peter BUSE, *Drama + theory*, *ibid.* p. 174.

IV. La langue métaphorique : le corps-paysage

Pourquoi les personnages de la Catastrophe ont-ils autant recours à une langue charnelle ? Comment fonctionnent les métaphores du corps ? Le discours de la Catastrophe s'appuie sur le processus du déplacement, lisible à plusieurs niveaux : la fiction permet le déplacement imaginaire vers le passé de la mémoire ou l'à-venir hypothétique du fantasme. De même, au plan linguistique, la métaphore est un déplacement entre un signifiant et une image, c'est un signe expressif dont le signifiant désigne, montre, représente un objet-signifié absent. Nous avons vu que la rhétorique du témoignage et celle du fantasme conjuguent le passé et l'avenir : elles transforment le mot en image, procédé analeptique de résurrection de la mémoire, d'excavation des traumatismes mais aussi projection proleptique dans l'imaginaire, dans l'image d'une Catastrophe à venir, toujours recommencée. Le choix du médium théâtral, de la représentation dramatique permet la fusion du passé et de l'avenir dans le présent : la parole dramatique se joue dans l'instant de sa production orale, dans le présent de la représentation. Les personnages ont recours à la parole pour inventer dans l'urgence du présent la construction de leur identité. Cette identité se construit non seulement par rapport à leur histoire, passée et à venir, par rapport à l'histoire comme fiction et fable, mais aussi dans leur confrontation avec les autres personnages (le conflit est ce qui conditionne le drame) :

If the Catastrophic moment removes the obligation to live socially, the individual then is - in the world of my plays - very much in charge of what happens because the catastrophic moment liberates the individual into free will. The free will is continually diverted by the collision with other people. The characters are autonomous but not totally ; their autonomy collides with other people's autonomy. And this collision is what builds up the dramatic conflict⁵⁷⁵.

Il ne s'agit pas de conflit théâtral au sens conventionnel : dans les pièces de Barker, l'action est dans le langage, dans les "speech acts". Les personnages cherchent à se situer dans le monde par la parole, l'expressivité de leurs émotions et perceptions :

⁵⁷⁵ Entretien avec Howard Barker, novembre 2004.

Dès que l'homme se sert du langage pour établir une relation vivante avec lui-même ou avec ses semblables, le langage n'est plus un instrument, n'est plus un moyen, il est une manifestation, une révélation de l'être intime et du lien psychique qui nous unit au monde et à nos semblables⁵⁷⁶.

La topique organique dans le théâtre de Barker est l'illustration de cette tentative d'être-au-monde, phénoménologique (« L'être est synonyme d'être situé »⁵⁷⁷). Elle trouve dans la métaphore son expression rhétorique et poétique la plus appropriée :

Nous sommes des êtres de chair où se conjuguent matière et esprit, apparaître et être, sens et signification, expressivité et expression. [...] la parole est du corps⁵⁷⁸.

Nous ne réduisons donc pas la signification du mot et pas même la signification du perçu à une somme de « sensations corporelles » mais nous disons que le corps [...] est cet étrange objet qui utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde et par lequel en conséquence nous pouvons « fréquenter » ce monde, le « comprendre » et lui trouver une signification⁵⁷⁹.

Le corps est un champ d'investigation au sens littéral du mot « champ ». Le corps de Helen devient lieu de fouille dans l'archéologie de la connaissance et de l'amour :

Oh, your dirty furrows... I think of you two as fields deep in unrotted litter, ploughed and ploughed again and yielding less with every harvest.
(*The Bite of the Night*, p. 83)

Le paysage est appréhendé comme un corps, métaphore conventionnelle de la poésie:

The silence of the valley is held breath (p. 54), the bruise of cities (p. 14), the landscape yawned (p. 15)
(*The Bite of the Night*)

How wonderful these nights are... as if some blanket had been flung over the earth. [...] Have you ever known a silence which took you in its hands like this ...?
(*Ursula*, p. 44)

Les métaphores usées du paysage comme corps s'inversent : "the landscape yawned" (p. 15) est repris en écho inverse : "the face becomes a landscape of insomnia" (*The Bite of the Night*, p. 33). Le corps martyrisé par la guerre ou par la passion amoureuse devient paysage Catastrophique :

⁵⁷⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, op. cit. p. 229.

⁵⁷⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Ibid.* p. 291.

⁵⁷⁸ J-Y MERCURY, *L'expressivité chez Merleau-Ponty, Du corps à la peinture*, Paris : L'Harmattan, 2000, pp. 105-106.

⁵⁷⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, op. cit. p. 273-274.

“the ploughed up skin” (p. 41), “cheeks are maps of sordid life” (p. 97), I thought the floor of my body was being bitten out, by rats, by digs, I thought my whole floor going.

(*Victory*, p. 173).

Le corps-paysage prend une dimension phénoménologique loin des correspondances élisabéthaines, il n'est pas une extension du corps :

The early moderns, no less than the postmoderns, were deeply interested in the corporeal “topic”⁵⁸⁰: the spatially imagined body was perhaps the most common vehicle for the making of social and cosmic metaphors in early modern Europe⁵⁸¹.

Le corps devient un tissu d'histoire et de géographie. La fusion/confusion entre le corps et le paysage est une manière poétique pour le sujet de chercher sa place dans le monde, de « se » retrouver chez soi, de se trouver soi (“my belly’s a pit or as the poetically-inclined say when they’re lapping me, a sandy strand”, *The Bite of the Night*, p. 35) :

La manière du Moi contre « l'autre du monde, consiste à séjourner, à s'identifier en y existant chez soi [...] Il trouve dans le monde un lieu et une maison. Habiter est la façon même de se tenir [...] Il faut partir de la relation concrète entre un moi et un monde. Celui-ci étranger, hostile, devrait, en bonne logique, altérer le moi. Or la vraie et l'originelle relation entre eux se produit comme séjour dans le monde⁵⁸².

Levinas part de la posture phénoménologique pour formuler la quête ontologique de l'homme. La métaphore du corps-paysage illustre le « revirement de l'altérité du monde en identification de soi⁵⁸³ ».

La métaphore est une figure, une forme qui devient corps dans la parole imagée des personnages, la fiction dramatique ne renvoie pas au monde réel, social, mais à un ailleurs méconnu qui n'est autre que l'espace singulier de l'être, appréhendé à travers son corps, ses émotions, son univers mental.

⁵⁸⁰ L'étymologie de « topic » vient du grec « topos » : l'endroit, le lieu.

⁵⁸¹ David HILLMAN and Carla MAZZIO, *The Body In Parts*, op. cit. p. XIII.

⁵⁸² Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, op. cit. p.25.

⁵⁸³ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, ibid. p. 27.

La métaphore n'est rien d'autre que ce qui glisse à l'inconnaissable, ce qui échappe à la conceptualisation [...], c'est en cela qu'elle est ouverture d'un horizon où les significations peuvent bien être « hasardeuses » tout en étant incontestablement des présences.

[...] le destin de la poésie et de la parole poétique : dévoiler un ailleurs, une « terra incognita » qui deviendra un point de départ pour d'autres quêtes⁵⁸⁴.

Au niveau de la représentation scénique, la proposition de Bond prend son sens chez Barker si nous remplaçons les termes “society” par “man” et “mind” par “body and soul”.

The stage has no geography. It does not relate to society as a map to a place. It is a map in which we live. That is the reality of fiction, an essential element of the human mind – and why people burn books and shoot or ignore their writers⁵⁸⁵.

Les pièces de la Catastrophe associent la fiction fantasmée et la présence charnelle des personnages :

Deux réels s'affrontent sur une scène de théâtre : celui auquel la fiction est censée renvoyer/ et le réel matériel et immédiat de la situation théâtrale dans lequel la fiction est censée s'incarner. Alors que la tradition théâtrale occidentale vise à solubiliser l'un dans l'autre, à faire assumer au corps réel de l'acteur une identité fictive qui doit devenir, scéniquement, la seule réalité, Barker s'acharne à maintenir dans une relation qui n'est pas de distanciation mais bien de tension antinomique ces deux termes de la représentation théâtrale⁵⁸⁶.

La recherche dramaturgique de Barker repose sur l'équilibre fragile entre la puissance rhétorique du texte et la figuration d'une présence charnelle impossible à incarner de manière naturaliste.

⁵⁸⁴ J-Y. MERCURY, *L'expressivité chez Merleau-Ponty, du corps à la peinture*, op. cit. pp 157-158.

⁵⁸⁵ Edward BOND, *Letters 1*, Methuen, p. 149.

⁵⁸⁶ Sarah HIRSCHMÜLLER, *La Question du Sens*, op. cit. p. 60

CINQUIÈME PARTIE

LE CORPS EN PRÉSENCE

L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse. Il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse⁵⁸⁷.

⁵⁸⁷E.G CRAIG, de *l'Art du théâtre*, Paris : Odette Lieutier, 1943, p.104.

CHAPITRE XI

LA DÉ-MONSTRATION DU CORPS

Comment faut-il incarner la violence et la souffrance charnelle (corps démembrés de Helen et de Bradshaw, décapitation d'Holopherne et des vierges de Saint Ursule, autopsie du cadavre, ébats sexuels de Gertrude, Turner, Caroline, Taxis) ? Nous avons vu que la visualité littéraire est un procédé d'évitement de la représentation frontale du corps violent : elle marque un détour par la représentation fantasmée. Les didascalies abondantes et précises constituent un texte second, pauses descriptives et poétiques :

A landscape of dereliction. The detritus of heroic cultures. The oppressive polophony of flies. A raucous cry of pleasure, hysterical and brief. A thunderclap, distant. The sound of swooping, strafing aircraft. The sounds of bickering, panicked conversations, utterances.

(*Ego in Arcadia*, p. 272)

Les indications scéniques sont parfois difficiles à rendre crédibles sur scène :

Pause. A single dog slowly emerges from its kennel and travels to Toonelhuis. His hand rests on its muzzle.

(*Found in the Ground*, p. 301)

Des suggestions impressionnistes campent un décor peu réaliste, ou évoquent des sensations ineffables :

The sound of infinity.

(*Found in the Ground*, p. 301)

“*The sound of desolation*” est une indication qui revient régulièrement dans *The last Supper*, pp. 3, 6, 14, 26, 48). La pièce est également rythmée par le passage d'un « nuage de rire » : “*The cloud of laughter passes*” (pp.33, 37, 43, 47, 56).

Les didascalies détaillées sont abondantes, proposant une proxémique précise du corps :

SAMSON hesitates, then strides swiftly to her taking her head between his hands. [...] MME POUSSIN smiles, draws him down to her. The sound of DOVER'S gratified and sweet laughter. DOVER rises to her feet. She is still, staring at MOSCA. The smiles leaves her face by degrees... She sweeps out, stops, turns extends her hand. MOSCA goes to her, takes it. They go off.

(*Ego in Arcadia*, p. 281)

En revanche, la mise en scène du corps monstrueux met en place des stratagèmes permettant d'éviter l'ostentation naturaliste.

I. Les procédés de dissimulation et de camouflage du corps

Les exemples qui suivent montrent le corps souffrant tour à tour exhibé ou dissimulé. Il semble que l'auteur ait pensé conjointement le texte et la représentation de manière à équilibrer stratégiquement le regard par rapport à l'écoute dans la monstration de la violence.

L'acte II dans *The Europeans* s'ouvre sur la scène d'accouchement public de Katrin annoncé depuis le début de la pièce. Les indications scéniques, de plus en plus fréquentes, soulignent la fébrilité des personnages (Katrin, la sage-femme, la cour impériale, le peintre officiel et les personnages - spectateurs) :

LEOPOLD: (*The audience is drifting in. LEOPOLD spots the PAINTER.*)
Here is the vantage point! (*he propels the PAINTER to the front*)
... And now it rains! She gets all she asks for! (*Umbrellas go up. KATRIN appears, supported by the MIDWIFE. Silence descends. She looks into the crowd. Pause*)

KATRIN: Not as many as I'd hoped. Don't they like a spectacle? Not the numbers I'd predicted, but - (*A spasm of pain doubles her. The MIDWIFE goes to assist her. KATRIN pushes her away.*) **Nobody help me birth the child.**

(*The Europeans*, p. 102)

La gestuelle et le rythme traduisent l'agitation de la scène, l'attente du spectateur, suspendu, tenu en suspens par l'imminence de la naissance. Pourtant, l'accouchement (spectacle mise en abîme dans la pièce) n'est pas donné à voir, à la demande de l'empereur Leopold ("I can't watch this ! Do something, somebody!" p. 103). Le corps de Katrin est dissimulé à la vue du public :

KATRIN is covered with umbrellas. NUNS drape the scene of birth. [...] A cry of joy and applause from the birth place.

LEOPOLD: It's over, and alive. (*A baby is handed to LEOPOLD. He holds it high.*)

(*The Europeans*, p. 103)

Le camouflage du sexe de Katrin préserve l'intimité du personnage, évitant la spectacularisation grotesque de la douleur bien que l'exhibition publique soit précisément le projet avancé précédemment dans le texte :

KATRIN: The birth is for the seventeenth. I want it public in the square, and banks of seats. No awnings, even if it rains, and let actresses be midwives if nurses have their scruples.

(*The Europeans*, p. 79)

L'allusion à la pluie⁶⁰² ("even if it rains") offre par la suite le prétexte scénographique des parapluies comme paravents pour protéger l'intimité de Katrin. Malgré les efforts du Général autrichien Starhemberg pour s'assurer du bon déroulement du spectacle ("I 'll burst the spleen of anyone who nears her bed"), l'héroïne n'exhibe pas son corps mutilé et son accouchement comme témoignage vivant de la barbarie de l'Histoire.

Le conflit qui oppose Leopold et Starhemberg prend une dimension métathéâtrale, dramatisant l'opposition entre deux conceptions de la représentation : le spectacle exhibitionniste est avancé par Starhemberg en héros stoïque. Leopold réclame la dissimulation du corps souffrant pour de « mauvaises » raisons : il ne souhaite pas trahir sa sensiblerie qui ridiculiserait l'homme de pouvoir qu'il incarne. Ces deux perspectives de regard sont métonymiques de deux types de spectateurs, caricaturés ici. Le choix scénographique est un compromis habile : il propose l'exhibition de l'accouchement mais la dissimulation du corps. L'auteur évite le grotesque bakhtinien⁶⁰³ de la parturition, anatomique, animale. L'effacement du corps invite le spectateur à imaginer la souffrance du personnage, souffrance donnée à entendre et non à voir. La mise en scène de Nathalie Garraud rejette l'image naturaliste de Katrin aux seins coupés, proposant de laisser deviner le torse par transparence derrière un tissu flou⁶⁰⁴. La priorité est donnée à l'écoute du texte et non à la satisfaction du voyeurisme.

Le discours (réduit ici à la dimension sonore des cris) prend le relais de la visibilité du corps pour évoquer la douleur charnelle. La véritable souffrance de Katrin a déjà été révélée dans sa confession initiale :

⁶⁰² L'allusion à la pluie est un élément de pré-mise en scène, annonce proleptique.

⁶⁰³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970.

⁶⁰⁴ *Les Européens*, mise en scène de Nathalie Garraud, reprise du spectacle à la Friche, Belle de Mai, Marseille, juin 2005.

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. [...] And then they turned me over like a side of beef, the way the butcher flings the carcass.

(*The Europeans*, p. 67)

Le récit de son viol brosse un tableau permettant au spectateur de faire sa propre représentation imaginaire. La parole qui se cherche suggère l'incommunicabilité de la douleur. Les indications de pré-mise en scènes qui jalonnent la déclaration de Katrin permettent d'éviter l'expressionnisme grotesque : la voix de Katrin n'est pas brisée par la douleur (qui serait lyrique et trop théâtrale), elle est cassée pour des raisons « techniques » suite à l'ablation d'une corde vocale. La mutilation de la gorge n'est pas fortuite, elle est métonymique de la torture qui a pour objet de détruire la parole :

Torture inflicts bodily pain that is itself language-destroying [...] The purpose of torture is to deconstruct the prisoner's voice⁶⁰⁵.

Katrin justifie ses hésitations dans le choix du mot juste car son témoignage doit faire l'objet d'un livre. En réalité, la difficulté qu'éprouve Katrin à s'exprimer illustre l'impossibilité du langage à rendre compte de la vérité de la souffrance :

Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, pain ensures its unsharability through its resistance to language⁶⁰⁶.

Le spectacle de l'accouchement dont Katrin rêve est la vision romantique d'une héroïne ; les douleurs de la naissance données à entendre à la foule ne peuvent remplacer l'expérience vécue de ses tortures de guerre. C'est bien la dimension allégorique qu'il faut souligner dans l'exhibition publique à laquelle elle prête son corps : Katrin se veut effigie populaire en mémoire des femmes (et d'un peuple) martyrisés. Ce motif suffit à justifier la dissimulation de son anatomie dans la mise en scène.

Revenons à la scène d'accouchement. La tension dramatique est à la fois orchestrée et désamorcée dans une mise en scène chorégraphique : empressement des spectateurs,

⁶⁰⁵ Elaine SCARRY, *The Body in Pain, The Making and the Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985, p. 4.

⁶⁰⁶ Elaine SCARRY, *The Body in Pain*, op. cit. p.19.

entrée en scène précipitée de Katrin, soudain lever de parapluies des infirmières autour du lit de l'accouchée (là où l'on attendrait un lever de rideau), hurlements de l'empereur demandant l'annulation du spectacle, ruée des hommes pour le bâillonner, conduits par un Starhemberg aux allures de Don Quichotte brandissant son arme (*STARHEMBERG blocks them, drawing a knife*, p. 103). Enfin les gémissements et cris de Katrin sont donnés à entendre.

La représentation est tendue entre deux pôles opposés : la souffrance impudique et l'agitation carnavalesque. La difficulté de la mise en scène consiste à faire coexister ces tensions contraires afin de créer le malaise et l'inconfort. Si l'on respecte le raisonnement de Katrin (métaphore de l'auteur et du metteur en scène), les cris entendus au moment de l'accouchement solliciteraient l'imagination du spectateur, renvoyé à la scène de viol et de torture : les cris de la naissance viendraient combler le vide de la douleur que sa confession ne peuvent restituer. C'est à la comédienne qu'il incombe de travailler cette partition sonore pour trouver le ton juste sans verser dans le pathos ou le grotesque. Il va de soi que chaque metteur en scène proposera sa propre lecture de la pièce et fera ses choix en conséquence.

En revanche, si nous nous appuyons sur le seul texte de la pièce, nous constatons que les indications scéniques (dissimulation du corps) prennent tout leur sens. Cet exemple de *The Europeans* est emblématique du recours aux stratagèmes scéniques de camouflage partiel ou complet du corps. Toutefois, la dissimulation du corps souffrant et/ou intime est loin d'être systématique dans l'œuvre de Barker. En effet les pièces de la Catastrophe explorent toutes les possibilités de représentation du corps souffrant, de la monstration (*Victory, Bite of the Night*) aux actes de barbarie simplement suggérés. L'émondage progressif du corps de Helen (*Bite of the Night*) est pratiqué hors scène dans la tradition de l'ecclème antique : l'image de Helen progressivement amoindrie est suffisamment éloquente de cruauté et le propos de la pièce vise la « spéculation » sur les conséquences de la mutilation et non sur l'acte de boucherie : un spectacle agressif aurait davantage sa place dans une pièce de la Nouvelle Brutalité, à l'appui d'une démonstration sociologique sur la violence humaine de notre monde désenchanté. Les anachronismes de l'ancrage historique dans *The Bite of the Night* sont un évitement du reportage journalistique, assurant une distanciation et préservant la dimension mythique et non pas réaliste des personnages.

Les restes de Bradshaw sont exhibés sur scène et l'abjection est poussée à son comble lorsque la prostituée embrasse la tête décapitée :

CHARLES: Mobs, no, show 'em the look that stops their hearts! [...] (*He turns to NODD, who is feeling in a bag.*) Hurry up, we're waiting! Give it to Nell, she can handle flesh, Nell, show the gentelement the way you kiss, there is no kissing like her! (*GWINN takes the head of BRADSHAW from NODD and holding it in both hands, kisses the mouth.*) Watch her lip now !

(*Victory*, p. 171)

L'horreur ostentatoire du cadavre en pièces est largement exploitée lorsque Charles joue avec la tête :

CHARLES: (*He tilts the head up and down [...] He tosses the head to NODD*) Stick him back in the bag, he makes their bowels go loose.

(*Victory*, p. 172)

Le sac est un accessoire de camouflage fréquemment utilisé. Dans *Victory*, il sert à livrer le personnage de Scrope comme présent de mariage et à dévoiler son visage mutilé :

NODD brings in a large, wrapped object. [...] HAMBRO takes the string from DEVONSHIRE, and pulls it. The wrapping falls from the figure of SCROPE, his lips cut off [...]

(*Victory*, p. 190)

La gestuelle est orchestrée de manière à suggérer le dévoilement d'une statue ou d'une sculpture, mais le résultat inattendu renforce l'horreur des lèvres arrachées. En revanche, le sac, accessoire de camouflage des têtes décapitées, reste fermé dans *Not Him (The Possibilities)*, entretenant le doute car il pourrait bien s'agir de choux fleurs et non de têtes.

Le recours à deux techniques opposées, monstration et dissimulation, est calculé de manière précise pour assurer un dosage efficace entre horreur suggérée dans le discours et horreur montrée à vue. L'auteur évite la surenchère de la barbarie : il opte pour le discours de la barbarie plutôt que sa représentation manifeste. Comme nous l'avons dit, c'est le malaise du spectateur qu'il faut entretenir car trop de violence frontale rate son

effet ; en revanche, l'incertitude et le doute garantissent l'angoisse, menace d'un mal invisible. Dans *The Castle*, la sorcière Skinner déambule avec un cadavre attaché à son ventre ("The decayed body of Holiday is strapped to her front. She leans backwards from her burden, a grotesque parody of pregnancy", *The Castle*, p. 239). L'abjection de la scène fait pendant à la carnavalesque « pluie de femmes enceintes ». Sa mise en scène est difficile, elle doit être grotesque puisque le but du supplice est précisément l'humiliation de Skinner. La comédienne doit pouvoir donner plusieurs niveaux de sens dans son interprétation du rôle : parodie, humiliation, honte, fierté. La difficulté consiste à exhiber la souffrance sur le mode du Grand-Guignol. L'accueil sévère de la critique lors de la création de la pièce à Paris révèle les obstacles d'un projet parfois impossible :

Que retenir de cette parabole (guerre) des sexes ? S'il est libre de se faire des frayeurs, de s'exagérer l'effroi du beau sexe... Il nous bassine avec ses utopies, son prêchi-prêcha, ses supplices et sa pluie de sorcières. On sort de cette évocation fardée en danse macabre la tête farcie » « farci de symbole »⁶⁰⁷.

Comment les actes de barbarie sont-ils représentés ? Judith décapite Holopherne, Placida décapite les jeunes vierges, Katrin exhibe son torse aux seins coupés, autant d'images qui n'ont rien à envier à la tragédie antique. Les scènes de décapitation sont données à voir de manière à la fois crue et stylisée, paradoxale : elles n'ont rien à voir avec le théâtre In-Yer-Face car, comme cela a été dit, l'écart historique, les anachronismes, la stature mythique des personnages élèvent la barbarie au-delà du naturalisme, au même titre que chez Edward Bond. Ces actes ne sont pas pires que ceux de la tragédie sénéquienne, élisabéthaine, jacobéenne. Œdipe s'arrache les yeux, Médée tue ses enfants, on crève les yeux de Gloucester dans *Le Roi Lear*. Chez Barker, la mise en scène est inscrite dans le texte de manière à déranger le spectateur tout en maintenant son attention en éveil ; il ne s'agit pas de le faire fuir. L'insupportable est donné à voir une fois que le spectateur est mis en condition par l'écoute d'un texte poétique :

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 rewards⁶⁰⁸.

Quels sont les choix scénographiques proposés pour montrer la décapitation par exemple ? A la création de *Judith* par la Wrestling School, la servante verse du vin

⁶⁰⁷Frédéric FERNEY, *Le Figaro*, 9 février 1995.

⁶⁰⁸Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *op.cit.* .p. 67.

rouge dans une baignoire au moment de la décapitation : le public voit la couleur emblématique et entend le son amplifié du liquide versé. L'auteur fait le choix d'une représentation métaphorique pour des raisons techniques et parce que le symbolique est plus efficace pour faire travailler l'imagination du spectateur :

I don't show blood, simply because it doesn't work. The audience doesn't believe it anyway⁶⁰⁹.

La pénibilité des gestes de décapitation est exhibée mais la tête d'Holopherne est dissimulée à la vue du spectateur. En revanche, le bruit mat de la tête qui tombe est sonorisé, amplifié, insoutenable⁶¹⁰. Si le metteur en scène Guillaume Dujardin⁶¹¹ partage ce point de vue, Jerzy Klesyk choisit de montrer le sang versé. Barker et Klesyk utilisent les mêmes arguments pour des choix scénographiques complètement opposés : Howard Barker stylise l'action, refusant de faire concurrence au naturalisme télévisuel et son déluge de sang qui finit par anesthésier le spectateur ; Jerzy Klesyk montre le sang qui gicle précisément parce que cette vision ne va pas émouvoir davantage le spectateur habitué à la violence télévisuelle.

Dans la mise en scène d'*Ursula*, la tête des comédiennes est dissimulée de manière à ne voir que partiellement le geste de décapitation des vierges pour des raisons techniques évidentes, ce qui n'enlève rien à l'horreur de la situation. La gestuelle est chorégraphiée dans des indications techniques très précises. Les coups de glaive sur le cou des vierges ligotées sur des chariots métalliques sont ponctués par la psalmodie et les pleurs. Cette association paradoxale entre l'horreur et le sacré est effrayante, soulignant la dimension du sacrifice :

They sing. Placida draws the blade across the neck of the first virgin. [...] As the staccato psalm and the cries continue, Lucas advances into the scene step by step, mesmerized, flinching but staring. He holds a bottle and two glasses. [...]

(*Ursula*, p. 81)

L'horreur est essentiellement produite par la sonorisation : le technicien-son a une place aussi importante que l'acteur dans la *Wrestling School* tant pour le choix des

⁶⁰⁹Entretien avec Howard BARKER, novembre 2004.

⁶¹⁰Mise en scène de *Judith*, *Wrestling School*, 1995.

⁶¹¹Guillaume DUJARDIN, mise en scène de *Brutopia*, Montluçon 2002.

musiques qui accompagnent l'Exordium que pour la sonorisation des accessoires, des objets métalliques, produisant des sons froids aux échos déshumanisés, à l'inquiétante étrangeté. Dans cette scène, le son amplifié du glaive qui tombe est conjugué à celui du bris de verre. Un temps de silence est marqué dans la didascalie :

Lucas lets fall the bottle and glasses, which shatter on the floor. Then Placida releases the sword which clatters, echoes through the hall. Silence returns.
(Ursula, p. 81)

La parape emblématique du sang qui signe l'acte monstrueux n'apparaît qu'ensuite, comme si le symbole du vin rouge qui s'écoule au sol ne suffisait pas. La littéralité organique est introduite avec le geste prosaïque de Placida :

Placida lifts the hems of her gown, and wrings dark blood from them.
(Ursula, p. 81)

En revanche, le sang est montré a posteriori : on ne le voit pas jaillir des têtes décapitées. L'imagination qui comble ces ellipses est plus efficace que la monstration grotesque comme celle du cadavre porté par Skinner. D'une manière générale, Les pièces plus récentes, postérieures à *The Castle* ont recours à une violence moins sophistiquée, plus incisive et moins allégorique. La fin d'*Ursula* « tranche net » : Placida « liquide » ses rivales en les décapitant en série, la gestuelle est rapide et efficace, chirurgicale. Un autre procédé de dissimulation est introduit avec les chariots, tables ou caisses roulantes permettant de véhiculer les personnages condamnés à la mutilation ou qui l'ont déjà subie hors scène. Ces machines à connotation chirurgicale sont l'avatar contemporain de l'ecclème antique détourné de sa fonction : elles véhiculent un corps encore vivant, en souffrance, tout en dissimulant les parties mutilées. Dans *Animaux en Paradis*, seule la tête de Tenna, prisonnière ennemie, est visible :

On apporte sur scène une caisse montée sur des roulettes. La caisse s'arrête. Du sommet dépasse la tête rousse de Tenna.
(*Animaux en Paradis*⁶¹², p. 129)

La scène de Tenna renvoie à l'image de Winnie ensevelie jusqu'au cou dans *Happy Days*⁶¹³ mais l'absurde beckettien fait place à la cruauté Catastrophique chez Barker. La

⁶¹²*Animaux en Paradis*, Paris : Editions théâtrale, 2003. *Animals in Paradise* n'est pas encore édité à ce jour.

dissimulation du corps de Tenna souligne la monstruosité d'une tête autonome du corps, comme décapitée. Cette impression est renforcée par le discours de Taxis exhortant les blessés de guerre à devenir bourreaux à leur tour :

TAXIS: Si quelqu'un a des mains qu'il lui fasse sauter la tête
 (Un silence. Les blessés ont le regard perdu dans le vide)
 Comme on extirpe un bouchon du goulot d'un champagne
 exceptionnel
 (Il marche entre les lits)
 Pan
 Ça mousse
 Toi
 (Taxis s'arrête)
 Qui a les mains blanches et vigoureuses croisées sur la couverture
 [...]
 Des moignons
 C'est dommage

(*Animaux en Paradis*, p. 130)

Le dispositif de la caisse encourage le spectateur à imaginer les sévices subis par Tenna, (les ecchymoses sur son visage sont suffisamment éloquents pour ne pas montrer le reste). Le spectateur est tenu en haleine, pressentant l'exécution capitale qui pourtant n'aura pas lieu. Barker opte pour le procédé suggestif, afin d'éviter l'ostentation naturaliste tout en manipulant le spectateur : il induit une attente pour la décevoir ensuite.

En écho inversé à l'image de la tête sans corps, *Found in The Ground* propose cette fois-ci un personnage sans tête qui déambule tout au long de la pièce : Macedonia est le spectre d'Ann Frank qui hante les décombres de la deuxième guerre mondiale. Le procédé de dissimulation consiste à remplacer la tête décapitée par un portrait :

The headless woman perambulates with infinite slowness, her head behind an enlarged portrait of nobody.

(*Found in The Ground*, p. 350)

Le procédé scénographique est pleinement signifiant puisqu'il s'agit littéralement de « faire écran » à la représentation abjecte et grotesque :

⁶¹³Samuel BECKETT, *Happy Days, The Complete Dramatic Works, op.cit.*

A screen falls in front of the headless woman. It is the same size as the photographic portraits and seems to rest on her shoulders. Instantly film of extermination and execution is projected onto the screen.

(Found in The Ground, p. 357)

La mise en scène est iconique, et ironique, puisqu'elle redouble l'image de la barbarie : la tête décapitée est masquée par la projection d'images de décapitation. Ce procédé parodie le voyeurisme⁶¹⁴ de notre société audiovisuelle ; il ridiculise le personnage d'Hitler, bourreau médusé devant le spectacle insoutenable des victimes de l'extermination. Mais au premier degré de la représentation, ces images sont bel et bien données voir au public. Dans ce cas précis, la monstration est nécessaire puisqu'il s'agit d'éduquer Hitler, le coupable, en lui infligeant le spectacle de ses crimes. L'horreur filmée et l'horreur donnée à voir au théâtre, spectacle vivant, se conjuguent. Les indications scéniques soulignent la posture figée, soumise d'Hitler, personnage – spectateur mis en abîme :

Instantly a film of extermination and execution is projected onto the screen. The workman rushes over the stage depositing a chair on which Hitler, curious and stimulated, sits. He stares like a man addicted to television.

(Found in The Ground, p. 357)

La scène sert une démonstration didactique, une « dé-monstration » qui plaide en faveur de l'imagination créatrice du spectateur devant l'œuvre d'art et non en faveur d'un regard médusé et pétrifié, observation stérile :

HITLER: I understood today
 Walking
 Walking some of the way
 How the greatest artist does not use his eye
 (Pause)
 It is a profound error to look too closely
 (Pause)
 Always we are told (Pause)
 By artists of the second rank (Pause)
 To look
 No
 Not to look exactly
 To observe
 Yes
 Always this emphasis on the observe whereas [...]

⁶¹⁴ Il ne s'agit pas de nier la mémoire des horreurs de guerre mais d'éviter l'obsession visuelle comme fin en soi, détournée de sa fonction de « réflexion » morale, et de suggérer implicitement d'autres modes de représentation pour véhiculer les témoignages de l'Histoire.

Whereas this observation rendered as it is into a principle [...]
 Produces nothing but a lifeless imitation
 Exquisite sometimes (*Pause*)
 You gasp
 You can't help gasping but it's a formal tribute
 One must ask more
 One does ask more (*Pause*)
 Stop looking
 Stop listening (*He smiles*)
 Stop believing the world
 Invent the thing (*Pause*)
 That's what I thought walking here.

(*Found in The Ground*, p. 351)

Le personnage d'Hitler ne renie pas l'émotion devant la toile peinte⁶¹⁵ ("to gasp" désigne à la fois l'extase et l'horreur) mais il questionne le pouvoir de l'artiste⁶¹⁶ sur l'observateur. Être pétrifié devant le spectacle de l'horreur signifie être paralysé or il s'agit d'exhorter l'imagination créatrice du spectateur pour autoriser ensuite le « travail » maïeutique sur les questions morales de la barbarie et de la passion ("Stop believing the world, invent the thing"). La tirade illustre l'impossible projet d'un auteur tiraillé entre le respect d'un spectateur libre et la nécessité de le guider, d'induire le désir d'un « au-delà du regarder » :

Qui n'a pas vécu ceci : être obligé de regarder en spectateur ("Schauen") tout en aspirant à un au-delà du regarder, aura du mal à se figurer la précision et la clarté avec lesquelles, quand on envisage le mythe tragique, ces deux processus coexistent et se font éprouver côte à côte⁶¹⁷.

Les choix scénographiques ont une justification paradoxalement didactique: l'auteur soigne le rythme de ses pièces afin de ne pas saturer le spectateur avec la barbarie. La structure fragmentaire des pièces et la syntaxe elliptique sont d'un grand secours pour ne pas s'appesantir sur le sordide : elles permettent de passer rapidement à autre chose.

Le théâtre de la Catastrophe n'est pas figé dans un seul mode de figuration des actes de barbarie ou d'impudeur. *Victory* fait partie, avec *Bite of the Night*, *The Castle*, *Judith*, *Ursula* et *He Stumbled*, des pièces qui associent les excès de langage abject et injurieux

⁶¹⁵La toile peinte est, dans notre démonstration, métonymique des autres supports de figuration de la réalité que sont la représentation théâtrale et l'image filmée.

⁶¹⁶La problématique de l'auteur n'est pas de dénoncer la « toute-puissance » de l'artiste et du créateur comme maître d'œuvre (visée utopiste et naïve de surcroît), mais de stigmatiser la visée utilitariste, politique et didactique de Brecht, BOND, et du théâtre In-Yer-Face.

⁶¹⁷NIETZSCHE, *Œuvres Complètes*, t. 1, 1, Fragments posthumes, Paris : Gallimard, 1977.

à l'action violente. Pourtant ces pièces ne s'inscrivent pas dans une période esthétique donnée de la production de l'auteur ; elles traversent l'œuvre entre 1985 à 2000. La boucherie barbare fait place, à partir des années 1990, à des pièces de l'intime, explorant la violence passionnelle à travers des perceptions exacerbées : *Women Beware Women*, *The Brilliance of the Servant*, *Und*, *Twelve Encounters of a Prodigy*, *The Twelfth Battle of Isonzo*, *Found in the Ground*. Ces pièces sont rassemblées dans un même volume (volume 5) qui comprend également *Ursula*, pièce où la violence atteint le paroxysme du génocide avec la décapitation de l'ensemble des personnages féminins ... par un personnage féminin. *He Stumbled* (2000) et *Animals in Paradise* (2003) réintroduisent la topique du corps dépecé en l'associant et la passion amoureuse (*Gertrude*, *the Cry*, *Dead Hands*, *Knowledge and a Girl*, *Dead Hands*⁶¹⁸).

Une double évolution est sensible dans le parcours de l'auteur depuis ses premières pièces. La sexualité devient une préoccupation majeure parce qu'elle met en jeu le désir et la passion comme potentiel destructeur, tragique, Catastrophique :

[Sex] was always in my work and slowly it acquired its own profound metaphorical value. Because of its complexity, and its threat, it is not simple to address it without apprehension. [...] For me the sexual is the ungovernable. [...] In all my work I reassert the catastrophic potential of the sexual encounter⁶¹⁹.

De plus, l'expérience de la mise en scène, menée conjointement par l'auteur depuis 1988, introduit une conscience plus aigüe de la représentation au sein même de l'écriture dramatique. La narration et la description prennent une place plus importante dans le discours des personnages et dans les indications scéniques, sollicitant davantage l'imaginaire et le fantasme. Au-delà du dialogue, les pièces inscrivent la question de la réception du spectateur. Le dosage entre le littéral et le métaphorique est remis en cause dans le discours, le face-à-face avec la violence est remis en question dans la représentation.

⁶¹⁸ Nous ne citons pas l'ensemble des pièces.

⁶¹⁹ "Interview with Howard Barker", Charles LAMB, *The Theatre of Howard Barker*, op. cit. pp. 197-198.

II. Le face-à-face impossible

La problématique centrale de *Wounds to the Face* est celle de la confrontation au visage blessé, métonymie d'une Catastrophe infligée à la partie la plus exposée du corps de l'homme :

Le visage est la partie du corps la plus individualisée, la plus singularisée. Le visage est le chiffre de la personne⁶²⁰.

Les traumatismes de la guerre dont 1914-1918 a exhibé l'horreur avec ses « gueules cassées », le travail du temps, la chirurgie esthétique sont les situations dramatiques permettant d'explorer les dégâts et modifications spectaculaires du visage. *Wounds to the Face*, pièce séquentielle en forme de tableaux questionne l'impossible « face-à-face » avec celui qui a littéralement « perdu la face ». Se pose la question éthique du regard sur le visage méconnaissable, mutilé ou refait. Les scènes du miroir⁶²¹ (“First to love yourself”, “Arbitrary Imprisonments”), celle de Narcisse (“The Collaborator reserves part of himself”) et celles du double (“The Dictator’s Double”, “The Necessity of full Possession”)⁶²² problématisent la question de l'identité à partir du visage. Quelle est l'adéquation entre l'apparence extérieure et l'intimité ? Que disent les personnages qui ont “perdu la face” ? Que disent les visages mutilés ? Et surtout, que disent ceux qui les regardent ? Telles sont les questions mises en jeu dans *Wounds to the Face* :

Les choses ont une forme. [...] Le visage, au contraire, s'exprime dans son expression même. [...] Il ne se manifeste pas comme image mais comme une parole. La détresse du visage est un appel pour moi et sa parole m'assigne avant que je le désigne. Avant que j'aperçoive le visage, je l'entends [...]. Il me parle sans mots par sa seule présence. [...] Le visage d'Autrui me parle et m'appelle, il me dérange, il est le dérangement même de la surprise « derrière la porte ». Et si j'écoute son appel, ma réponse ne peut être qu'une réponse éthique⁶²².

⁶²⁰David LE BRETON, *Anthropologie du Corps et Modernité*, Métailié, P.U.F, 1990, p. 43.

⁶²¹Ces scènes sont l'illustration dramatique de la « scène du miroir » lacanienne comme émergence de l'identité.

⁶²²Catherine CHALIER « L'interdit de la représentation », *Le visage. Editions Autrement – Série Mutations n° 148*. Paris : 1994, p. 22.

Nous n'aborderons pas ici la question éthique du Visage comme manifestation de l'Autre, telle qu'Emmanuel Levinas l'a développée (« La relation au visage est d'emblée éthique⁶²³ ») ; nous envisagerons en revanche sa représentation dramatique. *Wounds to the Face* met en abîme la question métathéâtrale du visage qui s'exhibe, son expressivité, le jeu entre l'apparence et l'intériorité, le masque et la transparence, l'image et la personne :

Le visage c'est mon prochain qui m'offre une signification, il m'offre le sens de mon regard. Il ne s'agit pas d'un dé-voilement. Sa nudité est à jamais exposée, et elle ne peut donc pas être dé-voilée. Le visage est déjà dénudé. Sa vulnérabilité est comme un dénuement qui ne peut se défendre lui-même⁶²⁴.

La dimension éthique du face-à-face peut-elle être perçue visuellement par le spectateur ? Comme nous l'avons vu, les choix scénographiques de l'auteur s'appuient sur l'importance du texte, de la parole du personnage, rejoignant en cela l'interprétation philosophique énoncée par Levinas et Catherine Chalié :

Nous sommes et nous ne sommes pas l'image que nous avons de nous-mêmes et, dans cet écart, nous demeurons dans la parole qui ne cesse de nous advenir et de nous faire exister⁶²⁵.

La dimension analytique de la parole maïeutique a déjà été évoquée. Les différentes séquences de *Wounds to the Face* montrent le rapport ambigu et conflictuel que l'individu entretient avec son image et avec celle de l'Autre. La scène du « tableau » de l'Empereur reprend la question morale de l'engagement de l'artiste par rapport à l'Etat, thématisée dans *Tableau d'une Exécution*. Le peintre, qui a osé dévoiler l'abjection de l'empereur, est châtié, rendu aveugle :

EMPEROR: One of us must be blinded. Either I must be in order not to see what you have shown me of myself, or you, in order to be blamed for a truth that never should have been permitted.
(*Wounds to the Face*, p. 69)

Cette scène dramatise la question de la « figuration » comme esthétique picturale mais aussi de la « dé-figuration » de l'homme. Dans cette scène l'empereur voit dans sa

⁶²³ Emmanuel LEVINAS, *Ethique et Infini*, Paris : Fayard, 1982, p. 91.

⁶²⁴ Edvard KOVAK, « Le face-à-face » in Catherine CHALIER, « L'interdit de la représentation », *Le visage. op.cit.* p. 21.

⁶²⁵ Denis VASSE, *La Chair Envisagée*, Paris : Seuil, 1988, p. 43.

défiguration la calomnie contre le visage de l'Etat. Le peintre est subversif dans cette logique :

EMPEROR: My face is the State. You have attacked my face. (*Pause*) That's treason.

(*Wounds to the Face*, p. 68)

Le peintre n'a pas peint un tableau réaliste, figuratif, il a fait ressortir la bestialité de l'empereur, exhibant la monstruosité secrète tapie derrière sa « face », la façade politique de l'empereur :

EMPEROR: When one is portrayed as a beast, one must be a beast.

(*Wounds to the Face*, p. 69)

L'empereur reconnaît la puissance évocatrice de l'art pictural qui révèle la vérité sans pour autant être figuratif. Le personnage du peintre a cherché à représenter « la qualité de la vie » à l'instar du peintre Bacon :

Il faut trouver une technique adéquate qui rende toutes les pulsations d'une personne.... C'est pourquoi il est si difficile de faire des portraits. Le modèle est un être de chair et de sang et ce qu'il faut capter c'est l'émanation [...] Il semble que pour faire un portrait il faille enregistrer le visage. Mais avec le visage, ce qu'il faut essayer de capter c'est l'énergie qui émane de la personne⁶²⁶.

Dans la peinture de Bacon, nous voyons des « figures » et non des visages :

Le corps est figure, non structure. Inversement la Figure, étant corps, n'est pas visage et n'a même pas de visage. Elle a une tête, parce que la tête est partie intégrante du corps. Portraitiste, Bacon est peintre de têtes et non de visages. Il y a une grande différence entre les deux. Car le visage est une organisation spatiale structurée qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps, même si elle en est la pointe... c'est l'esprit animal [...] le projet de Bacon : défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage⁶²⁷.

Le travail de Bacon consiste à faire surgir la dimension animale de l'homme, sa bestialité à travers ce que Deleuze appelle la « figure ». La séquence de *Wounds to the Face* illustre le procédé : pour « figurer » la vérité, l'art doit « dé-figurer » la réalité.

⁶²⁶Francis BACON, *Bacon*, Centre Georges Pompidou, II - LE CORPS, LA VIANDE ET L'ESPRIT, LE DEVENIR-ANIMAL, p. 23.

⁶²⁷Francis BACON, *Ibid.*, p. 19.

Quel visage les comédiens doivent-ils prêter à leur personnage pour interpréter *Wounds to the Face* ? La représentation scénique du visage est évoquée dans les indices de pré-mises-en-scène : la mutilation est signalée de manière oblique par les accessoires suggestifs tels le bandage, la boîte à mutiler. Le soldat a la tête bandée, la femme au cachot a le visage recouvert de crasse, le personnage de Monsieur n'a pas le droit d'enlever son masque, le beau Narcisse subit la boîte à mutiler qui enferme son visage. Ces indices de dissimulation ne signifient pas la non-visibilité du visage des acteurs, bien évidemment. Ils plaident contre une représentation expressionniste tout en suscitant le malaise du spectateur :

La défiguration ou l'enlaidissement ont pu devenir des moyens de monstration sinon de spectacularisation : sorte de mise en image provocatrice du regard de l'Autre sur la performance artistique [...] L'exhibition met en cause l'inhibition du voyeur⁶²⁸.

La souffrance et la laideur des visages défigurés sont données à voir de manière oblique. La préoccupation de Barker rejoint celle de Francis Bacon : contrairement à une peinture misérabiliste qui exhibe des lambeaux de chair, « Bacon peint des corps sans organes, le fait intensif du corps, car le visage humain n'a pas encore trouvé sa face⁶²⁹ ». Il s'agit de percevoir la substance sensorielle et émotionnelle qui émane de la présence charnelle :

Le corps est la surface extérieure, apparente et interactive [...] La chair est la profondeur intérieure, essentielle et intersubjective de l'individu⁶³⁰

Le corps de l'acteur se distingue de cette chair intime. Les situations dramatiques dans *Wounds to the Face* mettent en abîme la fonction de l'acteur qui doit « faire tomber le masque » du personnage psychologique. L'acteur met en jeu son corps et sa voix non pas pour devenir cet autre d'un personnage social, mais pour imposer sa présence comme tissu de sensations et pas seulement comme pulsions extériorisées dans une gestuelle. Lorsque l'horreur est présente, elle n'est pas expressionniste. Les comédiens sont vus de profil ou dos au public⁶³¹ lorsqu'ils représentent les personnages mutilés se regardant dans le miroir :

⁶²⁸Bernard ANDRIEU, *L'action de la chair*, Théâtre / Public n°154 – 155, *op. cit.* p. 5.

⁶²⁹Bernard ANDRIEU, *L'action de la chair*, *ibid.* p. 5.

⁶³⁰Bernard ANDRIEU, *L'action de la chair*, *ibid.* p. 5.

⁶³¹Dans les mises en scène de Jean –Paul Wenzel et de Salvadora Parras, *La Scène sur Saône*, Lyon, mars 2004.

THE MOTHER stands behind the SOLDIER, and then, with an effort of will, begins to unravel his bandages. At last he is exposed. They both stare into the mirror. Their horror, their will, suspends them.

(Wounds to the Face, p. 55)

Le visage de l'horreur n'est pas donné à voir mais à imaginer, situation plus dérangeante qui déclenche les fantasmes sur les modalités de la torture à l'origine de cette défiguration. De plus, le spectateur est mis en abîme, invité à regarder des personnages en train de s'observer, à l'abri de ces observateurs dans une forme de voyeurisme secret. Cet évitement de l'agression frontale de la barbarie n'est qu'un respect stratégique du spectateur, un piège pour lui infliger plus sournoisement la cruauté des actes.

Le choix scénique de l'indirection dans le face-à-face avec le visage prend un sens éthique. Il illustre la conception théâtrale de l'auteur : la complexité du monde ne peut être rendue que dans l'opacité de l'écriture, le théâtre n'est pas un miroir tendu à la réalité. De même la confusion tragique de l'homme lui confère un visage trouble qui ne peut être lisible dans la transparence :

Barker déteste la transparence, il n'aime ni être dévisagé lui-même, ni dévisager les autres⁶³².

⁶³² Mike SENS : *Alternatives Théâtrales* n° 57, p 7.

III. Le face-à-face comme duel dans l'arène de combat⁶³³

Le théâtre de la Catastrophe offre des situations récurrentes de face-à-face entre des personnages traqués dans un duel tragique pour leur survie. La scène des doubles dans *Wounds to the Face*⁶³⁴ illustre ce combat contre l'Autre, figure de l'Altérité sous toutes ses formes : celle de l'étranger que nous sommes tous pour autrui, mais aussi celle de l'étranger que nous sommes pour nous-mêmes, tourmentés par la chambre obscure de notre inconscient. La scène est relativement inoffensive, les doubles se contentant d'un pugilat chorégraphié par des indications scéniques précises :

They stare into each other's faces. They laugh with bewilderment. The laugh dies away. The FIRST DOUBLE launches himself violently against the SECOND. They struggle, moving first one way, then the other. They cease, exhausted. [...] They struggle, vilely, to and fro.

(*Wounds to the Face*, pp. 66-67)

Cette saynète reste didactique⁶³⁵, contrairement à d'autres face-à-face tragiques où les visages se toisent avec une intensité dramatique et picturale. Dans la mise en scène d'*Animaux en Paradis*⁶³⁶, Tenna et Taxis s'opposent dans un duel rhétorique ; le duel est littéralement mis en scène et en espace puisque les personnages se font face, immobiles à cour et à jardin, distants de plusieurs mètres, s'affrontant verbalement. Une mise en scène similaire oppose Gertrude et Claudius dans *Gertrude, The Cry*⁶³⁷. En revanche, le face-à-face entre Dancer et Arrant⁶³⁸ suscite la tension dramatique annonçant le meurtre : non seulement les protagonistes se toisent, mais ils font de leur observation réciproque l'objet d'un commentaire rhétorique, intensifiant l'angoisse de la mort imminente. Le regard comme mise à mort devient « réflexion », au sens de « reflet » et de miroir. Le visage « parle », il annonce le crime :

⁶³³ « combat » : allusion au nom de la compagnie de l'auteur, la Wrestling School.

⁶³⁴ Elle stigmatise également les manipulations génétiques et le clonage.

⁶³⁵ Dans *Wounds to the Face*, (comme dans les autres pièces séquentielles, les personnages n'ont pas de nom propre ; ils sont désignés par leur fonction, soulignant la portée allégorique du texte.

⁶³⁶ Wrestling School, Théâtre des Deux Rives, Rouen, mars 2005.

⁶³⁷ Wrestling School, Londres, 2002.

⁶³⁸ *Hated Nightfall*, pp. 19-23.

DANCER: You stare a great deal. I've noticed, since the Revolution, a vast increase in staring. Fitch used to do it, still does do it, I expect ...[...]

Do take your coat off. (*ARRANT looks*)

There you go! Staring again! At least undo the neck!

(*Hated Nightfall*, p. 20)

Le malaise est amplifié par la présence d'un tiers, Fitch, observateur silencieux du huis clos⁶³⁹ :

A figure is discovered, observing DANCER. He wears an overcoat, glasses. There is a quality of authority in him. DANCER catches him in the corner of his eye.

(*Hated Nightfall*, p. 19)

Le rythme de la scène joue sur l'association paradoxale entre le ralentissement, créé par la parole bavarde⁶⁴⁰ et la précipitation du geste meurtrier. Le discours de Dancer est parodique, le personnage se donne en représentation :

DANCER: Sometimes their innate correctness is **distorted** by the **falsifications** of **perspective** induced by crisis. I compare the wisdom of the people to a figure wandering in a hall of **mirrors**. Always the individual **recognises himself**, but in **grotesque forms**. This nightmare of **perception**⁶⁴¹ [...] I am mixing my metaphors ...! [...] Yes of course I'm learned, what about you? (*Pause*) (p. 20). (*Hated Nightfall*)

Cette manière de différer le meurtre attendu augmente la tension dramatique : le personnage tourne tel un animal autour de sa proie avant de fondre sur lui. Les indications scéniques font alterner les pauses et les gestes brusques : (*Pause [...] suddenly [...] He laughs [...] A long pause [...] He walks boldly to the table, adjusts a glass or two [...] p. 20*). La rapidité de l'acte meurtrier contraste avec le suspense largement entretenu depuis le début de la scène. Le suspense prend la forme d'une « suspension » du geste annoncé implicitement :

(*Pause. ARRANT unbuttons his neck, opens his coat.*)

(*Hated Nightfall*, p. 21)

⁶³⁹Fitch, observateur silencieux renvoie à la figure de la servante dans *Judith*.

⁶⁴⁰La tension dramatique de la situation et la charge verbale rappelle le face-à-face de l'acheteur et du dealer dans *la Solitude des Champs de Coton*, de Bernard-Marie KOLTES (Paris : les Editions de Minuit, 1986).

⁶⁴¹Nous soulignons le paradigme de la perspective visuelle et du miroir déformant de la réalité qu'est le théâtre.

La cruauté est en suspens, le spectateur devient voyeur d'une stratégie de l'attente⁶⁴². La violence est pourtant différente de celle du théâtre In-Yer-Face car elle n'encourage pas la complaisance dans un acte sanglant de boucherie. Lorsque Dancer tranche la gorge d'Arrant, le geste est brusque, efficace :

DANCER's eyes are fixed on ARRANT's throat.[...] He laughs, stops. [...] He has contrived to place himself behind ARRANT.He grabs ARRANT by the head, forcing it back. [...] ARRANT struggles, DANCER slashes his throat. [...] They struggle. ARRANT chokes. ARRANT lies back in the chair [...]
(*Hated Nightfall*, pp. 21-22)

Dans l'économie scénographique, le spectacle de la cruauté fait progressivement place à la souffrance audible. La représentation scénique du théâtre de la Catastrophe trouve des chemins de traverse plus efficaces que la violence ostensible : elle joue sur l'effet de surprise en juxtaposant les actes de cruauté et la suggestion de la souffrance. Les perceptions visuelles sont doublées de perceptions auditives. L'agonie du mourant n'est plus seulement donnée à voir mais à entendre :

ARRANT is dying but noisily.[...][DANCER] goes to throw ARRANT's coat over him [...] DANCER pauses, throws the coat over ARRANT. The sound is muffled. [...] The grunting stops. He looks, shakes his head. [...] Music, percussive, brief.

(*Hated Nightfall*, pp. 22-23)

Les indications scéniques s'inscrivent dans la structure dramatique de la pièce. Elles ne sont pas de simples rajouts signalant la proxémique des personnages mais entrent dans la composition rythmique et visuelle d'une pièce qui se lit comme une partition musicale et se regarde comme un tableau vivant. La « fascination visuelle » dans *Judith* et la « qualité spatiale des corps sur scène » sont soulignées par Elisabeth Sakellaridou :

Le positionnement des corps (debout, assis, à genoux, couchés) prend de l'importance au fur et à mesure que les personnages négocient leurs relations intersubjectives. [...] Les sujets/corps sur scène (*Judith* et *Holopherne*) ne se

⁶⁴²David Ian RABEY évoque le silence lourd et l'attente dans la scène II, 4 de *Victory* : "A terrible tension of delay in their locked stares", *Howard Barker, Politics of Desire, op. cit.* p. 137.

regardent plus, mais, aux yeux du public, le mouvement figé du corps et de la parole, crée une étrange fascination picturale⁶⁴³.

Le « mouvement figé du corps » appelle trois remarques. L'immobilité est une constante dans l'esthétique tragique de Barker : sa fascination picturale n'est pas simplement décorative, hommage à l'histoire de l'art et à son cortège de têtes tranchées dans le cas de *Judith*⁶⁴⁴. L'immobilité est chargée d'une tension dramatique paradoxale : l'immobilité n'est pas une paralysie, elle est active, elle pétrifie, à l'instar de Méduse. La deuxième remarque porte sur l'« étrange » fascination picturale : le terme « étrange » est à prendre au sens freudien d'« inquiétante étrangeté », appelant confusément le « retour du refoulé ». Lorsque l'action tragique atteint son point fort, le personnage tend vers l'immobilité, posture d'autorité : l'agitation serait alors une déperdition d'énergie inefficace. Le trouble et l'effroi renvoient à la dimension tragique de l'homme. Le spectateur saisi par le tableau d'atrocités devient acteur du mythe tragique qui se rejoue devant lui. La mémoire et l'imaginaire sont sollicités. Proposition idéaliste, le public est élevé au rang de l'artiste tel que Nietzsche rêve l'homme lorsqu'il invente ses propres images. Reprenons la citation de Nietzsche :

Qui n'a pas vécu ceci : être obligé de regarder en spectateur (« Schauen ») tout en aspirant à un au-delà du regarder, aura du mal à se figurer la précision et la clarté avec lesquelles, quand on envisage le mythe tragique, ces deux processus coexistent et se font éprouver côte à côte. [...]

Que l'on transpose donc ce phénomène propre au spectateur artiste en un processus analogue chez l'artiste tragique, et l'on aura compris la genèse du mythe tragique. Il partage avec la sphère artistique apollinienne le plaisir plein qui s'éprouve dans l'apparence (Schein) et dans le regarder (Schauen), et en même temps il nie ce plaisir et trouve une satisfaction encore plus haute dans l'anéantissement du monde visible de l'apparence⁶⁴⁵.

Les mises en scènes stylisées (« apolliniennes ») de la Wrestling School à partir des textes dionysiaques encouragent le spectateur à devenir artiste en créant l'au-delà de la représentation visible :

⁶⁴³Elisabeth SAKELLARIDOU, « La qualité picturale des pièces récentes de Howard Barker », *Alternatives Théâtrales* 57, *op. cit.* p. 69.

⁶⁴⁴Nous avons en mémoire les portraits de Goliath, Méduse, Saint Jean-Baptiste.

⁶⁴⁵NIETZSCHE, *Œuvres Complètes*, t. I, 1, *Fragments Posthumes*, *op. cit.*

There is a very strong aesthetic system at work in my own productions. [...] Strictly imaginative resources come into play that defy the expectations of realist theatre⁶⁴⁶.

Ce spectateur idéal fait-il partie d'une élite cultivée ? Barker prétend au contraire honorer le spectateur dans des spectacles à la portée de tous : "I don't have the right audience for my plays"⁶⁴⁷).

Si les spectacles de Barker créent une « étrange fascination picturale⁶⁴⁸ », les tableaux peints par l'auteur ont une « charge dramatique⁶⁴⁹ ». Les silhouettes impressionnistes des personnages sont figées dans des postures théâtrales stimulant l'imagination, visant un au-delà de la « figuration » pour atteindre la « figure », à l'instar de Bacon. Les personnages sont des figures à l'apparence plus spectrale que charnelle, au visage imperceptible. Les esquisses sont brouillées, travaillées à partir de taches détrempees ou de traces rappelant la technique des encres japonaises. Pourtant, le tableau suinte de chair, par l'effet conjugué de la couleur et du mouvement : les teintes, où se mêlent les ocres, beiges, glaise, rose pâle et gris rappellent la peau du cadavre ou celle de la glaise de paysages en friche. Les tableaux sont caractérisés par une tension entre l'opacité et la transparence, comme l'écriture et la représentation théâtrale : la curiosité est sollicitée par le malaise qui se dégage de la toile peinte ou la souffrance des personnages ; l'œil est saisi par l'association paradoxale entre la violence du personnage et la gestuelle mesurée, voire immobile du comédien.

⁶⁴⁶ "Interview with Howard Barker", Charles LAMB, *The Theatre of Howard Barker*, op. cit. p. 200.

⁶⁴⁷ Conversation avec l'auteur, Colloque de Nanterre, janvier 2004.

⁶⁴⁸ Voir citation ci-dessus d' Elisabeth Sakellaridou. note 643

⁶⁴⁹ Voir annexes : illustrations.

IV. Le corps en face : la nudité

Dans le théâtre de la Catastrophe, le comédien est prêt à « perdre la face » pour se livrer corps et voix : il ne se donne pas en représentation, il s'expose. Il ne s'exhibe pas, il se donne à voir et à entendre :

Le travail du comédien est un artisanat acharné qui, tout en étant basé sur le plaisir, n'a rien à voir avec le plaisir tel qu'il est glorifié, fétichisé dans notre société, mais qui a à voir avec une sorte de défi vital par rapport à sa propre honte⁶⁵⁰.

The actor entering the art of theatre must know it might cost him his life. [...] But an actor, him you might justly indict with having *broken your world* ...⁶⁵¹

Lorsque l'acteur se met en péril, il met en péril le confort du spectateur et vient ébranler ses certitudes en éveillant ses perceptions. La nudité fait tension avec la dissimulation du corps dans la dialectique de la monstration et de la dissimulation évoquée précédemment. S'agit-il d'une expression violente de la vérité, comme on parle de « vérité nue » ?

SHOULDER: We reveal ourselves. [...]

And the world full of pornography! everything open to the skies

and still

This

Animal

Shyness

I do not think we can ever obliterate this horror of uncovered

flesh we swim it we plunge [...]

And what is excess but disguise

Even the prostitute

Even the most degenerate explorer of concupiscence knows

This

Animal

Shyness

God presumably is present

What else could it be?

Undress for him he longs for truth.

(The Brilliance of the Servant, p. 114)

Le discours de Shoulder problématise l'ambiguïté du regard sur la nudité, sur les questions morales de la pudeur, de la honte, et sur celles de sa représentation dans la

⁶⁵⁰Entretien avec Jerzy KLESYK, *op.cit.*

⁶⁵¹Howard BARKER, *Death, The One and the Art of Theatre*, p. 27.

société de l'image qui, comme nous l'avons vu, se complait dans l'exhibition voyeuriste:

SUNETRA: Because the body is in my opinion a thing of such fragility in its futile claims to dignity, who could observe it without suffering the terrible awareness that we are – each one of us – solitary [...]
(*The Brilliance of the Servant*, p. 117)

La réflexion de Sunetra fait pendant à celle de Shoulder. Entre ces deux perspectives, comment la nudité du comédien est-elle mise en scène ? Quelles réactions suscite-t-elle ? Provocation ? Pudeur ? Séduction ? Dans quelles circonstances les personnages se dévêtent-ils ? La séduction érotique est thématifiée dans l'initiation sexuelle de Little Louis dans *The Gaoler's Ache for the Nearly Dead*. Le récit des servantes est modalisé au présent de narration afin de susciter le désir de l'auditeur et de le conjuguer au présent de l'action dramatique :

THIRD SERVANT: I leave my clothes on...! (*The others laugh*)
I do...!

FIRST SERVANT: Not all of them?

THIRD SERVANT: Not all of them silly! I leave sufficient clothes on to make him curious because –
[...]

SECOND SERVANT: I'm naked straight away! (*They laugh*)

THIRD SERVANT: If you show too much it's -

SECOND SERVANT: I show everything! (*They peel with laughter*)

THIRD SERVANT: You keep him in suspense, you show him this little bit -

SECOND SERVANT: I can't wait! (*She squeals*)

THIRD SERVANT: And that little bit, you leave some bits covered and some bits –

(*The Gaoler's Ache*, p. 201)

Le rythme de l'échange entre les personnages, leurs rires compulsifs miment l'excitation sexuelle. Ce témoignage stéréotypé où les femmes révèlent leur stratégie est un avatar de la séduction féminine⁶⁵² telle qu'elle est définie par Baudrillard (la séduction s'appuie sur le suspense et le vacillement de l'image du corps qui joue à se masquer et se dévoiler⁶⁵³). Un jeu d'équilibre s'instaure entre le discours et la représentation : lorsque le texte des personnages est évocateur, la représentation scénique reste sobre et à l'inverse, lorsque la représentation scénique matérialise la nudité, le discours est inutile, redondant. Dans le passage à l'acte – scénographique,

⁶⁵² "feminism is not very much ingrained in my work", Rencontre avec Howard BARKER, *op. cit.*

⁶⁵³ BAUDRILLARD, *De la Séduction*, *op. cit.*

lorsque la nudité des personnages (et des comédiens) est effective, elle s'impose brutalement sans préliminaires de séduction, de manière crue. Dans *The Brilliance of the Servant*, Camera se déshabille sans retenue :

Camera is naked but for a slip. Her eyes rest on SUNETRA [...] Pause, Camera unfastens her shoulder straps and lets the slip fall. She is naked. The two women stare at one another for some time, then Sunetra tears her eyes away. [...]

SUNETRA: My husband avoids my mother's nakedness

Have you noticed that

His eyes are everywhere except [...]

SHOULDER: Do look Mr Taxman...!

Taxman is the first to turn his gaze [...]

She is very beautiful, is she not? [...]

TAXMAN (*turning his eyes abruptly away*): Yes she is beautiful!

(*The Brilliance of the Servant*, p. 120)

La pudeur de Taxman est mise en tension avec l'impudeur de Camera : la nudité et le silence du personnage sont amplifiés par le bruit menaçant de la machine à torturer qui parvient de l'extérieur, ponctuant l'échange de sursauts d'angoisse. La sexualité, le désir et la mort conjugués engendrent un malaise sournois. La représentation frontale de la nudité est une alchimie de violence et de pudeur.

Dans la mise en scène de *Gertrude*⁶⁵⁴, on peut se demander si la nudité est provocante ou esthétisante, érotique ou anatomique ? Selon Barker, elle démobilise le spectateur :

When nakedness appears it commands silence on the audience; it does not command silence on the other characters; somebody talked to me about Gertrude, that the moment Gertrude took her clothes off in the very first scene, he couldn't hear the play for 15 minutes. That's very interesting because he thought she was so beautiful that he couldn't think; I hadn't realised that as a writer and I couldn't alter anything, but it does mean that a lot of the text becomes purely music. [...] In *Dead Hands*, it also happens and in that sense it's completely derailing; it derails but it's also meant to be; that's what happens because when she takes her clothes off and throws herself on the body of the dead man, he [Eff] is talking rubbish⁶⁵⁵.

L'écoute du texte peut être perturbée devant la nudité de la comédienne. Il perd alors son importance pour n'être plus que musique :

⁶⁵⁴Création de la Wrestling School, Londres, octobre 2003.

⁶⁵⁵Rencontre avec Howard BARKER, *op. cit.*

What I'm most interested in is loading the emotions. I've no belief at all that most people can follow all of it or even hear all of it [...] It listens to a long speech and I know it gets lost⁶⁵⁶.

La perception de la nudité reste personnelle et individuelle, source d'excitation ou d'indifférence. La nudité n'est pas une stratégie de séduction érotique car le théâtre de Barker se démarque de cette manœuvre attendue et vulgaire qui constitue la trame des feuilletons télévisés de série B. Dans *Gertrude*, une scène parodie le manège de la séduction érotique, lorsque Gertrude tend un piège à l'amant Albert pour que Claudius l'assassine :

Gertrude enters, doing up the belt of her coat, bare-legged in shoes [...]

ALBERT: And you are

GERTRUD: Yes

ALBERT: You are

GERTRUDE: Naked

Yes

ALBERT: I AM AFRAID TO SEE WHAT IS SO WANT TO SEE

[...]

Albert turns from her to avoid the sight. As Gertrude loosens the belt of her coat she gasps [...] Gertrude's fingers hesitate at the buttons [...] she gasps again [...] Albert goes to seize Gertrude.

(Gertrude, pp. 58-59)

Cette scène stéréotypée et aguicheuse dans l'économie de la pièce permet de « liquider » l'illustration de la séduction ordinaire. Elle engage le voyeurisme du spectateur et le dérange bien qu'elle soit une parodie, un travestissement de la séduction comme piège tendu à Albert. Cette scène est suivie d'autres moments de nudité mis en scène de façon plus complexe, esthétique, tragique (et néanmoins érotique). La posture immobile et arrogante de Gertrude dans l'extrait suivant est une provocation contre le moralisme d'Hamlet :

Gertrude is defiant. With a gesture of self-assertion she slips the gown from her shoulders and lets it fall to the floor. She is naked before Hamlet. His gaze does not falter.

(Gertrude, p. 76)

⁶⁵⁶“Interview with Howard Barker”, Charles LAMB, *The Theatre of Howard Barker*, op. cit. p. 200.

Gertrude arbore sa nudité comme une arme de combat contre les principes et la bienséance de la Cour :

GERTRUDE: I AM NOT ASHAMED
I SHALL NOT BE ASHAMED
WHEN DID I KNOW SHAME
NEVER AND NEVER WILL I KNOW IT.

(*Gertrude*, p. 70)

La nudité de Gertrude ne fait que prolonger l'acte transgressif qui ouvre la pièce avec le meurtre de Hamlet. Conjuguée avec la tension tragique de la mise à mort qui vient clôturer la pièce, la nudité de Gertrude prend une charge érotique, électrique : le rythme de l'action s'accélère dans la confusion d'eros et thanatos. Les indications scéniques sont alors plus précises et plus abondantes. La posture verticale et rigide de la comédienne est contraire au processus de vacillement défini par Baudrillard dans la stratégie de séduction. Le regard de Gertrude est fixe, intense, immobile. En lieu et place de la séduction, l'immobilité fait de la posture un défi, une « im-posture » qui devient érotique :

A director should use nakedness very carefully as it is an instrument of power⁶⁵⁷.

L'immobilité dérange car elle offre à la fois l'opacité de la chair et abolit la profondeur de l'espace. L'immobilité suggère la rigidité de la mort. De plus, si le corps du comédien est l'outil permettant d'incarner un personnage, le corps nu que voit le spectateur sur la scène n'est plus celui du personnage mais bien celui de l'acteur, source d'inconfort :

Somehow nakedness breaks the convention of the stage because the stage says – I'm only acting this- I'm only an actor, but when you strip yourself naked, some of that subterfuge falls down. There is a break in the convention of what's going on. The nakedness is so naked that it becomes disruptive and very powerful, and I use it⁶⁵⁸.

Rares sont les hommes nus sur la scène de la Catastrophe (les personnages de Lucas dans *Ursula* et du serviteur dans *Animals in Paradise* font exception). La nudité est un

⁶⁵⁷Howard BARKER, *Wrestling with Barker Workshop*, *op. cit.*

⁶⁵⁸Entretien avec Howard BARKER, *op. cit.*

choix esthétique illustrant le mythe érotique de l'Éternel Féminin⁶⁵⁹ chez Barker. La nudité de la comédienne est caractérisée par un érotisme froid qui met en lumière l'anatomie du corps : le jeu des éclairages permet de discerner les courbes musculaires et l'ossature.⁶⁶⁰ La nudité des comédiennes est une pose sculpturale proche de l'esthétique picturale :

Ce que fait la peinture plus manifestement ou tout autrement que la littérature, c'est de produire des corps intermédiaires qui composent l'énigme de la signification et maintiennent cette énigme en surface⁶⁶¹.

Dans le cas de *Gertrude*, la nudité est inscrite dans le paradigme de la pétrification, liée au regard méduséen du personnage : (« Terrible eyes Gertrude, p. 20), Terrible stare p. 36 »). Gertrude est caractérisée par la froideur et la dureté :

HAMLET: [...] Why is my mother so severe that face looks chiselled out of stone.

(*Gertrude*, p. 15)

Ce portrait renvoie à la cruauté de la femme –bourreau chez Masoch :

Chez Masoch, [...] la femme–bourreau prend des poses figées qui l'identifient à une statue, à un portrait ou à une photo. ... elle suspend le geste d'ouvrir sa fourrure⁶⁶².

Gertrude goes to Claudius. She touches his face with profound love. She walks off, and stops suddenly. [...] She strides out, undoing her coat as she goes out. (p. 56)

Gertrude enters holding a pair of high-heeled shoes in one hand and with the other pulling a gown around her nakedness.(*Gertrude*, p. 68)

La froideur de marbre renvoie au silence de pierre : elle n'est pas une fin en soi, purement esthétique, symbolisant la méchanceté du personnage. Elle illustre le mystère de l'Éternel Féminin et de son sexe effrayant. Dans sa nudité, Gertrude ne dévoile rien de son mystère :

Le découvert ne perd pas dans la découverte son mystère, le caché ne se dévoile pas, la nuit ne se disperse pas. La découverte-profanation se

⁶⁵⁹ « the Feminine Mystique » selon David Ian Rabey, in *Howard Barker : Politics and Desire*, op. cit.

⁶⁶⁰ Création de *Gertrude* par la Wrestling School, op. cit.

⁶⁶¹ Francis BACON, *Bacon*, Centre Georges Pompidou, op. cit. p. 37.

⁶⁶² Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris : Editions de Minuit, 1969, p. 33.

tient dans la pudeur, fût-ce sous les espèces de l'impudeur : le clandestin découvert n'acquiert pas le statut du dévoilé. Découvrir signifie ici violer, plutôt que dévoiler un secret⁶⁶³.

Claudius cherche à posséder, non pas le corps de Gertrude, mais son cri d'extase, expression la plus charnelle et la plus insaisissable de la personne. La difficulté pour la comédienne est de concilier la provocation et la pudeur. La nudité est souvent accompagnée de l'immobilité et de la fixité du regard, dans le face-à-face avec un autre personnage. Lorsque Gay se dénude dans *The Bite of the Night*, elle appelle et implore les regards :

GAY: [...] *She flings off her last garment. She stands naked. (Pause) Stare at me, then. (Pause) Stare (Pause) Consume me. (Pause) Are you consuming me?*

(The Bite of the Night, p. 98)

De même, dans la création d'Animaux en Paradis⁶⁶⁴, La confrontation entre Taxis et Tenna prend la forme d'un échange frontal : les deux comédiens sont debout à chaque extrémité du plateau, à cour et à jardin, distants l'un de l'autre, immobiles, face à face. Tenna est venue « échanger » son corps contre la paix. Il s'agit bien entendu d'un piège et Taxis n'est pas dupe du manège. La mise en scène de cette nudité offerte et rigide illustre le projet d'échange mercantile. La comédienne qui incarne Tenna est nue en pleine lumière, l'éclairage cru suggère la « soi-disant » sincérité du personnage. La rigidité de la posture verticale est censée renforcer la « droiture » de Tenna dans sa « mise à nu » ; cette loyauté est paradoxale avec l'indécence de la nudité, ce que ne manque pas de relever Taxis en sommant Tenna d'aller se rhabiller. Tenna offre sa nudité de profil, évitant d'agresser frontalement le spectateur qui s'oublie à loisir dans le regard. La nudité est oblique pour maintenir l'illusion du quatrième mur et préserver la distance avec le spectateur. Dans ces scènes qui commandent un certain respect, les comédiens portent la nudité comme un vêtement tragique. La géométrie de l'espace scénographique est organisée selon deux axes : celui de la verticalité soulignée par la rigidité de la posture immobile et l'horizontalité marquée par la distance entre les deux comédiens face à face, soulignant la charge de l'échange verbal. Le cadre strict de l'espace ainsi dessiné permet d'éviter l'agitation du théâtre de divertissement et de contenir le lyrisme du drame tragique. La mise en scène de la Catastrophe répond aux

⁶⁶³Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, op.cit. p. 237.

⁶⁶⁴Création de la Wrestling School, Rouen, mars 2005, op.cit.

exigences suivantes : froideur, contrôle, puissance. La nudité associée à l'immobilité est-elle un outil de transgression au même titre que les scènes sexuelles ?

L'accouplement des personnages est décliné sur des modes divers, de la scène brève et brutale (*The Last Supper, Victory, He Stumbled*) ou alors plus stylisée :

LUCAS: *He seizes her, thrusting his hands into her skirts [...]*

That's a queen

(He drives her backwards in his passion)

And your breasts, soft, paperd and declining

(He flngs up her skirts, then stops in his rush)

LISTEN...

(He lets the skirt fall...)

Our marriage is a sin ...

(Ursula, p. 71)

La scène d'amour entre Lucas et Placida se prolonge, les indications scéniques abondantes sont des suggestions chorégraphiques précises là où la pièce atteint son paroxysme dramatique et tragique, dans le mariage entre la passion sexuelle et l'interdit religieux. *Gertrude, the Cry* s'ouvre sur le meurtre de Hamlet qui culmine avec l'union sexuelle de Gertrude et Claudius :

GERTRUDE: Poison him

(Claudius [...] pours the fluid into the man's ear. Gertrude seems to vomit in her ecstasy. Her cry mingles with the cry of the sleeping man who shudders)

Fuck me

Oh fuck me

Claudius and Gertrude couple over the dying man. All three utter, a music of extremes.

(Gertrude, the Cry, p 10)

Les scènes sexuelles sont transgressives car elles sont régulièrement associées à la mort ; l'illustration paroxystique est celle de la rencontre charnelle entre Doja et Turner comme nous l'avons vu (*He Stumbled*, p. 275) Dans *Victory*, les didascalies sont absentes de l'échange suffisamment éloquent entre Charles et sa maîtresse Devonshire :

CHARLES *(Propelling her forward to the window)*

DEVONSHIRE: Charlie, You are hurting my arse...

CHARLES: Get me then, get me in your hand –

[...]

Listen you, who is the monarch here? Out! Not you! *(He grabs DEVONSHIRE's wrist. They are alone.)*

DEVONSHIRE: Charlie, I must wash my hand -

CHARLES: No.

DEVONSHIRE: I'm sticky –
CHARLES: Lick it then, cats do –

(*Victory*, p. 147)

Les scènes d'amour soulignent la dimension animale et instinctuelle, elles ne sont pas l'expression du plaisir mais celle de la compulsion organique : elles font irruption dans le flot langagier des personnages telles des éruptions passionnelles plutôt que sentimentales. Dans l'urgence de leur manifestation, ces scènes sexuelles sont rarement associées aux scènes de nudité afin d'élever la représentation au-delà du réalisme télévisuel ou cinématographique. Elles matérialisent une passion tragique qui dérange : la pulsion bestiale est traitée sur un mode esthétique, stylisé, rendant la brutalité plus dérangeante. Le spectacle de la nudité, moins subversif que les scènes sexuelles, impose une forme de respect :

To make a loved one naked is an immense gratification ,probably more than the sexual act ; in *The Europeans*, Katrin and Starhemberg undress themselves - there is a huge distance -he won't let her cross the distance and she won't let him cross the distance. Katrin says "I show myself and it is an act of love". Her body is maimed : that is a secret revealed but it only lasts as long as that secret, the revelation has a kind of charge and erotic value ; but once that action has occurred, there must be another, and that's the pursuit. And that IS in a sense a bit like a religious pursuit, because like in religion it's an obligation, that is you cannot be refrained from it⁶⁶⁵.

La nudité des comédiens n'est pas la célébration voyeuriste de l'intimité mais le dévoilement de la fragilité humaine :

La honte de la profanation fait baisser les yeux qui auraient dû scruter le découvert. La nudité érotique dit l'indicible. [...]

La nudité érotique est comme une signification à rebours, une signification qui signifie à faux, une clarté convertie en ardeur et nuit, une expression qui cesse de s'exprimer, qui exprime son renoncement à l'expression et à la parole, qui sombre dans l'équivoque du silence : parole qui dit non pas un sens mais l'exhibition⁶⁶⁶.

La nudité est aussi vulnérable que le visage lorsqu'elle s'expose sans l'artifice ou la séduction d'une gestuelle décorative et encombrante :

Le visage c'est mon prochain qui m'offre une signification, il m'offre le sens de mon regard. Il ne s'agit pas d'un dé-voilement. Sa nudité est à jamais

⁶⁶⁵Entretien avec Howard BARKER, *op. cit.*

⁶⁶⁶Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, *op. cit.* pp 237 et 241.

exposée, et elle ne peut donc pas être dé-voilée. Le visage est déjà dénudé. Sa vulnérabilité est comme un dénuement qui ne peut se défendre lui-même. Cette fragilité du visage est radicale. Elle va jusqu'à la possibilité du meurtre, parce que le visage s'offre à me pouvoirs. Il s'expose jusqu'à la mort. Pourtant, devant une telle exposition du visage je ne peux pas imposer ma volonté. [...] le regard du visage met en question ma place devant lui⁶⁶⁷.

Devant la nudité du comédien, le spectateur est renvoyé à sa propre fragilité et à sa responsabilité morale :

L'exposition extrême du visage m'offre sa signification : « tu ne tueras pas ! » le sens du visage me désigne ma vocation, qui est la vocation éthique. [...] La relation au visage est d'emblée éthique⁶⁶⁸.

La nudité appelle le silence :

Nudity does not command silence on the other characters; it commands silence on the audience⁶⁶⁹.

⁶⁶⁷Edvard KOVAK, « Le face-à-face » Catherine CHALIER, « L'interdit de la représentation », *Le visage*, *op. cit.* p. 21.

⁶⁶⁸Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, *op.cit.* p. 91.

⁶⁶⁹Entretien avec Howard BARKER, *op. cit.*

V. L'immobilité : la présence du corps

L'immobilité du comédien est une autre forme de nudité dans laquelle le personnage offre sa vérité. La direction d'acteurs s'inscrit à la fois dans la convention et dans l'expérimentation : classicisme des mises en scène shakespeariennes qui mettent le verbe au cœur de l'action dramatique et le comédien au service du texte poétique. Le comédien s'engage dans un travail d'épuration, cherchant à se libérer des contraintes de jeu traditionnelles comme « l'incarnation » psychologique du personnage. Le théâtre de la Catastrophe réclame une mise en scène adaptée à l'esthétique tragique et à l'écriture iconoclaste des pièces. Nous ouvrons ici une parenthèse sur le travail de la Wrestling School.

A. Le corps en jeu : l'acteur artisan de la Catastrophe

Howard Barker a fondé en 1988 sa propre compagnie, la "Wrestling School", «L'école de la lutte» suite à son insatisfaction quant à l'adaptation scénique de ses pièces. Lorsque la Royal Shakespeare Company créa *The Bite of the Night*, une note d'avertissement fut diffusée au public pour justifier la longueur de la pièce⁶⁷⁰, trahissant ainsi une incapacité à comprendre et réaliser le projet de l'auteur :

This play has a performance time of about five hours. The Royal Shakespeare Company felt it necessary to issue an apology for the length of this experience, thereby confessing its inability to trust theatre when it failed to commoditize itself properly. In its struggle to contain the power of drama in its contest with the greater conveniences of television or film, the State theatre condemns theatre to irrelevance, eroding the very bases of its uniqueness.

(*Arguments for a Theatre*, p. 84)

⁶⁷⁰La durée de 5 heures n'est pas exceptionnelle pour des créations contemporaines, du moins en France, à en juger par la programmation régulière de pièces très longues au Festival d'Avignon : 8 heures de spectacle pour *Les Pièces de Guerre* d'Edward BOND (*The War Plays*), mise en scène d'Alain Françon, 1995. Olivier Py, metteur en scène de ses propres pièces est un fervent défenseur de spectacles longs, plus festifs que ceux de Barker : *La Servante, Histoire dans fin*, Actes Sud Papiers, 1995, est un cycle de 5 pièces, représentées en continu lors de la création au Festival d'Avignon en 1995. Durée du spectacle : 12 heures.

Quelle est la spécificité de la Wrestling School⁶⁷¹ ?

The Wrestling School explores the dynamic between language and communication, performer and audience through the work of playwright Howard Barker and works to develop new forms of expression for text based drama⁶⁷².

Le projet de la compagnie, tel qu'il est défini par l'auteur, s'appuie sur les termes-clés "dynamic", "communication", "performer and audience" qui soulignent l'interactivité entre le texte écrit et sa représentation⁶⁷³ scénique ainsi que l'engagement solidaire entre les comédiens et les spectateurs. Dans le théâtre de la Catastrophe, la représentation scénique ne vient pas se superposer à un texte dramatique autonome et préexistant ; l'auteur et le metteur en scène sont inséparables chez Howard Barker. L'image de la «lutte» est proche de la « performance » au double sens de dépassement physique et de « représentation théâtrale » au sens anglais du terme. La « lutte » est une performance aux deux sens de représentation et de dépassement de soi : « action accomplie (*to perform*) dans l'acte même de sa présentation⁶⁷⁴ ». La « lutte » désigne le travail de recherche concret et physique des comédiens face à une écriture dramatique complexe et parfois hermétique qu'il faut «prendre à bras le corps» pour la faire vivre scéniquement. Le travail expérimental de la compagnie de Howard Barker rejoint celui d'autres compagnies européennes, comme le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine :

Le chemin qui permet à l'acteur de découvrir que le « moi » doit rester à la porte du théâtre est difficile, il ressemble à un sacrifice et à un long travail d'humilité. Le comédien doit apprendre à ne plus se reconnaître et à donner naissance à un autre, un autre dont les proches ne reconnaissent plus le visage. Il s'agit de sacrifice. [...] un sacrifice obstiné, répété, laborieux. C'est un travail d'humilité inlassable [...] le comédien devient le serviteur d'un maître. Ce maître est la vérité du personnage. La Vérité. Jouer, c'est cela : laisser venir en soi la vérité. La Tienne. [...] Omission du moi, soumission à Toi, voilà le but. Tous les jours les comédiens vont d'abord s'effaçant dans le miroir, se déconnaissant, se défaisant. Cela prend beaucoup de temps. Enfin mon visage n'est plus là, et maintenant, dans la nuit de l'imagination, on cherche le visage de l'autre. Une heure, une heure et demie, l'on nage dans cette nuit amniotique, cherchant à ramener à la lumière le nouveau-né, créant lentement le visage de Toi⁶⁷⁵.

⁶⁷¹ "I have been encouraged to join the actors Kenny Ireland and Hugh Fraser to set up a new company whose sole function is the production of Barker plays" (Howard Barker, *Arguments for a Theatre*, *op.cit.* p. 34).

⁶⁷² Howard BARKER. Site internet de la Wrestling School, members.aol.com/wrestles/barker.

⁶⁷³ Le terme français «représentation» ne traduit que partiellement le terme anglais «performance».

⁶⁷⁴ Patrice PAVIS. *Dictionnaire du Théâtre*, *op. cit.* p. 302.

⁶⁷⁵ Hélène CIXOUS, « A propos du Théâtre du Soleil », Catherine CHALIER, « L'interdit de la représentation », *Le visage. op. cit.* pp. 161-163.

Le texte, sa prise en charge par l'acteur, l'investissement physique du personnage, de l'espace et du rythme sont étroitement solidaires pour créer l'alchimie nécessaire à un spectacle répondant aux visées de l'auteur :

The company was established in 1988 by actors from the RSC and the Royal court. It is made up of actors, musicians, designers and directors... a rich and compelling experience of language, sound and image⁶⁷⁶

B. L'immobilité : la parole est un geste

Le parti pris de l'immobilité n'est pas l'apanage du théâtre de la Catastrophe. L'illustration la plus extrême est celle de la mise en scène de *Psychosis* 4.46, de Sarah Kane par Claude Régy⁶⁷⁷. La comédienne entre en scène pour prendre une posture figée qu'elle gardera pendant 1 h 30, jusqu'à la fin de la pièce en forme de monologue tragique. Debout sur le devant de la scène, elle offre sa confession intime au public dans un face-à-face dérangeant, infligeant l'inconfort de sa paralysie. Nous retrouvons le même engagement du comédien dans des postures inconfortables dans les pièces de Barker. L'immobilité est un outil scénographique qui souligne la violence dramatique de la confrontation entre les personnages, permet d'entendre la poésie du texte ou sa complexité. L'immobilité du face-à-face entre deux protagonistes prend une signification paradoxale qui fait sa force :

Je crois beaucoup à toutes les vibrations qui peuvent émaner de la force statique. J'aime qu'il y ait énormément d'espace entre les gens, même pour des scènes intimes, et cet agrandissement donne une espèce de monumentalisation [...] La présence des corps entre eux, et les vibrations magnétiques qui en émanent, sont une force extrêmement grande, que l'agitation détruit complètement⁶⁷⁸.

Dans le discours Catastrophique, elle rappelle la noblesse des duels aristocratiques et renvoie confusément à l'animalité de la bête sauvage aux aguets, en état d'alerte.

⁶⁷⁶Site Internet de la Wrestling School, members.aol.com.

⁶⁷⁷Reprise au Théâtre National Populaire de Villeurbanne, printemps 2004.

⁶⁷⁸Claude REGY, *Espaces Perdus*, op. cit, p.106.

(Claudius glares at Hamlet)

CLAUDIUS: I say it

HAMLET: You say it yes

CLAUDIUS: The more that could be said

HAMLET: Yes

CLAUDIUS: I say it

HAMLET: Yes

CLAUDIUS: I say it and I say it

HAMLET: You say it and say it yes

CLAUDIUS: I say it and I say it and I say it again

HAMLET: You do yes

(Pause. Their eyes hang on one another's)

If God leant cunt to be religion I think He wouldn't have situated it between a woman's legs would He?

(Gertrude, the Cry, p. 66)

La théâtralisation de la joute verbale efface le contenu du discours et le réduit à sa fonction conative⁶⁷⁹. La pauvreté rhétorique du défi entre les deux personnages paralysés dans un rapport de forces statique prend une dimension comique⁶⁸⁰. Si les personnages se servent du discours comme arme rhétorique, l'attention du spectateur doit pouvoir se concentrer sur un point focal stable de manière à entendre le texte :

The characters are struggling for focus, they are trying to drag the focus from one another, either strategically or inadvertently⁶⁸¹.

L'immobilité permet d'éviter la perte d'énergie d'une gestuelle lyrique, dispersée, et garantit la concentration de l'énergie au service de la parole :

The actor becomes a speaking instrument, a body that talks⁶⁸².

La violence de la parole crée un rythme et rend la gesticulation inutile car « la parole est un geste⁶⁸³ ». La poésie de la langue, la rhétorique de l'abjection et les écarts entre les niveaux de langage imposent une économie gestuelle. La parole abjecte demande

⁶⁷⁹ « Fonction conative : le message a pour but d'agir sur celui à qui on s'adresse afin d'obtenir de lui une réaction, un comportement précis » Roman.JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, op.cit.p.190.

⁶⁸⁰ On entendrait presque le célèbre refrain des Beatles : « You say Yes and I say No »

⁶⁸¹ Conversation avec David Ian Rabey, *Wrestling with Barker Workshop*, 30.07.03.

⁶⁸² Howard BARKER, *Wrestling with Barker Workshop*, 30.07.03.

⁶⁸³ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, op. cit, p. 214.

une épure⁶⁸⁴ gestuelle qui va à l'encontre de l'agitation frénétique de certaines mises en scène actuelles :

Pour les comédiens cela signifie « ne pas construire des passions, mais vivre les pulsions. Ne pas être protagoniste, mais être « épileptique de sentiments » La certitude avec laquelle le spectateur voit [les comédiens] sortir des rails dans l'hystérie et l'attaque fait naître un doute sur la liberté du jeu. D'une façon courageuse on ne risque rien. Chacun se donne entièrement mais personne ne ressent rien intérieurement⁶⁸⁵.

A l'inverse, le travail de la Wrestling School mobilise la concentration du spectateur, fixé sur la présence de l'acteur immobile qui ne peut se dérober car il n'y a pas de « ligne de fuite » dans la structure horizontale et verticale de l'espace scénique : l'illusion de profondeur est abolie au plan visuel mais l'ouverture de l'imaginaire est garantie par l'écoute. De la même manière dans les tableaux de Barker, les paysages ne se structurent pas selon des lignes de fuite puisque les paysages sont déserts et les personnages des tâches errantes, perdues dans l'immensité. Les landes incertaines évoquent à la fois l'ouverture des ciels de Turner mais leur teinte livide, déclinée dans les tons ocres et gris, plombe le regard comme le ciel bas et lourd de Baudelaire. La coexistence de tensions contraires suscite un malaise indéfini.

En revanche, dans la représentation scénique, la profondeur est garantie par la voix du comédien et le texte en tensions contraires. La voix est enracinée aussi profondément que le corps du comédien dans sa posture verticale, classique, noble, mobilisant l'écoute d'un texte et propice à la descente aux enfers de l'abjection ou à l'élévation imaginaire. Dans le Théâtre de la Catastrophe il n'y a pas d'opposition mais une complémentarité paradoxale entre la perception concrète du corps du comédien et la représentation imaginaire de la topique charnelle. Visualité figurative et visualité littéraire se conjuguent :

Il est question d'un corps non pas protagoniste d'action mais que l'on pourrait dire « proustien », affecté ou constitué par la pensée du temps et poreux aux métaphores du monde⁶⁸⁶.

⁶⁸⁴La polarité n'est pas un système chez Barker, en revanche, les valeurs (au sens musical et pictural du terme) sont polarisées ; ainsi l'abjection ne va pas sans son contraire, la pureté, implicite dans cette « épure » du jeu.

⁶⁸⁵A propos du metteur en scène allemand CASTORF dans *Alternatives Théâtrales* BERLIN 2004 p. 77.

⁶⁸⁶Jean Louis SCHEFER, « La chair de la peinture », *BACON*, Centre.Georges. Pompidou, op. cit.p.36.

L'immobilité du comédien laisse entendre la poésie et voir les images métaphoriques tout en maîtrisant l'émotion. L'émotion est violente, mais tenue à distance. Debout, ancré dans le sol, le comédien figure la verticalité, trait d'union entre le bas et le haut (l'abject et le noble) de même que la langue de la Catastrophe parcourt la gamme rhétorique entre prosaïque et poétique, entre littéral et figuré :

Le corps signifie donc au-delà de lui-même, comme la vision donne plus à voir que ce qu'elle voit⁶⁸⁷.

La verticalité marque l'attachement à la terre et la poussée vers le ciel, suggérant simultanément la bassesse et l'envol poétique de la langue de la Catastrophe. L'immobilité des comédiens renvoie à la vie absente, au mystère de l'invisible :

Une représentation artistique ne s'impose en effet qu'à condition de renvoyer à la vie absente, en donnant surtout à la sensibilité de percevoir la face invisible d'un être, mais cette tâche reste souvent un idéal inaccessible⁶⁸⁸.

Le comédien immobile remplit la scène de sa présence dramatique qui repose sur son centre de gravité : il devient grave, tragique, à l'image du texte. Le silence qui s'installe dans la scène évoquée précédemment entre Charles et Ball dans *Victory*, II, 4, (p. 190) est rendu plus lourd par l'immobilité et la fixité des regards :

*A terrible tension of delay in their locked stares*⁶⁸⁹.

(*Victory*, p. 190)

L'interprétation de la scène 16 de *Gertrude* par la Wrestling School montre un Hamlet immobile dans son court monologue avant l'entrée de Claudius et Isola. Les cris du bébé qui viennent ponctuer son texte le laissent imperturbable :

An infant's cry. Hamlet is stock still. Isola hurries in.

(*Gertrude, the Cry*, p. 65)

Le formalisme de l'immobilité permet l'écoute du texte mis au premier plan. A l'immobilité verticale de la profération du verbe correspond l'immobilité horizontale qui

⁶⁸⁷Jean-Yves MERCURY, *L'Expressivité chez Merleau-Ponty, Du corps à la peinture*, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 258.

⁶⁸⁸Catherine CHALIER, « L'interdit de la représentation », *Le visage. op. cit.*, p. 81.

⁶⁸⁹David Ian RABEY, *Howard Barker, Politics of Desire, op. cit.*, p.137.

symbolise la mort. Les morts sont nombreux dans les pièces de la Catastrophe : «*Les morts traînent sur scène et interdisent à la fiction de s'envoler dans le pur récit d'elle-même*⁶⁹⁰ »:

The dead body is an object of fascination both in life and in art. What is more, its decay is mesmerizing. In theatre the living body must *represent* the cadaver, it cannot *imitate* it. To do so, it lies still. This little we know of death, and perhaps only this that the dead *lie still*...⁶⁹¹

L'immobilité est au service du texte. Le mouvement n'est pas absent pour autant, l'engagement physique du comédien est alors indispensable, incarnant l'émotion de manière spontanée et viscérale sans l'illustrer de manière redondante. Le portrait du comédien Nigel Terry dans le rôle de Savage (*The Bite of the Night*) est évocateur :

He cavorted in his moments of triumph, converting his intellectual satisfactions into physical actions. He demonstrated the actor's choice of significant physical expression making manifest internal states. But he did not hang his performance on the hook of his gestures⁶⁹².

Les excès lyriques et la gestuelle démonstrative sont inutiles, redondants par rapport au texte. Ou alors, ils correspondent à un choix pour souligner l'emphase et la théâtralité comme dans le jeu artificiel de Gertrude :

Cascan and Claudius watch as Gertrude drops the shoes to the floor and controlling her frailty, steps into them. She proceeds to remove a lipstick from her pocket and with infinite will, colours her mouth. Cascan suffers. Claudius exults. Gertrude tosses the lipstick far away.

(*Gertrude, the Cry*, p. 68)

La gestuelle peut prendre des accents clownesques, ridiculisant le personnage dans un intermède tragi-comique à la manière des bouffons shakespeariens :

ROMANOFF seizes DANCER by the throat. Comic music accompanies his attempt to throttle him. They move to and fro in a terrible embrace.

(*Hated Nightfall*, p. 3)

⁶⁹⁰Sarah HIRSCHMÜLLER, *La Question du Sens*, op. cit. p.60.

⁶⁹¹Howard BARKER, *Death, The One and the Art of Theatre*, op. cit, p. 54-55

⁶⁹²Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 63.

C. L'instabilité physique : force fragile de la présence

La posture des comédiens s'inscrit dans la même dialectique entre des pôles de représentation opposés : l'instabilité physique est une technique qui met le comédien et le spectateur dans l'inconfort.

Le plateau métallique servant de décor à *The Twelfth Battle of Isonzo* fonctionne comme un piège par ses dimensions exigus : il matérialise le huis clos du duel amoureux entre deux personnages soi-disant aveugles. Les comédiens sont handicapés par le port de lunettes à verres fumés ; leurs rares déplacements déclenchent le bruit métallique du plateau qui peut parasiter l'écoute du texte pour le spectateur. L'inconfort physique des comédiens contraints par les lunettes fumées, le plateau étroit et sonore créent une tension dramatique :

Barker challenged me to explore and extend my previous limits of physical balance, so the spatial relationships between us often aimed for a dance-like delicacy and synchronicity within the overall pictorial frame of a resonant metal set⁶⁹³.

Les lunettes sont un masque qui fige l'expression du visage et concentrent le regard du spectateur sur la bouche, la parole, la sensualité du texte. De plus, le comédien qui incarne l'âge très avancé d'Isonzo courbe le dos dans une posture inconfortable :

The shuffling feet precede the appearance of an old man, suited, blind. He is still like a bird, perched on two sticks.

(*The Twelfth Battle of Isonzo*, p. 242)

La nudité de Tenna est embarrassante pour la comédienne dans sa proximité intime avec la salle⁶⁹⁴. Enfin, l'intrigue (amoureuse et dramatique) de la pièce est un rituel de séduction rhétorique. La parole est érotisée en lieu et place des gestes. Contrairement aux scènes de fornication (*Victory, He Stumbled*), l'acte sexuel est différé, entièrement relayé par le discours des personnages, parfaite illustration du désir préservé dans sa

⁶⁹³David Ian RABEY, "Two against nature : rehearsing and Performing Howard Barker's Production of his play *The Twelfth Battle of Isonzo*", *Theatre Research International*, vol 30, n° 2, 2005, p. 178.

⁶⁹⁴Création du spectacle à Dublin, 2003.

non-réalisation⁶⁹⁵. L'immobilité forcée des comédiens, associée à l'inconfort de leur position est un défi de jeu pour le comédien :

Playing the part of Isonzo is an ordeal. It requires resisting the body to stay in a state of tension⁶⁹⁶.

Orchestrée de la sorte, « l'immobilité n'est pas absence de « mouvement⁶⁹⁷ » mais présence intense. Associée au port des lunettes, elle contraint les comédiens à explorer d'autres chemins pour manifester les émotions :

The dark glasses provided a mask of character behind which we could push for further vocal and physical intensity⁶⁹⁸.

Le comédien se rend disponible au présent de l'action théâtrale : il prête son corps et sa voix à un personnage contraint de s'inventer, de se construire dans l'urgence du conflit rhétorique⁶⁹⁹.

Ce qui importe n'est ni la trajectoire (le sens) ni le sens (la signification) de la reconstruction, mais l'événement, l'avènement de la vie à travers la rencontre inévitable avec l'autre. Cette rencontre définit le conflit dramatique, et en ce sens, Barker inverse la conception théâtrale d'Edward Bond :

Drama is not about what happens but about the meaning of what happens⁷⁰⁰.

Chez Barker au contraire le théâtre n'est pas dans la production du message mais dans le langage qui constitue l'action dramatique et figure le personnage au sens où Bacon évoque « la figure ». La présence du comédien, encouragée par la posture immobile et verticale permet de coller au personnage qui se crée dans l'instant présent :

Grâce à la puissance du langage avec tout ce que cela implique comme défi pour l'acteur, comme si l'Histoire s'agitait dans ses pièces, c'est de l'ordre de

⁶⁹⁵Cf BAUDRILLARD, *De la Séduction*, op. cit.

⁶⁹⁶Conversation avec David Ian Rabey, *Wrestling with Barker Workshop*, op.cit.

⁶⁹⁷Claude REGY, *Espaces Perdus*, op. cit. p. 48.

⁶⁹⁸David Ian RABEY, "Two against nature : rehearsing and Performing Howard Barker's Production of his play *The Twelfth Battle of Isonzo*", op. cit. p. 177. *Theatre Research International*, vol 30, n° 2, 2005, p. 177.

⁶⁹⁹My own tragedies are called catastrophic because a breakdown of order - social or personal- is always the starting-point, and the protagonist must invent himself out of the ruins of a life (Interview with Howard Barker by Nick Hobbes, op. cit.)

⁷⁰⁰Edward BOND, *Commentary on the War Plays*, London : Methuen, 1991, p 301.

la verticalité. Les pièces d'aujourd'hui sont souvent plates alors que les pièces de Barker sont verticales. Elles opèrent sur un niveau apparemment contemporain mais en fait elles traversent l'histoire⁷⁰¹.

Jerzy Klesyk emploie le terme « verticalité » en référence à la dimension intemporelle des pièces de Barker qui se libèrent de l'ancrage historique et traversent l'Histoire. Nous employons le terme « verticalité » au sens littéral de la posture physique, et de son versant métaphysique. Le théâtre de la Catastrophe est poétique, c'est un théâtre de la création et non de l'expression :

L'expression dramatique ou théâtrale, est conçue, selon la vision classique, comme une extériorisation, une mise en évidence du sens profond ou d'éléments cachés (comme si le sens existe préalablement. Cette ex-pression, cette « expulsion » de la signification, s'accomplit le mieux, à la scène, dans l'expressivité gestuelle et corporelle du comédien. Aujourd'hui [...] On conçoit l'œuvre moderne comme une création, et non comme une expression⁷⁰².

Dans le théâtre de la Catastrophe, les personnages n'exécutent pas des actions, ils sont dans la « performance » du verbe. Ils sont le jouet de leurs actions Catastrophiques qui les dépassent et les rendent tragiques. Ils se distinguent cependant du héros classique de la tragédie en ce qu'ils ne sont pas le jouet de forces extérieures : le monde dans lequel ils évoluent est un monde sans dieu, à l'image du monde agnostique de la post-Shoah.

Les héros de Barker sont des héros post-modernes mus par des pulsions intérieures incontrôlées qui informent leur existence dans l'urgence de l'instant. L'immobilité des acteurs ne traduit pas le stoïcisme des personnages mais leur « impassibilité », leur résistance à transformer les événements en explications⁷⁰³. Voilà en quoi les personnages de Barker diffèrent de ceux de Bond.

Le spectateur n'est plus voyeur car son regard ne s'arrête pas à un corps objet cloué sur la scène tel l'insecte de l'entomologiste. Le spectateur accompagne le cheminement mental et poétique du personnage sujet qui se reconstruit par la parole, rappelant la technique psychanalytique de la libre association d'idées préconisée par Freud. Le regard du spectateur devient actif et « traverse » le corps du comédien pour entendre et

⁷⁰¹Entretien avec Jerzy KLESYK, *op.cit.*

⁷⁰²Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 129.

⁷⁰³Voir la théorie développée par Jean-François LYOTARD, *L'Inhumain*, Paris : Galilée, 1988.

atteindre le sujet. La tâche du comédien consiste à s'ouvrir aux pulsions intérieures en laissant le texte s'insinuer en lui par tous les pores. On ne parlera pas ici de l'art du comédien mais d'artisanat⁷⁰⁴, d'une recherche expérimentale de la présence :

Barker requiert des comédiens hors du commun⁷⁰⁵ ; je dis souvent si on sait jouer Shakespeare on sait tout jouer parce que l'exigence est grande ; dans les pièces les plus fortes de Barker, la puissance du langage et des situations donne cette possibilité au comédien. Cette démarche est artisanale, une partition se travaille pendant des semaines, et ce que les acteurs font n'est pas à la portée de tout le monde, [...] ça joue sur le rythme qui n'est pas réaliste, la façon de traiter la parole qui n'est pas un traitement réaliste⁷⁰⁶.

Les personnages s'abandonnent à l'irruption d'une parole chaotique et instable qui ne fait pas « sens » en termes rationnels puisqu'elle dévoile précisément leur part d'irrationnel, révélant l'Autre du langage :

In linguistic terms, this impassibility can be seen as a surrender to the "Other" in language, rather than the attempt to make language a more faithful instrument of the mind⁷⁰⁷.

⁷⁰⁴Le terme « artisanat » prend ici ses lettres de noblesse : le travail du comédien est ramené à une dimension concrète, palpable, physique.

⁷⁰⁵Les comédiens qui ont fondé la Wrestling School viennent de la Royal Shakespeare Company.

⁷⁰⁶Entretien avec Jerzy KLESZYK, *op.cit.*

⁷⁰⁷Steven CONNOR, *Postmodernist Culture*, London : Blackwell, 1997, p. 42.

CHAPITRE XII

L'ANCRAGE DE LA VOIX

Les personnages s'affirment comme existence dramatique et non comme imitation d'une cohérence psychologique renvoyant à la réalité sociale. Le personnage n'a pas de discours préalable à sa production : il s'invente et s'accouche à partir du langage⁷⁰⁸. Les comédiens de la Wrestling School font exister leurs personnages en partant de la relation sensorielle à la parole :

Language does not reveal the character's thoughts ; the thought-process comes from the language. Character IS language ; the actor's way is to interrogate the text, the sound of words can tell him what the character is trying to do⁷⁰⁹.

La vision postmoderne du monde proposée dans les pièces de Barker trouve sa complémentarité dans le jeu des comédiens : l'univers Catastrophique souligne l'intensité du présent, le rapport de l'acteur au texte est marqué par la même acuité du présent. Ce lien organique au langage conditionne le rythme de l'action dramatique, miroir des émotions des personnages et permet au spectateur de vivre le spectacle dans l'urgence du moment présent :

Le théâtre se passe au présent ... matérialité réelle de l'art en train de se faire. Le spectacle doit être vu en train de se faire⁷¹⁰.

⁷⁰⁸La scène de confession quasi-psychanalytique de Katrin dans *The Europeans* est métaphorique de l'accouchement qui suit ; elle se met au monde par la parole et met au monde simultanément.

⁷⁰⁹Melanie JESSOP, *Wrestling with Barker Workshop*, *op. cit.*.

⁷¹⁰Claude REGY, *L'ordre des morts*, *op. cit.* p. 50.

I. La parole vient du corps

Nous distinguons ici la parole du personnage et la voix du comédien. Le personnage cherche les mots qui disent l'ébranlement du corps exposé à la torture ou à la passion. La syntaxe heurtée de la confession de Katrin traduit les difficultés d'élocution du personnage pour « ex-primer » le déchirement intérieur, l'indicible de la souffrance :

KATRIN: I claim to know the order of my thoughts what a preposterous claim – strike that out, no, among the cascade of impressions – that's better – that's accurate – cascade of impressions – [...] can you keep up ? Sometimes I find a flow and then the words go – torrent – cascade -cascade again, I used that word just now ! I like that word now that I have discovered it, I shall use it, probably at nauseam, cascading ! [...] Oh no the words are going, that isn't what I meant at all, precision is so – precision slips even as you reach for it.

(*The Europeans*, p. 67)

Le texte souligne l'impuissance du langage à dire la souffrance. Le discours de la Catastrophe oscille entre les deux extrêmes d'une parole pléthorique et d'une langue fragmentaire. Dans *The Castle*, le bavardage et l'aphasie coexistent dans la même scène :

STUCKLEY: There has to be a stop to that. The excessive talking. Talking here is a disease.

(*The Castle*, p. 224)

[...]

ANN (to HOLIDAY): Give up...

HOLIDAY: Wha'?

ANN: Give up.

HOLIDAY: She is most persuasive, I must say, with 'er monosyllables.

HOLIDAY (to BATTER, *shuffling off*) : Monosyllabic wisdom.

(*The Castle*, p. 225)

Si les personnages masculins raillent la loquacité « légendaire » des femmes dans le conflit sexiste de *The Castle*, leur discours est néanmoins iconique de la problématique esthétique et philosophique du langage (“You talk to much” est un leitmotiv qui revient d'une pièce à l'autre (*Rome, Wounds to the Face, Ursula*) soulignant le désir de domination de l'autre ainsi que la dimension théâtrale des personnages :

In Barker's plays, the characters are self-conscious talkers who try to top each other⁷¹¹. The characters cross one another when talking, trying to outperform the other characters. They are struggling for focus⁷¹².

La logorrhée est au personnage ce que l'écriture pléthorique est à la production dramatique de l'auteur. Seul l'excès et le débordement peuvent rendre compte du grouillement anarchique de la vie :

In Excess
 theatre proclaims its divorce
 from
 the myth of ordered life
 [...]
 The play of plethora
 Being a poem
 Cannot be reduced
 [...]
 A flood breaching the dyke
 of
 common experience [...]

(“On plethora”, *Arguments for a Theatre*, p. 139)

De même, la production prolifique de l'auteur et la récurrence des topiques et des procédés rhétoriques rappellent la technique du peintre qui explore un sujet en le reprenant de manière sérielle. L'imperfection du langage est à l'origine de ce processus de recommencement permanent ; il incite l'artiste à une démarche expérimentale et de recherche.

Le discours des personnages est disloqué, à l'image des déchirements physiques et émotionnels des personnages :

What is witnessed is not the reiteration of common knowledge but a dislocation of perceptions.

(*Arguments for a Theatre*, p. 29)

La langue fragmentaire dit la fracture intérieure du personnage tout en réaffirmant son humanité :

Art is a language without grammar⁷¹³.

⁷¹¹Melanie JESSOP, *Wrestling with Barker workshop*, *op. cit.*

⁷¹²David Ian RABEY, *Wrestling with Barker workshop*, *ibid.*

⁷¹³Edward BOND, *Commentary on the War Plays*, *ibid.* p. 203.

Le monologue d'UND dans l'attente de son visiteur révèle la souffrance de la femme qui sait l'heure de son exécution proche. Sa plainte prend la forme d'un flux verbal ininterrompu alternant entre la parataxe et l'hypotaxe, entre des pensées sans lien et des épanchements lyriques :

His lateness being fractionally
 For all its calibration
 Fractionally excessive and far from playing with my nerves has caused
 profound and inextinguishable offence
 Manipulation
 Oh I know manipulation
 It's an art
(The bell)
Now that is temper
(Pause)
 That
(Pause)
 That is trade
 Coal
 Coke
 Butchery
Why don't you go [...]

(UND, p. 214)

Lorsqu'ils sont prisonniers de la structure syntaxique, les mots renvoient au message derrière lequel ils s'effacent, ils sont abstraits, sans voix. En revanche, ils manifestent la matérialité du signifiant lorsqu'ils se libèrent de l'étau grammatical. La passion de Placida pour Lucas écorche la syntaxe de son discours haletant de désir :

PLACIDA: Kiss my heart now thrust your tongue into its mud
 Stir its sediments
 Dredge my darkness, Lucas
(She offers herself ... he holds her, burying his face ...)
 Dredge...
 Dredge... *(She moves him away)*
 Later ... !
 Later, obviously ... !
(He goes to leave, swiftly ...)
 Darling...! *(He Stops)*
 It's not white...my wedding dress...

(Ursula, p. 78)

De même, la passion de Gertrude déchire son corps autant que son esprit. Son discours fragmentaire traduit l'ébranlement de son intégrité mentale et émotionnelle.

Gertrude ne peut plus formuler de phrases structurées, son texte prend une dimension nominative. Il devient l'inventaire de ses organes emportés par la lame de fond de la passion :

GERTRUDE: My bladder
 My ovaries
 My bowel
 This rushing in them as a storm in gulleys washes
 Washes
 My kidneys
 My belly
 My womb
 The rivers boiling through
 Latin names now
 Urethra
 Vulva
 Mammary
 Surging as the blood goes flooding more blood than any
 Body can contain
 The brain however
 THE AGONY OF THE BRAIN
 (Gertrude, *the Cry*, p.79)

Le catalogue de Gertrude est clinique, anatomique, déictique, il désigne un corps ébranlé dans ses fonctions organiques : l'incohérence du personnage dans sa passion tragique se traduit par la dislocation physique où les parties du corps se désarticulent. Au lieu de la métaphore usée du cœur brisé rappelant le « thou hast cleft my heart in twain » shakespearien, Barker a recours à l'expression littérale du corps éclaté. L'image s'est déplacée du cœur aux organes, le siège noble des sentiments disparaît en faveur du ventre, des fonctions organiques, de ce qui définit l'animalité dissimulée derrière l'enveloppe charnelle :

Le mot n'existe qu'à l'état sauvage. La phrase est l'état de civilisation des mots⁷¹⁴.

La parole commence lorsque l'énonciateur renonce à la maîtrise de la langue, à sa grammaire et à sa structure. Dominé par la passion, le sujet exposé à l'urgence de la situation présente ne cherche plus à maîtriser le discours ; il s'abandonne à l'Autre du

⁷¹⁴Pierre GARNIER *Spatialisme et poésie concrète*, Paris : Gallimard, 1968, p. 131, cité par Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris : Verdier, 1982. p. 316.

langage, aux forces tumultueuses de l'inconscient qui libèrent une parole désarticulée⁷¹⁵. Au terme de sa dislocation, le langage devient monosyllabique, aphasique :

HOLIDAY: She's most persuasive, I must say, with 'er monosyllables [...] monosyllabic wisdom.

(*The Castle*, p. 225)

Si la remarque du personnage est satirique, elle relève néanmoins la fragilité émotionnelle d'Ann. La souffrance mentale et charnelle des personnages déchaîne le langage, lui ôte les chaînes de la bienséance et ramène la parole à son stade primitif, pré-langagier :

Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned⁷¹⁶.

Les scènes d'exaction physique dans lesquelles la souffrance prive le personnage de sa parole sont d'une violence extrême :

CHARLES (*to SCROPE*): Speak, can you? Tell us what you know of the filthy act of History (*He cups his hand to hear. SCROPE hesitates.*)
Mmm? Can't hear yer? mm?

SCROPE (*His lips cut off*): a – a – er – ee –

CHARLES: Mmm?

SCROPE: Arr – the –

CHARLES: Come again?

(*Victory*, p. 191)

Ces scènes qui transcendent l'ancrage historique renvoient non pas à une réalité sociale contemporaine⁷¹⁷ mais à la violence universelle. Les pièces récentes explorent la douleur intime, dérangeante de la passion sexuelle dans *12 Encounters with a Prodigy*. La souffrance du vieux Toledo esclave de son désir abject pour l'urine du jeune KISSTER le rend incapable de s'exprimer distinctement. Sa parole est fragmentaire, anarchique. (pp. 150-152). Si le langage traduit l'ébranlement du personnage, la parole devient à son tour une maïeutique⁷¹⁸. De même, l'épreuve initiatique de la passion que

⁷¹⁵Jean-François LYOTARD, *L'Inhumain*, op. cit.

⁷¹⁶SCARRY, Elaine, *The Body in Pain, The Making and the Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985, p. 4.

⁷¹⁷Ce parti pris relève davantage du théâtre In-Yer-Face.

⁷¹⁸cf. supra la confession de Katrin dans *The Europeans*.

traverse Kisster est simultanée au récit ritualisé qu'il est contraint de faire de sa propre naissance :

COLOGNE: [...] Rehearse your birth. Word perfect and I. With that tenderness of terrible confession and then I. For each time that it's told it must possess the quality of revelation and not be anecdotal. Then I.

(*12 Encounters with a Prodigy*, p. 149)

La topique de la naissance est emblématique de la construction dramatique du personnage à partir de sa parole :

To witness the moment when pain causes a reversion to the pre-language of cries and groans is to witness the destruction of language; but conversely, to be present when a person moves up out of that pre-language and projects the facts of sentience into speech is almost to have been permitted to be present at the birth of language itself⁷¹⁹.

Le discours ne peut être réduit à une parole analytique, la démarche de l'auteur est contraire au concept de système, et la psychanalyse en est un :

La psychanalyse renvoie toujours à une première fois, réduit toujours à la genèse. La répétition est toujours répétition d'une première fois. La psychanalyse est à l'écoute du rythme, lié à la répétition et qui est ainsi lié au refoulement. Cherchant le rythme le psychanalyste cherche en réalité l'origine du rythme. Quelque soit l'argument de la recherche, la psychanalyse réduit l'homme à l'enfant, le politique au sexuel, l'art à ce qui traverse l'art. Ce que la poétique cherche, elle ne le trouve pas dans la psychanalyse⁷²⁰.

La délivrance du langage par rapport aux structures grammaticales et syntaxiques est une volonté poétique des personnages et de l'auteur pour s'affranchir du sens. De même, pour aborder l'oeuvre de l'auteur en termes critiques, les catégories poétiques et esthétiques semblent plus pertinentes que celles de la psychanalyse par exemple. Nous ne cherchons pas l'inconscient du texte mais son corps, ce qui revient peut-être au même.

⁷¹⁹ SCARRY, Elaine, *The Body in Pain, The Making and the Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985, p. 6.

⁷²⁰ Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, op. cit., pp. 671- 679.

II. « On a du corps plein la bouche⁷²¹ » : le travail du comédien

Il est inutile que le comédien cherche à construire son personnage d'après des indices psychologiques, rares dans le texte. De même, il est vain de chercher à exprimer des émotions préalables qui serviraient de cadre au discours des personnages : la parole est un outil de combat que les personnages utilisent pour se contrer l'un l'autre dans le conflit dramatique. Ils cherchent leurs mots qui à leur tour déclenchent leur réflexion : la parole fait surgir la pensée. Ils testent ensuite l'efficacité de leur discours sur l'autre avant de commenter leur efficacité rhétorique.

La parole peut devenir un tour de force lorsque le personnage est tiraillé entre son expérience douloureuse et la barrière des mots inaptes à rendre compte des pensées. C'est alors que la parole erre, digresse, se morcelle, devient opaque et vertige du signifiant :

Si on perd l'ordre du discours [...] s'il y a des trous, des bégaiements, s'il y a des chutes, des instabilités, des hésitations, toute cette fragilité, ce désordre, ce manque, font se manifester ce qui, autrement, demeure exclu du monde sensible⁷²².

La vérité du personnage surgit dans la non-maîtrise de sa parole. Les bégaiements, trous, répétitions de son discours révèlent ses peurs, sa complexité, ses contradictions qui constituent sa vitalité :

GERTRUDE: I SO WANTED TO KNOW WHAT MADE THAT CRY SO
OH
AS IF THE EARTH WERE TORN BY GREAT HANDS OH
Her ecstasy
Her horror.

(*Gertrude, the Cry*, 4, 21)

Face à l'opacité d'un texte qui occulte l'immédiateté du sens, le travail des comédiens de la Wrestling School consiste à procéder de la même manière que les

⁷²¹Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, *ibid.* p. 661

⁷²²Claude REGY, *L'ordre des morts*, p. 67.

personnages, à s'appuyer sur les mots. Ils interrogent le texte, la musique de mots qui en dit plus long sur le personnage et ses tentatives de survie :

If you don't understand the language, listen to the music and act this music⁷²³.

Ce n'est pas phrase par phrase qu'il y a du sens. Le sens se perçoit d'abord dans les sons⁷²⁴.

Puisque le sens est d'abord dans le bruit de la langue, les textes de Barker échappent à la notion classique de « l'expression théâtrale » :

L'expression dramatique ou théâtrale est conçue, selon la vision classique, comme une extériorisation, une mise en évidence du sens profond ou d'éléments cachés (comme si le sens existe préalablement). Cette ex-pression, cette « expulsion » de la signification, s'accomplit le mieux, à la scène, dans l'expressivité gestuelle et corporelle du comédien⁷²⁵.

Le théâtre de la Catastrophe est un théâtre du secret qui ne cherche pas tant à « exprimer » qu'à « inventer ». Lorsque la parole est puissante et efficace, la gestuelle devient purement décorative, inutile :

Revelation has expired when everything is revealed. [...] A theatre which sets out to **reveal** the facts of the world is a disarmed theatre [...] A theatre which invents the world [...] is probably better equipped for this secretive, evasive, anti-utilitarian aesthetic than any form. Its store of techniques include the chorus, the aside, the soliloquy, rhetoric, a poetic idiom [...] This theatre will also be a theatre of text⁷²⁶.

Le théâtre de la spéculation invente un monde dramatique et son propre langage, le comédien doit donc à son tour « inventer » son personnage au moment même de la représentation et non le reproduire :

Il fallait faire entendre les mots comme s'ils n'appartenaient pas encore à une langue prononcée, et donc il faut freiner, des cellules se déchirent, un moment de naissance, un moment de sang et de cri⁷²⁷.

Tel est bien le parcours de Katrin à travers sa confession : un cheminement douloureux vers la naissance. Les comédiens de la Wrestling School, de formation

⁷²³Melanie JESSOP, *Wrestling with Barker Workshop*, op. cit.

⁷²⁴Claude REGY, *L'ordre des morts*, p. 47.

⁷²⁵Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, op. cit, p. 129.

⁷²⁶Howard BARKER, *arguments for a theatre*, op.cit. pp. 165-166.

⁷²⁷Claude REGY, *L'ordre des morts*, op.cit. p. 48.

classique et rompus à la technique de la diction⁷²⁸ travaillent de manière artisanale sur les textes de Barker. Ils sont à l'écoute de la résonance physique des mots dans leur corps :

Some words, words and images seem to choose a specific part of the body: for instance the word “wishing” appeals to the upper part of the body, ^{like} head, whereas the word “desire” is located somewhere lower, in the guts⁷²⁹.

Le discours de la Catastrophe parle **du** corps à la fois comme signifié et comme signifiant. Pour parler du corps, il parle **par** le corps :

BELA: War is so childish. One says so many silly things with death next door!
With death showing its mouth against the sandbags, say a lot of babble,
not from the head, just speaking from the bowels.
(*No End of Blame*, p.86)

La fusion de la parole et du corps est visible. La parole est du corps⁷³⁰.

Dans “The anatomy of a sob⁷³¹” Barker décrit de manière très charnelle la technique physique d’Ian Mc Diarmid dans l’appropriation du rôle titre de Goya dans l’opéra *Terrible Mouth*. Ce texte est un hommage à l’acteur, aux acteurs choisis par Barker parce qu’ils sont prêts à s’engager dans l’expérimentation du corps au service de la voix :

In this opera, he was required to sob. This sob he treated as part of the text and not a thing incidental to it. [...] He invested it with physical resources as well as his mental agony so that his body struggled with the failure of words, as if words had been driven out of the cavities they inhabited – lungs, mouth, and archinh throat – leaving gasping muscularity behind them⁷³².

Le choix de Barker d’écrire pour l’opéra est significatif de l’importance accordée à la voix, à sa musicalité, sa puissance, sa stylisation non réaliste. Le titre *Terrible Mouth* est iconique. La technique utilisée par les comédiens de la Wrestling School s’inspire en partie de l’ouvrage de Kirstin Linklater, *Freeing Shakespeare’s Voice*⁷³³. Elle consiste à

⁷²⁸Les premiers comédiens à fonder la Wrestling School viennent de la Royal Shakespeare Company.

⁷²⁹Melanie JESSOP, *Wrestling with Barker workshop*, op.cit.

⁷³⁰Claude REGY, *L’ordre des morts*, op. cit. p. 48.

⁷³¹Le titre choisi par Barker pour cet essai est éloquent : il ne s’agit pas d’une approche analytique mais anatomique, organique.

⁷³²Howard BARKER, *arguments for a theatre*, op. cit. pp. 130-131.

⁷³³Kirstin LINKLATER, *Freeing Shakespeare’s Voice*, T C G, New-York, 1992.

repérer en quel endroit du corps les mots résonnent et à localiser la respiration à partir de ces endroits :

The actor tries to be aware to what happens to his body, what course the word follows in the body, where the breath starts. The actor is not telling something but experiencing it, doing what the word asks him to do⁷³⁴.

Le comédien accède au personnage non pas en s'emparant du texte de manière souveraine mais en laissant le texte s'emparer de lui, le traverser, le travailler, en faisant confiance au texte. La technique s'apparente à celle du metteur en scène Claude Régy, bien que l'esthétique de ses productions soient différente de celle de la Wrestling School :

La voix ne peut pas être travaillée isolée du corps. ... Séparer la voix du corps, c'est une vivisection. Lorsqu'on commence à marcher dans l'espace, il m'a semblé qu'il ne faut ni bouger ni parler sans chercher d'abord à rencontrer la source de la parole et du geste [...] On peut supposer qu'il y a un même point dans l'être (dont je ne peux définir la situation) où sans doute la parole naît⁷³⁵.

Prenons l'exemple des duels rhétoriques, avatars contemporains⁷³⁶ de la stichomythie :

TENNA: I cannot stay a rumour (*Pause*)
 However perfect rumour is
 However the eleven
 ISONZO: They weren't
 TENNA: Rejoiced to be
 ISONZO: they weren't I said
 TENNA: Thrived on
 ISONZO: **Never rumours them** (*Pause*)
 TENNA: Forgive me my adolescence
 My infant appetite
I ache to be
 ISONZO: Ache.

(*The Twelfth Battle of Isonzo*, p. 262)

Puisque les personnages cherchent à se dominer l'un l'autre, le comédien cherchera l'énergie adéquate pour lancer chaque réplique comme une flèche à l'adversaire qui, à

⁷³⁴ Melanie JESSOP, *Wrestling with Barker workshop*, op. cit.

⁷³⁵ Claude REGY, *L'ordre des morts*, op. cit. p.65.

⁷³⁶ « contemporain » au sens où l'on parle de musique contemporaine.

son tour, retournera la flèche avec la même énergie. Il ne s'agit pas d'expressivité psychologique mais de vitalité physique :

The text provides tools for “accumulative energy”; for a successful utterance, you have to keep the energy at the end of the line so the next character who comes to speak takes up this energy. Give the character back the energy he gave you. Everything you say is like picking an arrow, select the right course and launch it, strike the course it takes and check its effect on the other : that's the completion of an utterance⁷³⁷.

Si la langue de la Catastrophe ne répond pas au canon classique du pentamètre iambique, sa poésie appelle une approche semblable à celle du texte shakespearien. Les conseils prodigués par Juliet Stevenson, (Royal Shakespeare Company) aux jeunes comédiens, sont très proches de la recherche concrète menée par la Wrestling School dans l'appropriation physique du texte :

If you pull the language through the sieve of your personality, you will never discover what it is you are playing. You have to surrender to the rhythm of the language, it will take you somewhere you've never been before and that is about energy and rhythm. It's like for a piece of music: you have to be very formal about it. Rhythm is a wonderful tool for any actor⁷³⁸.

Le texte est abordé comme partition musicale. La disposition du texte sur la page permet de visualiser le rythme à donner au texte :

La typographie est une topographie⁷³⁹.

Les « pauses » fréquemment signalées prennent une dimension musicale⁷⁴⁰ :

Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens [...] Le sens n'est plus le signifié ; Les rythmes sont la part la plus archaïque dans le langage⁷⁴¹.

⁷³⁷Melanie JESSOP, *Wrestling with Barker workshop*, op.cit.

⁷³⁸Juliet Stevenson, interprétant Rosalind dans la production de la RSC en 1985, *Shakespeare Open University*.

⁷³⁹Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, op. cit. p. 324.

⁷⁴⁰L'apparition fréquente du cœur (sur lequel nous ne nous attarderons pas) dans les pièces est une stylisation musicale qui introduit une distance ou une surenchère.

⁷⁴¹Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, op. cit. . pp. 70 et 100.

La technique des comédiens de la Wrestling School est à la fois classique⁷⁴² et expérimentale. En faisant confiance au texte comme source et non produit de l'émotion pour l'acteur, Barker rejoint la méthode de Louis Jovet :

: N'essaie pas faire vivre la phrase par du sentiment d'abord, essaie de la faire vivre par la diction [...] quand tu auras une technique absolue de la phrase, tu verras que le sentiment viendra tout seul [...]. Dans la tragédie, tu as une cadence, une musique qui t'amènent directement à la sensation, et de la sensation, tu passes au sentiment.⁷⁴³

Barker peut-il prétendre à la même exigence de « technique absolue de la phrase » alors que ses textes ne respectent pas les conventions syntaxiques, que les phrases disparaissent dans l'absence de ponctuation ?

SNOW WHITE: You are magnificent and vile and beautiful and terrible and your corpse will hang over my entire existence like the shadow of some long-limbed animal you sprawl there with my husband's child in you a child will not save by running nor yourself by lying let me love you oh let me love you mother let me.

(Knowledge and a Girl, p. 129)

C'est au comédien qu'il convient de trouver son souffle et son rythme :

Barker places an immense trust on his actors, and this is clear when he no longer puts punctuation ; it's great for the actor, when there are no full stops, you keep the energy till the end of the line even if you breathe⁷⁴⁴.

La structure non linéaire des pièces, la décomposition des phrases, la superposition des répliques, ou leur croisement, l'introduction d'un chœur, les reprises en litanie, cet ensemble hétéroclite compose une polyphonie dissonante, baroque, opératique. La langue et la composition des pièces de Barker sont « musicales », elles renvoient à Shakespeare sans en reproduire l'esthétique. Shakespeare manie la rhétorique et la composition en accord avec l'esthétique musicale de son temps : jouant simultanément

⁷⁴² « classique » non pas dans une profération grandiloquente mais dans la priorité accordée à la poésie du texte et non à l'action.

⁷⁴³ Louis JOUVET, *Ecrits sur le théâtre*, cité par Robert ABIRACHED, *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*. *op. cit.* p. 70.

⁷⁴⁴ Melanie JESSOP, *Wrestling with Barker workshop*, *op. cit.*

de la consonance et de la dissonance il emprunte des formes musicales qui caractérisent le contrepoint baroque, “ concord and discord”⁷⁴⁵.

L’œuvre de Barker s’inscrit dans l’esthétique expérimentale de notre temps, celle de la musique contemporaine⁷⁴⁶ de Stockhausen (pour la déconstruction post-moderne), Boulez (pour la dimension mythique et universelle), Levinas et Dusapin (pour l’imaginaire donné à entendre). En revanche, si le texte devient pure musique, et **ne dit rien**, la pièce sera un échec, **elle ne parlera pas** au spectateur :

[La parole] ne dit rien à celui-ci qui ne chercherait à en entendre que la musique par crainte de comprendre et d’avoir à répondre⁷⁴⁷.

Dans les répétitions de la Wrestling School, le travail à la table propose une lecture cursive du texte et non pas analytique de la pièce dans son ensemble puisque la structure fragmentaire résiste à une cohérence globalisante⁷⁴⁸. En ce sens le travail du comédien s’apparente à celui de l’auteur qui, lorsqu’il commence l’écriture d’une pièce, ne connaît pas son développement ni sa fin. Le poète et le peintre sont présents dans la démarche d’écriture de l’auteur dramatique. Quelles sont les difficultés rencontrées par d’autres metteurs en scène ? Quelle est la marge de liberté du metteur en scène face à ces textes que la critique anglaise considère comme hermétique ? Quel est le risque d’échec ? L’écueil est celui de l’illustration lyrique des émotions des personnages, provenant du désir de compenser l’impossible incarnation psychologique ; le jeu versera alors dans le pathos⁷⁴⁹ qui ne peut qu’encourager la distance du spectateur. Tout repose sur le comédien ; l’engagement dans un texte cru et sans compromis n’est possible que pour un comédien d’expérience qui sait mettre sa technique au service d’une réelle prise de risque. Le comédien doit pouvoir se mettre en danger sans se perdre :

⁷⁴⁵ Voir l’ouvrage de Francis GUINLE, *The Concord of the Discord*, Université de Saint-Etienne, 2003. Le titre fait écho aux vers de William Austin.

⁷⁴⁶ Les pièces de Barker sont accompagnées d’une création musicale contemporaine, moins instrumentale qu’acoustique et électronique. Elle est dissonante, dense, suscite le malaise.

⁷⁴⁷ Denis VASSE, *La voix, la parole et le corps*, conférence dans le cadre du séminaire annuel « La Voix : de l’intimité à l’espace public », Villa Gillet, Lyon, 17 mars 2002.

⁷⁴⁸ Première étape de lecture à la table de *Thirteen Objects*, Wrestling with Barker Workshop, op. cit.

⁷⁴⁹ A en juger par la critique parisienne, Barker lui-même n’a pas échappé à ce piège dans sa mise en scène de *The Castle*.

⁷⁵⁰ Rencontre avec Jerzy KLESZYK, op. cit.

Pour évoquer l'actrice qui travaille sur le langage ordurier mélangé au langage d'amour, cela touche les zones les plus taboues chez l'actrice. La première répétition de ce langage abject, c'était inouï pour l'actrice⁷⁵⁰.

Le comédien n'a d'autre choix que celui, paradoxal, de se laisser emporter, malmener par le texte tout en le maîtrisant :

Often in rehearsal [Nigel Terry] cried out "I don't know what I am doing!". Angrily he contended with the most complex motivations which were not explicit in the text. He found these by excavating himself, by going deeper into self. [...] He controlled the language without being controlled by it⁷⁵¹.

La plupart des metteurs en scène⁷⁵² sont séduits avant tout par la force et la violence des textes de Barker (en ce sens Barker n'est pas différent de Sarah Kane). La direction d'acteurs ne peut être conventionnelle car les comédiens doivent pouvoir se sentir libres dans leur recherche artisanale sur le corps et la voix :

Le texte se travaille comme une partition, pendant des semaines, et ce que les acteurs font n'est pas à la portée de tout le monde, puis ça joue sur le rythme qui n'est pas réaliste, la façon de traiter la parole qui n'est pas un traitement réaliste⁷⁵³.

Le témoignage de l'actrice Pennie Downie va dans le même sens :

With Ann, (*The Castle*), you are a walking set of contradictions, which create your character. It's not logical, it's very, very dangerous. Unless you've got danger – which is sexual energy onstage, to me – you're depriving an audience. To me, the most important thing is a character's sexuality, and therefore the way they think, it's extraordinarily dangerous. Your character becomes the sum total of contradictions within it – you are your contradictions, you're not your logic – because if you always know how you're going to react in any given situation, you may as well just telephone it in⁷⁵⁴!

⁷⁵¹ Denis VASSE, *La voix, la parole et le corps*, conférence dans le cadre du séminaire annuel « La Voix : de l'intimité à l'espace public », Villa Gillet, Lyon, 17 mars 2002.

⁷⁵² Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit, p. 64.

⁷⁵³ Pour citer les metteurs en scène français : Solange Oswald et Hélène Vincent (*Tableau d'une Exécution*), Jean-Paul Wenzel (*L'amour d'un Brave Type, Blessures au Visage, 2002 à Montluçon*), Anne Bisang (*La Griffes*), Jerzy KLESYK (*Judith, Les Possibilités*), Guillaume Dujardin (*Brutopia*). Voir annexes.

⁷⁵⁴ Rencontre avec Jerzy KLESYK, op. cit.

⁷⁵⁵ Charles LAMB, *Howard Barker's Theatre of seduction*, op. cit. p.134.

III. Le corps traversé : « cri et chuchotement »

Le langage de la Catastrophe joue sur des registres contrastés, le grandiloquent opératique côtoyant l'abjection la plus crue ; le discours s'étire dans des listes épuisant l'isotopie charnelle, se morcelle dans les déchirements passionnels, explose jusqu'à n'être plus que plainte, vocifération ou cri. Dans la partition de *Terrible Mouth*, un sanglot prend une dimension non seulement dramatique mais rhétorique :

This sound was unearthly, recognizable only from the smothered pains of too-private life, or appalling memories of deaths and partings. It endured, and made one ashamed, as if one watched a secret horror through a pierced wall, which is also theatre and part of its power to discomfort us⁷⁵⁶.

La passion de Gertrude a pour nom « le cri » dans la pièce éponyme, *Gertrude, the Cry* qui prend pour hypotexte la tragédie d'*Hamlet*. Le cri est métonymique du personnage qui focalise toutes les passions, celle, justicière, de son fils Hamlet, celle du jeune conquérant Mecklenburg, mais surtout la passion charnelle de l'amant Claudius. Avant d'évoquer la dimension esthétique du cri dans la représentation de *Gertrude, the Cry*, il convient d'en dégager la portée symbolique : ce n'est qu'en reconnaissant la dimension archétypale du cri que le comédien pourra retrouver le chemin de son enracinement charnel et lui prêter sa voix.

Trois cris viennent secouer l'édifice de la pièce : le premier ouvre la pièce avec la mise à mort du roi Claudius par les amants maudits. Au moment même où s'accomplit le geste meurtrier, Gertrude pousse le cri de jouissance ultime, libérateur et mortifère. La scène d'ouverture de la pièce convoque ensemble la mort tragique et la petite mort de l'orgasme :

GERTRUDE: Poison him

Claudius [...] pours the fluid into the man's ear. Gertrude seems to vomit in her ecstasy. Her cry mingles with the cry of the sleeping man who shudders)

Fuck me

Oh fuck me

(Claudius and Gertrude couple over the dying man. All three utter, a music of extremes.

(Gertrude, the Cry, p. 10)

⁷⁵⁶Howard Barker, *Aruguments for a Theatre*, op. cit. p. 131.

Le meurtre à peine commis, la passion des amants est consommée. Claudius, amant fratricide devenu mari légitime est supplanté par le nouvel amant. Gertrude devient pour Claudius l'« obscur objet du désir » et son cri de jouissance, une quête tragique :

CLAUDIUS: I HAVE TO HEAR THE CRY YOU KNOW THAT
CASCAN DON'T YOU THAT I HAVE TO HEAR
THE CRY?

(Gertrude, the Cry, p. 32)

Le corps et la voix de Gertrude ne sont que l'instrument de ce cri :

CLAUDIUS: The cry is more than the woman [...]
The woman is the instrument
But from the woman comes the cry.

(Gertrude, the Cry, p. 33)

Le deuxième cri qui ponctue musicalement la pièce est celui qui annonce la naissance de l'enfant de Gertrude et Claudius :

CLAUDIUS: Her cry I thought peculiarly similar to those she
utters in the act of love yet this was pain surely.

(Gertrude, the Cry, p. 67)

Enfin le troisième et dernier cri de Gertrude est celui qui la déchire à la mort de son fils Hamlet et qui signe à Claudius son arrêt de mort. La référence à la voix du spectre de Hamlet qui hante la tragédie de Shakespeare est ici évidente :

CLAUDIUS: Always I thought the cry was in you
But it's not
It's outside
It waits
It walks
Some long hound pacing the perimeter
Frost clinging to it.

(Gertrude, the Cry, p. 87)

Les trois cris ont une portée archétypale, nouant la tragédie aux trois moments-clés de l'existence, de la naissance à la mort par le détour de la passion amoureuse. Le cri de jouissance est le cri apocalyptique de la Sirène :

CLAUDIUS: The cry Gertrude

I must drag that cry from you again if it weighs fifty bells or
one thousand carcasses I must.

(*Gertrude, the Cry*, p. 22)

Dans le récit d'Homère, les sirènes charment les marins de leur chant, « assises dans une prairie, autour d'un grand amas d'ossements d'hommes et de peaux en putréfaction ». Claudius est l'avatar d'un Ulysse désenchanté, perdu pour avoir écouté leur chant⁷⁵⁷. La jouissance de Gertrude, ancrée dans le meurtre du roi Hamlet, défie la Loi du Père, autorisant l'anarchie du désir (NO LAW BECOMES LAW p 81) :

Autant le plaisir ne pose pas de problème, autant la jouissance est vécue
comme dangereuse car visant un lieu hors-la-loi⁷⁵⁸.

La quête de Claudius est deux fois mortifère. La transgression de la Loi ne peut être
que funeste, le désir comme passion est sans limites, jusqu'à la mort :

CASCAN: All ecstasy makes ecstasy go running to a further place that is its
penalty [...] A haunting mirage on the rim of life [...] It lures us over a cliff.

(*Gertrude, the Cry*, p. 10)

Les modalités de la quête illustrent la Loi du désir :

La loi de la séduction est d'abord celle d'un échange rituel ininterrompu, d'une
surenchère où les jeux ne sont jamais faits [...] Il n'y a pas de limite à ce défi à
l'autre d'être plus séduit encore, ou de l'aimer plus que je l'aime, sinon la
mort⁷⁵⁹.

Le cri de Gertrude vectorise la mort mais aussi la naissance, renvoyant à la dimension
plus archaïque de l'être humain, au stade pré-langagier :

CLAUDIUS: ALL MY LIFE I SOUGHT IT SINCE I WAS A BOY AND
PRIOR YES PRIOR TO BOYHOOD IT IS THE CRY OF ALL
AND EVERY MOVING THING AND ALL THAT DOES
NOT MOVE BONE BLOOD AND MINERAL.

(*Gertrude, the Cry*, 5, 32)

⁷⁵⁷Hervé BENTATA, « Sirènes et Chofar : incarnation mythique et rituelle de la voix », in QUAND LA VOIX PREND CORPS, PSYCHANALYSE ET CULTURE, Paris : l'Harmattan, 2000, p. 91.

⁷⁵⁸Jean-Michel VIVES, *Quand La Voix Prend Corps*, op. cit. p.122.

⁷⁵⁹Jean BAUDRILLARD, *De la Séduction*, Paris : Denoël, 1979, pp. 35-36.

Pour Claudius, la quête du cri de Gertrude est un désir nostalgique du ventre maternel, un retour à sa propre Genèse. Lorsque Gertrude était une enfant, elle entendit le cri de jouissance D'Isola (mère de Claudius). Son cri d'extase est la répétition de ce cri entendu alors :

GERTRUDE: I SO WANTED TO KNOW WHAT MADE THAT CRY SO
OH
AS IF THE EARTH WERE TORN BY GREAT HANDS OH
Her ecstasy
Her horror.

(*Gertrude, the Cry*, p. 21)

ISOLA: I know you watched me fuck through infant eyes. (p. 37)

Claudius fait de Gertrude l'instrument du retour à la mère car son cri n'est que le spectre de ce cri premier :

La voix de la sirène évoque cet enchantement du temps jadis lorsque le signifiant de la présence maternelle équivalait à la survenue de la voix⁷⁶⁰.

Comment la comédienne peut-elle exprimer, interpréter le cri de Gertrude ? S'agit-il du cri envoûtant de la sirène, évoqué précédemment ? Encore faut-il rappeler qu'un tel cri n'a rien d'un chant mélodieux :

Dans la voix ravissante des Sirènes, il y a une dimension de la voix comme inarticulé, c'est celle du cri⁷⁶¹.

Ce cri prend une dimension opératique :

Dans l'opéra, la pâmoison du spectateur tient à cette désarticulation de la voix, au cri de la Diva. Il s'agit d'un passage à l'inarticulé qui réduit la signifiante à un cri auquel est coagulé une jouissance qui confond la vie à la mort. Rôle de l'agonie, rôle de l'orgasme. C'est à ce lieu, sur cette scène que nous convie la Sirène en son littoral, en sa prairie couverte de fleurs, d'ossements et de chairs putréfiées⁷⁶².

L'argument de Poizat ne peut bien entendu pas être pris littéralement : la comédienne n'ira pas chercher son cri dans les aigus lyriques de la diva, au risque d'une

⁷⁶⁰Michel POIZAT, *Vox Populi, Vox Dei*, Paris : Métailié, 2001, p. 125.

⁷⁶¹Hervé BENTATA : « Sirènes et Chofar », *op. cit.* p 93.

⁷⁶²Hervé BENTATA : « Sirènes et Chofar » *ibid.* p 93.

théâtralité caricaturale. Le cri doit-il alors être hystérique puisqu'il désigne aussi bien la jouissance sexuelle ?

Chez la femme hystérique, on note « des fantasmes d'intrusion, de viol, de destruction des organes internes, angoisses d'éclatement du moi dans l'explosion orgasmique⁷⁶³ ».

Cette interprétation renvoie aux lieux communs qui déprécient le féminin, le relèguent au pathologique et à l'iconographie judéo-chrétienne de la faute. Une telle indication de jeu pour la comédienne serait un contresens de la pièce où la quête de la femme est une forme de religion pour l'homme :

God is hidden, isn't he, God is permanently hidden; the investment in the body of the woman becomes in a way like a pursuit of a faith I suppose, or of a God, because every time it seems to be located, it retreats to another place⁷⁶⁴.

Un cri hystérique, non maîtrisé, devient paradoxalement un outil de distanciation pour le spectateur. Il est trop « signifiant » dans les deux sens du terme : trop évocateur de ce que l'on n'a pas envie d'entendre, il appelle le rejet péjoratif. Le cri de Gertrude est un rôle ("The cry is not kind, Claudius"), il ébranle son être tout entier. C'est la métaphore du corps comme édifice qui figure le morcellement⁷⁶⁵ de l'identité de Gertrude :

GERTRUDE: The cry
The cry [...]
Bigger
Yes
BIGGER THAN MY BODY CLAUDIUS [...]
MY WALLS WERE FALLING [...]
MY LIMBS CLAUDIUS
MY HEAD
IN ALL DIRECTIONS
I DID NOT THINK
AT THE CRY'S END
I COULD BE STILL INTACT.

(*Gertrude, the Cry*, p. 80)

⁷⁶³ Annie GUEN, (sous la direction de) *Hystérie*, Monographies de Psychanalyse, Paris : Presses Universitaires de France, 2000, p. 122.

⁷⁶⁴ Entretien avec Howard BARKER, *op. cit.*

⁷⁶⁵ L'effondrement de Gertrude rappelle la chute de la *Maison Usher* (Edgar POE) qui cristallise l'ébranlement psychologique et physique de ses occupants.

Notons que le discours prend la place de la représentation : le texte poétique de la pièce *Gertrude* s'ajoute à la production phonique du cri par la comédienne. Chez Artaud, le cri viscéral et organique occupe tout l'espace dramatique, il se débarrasse du texte. Barker, au contraire, conjugue le cri et le texte poétique :

Artaud saborde la culture de l'occident, met fin à la place privilégiée du texte, dénie au personnage tout droit à l'existence, pour laisser la parole aux forces de la vie et de la mort à travers le corps de l'acteur⁷⁶⁶.

Artaud laisse « la parole aux forces de la vie et de la mort à travers le corps de l'acteur », Barker laisse « les forces de la vie et de la mort passer du corps à la voix » du comédien. Accordant une place privilégiée au texte, Barker s'inscrit dans la tradition du théâtre shakespearien ou racinien même si la forme du texte Catastrophique échappe au canon de la rhétorique classique. Le théâtre de la Catastrophe est héritier de Sénèque autant que de Beckett, mais il rompt avec la rhétorique classique et ses contraintes pour libérer la parole du carcan de la langue normative. Barker est à ce titre un « classique contemporain » qui ne rejoint Artaud que dans la « tentative de destruction de la représentation comme système de redoublement du réel⁷⁶⁷ ». Pour interpréter le cri de Gertrude, la comédienne devra laisser entendre son cri authentique, organique. Le cri de Gertrude dérange, il est provoquant d'impudeur, dévoile l'intimité et nous renvoie à la nôtre, indicible. C'est un langage que nous reconnaissons confusément, qui parle directement à nos sens :

Plus que la fiction et les personnages, le bruit de l'acteur lui-même est le premier matériau [...] C'est le bruit avec lequel l'acteur doit secrètement travailler, pour qu'amplifiée au-delà de son corps, se manifeste sa chair et de ce fait nous rappelle à la nôtre⁷⁶⁸.

Barker cherche l'authenticité organique du cri qui ne doit pas s'effacer comme signe derrière la signification de l'horreur :

J'ai voulu peindre le cri plutôt que l'horreur⁷⁶⁹.

⁷⁶⁶Robert ABIRACHED, *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, op. cit. p. 13

⁷⁶⁷Robert ABIRACHED, *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, ibid. p. 439.

⁷⁶⁸François-Michel PESENTI, « Le point aveugle des corps », *Théâtre/Public* n° 154-15 p.30.

⁷⁶⁹Francis BACON, cité par Deleuze, *Logique de la Sensation*, op. cit. p 29.

Si le visible tend vers l'invisible (nous avons évoqué l'au-delà de la représentation visuelle), la tentation de l'indicible se manifeste dans l'aporie de la parole. La technique de Grotowski pourrait à cet égard être précieuse mais Barker appelle ses comédiens à s'en détacher car elle encourage une expressivité outrancière qui, à l'inverse, peut effacer la signification derrière le signe, trop évident, opaque :

La fascination pour Grotowski (« théâtre pauvre ») depuis 1960 : il a méthodiquement exploré les capacités musculaires, nerveuses et vocales du corps humain pour exprimer la gamme des affects les plus profonds⁷⁷⁰.

La démarche de Barker est phénoménologique dans cette fusion entre signifiant et signifié. Chercher la dimension organique et à la fois dramatique de ce cri est un véritable travail pour la comédienne, un engagement viscéral⁷⁷¹ :

Dans *Judith*, la comédienne travaille le cri pendant 4 semaines jour après jour, n'importe qui dans la salle ne pourrait pas le faire. [...] Cette démarche est entièrement artisanale⁷⁷².

En décortiquant la parole jusqu'au cri, le corps devient matériau de création artistique :

L'art n'est pas construction mais cri inarticulé⁷⁷³.

Le spectateur est avant tout un auditeur que la voix des comédiens cherchera à atteindre :

Ne pas se laisser toucher par la voix, c'est refuser la dimension d'altérité de la parole en nous. Avec la voix, c'est de ce rapport à l'Autre, à la parole originaire, au « Il » qui nous constitue en sujet parlant dans un corps - en « je » et/ou en « tu » avec elle, c'est de ce rapport qu'il s'agit en nous et entre nous⁷⁷⁴.

La matérialité du cri de Gertrude convoque l'imagination du spectateur tout autant que la visualité littéraire ou la fiction narrative :

⁷⁷⁰Robert ABIRACHED, *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, op.cit, p. 441.

⁷⁷¹«Acting Gertrude was terribly demanding», Victoria Wicks, colloque international HowardBarker, organisé par Elisabeth Angel-Perez, Théâtre des Amandiers, Nanterre, 31.01.04.

⁷⁷²Entretien avec Jerzy KLESZYK, op. cit.

⁷⁷³Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'Esprit*, Gallimard 1964, op. cit. p. 70.

⁷⁷⁴Denis VASSE, *La voix, la parole et le corps*, conférence dans le cadre du séminaire annuel « La Voix : de l'intimité à l'espace public », op. cit.

Le cri est dans la verticalité car il véhicule une sorte de mémoire : le cri, le son, le corps peut nous propulser il y a des siècles, d'une façon très ataviste, or le langage aussi d'une certaine façon mais pas forcément et c'est ça le secret de l'art de l'acteur, atteindre quelque chose qui véhicule l'expérience des générations et c'est cela qui est extrêmement difficile car d'une certaine façon, tout le monde peut crier mais atteindre quelque chose par cela, c'est cela qui est difficile et c'est là où l'artisanat commence⁷⁷⁵.

L'auteur adopte une démarche phénoménologique où le réel du corps et le niveau symbolique du texte coïncident ("The symbolic and the actual coincide"⁷⁷⁶). *The Twelfth Battle of Isonzo* choisit des personnages aveugles qui mettent en tension la voix qui donne à voir à travers une langue métaphorique et un corps invisible, un tissu de métaphores pour les personnages aveugles :

The bride can represent language as perfectly embodied, combining the promise of wantonness of utterance with a body which is simultaneously a tissue of metaphors⁷⁷⁷.

⁷⁷⁵Entretien avec Jerzy KLESYK, *op. cit.*

⁷⁷⁶Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, *op. cit.* p.196.

⁷⁷⁷David Ian RABEY, "Two against nature : rehearsing and Performing Howard Barker's Production of his play *The Twelfth Battle of Isonzo*", *op. cit.* p. 183.

CHAPITRE XIII

VOIX ET VOIR

I. Traverser le corps de l'autre

Le spectacle n'a pas lieu sur la scène, mais dans la tête des spectateurs. Dans leur imaginaire, comme lorsqu'ils lisent un livre. Donc dans la salle. [...] Ecoute d'autant plus profonde qu'elle est aussi une « écoute flottante » parce que, justement, débarrassée de l'habituelle perception de la fable, du sentiment, des personnages, du jeu, du réalisme, c'est-à-dire de tout ce qui masque ce qui est réellement dit, ce qui a vraiment lieu. Le spectateur doit être absent de cela, comme en retrait, au profit d'une autre forme présence, une présence à soi-même. Alors le spectateur est à l'écoute d'un mystère, d'une énigme, qu'il doit percevoir en tant que telle, c'est à dire qu'il n'a pas à élucider, qu'il ne peut pas élucider, parce qu'elle est multiforme, insaisissable. Cet indéchiffrable qu'il voudrait sonder, c'est la forme première de lui-même, c'est sa propre énigme vivante⁷⁷⁸.

A la différence des mises en scène⁷⁷⁹ de Claude Régy, les spectacles de la Wrestling School n'ont pas lieu dans le seul imaginaire des spectateurs. Barker étudie l'équilibre entre les images scéniques et le texte de manière à ne pas saturer les perceptions du spectateur :

There is a strong sense of design throughout, at every level, from costume to sound, all governed by a single imagination[...] The director has to increase anxiety by stimulating the ear and the eye of the public, to maintain the tension that exists in the text⁷⁸⁰.

La production théâtrale de Barker est marquée par une évolution entre des personnages au corps mutilé (*Victory*) et des personnages souffrant de la passion érotique (*Gertrude*). Cette exploration de l'intimité voit l'émergence de personnages aveugles. Si Milton est une figure emblématique dans *Victory*, il reste un personnage secondaire. En revanche, l'aveugle devient actant du drame dans *Ursula* et personnage principal dans *The Twelfth Battle of Isonzo*.

Dans *Ursula*, Leonora initie l'exploration de la sensualité. L'aveugle est par définition plus sensible à l'ouïe et aux perceptions olfactives :

⁷⁷⁸Claude REGY, *Espaces perdus*, *op.cit.* pp. 80 et 96.

⁷⁷⁹Spectacles caractérisés par des éclairages sombres favorisant l'obscurité propice à l'écoute.

⁷⁸⁰David Ian RABEY, "Two against nature : rehearsing and Performing Howard Barker's Production of his play *The Twelfth Battle of Isonzo*", *op.cit.* p. 200.

Le paradoxe de l'aveugle, cher à Diderot et aux philosophes des sensualistes de l'époque des lumières, montre à l'envi le toucher artiste et l'ouïe excessive des aveugles⁷⁸¹.

La sensorialité excessive de Leonora à la voix et aux odeurs prend une dimension charnelle à l'érotisme transgressif :

LEONORA: **Mother**

Mother

(They are silenced by her vehemence)

House me in your syllables cloak me in your breath I have heard
the voice of Heaven and your odour washes me your odour of
your flesh you are a garden.

(Ursula, p. 14)

L'énonciation du discours de Leonora est un hommage à la voix de l'acteur, une invitation au spectateur à écouter la voix parlée, négligée par les auteurs dramatiques qui privilégient la seule spectacularisation de l'action. Dans *Ursula*, Leonora feint d'être aveugle. La cécité est une stratégie de séduction auprès de la Mère Supérieure pour remplacer Ursula, vierge promise au prince Lucas :

Le Féminin essentiellement violable et inviolable, « l'Eternel Féminin » est le vierge ou un recommencement incessant de la virginité, l'intouchable dans le contact même de la volupté⁷⁸².

La passion de Leonora pour le « prédateur de vierges » ("But I require virginity in Ursula", p. 33) ouvre une réflexion sur le regard :

LEONORA: They don't know if I am blind or not ... *(Pause)*

No more do I *(Pause)* What is seeing, Lucas ...?

It is seeing you and If I don't see you I don't see. *(He frowns at her).*

(Ursula, p. 31)

Lucas se sert de Leonora, femme conquise, comme messagère ("It did not matter if you were sealed or used, fresh, rancid, healthy or diseased - I **had to have you!**", p. 33). Il attend de Leonora qu'elle lui décrive les particularités intimes du corps d'Ursula pour aiguïser son désir charnel :

⁷⁸¹Lettre de Michel ONFRAY à Pascal DUSAPIN (24 septembre 1998), « Nietzsche », *Hors-série du Magazine Littéraire*, 1998.

⁷⁸²Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, op.cit. p. 236.

LUCAS: Tell me, her body is it straight, and hips ... I like deep hips, I like an
arse ... yours was a palace to me ...yes ... better than yours or worse?

(Pause)

LEONORA: I've never seen her arse...

LUCAS: Oh and I thought you all slept naked.

(Ursula, p. 34)

L'exploration de la topique érotique est reprise dans *The Twelfth Battle of Isonzo*, pièce pour deux personnages soi-disant aveugles. Nous retrouvons la combinatoire entre la sensorialité, la sensualité et le fantasme. Ce poème érotique dit l'union insolite d'une jeune femme nubile et d'un très vieil homme. Tenna ouvre la pièce dans un monologue aux accents shakespeariens qui célèbre la sensibilité exacerbée du vieillard :

TENNA: I'm marrying an old man (Pause)

[...]

Very old is sightless

[...]

He is so finely tuned

It is the world which plays his soul

A single string he vibrates to its agony

Shh

Oh

Shh

(*The Twelfth Battle of Isonzo*, p. 241)

Lorsqu' Isonzo entre en scène, la cécité de TENNA est immédiatement signalée :

ISONZO: [...] I harbour one regret however only one that being blind
you cannot speak my beauty in the normal way the
normal way contemptible as it is [...] you cannot for
example can you utter the immortal words **Since I set
eyes on him** [...]

(*The Twelfth Battle of Isonzo*, p. 243)

La topique des aveugles traduit-elle le souci de se démarquer de la « monstration » en vogue dans le théâtre actuel ? (Le Festival d'Avignon 2005 a officialisé l'exhibition abjecte que Barker qualifie de « bourgeoise » dans l'obscénité In-Yer-Face). Nous avons vu que l'auteur se détache de la tradition philosophique occidentale qui privilégie la vision comme regard cartésien⁷⁸³, « intuitionner (in-tueri) », c'est-à-dire voir à l'intérieur, expression de la connaissance intellectuelle :

⁷⁸³Voir supra, chapitre II, 2 et VIII, 3.

Nietzsche déplore l'intellectualisation de la vue, parce qu'elle met à distance un monde devenu philosophiquement trop épais, trop présent. [...] Le symbolique prend de plus en plus la place du réel⁷⁸⁴. L'affinement de l'œil induit la régression de l'oreille. Mieux on voit, moins on a besoin d'entendre. Plus le réel est laid, affreux, effrayant, plus la musique le transfigure et propose une image sonore idéalisée⁷⁸⁵.

La sonorisation du spectacle d'*Isonzo*, la résonance métallique du plateau où chaque geste est amplifié créent une composition acoustique agressive qui rompt avec la musique comme harmonie. Le théâtre de la Catastrophe se veut une création artistique qui nous « défamiliarise » avec le réel et nous met à l'écoute de nos sens :

The technique of art is to make objects “unfamiliar”, to make forms difficult [...] Art removes objects from the automatism of perception⁷⁸⁶.

The Twelfth Battle of Isonzo n'est pas un exposé moral contre le théâtre de l'exhibition : au contraire il donne à voir l'érotique au-delà du visible. L'auteur part du constat que le spectacle du sexe n'est plus subversif mais prisonnier de convenances bourgeoises⁷⁸⁷. La pièce réveille une réceptivité à une sensualité inhabituelle, au-delà du regard :

Les oreilles architecturent l'un des cinq portiques du sens par lesquels le réel se faufile jusqu'au ventre, jusqu'à la chair⁷⁸⁸.

The Twelfth Battle of Isonzo est un exercice de style ludique sur la topique érotique qui n'exhibe pas le corps de manière frontale. L'expérience théâtrale est ironique car le spectateur voit ce que les personnages ne voient pas. La cécité signalée non sans humour comme infirmité effrayante dans *The Power of the Dog* devient libertinage et liberté infinie dans *Isonzo* :

POSKREBISHEV: I can't see it [...] I can't actually see it [...]

STALIN: All right. We will find a phenomenologist. Let him investigate it.

(*The Power of the Dog*, p. 28)

En ayant recours à des personnages aveugles, la séduction charnelle passe par l'ouïe, vectorisée par le discours dramatique :

⁷⁸⁴NIETZSCHE, *Humain, trop humain*, § 217 : « L'intellectualisation du grand art ».

⁷⁸⁵Lettre de Michel ONFRAY à Pascal DUSAPIN, *op.cit.*

⁷⁸⁶Victor SHKLOVSKY, “Art as technique” (1917), *Debating Texts : Readings in 20th Century Literary Theory and Method*, Toronto : University of Toronto Press, 1987, pp. 48-49

⁷⁸⁷La « révolte » du public conventionnel au Festival d'Avignon 2005 est paradoxale à cet égard.

⁷⁸⁸Lettre de Michel ONFRAY à Pascal DUSAPIN, *op.cit.*

TENNA: I am wet between my legs (*Pause*)

[...]

Must

Let me

Uncross my legs

[...]

(*She lets out a cry*)

Be gratified to know the fact of your proximity has made me flow

(*Pause*)

ISONZO: The rumour possesses this terrible advantage (*He suddenly emits a string of terrible cries, the depth of which doubles him*).

(*The Twelfth Battle of Isonzo*, p. 249)

La « rumeur » évoquée par Isonzo n'a rien à voir avec les potins de la place publique, mais avec le « son de la voix » et l'indiscrétion de la scène intime :

ISONZO: Beyond the obligations owed to odour

The servility induced by sight

And touch with its subtle disciplines

There's rumour

I am now

In the final quarter of my life

If it is final

Addicted to rumour.

(*The Twelfth Battle of Isonzo*, p. 249)

Isonzo se dépeint non sans humour comme le vieillard de la sagesse, las « d'avoir tout vu », « d'en avoir tant vu », recherchant le plaisir érotique dans la suggestion du corps désiré et non dans sa visibilité. Les personnages s'interdisent de regarder le corps pour mieux l'entendre et le fantasmer :

Le désir est absolu si l'être désirant est mortel et le Désiré, invisible. L'invisibilité n'indique pas une absence de rapport⁷⁸⁹.

Le récit rejoint la fiction romanesque telle que Sade la concevait :

Il est reçu, parmi les véritables libertins, que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives⁷⁹⁰.

⁷⁸⁹Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, op. cit. p. 22.

⁷⁹⁰SADE, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, *Œuvres complètes du Marquis de Sade*, Paris, 1973, tome XIII, p. 27.

Le corps donné à entendre s'inscrit dans le fantasme, plus subversif que la mimesis, imitation visible de la réalité :

Claudel disait : « l'œil écoute ». Mais, pour qui veut extirper la mimésis jusqu'aux racines, il est nécessaire de consommer l'inversion des sens et d'ajouter que c'est à l'oreille qu'il revient de voir⁷⁹¹.

Le corps de l'autre peut imposer sa présence sensuelle sans être regardé :

OLD WOMAN: Lady

The sound of your heels paints your body on
My blindness even.

(*Knowledge and a Girl*, p. 107)

Peu importe que la vieille femme simule sa cécité ou non, elle souligne la présence obsédante du corps de la reine. Le propre de la littérature érotique est de donner à voir sans montrer. Dans *The Twelfth Battle of Isonzo* l'érotisme se veut subversif au sens où il conteste la marchandisation actuelle du corps : la consommation de l'acte sexuel n'est pas une fin en soi. (Nous sommes loin de la brutalité bestiale de l'acte sexuel dans *Judith*). L'union sexuelle de Tenna n'est pas différée comme dans un scénario érotique ordinaire, elle est absente, supplantée par l'imagination poétique. Le discours de séduction d'Isonzo prend un tour insolite lorsqu'il décrit non pas la beauté apparente de Tenna mais l'intériorité organique de son corps. Ce déplacement du registre courtois au registre anatomique, peu conventionnel, évite l'écueil de la farce pour proposer une autre « vision » du corps :

ISONZO: I hear your heart

[...]

Your kidneys

[...]

The traffic or your bowels

[...]

Is it not the virtue of our sightlessness that we make no distinction any more between the surface and the depths your skin is like a bolt of silk [...] the wild warm liver of you shines like a porpoise in the bay.

(*The Twelfth Battle of Isonzo*, p. 243)

⁷⁹¹Robert ABIRACHED, *La Mort du Personnage dans le Théâtre Moderne*, op. cit. p. 378.

Isonzo entreprend un voyage initiatique à travers la peau, à l'intérieur du corps, à l'écoute du tremblement de la chair. *The Twelfth Battle of Isonzo* peut être envisagé comme une variation sur le thème de *He Stumbled* dans l'exploration de l'intimité charnelle. Lorsque Baldwin reste « interdit » devant le spectacle conjugué de la mort et de l'union sexuelle⁷⁹², il se lamente de ne pas être aveugle :

My sight is such agony I could court blindness for a day's relief from this [...] The nakedness of things will scald my soul.

(*He Stumbled*, p. 273)

The Twelfth Battle of Isonzo inverse les termes de *He Stumbled* : l'acte de chair n'est ni consommé ni exhibé. En revanche, la réalité des organes et des viscères surgit d'un texte à l'érotisme gothique :

TENNA: My already stiff cunt hair
Ice cold my arse
And womb a solitary amphibian clings to my floor
Mud deep
[...]
Through glass
Through shit
The deliquescence of cadavers

(*The Twelfth Battle of Isonzo*, p. 246)

Alors que *He Stumbled* transgresse le tabou du corps mort, *The Twelfth Battle of Isonzo* transgresse le corps vivant par le fantasme :

12th Battle of Isonzo IS extremely penetrative: When Isonzo talks about her body though he can't see it, he talks about it in the most intimate form imaginable; he talks about the movement of her flesh, her blood, her bowels, he talks about her insides, not about her outside. [...] He hears her body's insides; there is no action in the play, it's not physiced, but as an intrusion, an erotic intrusion, it is as severe as anything that happens, for example, to Helen (in *The Bite of the Night*)⁷⁹³.

La pénétration imaginaire du corps reste transgressive, considérant le corps comme territoire de conquête et non plus comme paysage⁷⁹⁴ :

⁷⁹² « L'homme est un « animal » qui demeure « interdit » devant la mort et l'union sexuelle », Philippe SOLLERS, *L'Écriture et l'Expérience des Limites*, Paris : Collection Points, p. 11.

⁷⁹³ Entretien avec Howard BARKER, *op. cit.*

⁷⁹⁴ cf. supra, chapitre X, 4 : les métaphores du corps-paysage.

It is impossible not to experience the desired body of the loved one as a territorial substance ; in that sense, it is property, it is impossible not to regard it as property in mutual desire, one is alienated from their own body⁷⁹⁵.

Cette conception machiste peut paraître surprenante de la part d'un auteur qui, 25 ans auparavant, stigmatise la possession marchande du corps féminin dans *Women Beware Women*. Le problème du rapport au corps féminin, traité non plus sous l'angle politique et économique, mais sous l'angle de l'intime, reste entier. L'auteur revendique la subversion de la pièce car elle rejette la vision actuelle et réductrice de la sexualité comme seule consommation du corps. Cette perspective est discutable. Si l'on s'attache à la question centrale de *The Twelfth Battle of Isonzo*, à savoir la domination sexuelle d'une jeune femme par un vieillard, la pièce n'est pas subversive mais réactionnaire. Si l'on s'attarde sur les modalités de cette domination, on constate que la pièce n'innove rien : elle ne fait qu'illustrer le processus de séduction tel qu'il est défini par Baudrillard⁷⁹⁶. L'extase amoureuse n'est pas dans la consommation de l'acte mais dans le vertige du fantasme : "Poverty of fornication **Not for us**" (p. 276). Puisque le désir meurt d'être comblé, la solution consiste à désirer le désir. En quoi cette perspective est-elle subversive ? *The Twelfth Battle of Isonzo* est une méditation esthétique et romantique sur la solitude métaphysique de la passion charnelle :

Rien ne s'éloigne davantage de l'Eros que la possession. Dans la possession d'Autrui, je possède autrui en tant qu'il me possède, à la fois esclave et maître. La volupté ne vise donc pas autrui, mais sa volupté, elle est volupté de la volupté, amour de l'amour de l'autre⁷⁹⁷.

L'intérêt de la pièce repose sur le ressort esthétique. Comment fonctionne-t-il ? La charge dramatique de la pièce naît de la mise en présence de tensions contraires, entre la proximité électrique des deux comédiens et la mise à distance de leur corps par le jeu de la cécité :

Le Désir est absolu, si l'être désirant est mortel et le Désiré, invisible⁷⁹⁸.

Le paradoxe entre la présence charnelle et son invisibilité garantit l'infini du désir : l'érotisme de la pièce repose entièrement sur cette astuce. L'échange entre la « Belle et

⁷⁹⁵ Entretien avec Howard BARKER, *op. cit.*

⁷⁹⁶ Jean BAUDRILLARD, *De la Séduction, op. cit.*

⁷⁹⁷ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini, op. cit.* p. 243.

⁷⁹⁸ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini, ibid.* p. 4.

la Bête » est une joute rhétorique qui tient lieu de rapport sexuel. Le défi proposé à Tenna est de détrôner les onze femmes précédentes d'Isonzo, avatar de Barbe-Bleue. Tenna relève le défi en montrant sa capacité à résister à la consommation de la chair :

TENNA: Alone among the twelve
 Lavished with blindness
 [...] I would deride the least suggestion of
 [...] Cunt kissed
 Mouth filled
 Shit swallowed
 Arse hosed

(The Twelfth Battle of Isonzo, pp. 277-277)

Tenna contrôle avec stoïcisme les mouvements de son corps accroché au désir, suspendu dans l'écart spatial avec l'autre, immobile :

TENNA: *(Bitterly)* Stop saying pole hard pole hard for what
 What is this pitiful pole hardness? *(Pause)*
 ISONZO: A promise written in the air *(Pause)*
 TENNA: *(Charmed)* Yes
(Shes springs up, drawing up her knees)
 Yes
 You a promise
 Me a rumour
 Immaculate suspension
 Perfect poise
 Oh
 How gross
 How coarse
 How concrete
Proximity would be
I should shrink

(The Twelfth Battle of Isonzo, p. 276)

L'immobilité signalée dans le texte ("Immaculate suspension, Perfect poise") sert de clé de voûte dans la mise en scène : elle permet d'intensifier le suspens dramatique, de stimuler l'attente du spectateur. L'immobilité ne signifie pas absence de mouvement pour les comédiens. C'est une pause au sens musical du terme dans la partition chorégraphique de la pièce :

She gropes the ar. Her hands fall [...] She laughs lightly, gaily [...] He is still [...] She shakes her head [...] A long pause. She is proud, erect [...] She turns

swiftly [...] She springs up, drawing up her knees [...] Pause [...] She stops suddenly

(The Twelfth Battle of Isonzo pp. 275-276)

L'immobilité est un temps d'arrêt, au sens où l'on parle d'un animal à l'arrêt, à l'affût. Cette posture est contraignante pour les acteurs étant donné les conditions scéniques : exigüité du plateau, résonance métallique, lunettes aux verres fumés, voussure d'Isonzo, costume étroit de Tenna (robe de mariée de tulle rêche, stylisée, très ajustée (chapeau aux bords démesurés). La fixité n'est pas un relâchement, c'est une présence active habitée par une tension. L'inconfort des comédiens est contagieux, mobilisant la concentration du spectateur :

Aucune immobilité n'existe sans le mouvement et aucun mouvement ne s'exprime pleinement sans l'immobilité⁷⁹⁹.

Le texte est marqué par une série de pauses, de silences rythmant la pièce. La composition de l'ensemble gestuel et vocal est un défi de jeu valorisant pour les comédiens. L'immobilité est intensifiée par la nudité de Tenna, paroxysme annonçant la fin de la pièce. La pause souligne la pose érotique dans un paradoxe : Isonzo n'est pas censé voir la nudité, offerte exclusivement au spectateur. En réalité, le spectateur est conscient de l'artifice théâtral, la cécité du comédien est factice. Cette connivence est redoublée par les indices du texte qui suggèrent que les personnages ne sont pas aveugles. Pourtant, la nudité n'a rien à dévoiler, rien à révéler :

TENNA: And now I don't mind being naked

(She lets her clothing fall)

Nakedness

Oh

What's nakedness

It's being without (Pause)

Clothes

(The Twelfth Battle of Isonzo, p. 277)

La nudité est pure exhibition ... d'un vide : elle est exhibition pure, c'est-à-dire qu'elle n'exhibe qu'elle-même, sa nudité. Le reste, le secret profond de l'être, demeure mystérieux :

⁷⁹⁹Merce CUNNINGHAM, *Entretiens avec J.Lesschaeve, le danseur et la danse*, Paris : Belfond, 1980, cité par Patrice Zana, Yoshi Omori, *Les cris du corps*, Paris : éditions Alternatives, 2004, p. 28.

La nudité érotique est comme une signification à rebours, une signification qui signifie à faux, une clarté convertie en ardeur et nuit, une expression qui cesse de s'exprimer, qui exprime son renoncement à l'expression et à la parole, qui sombre dans l'équivoque du silence : parole qui dit non pas un sens mais l'exhibition⁸⁰⁰.

Comment la mise en scène et les comédiens parviennent-ils à rendre sensible, et sensuel, ce rituel de séduction amoureuse ? L'exhibition de la nudité est toujours un défi pour le comédien. La nudité immobile peut susciter le malaise du public car elle ne correspond pas à la gestuelle ordinaire de la séduction érotique :

If the moment of the text is erotic, I'm trying to make it erotic, but I don't have the actors perform the situation in a naturalistic situation because that would be ugly to see actors making love moving and moaning, it would be un-erotic; so I just pose the position, which is very beautiful; but that's a pose, I claim it like that, it is not active, it is a pose⁸⁰¹.

La nudité n'est pas un strip-tease de cabaret, elle est stylisée, sculpturale, théâtrale. En revanche, si le comédien peut mettre son corps à nu, il ne peut pas révéler sa chair comme sensibilité au monde :

Le corps de l'acteur se distingue de la chair intime : le corps est la surface extérieure, apparente et interactive alors que la chair est la profondeur intérieure, essentielle et intersubjective de l'individu⁸⁰².

Une fois encore, la poésie du texte porte la charge érotique. Le langage supplante l'invisible et le donne à voir. Ce processus phénoménologique est réversible :

N'est-ce pas la transmutation du visible en invisible qu'opère le langage ? La parole est transcendance, elle est chair spiritualisée ou sublimée⁸⁰³.

Le corps de l'être aimé reste un objet de conquête au même titre que le corps torturé. Est-il pour autant idéalisé dans cette quête d'absolu ?

⁸⁰⁰ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, op.cit. p. 241.

⁸⁰¹ Entretien avec Howard BARKER, op. cit.

⁸⁰² Bernard ANDRIEU, « L'action de la chair », *Théâtre / Public* 154 – 155, p. 5.

⁸⁰³ Jean-Yves MERCURY, *L'Expressivité chez Merleau-Ponty*, op.cit, pp. 111-112.

It is funny that when you love somebody very passionately, you actually do think that they have an inside ; In *12th Battle of Isonzo*, the loved one doesn't only have a surface, there is an inside as well; the desire to travel to the inside, which is really travel to infinity, has something of a religious pursuit about it, I think⁸⁰⁴.

Que signifie ce « quelque chose » évoqué par l'auteur et qui s'apparente à une quête mystique ?

⁸⁰⁴Entretien avec Howard BARKER, *op. cit.*

II. Voies du visible, voix de l'invisible ?

L'atmosphère de religiosité des pièces⁸⁰⁵ signale-t-elle une quête mystique ou, à l'inverse, le fardeau inévitable de la culture judéo-chrétienne ? En quoi le corps charnel, tabou des religions monothéistes, relèverait-il du spirituel dans l'œuvre de Barker ? Le corps est sacralisé et la chair de l'être aimé est divinisée, nous l'avons compris. L'amour sensuel ne cultive pas la beauté plastique du corps ou sa valeur marchande, il est une passion au sens étymologique de souffrance, c'est-à-dire au sens biblique. La possession du corps d'autrui, à travers la haine ou l'amour, est une quête tragique, Catastrophique :

Dans la possession d'Autrui, je possède autrui en tant qu'il me possède, à la fois esclave et maître. La volupté ne vise donc pas autrui, mais sa volupté, elle est volupté de la volupté, amour de l'amour de l'autre⁸⁰⁶.

Est-ce la chair qui prend une dimension sacrée (au sens noble du terme) ou l'amour de l'amour ? La question suggère un idéalisme que l'auteur ne revendique pas. La passion est une souffrance :

TREAD: MORE THAN MOST MEN I REQUIRE TO SUFFER
AN ORDEAL
How else do you know you love...?

(*The Ecstatic Bible*, p. 23)

“ORDEAL” désigne l'amour comme supplice pour le personnage amoureux (“SHE'S GONE AND I'M DELIGHTED/ IT IS NECESSARY TO ME” (p. 23). “ORDEAL” désigne également « l'ordalie », « ordâl » en ancien anglais, c'est-à-dire le jugement de Dieu. Or dans les pièces de Barker, l'amour comme ordalie prend le sens profane d'un destin implacable dans une vision tragique de l'homme. L'amour de l'amour (et non pas l'amour pour l'amour, signe distinctif de notre société) est la quête tragique des personnages de la Catastrophe. Si le théâtre se définit comme conflit dramatique et rhétorique, Barker se concentre sur la lutte incessante avec le corps de l'autre, avec la parole pour seule arme de combat :

⁸⁰⁵Voir *He Stmbled*, *Ursula*, *Judith*.

⁸⁰⁶Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, op. cit. p. 243.

KISSTER: You are coercing me ... You say you are loving me, but you are
coercing me
I will [...] cease to be myself.
(*12 Encounters with a Prodigy*, p. 201)

Dans le paysage de chaos où l'instinct domine l'action, le désir engendre le désir dans l'aventure charnelle, insatiable :

The desire to travel to the inside of the body is really travel to infinity⁸⁰⁷.

Faut-il y voir une transcendance tragique du corps ? La poursuite tyrannique du corps ne trouve d'équivalent que dans l'absolu de la mort qui, par définition, transcende le corps. Tel est le destin tragique de la quête de Claudius dans *Gertrude*. Dans sa quête proustienne du cri de Gertrude, Claudius ne cherche pas à sublimer le corps de Gertrude, il recherche une extase quasi-mystique dans la jouissance charnelle de l'amante déjà absente : son exaltation romantique ne vise pas un ailleurs, un au-delà du corps, mais sa présence charnelle. Dans la souffrance amoureuse, le sujet est réduit à son corps, emprisonné dans la passion :

CASCAN: All ecstasy makes ecstasy go running to a further place that is its
penalty [...] A haunting mirage on the rim of life [...]
It lures us over a cliff
(*Gertrude, the Cry*, 10)

Le terme "ecstasy" désigne le ravissement et l'euphorie sexuelle :

La jouissance est faite du souvenir de sa soif, elle est étanchement. Elle est acte qui se souvient de sa « puissance ». Elle n'est pas mon maintien dans l'être, mais déjà le dépassement de l'être⁸⁰⁸.

Aujourd'hui galvaudé, le mot « extase » a perdu sa dimension religieuse dans une indifférenciation entre le sacré et le profane. La puissance mortifère de ce transport « hors de soi » est manifeste dans le choix populaire du terme pour désigner une drogue, « l'ecstasy ». L'extase au sens chrétien désigne la béatitude mystique, le « transport » de l'être dans une communion de l'âme avec Dieu. Ce n'est pas de cette extase là dont il s'agit dans le Théâtre de la Catastrophe, monde sans dieu mais façonné selon les

⁸⁰⁷Entretien avec Howard BARKER, *op. cit.*

⁸⁰⁸Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, *op. cit.* p. 85.

modalités tragiques du monde apocalyptique de la *Bible*. Il ne s'agit pas de poser la *Bible* comme autorité morale mais comme fondement culturel d'une civilisation et comme récit de fiction, comme fable. La toute-puissance de l'auteur dramatique usurpant l'autorité divine est aujourd'hui contestée mais Barker en joue à bon escient, en intitulant sa dernière pièce-fleuve *The Ecstatic Bible*. Le titre pompeux est éloquent et pourtant, l'auteur juge nécessaire de justifier son projet dans une préface explicite :

The Ecstatic Bible is a testament not to the presence of God in the universe but to his absence, consequently a testament to the absolute solitude of Man. In this landscape of chaos and arbitrary will instinct dominates human action, an instinct often savage, sometimes tender, but never morally constrained...

(Preface to *The Ecstatic Bible*, p. 7)

Avant de désigner la jouissance ou le transport mystique, « l'extase » signifie étymologiquement « être hors de soi ». Cette expression prosaïque nous renvoie aux personnages violents et passionnés de la Catastrophe. La préface de *The Ecstatic Bible* se poursuit ainsi :

If the governing principles here are coercion, desire and decay, randomness and circumstance play a cruel and comic game with the lives of the characters, contriving to make them meet, part and meet again in apocalyptic circumstances, murdering one another, procreating with strangers....

(Preface to *The Ecstatic Bible*, p. 7)

Peut-on encore parler d'extase comme délivrance ? Le désir de l'Autre est une passion fatale car posséder le corps de l'autre signifie en être possédé. La traversée de l'ancrage charnel n'est pas une « stase », un « repos ». La consommation du corps n'épuise pas le désir mais le réanime :

The secret IS revealed but the revelation of the secret demands another secret. God is hidden, isn't he, God is permanently hidden; The investment in the body of the woman becomes in a way like a pursuit of a faith I suppose, or of a God, because every time it seems to be located, it retreats to another place. The act of exposure enervates itself and therefore demands the discovery of another area of exposure; it's like vanishing horizons. In the end this destroys life, it's self-destructive, but it's a pursuit; in that sense it's a religious pursuit⁸⁰⁹.

En d'autres termes, la quête du corps n'est pas la recherche d'un ailleurs du corps :

⁸⁰⁹Entretien avec Howard BARKER, *op. cit.*

MENDEL: What's privacy but temptation? What's secrecy but violation? [...] And every fence⁸¹⁰, what is it but a thing to leap? [...] I'll kill for peace. And yet that stimulates further invasion.
(*12 Encounters with a prodigy*, p. 181)

Le désir tragique, désir de la mort, cède le pas à une réflexion sur le mystère de la mort elle-même dans le dernier ouvrage d'aphorismes, *Death, The One and the Art of theatre* (2004) :

By making death the sacred object of our meditations *the art of theatre* at once dispenses with the pitiful paraphernalia of *representation* that so disfigures the stage of *the theatre*, with its shrill and infantile assurances we are in a real place...

(*Death, The One and the Art of theatre*, p. 53)

Qu'il soit objet de haine comme nous l'avons vu dans la première partie, ou objet d'amour, le corps Catastrophique attise les passions jusqu'à la ruine. La réversibilité de la haine et de l'amour mène à la destruction du corps objet et à l'anéantissement du sujet. Le désir comme pulsion de vie qui inscrit le désir de mort renvoie à l'œuvre de Sade et de Bataille :

In *120 days of Sodom*, Sade shows the limitless infatuation with cutting or murdering the flesh of the desired one (which is all that Bataille says) ; I completely understand it as an instinct, as a pursuit, it is after all the urge of the erotic desire. The focus keeps changing, it has to move on, it keeps changing, it cannot stay at the same place, it has to move on to new sources of possession ; the destruction of the body seems to me inevitable⁸¹¹.

Pourtant l'auteur ne reconnaît pas sa parenté avec Sade dont il dénonce le nihilisme à travers l'aliénation de l'homme :

There is nothing erotic in Sade because there is no mutuality ; the erotic moment is when a man and a woman draw each other into the forbidden, the erotic place, but it's mutuality ; for a man to continually beat a woman, to cut her head off, that's a terrible solitude, a greater solitude that I can't understand.; de Sade's solitude in sex is bottomless. It's interesting how much De Sade hates cunt; everything has to go to the anus because he so loathes cunt⁸¹².

⁸¹⁰La dernière création de la Wrestling School à l'heure où nous écrivons porte le titre de *The Fence in its thousandth year* (Londres, juillet 2005)

⁸¹¹Entretien avec Howard BARKER, *op. cit.*

⁸¹²Entretien avec Howard BARKER, *op. cit.*

Nous retrouvons l'esthétique de Bataille :

L'horreur ressentie devant le cadavre est proche des sensations éprouvées devant les excréments humains [...], aspects de la sensualité que nous nommons obscènes : les conduits sexuels qui déversent les fluides⁸¹³.

Dead Hands évoque l'obsession charnelle du corps aimé sans tabou moral :

EFF: I took her whole cunt in my mouth the flesh the fluid, and the hair stiff
hair as I anticipated and when she
Pissed it was
(Pause)
Certainly it was
(Pause)
So much the better

(*Dead hands*, p. 51)

Barker revendique sa différence avec Bataille sur la question morale. Alors que Bataille interprète la passion érotique en termes judéo-chrétiens, Barker rejette la culpabilité morale de la passion destructive :

To clamour for someone's intimacy and the product of their bodies (either piss or anything) is not to be abject, it is not to experience humiliation, it's a triumph; now Bataille is saying it's humiliation, I don't share that; I don't think it is disgust; if Bataille has got a problem with abjection, I haven't⁸¹⁴.

C'est dans cette perspective que l'obscénité du langage prend son sens dans les pièces de la Catastrophe. Le désir charnel qui dépasse la limite des convenances, c'est-à-dire celles de la peau pour pénétrer l'intériorité abjecte de l'Autre, est envisagé de la manière la plus littérale qui soit :

SUSANNAH: I would lick you all over if you'd let me. I would take your testicles in my mouth and roll them gently as if they were blown eggs of such rarity, of such fragility. I would take your arse in my hands if you'd let me and raise it like a sacrifice, oh, listen,
[...]

ORPHULS: I shall inhabit you. I shall swim your veins and smile like a gargoyle from the walls of your womb...

(*The Europeans*, p. 105-106)

⁸¹³Georges BATAILLE, *l'Erotisme*, op. cit, p.64.

⁸¹⁴Entretien avec Howard BARKER, op. cit.

La langue obscène est transcendée en langage d'amour, en dehors de toute référence morale :

Lorsque l'actrice travaille sur le langage ordurier mélangé au langage d'amour, elle touche les zones les plus taboues en elle. La première répétition de ce langage abject était inouïe pour l'actrice qui interprétait le rôle de Judith. Le travail de l'acteur est de l'ordre du don lorsqu'il s'agit de commettre des actes insensés : "doing the undoable"⁸¹⁵.

Cette forme de transgression est-elle un choc libérateur qui permet de « transgresser » l'abjection au sens de la « traverser » ? Si tel est le cas, la catharsis serait mise en jeu alors qu'elle ne semble pas être inscrite au projet de l'auteur. En revanche le don de l'acteur, contraire à la provocation, appelle le respect du spectateur. Le paradigme religieux qui traverse la pièce fait l'objet d'une illustration satirique :

I long ago absolved my body [...], better equipped for martyrdom, [...] the means of your transfiguration [...] the saint is vile (*The Brilliance of the Servant*),
Disagreed with God (*12 Encounters with a Prodigy*)
God's my judge (*Knowledge and a Girl*, p. 101)

La référence religieuse n'est pas une posture cathartique ni satirique mais elle ouvre le spectateur au questionnement métaphysique. Que reste-t-il après l'expérience aporétique que traversent les personnages ?

La question métaphysique est présente dans la tragédie grecque, elle est présente chez Barker également mais elle ne nous mène pas à une solution théologique quelconque⁸¹⁶.

La présence obsessionnelle du corps appelle l'inévitable désir de son effacement, sa mort, mais la victoire organique de la vie sur la mort fait renaître le désir et sa passion. Le désir n'est pas envisagé comme manque selon la perspective freudienne mais comme excès dans l'optique de Gilles Deleuze⁸¹⁷. Le Théâtre de la Catastrophe sonde le siège obscur des instincts humains où se cachent nos désirs intimes :

Any work of art that de-stabilises the cherished moral convictions of an audience will produce embarrassment, if only because –like a blush– a secret thought collides with public decorum. This embarrassment may of course -

⁸¹⁵Entretien avec Jerzy KLESZYK, *op. cit.*

⁸¹⁶Entretien avec Jerzy KLESZYK, *ibid.*

⁸¹⁷Voir Gilles DELEUZE, *L'Anti-Œdipe*, Paris : Editions de Minuit, 1972.

again like a blush- be a manifestation of a pleasure that can't be announced. It is on this fine point of corruption that a Theatre of Secrets will require to stand [...] If it is to articulate the secret it must do so in the language of secrets [...] a form which brings to the surface – erupts from beneath the surface- the normally unspoken, the counter-discourse, the private⁸¹⁸.

La transparence du discours cède la place au silence et à l'obscurité, apanages de l'aporie. L'obscurité renvoie à l'opacité poétique des textes, à la densité matérielle du signifiant corps :

Les corps envahissent le lexique qui ne se préoccupe plus que de signifier leur émoi dans une langue crue, troublante⁸¹⁹.

L'hermétisme, forme d'obscurité du langage est un engagement de l'auteur contre ce « besoin de voir » qui caractérise la société actuelle. L'aporie est la seule posture possible devant le mystère métaphysique. L'auteur lui donne un nom, celui de secret :

My theatre is a theatre of secret [...] Revelation has expired when everything is revealed. In a social climate obsessive with transparency, the theatre's old compact with darkness might lend it a power it has prematurely abandoned⁸²⁰.

Le secret et l'obscurité dont il est question ici sont une métaphore du texte aporétique. En revendiquant la dimension poétique de son théâtre, Barker souligne la forme littéraire de l'écriture dramatique conformément à la définition que Barthes donne de la Littérature :

[La littérature] fascine, elle dépayse, elle enchante, elle a un poids ; on ne sent plus la Littérature comme un mode de circulation socialement privilégié, mais comme un langage consistant, profond, plein de secrets, donné à la fois comme rêve et comme menace⁸²¹.

Dans le Théâtre de la Catastrophe, le langage manifeste l'envers du langage, sa dimension indicible :

L'envers du langage est comme un rire qui cherche à détruire le langage [...] Le spectacle du monde silencieux des faits est ensorcelé [...] Telle est la

⁸¹⁸Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 166.

⁸¹⁹Elisabeth ANGEL-PEREZ, « Donner à ne pas voir », Préface de : Howard Barker, *Œuvres Choisies* vol. 2, *Blessures au Visage, La Douzième Bataille* d'Isonzo, Paris : éditions THEATRALES, 2002, p.10.

⁸²⁰Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 165.

⁸²¹Roland BARTHES, *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Paris : Seuil, 1964, p. 11.

situation que créent ces êtres ricanants, communiquant à travers un labyrinthe de sous-entendus que Shakespeare et Goethe font apparaître dans les scènes de sorcières où se parle l'anti-langage et où répondre serait se couvrir de ridicule⁸²².

L'opacité du texte, la topique du secret et de l'obscurité ne signifient pas que la représentation scénique soit obscure, au contraire. Le désordre rhétorique demande, par compensation, une mise en jeu claire et audible du texte :

Toute littérature véritable est poésie. La poésie c'est un texte sacré, ça veut dire essentiellement relié à un secret, nourri par l'irradiation de ce noyau central indivisible⁸²³.

Si les jeux de lumière sont subtils dans les mises en scène de Barker, ils ne privilégient pas l'obscurité qui effacerait la présence charnelle du comédien. En revanche, la matérialité organique du langage convoque l'invisible :

Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence⁸²⁴.

L'apparaître doit être compris comme expression et manifestation visible d'un invisible⁸²⁵.

Le malaise suscité par les paradoxes et incertitudes des personnages, d'ordre métaphysique, dépasse la matérialité physique des comédiens :

It is an actually painful experience, and a half-reluctant, experience, to which individuals frequently return⁸²⁶.

Barker évoque « l'insécurité qui est de l'ordre de la jouissance⁸²⁷ » du spectateur confronté à la tragédie humaine, à la cruauté du monde et au mystère de la mort qui ne résout rien. Comment infliger au public son inhumanité sans lui faire baisser les yeux ? Lorsque les citoyens grecs ou le public élisabéthain allaient voir une tragédie, ils se rendaient à un spectacle violent mais cathartique, subversif mais contrôlé dont il pouvait jouir en toute sécurité car la morale était sauve. Tel n'est pas le projet du théâtre de la Catastrophe qui se veut a-politique mais subversif.

⁸²² Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, op.cit. p.92.

⁸²³ Claude REGY, *Espaces Perdus*, op. cit. p. 141.

⁸²⁴ Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris : folio essais, 2002, p. 85.

⁸²⁵ Jean-Yves MERCURY, *l'Expressivité chez Merleau-Ponty*, op.cit. p. 44.

⁸²⁶ Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op.cit. p. 20.

⁸²⁷ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini*, op. cit. p. 110.

Le théâtre peut-il encore être subversif aujourd'hui ? Le théâtre de Barker n'est pas éthique mais esthétique, il est moins subversif que transgressif. Le paradoxe du projet de Barker est de chercher à mesurer la transgression pour ne pas faire fuir le spectateur. Lorsqu'il y parvient, le spectacle suscite un malaise parce qu'il résiste à la compréhension. Reconnaître son trouble à la sortie d'une représentation théâtrale tout en faisant l'éloge de la pièce reste le privilège d'un public averti, apte à accepter ses contradictions intérieures :

Je viens au théâtre pour quelque chose qui est de l'ordre de l'inouï, de l'extraordinaire, de la transgression, que je ne peux pas voir expérimenté ailleurs. Je viens pour un choc⁸²⁸.

Le public est-il prêt à cette expérience qui n'est pas celle du théâtre In-Yer-Face ? La dimension métaphysique n'est pas clairement annoncée mais sous-jacente :

Ça dépend comment on se place par rapport à cette vision de la vie comme mystère et la reconnaissance de sa dimension métaphysique. Il ne s'agit pas forcément d'arriver à la religion car Barker est très loin de là mais le fait d'articuler, d'admettre cette possibilité chez soi, cette possibilité qui est complètement castrée en France depuis le siècle des Lumières, la Révolution ... ce qui me fait faire une digression pour dire que l'artiste doit être quelque part à contre-courant...⁸²⁹

⁸²⁸Entretien avec Jerzy KLESYK, *op. cit.*

⁸²⁹Entretien avec Jerzy KLESYK, *ibid.*

III. « Je suis insaisissable dans l'immanence⁸³⁰ »

Le théâtre de la Catastrophe fonctionne à partir du paradoxe sans en faire une méthode dialectique. L'irreprésentable de l'horreur est donné dans la cruauté du texte, mais il reste suggéré dans la représentation :

Une représentation artistique ne s'impose en effet qu'à condition de renvoyer à la vie absente, en donnant surtout à la sensibilité de percevoir la face invisible d'un être, mais cette tâche reste souvent un idéal inaccessible⁸³¹.

En choisissant d'induire et de laisser imaginer la barbarie plutôt que de la rendre spectaculaire, Barker renoue avec l'esthétisation romantique du début du XIX^e siècle lorsque s'efface le grand spectacle de la punition physique. Cette période correspond également à l'essor du fantastique, travaillé par le désir érotique avec Sade, Byron, Poe, Baudelaire. La révolution romantique est caractérisée par :

L'esthétisation de l'horreur [qui] remonte à la notion de sublime introduite par Burke Il y a désormais un type de beauté qui n'a plus rien à voir avec la morale, une beauté du laid et de l'horrible. Le romantisme explore cette voie qui lui permet de s'affranchir de la tyrannie de l'idéal de beauté classique. Contemporaine de la guillotine, la période romantique est dominée par ce concept étrange du « beau méduséen », imprégné de douleur, de corruption et de mort qu'introduit Shelley dans son poème *On the Medusa of Leonardo da Vinci*. Son romantisme noir unit les deux pôles de ce qui deviendra la mythologie freudienne, Eros et Thanatos⁸³².

La beauté tragique, leitmotiv de la Catastrophe n'est pas la beauté académique du canon classique, elle est baroque, à l'image de notre monde, tordue, retors :

La découverte de l'horreur [lors de la révolution romantique] comme source de plaisir et de beauté finit pas influencer sur le concept même de beauté : l'horrible, de catégorie du beau qu'il était, finit par en devenir un des éléments constituants⁸³³.

Les pièces de la Catastrophe sont marquées par la tentation de l'irreprésentable. S'agit-il de la marque du Sublime telle que Burke l'a définie ?

⁸³⁰ Paul KLEE, in Maurice MERLEAU-PONTY, *l'Oeil et l'Esprit*, Paris : Gallimard, 1964, p. 87.

⁸³¹ Catherine CHALIER, « L'interdit de la représentation », *Le visage. op. cit.* p. 81.

⁸³² *Décapitations, op. cit.* pp. 119 et 120.

⁸³³ Mario PRAZ, *La chair, la mort et le diable*, Paris, Gallimard, 1977, p. 45.

Beauty is no idea belonging to mensuration, nor has it anything to do with calculation and geometry⁸³⁴.

La définition de Burke pourrait être complétée par celle de Barker :

Who talks of beauty in the theatre anymore? They think it is to do with the costumes⁸³⁵.

Burke a dressé un tableau comparatif pour contraster le beau et le sublime. Les qualificatifs choisis pour définir le Sublime conviendraient pour certains aux décors des pièces de Barker : « vast, great, obscure, gloomy, solid, massive⁸³⁶ » :

The settings are panoramas of desolation, reflecting the ravaged landscape of the ideological battlefield [...] Crumbling and shattered remnants standing as testimony to willed destruction. The effective banning of the room [...] The settings are peculiar, rarely domestic and usually varieties of torture chambers... gymnasiums, banqueting halls, castles, burned-out gaols, but few domestic interiors. Unconsciously I was resisting the reconciliation that the home enforces, for behind all domestic drama lies the spectre of reconciliation. Once the walls were taken down and the home abolished, imagination was liberated and speculation became possible⁸³⁷.

Les Romantiques recherchent le ravissement et l'exaltation dans la nature et ses paysages tourmentés, Barker peint (et dépeint) des landes de désolation pour illustrer la Catastrophe. Le ravissement est une forme de saisissement physique qui violente le spectateur :

If the sublime in art is productive of delight, the sublime in nature is a form of paralysis, a literally stunning invasion. [...] The sublime is a rape, beauty is a lure. [...] The Sublime makes reasoning impossible and it is the antithesis of philosophical enquiry. [...] It is an experience of intolerable but inescapable scepticism, of "terrible uncertainty"⁸³⁸.

La catégorie esthétique du Sublime ne désigne pas une forme d'idéalisme qui viendrait « sublimer » le corps, le solubiliser dans l'abstraction. Le corps s'impose dans l'immanence dans les pièces de Barker, il n'est pas transcendé comme l'atteste la présence sculpturale du corps du comédien. Le sublime relève davantage de la

⁸³⁴Edmund BURKE, *The Sublime, A philosophical Enquiry*, p. 85.

⁸³⁵Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 20.

⁸³⁶Edmund BURKE, *The Sublime, A philosophical Enquiry*, op. cit. p. 113.

⁸³⁷Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. pp. 7et 33.

⁸³⁸Edmund BURKE, *A philosophical Enquiry*, op. cit. pp. XX1 et XXII.

perspective post-moderne de l'auteur. Sa résistance à illustrer une théorie pour laisser émerger le désordre de la vie concrète est prise dans le même paradoxe que celui des postmodernes : rejeter le discours autoritaire pour rendre compte de l'hétérogénéité du monde. La première contradiction de l'auteur apparaît dans la nécessité d'écrire des ouvrages théoriques dont le discours stigmatise la doxa politique, éthique, rhétorique. Le second ouvrage théorique (*Death, The One and The Art of Theatre*) semble se réconcilier avec ce paradoxe fondamental : sa facture est fragmentaire et non pas discursive, elliptique et non pas explicative, imagée et non pas conceptuelle. Dans sa volonté d'écrire un théâtre qui résiste aux cadres de la logique conceptuelle, Barker tend vers une forme de « sublimation » au sens où Lyotard la définit dans *l'Inhumain*.

Ces paradoxes et contradictions (qui sont également l'apanage de Burke) sont une gageure pour les comédiens : comment incarner la violence sans brutalité, la souffrance sans complaisance ni stoïcisme, la passion sans hystérie, la colère digne, l'abjection la plus crue sans offense ? Enfin comment incarner la présence empli d'absence ?

Les pièces de la Catastrophe ont pour ambition d'atteindre le spectateur tout en le respectant. Les comédiens de la Wrestling School vivent une expérience identique : ils se mettent en péril tout en maîtrisant leur jeu. Le travail des comédiens, très respecté par Barker, consiste à s'engager corps et voix dans la présence physique, dans une forme d'« en-stase ». La présence du comédien, associée à la poésie du discours, peut transporter le spectateur vers une « ex-tase » au sens d'un ailleurs, sans le nommer :

Le chemin qui permet à l'acteur de découvrir que le « moi » doit rester à la porte du théâtre est difficile, il ressemble à un sacrifice et à un long travail d'humilité. Du sacrifice au sacré ? Le comédien doit apprendre à ne plus se reconnaître et à donner naissance à un autre, un autre dont les proches ne reconnaissent plus le visage. [...] Il s'agit de sacrifice. [...] un sacrifice obstiné, répété, laborieux. C'est un travail d'humilité inlassable [...] le comédien devient le serviteur d'un maître. Ce maître est la vérité du personnage. La Vérité. Jouer, c'est cela : laisser venir en soi la vérité. La Tienne. [...] démission du moi, soumission à Toi, voilà le but.

Tous les jours les comédiens vont d'abord s'effaçant dans le miroir, se déconnaissant, se défaisant. Cela prend beaucoup de temps. Enfin on n'est plus là, et maintenant, dans la nuit de l'imagination, on cherche le visage de l'autre. Une heure, une heure et demie, l'on nage dans cette nuit amniotique, cherchant à ramener à la lumière le nouveau-né, créant lentement le visage de Toi⁸³⁹.

Cet hommage poétique à l'acteur rendu par Hélène Cixous au travail du théâtre du Soleil conviendrait à la Wrestling School. Rappelons qu'il ne s'agit pas d'incarner la psychologie d'un personnage mais de chercher dans l'immanence à laisser entrevoir l'invisible :

Je suis insaisissable dans l'immanence⁸⁴⁰.

La lutte impliquée dans le travail du comédien rejoint la notion de sacrifice, d'abandon de soi, de risque, et d'accomplissement car les comédiens insistent sur la liberté et la confiance que leur accorde Barker dans leur recherche :

Faire un sacrifice suppose que l'on traverse une zone de douleur, d'abandon, que la vie est modifiée radicalement, c'est pareil pour la notion du pardon. Kantor a écrit un manifeste sur le théâtre de l'amour : l'impossibilité est la fascination suprême de l'art et son secret le plus profond. Le théâtre de Barker est le théâtre de celui qui ne sait pas et qui interroge le possible à travers le corps, et il touche alors quelque chose de très humain⁸⁴¹.

Il ne s'agit pas d'un sacrifice au sens judéo-chrétien ni de religiosité, mais d'un défi pour le comédien qui n'exécute pas un rôle, mais s'engage physiquement et émotionnellement. Le rôle de Judith est à ce titre exemplaire :

Judith s'inscrit dans ce concept de 'sacrifice', un terme qui, bien qu'il existe dans le vocabulaire, fait partie de ces mots qui sont bannis. Si l'on pense à Dostoïevski, aux films de Tarkovski, à Abraham, toute la *Bible* d'ailleurs. Je perçois la notion comme un 'défi' en fait. Pourquoi ? Parce qu'elle touche quelque chose qui est de l'ordre de l'impossible pour un être humain. Dans notre société, cette notion est impossible au même titre que le pardon. Barker opère dans la zone des défis vitaux ; dans *Judith*, on avait l'impression d'assister à un sacrifice. C'est la partition musicale d'un texte d'amour : ça sublime⁸⁴².

⁸³⁹Catherine CHALIER, « L'interdit de la représentation », *Le visage. op. cit.*, pp. 161 à 163.

⁸⁴⁰Paul KLEE, in Maurice MERLEAU-PONTY, *l'Oeil et l'Esprit, op. cit.*, p. 87.

⁸⁴¹Entretien avec Jerzy KLESYK, *op. cit.*

⁸⁴²Entretien avec Jerzy KLESYK, *ibid.*

La solennité des mises en scène de la Wrestling School, l'importance de l'Exordium avec sa pantomime austère et musicale donnent au spectacle l'apparence d'un rituel.

Because *the art of theatre* is a sacred art it belongs to actors but not to *entertainers*⁸⁴³.

⁸⁴³Howard BARKER, *Death, The One and the Art of Theatre*, p. 27.

IV. La verticalité

Le concept de « verticalité » est employé à plusieurs reprises à propos du théâtre de Howard Barker. Pour Jerzy Klesyk, il désigne deux niveaux sémiotiques, le premier étant le traitement anachronique de l'Histoire :

Les pièces d'aujourd'hui sont souvent plates alors que les pièces de Barker sont verticales, elles opèrent sur le niveau apparemment contemporain mais en fait elles traversent l'Histoire, comme si l'Histoire s'agitait dans ses pièces. Les personnages sont des héros au sens le plus noble du terme bien qu'ils accomplissent des choses terribles, voir les personnages de Lear ou Titus Andronicus ; on ne peut pas réduire ces personnages à un fait divers ou à un reportage⁸⁴⁴.

La « verticalité » indique ensuite la puissance poétique de la langue qui transcende la banalité du quotidien pour atteindre la dimension métaphysique de l'homme, sa verticalité :

Il y a une recherche spirituelle qui est bannie de la dramaturgie de boîte de conserves⁸⁴⁵ jetée à la face du public.[...] Barker honore le public en ne lui donnant pas de réponses, par le silence et le secret. Alors qu'aujourd'hui le drame de banlieue, je peux le voir à la télévision, et puis, c'est plat, ce n'est pas vertical. Au théâtre, il s'agit de crédibiliser une fiction. Or certains metteurs en scène ne savent pas le faire tout simplement parce qu'ils ne savent pas en quoi consiste le travail de la voix, ou comment bouger, et ils préfèrent opter pour un travail sur le sens. Je préfère, quant à moi, travailler sur les ressources les plus pleines de la langue et de la voix et l'écriture de Barker permet cela car elle est riche, elle est verticale⁸⁴⁶.

Michel Morel emploie également le terme « verticalité » pour désigner à la fois la traversée des références historiques ou intertextuelles et la nature poétique de cette plongée : il s'appuie sur l'exemple de *Women Beware Women*, drame jacobéen de Middleton revisité dans une transposition contemporaine. Dans sa réécriture de la pièce, Barker ne juxtapose pas deux périodes historiques, il les superpose :

⁸⁴⁴ Entretien avec Jerzy KLESYK, *op. cit.*

⁸⁴⁵ Allusion au théâtre naturaliste du quotidien.

⁸⁴⁶ Entretien avec Jerzy KLESYK, *op. cit.*

The relation established between the two plays is a kind of superimposition, of “verticality” of meaning not to be achieved by sheer juxtaposition, as in Stoppard’s intertextual practices, but by an appropriation which continues the Jacobean text while subtly subverting it from within⁸⁴⁷.

Michel Morel fait référence à l’emploi que Barker fait lui-même du terme :

I’m trying to get an epic quality which is vertical [...] I want the scale, I don’t want the narrative unfolding the way it does in *Victory*, for instance, any more⁸⁴⁸.

La verticalité est la structure même du paradigme, soulignant la dimension poétique des pièces de la Catastrophe. La verticalité apparaît dans la «corrélation entre le texte et la mise en scène comme production et la lecture réceptive du spectateur⁸⁴⁹ ». Le discours se lit de manière verticale dans la mise en page des textes, lorsqu’il est marqué par l’intensité tragique du conflit : dans *Ursula*, pp.12 à 17, pp. 45 à 47, dans le monologue de *UND*, dans *The Twelfth Battle of Isonzo, Found in the Ground, Gertrude*, pp. 1, 16, 17, 30, pp.76 à 81, et dans *The Ecstatic Bible* pp. 80, 104, 105, 214⁸⁵⁰). La verticalité est suggérée dans la représentation scénique lorsque le comédien immobile campe la grandeur du héros tragique.

La verticalité n’est pas un choix esthétique posé à priori pour être porteur de sens, c’est une figure qui traverse les trois domaines de créativité artistique de l’auteur : peinture, poésie, théâtre. Dans les peintures la tension verticale apparaît dans la silhouette étirée des personnages⁸⁵¹. Barker ne se revendique pas comme peintre. La peinture est, au même titre que la poésie, un mode d’expression complémentaire mené conjointement à l’écriture des pièces :

I write drama in the morning, I paint in the afternoon and I write poetry in the evening⁸⁵².

⁸⁴⁷Michel MOREL, «*Women Beware Women* by Howard Barker (with Thomas Middleton) : The “Terrible Consistency”», *Drama on Drama*, edited by Nicole Boireau, Basingstoke and London : Macmillan, 1997, p. 66.

⁸⁴⁸«Howard Barker interviewed by Finlay Donesky”, *New Theatre Quarterly*, 11.8, 1986, p. 337

⁸⁴⁹Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, op. cit. p. 319.

⁸⁵⁰La verticalité typographique concerne les pièces les plus récentes, à partir des années 2000. Elle souligne la facture monosyllabique de la parole tragique, fragmentaire.

⁸⁵¹cf. annexes.

⁸⁵²Entretien avec Howard BARKER, op. cit.

La peinture sert de support pour la représentation imaginaire des lieux de l'action dramatique. Les écrits théoriques prennent en charge le discours argumentatif pour éviter qu'il n'apparaisse dans les pièces à la manière brechtienne. De même, les toiles se préoccupent de l'image (sans pour autant être figuratives), permettant aux pièces de se concentrer sur le discours⁸⁵³.

Le maintien de la posture verticale assure au comédien un enracinement au sol comparable à celui du chanteur : il lui permet de placer sa voix et de mieux la faire entendre. Le metteur en scène Barker insiste pour que le corps du comédien se mette au service de la voix. Le comédien rejoint en cela le travail de mise en condition du chanteur ou du danseur sur le souffle :

Il n'y a rien de plus impressionnant que d'observer, dans l'immobilité absolue, en-dehors de toute intervention volontaire, le mouvement profond qui persiste à l'intérieur de nous ; montée et descente du diaphragme avec cette vague de dilatation, puis de fermeture, qui tour à tour écarte ou comprime la cage thoracique. Si nous suivons le trajet du souffle jusqu'au point extrême de cette pression nous sentons l'irrigation de tout le torse, jusqu'à la région sacrée. Et dans l'inspir, la tête est envahie par une bouffée d'aération. **En fait c'est le corps entier qui est ventilé, et qui ne cesse d'être traversé par le souffle. Le souffle ne révèle que les passages [...]. Le corps qu'il révèle est une trouée, non un bloc. Un vide, non un plein. Bien au-delà des sensations physiques, il renvoie à la géographie des paysages du corps. D'un espace qui relie le dehors et le dedans comme un espace global, dont le corps ne fait que diffracter les lumières conjuguées. Le corps comme passage, comme paroi poreuse entre deux états du monde et non comme masse opaque, pleine, impénétrable**⁸⁵⁴.

Le recours à la verticalité peut avoir deux fonctions : celle qui s'apparente au « gestus » brechtien ou celle que Meyerhold nomme « rakurz ». La posture ne vectorise pas exactement une signification sociale et psychologique comme chez Brecht, elle est ludique et exhibe une théâtralité ironique : c'est le cas du personnage de Gertrude qui « pose » de manière provocante (*Gertrude is defiant*, p. 76) et se donne en spectacle ou celui de Turner dans *He Stumbled*. La deuxième fonction de la verticalité est celle où le comédien mobilise la réceptivité du spectateur pour enraciner son regard sur le corps parlant. Il ne s'agit plus alors du « rakurz » au sens où Meyerhold⁸⁵⁵ l'entend comme « position-pose, attitude figée, geste psychologique et qui permet d'exprimer l'émotion

⁸⁵³Voir annexes.

⁸⁵⁴Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse Contemporaine*, Paris : Contredanse, 2000, pp. 83-84.

⁸⁵⁵MEYERHOLD, *Ecrits sur le Théâtre*, Lausanne : La Cité-L'Age d'Homme, 1992, p. 329.

et le ton justes ⁸⁵⁶. La verticalité au service de la voix du comédien de la Wrestling School dans les moments forts du discours tragique est paradoxale : elle campe la présence charnelle tout en la transcendant pour que le spectateur ne se heurte pas à son opacité, mais qu'il perçoive la dimension universelle de l'humain au-delà du corps et de la voix. Peut-on parler d'une dimension métaphysique, au-delà de la matérialité physique ?

Ce n'est pas à la substance sonore ou à la voix physique, au corps de la voix dans le monde que [Husserl] reconnaîtra une affinité d'origine avec le logos en général, mais à la voix phénoménologique, la voix dans sa chair transcendante, au souffle, à l'animation intentionnelle qui transforme le corps du mot en chair. La voix serait cette chair spirituelle qui continue de parler et d'être présente à soi – *de s'entendre* – en l'absence du monde [...] ⁸⁵⁷.

Chercher dans le Théâtre de la Catastrophe une réponse philosophique est contradictoire avec le projet de l'auteur. Il ne s'agit pas non plus d'idéaliser l'esthétique de la verticalité comme stoïcisme mystique du personnage :

There is nothing that Barker rejects more than the idea of redemption through suffering ⁸⁵⁸.

La verticalité est une posture de révolte, non pas une victoire mais le combat Catastrophique du personnage pour la vie jusqu'à la mort :

La phénoménologie, métaphysique de la présence dans la forme de l'idéalité, est aussi une philosophie de la vie ⁸⁵⁹.

La verticalité est une posture théâtrale qui impose effrontément la victoire de l'instant présent sur la tyrannie du destin. Cette verticalité transcende le temps, le sublime. Le provisoire qui caractérise l'instant présent remplace la perspective mythique d'une destinée déjà toute tracée :

Comment comprendre que le sublime, disons provisoirement l'objet de l'expérience sublime, soit ici et maintenant ⁸⁶⁰ ?

⁸⁵⁶ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, pp. 152 et 281.

⁸⁵⁷ Jacques DERRIDA, *la Voix et le Phénomène*, op. cit. p. 15.

⁸⁵⁸ MICHEL MOREL, «*Women Beware Women* by Howard Barker (with Thomas Middleton) : The 'Terrible Consistency'», *Drama on Drama*, op. cit. p. 63.

⁸⁵⁹ Jacques DERRIDA, *la Voix et le Phénomène*, op. cit. p. 9.

⁸⁶⁰ Jean-François LYOTARD, *L'Inhumain*, op. cit. p. 101.

Le théâtre de la Catastrophe réinterprète la phénoménologie de Husserl et de Merleau-Ponty en la libérant du primat du visuel. Barker revisite la perspective phénoménologique en affirmant la puissance de la voix. Barker n'est pas le seul à s'ériger contre la dictature du visible à en lire les récentes déclarations du metteur en scène Jan Fabre contre la « Renaissance actuelle » :

Au Moyen–Age, les gens écoutaient beaucoup l'intérieur du corps, un lien très fort unissait la chair et l'esprit. La Renaissance accorde au contraire la primauté à l'œil, à la découverte extérieure, tout comme notre époque dominée par l'image. Nous vivons aujourd'hui à la Renaissance et nous attendons les Lumières, porteuses de la raison et de la conscience. Mais nous ne devons pas oublier d'écouter le corps⁸⁶¹.

L'écriture poétique de la Catastrophe nous propose d'écouter le corps, d'être à l'écoute de nos propres perceptions, comme source de réception authentique de l'Autre et du monde : les perceptions orales nous informent davantage que notre discernement intellectuel sur l'état du monde. Lorsque le monde est abordé de manière intellectuelle, il fait l'objet d'idées préconçues. Quelle en est la part personnelle ? Et quelle en est la part conditionnée par la doxa ? L'approche logique vient s'intercaler entre le monde et les perceptions propres. Etre à l'écoute du monde signifie s'exposer à l'expérience sans cesse renouvelée de son agitation, de l'instant, provisoire. Le théâtre de la Catastrophe inverse l'approche habituelle que nous avons du monde extérieur et de l'Autre, suggérant que les perceptions président à la production des pensées, et non l'inverse. Les perceptions sensibles permettent-elles de percevoir la complexité du monde avec bon sens ? Le langage poétique qui parle aux sens, et non du sens, ouvre cette voie :

This dark, enclosed space, detached from the world, is a laboratory of human possibility. It has religious connotations, but whereas religion affirms disciplines, restrictions, theatre explodes them⁸⁶².

Le spectre de la tradition judéo-chrétienne reste omniprésent dans les pièces de Barker. L'apocalypse de la Catastrophe n'est pas une fin mais un commencement : « Tout part du grand Un qui se révèle à nous dans la multiplicité. Le temps est une arche qui arrive à la fin du voyage avec le jugement dernier. C'est la fin du monde⁸⁶³ ». En

⁸⁶¹ Jan FABRE, « le corps, sanctuaire du conflit entre la raison et les sens », *Magazine Danser* n°245, juillet-août 2005

⁸⁶² Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, op. cit. p. 221

⁸⁶³ Jonathan COTT, *Conversations avec Stockhausen*, Paris : Editions J.-Lattès, 1979, p. 191

revanche, le théâtre de la Catastrophe fait voler en éclats la continuité temporelle en proposant de mobiliser les perceptions du spectateur dans l'urgence du « Présent » dramatique :

L'idée de nirvâna est très différente : elle ignore le fait que le temps commence et que le temps finit. [...] le nirvâna signifie : être de tous les temps et en tous les lieux en même temps, dans un état d'omniprésence, d'éternité au sens où il parvient à l'intemporel, puisqu'il contient toute chose. [...] **Dans ce qui est vertical, tout existe en même temps.** S'il était possible de faire une coupe dans l'univers entier, on constaterait que ce qui fait partie de ce qu'on appelle l'histoire, le développement, existe en même temps. On aurait une vision claire de toutes les couches de la conscience, du sub-conscient ou supra-conscient⁸⁶⁴.

Le « nirvâna » évoqué de manière optimiste voire utopiste par le compositeur Stockhausen⁸⁶⁵ n'a rien du tragique de la Catastrophe ; pourtant ce projet esthétique n'est pas sans évoquer « l'extase », leitmotiv chez Barker. La tension verticale vers l'extase reste solidement ancrée dans la tragédie. L'expérience théâtrale est brutale, sans concession

C'est une énigme qui se construit devant moi, je l'appelle femme, je l'appelle insecte, je l'appelle fantôme, je l'appelle objet, je l'appelle énergie, envol, chute, volonté, déperdition, lutte, jeu, crise, c'est froid et chaud ensemble, pas d'expressivité, c'est bête l'expressivité, un pathos poisseux, infantile, ici aucun racolage, et pas de message non plus, ça dit sans jamais dire que ça dit, nom de Dieu que dois-je en faire de ce corps⁸⁶⁶ ?

Le cadavre attaché au corps de Skinner (*The Castle*) est une vision de cauchemar en guise d'avertissement. Si l'imagination poétique est une reconstruction devant l'altérité et dans l'adversité, ne rêvons pas : le corps, le mien ou celui de l'Autre, objet de haine ou d'amour, est un poids qui nous attache au monde. Le corps est lourd, grave, c'est un centre de gravité en attente du mouvement qui le transporte.

⁸⁶⁴ Jonathan COTT, *Conversations avec Stockhausen*, *ibid.* pp. 191-192.

⁸⁶⁵ Barker n'a rien du mysticisme qui caractérise le compositeur Stockhausen.

⁸⁶⁶ Jean-Marie PIEMME, « Oui-vous », *Rencontres et décalages*, Bruxelles, Editions La Lettre Volée, Cie Mossoux-Bonté, 2002.

CONCLUSION

A vocabulary for *the art of theatre*...

Infinite
Functionless
Intractable
Nowhere
Incalculable
Illogical
Arbitrary

Are these not the attributes of death?⁸⁶⁷

⁸⁶⁷Howard BARKER, *Death, The One and the Art of Theatre*, op.cit. p. 92.

Barker s'est éloigné du théâtre politique de ses débuts. Il défend pourtant la portée politique de ses pièces :

I've stopped writing political plays in the sense that the political plays existed in England in the seventies and eighties and that people still write them like David Hare for example; but it doesn't mean that because I am now writing mainly about human relationships in the mythic or historic terms that these are not **implicit** political plays; what they are NOT is a **demonstration** of something political; so what they say have political implications but I don't know what they are⁸⁶⁸.

L'incapacité de l'auteur à définir la teneur politique de ses pièces n'est pas une dérobade mais l'affirmation de la totale irresponsabilité de l'artiste. Revendiquer la liberté artistique est un parti pris éthique qui fait l'objet de la pièce la plus conventionnelle (et de la plus populaire) de son répertoire : *Scenes from an Execution*. Lorsque l'auteur affirme ne pas savoir en quoi ses pièces sont politiques, il reste cohérent avec le rejet d'un théâtre didactique. Son projet est de poser des questions et non pas d'apporter des réponses : la tâche en incombe au spectateur, en toute liberté. Cet objectif ne peut être atteint qu'en prenant le public au dépourvu, en le touchant au corps.

L'échec du théâtre politique à réveiller les consciences reflète notre époque désenchantée. Un théâtre politique est par définition un théâtre subversif. La subversion est un procédé conventionnel dans l'œuvre de Shakespeare parce qu'elle autorise le retour aux valeurs morales⁸⁶⁹. En revanche, la définition de la subversion est remise en question aujourd'hui. Barker ne croit plus à la pièce politique à thèse parce qu'il reconnaît l'inefficacité du message subversif. La subversion au sens littéral de « renversement » a peu de sens aujourd'hui. Les valeurs politiques se sont inversées sous la domination néo-libérale : les systèmes politiques conservateurs revendiquent un discours humaniste qui met l'individu au coeur de leurs préoccupations, les partis de « gauche » défendent le libéralisme économique au nom de la démocratie. Dans ce contexte d'indistinction, les valeurs idéologiques se confondent, entraînant les valeurs morales dans leur sillage. Le terme « libéralisme » est galvaudé, habilement employé par les hommes politiques au sens de « liberté ». Les médias ont emboîté le pas au

⁸⁶⁸Rencontre avec Howard BARKER, *op.cit.*

⁸⁶⁹Cela n'exclut pas l'universalité de l'oeuvre de Shakespeare qui transcende le politique par sa dimension poétique et métaphysique. La puissance dramatique du texte et de la composition fait de son théâtre un spectacle vivant et lui rend ses lettres de noblesse.

libéralisme économique, autorisant la libre circulation des images, de toutes les images : les interdits ont sauté au nom de la démocratie, banalisant les images cruelles, obscènes, pornographiques. Les extrémismes religieux et quelques bastions moralisateurs fustigent ces excès « immoraux ». En réponse aux dérives éthiques, le terme « humanisme » ressurgit sur la scène politique comme un concept qui se veut rassurant. Si le théâtre In-Yer-Face a choqué à ses débuts, il est désormais programmé dans les salles du West End londonien, ce qui met un terme à sa fonction subversive.

Pourquoi le théâtre de Barker dérange-t-il l'institution théâtrale alors que sa violence est loin d'être aussi directe que celle des auteurs In-Yer-Face ? "Incalculable, Illogical, Arbitrary"⁸⁷⁰ sont les termes utilisés par l'auteur pour définir son oeuvre. Ce ne sont pas les scènes de cruauté ou de nudité, de sexe ou d'abjection qui choquent le public ou les programmeurs des théâtres, mais l'absence de discours idéologique à leur égard. Le théâtre de Barker est un théâtre « de la déroute », sans repères ("nowhere"⁸⁷¹), qui désoriente le public en mal de repères : il est à cet égard un reflet fidèle de notre époque. Barker est souvent qualifié d'auteur hermétique et réactionnaire. Ces adjectifs ne sauraient surprendre : le discours des pièces résiste au sens et l'auteur revendique son désengagement comme un choix éthique : son théâtre ne sert aucune cause ("Functionless"). Le théâtre de Barker est un théâtre de l'aporie qui nous invite à « cesser de vouloir croire⁸⁷² » au sens pour vivre l'expérience théâtrale par les sens.

L'œuvre de Barker dérange moins par sa thématique transgressive que par son esthétique inclassable. Le mélange des registres de langue, associant l'obscénité à l'éloquence classique, l'association de l'impudeur et du mythe crée un brouillage qui désarçonne : pénétrer l'intimité d'un personnage est une effraction dans l'espace privé qui annule la distance. Quand le personnage dont il est question est une figure mythique ou historique (Helen, Judith, Charles II, l'Empereur d'Autriche, Marie-Antoinette), une distance s'installe, contrariant l'identification du spectateur. La perspective théâtrale (le regard du public) est modifiée, vacillant entre l'effet de proximité et de mise à distance.

⁸⁷⁰Voir supra, la citation de *Death, The One and the Art of Theatre*, *op.cit.* p. 92.

⁸⁷¹*Ibid.* Le terme "nowhere" est provocateur, synonyme de "homeless" : au-delà de l'errance poétique et de la non-appartenance à une quelconque institution, il qualifie la compagnie "The Wrestling School" (a "buildingless company" cf site internet wrestles@aol.com) qui ne bénéficie ni de subventions ni de lieu de résidence.

⁸⁷²L'adage de Coleridge "the willing suspension of disbelief" est déformé en "willing suspension of belief".

Enfin, évoquer l'intimité charnelle en termes organiques est une dégradation de l'homme au rang de l'animal, perspective effrayante à une époque en mal d'humanisme. Plus inquiétant encore, sonder la complexité des passions et des comportements en dehors de tout discours scientifique et psychologique est un recul par rapport à la doxa freudienne. Les portraits de personnages échappent au cadre psychologique et la perspective charnelle sort du champ psychanalytique. Barker nous ramène à une vision de l'homme antérieure à la révolution freudienne : la vision est « barbare » au sens où elle nous est « étrangère ». La perspective inhabituelle de l'homme organique, ensemble d'humeurs viscérales nous renvoie à la vision de l'homme de la Renaissance. Au-delà de Shakespeare, Barker rappelle-t-il l'eccentricité d'un Robert Burton et de son *Anatomie de la Mélancolie*⁸⁷³ ? Son portrait de la folie humaine qui préside à sa misère est brossé avec un foisonnement baroque proche de la langue de Rabelais. Barker est loin de la satire morale qui caractérise l'humaniste de la fin du XVI^e siècle : la cruauté animale de l'homme et sa passion charnelle sont envisagées de manière tragique dans le théâtre de la Catastrophe. Cependant, le goût pour la pléthore, le jeu intertextuel, la réécriture des hypotextes bibliques et mythiques qui caractérisent l'œuvre de Barker sont une technique largement employée par Burton (et reprise au XVIII^e siècle par Laurence Sterne). Le parti pris formel de Barker, exploratoire et ludique, justifiant l'étiquette de la post-modernité, n'est pas une innovation révolutionnaire, il s'inscrit dans une tradition littéraire anglaise.

La référence à la Renaissance prend son sens car cette période historique met l'homme au centre de ses préoccupations humanistes, un homme caractérisé par la contradiction entre des pulsions anarchiques et le foisonnement créateur illustré par l'art baroque. Le terme réactionnaire qui qualifie parfois Barker, pourrait prendre son sens littéral de « retour en arrière » : ce n'est pas un auteur réactionnaire au sens politique du terme mais au sens esthétique, proposant une vision anachronique de l'homme, proche de l'homme de la Renaissance, composite, trouble, tendu entre la passion et la raison. Le Théâtre de la Catastrophe pourrait s'appeler le théâtre du chaos, miroir de notre époque de confusion et d'indistinction. Là encore, Barker est l'héritier de Shakespeare :

Shakespeare n'a pas besoin de construire. Chez lui, c'est le spectateur qui construit. Shakespeare ne modifie pas au second acte le cours d'une destinée

⁸⁷³ *The Anatomy of Melancholy*, ouvrage écrit en 1621.

humaine pour rendre un cinquième acte possible. Tout chez lui se termine naturellement. Dans l'incohérence des actes du théâtre shakespearien, on reconnaît l'incohérence d'une destinée humaine telle que la rapporte un homme qui n'a pas d'intérêt à l'ordonner pour soutenir, à l'aide d'un argument qui n'est pas tiré de la vie réelle, une idée qui ne peut être qu'un préjugé. Il n'est rien de plus sot que de représenter Shakespeare de manière qu'il soit clair. Il est par nature obscur. Il est la matière, le donné immédiat (*absoluter stoff*)⁸⁷⁴.

L'absence de réponse est inquiétante pour le spectateur qui ne sait s'abandonner à l'expérience théâtrale de la représentation comme «une matière, un donné immédiat» de la perception :

L'une des fonctions du théâtre serait d'identifier [...] et de produire de l'altérité. Je rêve que les gens viennent au théâtre pour être déçus. [...] Ils viennent au théâtre pour être sûrs que peut se manifester, à un endroit dans le monde, le trouble qui est en eux⁸⁷⁵.

A l'art de la pléthore, Barker associe celui du silence, de l'aporie en forme de point de suspension : il n'y a pas de réponse au mystère humain, si ce n'est la mort, préoccupation récente de l'auteur comme en atteste son dernier ouvrage, *Death, The One and the Art of Theatre* (2004). Dans le Théâtre de la Catastrophe et plus particulièrement dans les pièces récentes, le corps est pris dans la tension entre la matérialité charnelle et sa transcendance, son effacement, sa mort peut-être ? La recherche entreprise par Barker, fondamentalement esthétique, prend un sens éthique. La beauté tragique telle que l'auteur la revendique dépasse la pose romantique bien qu'elle cède parfois à la complaisance narcissique :

The style here – and what is style but the moral authority of an aesthetic – must change to accomodate more ambitious texts⁸⁷⁶.

Barker emboîte le pas à d'autres artistes, comme Oskar Schlemmer, artiste iconoclaste du Bauhaus :

⁸⁷⁴Bertolt BRECHT, *Schriften zum Theater*, t.III, "Shakespeare-Studien", Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, Verlag, 18963, t. I, p. 105-106. Cité dans Bernard DORT, *Théâtres, Essais, op. cit.* p. 98.

⁸⁷⁵Bernard ANDRIEU, « L'action de la chair, Entretien avec F-Michel Pesenti », *Théâtre Public 154-155*, p. 38.

⁸⁷⁶David Ian RABEY, "Two against nature : rehearsing and Performing Howard Barker's Production of his play *The Twelfth Battle of Isonzo*", *op. cit.* p. 200.

L'esthétique maintenant m'apparaît comme une petite branche de l'éthique, que je considérerais du point de vue des racines, tel un arbre⁸⁷⁷.

Préférer la forme tragique à l'engagement politique n'est pas nécessairement une forme de pessimisme comme les critiques le prétendent parfois. Barker croit en la création artistique si ce n'est en l'homme :

Question posée à l'auteur : "People who believe in politics believe in the possibility of change. You have turned your back to politics more recently but do you believe in the possibility of change?"

Howard Barker : "How could you **not** believe in it⁸⁷⁸ ?"

Si la Catastrophe est le théâtre de la comédie humaine, tragique et euphorique, la tragédie est une forme pour ceux qui aiment la vie. Le théâtre reste un espace ludique que l'auteur occupe également comme metteur en scène. Le théâtre est un lieu où l'on joue :

The stage should swarm with life⁸⁷⁹.

⁸⁷⁷ Oskar SCHLEMMER in : *Catalogue de l'Exposition*, Paris, Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1999, p. 7.

⁸⁷⁸ Rencontre avec Howard BARKER, *op. cit.*

⁸⁷⁹ Howard BARKER, *Arguments for a Theatre*, p. 47.

INDEX DES NOMS CITÉS

A

ABIRACHED, Robert, 24, 183, 184, 288,
306, 376, 384, 385, 393, 470
ADORNO, Theodor, 34
AGAMBEN, Giorgio, 286, 287
ANDRIEU, Bernard, 275, 335, 398, 424
ANGEL-PEREZ, Elisabeth, 81, 177, 228,
276, 280, 301, 306, 406
ARDEN, John, 9
ARIES, Philippe, 146
ARISTOTE, 18, 80, 288, 305
ARTAUD, Antonin, 10, 168, 186, 267

B

BACON, Francis, 4, 10, 154, 167, 168,
169, 170, 334, 347, 356, 384
BAKHTINE, Mikhaïl, 321
BARNES, Peter, 168
BARTHES, Roland, 15, 190, 223, 244,
245, 250, 406
BARTOLI, Daniello, 208
BAS, Georges, 122, 173, 283
BATAILLE, Georges, 10, 100, 113, 120,
191, 223, 231, 234, 404
BAUDRILLARD, Jean, 22, 228, 238, 343,
360, 381, 495
BAUSCH, Pina, 253
BECKETT, Samuel, 18, 302, 328
BENTATA, Hervé, 381, 382
BERGMAN, Ingmar, 58
BERKOFF, Steven, 276, 277
BERNARD, André, 38
BIET, Christian, 260, 269
BLATTES, Susan, 259, 311
BOIREAU, Nicole, 19, 20, 148, 276, 277
BOND, Edward, 9, 18, 19, 64, 148, 168,
283, 306, 316, 325, 330, 352, 360, 361,
366
BRADBROOK, M.C., 270
BRECHT, Bertolt, 10, 186, 259, 424
BREMONT, Claude, 190
BRENTON, Howard, 7
BRETON, André, 81
BUNUEL, Luis, 120
BURKE, Edmund, 410
BURTON, Robert, 119, 133, 423
BUSE, Peter, 287, 308, 309, 310, 312

C

CAMPORESI, Piero, 190, 207, 209, 211,
217, 220, 222, 226, 228
CASSIN, Barbara, 76
CHALIER, Catherine, 332, 353, 357, 409,
412
CHARRAS, Pierre, 169
CHURCHILL, Carol, 7
CIXOUS, Hélène, 353
COLERIDGE, Samuel Taylor, 298
CONNOR, Steven, 6, 155, 156, 362
COTT, Jonathan, 418, 419
CRAIG, Edward Gordon, 317
CRANACH, Lucas, 112
CUNNINGHAM, Merce, 347

D

DAGOGNET, François, 84, 236
DEBORD, Guy, 259
DELEUZE, Gilles, 167, 187, 235, 293,
347, 405
DERRIDA, Jacques, 417
DESCARTES, René, 155
DIDIER-WEILL, Alain, 177
DI MICELI, Caroline, 36, 269
DOMINGUEZ LEIVA, Antonio, 263, 268,
269, 270, 271, 272, 273, 285, 306
DORT, Bernard, 252, 434
DRAYTON, 30
DUFOUR, Dany-Robert, 280
DUNN Tony, 203
DUSAPIN, Pascal, 389, 391

E

ECO, Umberto, 204
EDGAR, David, 7
ELAM, Keir, 301, 302
ELIOT, Thomas Stearne, 80, 203
ELUARD, Paul, 81

F

FABRE, Jan, 284, 418, 427
FELMAN, Shoshona, 309
FERNEY, Frédéric, 141, 284, 325, 332
FLORENCE, Jean, 24, 26, 27
FRASER, Antonia, 159

FREUD, Sigmund, 195, 219, 225

G

GARNIER, Pierre, 368
 GERARD, André-Marie, 191
 GIRARD, René, 235, 247
 GRASS, Günter, 143
 GRAVES, Robert, 248
 GREEN, André, 168, 183
 GREMAS, A.J., 190
 GRIMM, 171
 GROSSO, Nick, 276
 GUEN, Annie, 383
 GUINLE, François, 377

H

HANKINS, Jérôme, 203
 HARE, David, 7
 HASSAN, Ihab, 155
 HAY, Malcom, 44
 HEGEL, 20
 HILLMAN, David, 94, 96, 97, 98, 99, 193,
 204, 209, 315
 HIRSCHMÜLLER, Sarah, 48, 81, 113,
 243, 256, 297, 316
 HOBBS, 248, 249, 358
 HOMERE, 38

I

IRVING, Washington, 125

J

JAKOBSON, Roman, 166, 182, 355
 JANKELEVITCH, Vladimir, 60, 62, 67,
 77, 101, 112
 JEAN, Stéphanie, 152
 JELINEC, Elfriede, 6
 JESSOP, Melanie, 364, 366, 372, 373,
 374, 375, 376
 JONES, Jonathan, 37, 80
 JULIEN, Philippe, 236, 237
 JOUVET, Louis, 376

K

KANE, Sarah, 6, 50, 173, 175, 259, 276,
 287, 288, 311
 KLEE, Paul, 409, 412
 KLEIST (von), Heinrich, 247

KLESYK, Jerzy, 114, 259, 267, 281, 282,
 283, 286, 289, 306, 326, 342, 361, 362,
 385, 386, 405, 408, 412, 414
 KOLTES, Bernard-Marie, 38, 56, 338
 KOVAK, Edvard, 333, 351
 KRISTEVA, Julia, 47, 89, 110, 111, 113,
 139, 219, 223, 242, 251, 265
 KUNTZ, Hélène, 18, 19, 20
 KYD, Thomas, 96

L

LAMB, Charles, 12, 23, 145, 148, 283,
 331, 341, 345, 451
 LAPPER, Alison, 79
 LAUB, Dori, 309
 LE BRETON, David, 85, 89, 198, 199,
 200, 201, 215, 332
 LEIRIS, Michel, 169
 LEIVA DOMINGUEZ, Antonio, 258
 LEVINAS, Emmanuel, 266, 315, 333, 348,
 350, 389, 392, 395, 398, 400, 401, 407,
 452, 453
 LEVY, Bernard-Henri, 263
 LIGER-BELAIR, Jean-Bernard, 140
 LINKLATER, Kirstin, 373
 LIPOVETSKY, Gilles, 258
 LOBANOV-ROSTOVSKY, Sergei, 224,
 232
 LOJKINE-MORLEC, Monique, 203
 LOUPPE, Laurence, 416
 LYOTARD, Jean-François, 361, 368, 417

M

MANNONI, Octave, 241, 302
 MARBER, Patrick, 173, 276
 MARLOWE, Christopher, 30
 MASSIE, Bert, 79
 MATOS DIAS, Isabel, 221, 224, 225, 227,
 235, 244
 MAZZIO, Carla, 94, 96, 97, 98, 99, 104,
 193, 204, 209, 315
 MERCURY, Jean-Yves, 181, 192, 314,
 316, 357, 398, 407, 416
 MERLEAU-PONTY, Maurice, 10, 69, 70,
 91, 180, 225, 226, 227, 231, 291, 293,
 314, 355, 385, 407, 409
 MESCHONNIC, Henri, 368, 370, 371, 375
 MESGUICH, Daniel, 272
 MEYERHOLD, Vsevolod, 416

MIDDLETON, Thomas, 219
 MILLER, Gérard, 221, 239, 240
 MILTON, John, 135
 MOREL, Michel, 28, 203, 415, 417
 MOTTON, Gregory, 88, 173, 174, 175
 MULLER, Heiner, 34

N

NIETZSCHE, 248, 330, 340, 391
 NOEL, Bernard, 31, 32

O

ONFRAY, Michel, 389, 391
 OSTERMEIER, Thomas, 287

P

PAVIS, Patrice, 255, 264, 353, 361, 372,
 415, 417
 PEARL, Lydie, 274
 PENHALL, Joe, 173, 276
 PEPPIAT, Michel, 188
 PESENTI, François-Michel, 384
 PIEMME, Jean-Marie, 419
 PIRANDELLO, 221
 PLATON, 120
 POIZAT, Michel, 192, 382
 POE, Edgar-Allan, 383
 PRAZ, Mario, 409
 PROUST, Marcel, 223
 PRUNET, Monique, 114, 115, 132

R

RABATE, Jean-Michel, 245
 RABEY, David Ian, 73, 161, 164, 179,
 180, 296, 339, 347, 355, 357, 359, 360,
 366, 386, 388, 424
 RANCIERE, Jacques, 287
 RAVENHILL, Mark, 50, 173, 276
 REGY, Claude, 33, 34, 177, 178, 179, 307,
 354, 364, 371, 372, 373, 374, 388, 407
 RIDLEY, Philip, 173
 ROBERTS, Philip, 44
 ROSSET, Clément, 168

S

SADE, 10, 41 à 57, 391, 401, 451, 460,
 468
 SAKELLARIDOU, Elisabeth, 340
 SARRAZAC, Jean-Pierre, 18
 SAUSSURE, Ferdinand de, 69, 70
 SCARRY, Elaine, 105, 322, 368, 370
 SCHEFER, Jean-Louis, 169, 356
 SCHLEMMER, Oskar, 425
 SEGNERI, Paolo, 207, 208
 SENS, Mike, 114, 178, 336²²³
 SHAKESPEARE, 112, 263²²³, 451, 470
 SHAUGHNESSY, Robert, 6
 SHKLOVSKY, Victor, 391
 SIERZ, Aleks, 50, 70, 131, 173, 262, 270,
 277, 279, 280, 281, 282, 283, 286, 465
 SPENSER, Edmund, 121
 STOPPARD, Tom, 6
 STRINDBERG, August, 18
 SCHWAB, Werner, 6,
 SHELLEY, Percy B, 409
 SOLLERS, Philippe, 394
 SZONDI, Peter, 9, 21

T

THOMAS, Chantal, 49, 52, 53, 75, 126,
 127, 128, 132, 288
 TODOROV, Tzvetan, 301
 TORTI-ALCAYAGA, Agathe, 173
 TOURNEUR, Cyril, 263, 268

U

UBERSFELD, Anne, 38, 264

V

VALERY, Paul, 194, 232, 294
 VASSE, Denis, 243, 246, 249, 333, 377,
 385
 VESALE, 199
 VIVES, Jean-Michel, 381

Z

ZIMMERMANN, Heiner, 54

SOMMAIRE DE LA BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE HOWARD BARKER	430
A. COLLECTED PLAYS	430
B. AUTRES PIÈCES	431
C. PIÈCES POUR THÉÂTRE DE MARIONNETTES	432
D. OPÉRA	432
E. POÉSIE	432
F. OUVRAGES THÉORIQUES	432
G. PIÈCES EN COURS D'ÉDITION	432
H. PIÈCES TRADUITES EN FRANÇAIS	432
II. ŒUVRES LITTÉRAIRES	433
A. THÉÂTRE	433
B. ŒUVRES NON THÉÂTRALES	434
III. ÉTUDES CRITIQUES SUR LE THÉÂTRE DE HOWARD BARKER	435
A. ARTICLES	435
B. OUVRAGES	437
IV. ÉTUDES GÉNÉRALES SUR LE THÉÂTRE	438
A. ARTICLES	438
B. OUVRAGES	439
C. REVUES	441
V. THÉORIE GÉNÉRALE	442
A. POÉTIQUE ET SÉMIOLOGIE	442
B. PHILOSOPHIE	443
C. PSYCHANALYSE	444
1. Articles	444
2. Ouvrages	444
D. SCIENCES HUMAINES	446
E. ART : PEINTURE, DANSE, MUSIQUE	446
1. Articles	446
2. Ouvrages	447
VI. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE	447

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE HOWARD BARKER

A. COLLECTED PLAYS

Collected Plays, Volume 1. London: Calder Publications, 1990.

Claw.

No End of Blame.

Victory.

The Castle.

Scenes from an Execution.

Collected Plays, Volume 2. London: Calder Publications, 1993.

The Love of a Good Man.

The Possibilities.

Brutopia.

Rome.

Uncle Vania.

Ten Dilemmas.

Collected Plays, Volume 3. London: Calder Publications, 1995.

The Power of the Dog.

The Europeans.

Women Beware Women.

Minna.

Judith.

Ego in Arcadia.

Collected Plays, Volume 4. London: Calder Publications, 1998.

The Bite of the Night.

Seven Lears.

The Gaoler's Ache.

He Stumbled.

A House of Correction.

Collected Plays, Volume 5. London: Calder Publications, 2001.

Ursula.

The Brilliance of the Servant.

12 Encounters with a Prodigy.

Und.

The Twelfth Battle of Isonzo.

Found in the Ground.

B. AUTRES PIÈCES

Cheek, London: Methuen, 1971.

Stripwell, London: Calder Publications, 1977.

Fair Slaughter, London: Calder Publications, 1978.

That Good between Us; Credentials of a Sympathizer, London: Calder Publications, 1980.

The Hang of the Gaol; Heaven, London: Calder Publications, 1982.

The loud boy's life; Birth on a hard Shoulder, London: Calder Publications, 1982.

Two Plays for the Right, London: Calder Publications, 1982.

Crimes in a Hot Country; Fair slaughter, London: Calder Publications, 1984.

The Power of the Dog, London: Calder Publications, 1985.

A Passion in Six Days; Downchild, London: Calder Publications, 1985.

The Last Supper: A New Testament, London: Calder Publications, 1988.

Pity in History; Women Beware Women, London: Calder Publications, 1989.

Golgo; Seven Lears, London: Calder Publications, 1990.

A Hard Heart; The Early Hours of a Reviled Man, London: Calder Publications, 1992.

All He Fears: A Play for Marionettes, London: Calder Publications, 1993.

Hated Nightfall; Wounds to the Face, London: Calder Publications, 1994.

Gertrude, the Cry; Knowledge and a Girl, London: Calder Publications, 2002.

The Ecstatic Bible, London: Oberon Books, 2004.

Dead Hands, London: Oberon Books, 2004.

C. PIÈCES POUR THÉÂTRE DE MARIONNETTES

All He Fears, 1993

The Swing at Night, 2001

D. OPÉRA

Terrible Mouth. London: Universal Editions, 1992. Opera libretto.

E. POÉSIE

Don't Exaggerate: (Desire and Abuse). London: Calder Publications, 1985.

The Breath of the Crowd. London: Calder Publications, 1986.

Gary the Thief/Gary Upright. London: Calder Publications, 1987.

Lullabies for the Impatient. London: Calder Publications, 1988.

The Ascent of Monte Grappa. London: Calder Publications, 1991.

The Tortmann Diaries. London: Calder Publications, 1996.

F. OUVRAGES THÉORIQUES

Arguments for a Theatre. Third edition, Manchester University Press, 1997.

Death, The One and the Art of Theatre. London, Routledge, 2005.

G. PIÈCES EN COURS D'ÉDITION

Thirteen Objects.

Animals in Paradise.

The Fence in its Thousandth Year.

H. PIÈCES TRADUITES EN FRANÇAIS

Tableau d'une Exécution/ Les Possibilités. Œuvres Choisies vol. 1.
Éditions Théâtrales, 2001

Traduction Jean-Michel Déprats/ Sarah Hirschmüller et Sinéad Rushe.

Blessures au Visage/ La Douzième Bataille D'Isonzo. Œuvres Choisies vol. 2.

Éditions Théâtrales, 2002

Traduction Sarah Hirschmüller et Sinéad Rushe/Mike Sens.

La Griffes/ l'Amour d'un Brave Type. Œuvres Choisies vol. 3.

Éditions Théâtrales, 2003

Traduction Jean-Michel Déprats et Nicolas Rippon/ Sarah Hirschmüller et Sinéad Rushe.

Gertrude (Le Cri) /Le Cas Blanche-Neige (Comment le Savoir Vient aux Jeunes Filles).

Œuvres Choisies vol. 4.

Éditions Théâtrales, 2003

Traduction Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats/ Cécile Menon.

Les Européens.

Éditions Lansman, 1998

Traduction Mike Sens.

II. ŒUVRES LITTÉRAIRES

A. THÉÂTRE

BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*. London, Faber and Faber, 1986.*

BOND, Edward, *Plays: One*. London, Methuen, 1977.*

BOND, Edward, *Plays: Two*. London, Methuen, 1978.*

BOND, Edward, *Plays: Three*. London, Methuen, 1987.*

BOND, Edward, *The War Plays*. London : Methuen, 1992.*

BOND, Edward, *Letters 1, Contemporary Theatre Studies* volume.5. Harwood Academic publishers, 1994.*

BOND, Edward, *Selections from the Notebooks of Edward Bond*, Volume 1: 1959-1980. London: Methuen 2000.*

BOND, Edward, *Selections from the Notebooks of Edward Bond*, Volume 2: 1980-1995. London: Methuen 2001.*

BOND, Edward, *Commentaire sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*, Texte français de Georges Bas. Paris : l'Arche, 1994.*

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*. Paris : Gallimard, 2000.*

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le Théâtre*. Paris : L'Arche, 1963.

- BRECHT, Bertolt, *La résistant ascension d'Arturo Ui, Parabole Dramatique*. Paris : TNP 1960.
- ESCHYLE, Prométhée enchaîné. Paris : Belin, 2000.*
- KANE, Sarah, *Complete Plays*. London: Methuen, 2001.
- KYD, Thomas, *The Spanish Tragedy*. London: A & C Black, 1989.
- MARLOWE, Christopher, *Edward II*. London: New Mermaid.1973.
- MIDDLETON, Thomas, *The Witch*. London: New Mermaids, 1994.*
- MIDDLETON, Thomas, *Women Beware Women*. London: Methuen 1975.
- MOTTON, Gregory, *In Praise of Progress, Plays Three*. London: Oberon, 1999.
- PIRANDELLO, *Six personnages en quête d'auteur*. Paris : Gallimard, 1964.*
- SENEQUE, *Tragédies*. Paris : Les Belles Lettres, 1996.*
- SHAKESPEARE, *King Lear*. Cambridge University Press, 1981.
- SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*. Oxford University Press, 1984.
- SHAKESPEARE, *Troilus et Cressida*. The New Cambridge Shakespeare, 2003.
- SHAKESPEARE, *Hamlet*. The New Cambridge Shakespeare, 2004
- TCHEKHOV, Anton, *Oncle Vania, Théâtre complet II*. Paris : Gallimard, 1974.*
- TOURNEUR, Cyril, *The Atheist's Tragedy, Plays*. New York: Hill & Wang, 1963.*
- TOURNEUR, Cyril, *Plays*. New York: Hill & Wang, 1963.*
- VON KLEIST, Heinrich, *Sur le théâtre de marionnettes*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2003.

B. OEUVRES NON THÉÂTRALES

- BARTHES, Roland, *Fragments d'un Discours Amoureux*. , Paris : Seuil, 1977.
- BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Eros*. Paris : les éditions de Minuit, 1982.
- BATAILLE, Georges, *L'Erotisme, Paris*. Les éditions de Minuit, 1970.
- BATAILLE, Georges, *La Part Maudite*, Paris. Les éditions de Minuit, 1967.
- CASSIN, Barbara, *Voir Hélène en toute Femme*. Les Empêcheurs de penser en rond, Synthélabo, 2000.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*. London: Dent : Dutton , 1962.
- ECO, Umberto, *Au Nom de la Rose*. Paris : Grasset, 1990.*

- ELIOT, Thomas Stearne, *The Wasteland*. London: Faber and Faber, 1971.*
- ELIOT, Thomas Stearne, *Selected Prose*. New-York: Harcourt, 1975.*
- GRASS, Günter, *Le tambour*. Paris : Seuil, 2001.
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, Chant XXII. Paris : Albin Michel, 1981.
- IRVING, Washington, "The Legend of Sleeping Hollow", *The Penguin Book of American Short Stories*. London: 1969.*
- NOËL, Bernard, *Fragments du Corps*. Éditions Unes, 1988.*
- NOVARINA, Valère, *La Chair de l'homme*. Paris : POL., 1995.*
- SADE, *Idées sur les romans et sur le mode de sanction des lois*. Paris : Mille et une nuits, 2003.
- SADE, *La Philosophie dans le Boudoir*. Paris : Gallimard 1976
- SPENSER, Edmund, *The Faerie Queene*. Harmondsworth: Penguin, 1978.*
- THOMAS, Chantal, *Sade, la dissertation et l'orgie*. Paris : Payot et Rivages, 2002.
- THOMAS, Chantal, *La Reine Scélérate, Marie-Antoinette dans les Pamphlets*. Paris : Seuil, 1989.
- VALERY, Paul, *Œuvres II*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

III. ÉTUDES CRITIQUES SUR LE THÉÂTRE DE HOWARD BARKER

A. ARTICLES

- ANGEL-PEREZ, Elisabeth, « L'Espace de la catastrophe : le théâtre de Howard Barker », *Cycnos* 12.1 (1995) : 37-46.
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth, « Pour un théâtre de la barbarie : Peter Barnes et Howard Barker », *Études Anglaises* 52.2 (1999).
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth, « Le théâtre anglais contemporain : la scène impudique », *Études britanniques contemporaines* 21(2001) : 5-15.
- AUSLANDER, Philip, "Towards a Conception of the Political in Postmodern Theater", *Theatre Journal* 39.1 (1987).*
- BAS, Georges, "The Cunts, the Knobs and the Corpse: Obscenity and Horror in Howard Barker's *Victory*" (1983), *Contemporary Theatre Review*, 5 (1996).
- BARNETT, David, "Howard Barker: Polemic Theatre and Dramatic Practice, Nietzsche, Metatheatre and the play *The Europeans*", *Modern Drama*, 44. 4 (Winter 2001): 458-475.

- BERNS, Ute, "To Liberate the Individual Against Opinion-Making Pressures- Interview with Howard Barker". *Hard Times* 53 (1995).*
- BOIREAU, Nicole, "Steven Berkoff's Orgy or the Four-Letter Ecstasy." *The Contemporary Theatre Review*, Nicole Boireau and Wolfgang Lippke eds. Gordon & Breach, Harwood Academic Publishers, London, 1995 : 77-89.
- DONESKY, Franck, "Oppression, Resistance and the Writer's Testament – Interview with Howard Barker", *New Theatre Quarterly*, 2.8 (1986).*
- DUNN, Tony, "Editorial and Interview with Howard Barker", *Howard Barker Special Issue. Gambit* 41 (1984).*
- HIRSCHMÜLLER, Sarah, « Howard Barker ou la déconsécration du sens : à propos de *Maudit Crépuscule* », *Écritures Contemporaines 5, Dramaturgies britanniques (1980-2000)*, Paris : Lettres Modernes Minard, 2002 : 25-42.*
- HIRSCHMÜLLER, Sarah, « Des événements réels qui appellent les mots », *Alternatives théâtrales* 57 (1997) : 73-74.*
- JEAN, Stéphanie, « Howard Barker, Pour l'Amour d'un Brave Type », *Le Journal de la Comédie de Genève*, n° 24, mars-avril 2004.
- KLOTZ, Gunther, "Howard Barker: Paradigm of Modernism », *New Theatre Quarterly*, 7. 25 (1991): 20-26.*
- MOREL, Michel, « *Women Beware Women* by Howard Barker (with Thomas Middleton) : The "Terrible Consistency" », in Nicole Boireau *Drama on Drama, Dimensions Of Theatricality on the Contemporary British Stage*, London: Macmillan, 1997.
- MOREL, Michel, « La "catastrophe" selon Howard Barker », *Cycnos* 18.1 (2001) : 65-76.
- MOREL, Michel, « Howard Barker : la disposition de spectacle et de lecture mise à nu », *Études Anglaises* 3 (2003) (345-359)
- NIGHTINGALE, Benedict, "Review of a Barker season at the Barbican theatre", *New Statesman*, November 1, 1985.*
- NIGHTINGALE, Benedict, "Review of Barker's adaptation of *Women Beware Women*", *New Statesman*, February 14, 1986.*
- PRUNET, Monique : « La Traduction de *Judith* de Howard Barker dans la Mise en Scène de Jerzy Klesyk (Paris 1998), *Coup de Théâtre* 16 (2002). « *Le Théâtre Britannique Contemporain en France (1945-1998)* » : 93-111.
- RABEY, David Ian, "For the Absent Truth Erect: Impotence and Potency in Howard Barker's Recent Drama", *Essays in Theatre/Études Théâtrales*, 10.1 (1991).*
- RABEY, David Ian, « Two against Nature: Rehearsing and Performing Howard Barker's Production of his play *The Twelfth Battle of Isonzo* », *Theatre Research International*, 30. 2 (2005).
- RABEY, David Ian, "What do you See? Howard Barker's *The Europeans*: A Director's Perspective", *Studies in Theatre Production* 6 (1992).*

- REITZ, Bernhard, « Barker et la critique », *Alternatives Théâtrales* 57 (1997) : 15-17.*
- SAKELLARIDOU, Elisabeth, « La qualité picturale des pièces récentes de Howard Barker », *Alternatives Théâtrales* 57 (1997) : 69-72.
- SAKELLARIDOU, Elisabeth, “A Lover’s Discourse – But Whose? Inversions of the Fascist Aesthetic in Howard Barker’s *Und* and Other Recent Plays”, *European Journal of English Studies*, 7. 1 (2003): 87-107.
- SAUNDERS, Graham, “Missing Mothers and Absent Fathers: Howard Barker’s *Seven Lears*”. *Modern Drama*, 42. 3 (Fall 1999): 401-410. *
- SHAUGHNESSY, Robert, “Howard Barker, the Wrestling School, and the Cult of the Author”, *New Theatre Quarterly*, 5. 19 (1989).*
- THOMAS, Allan, “Howard Barker: Modern Allegorist”, *Modern Drama*, 35. 3 (Spring 1992).*
- TOMLIN, Liz, “Building a Barker Character”, *Studies in Theatre Production* 15, Exeter: Exeter University Press, 1997.*
- TOMLIN, Liz, “The politics of catastrophe: confrontation or confirmation in Howard Barker’s Theatre”, *Modern Drama* 43.1. (Spring 2000): 66-77.*
- ZIMMERMANN, Heiner, “Howard Barker’s Brecht or Brecht as Whipping Boy” *What Revels Are in Hand: Assessments of Contemporary Drama in English in Honour of Wolfgang Ippke*. Eds. Bernhard Reitz and Heiko Stahl. CDE-Studies 8. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001. 221-226.*
- ZIMMERMANN, Heiner, “Howard Barker in the Nineties” *British Drama of the 1990s*. Eds. Bernhard Reitz and Mark Berninger. *Anglistik & Englischunterricht* 64 (2002): 181-201.*
- ZIMMERMANN, Heiner, « L’Appropriation de la tragédie classique par Howard Barker : l’exemple de *Morsure de la Nuit* », *Alternatives Théâtrales* 57 (1998) : 56-59.*

B. OUVRAGES

- HIRSCHMÜLLER, Sarah, *La Question du Sens dans l’œuvre Dramatique de Howard Barker*, D.E.A sous la direction de A-Françoise Benhamou, 1998. Institut d’Etudes Théâtrales de Paris III.
- LAMB, Charles, *Howard Barker’s Theatre of Seduction*. Harwood, 1997.
- LAMB, Charles, *The Theatre of Howard Barker*. London: Routledge, 2005.
- RABEY, David Ian, *Howard Barker: Politics and Desire*. London: Longman, 1989.
- Alternatives Théâtrales* 57 (1998). “Howard Barker”.
- Gambit* 41 (1984). “Howard Barker Special Issue”.

IV. ÉTUDES GÉNÉRALES SUR LE THÉÂTRE

A. ARTICLES

- ANDRIEU, Bernard, « L'Action de la Chair », *Théâtre/Public* 154-15 (juillet-octobre 2000) : 5-10.
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth (editor), "Introduction", *European Journal Of English Studies*, 7.1 (2003). "New English Dramaturgies": 3-9.
- BERNARD, André, « Antiquité Grecque, La Grande Barbarie », *Magazine Littéraire* 378 (1999) : 33.
- BIET, Christian, « Naissance sur l'échafaud ou La tragédie du début du XVII^e siècle », *Intermédialités* 1, « Naître », printemps 2003.
- BLATTES, Susan, « Une Société en décomposition ? La Grande-Bretagne vue par quatre dramaturges contemporains. », *Cycnos* 18.1 (2001) : 119-132.
- BLATTES, Susan, « *Blasted* de Sarah Kane : esthétique et politique », *Coup de Théâtre* 18 (2002) : 83-96.
- BOIREAU, Nicole, "Le paysage dramatique en Angleterre : consensus et transgression." *Alternatives Théâtrales* 61(1999) : 8-10.
- CHABIN, Valérie, « Violence domestique et violence politique dans *Lear* de Bond », *Coup de Théâtre* 15 (1998) : 64.*
- DI MICELI, Caroline, «Le corps éclaté, Antoine et Cléopâtre, Coriolan et Othello», *Shakespeare et le Corps à la Renaissance*, Paris : Les Belles Lettres, 1991. 16-29.
- JONES, Jonathan, "Controversial monument to disabled woman will take its place alongside Nelson in Trafalgar Square", *Guardian Weekly*, March 25-31 (2004) : 20.
- MOTTON, Gregory, "At the Stage of Hollow Moralising", *The Guardian*, April 16 (1992).
- OSTERMEIER, Thomas, « Théâtre à Berlin, l'engagement dans le réel » *Alternatives Théâtrales* 82, (2004).
- PIEMME, Jean-Marie, « Oui-vous, Rencontres et décalages », Bruxelles : La Lettre Volée, 2002.
- RADEMACHER, Frances, "Violence and the Comic in the Plays of Edward Bond", *Modern Drama* vol 23. 3. (September 1980).*
- SHKLOVSKY, Victor, "Art as technique" *Debating Texts: Readings in 20th Century Literary Theory and Method*, Toronto: University of Toronto Press, 1987.

B. OUVRAGES

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994.
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth, *Le Théâtre anglais*. Paris : Hachette Supérieur, 1997.*
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth, et BOIREAU, Nicole, (ed), « Le théâtre anglais contemporain (1980-1995) », numéro spécial, *Études anglaises*, vol 52, n°2, Paris : Didier Érudition. 1999,
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth, (Co-direction de) « Le Théâtre britannique 1980-1995. » *Études Anglaises* 52..2 (1999).
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth, (editor), *European Journal Of English Studies*, 7. 1 (2003). "New English Dramaturgies".
- AMALRIC, Jean-Claude, VIGOUROUX-FREY, Nicole, *Le théâtre moderne et contemporain de langue anglaise*. Paris : Ellipses, 1998.*
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et La Culture Populaire au Moyen Age et Sous La Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.*
- BANU, Georges et UBERSFELD, Anne, *L'Espace théâtral*. Paris : CNDP, 1979.*
- BERNARD, M, *L'expressivité du corps*. Paris : .P. Delarge, 1976.*
- BOIREAU, Nicole, (co-direction de), *Contemporary Theatre Review* 5. 1 (1996). "Beyond Taboos.", N. Boireau, W. Lippke eds. London: Gordon & Breach, Harwood Academic publishers.
- BOIREAU, Nicole, (editor), *Drama on Drama: Dimensions of theatricality on the contemporary British stage*, London: Macmillan, 1997.
- BOIREAU,, Nicole, (co-direction de) *Études Anglaises* 52.2 (1999) : « Le Théâtre britannique 1980-1995. »
- BOIREAU, Nicole, *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*. Paris : PUF, 2000.
- BORIE, Monique, DE ROUGEMONT, Martine, SCHERER, Jacques, *Esthétique théâtrale*. Paris : CDU-Sedes, 1982.*
- BROOK, Peter, *Points de Suspension*. Paris : Points, 2004.*
- BROOK, Peter, *The Empty Space*. Harmondsworth : Pelican, 1972.*
- BROOK, Peter, *The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration (194 –1978)*. London: Methuen, 1989.*
- BUSE, Peter, *DRAMA + THEORY, Critical Approaches to Modern British Drama*, Manchester University Press, 2001
- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le Théâtre*. Paris : L'Arche, 1972.
- CRAIG, Edward Gordon, *de l'Art du théâtre*. Paris : Odette Lieuitier, 1943.*

- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*. Paris : G. Lebovici, 1988.*
- DORT, Bernard, *La Représentation Emancipée*. Actes-Sud, 1988. *
- DORT, Bernard, *Théâtres, Essais*. Paris : Seuil, 1986.
- DORT, Bernard, et UBERSFELD, Anne, (sous la direction de), *Le Texte et La Scène* (études sur l'espace et l'acteur). Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1978.*
- ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1993.
- FUCHS, Elinor, *The Death of Character: Perspective on Theater after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.*
- HAY, Malcom, et ROBERTS, Philip, *Bond: A Study of his Plays*. London: Eyre Methuen, Modern Theatre Studies, 1980.
- HELBO, André, DINES JOHANSEN, J, PAVIS, Patrice, UBERSFELD, Anne, (sous la direction de) *Théâtre mode d'approche*. Bruxelles : Méridiens Klincksieck Editions Labor, 1987.*
- INNES, Christopher, *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.*
- JONES-DAVIES, M.T., (sous la direction de), *Shakespeare et le Corps à la Renaissance*, actes du Congrès 1990, Société Française Shakespeare, Paris : Les Belles Lettres, 1991.*
- KUNTZ, Hélène, *La Catastrophe sur La Scène Moderne et Contemporaine, Études Théâtrales* 23. Centre d'Etudes théâtrales, Louvain-la-Neuve, Belgique, 2002.
- KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*. Paris : Nathan, 1993.*
- KUSTOW, Michael, *Theatre@Risk*. London: Methuen, 2000.*
- LINKLATER, Kirstin, *Freeing Shakespeare's voice*. New-York: TCG, 1992. *
- MEYERHOLD, *Écrits sur le Théâtre*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1992.*
- PAVIS, Patrice, *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*. Presses Universitaires de Lille, 1985.
- PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*. Paris : Nathan, 1996.*
- REGY, Claude, *Espaces perdus*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 1998.
- REGY, Claude, *Le langage des morts*. Besançon : Les Solitaire Intempestifs, 1999.
- REGY, Claude, *L'État d'incertitude*, Besançon : Les Solitaire Intempestifs, 2002.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.*
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'Analyse du Théâtre*. Paris : Dunod, 1999. *
- SZONDI, Peter, *Théorie du Drame Moderne (1880-1950)*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis. Lausanne : L'Age d'Homme, 1983.

SZONDI, Peter, *Essais sur le tragique*. Circé, 2003.*

SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face Theatre*. London : Faber and Faber, 2000.

SURGERS, Anne, *Scénographies du Théâtre occidental*. Paris, Nathan université, 2000.*

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950* traduit par Patrice Pavis. Paris : L'Age d'Homme, 1956.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*. Paris : Éditions Sociales, 1982.*

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*. Paris : Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Koltès*. Paris : Actes Sud, 1999.

C. REVUES

Art Press Hors Série. mai 2001. « Représenter L'horreur ».

Alternatives Théâtrales 43 (1992). « Claude Régy ».*

Alternatives Théâtrales 57 (1998). « Howard Barker ».

Alternatives Théâtrales 61(1999). « Ecrire le Théâtre aujourd'hui ».

Alternatives Théâtrales 82, (2004). « Théâtre à Berlin, l'engagement dans le réel. »
Contemporary Drama in English 3 (1995). "Drama and Reality".

Contemporary Theatre Review 5. 1 (1996). "Beyond Taboos: Images of outrageousness in Recent English-Speaking drama".

Coup de Théâtre 15 (1998). « Edward Bond : Théâtre et Politique ».

Coup de Théâtre 16 (2002). « Le théâtre britannique contemporain en France (1945-1998) ».

Coup de Théâtre 18 (2002). « In-Yer-Face : Sarah Kane et la nouvelle dramaturgie britannique ».

Cycnos 12. 1 (1995). « Instants de Théâtre ».

Cycnos 18. 1 (2001). « Le Théâtre britannique au tournant du millénaire ».

Écritures contemporaines 5, *dramaturgies britanniques (1980 –2000)*, Paris : lettres modernes Minard, Paris, 2002.

Études anglaises, 52.2 (1999) ANGEL-PEREZ, Elisabeth) et BOIREAU, Nicole, (editors), « Le théâtre anglais contemporain (1980-1995) ».

Études britanniques contemporaines 21 (2001). « Le théâtre anglais contemporain : la scène impudique ».

Études théâtrales 7 (1995). « Actualité de l'expressionnisme ».*

Études théâtrales 13 (1998). « Théâtre en Pièces, le texte en éclats ».

Études théâtrales 20 (2000). « La scène ou le travail de l'imaginaire ».*

Études théâtrales 21 (2000). « La Tragédie Grecque ».*

Études théâtrales 22 (2001). « Poétique du drame contemporain ».*

Magazine Littéraire Hors-série 3 (2001). « Nietzsche ».

Modern Drama, 35. 3 (1992). Article sur Barker.

Modern Drama, 42. 3 (1999). Article sur Barker.

Modern Drama, 44. 4 (2001). Article sur Barker.

Théâtre/Public 154-155 (juillet-octobre 2000.) « La Chair de l'Acteur. ».

Revue d'Esthétique 8 (1985). « Adorno. ».

V. THÉORIE GÉNÉRALE

A. POÉTIQUE ET SÉMIOLOGIE

ARISTOTE, *La Poétique*. Paris : Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, *Le Degré Zéro de l'Écriture*. Paris : Seuil, 1964.

BARTHES, Roland, GREIMAS, A.J, TODOROV, Tzvetan, *L'Analyse structurale du récit : recherches sémiologiques*. Paris : Seuil, 1981.*

COHEN, Jean, *Structures du Langage Poétique*. Paris : Flammarion, 1966.*

FLETCHER, Angus, *Allegory : the Theory of a symbolic mode*. Ithaca, 1964.*

IHAB, Hassan, *The Dismemberment of Orpheus : Towards a Postmodern Literature*. New-York: Oxford University Press, 1982.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de Minuit, 1963

LEECH, Clifford, *Tragedy*. London: Routledge, 1969.*

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*. Verdier, 1982.*

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours De Linguistique Générale* ; Paris : Payot, 1995.

SOLLERS, Philippe, *L'Écriture et l'Expérience des Limites*, Paris : Seuil, 1971.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1976.

B. PHILOSOPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris : Rivages, 1999.*
- AGAMBEN, Giorgio, *L'État d'Exception*, Paris : Seuil, 1950.
- ADORNO, Theodor W, *Minimalia Moralia : réflexions mutilées sur la vie*. Paris : Payot, 1980.
- ADORNO, Theodor W, *Dialectique Négative*. Paris : Payot, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la Séduction*. Paris : Gallimard, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des Objets*. Paris, Gallimard, 1968.
- BURKE, Edmund, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* . London: Oxford University Press, 1990.
- BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy*. Kila, M.T: Kessinger, 1991.
- CONNOR, Steven, *Postmodernist Culture*. London: Blackwell, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *la Voix et le Phénomène*, Paris : PUF 2003.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la Différence*, Paris : Seuil, 1967.*
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980*
- DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris : Éditions de Minuit, 1967.
- DESCARTES, René, *Discours de la Méthode*, Paris :Vrin, 1964.
- DUFOUR, Dany-Robert, *L'art de réduire les têtes. Sur la nouvelle servitude de l'homme libéré à l'ère du capitalisme total*. Paris : Denoël, 2003.*
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir*. Paris : Gallimard, 1975.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.
- HEGEL, *Cours d'Esthétique*. Paris : Aubier, 1997.*
- HOBBS, *Léviathan*, London: Collins, 1983.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Pur et l'Impur*. Paris : Flammarion, 1960.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la Raison Pure*. Paris : Garnier Flammarion, 1960.*
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini, Essai sur l'Extériorité*. La Haye : Nijhoff, 1980.
- LYOTARD, Jean-François, *L'Inhumain*. Paris : Galilée, 1988.
- MATOS DIAS, Isabel, *Merleau-Ponty une Poïétique du sensible*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2001.

MERCURY, Jean-Yves, *L'Expressivité chez Merleau-Ponty, du Corps à la Peinture*. Paris : L'Harmattan, 2000 ;

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Paris : NRF Gallimard, 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible* Paris : Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'Esprit*. Paris : folio essais, 2002.

NIETZSCHE, Frédéric, *Œuvres Complètes*. Paris : NRF Gallimard, 1971.

PLATON, *Le Phédon*. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.*

RANCIERE, Jacques, *Malaise dans L'Esthétique*. Paris : Galilée, 2004.

ROSSET, Clément, *Le Réel et son double : Essais sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976.*

ROSSET, Clément, *Le Principe de Cruauté*. Paris : Les éditions de Minuit, 1988.

C. PSYCHANALYSE

1. Articles

ALI, Sami, « L'espace de l'inquiétant étrangeté », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 9 (1974)*

BENTATA, Hervé, « Sirènes et Chofar : incarnation mythique et rituelle de la voix » in MEYERS, Françoise) et VIVES, Jean-Michel) (sous la direction de), *Quand la Voix Prend Corps*. Paris : L'Harmattan, 2000.*

2. Ouvrages

CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1996. *

CHALIER, Catherine, « L'interdit de la représentation », *Le visage*. Paris : Autrement 148 (1994).

DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher Masoch, le froid et le cruel*. Paris : Les éditions de Minuit, 1967.

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Oedipe, Capitalisme et Schizophrénie*. Paris : Les éditions de Minuit, 1973.

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*. Paris : Les éditions de Minuit, 1980.

FELMAN, Shoshona, and LAUB, Dori, *TESTIMONY, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York : Routledge, 1992.

FREUD, Sigmund, *Essais de Psychanalyse Appliquée*. Paris : Gallimard, 1971.*

FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou*, Paris : Payot, 1999.

GREEN, André, *Un Oeil en Trop, Le Complexe d'Œdipe dans la Tragédie*. Paris : les Editions de Minuit, Paris, 1969.*

GREEN, André, *Hamlet et HAMLET, Une interprétation psychanalytique de la représentation*. Paris : Balland, 1982.*

GUEN, Annie, (sous la direction de) *Hystérie, Monographies de Psychanalyse*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000,*

JULIEN, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan*. Paris : Seuil, coll. Essais, 1990.

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

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1973. *

MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris : Seuil, 1985.

MILLER, Gérard, *Lacan*, Paris : Bordas, 1987.

POIZAT, Michel, *Variations sur la voix*, Anthropos, 1998. *

POIZAT, Michel, *Vox Populi, Vox Dei*, Paris : Métailié, 2001.

POIZAT, Michel, *l'Opéra ou le cri de l'ange*. Paris : Métailié, 2002.*

RABATE, Jean-Michel, *Jacques Lacan, Psychoanalysis and the subject of literature*. Paris : Palgrave, 2001*

SCARRY, Elaine, *The Body in Pain, The Making and the Unmaking of the World*. Oxford University Press, 1985.

VASSE, Denis, *La Chair Envisagée*. Paris : Seuil, 1988.*

D. SCIENCES HUMAINES

ANDRIEU, Bernard, *Le corps dispersé. Une Histoire Du Corps Au XX^e Siècle*. Paris : L'Harmattan, 1993.

CONNOR, Steven, *Postmodernist culture, An introduction to Theories of the Contemporary*. London: Blackwell, 1997.

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

DAGOGNET, François, *Eloge de l'objet*, Paris : Vrin, 1989.*

DOMINGUEZ LEIVA, Antonio, *Décapitations. Du culte des crânes au cinéma gore*, Paris : PUF, 2004.

FRIEDLÄNDER, Saul, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1992.*

HASSAN, Ihab, *The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 1982

HILLMAN, David, and MAZZIO, Carla, *The Body in Parts, Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, Routledge, 1997.

LE BRETON, David, *L'Adieu au Corps*. Paris : Métailié, 1999.

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

PEARL, Lydie, *Corps, Art et Société*, « Chimères et Utopies », Paris : L'Harmattan, 1998.

PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable*, Paris, Gallimard, 1977.*

E. ART : PEINTURE, DANSE, MUSIQUE

1. Articles

FABRE, Jan, « le corps, sanctuaire du conflit entre la raison et les sens », *Magazine Danser* 245 (juillet-août 2005).

PEPPIAT, Michel, Commissaire de l'exposition Francis Bacon : "le Sacré et le Profane", Musée Maillol, juillet 2004, plaquette de présentation de l'exposition.

RUSSEL, John, « Francis Bacon : A Retrospective and a Preview », *Horizon*, New York, 13.4 (1971).*

2. Ouvrages

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

CHARRAS, Pierre, Francis Bacon, *Le Ring de la Douleur*. Paris : Ramsay, 1996.

COTT, Jonathan, *Conversations avec Stockhausen*. Paris : Éditions .Lattès, 1979.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon : Logique de la Sensation*. Paris : Éditions de la Différence, Coll. La vue le texte, 2 vol. 1984.

FABRE, Jan, *Je suis sang* (2004) et *l'Histoire des larmes* (2005).

LEIRIS, Michel, *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris : Seuil, 1995

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*. Paris : Contredanse, 2000.

MAIXENT, Jocelyne, (sous la direction de), *L'Obscène, Acte ou Image*, Revue Littéraire sur les Arts de l'Image 15. (2002). Paris : Éditions La Voix du Regard.

SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*. Paris : Seuil, 1995.

SYLVESTER, David, *Entretiens avec Bacon*, Paris : Skira, 1996.*

WILLEMS, Edgar, *Le Rythme Musical : Etude Psychologique*. Paris : P.U.F, 1954.*

ZANA, Patrice) et OMORI, Yoshi, *Les cris du corps*, Paris : éditions Alternatives, 2004.

VI. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

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

CUDDON, J. A, *A Dictionary of Literary Terms*. Harmondsworth : Penguin, 1982.*

GRANT, Michael, and HAZEL, John, *Dictionnaire de la Mythologie*. Paris : Seghers, 1975.*

GRAVES, Robert, *Greek Myths*. London: Cassel, 1958.

GERARD, André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*. Paris : Robert Laffont, 1989.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod, 1996,

A Concise Etymological Dictionary of the English Language, 4th ed. Oxford.

ANNEXES

RENCONTRE AVEC HOWARD BARKER NOVEMBRE 2004

CK: People who believe in politics believe in the possibility of change. You have turned your back to politics more recently but do you believe in the possibility of change?

HB: How could you **not** believe in it? I've stopped writing political plays in the sense that the political plays existed in England in the seventies and eighties and that people still write them like David Hare for example; but it doesn't mean that because I am now writing mainly about human relationships in the mythic or historic terms that these are not **implicit** political plays; what they are NOT is a **demonstration** of something political; so what they say have political implications but I don't know what they are.

CK: Does Catastrophe **impose** a necessary change on the self?

HB: No, it offers the opportunity for that to occur.

CK: What sort of change does Catastrophe imply on the self? I understand it to be freedom from moral shackles, that it unburdens the individual from his old self and releases the instinctual, unreasonable self in him. Does the individual control that change in any way?

HB: If the Catastrophic moment removes the obligation to live socially, the individual then is - in the world of my plays - very much in charge of what happens because the catastrophic moment liberates the individual into free will.

CK: Is it still free will when the individual lets his instinctive self loose?

HB: It is free will but the free will is continually diverted by the collision with other people. The characters are autonomous but not totally; their autonomy collides with other people's autonomy.

CK: And this collision is what builds up the dramatic conflict?

HB: Of course I agree with that.

CK: Can we still talk of change or is it merely survival?

HB: I don't talk about survival; I'm not interested in survival; so many texts are about survival and I don't think this is enough. We all know how to survive, the question is what is the quality of this existence is?

CK: One of your characters- the husband- in "*Kiss my Hands, The Possibilities*", p. 83) says: "to survive, we must learn everything we had forgotten, and unlearn everything we were taught, and being inhuman, overcome inhumanity" can you comment on this?

HB: That is not me speaking, it is the character; what he is expressing is that in the barbaric moment they find themselves in, they need to shed, to discard certain social reflexes that no longer apply in those circumstances.

CK: And does that mean being inhuman?

HB: It depends; in a very liberal humanistic definition of the word it is inhuman, but it is very human according to others.

CK: Can we now talk about “meaning”?

Amanda Price wrote in the second edition to *Arguments for a Theatre*: “as the structures atrophy around the characters, so does their ability to give their lives coherent meaning. Out of the pain of their loss emerges an imperative: the need to forge new meanings out of the fractured ruins of their identity. (*Arguments For a Theatre*, 1993, introduction by Amanda Price) Do you agree with this notion of “new meaning”?

HB: Most of that sounds very good; but I am slightly puzzled about the word “meaning” myself. I don’t think these characters look for meaning; meaning seems to have to do with reflection, self-reflection - like questioning the meaning of an action. - I don’t think they ask themselves that question, I’m not sure about “meanings”. The word meaning is slightly worrying to me. But the general drift of her comment is correct.

CK: You consider your theatre to be “speculative”: the word relates to the intellect. On one hand you’ve said that you reject the intellectual approach of the audience (when the text resorts to allegory for instance); on the other hand, you appeal to the senses and yet you seem to carefully try and avoid any “shock effect”.

Can we talk of a “tension between the intellect and the senses, the perceptions?”

HB: I don’t know actually; do the characters live intellectually?¹ They have a way of arguing, the text is very dense; they are analytical but that’s because they are trying to catch up with the emotions; they are driven by emotions, they are trying to understand emotions, I’m trying to work out whether they are free or constrained...

That applies to plays like *The House of Correction* or *Dead Hands* in which the characters constantly question why they are doing this or that; they are trying to work out whether they are free or not, whether they are free or constrained. To some extent they are very intellectual, they pursue things; to take a play like *The Europeans*, Katrin is quite analytical; but she’s driven above all by an impulse which is NON intellectual, not a civil feeling at all. ...

CK: Are you inviting the audience to “*the fucking out of consciousness*”? This quote comes from the character Gay in *Bite of the Night* p 76; as for me the expression also means “being irrational, committing some tragic and violent act”.

HB: Gay is talking about her parents and their sexual madness as a way to elude the pain of the world. But the plays do not cause that sort of response; the audience cannot possibly keep up with the energetic thinking of the characters

CK: Are you trying to avoid the audience’s **intellectual approach** to your theatre?

HB: No I can’t avoid that. They can’t abandon their position; but the work tries to overwhelm through a plethora of emotions; there is a struggle between analysis and the loss of analysis; they are not quite practised in that theatre very much. I have no expectations at all.

¹ Remarque personnelle : l’auteur répond « à côté » : la question portait sur la réception « intellectuelle » des spectateurs et non du fonctionnement des personnages.

CK: So there is a tension between the intellect and the senses.

HB: Yes.

CK: Do you believe violence to be innate or does it originate in society?

HB: I think it is innate personally.

CK: So you are very different to Edward Bond?

HB: Yes.

CK: Can we still talk of **Catastrophe** in the more recent plays concerned with intimacy?

HB: In some of the plays yes, but not in all; in *The Fence in its Thousandth Year* (2004) and in *Animals in Paradise* (2003) yes: the bigger plays have a social milieu; It is not true about the smaller plays like *Dead Hands*, *Isonzo*,

CK: Charles Lamb already said (and that was in 1997): “I sense a gradual move away from the body as outward appearance towards the flesh as the locus of emotions, sensations; in other words an ethical shift from a perspective of the individual as an actor on the “social, moral, political scene” to that of an individual whose background and roots in all those spheres have vanished. An individual who exists by himself as the sum of his unfettered pulsions. An individual who incarnates nothing else but his own flesh, its desires and passions p. 40).

Is this shift accompanied in some cases with a gradually more “abstract” approach of the body, something less crude, less confrontational, related to other sources of emotions? For example in *The 12th Battle of Isonzo*.

HB: In *12th Battle of Isonzo*. That’s extremely penetrative: When Isonzo talks about her body though he can’t see it, he talks about it in the most intimate form imaginable ; he talks about the movement of her flesh, her blood, her bowels, he talks about her insides, not about her outside.... he hears her body’s insides; there is no action in the play, it’s not physicized, but as an intrusion, an erotic intrusion, it is as severe as anything that happens, for example, to Helen (in *The Bite of the Night*).

CK: I see a link between mutilation and the more recent theme of eroticism. I am thinking of Georges Bataille.

HB: I don’t think that he has advanced a lot on De Sade; if you have read the Marquis De Sade, you don’t need Bataille really.

CK: Why?

HB: Both of them have reduced the body to a certain number of details. In *120 days of Sodom*, the limitless infatuation with cutting or murdering the flesh of the desired one is all that Bataille says; I completely understand it as an instinct, as a pursuit, it is after all the urge of the erotic desire, the focus keeps changing, it cannot stay at the same place, it has to move on to new sources of possession; the destruction of the body seems to me inevitable.

CK: By the other?

HB: Yes.

CK: So that's rape, or murder.

HB: Yes, probably. I'm not saying yes to that, probably, but I'm not sure.

CK: Let me read an extract from Georges Bataille², "eroticism of the bodies means nothing but the rape of the self and the essence of the lovers. A violation akin to death, to murder. The passage from our normal self to that of erotic desire implies a **dissolution of the self** as formerly complete, a destruction of the structure of the self as closed".

HB: Whose self? his self or her self?

CK: One's **own** self.

HB: That's what Bataille says; well OK. It's impossible not to experience the desired body of the loved one as a **territorial substance**; in that sense, it is property, it is impossible not to regard it as property in mutual desire, one is alienated from their own body.

CK: In your portrayal of sex can we still talk about "*Sexual politics*" in your most recent plays? The expression was used by Ruth Shade in an earlier article referring to your plays before 1984 in *GAMBIT* n° 41, but also by David Ian Rabey in *Politics and Desire*.

HB: That's from the feminist perspective; feminism is not very much ingrained in my work.

CK: What do you think of the following statement by Heiner Zimmermann? (from *Alternatives Théâtrales*, p. 59):

"Transgression is shocking as long as moral norms and taboos are still dominant in society" – and this is no longer the case today: how can the audience's sense of moral security be shaken in a world indifferent to morality? Suffering and lyricism may appear melodramatic or even comical, contrary to classical tragedy, there is between the stage and the audience no shared belief in the metaphysical".

Heiner Zimmermann says: "this is seen as a problem in the Theatre of Catastrophe"

HB: That's totally wrong!! Zimmermann thinks it's impossible to write tragedy in modern society because it's so liberal, but I don't agree.

CK: What do you think of Bataille's opinion: « si l'interdit cesse de jouer, si nous ne croyons plus à l'interdit, la transgression est impossible³ »: "when the sense of the forbidden is no longer valid, transgression is impossible"

CK: What do you think of the following statement made by Emmanuel Levinas about eroticism and being profane?

"Sensual pleasure", as profanation, reveals the hidden as hidden. It is a form of contradiction, but what is un-covered, dis-covered, does not in the process of discovery, lose its mystery. What is hidden does not come unmasked, the night does not dissolve.

²Georges BATAILLE, *l'Erotisme*, Paris : les éditions de Minuit, 1970 p. 22.

³Georges BATAILLE, *l'Erotisme*, Paris : les éditions de Minuit, 1970, p. 54.

Discovery-profanation stays, stands, remains within modesty –decency - prudishness, even when it appears in shamelessness. A clandestine un-covered does not become revealed. To discover means here to rape, rather than reveal a secret. So one never gets to the secret.

HB: Yes I suppose that is quite true; it's what I said about vanishing horizons. One could say that the act of exposure enervates itself and therefore demands the discovery of another area of exposure; in the end this destroys life, I think , it's self-destructive, but it's a pursuit, even to know what he knows makes no difference to the desire to continue the pursuit; in that sense it's a **religious** pursuit.

CK: Levinas⁴ continues: "The shame of profanation casts our eyes down when they were supposed to contemplate the dis-covered. Erotic nakedness speaks the unutterable".

HB: Well I don't quite go along with that; let's take nakedness as a word; to make a loved one naked is an immense gratification, probably more than the sexual act; in *The Europeans*, Katrin and Starhemberg undress themselves - there is a huge distance -he won't let her cross the distance and she won't let him cross the distance.

HB: She says "I show myself and it is an act of love" (Katrin in *The Europeans*). Her body is maimed: that is a secret revealed but it only lasts as long as that secret, the revelation has a kind of charge and erotic value; but once that action has occurred, there must be another, there must be another, and that's the pursuit. And that IS in a sense, a bit like a religious pursuit, because like in religion it's an obligation, that is you cannot be refrained from it; also, God is hidden, isn't he, God is permanently hidden; the investment in the body of the woman becomes in a way like a pursuit of a faith I suppose, or of a God, because every time it seems to be located, it retreats to another place. It is funny isn't it that when you love somebody very passionately, you actually do think that they have an inside; that happens in *12th Battle of Isonzo*, the loved one doesn't only have a surface, there is an inside as well; the desire to travel to the inside, which is really travel to infinity, has something of a religious pursuit about it, I think.

CK: Is it profanation -as -the revelation of what is hidden?

HB: Yes, if profanation is the opening of the sacred to sight [...]

CK: Levinas says that profanation fails to see. It is intentionality without vision, the discovery fails to bring any light. What it discovers does not offer itself as signification nor does it enlighten any future.

HB: But what Levinas says isn't denying the value of the pursuit.

CK: No but Levinas adds that in the process of discovery, what is "dis-covered" does not lose its mystery, the hidden does not unveil itself, it still remains secret. The night does not dissolve.

⁴« La honte de la profanation fait baisser les yeux qui auraient dû scruter le découvert. La nudité érotique dit l'indicible. »Emmanuel LEVINAS, *Totalité et Infini, Essai sur l'Extériorité*, La Haye : Nijhoff, 1980, p. 237. ma traduction.

HB: I don't agree that it remains secret; it does become exposed; the secret IS revealed but the revelation of the secret demands another secret; that's almost the same thing but not quite.

CK: The crucial question is how to dramatise this perspective on a stage.

HB: That puts me in position which I'm not in, of someone who is trying to show something; I don't dramatise an idea, I'm absolutely clear about that; I believe to be writing from a position of ignorance; I've always done that... so I don't have a project I'm sorry to say that but I don't have a right to explain something.

CK: When it comes to drama, it is a challenge because drama is concerned with the power of language?

HB: Well in the living flesh.

CK: Yes of course, and your plays about erotic passion are placed within a paradox: that nudity calls up for silence.

HB: Yes.

CK: So what happens with that on the stage?

HB: When it appears it commands silence on the audience; it does not command silence on the other characters; somebody talked to me about *Gertrude*, that the moment Gertrude took her clothes off in the very first scene, he couldn't hear the play for 15 minutes. That's very interesting because he thought she was so beautiful that he couldn't think; I hadn't realised that as a writer and I couldn't alter anything, but it does mean that a lot of the text becomes purely music.

CK: I noticed it also happens in *Dead Hands*.

HB: Yes, in that sense it's completely derailing; it derails but it's also meant to be; that's what happens because when she takes her clothes off and throws herself on the body of the dead man, Eff is talking rubbish.

CK: And Eff is not looking at her at that moment.

HB: Well he can't.

CK: But still there is a paradox because the artistic medium is drama; we are not talking about fiction or about painting.

HB: Drama is more powerful than both of them because the body is present, the effect is more devastating because somehow nakedness breaks the convention of the stage because the stage says – "I'm only acting this- it's alright I'm only an actor"- , but when you strip yourself naked, some of that subterfuge falls down; the nakedness is so naked – there is a break in the convention of what's going on, which is very disruptive but very powerful.

CK: I agree with your intention but not with the effect: in *Dead Hands* I found the nakedness beautiful, arresting, but academic, sculptural; I understood that it is not meant to be

shocking or obscene so I don't understand why there was a need to put a notice at the entrance of the theatre warning the audience that "some scenes use explicit language and nakedness that are shocking".

H.B: Forget about that; it has nothing to do with me⁵.

CK: The nakedness in *Dead Hands* is not shocking at all; it is academic, it is carefully lighted.

HB: Yes you are quite right, these plays are played emblematically, not naturalistically.

CK: My idea is that it does not create unease among the audience.

HB: Many men I spoke to found Gertrude very sexual; but for *Dead Hands*, we are not implicated in what he is saying, we are watching him, his problem, whereas in *Gertrude*, one is more drawn in sharing Claudius's feelings because it becomes the meaning of the world to him; whereas Eff is trying to find a destiny, a heritage, the legacy he is faced with.

CK: In *Dead Hands* the plot line is very thin.

HB: Oh yes, it is a short story.

CK: Can you talk about the theme of the play that is the relation about death and sexual desire?

HB: Well death stimulates a kind of recklessness in the living; it is not simply a matter of grief or loss but it's energising; it's a kind of affirmation of living, in the play that's what drives in the seductive moment, the actual body of the play is about who recognises in himself the legacy of the father; the sense of his own free will is constantly diminished.

CK: It wasn't really clear to me whether the mistress was given to him as legacy or whether he fell in love with her.

HB: He does fall in love with her but then he can't avoid it; at first he thinks he will seduce her. I don't know what you think but funerals are very erotic; the attention is drawn by the widow; widows are erotic; there is a kind of frivolity in Eff's feelings at the moment and the death... I'll seduce her and then I'll go home; that's the first stage but as he gets more and more entailed with the woman, he senses that the father has arranged the whole seduction, in other words he is not a free individual then he thinks there is a plot between the dead man and the mistress to inveigle me into seduction, so I refuse to do it, but then his own instincts (not his own free will) are entangled in this so when she comes back from the hospital and she says "can you smell death" and he says "I'm my father's son" "like him, like me" it's almost a biological tragedy and he says he is committed beyond free will, which is complicated for a short story.

CK: Bataille says : "the horror we feel in front of the cadaver is close to the feeling we have in front of human excrements (faeces)... those aspects of sensuality we call obscene : the

⁵Howard Barker est revenu sur sa décision de placer une annonce à l'entrée de la salle de théâtre préparant le public au langage choquant et à la nudité.

sexual conducts that release fluids (cf “*her cunt, her fluid, her stiff hair, and if she pisses, so much the better*”)

HB: Georges knew a thing or two!!! I don't think it is disgust; if Georges has got a problem with abjection, I haven't.

CK: Why? Can you explain this?

HB: To clamour for someone's intimacy and the product of their bodies (either piss or anything) is not to be abject, it is not to experience humiliation, it's a triumph; now Georges is saying it's humiliation, I don't share that.

CK: In *Dead Hands*, I don't know whether the audience can relate to it very simply; I watched the audience: they were not ill-at-ease.

HB: No they are not, generally.

CK: But some time ago you said that the audience was shocked and walked out and that's why you decided to put a notice at the entrance of the theatre?

HB: Yes but in *Gertrude* the audience WAS uncomfortable with the same kind of language whereas in *Dead Hands*, Eff seemed almost ridiculous when he uttered the same kind of “erotic and abject” language; it is probably the unnatural way the words were produced, coupled with Eff's passion -experienced as pain, submission, in other words a form of humiliation - that create a distance in the audience; we cannot identify with Eff and can only observe him from an intellectual perspective.

CK: How can this message get through to the audience that the infatuation with someone's body and its inside, its fluids ... is not abject, is just something natural?

HB: The performance of the leading actor is slightly satirical, slightly self-satirizing and that's to do with the actor; if he doesn't himself understand that drinking the piss of a woman you adore is meaningful, then he can't really play it; acting means that at some level you must empathise with what you are doing but he doesn't; he comes from a culture which thinks it is absurd; is a problem of the production ; it may also be a problem of the writing; on the whole, I haven't found the audience laughing; so they don't find his text about drinking her piss ridiculous; they believe that what is being said is real.

CK: Or they remain unconcerned?

HB: Possibly.

CK: Using the medium of drama for something that is so intimate – something that you may more easily read for your self in a novel, dream about it, think it over, relate to it or not; but when you are faced with this on a stage, can it be successful and powerful?

HB: I would have thought more so; I don't understand why it isn't.

CK: In *Gertrude*, the uneasiness was successful.

HB: But that's because *Gertrude* is about confrontations continually; that doesn't happen in *Dead Hands* because *Dead Hands* is a dramatised poem.

CK: (*Dead Hands* is focused on his passion, his agony, his solitude, his fantasies and it stops the possible dramatic conflict with the other characters; I saw it as a failure in the play) Is your writing more concerned with dramatised poetry these days?

HB: No, I write in many different ways; *The Fence in its Thousandth Year* is a big public about a Duchess who has a blind boy she's committing incest with, it's sexual, the nakedness is very particular in it whereas *Dead Hands* is a dramatic essay in destiny.

CK: There is so much compulsive text in *Dead Hands* (Eff's monologue) so the audience sits back and watches it unfurl. Can't we say the play is mainly about obsession and fetishism for the female body instead of "religion"?

HB: Fetishism? What is fetishism? If you give me your shoe and that is you, it's a substitute for you, that is fetishism; but if it is the female body is fetishized, what is it a fetish of? God? Well, alright. If you want to call it like that but one has to be careful with.

CK: Can we still talk about « speculation » in *Dead Hands*?

HB: Yes!

CK: I would rather say that in earlier plays about Catastrophe, hence moral chaos, hence a kind of freedom from moral barriers, release of the free, instinctual part in us, we may talk about speculation, whereas I would find the word "fantasy" more appropriate for a play like *Dead Hands*.

HB: It's released imagination; and the imagination is only released by a death, so that's the initial Catastrophe, but it is in a private space; it is a private catastrophe, not a public one.

CK: This released imagination comes in a form that is more "narrative" than dramatic: the character's text is more about trying to describe and understand what is going on; in that sense, it is more like fiction.

HB: No, it's the pursuit of an understanding of a situation; it is still dramatic but it is played in himself; it still is a discourse, but between himself and himself "am I doing this because of this or ..."

In some cases we can say that a play is about some people who come and argue with each other, but in this context the situation makes the character ask himself who he is, what is his relation with the dead body⁶ or with the woman; the end product seems to be the same end product of most of the other plays I've written; and the last gesture in which he both embraces the woman and keeps her away from himself; he says "I could have gone, I should have gone but I am staying"; there is a recognition that he is responsible for his own fate, not to do with the old man and her; not to do with a failure of will; it's a choice of him to have made this **unhealthy relation** and that's the **painful image** at the end like in all my other plays; in *Uncle Vanya*, he shoots Helena at the end and he says I must leave the room, and he goes out saying "where am I going?" but he goes out anyway; it is not a very different situation from *Dead Hands*.

CK: Why is the character in *Dead Hands* called Eff?

⁶ The dead body is that of the Eff's father ; it is a realistic dummy lying on his deathbed.

HB: In English, the working class I am coming from, people don't use the word "fuck" because it is too dirty; they use the word "F" ("effing").

HB: Concerning the kind of acting required of the actors, it's language and body it's a question whether the actor can move with the speech, whether the speech moves the body and the body has to be fluent, I use actors who are dancers sometimes. I try to use rather beautiful people on stage.

CK: Well that's very bourgeois (to use thin women and beautiful actors on the stage).

HB: No, it's absolutely not bourgeois! No, it's the Royal Court theatre that is bourgeois and you'll see how often you see horrible people and that's bourgeois because we all look like that today; we talk about our fat, we talk about our sex, so that's bourgeois.

CK: So it's aristocratic.

HB: Yes, it's elitist, they are particular plays; it's not the world.

CK: And because it is elitist, that nakedness is not shocking, it's anatomical; the nakedness as you show on stage is not erotic, it is anatomical.

HB: Hang on, that may be true of you, but you didn't find *Gertrude* erotic?

CK: No, I found it aesthetical; not erotic; in an erotic photograph, the woman posing often looks at the camera.

HB: You can't ask an actress to look at the audience, that would be awful just simply be embarrassing, but you are wrong, because a male friend of mine said the actress who played *Gertrude* was terribly erotic; he wanted to be the man on stage that was fucking the actress, that's erotic; I am a man and I compose my images from a masculine point of view; I don't pretend to be androgynies.

CK: So **you are** trying to create erotic moments;

HB: If the moment of the text is erotic, I'm trying to make it erotic, but I don't have the actors perform the situation in a naturalistic situation because that would be ugly to see actors making love moving and moaning, it would be un-erotic; so I just **pose** the position, which is very beautiful; but **that's a pose**, I claim it like that it **is not active, it is a pose**.

CK: But still, is this eroticism supposed to be shocking?

HB: Well, all sex puts you ill-at-ease. It is meant to produce a release of anxiety.

CK: Is the erotic body the focus of your plays these days?

HB: No. [...] I don't know what the focus of my plays is; (I don't think you have grasped how ignorant I am of what I am doing); if I were in control I would be Edward Bond and I'd be giving you a lecture.

CK: I'd like to talk about the face; are you still concerned with the question of what the face reveals and hides like in *Wounds to the Face*; are you still concerned with this?

HB: Probably not; I think I did that; on the other hand, I've written a play for the radio *The Death of Today* in which a customer comes into barber's shop and the barber cuts the hair for the customer; (everything that they understand of each other occurs through the mirror) so the customer starts unravelling his life and the barber reads what the man is saying through the mirror (and I like mirrors as you saw in *Dead Hands*) but I haven't rewritten any more *Wounds to the Face*.

CK: About the tension between painting and drama. In *Ursula*, Lucas says in I,4 p.34: "I plastered questions on the painter but they lie, all painters lie, they cannot help themselves". Do you agree with this?

HB: Yes, of course they lie, because there is no such thing as reproduction.

CK: Your approach to drama and the problem of representation -and reproduction- reminds me of Bacon's problem with figurative and abstract painting of the body. Bacon was not abstract, but he was not figurative either, he was trying to grasp the movement, to get to that "in-between- zone" between meaning and representation. He was trying to get at "truth", not "reality", you seem to be looking for the same thing: the murkiness that characterizes Bacon's painting is a bit similar in your works: we never know exactly where we are; there is tension between 2 opposite situations: when we have nakedness; it is acted in a stylised way, but it comes with a crude language which is uttered by the actor with the nobility of classical drama.

HB: Yes, I agree; there is a form of dislocation, but it's arrived at by accident, not by plan.

CK: What do you think of David Barnett's criticism: "by plucking the individual and the self out of history, Barker places himself somewhere between Romanticism and modernism"?

CK: Do you agree that your def of the individual is ESSENTIALIST: it is not historical.

HB: Yes, that's right.

CK: Do you place your faith in the individual as David Barnett says, criticizing you?

HB: Yes I do: I can't do with Marxists. Marx is irrelevant to me.

CK: Barnett says that your essentialist definition of the individual recalls the liberal bourgeois of the 19th century or is it metaphysical?

HB: Yes, it could be; it was a powerful class.

CK: You wouldn't have accepted that criticism 20 years ago when you were writing more political plays.

HB: Well I don't exactly accept this but I am not offended by it. I agree that my definition of the individual is essentialist but why does Mr Barnett think I am not created by MY time (if individuals are supposed to be created by their time?) why does he think I am immune from my time? Am I not a product of the 20th century myself?

CK: What do you like in Dürer and Cranach?

HB: Dürer is an incredible draughtsman; artistically it is the existence of the myth in the landscape; the landscape is the land as we know it; it is almost naturalistic; the figures are mythical, an eruption into the everyday of the mythic, the underworld, the devil.

CK: And what about the sadism in Cranach?

HB: Cranach is violently sexual; and also it is the way the woman is portrayed in Cranach: the woman is never subordinate in Cranach; the fecundity is incredible in Cranach; she is also a méchante.

CK: You said that what you didn't like in De Sade was the pleasure in cruelty.

HB: What I really meant is that there is nothing mutual in De Sade; it's him, De Sade, inflicting himself on this flesh; that's why I find in the end there is nothing erotic because there is no mutuality; the erotic moment is when a man and a woman draw each other into the forbidden, the erotic place, but it's mutuality; for a man to continually beat a woman, to cut her head off, that's a terrible solitude, a greater solitude that I can't understand; De Sade's solitude in sex is bottomless. It's interesting how much De Sade hates cunt; everything has to go to the anus because he so loathes cunt; to take a woman anally is a great act which requires the participation of the woman and that's profound love; whereas for De Sade, it's just another form of hurt; it's a dead world, that of De Sade.

CK: What about sacrifice?

HB: Bataille again.

CK: You seem to criticize your characters who sacrifice themselves, because that's what religion requires of us.

HB: Well I don't know whether it's a sacrifice or an assertion; it may look like a sacrifice but it isn't; if you wish to sacrifice yourself then it's not a sacrifice. Abnegation I don't like.

RENCONTRE AVEC JERZY KLESYK LE 9 JUILLET 2005

CK : Tu travailles en ce moment sur Shakespeare. Le théâtre de Barker demande-t-il une approche de la mise en scène différente du théâtre de Shakespeare ?

JK : A mon sens, non. Les textes de Barker proposent des situations fortes qui permettent de générer l'action sur scène. L'action puissante sur scène et il en va de même chez Shakespeare. Cela requiert un travail spécifique et pourtant élémentaire et fondamental pour le comédien. La compétence première du comédien est de générer l'action sur le plateau : c'est quelque chose que l'on oublie dans le théâtre parce que l'on attend du comédien qu'il produise le sens, le style, du solennel, du récitatif, tandis que la chose la plus élémentaire est de générer l'action sur scène.

CK : C'est-à-dire de l'énergie ?

JK : Non, de l'action, en d'autres termes, que quelque chose se passe. Il faut articuler ce paradoxe : on est en face d'une fiction, et pourtant la chose est là, elle se passe, se recrée chaque fois devant nous. Lorsqu'on a l'impression que rien ne se passe, c'est précisément parce qu'il n'y a pas d'action et cela vient soit du metteur en scène ou du comédien qui ne savent pas générer l'action sur le plateau, c'est-à-dire ce phénomène qui fait que la fiction devient frappante, existante, qu'elle s'accomplit.

Barker et Shakespeare offrent des possibilités, des tremplins pour les comédiens et pour les metteurs en scène pour générer de l'action. Par quoi ? Des situations fortes à l'intérieur desquelles on peut chercher des motifs et objectifs contradictoires, des nœuds de situations fortes, et surtout la très grande puissance du langage, l'exigence intellectuelle. La notion de l'action est difficile, cela ne signifie pas de l'énergie, mais on voit le moment où cela se produit : lorsque le comédien existe, qu'il a de la **présence**. On a l'impression qu'il agit sur le plateau, qu'il existe : je suis en train de décrire quelque chose qui est de l'ordre du **mystère**, et ce mystère se capte par l'artisanat. Le théâtre est formé de comédiens qui sont des artisans.

CK : Est-ce que la présence du comédien est liée à ce « présent » de l'action qui se joue sur scène, un présent comme intensité de l'action dramatique ici et maintenant ?

JK : Exactement. C'est quelque chose qui se passe réellement devant nous et pourtant on sait bien que c'est du théâtre et on n'est pas dans l'analyse sémantique ou linguistique ; on ne joue pas une espèce de commentaire par rapport à la pièce. J'ai l'impression que Barker offre cette possibilité dans son théâtre, ce sont des tremplins, et des points d'appui pour le comédien et ça demande des comédiens avec une capacité incroyable de véhiculer la parole pour rendre cette parole action ; cela va bien au-delà de simplement savoir bouger, parler.

CK : Barker définit l'acteur comme ' a body chat talks'⁷, ça résume cela. Lorsque le comédien réussit à s'approprier la force du langage pour la rendre action ici et maintenant sans l'inscrire dans la linéarité d'une histoire et dans le sens que véhiculerait cette linéarité.

JK : Oui, on pourrait dire que c'est le comédien qui s'approprie ce texte mais on pourrait aussi dire comme Nada Strancar que « c'est le corps entier qui parle », on pourrait dire aussi que la parole n'est pas là à elle toute seule ; la parole résonne aussi bien au niveau corporel, émotionnel, intellectuel voire spirituel de même que chaque action scénique évoque le contenu mental émotionnel, voire spirituel. Cela me renvoie à toute la vision du jeu ; quel type d'acteur demande Shakespeare, quel type de théâtre demande Barker. Le théâtre c'est l'action sur scène plutôt qu'un commentaire. Je ne cherche pas au théâtre ce que je peux trouver dans un livre, dans un journal, dans une conférence, et dans ce sens, je rejoins très fort Barker ; je viens au théâtre pour quelque chose qui est de l'ordre de l'inouï, de l'extraordinaire, de la transgression, que je ne peux pas voir expérimenté ailleurs. Je viens pour un choc, ce qui pour quelqu'un qui vient de l'Est, est évident et non pas uniquement pour un plaisir intellectuel dans lequel je vais savourer des 2e, des 3e degrés de commentaire par rapport à telle ou telle interprétation. Je viens au théâtre pour savourer le vers racinien que je connais déjà par cœur. Je viens pour être surpris comment le langage peut résonner. Je viens pour être surpris, choqué, frappé par la pensée, ses structures, ses compositions qui se dégagent du plateau. C'est pareil pour l'action, je viens pour être étonné par ses structures, ses compositions qui se dégagent du plateau, je viens pour que mes certitudes soient secouées, ébranlées, je viens pour voir dans le comédien quelque chose qui dépasse de loin, de très loin, tout ce qui est quotidien, pour que je sois quelque part effrayé par le comédien, que je sois fasciné par ce qu'il peut faire, pour que ce soit de l'ordre de l'impossible, l'extraordinaire.

Barker requiert des comédiens hors du commun ; je dis souvent si on sait jouer Shakespeare on sait tout jouer. Pourquoi ? Parce que l'exigence est grande ; or, dans les pièces les plus fortes de Barker, la puissance du langage et des situations donne cette possibilité au comédien.

Barker est très fort intellectuellement. Son écriture est stimulante. Après une représentation des *Possibilités*⁸, quelqu'un m'a dit, « ça fait travailler les neurones », -en-dehors du fait que ça fait aussi un effet sur le corps. C'est le signe d'un bon auteur. Je partage cette vision des choses avec Barker ; il a un immense respect pour l'art de l'acteur et comme lui, je pense, qu'au théâtre, il n'y a que le texte et les acteurs ; bien sûr il y a la mise en scène, mais il y a avant tout les acteurs et le texte.

CK : A propos de la transgression, du choc provoqué sur le spectateur, Barker refuse d'être assimilé au théâtre coup de poing, « In-Yer-Face theatre », il rejette cette forme de violence. Est-ce que les textes de Barker ('*He Stumbled*' par exemple) peuvent se prêter à des mises en scène aussi provocantes ?

JK : Je ne crois pas. Je trouve très suspecte une volonté de mise en scène qui voudrait choquer, transgresser pour transgresser ; je trouve que cela ne véhicule rien. Le théâtre de la transgression pour la transgression, du dégoût pour le dégoût, cela me paraît bête. Œdipe s'arrache les yeux et pourtant ce n'est pas le fait de s'arracher les yeux mais c'est le contexte de défi intellectuel, c'est cela qui est en jeu. Je ne placerais pas Barker dans

⁷ "Wrestling with Barker workshop", 31 juillet 2003, Stoke Rockford, Lincolnshire, England.

⁸ Mise en scène Jerzy Klesyk, Théâtre de la Tempête, Paris, novembre 2000.

la « Nouvelle Brutalité ». Les personnages de Barker sont des héros, dans le sens le plus noble ; avec sa destinée, dans le désir de rivaliser avec les dieux que l'on trouve dans la tragédie, il y a des histoires politiques qui traversent les générations, des histoires familiales de malédiction, il y a une recherche spirituelle qui est bannie de la « dramaturgie de boîte de conserves »⁹ jeté à la face du public. A l'inverse, l'écriture de Barker, comme celle de Shakespeare, ne me rapetisse pas, ne me diminue pas ; grâce à elle, je grandis. Si on donne une définition du théâtre comme instrument de connaissance de soi-même et du monde, de maturation, grâce à cette écriture –là, je peux grandir et mûrir, alors que dans le théâtre facile de la transgression pour la transgression, les personnages sont petits, même si ce théâtre-là utilise la justification en laquelle je ne crois pas que plus il me montre la violence, plus il m'emmène vers la sainteté.

Pour revenir à Barker, les personnages sont des héros au sens le plus noble du terme bien qu'ils accomplissent des choses terribles, comme Lear ou Titus Andronicus ; on ne peut pas réduire ces personnages à un fait divers ou à un reportage. Pourquoi ? Grâce à la puissance du langage avec tout ce que cela implique comme défi pour l'acteur, comme si l'Histoire s'agitait dans ses pièces, c'est de l'ordre de la verticalité. Les pièces d'aujourd'hui sont souvent plates alors que les pièces de Barker sont verticales, elles opèrent sur le niveau apparemment contemporain mais en fait elles traversent l'histoire (les accessoires dans la même pièces mélangent le glaive et les avions et ce mélange n'est pas hétéroclite).

CK : Est-ce que le fait de vouloir concilier à la fois le projet de choquer et celui de faire réfléchir le spectateur conditionne la scénographie ? Je pense aux scènes de décapitation dans *Judith* et *Ursula*, à la violence de *He Stumbled* avec la scène très crue de sexualité à côté du cadavre que l'on ouvre, on pense au sang, aux odeurs. Comment peut-on concrètement mettre cela en scène sans tomber dans le choc, la sensiblerie, tout en respectant le spectateur. Comment avez-vous travaillé la mise en scène de *Judith* ?

JK : Nous avons réfléchi pendant les répétitions de façon très artisanale. Est-ce qu'on projette un film, est-ce qu'on signifie l'acte uniquement par le mouvement du glaive et simultanément on recouvre la tête d'Holopherne d'un tissu rouge, ou est-ce qu'on va vers l'illusion ? Toutes ces questions relèvent de l'intuition du moment. J'ai vu la scène de décapitation d'Ursula dans la mise en scène de Barker : le moment fonctionnait bien, elle passait avec le glaive près des lits où étaient couchées les vierges et il faisait un geste symbolique.

CK : Mais Barker rajoute un élément scénographique : la sonorisation.

JK : Oui, c'est étrange, cela me frappe beaucoup qu'il sonorise, c'est curieux venant d'un auteur qui revendique le silence et déplore que le public a du mal à rester dans un théâtre silencieux¹⁰. Et moi, j'ai pris cette phrase à la lettre et comme c'était aussi l'époque du dogme de Lars von Trier, j'ai voulu appliquer cela en choisissant de faire un théâtre uniquement avec le texte et les comédiens. Si dans la scène de décapitation, si on voit le sang qui gicle sur le carrelage comme c'était le cas dans ma mise en scène, ce n'est pas réaliste pour autant. Pourquoi ? A cause du langage, on a beau dire ce qu'on veut, ce

⁹ Allusion au théâtre du quotidien, réaliste et de consommation courante.

¹⁰ Dans « 69 apartés pour un théâtre tragique ».

n'est pas un drame dans un HLM. Le travail qui a été fait sur la parole, sur la partition musicale,

Le moment de la décapitation est le suivant : Holopherne est sur le lit, Judith et la servante pensent qu'il dort. Judith lève le glaive, il s'avère qu'Holopherne ne dort pas et il dit : « Oh mon amour, je ne dors pas ». Judith : « Pourquoi ? », Holopherne : parce que je dois toujours gagner. Judith : « mon bras me fait mal et j'ai menti ». Holopherne : 'moi aussi, j'ai menti ». Holopherne dit : 'Mais à travers le mensonge, nous.... sous le mensonge, nous.... » C'est cette partition musicale d'un texte d'amour. Dernière façon de traiter le texte : on a le glaive, l'homme, la femme, mais c'est joué comme une scène d'amour ; ce que les comédiens font avec la voix, la capacité technique très difficile de dire le texte, on ne peut avoir cela dans un film réaliste ou dans n'importe quel fait divers ; **ça sublime**. Tout ce qui est de l'ordre de la violence chez Barker est sublimé. La scène de décapitation, curieusement, est une scène d'amour.

Alors on a beau dire, oui, il y a de la violence, le sang gicle, mais non, en fin de compte, on n'a pas ça. La servante et la comédienne travaillent le cri pendant 4 semaines jour après jour, n'importe qui dans la salle ne pourrait pas le faire. Le glaive ne pose pas de problème, c'est fait de telle façon qu'il passe à 5 cm de la tête d'Holopherne et il tombe dans une sorte de terre glaise, et on a le cri, le sang, on suit les indications de l'auteur, Judith va vers le corps qui est saisi d'une sorte de spasme, d'un seul coup, on a le silence et dans ce silence on entend scier la servante, et tout cela en l'espace de 15 secondes. Normalement, cette démarche fait que c'est hautement artisanal, une partition se travaille pendant des semaines, et ce que les acteurs font n'est pas à la portée de tout le monde, puis ça joue sur rythme qui n'est pas réaliste, la façon de traiter la parole qui n'est pas un traitement réaliste. On a utilisé l'argument de la présence du sang pour me reprocher que la scène était naturaliste : alors imaginons une mise en scène de *Judith* où Holopherne dit de façon réaliste 'je ne dors pas' et elle répond de façon détachée 'pourquoi' sans que cela atteigne tout l'être, cela ne fonctionnerait pas. Alors que dans le cri de Judith, on entend le cri d'une femme qui essaye d'extraire son bébé dans un accident de voiture, on entend le cri d'une Antigone, d'une Electre qui croit qu'Oreste est mort. C'est ça qui fait la différence.

CK : Pourquoi, par quoi est-on choqué ?

JK : Il faut différencier entre le fait de choquer un petit bourgeois, qui ne signifie rien et le vrai choc, au sens le plus noble du terme, celui qui ébranle les assises d'un individu, l'état émotionnel, à cause d'une expérience théâtrale ; j'ai vu le spectacle de Kantor, *La Classe Morte*, et je n'ai pas dormi pendant une semaine. Et ce n'est pas nouveau au théâtre. Brook, dans ses aphorismes, dans *Points de Suspension*, dit que si la soirée ne nous fait pas perdre notre équilibre, la soirée est mal équilibrée.

Le sublime et la beauté apparaissent comme le sommet de l'artisanat comme si cela pouvait provoquer un choc pour le **spectateur qui le mettrait en face du tragique inhérent de la vie**, qui n'a rien à voir avec 'on va tous mourir', ou 'il y a la guerre, comme si la parole ébranlait la carapace, on vise cela mais on ne peut le programmer, cela arrive.

Pour revenir à la décapitation, lorsque le spectateur voit le sang, il y a une différence cruciale dans la présence de comédiens qui est tellement extra-quotidienne. Judith fuit

la compréhension de la situation ; c'est une femme qui est utilisée à des fins politiques et qui tue un homme dont elle est tombée amoureuse avec toute la complexité et l'incompréhension apparente de la situation, elle tue pourtant cet homme-là. Ensuite on interroge, elle utilise un langage terriblement ordurier où s'intercale la phrase 'oh mon amour'. On a travaillé pendant des semaines pour que le fragment 'oh mon amour' soit ... je ne trouve pas le terme adéquat, pourqu'il soit habité....;

CK : Incarné ?

JK : Oui, mais malheureusement les mots sont galvaudés maintenant et récupérés par rapport au langage théâtral,

CK : Charnel ?

JK : Oui, c'est de l'ordre du don pour le comédien ; et c'est quelque chose que Barker trouve, et dans cette situation, Judith tue cet homme qu'elle aime et cela provoque ce mélange de grossièreté et du mot 'amour' tandis qu'un petit bourgeois dirait : « Judith est triste parce qu'elle a tué l'homme qu'elle aime ».

CK : Dans le cas de Judith, n'est-ce pas plutôt, « elle aime l'homme qu'elle tue » ?

JK : Oui, pourquoi pas. Mais c'est bien que la pièce, la situation restent ouvertes, qu'elles posent ce genre de question.

CK : Il semble que dans cette situation, les fondations de l'être sont secouées, que les deux personnages et pas seulement Judith d'ailleurs, perdent leurs repères rationnels, les repères d'ordre et de structure ; Aleks Sierz¹¹ parle de la **folie** des personnages de Barker dans ce cas. Je ne suis pas d'accord sur le mot folie au sens ordinaire du terme ; il s'agit plutôt de personnages qui partent à la rencontre d'expériences fortes et mystérieuses de la vie, l'amour, le sexe, la mort, et dans *Judith*, nous retrouvons tous ces thèmes, il y a une urgence de la survie lorsque tout à coup, Judith désire un enfant d'Holopherne. A ce moment-là, on dirait que l'instant de vie la dépasse, je ne le comprends pas en termes d'acte de sacrifice, je ne vois pas cette action de façon qui morale ou immorale mais comme s'il y avait une puissance organique et incontrôlée de la vie qui cherche à s'insinuer malgré elle et à tout prix.

JK : Exactement ; cela échappe à une décision rationnelle et préconçue comme si c'étaient les ressources de l'existence qui s'exprimaient et pourtant ce n'est pas simplement et uniquement animal et pulsionnel à cause du langage. Parce que le langage dans cette situation, est artificiel, le langage, dans ce rythme là, dans cette intensité là opère avec une telle intensité. Et en plus, au moment où il y a le corps d'Holopherne sans tête, elle essaye de lui faire l'amour, ce moment a provoqué un étrange silence ; comme si cela interrogeait curieusement l'amour, la présence du corps, la femme qui traverse le cri, la décapitation, le choc sur le sol, l'autodestruction, l'amour plus cette volonté d'avoir un enfant tout en sachant qu'elle n'en aura pas, et tout cela en l'espace de 2 minutes.

CK : Peut-on revenir à la mise en scène ? Barker a fait une mise en scène très stylisée : il fait couler une bouteille de vin rouge dans une baignoire. Qu'en penses-tu ?

¹¹ Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre*, op. cit.

JK : Pourquoi pas, mais c'est une solution très difficile par rapport à un défi du jeu. Car c'est de défi de jeu pour le comédien qui donne la puissance du langage dans une situation qui n'est pas dans l'immunité de distanciation ;

CK : C'est-à-dire ?

JK : Lorsqu'on montre des signes que le spectateur il trouve inoffensifs et qu'on nous raconte une histoire mais que l'on n'est pas directement concernés. Alors que je crois au théâtre de l'expérience directe, une fiction et pourtant ... le fait de jouer un rôle est une expérience de vie pour l'acteur qui ressort transformé, modifié, il le fait pour se connaître, pour mûrir, les spectateurs aussi et si ça marche...

Pour reprendre un exemple, je choisis de montrer le sang dans *Judith* ; on a beaucoup ri pendant les répétitions, j'ai pris les indications à la lettre, à cette époque on lisait beaucoup les *Arguments pour un Théâtre* et on était très sensibles à la phrase « comme il est difficile de rester dans un théâtre silencieux¹² » et à tous ces aphorismes sur la tragédie comme 'après la tragédie vous ne savez pas exactement qui vous êtes' : on visait cela, et je ne pouvais pas viser cela à travers une démarche trop cérébrale, trop explicative par expérience : je viens d'une telle tradition.

Dans le *Roi Lear*, on crève les yeux de Gloucester, et on le voit à vue, mais pourquoi ça peut devenir glauque et comment la parole peut-elle atteindre le tréfonds de l'individu ? C'est toute la question qui m'intéresse au théâtre. Souvent en France, on a une sorte de polarisation avec le théâtre intellectuel, froid et de l'autre, un théâtre des tripes, or c'est une imposture pour ceux qui se revendiquent des phrases comme 'moi, je travaille sur le sens, je travaille sur l'interprétation du texte, il exige quelque chose qui est nettement plus intelligent que le jeu stérile et froid des commentaires uniquement ; Barker exige des comédiens quelque chose qui est dans la tradition grotowskienne, qui est de l'ordre du don de l'acteur, de l'exploration pour l'acteur, « doing the undoable » ; cela ne veut pas dire faire n'importe quoi comme pisser sur le plateau, sous prétexte que dans le monde il y a des banlieues et des H.L.M à quoi bon ? Il suffit d'aller voir dans les hôpitaux pour constater la quantité de malheur, il y a des choses inimaginables dans les pensées des malades aux yeux fermés !

Toutes ces phrases de Barker comme 'la tragédie est une forme pour ceux qui aiment la vie', c'est exactement cela ; autrement dit, on ne peut pas faire ce théâtre en étant glauque, sans avoir le sens de l'humour. Tout ce qu'il a écrit sur la tragédie m'a fortement influencé, comme ce fragment sur le silence, à cause de cela je ne mets pas de musique ; pour revenir au dogme, pourquoi Lars von Trier a fait son dogme ? Parce qu'au cinéma, quand le personnage est triste, on met de la musique triste, on est dans le pléonasme, il y a dans la musique quelque chose qui conditionne le spectateur par rapport à la fiction, du coup, le spectateur sait.

CK : C'est intéressant de comparer ta mise en scène avec celle de Barker ; vous utilisez tous les deux les mêmes arguments pour des choix scénographiques complètement opposés : tu montres le sang qui gicle alors que Barker choisit de styliser l'action ; ton argument est le suivant : la vision du sang ne va pas émouvoir davantage le spectateur habitué à la

¹² A. F. T, *op. cit.* : Forty-nine asides for a tragic theatre: "how hard it is to sit in a silent theatre", p. 17.

violence télévisuelle ; or Barker utilise exactement le même argument pour faire l'inverse : Barker refuse de faire concurrence à toutes ces images de sang précisément parce que le spectateur est anesthésié.

JK : Ça dépend du contexte ; dans *Judith*, le niveau de sublimation est tel que c'est comme si il n'y avait pas de sang ;

CK : On dirait que Barker prend un soin particulier pour éviter d'emmener le spectateur sur une voie qu'il rejette, celle de la médiatisation de la violence.

JK: Tu as raison, je pense comme lui que la forme journalistique ne fonctionne pas ; je pense qu'il y a le mystère et la puissance du sens et, si c'est bien fait dans la mise en scène, ça nous renvoie aux sources, aux sources tragiques de l'existence mais on peut aussi réduire la tragédie au fait divers mais ce n'est pas du Barker.

La question de la musique m'interpelle ; imagine que tu entres dans un théâtre et que l'on te fasse entendre une musique oppressante et donc tu comprends : « oui, on veut que je me sente oppressé ». Je n'aime pas cela, dans *Judith*, c'était fait de telle façon que tu avais l'impression que l'on t'emmenait assister à **un sacrifice**, il n'y avait pas de musique suggestive. Et puis qu'y a-t-il de mal à voir le sang ? Parce que j'ai trouvé que c'était cela qui était juste. Par contre pour *He Stumbled*, j'ai pensé que dans la mise en scène, je ne montrerai pas le cadavre ;

CK : Comment procéderais-tu ?

JK : On verrait le cadavre descendre sur un lit mais à rebords de manière à ne pas voir le cadavre ; on verrait l'anatomiste qui plongerait les mains, mais c'est tout ; montrer le cadavre en permanence sur la scène ne fonctionnerait pas. J'ai essayé de faire cette pièce parce qu'elle m'agace, parce qu' à la 1^{re} lecture je n'ai rien compris, je l'ai lue 5 fois, j'ai établi une espèce de procès verbal pour essayer de voir ce qui se passe, de déceler l'histoire dans toute sa complexité, son caractère énigmatique, et j'ai travaillé en stage avec des comédiens par rapport à cela, mais l'une des scènes les plus terrifiantes est celle où Doja fait boire le jus du cadavre à Turner ; j'ai essayé cela sur le plateau. Pourquoi cette action ? On a essayé de jouer cela comme une scène d'amour : la reine a déjà exécuté 40 amants, elle sait que Doja aussi sera exécuté, elle l'aime probablement mais il est déjà condamné ; quant à lui, il sait qu'elle lui échappe, et sa propre cohérence du début de la pièce se brise, et puis il y a le cadavre, donc c'est la seule chose qu'il trouve pour la forcer à aimer si elle aime encore ce morceau, ce tasque l'on ne voit pas d'ailleurs, on ne voit que le gobelet ...

La version violente ne paye pas dans ce cas, cela ne paye pas dans la relation scénique ; on a joué cela comme des gens qui s'aiment désespérément, qui n'arrivent pas à se trouver... J'ai l'impression que grâce à cela la scène peut échapper au caractère glauque sinon je ne la ferais pas ; le théâtre de choc ne m'intéresse pas, je me considère plutôt comme quelqu'un qui aime la vie et qui partage l'optique de Barker de « la tragédie comme une forme pour ceux qui aiment la vie » ;

Je pense à la Grèce comme une démocratie qui avait une tradition de transgression : on faisait en Grèce ce qu'on ne voyait pas dans la vie ; Œdipe qui couche avec sa mère, qui

s'arrache les yeux, Oreste qui tue sa mère, c'est un théâtre qui explorait un possible autre.

CK : Et pourtant dans cette tradition antique, il y avait l'eccyclème et on ne montrait pas toutes les scènes violentes ...

JK : Bien sûr, mais tout est artificiel au théâtre ; tout à l'heure on a parlé de la fiction au théâtre, mais cela se produit concrètement sur scène. Ca ne signifie rien au théâtre de montrer le quotidien ; au théâtre, on essaye d'articuler le paradoxe, tout est artificiel, mais l'artificiel rend l'action possible sur scène. A l'inverse, nous ne sommes pas dans le perfectionnement technique du théâtre oriental, comme l'Opéra de Pékin où l'on travaille le même mouvement en cherchant la perfection, et grâce à la perfection de ce mouvement il y a une intériorité qui puise dans l'impulsion intérieure qui n'a rien à voir avec une sorte de petite impulsion intérieure quotidienne, comme si ce théâtre disait davantage une expérience qui pourrait être parallèle à l'expérience mystique. On parlait du désir de rivaliser avec les dieux, mais je dirais plutôt que la quête de divinité qui, dans nos sociétés agnostiques est totalement perdue pour ne pas dire ridiculisée, n'est pas étrangère à Barker.

CK : Tu utilises les mots 'sublimé', 'sacrifice' ; je pressens que cette verticalité - dont on a parlé au sujet du traitement anachronique de l'Histoire chez Barker - est une manière de s'affranchir entièrement du quotidien, cela pourrait être une recherche mystique. Je sais que Barker n'est pas d'accord avec cela, car en effet, il ne s'agit pas de la recherche d'un Dieu, ni, si l'on parle du corps, de la mystique dont parle David Ian Rabey ('the feminine mystique', ce culte du féminin à travers le corps de la femme. Au-delà des questions du sexe, de l'amour, il y a une **recherche mystique de la vie** qui se manifeste à travers quelque chose de très charnel, de très violent ; dans cette quête qui passe par le corps, le corps est, en fin de compte, **sublimé**. Le traitement du corps abject n'est pas dans la lignée de Sade et Bataille malgré les apparences. Sans vouloir polariser l'univers de Barker, il semble que l'abjection, l'impur impliquent nécessairement la présence d'une forme de pureté.

JK : Oui, c'est vrai chez Barker mais cette dimension n'existe pas chez les brutalistes¹³ même s'ils revendiquent parfois la même chose.

CK : Je perçois chez Barker une quête mystique qui passe par le corps et qui le traverse et je prends pour illustration la quête de Claudius dans *Gertrude, le cri* : c'est la quête du cri de Gertrude, car Claudius a déjà perdu le corps de Gertrude qui est partie vers d'autres conquêtes masculines ; Le cri est à la fois très concret, il est sonore, puissant, il dérange, et en même temps terriblement abstrait, insaisissable ; le corps est sublimé, et cette sublimation passe par les mots, le langage de la chair mais aussi par le cri, c'est-à-dire l'ineffable, l'informe, l'inarticulé.

JK : Le cri est dans la verticalité car il véhicule une sorte de mémoire : le cri, le son, le corps peut nous propulser il y a des siècles, d'une façon très atavique, or le langage aussi d'une certaine façon mais pas forcément et c'est ça le secret de l'art de l'acteur, atteindre quelque chose qui véhicule l'expérience des générations et c'est cela qui est

¹³*In-Yer-Face Theatre*

extrêmement difficile car d'une certaine façon, tout le monde peut crier mais atteindre quelque chose par cela , c'est cela qui est difficile et c'est là où l'artisanat commence.

CK : Comment jouer techniquement le cri ?

JK : C'est là que commence l'artisanat. Comment respirer, où placer les côtes flottantes, comment placer le diaphragme, comment faire le travail sur les résonateurs et ce travail dépasse de loin les cours sur la voix, ça touche quelque chose de l'ordre de l'alchimie entre celui qui fait et celui qui dirige, ça touche un artisanat acharné qui, tout en étant basé sur le plaisir, n'a rien à voir avec le plaisir tel qu'il est glorifié, fétichisé dans notre société, mais qui a à voir avec une sorte de défi vital par rapport à sa propre honte ; pour évoquer l'actrice qui travaille sur le langage ordurier mélangé au langage d'amour, cela touche les zones les plus taboues chez l'actrice. La première répétition de ce langage abject, était inouïe pour l'actrice ...

Alors évidemment, on peut essayer de distancier et cela peut fonctionner, pourquoi pas mais cela ne m'intéresse pas parce que cela peut être fait en 5 minutes et dans ce sens, il n'y a pas de corps. Or justement, atteindre dans le corps quelque chose qui est de l'ordre d'une mémoire, qui est de l'ordre de l'impulsion, vraie, la vie, des centres cela relève du mystère... car on peut toujours travailler la technique de l'Opéra de Pékin, ils sont très efficaces là-dessus ou celle de Grotowski, Stanislavski, la tradition du théâtre de l'expérience directe mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Chez Barker, et en cela il est très intelligent, la façon de penser la problématique du langage, qui implique le corps comme tu le dis, fait travailler les neurones.

Mais revenons à la question du mystère. Je pense qu'on fait du théâtre, on pense le théâtre comme on pense la vie. Si on coupe sa vie de tout questionnement métaphysique, on fera du théâtre à cette image. Si le questionnement du mystère de la mort, des phénomènes de la douleur nous est étranger, on fera un théâtre de la même manière. Si on pense qu'on sait tout, on fera du théâtre comme si on savait tout, à savoir du théâtre didactique or nous vivons sans connaître le mystère de la vie, nous marchons sans connaître le secret de la marche, je lève la main, mais je ne sais pas comment je fais ...

Ca dépend comment on se place par rapport à cette vision de la vie comme mystère et la reconnaissance de sa dimension métaphysique. Il ne s'agit pas forcément d'arriver à la religion car Barker est très loin de là mais le fait d'articuler, d'admettre cette possibilité chez soi, cette possibilité qui est complètement castrée en France depuis le siècle des Lumières, la Révolution ... ce qui me fait faire une digression pour dire que l'artiste doit être quelques part à contre-courant...

La question métaphysique est présente dans la tragédie grecque, elle est présente chez Barker également mais elle ne nous mène pas à une solution théologique quelconque ; mais quelque part Barker honore le public, les spectateurs, l'acteur, celui qui fait et celui qui écoute en donnant à ses personnages et à son écriture la possibilité de cette dimension. Alors qu'aujourd'hui le drame de banlieue, je peux le voir à la télévision, et puis, c'est plat, ce n'est pas vertical.

Ce que je voulais dire par rapport à *Judith*, on rend ça vrai mais à travers une fiction mais pas dans le sens de l'artifice théâtral tel que l'entend Diderot¹⁴. L'actrice qui joue Judith maîtrise la technique de façon parfaite et c'est assez spectaculaire, sans donner dans l'hystérie ; elle joue le corps dans un don total à l'acte extrême de décapitation, d'amour mais en même temps, ce personnage ressort transformé de l'expérience inouïe : elle ressort plus dure, plus froide, de pierre ; ... Judith se reconstruit ; et l'actrice par cet acharnement de travail artisanal, parvient à atteindre cette transformation, par le corps, par la voix. Au théâtre, il s'agit de crédibiliser une fiction. Or certains metteurs en scène ne savent pas le faire tout simplement parce qu'ils ne savent pas en quoi consiste le travail de la voix, ou comment bouger, et ils préfèrent opter pour un travail sur le sens. Je préfère, quant à moi, travailler sur les ressources les plus pleines et **l'écriture de Barker permet cela car elle est riche, elle est verticale.**

CK : J'aimerais revenir à la question du sacrifice : tu dis : « j'aimerais que le spectateur vienne voir *Judith* comme s'il allait assister à un sacrifice ».

JK : *Judith* s'inscrit dans ce concept de « sacrifice », un terme qui, bien qu'il existe dans le vocabulaire, fait partie de ces mots qui sont bannis. Si l'on pense à Dostoïevski, aux films de Tarkovski, à Abraham, toute la *Bible* d'ailleurs. Je perçois la notion comme un « défi » en fait. Pourquoi ? Parce qu'elle touche quelque chose qui est de l'ordre de l'impossible pour un être humain. Dans notre société, cette notion est impossible au même titre que le pardon : dans la 2^e scène des *Possibilités*, lorsque la femme fait entrer les terroristes et le mari va donc être exécuté, or à ce moment-là, il fait quelque chose qui est considéré comme inhumain : il pardonne à sa femme d'avoir ouvert la porte ; or d'une certaine façon, *Mesure pour Mesure* de Shakespeare articule aussi cela, le frère a été tué mais Isabelle ne le sait pas et pourtant elle arrive à ... **Barker opère dans la zone des défis vitaux.** Ce sont des situations extrêmes, mais qui ne se résument pas nécessairement à des scènes de carnage ; si l'on prend par exemple un malade à l'hôpital, seul, face à ses pensées, il peut y avoir plus d'horreur, d'accomplissement que dans un carnage un fait divers de la vie quotidienne.

CK : C'est ce que Barker résume dans l'exemple qu'il donne pour illustrer la définition de la Catastrophe : il dit que lorsqu'un enfant se fait écraser par une voiture, ce n'est pas une tragédie, c'est un accident.

JK : Oui, parce qu'une chose devient tragique par les contenus mentaux, le défi, par la verticalité, par le désir de rivaliser avec les dieux, le désir d'accomplissement, de se réaliser que le héros échoue ou bien qu'il s'accomplisse. Barker opère dans cette zone de l'extra quotidien, de l'extra-ordinaire, de choses qui ne peuvent pas arriver dans le quotidien et c'est en cela qu'elles sont saisissantes. Par contre, je ne ferai jamais quelque chose ou je me sentirais moi-même dans une sorte de dégoût. A cause de cela la scène de l'extraction des viscères dans *He Stumbled* et celle du gobelet ne sont pas évidentes

...

CK : Je trouve la scène du gobelet comique.

JK : Oui, c'est drôle et quand on répète la scène, on rit beaucoup.

¹⁴ « Selon Diderot, il faut faire oublier au théâtre le théâtre même » il faut mettre en scène le mensonge du théâtre et gommer la stylisation dramatique » in Abirached, *La Crise du Personnage dans le théâtre moderne*, op. cit. pp. 133 et 70.

CK : La scène du gobelet est une parodie de l'eucharistie.

JK : Oui, et la difficulté est de gérer les proportions car trop de corps peut provoquer le dégoût mais à quoi bon ?

CK : D'ailleurs, trop de corps, cela peut se faire de différentes manières, grand guignol, en exhibant les tripes du cadavre, ou à l'inverse, on stylise et c'est ce que j'ai vu dans *Dead Hands* lorsque l'amante vient embrasser la dépouille du mort : elle laisse tomber négligemment son manteau pour se montrer nue, se penche au ralenti vers le mort et l'enlace : la pose est extrêmement artificielle et stylisée, d'une symbolique trop évidente pour le spectateur et je trouve que cela ne fonctionne pas, c'est un commentaire. Du coup la tragédie du fils dans ses hésitations à accepter cette femme et son corps comme héritage, comme legs de son père, nous laisse assez indifférent.

JK : A propos de l'indifférence du public, la chose la plus importante est que le spectateur ne soit pas indifférent et cela se produit uniquement lorsque l'acteur n'est pas indifférent ; d'un autre côté, cela suppose une technique extrêmement sophistiquée et en même temps il n'y a pas de méthode.

CK : Pour revenir au corps, je pense que le corps entre dans une polarité corps-âme, quel que soit le nom que l'on donne à cette chose indéfinissable ; il me semble que chez Barker, le corps, le corps physique est indissociable de la métaphysique, et c'est en ce sens que je comprends la verticalité dont tu parles au sujet de Barker.

La question que je me pose est de savoir comment fonctionnent les mises en scène qui partent dans un contresens en misant sur la provocation, en prenant les références de Sade par exemple au sujet de la cruauté.

JK : J'ai vu des productions comme cela¹⁵. La notion de sacrifice, c'est quelque chose de l'ordre de l'impossible et la notion de l'impossibilité est intéressante aussi bien dans l'évolution personnelle qu'au théâtre ;

CK : Peux-tu préciser cette notion de l'impossible quant au sacrifice ?

JK : Au sens d'une impossibilité quotidienne. Faire un sacrifice suppose que l'on traverse une zone de douleur, d'abandon, que la vie est modifiée radicalement, c'est pareil pour la notion du pardon. Kantor a écrit un manifeste sur le théâtre de l'amour : l'impossibilité est la fascination suprême de l'art et son secret le plus profond. Le théâtre de Barker est le théâtre de celui qui ne sait pas et qui interroge le possible à travers le corps, et il touche alors quelque chose de très humain.

CK : Le sacrifice fournit une thématique récurrente chez Barker : dans *Rome*, l'histoire d'Abraham est réécrite dans une version à la fois parodique et tragique. Cette question du sacrifice reste très mystérieuse chez Barker.

JK : Dans les pays de l'Est, on pense que grâce au sacrifice on s'accomplit.

¹⁵ Allusion à la mise en scène des *Sept Lear*, d'Agnès Bourgeois.

CK : C'est une interprétation très chrétienne.

JK : Sacrifier, c'est se sacrifier pour quelqu'un Donner quelque chose qui nous appartient....s'abandonner, comme si la notion de sacrifice était à la fois la marque de l'amour et de l'accomplissement.

CK : Est-ce que cette définition s'applique au théâtre de Barker ? C'est une interprétation très morale.

JK : Quels types de conséquences y a-t-il lorsqu'on sacrifie son corps à des fins politiques ?

CK : Judith sort grandie de cette épreuve, ou alors ?

JK : Elle est sans aucune illusion, plus méchante, plus grave. Le problème avec les pièces de Barker c'est la possibilité d'interprétations multiples qui appauvrissent la pièce et là je suis d'accord avec Barker lorsqu'il dit que c'est la pièce, l'action, ce qui se passe sur scène, le langage qui sont importants. Mais pour le metteur en scène cela pose le problème de savoir comment travailler car il faut faire des choix.

PRODUCTION À LA SCÈNE DES ŒUVRES DE HOWARD BARKER

Chronology of Barker productions

Dates are of first nights; brackets indicate touring productions opening at particular theatres.

* Indicates the text is unpublished. All others are published by John Calder, with the sole exception of *Cheek*, published by Eyre Methuen.

Date	Play	Venue/company	Director
11.9.1970	<i>Cheek</i>	Theatre Upstairs Royal Court	William Gaskill
19.11.1970	<i>No One Was Saved*</i>	Theatre Upstairs Royal Court	Pam Brighton
15.2.1972	<i>Edward: The Final Days*</i>	Open Space (Lunch-time show)	
15.2.1972	<i>Faceache*</i>	Recreation Ground	
17.9.1972	<i>Alpha Alpha*</i>	Open Space	Peter Watson
9.1.1973	<i>Rule Britannia*</i>	Open Space	
12.3.1973	<i>Skipper, and My Sister and I*</i>	Bush Theatre	
23.5.1973	<i>Bang*</i>	Open Space	
30.1.1975	<i>Claw</i>	Open Space	Chris Parr
14.10.1975	<i>Stripwell</i>	Royal Court	Chris Parr
13.6.1977	<i>Fair Slaughter</i>	Royal Court	Stuart Burge
28.7.1977	<i>That Good Between Us</i>	RSC Warehouse	Barry Kyle
19.10.1978	<i>The Love of a Good Man</i>	Sheffield Crucible	David Leland

Chronology of Barker productions 217

15.12.1978	<i>The Hang of the Gaol</i>	RSC Warehouse	Bill Alexander
13.11.1979	<i>The Love of a Good Man</i>	Oxford Playhouse UK Tour	Nicholas Kent
26.2.1980	<i>The Loud Boy's Life</i>	RSC Warehouse	Howard Davies
8.11.1980	<i>Birth on a Hard Shoulder</i>	Royal Dramatic Theatre, Stockholm	Barbro Larsson
11.2.1981	<i>No End of Blame</i>	Royal Court Oxford Playhouse	Nicholas Kent
1.12.1981	<i>The Poor Man's Friend*</i>	Colway Theatre Trust, Bridport	Ann Jellicoe
17.2.1983	<i>Victory</i>	Joint Stock/ Royal Court UK Tour	Danny Boyle
15.3.1983	<i>Crimes in Hot Countries</i>	Theatre Underground Essex University	Charles Lamb
7.10.1983	<i>A Passion in Six Days</i>	Sheffield Crucible	Michael Boyd
14.11.1984	<i>The Power of the Dog</i>	Joint Stock/UK Tour Hampstead Theatre	Kenny Ireland
3.4.1985	<i>Victory</i>	Rough Magic Theatre Dublin	
7.10.1985	<i>Crimes in Hot Countries</i>	RSC Barbican Pit	Bill Alexander
14.10.1985	<i>The Castle</i>	RSC Barbican Pit	Nick Hamm
21.10.1985	<i>Downchild</i>	RSC Barbican Pit	Bill Alexander
1.2.1986	<i>Women Beware Women</i>	Royal Court Theatre	William Gaskill
23.2.1988	<i>The Possibilities</i>	Almeida Theatre	Ian McDiarmid
8.3.1988	<i>The Last Supper</i>	Wrestling School Leicester, Haymarket Royal Court UK Tour	Kenny Ireland
31.8.1988	<i>The Bite of the Night</i>	RSC Barbican Pit	Danny Boyle

218 *Chronology of Barker productions*

4.11.1989	<i>Seven Lears</i>	Wrestling School Leicester Haymarket Royal Court/UK Tour	Kenny Ireland
24.11.1989	<i>Golgo</i>	Wrestling School Leicester Haymarket Royal Court/UK Tour	Nick Le Prevost
11.1.1990	<i>Scenes from an Execution</i>	Almeida Theatre	Ian McDiarmid
21.5.1990	<i>The Castle</i>	Moving Being Theatre St Stephen's, Cardiff	Geoff Moore
15.2.1991	<i>Victory</i>	Wrestling School/ UK Tour Leicester Haymarket Théâtre de Gennevilliers, Paris	Kenny Ireland
3.3.1992	<i>A Hard Heart</i>	Almeida Theatre	Ian McDiarmid
25.3.1992	<i>Scenes from an Execution</i>	Mark Taper Forum Los Angeles	Allan Ackermann
10.6.1992	<i>Ego in Arcadia</i>	Sienna, Italy	Howard Barker
14.2.1993	<i>The Europeans</i>	Wrestling School/ UK Tour Leicester Haymarket Greenwich, London	Kenny Ireland
2.11.1993	<i>Scenes from an Execution</i>	Centre Dramatique de Bourgogne, Dijon	Solange Oswald
8.3.1994	<i>Hated Nightfall</i>	Wrestling School/ UK Tour Dancehouse, Manchester Royal Court European Tour:	Howard Barker
(18.1.1995)		Hebbel Theater, Berlin	
(7.2.1995)		Théâtre de l'Odéon, Paris	
(29.3.1995)		Kanonhallen, Copenhagen	
(11.4.1995)		Théâtre de la Metaphore, Lille	

Chronology of Barker productions 219

1.6.1994	<i>Scenes from an Execution</i>	Württembergische Landesbühne, Esslingen	Beverly Blankenship
18.11.1994	<i>Seven Lears</i>	Théâtre de la Chamaille, Nantes	Catherine Hunault
11.1.1995	<i>The Castle</i>	Wrestling School Riverside Studios UK Tour	Kenny Ireland
(18.1.1995) (1.2.1995)		Hebbel Theater, Berlin Théâtre de l'Odéon, Paris	
28.2.1995 (22.5.95)	<i>Judith</i>	Leicester Haymarket Lisbon Festival	Howard Barker
20.10.1995	<i>The Europeans</i>	Escher Theater, Luxemburg	Eric Schneider
18.4.1996	<i>(Uncle) Vanya</i>	Wrestling School UK Tour Leicester Haymarket Revival for Copenhagen, Limoges, Riga and Berlin	Howard Barker
9.11.1996	<i>Scenes from an Execution</i>	Khan Theatre, Jerusalem	Ofira Henig
6.5.1997	<i>Wounds to the Face</i>	Leicester Haymarket Wrestling School	Stephen Wrentmore
17.1.1998	<i>Judith</i>	Théâtre de Songes Paris	Jerzy Kleszyk
17.3.1998	<i>Ten Dilemmas</i>	Drama Studio Sheffield University	
20.4.1998	<i>Ursula</i>	Wrestling School Birmingham Repertory Riverside Studios	Howard Barker
10.11.1998	<i>Seven Lears</i>	Théâtre de la Chamaille, Nantes	Claudine Hunault
17.6.1999	<i>Und</i>	Wrestling School Riverside Studios	Howard Barker
22.9.1999	<i>Scenes from an Execution</i>	Wrestling School Barbican Pit/Tour	Howard Barker

220 *Chronology of Barker productions*

6.3.2000	<i>The Twelfth Battle of Isonzo</i>	Théâtre de Folle Pensée, Saint-Brieuc	Annie Lucas Tr. Mike Sens
8.3.2000	<i>The Ecstatic Bible</i>	Wrestling School Brink Productions, Adelaide	Howard Barker
1.11.2000	<i>He Stumbled</i>	Wrestling School/ UK Tour Riverside Studios	Howard Barker
28.9.2001	<i>A House of Correction</i>	Wrestling School/ UK Tour Riverside Studios	Howard Barker
19.2.2002	<i>Brutopia</i>	Nouveau Théâtre de Besançon	Guillaume Dujardin
10.4.2002	<i>Wounds to the Face</i>	CDN de Montluçon	Jean-Paul Wenzel
10.4.2002	<i>Judith</i>	Theatre in Action Glasgow Citizens	David O'Neill
30.4.2002	<i>Victory</i>	Edinburgh Royal Lyceum	Kenny Ireland
7.11.2002	<i>The Europeans</i>	Colchester Mercury	Janice Dunn
6.11.2002	<i>Claw</i>	Comédie de Genève	Anne Bisang
15.10.2002	<i>Gertrude</i>	Wrestling School Plymouth/Tour Riverside Studios	Howard Barker
18.3.2003	<i>The Last Supper</i>	Théâtre Mains d'Oeuvres, Saint-Ouen	Tr. Mike Sens
18.4.2003	<i>Claw</i>	Kazida Productions Greenwich Playhouse	Jonathan Loe
3.10.2003	<i>13 Objects*</i>	Wrestling School The Door, Birmingham Tour, Riverside Studios	Howard Barker
31.1.2004	<i>Und</i>	Théâtre de la Source Bègles	Marie Pourroy Tr. Mike Sens
1.8.2001	<i>The Twelfth Battle of Isonzo</i>	Project Arts Centre, Dublin	Howard Barker
30. 8. 2003	<i>The Europeans</i>	Théâtre Mains d'Oeuvres Saint-Ouen	Nathalie Garraud
15.10.2004	<i>Dead Hands</i>	Birmingham Repertory Theatre	Howard Barker
7. 6.2005	<i>The Europeans</i>	Friche Belle de Mai Marseille	Nathalie Garraud
2.6. 2005	<i>The Fence in its Thousandth Year</i>	Birmingham Repertory Theatre	Howard Barker
18.11.2005	<i>Le Cas Blanche-Neige</i>	Théâtre Jean Vilar, Suresnes	Frédéric Maragnani

ILLUSTRATIONS¹

Avec l'aimable autorisation de l'auteur.

1 et 2 : Les tableaux (sans titre) ont été peints lors de l'écriture de *The Castle* (1985).

Howard Barker envisage la peinture comme support pour la représentation imaginaire de l'espace dramatique de ses pièces. Dans ces toiles, le travail du peintre est rapide, vif, expressif. Sur un fond de désolation, lavis impressionnistes détremés d'ocres, de rouge et de gris, les personnages apparaissent comme des traces d'ombres, des griffures de sang, illustrant cette phrase de *The Bite of the Night* : "The sky is purple with the bruise of cities" (p. 7). Ces figures s'inscrivent sur la toile de fond à partir de taches d'encre étirées, verticales, semblables à un graffiti, une rature, rappelant les encres d'Henri Michaux. Les personnages sont esquissés à la plume, à l'encre de chine noire, ils se perdent dans l'immensité d'un paysage désolé, en errance, en quête (?). L'espace est large, barré par une ligne d'horizon en sang où la perspective est abolie et les lignes de fuites inexistantes ; pourtant, il reste ouvert, indéfini. L'impression d'ensemble, associant la fluidité du lavis brossé et l'opacité des tâches d'encre rappelle la tension entre la présence et l'absence, l'évocation d'un ailleurs où le corps est sublimé, intangible :

La ligne n'imité plus le visible, elle « rend visible », elle est l'épure d'une genèse des choses. Jamais peut-être avant Klee on n'avait « laissé rêver une ligne »...p.85 : le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence².

3 à 9 : Ces différents tableaux renvoient à la technique de Francis Bacon cherchant à capturer le mouvement et non la forme. Les portraits ne sont pas figuratifs, pastels et lavis se mêlent pour brouiller l'image, confondre la substance et le contour, dans une indistinction entre la matière et la ligne. L'arrière plan disparaît au profit d'un

¹Les illustrations 1 et 2 proviennent de l'ouvrage de Charles LAMB, *Howard Barker's Theatre of Seduction*, op.cit, pp 86 et 118. Les illustrations 3 à 9 ont été fournies par Howard Barker.

² Maurice MERLEAU-PONTY, Maurice, *l'Oeil et l'Esprit*, Gallimard 1964, folio essais, 2002, p. 74

personnage au visage effacé, dont l'identité vacille entre l'opacité et l'absence, la présence et la spectralité :

La qualité de la vie, c'est ce à quoi il faut arriver. [...] Il faut trouver une technique adéquate qui rende toutes les pulsations d'une personne... C'est pourquoi il est si difficile de faire des portraits. Le modèle est un être de chair et de sang et ce qu'il faut capter c'est l'émanation. Il semble que pour faire un portrait il faille enregistrer le visage. Mais avec le visage, ce qu'il faut essayer de capter c'est l'énergie qui émane de la personne³.

Being a Bride 1 et *The Dwarf's Ecstasy* rappellent les études du corps humain de Bacon (*Study from the human body*) qui représentent des figures de dos apparaissant à travers un écran, un voile :

La présence de l'homme ne laisse qu'une trace semblable à la bave de l'escargot après son passage [...]. Dans *Study for Crouching Nude* (1952) j'ai essayé de rendre les ombres aussi présentes que l'image ... Nos ombres sont nos fantômes⁴.

Bacon allait montrer qu'il était presque possible de capter l'émanation sans la substance, « le sourire sans le chat » pour reprendre la paraphrase de Lewis Carroll⁵.

Dans le tableau *Massacre of the Innocents* apparaît le mouvement spasmodique qui caractérise le travail de Bacon :

Le spasme est à la source du mouvement des figures de Bacon, un spasme par lequel le corps tente d'échapper à lui-même, comme pour se libérer de sa propre chair⁶.

³Francis BACON, *BACON, Catalogue du Centre Georges Pompidou, op.cit.*, p. 22.

⁴Francis BACON, *BACON, Catalogue du Centre Georges Pompidou, ibid.* p. 97.

⁵Gilles DELEUZE, *BACON, Catalogue du Centre Georges Pompidou, ibid.* p. 24.

⁶Gilles DELEUZE, *BACON, Catalogue du Centre Georges Pompidou, ibid.* p. 102.



'Put this on, please...!' *The Castle*, Act I, Scene 1.



'There is one...' *The Castle*, Act II, Scene 3.



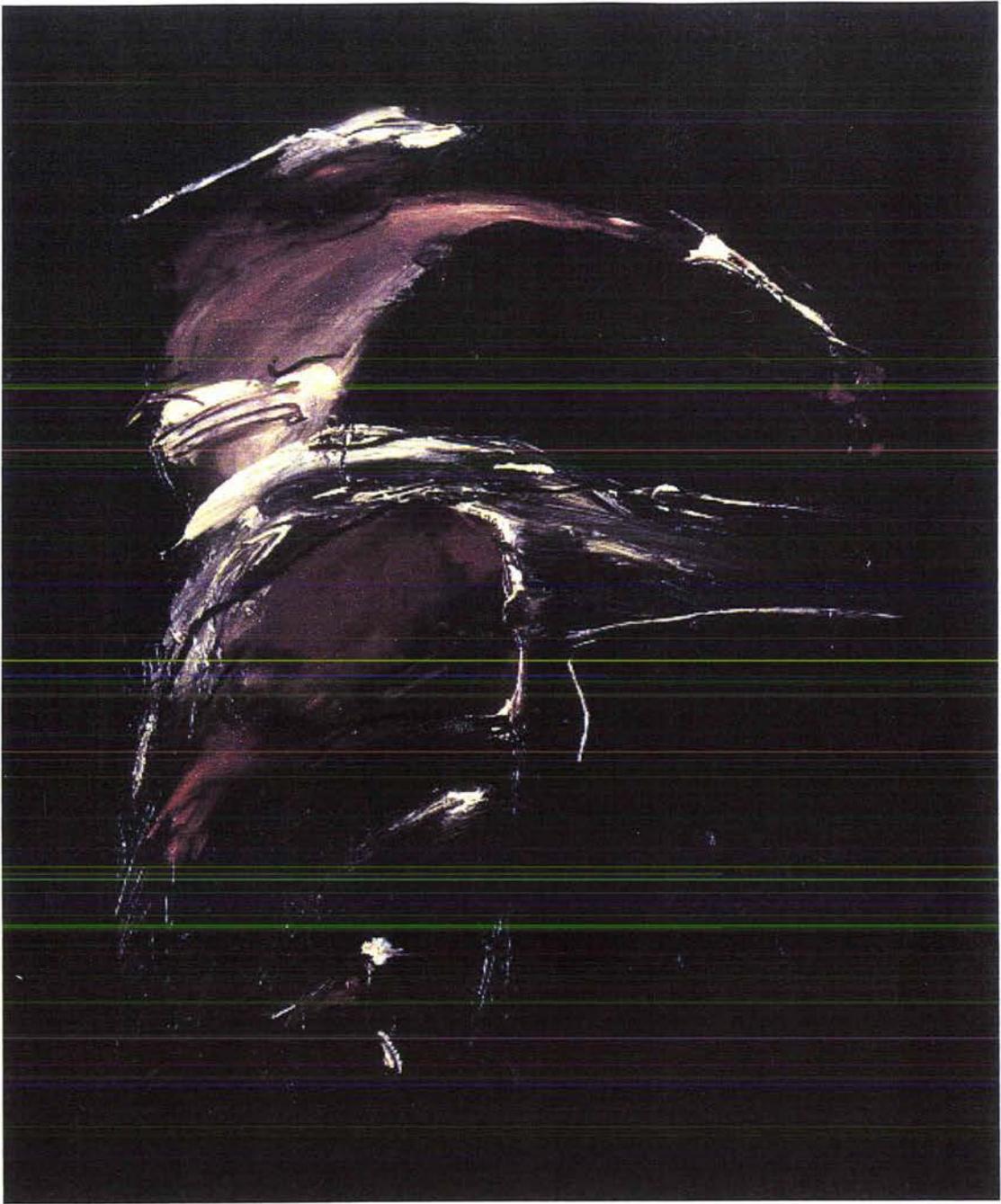
Dying Man resuscitated (Piss on Me)



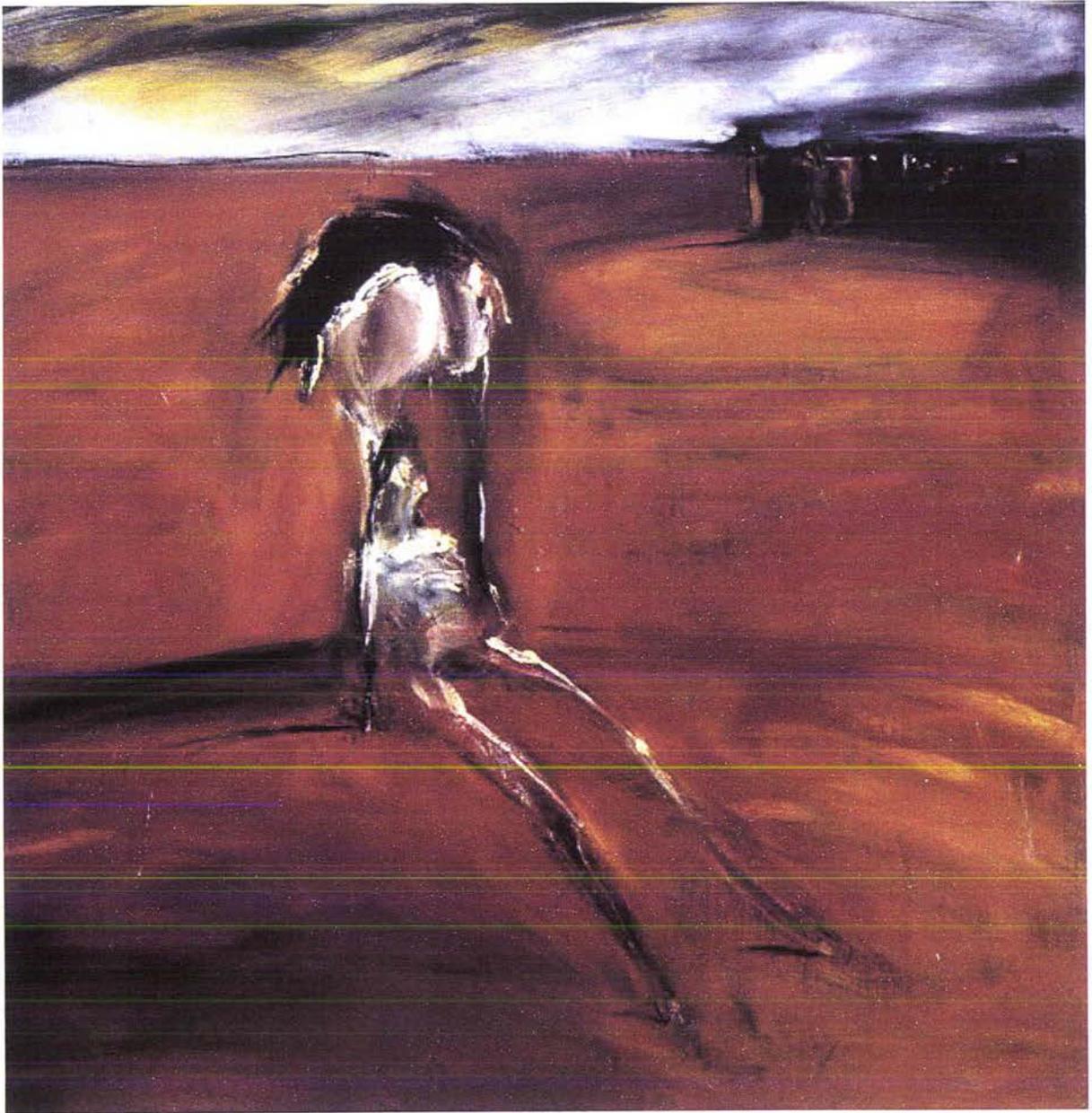
Being a Bride 1



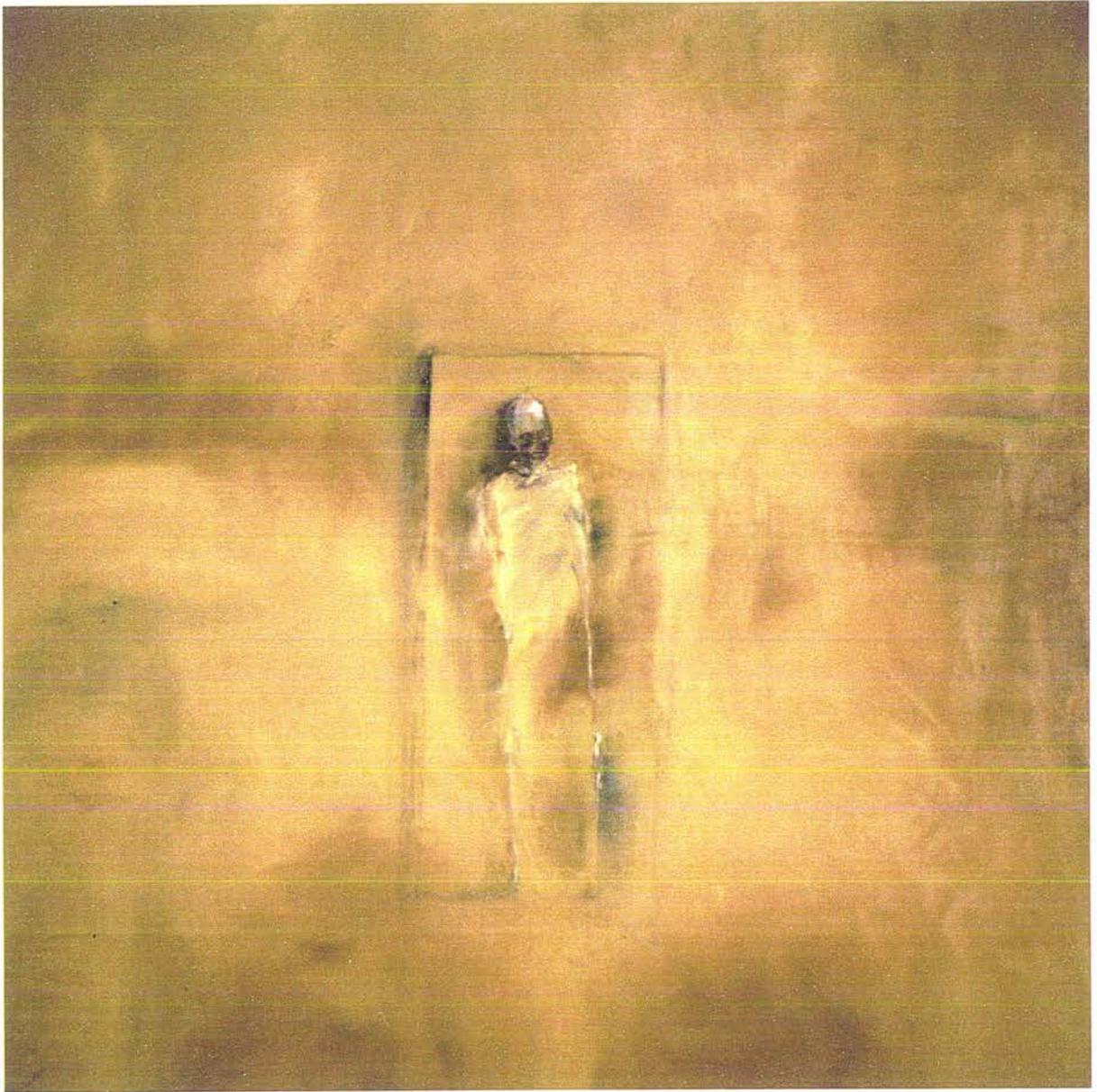
The Dwarf's Ecstasy



Massacre of the Innocents



The Conference; Self-portrait as an Object of Contempt



Being a Bride 3



The Grave of a Heretic

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 « poïétique ».....	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 <i>Savage</i>	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