

Dossier pédagogique

théâtre
olympia

T

centre
dramatique
régional
de Tours
direction
Jacques
Vincey

0247 645050
cdrtours.fr

DU 10 AU 14 JAN

DE HOWARD BARKER MISE EN SCÈNE JACQUES VINCEY
TEXTE FRANÇAIS VANASAY KHAMPHOMMALA

PARLER POUR SURVIVRE

une pièce de **Howard BARKER**
texte français de **Vanasay KHAMPHOMMALA**

mise en scène **Jacques VINCEY**

avec
Natalie DESSAY et Alexandre MEYER

CRÉATION du centre dramatique régional de Tours – théâtre Olympia
Durée : 1h10

« Si on traverse les bornes de ce qui est respectable et familier, on entre dans un monde à la fois absurde, comique et horrible. »



Howard Barker, *Actress with an unloved child* (Collection privée)

Une femme attend un homme

L'homme est en retard

Alors elle parle

Pendant ce temps, un inconnu assiège l'espace où elle se trouve

Et sa parole devient le dernier rempart dans un monde en train de sombrer

SOMMAIRE

Générique	page 4
L'équipe artistique	page 5
Note de travail, Jacques Vincey	page 8
À propos de <i>Und</i> , Vanasay Khamphommala	page 9
L'auteur, Howard Barker	page 10
<i>Und</i> et Natalie Dessay	page 11
Habiter le temps, note sur la scénographie	page 12
L'écriture de Howard Barker	page 13
Howard Barker, le Théâtre de la Catastrophe et la tragédie	page 16
La scénographie / Ressources iconographiques	page 28
Bibliographie sélective	page 35

GÉNÉRIQUE

Pièce de **Howard Barker** | texte français de **Vanasay Khamphommala** |
mise en scène **Jacques Vincey** | dramaturgie **Vanasay Khamphommala**
texte publié aux éditions **Théâtrales**

avec

Natalie Dessay

Alexandre Meyer

scénographie **Mathieu Lorry-Dupuy** | lumières **Marie-Christine Soma** | assistante
lumières **Pauline Guyonnet** | musique et sons **Alexandre Meyer** | costumes **Virginie**
Gervaise | maquillage et perruques **Cécile Kretschmar**

durée : 1h 10

production Centre dramatique régional de Tours - Théâtre Olympia

JACQUES VINCEY, metteur en scène

Né à Paris en 1960, Jacques Vincey entre en 1979 au Conservatoire de Grenoble après des études de lettres. En tant que comédien, il travaille notamment avec Patrice Chéreau, Bernard Sobel, Robert Cantarella, Luc Bondy, André Engel et Laurent Pelly.

Au cinéma et à la télévision, il tourne avec Arthur Joffe, Peter Kassowitz, Alain Tasma, Luc Beraud, Nicole Garcia, Christine Citti, Alain Chabat, François Dupeyron.

À la fin des années 1980, il met en scène *La place de l'Étoile* et *Jack's Folies* d'après Robert Desnos et réalise le court métrage *C'est l'Printemps ?* en 1992.

Il fonde la compagnie Sirènes en 1995 avec laquelle il met en scène en 1997 *Opéra Cheval* de Jean-Charles Depaule au Festival Turbulences de Strasbourg.

Il co-met en scène avec Muriel Mayette *Les Danseurs de la pluie* de Karin Mainwaring au Théâtre du Vieux Colombier – Comédie-Française en 2001.

En 2000 et 2001, il monte *Saint Elvis* de Serge Valletti à Rio de Janeiro.

En 2001, *Gloria* de Jean-Marie Piemme, créée à la Ménagerie de Verre en 2000, est présentée au Festival d'Avignon.

En 2006, il met en scène *Mademoiselle Julie* de Strindberg au Théâtre Vidy-Lausanne.

Créée en 2008 au Centre Dramatique de Thionville-Lorraine, *Madame de Sade* de Yukio Mishima est présentée au Théâtre de la Ville à Paris et est nommée en 2009 aux Molières dans trois catégories, remportant le Molière du créateur de costumes.

En 2009, il met en scène *La Nuit des Rois* de Shakespeare au Théâtre de Carouge-Atelier de Genève.

Au Printemps 2010, il présente *Le Banquet* de Platon au Studio-Théâtre de la Comédie-Française dans une adaptation de Frédéric Vossier. À l'automne, dans le cadre de l'année France-Russie 2010, Cultures France l'invite à mettre en scène *L'affaire de la rue de Lourcine* de Labiche au Théâtre Tioumen, en Sibérie.

En 2011, il crée pour la première fois en France *Jours souterrains* d'Arne Lygre à la Scène nationale d'Aubusson puis au Studio-Théâtre de Vitry.

Cette même année, il monte *Les Bonnes* de Jean Genet au Granit, Scène nationale de Belfort. Le spectacle sera présenté à l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet-Paris en janvier 2012 puis en tournée en France pour près de 80 représentations.

En 2012, il monte *Amphitryon* de Molière, à la Comédie Française.

En 2013, il crée *La Vie est un rêve* de Calderón au Théâtre du Nord - Théâtre National de Lille-Tourcoing (présenté au Théâtre 71) et *L'Ombre* d'après Hans Christian Andersen au Granit Scène Nationale Belfort.

Depuis le 1er janvier 2014, il dirige le Centre dramatique régional de Tours.

En septembre-octobre 2014, il a créé *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de W. Gombrowicz au Cdr de Tours – Théâtre Olympia.

En février 2016, il a créé *La Dispute*, de Marivaux, avec les comédiens et techniciens du Jeune Théâtre en Région Centre – Val de Loire (JTRC).

NATHALIE DESSAY, comédienne

Née à Lyon en 1965, Natalie Dessay intègre l'École d'art lyrique de l'Opéra de Paris en 1989. En 1992, elle triomphe à l'Opéra Bastille pour ses débuts en Olympia des *Contes d'Hoffmann*. Un an plus tard, elle fait ses premiers pas au Staatsoper de Vienne, dont elle intègre la troupe pour une saison. Ses débuts en Reine de la Nuit, dans *Die Zauberflöte* au Festival d'Aix-en-Provence, en 1994, parachèvent son ascension.

Dans les années qui suivent, en plus d'Olympia (premiers pas à la Scala de Milan, en 1995) et la Reine de la Nuit (débuts au Festival de Salzbourg, en 1997), elle se fait une spécialité d'autres emplois de soprano virtuose : Zerbinetta dans *Ariadne auf Naxos*, *Lakmé*, Ophélie dans *Hamlet*, Amina dans *La sonnambula*, *Lucia di Lammermoor*... tout en veillant à laisser une place au répertoire bouffe (Eurydice dans *Orphée aux Enfers*).

Dans les années 2000, renonçant à Olympia et la Reine de la Nuit, Natalie Dessay entreprend d'élargir son horizon, en abordant des héroïnes où l'aspect virtuose compte moins que l'intensité dramatique (Manon, Violetta dans *La Traviata*, Cleopatra dans *Giulio Cesare*), voire en est complètement absent (Pamina dans *Die Zauberflöte*, Mélisande). Parallèlement, elle ne perd pas de vue la comédie et ajoute Marie de *La Fille du régiment* à son répertoire, rôle dans lequel elle triomphe à Londres, Vienne, New York et Paris.

Ces quatre dernières années, l'élargissement de l'horizon a pris la forme de concerts avec Michel Legrand, avec Agnès Jaoui, Helena Noguerra et Liat Cohen, de récitals de mélodies avec le pianiste Philippe Cassard.

ALEXANDRE MEYER, COMPOSITEUR ET MUSICIEN

Né en 1962, Alexandre Meyer est compositeur et interprète (guitare). Il a été membre de divers groupes depuis 1982 : Loupideloupe, Les Trois 8, Sentimental Trois 8.

Pour le théâtre, il a créé et interprété les musiques et/ou les bandes son pour des mises en scène de Maurice Bénichou, Robert Cantarella, Pascal Rambert, Patrick Bouchain, Michel Deutsch, Heiner Goebbels, Jacques Vincey, Philippe Minyana et Jean-Paul Delore.

Pour la danse, il a travaillé avec Odile Duboc, Mathilde Monnier, Julie Nioche, Rachid Ouramdane. Il a réalisé des bandes son accompagnant des manifestations d'art contemporain avec Daniel Buren notamment.

Il travaille aussi avec la conteuse Muriel Bloch. Il compose des musiques de films et des pièces radiophoniques pour France-Culture avec Blandine Masson et Jacques Taroni

Il collabore avec Julie Nioche pour toutes les pièces qu'elle initie depuis 2004.

HAUTE TENSION

Note de travail

« Quel que soit son ancrage, concret ou imaginaire, **UND** se situe à une limite, un point de rupture : quelque chose doit advenir.

Derrière la fable de Barker, l'Histoire émerge d'un passé troué, fracturé, refoulé, transformé.

Plutôt qu'une construction psychologique rationnelle, c'est un paysage intérieur qui se dessine avec ses cimes, ses brumes, ses gouffres.

C'est un tissu mental et émotionnel, une trame psychique instable qui induit les digressions, associations, surgissements et glissements.

C'est un flot de paroles, un flux d'énergie auquel il faut s'abandonner pour parvenir à cette suspension derrière laquelle se situe le gouffre — la mort ? la jouissance ?

UND est une liaison entre l'informulable et la nécessité de dire.

Les mots sont ses armes pour affronter le chaos, pour marcher sur les crêtes sans succomber au vertige.

OH IL FAUT REGARDER DANS L'ABÎME

IL FAUT

QUELQUE CHOSE EST PERDU LORSQUE

(pause)

L'on détourne le regard.

Le tourbillon incessant des (ré)pulsions menace l'intégrité physique et psychique de ce personnage en équilibre précaire entre humanité et barbarie.

Les violences de l'Histoire, le spectre de l'holocauste, hantent la logorrhée de cette femme.

Parler pour continuer à vivre, ou survivre.

Parler parce qu'on ne peut plus chanter.

UND est un ange déchu qui dialogue avec les démons du passé pour faire face à l'impasse du futur, une figure de l'humanité qui cherche les moyens et les mots pour affronter sa propre disparition.

En elle, coexistent le très haut et le très bas.

C'est dans cette tension entre banal et sublime, lyrique et prosaïque, que jaillissent l'émotion et, de manière incongrue, le rire. »

Jacques Vincey

À PROPOS DE UND

« Écrite en 1999, *Und* est le seul monologue du corpus de Barker. Mais la pièce reprend un certain nombre de thèmes sur lesquels l'auteur revient de manière obsessionnelle.

Par sa forme, *Und* s'inscrit dans la continuité d'une certaine tradition du théâtre contemporain : elle est le croisement que propose Barker entre *La Voix humaine* de Cocteau et *Oh les beaux jours* de Beckett, entre un **mélodrame sentimental** et une **comédie métaphysique**. En partant d'une situation similaire (l'attente d'une femme), elle emprunte à la première son exploration de l'ambiguïté des relations amoureuses, à la seconde la tentative désespérée d'imprimer un sens à notre existence face à la menace de l'absurdité. Mêlant les deux thèmes, Barker interroge dans *Und* la manière dont **la question du rapport amoureux permet de reposer celle du rapport au monde**.

C'est que l'intrigue de *Und* a l'ambiguïté que lui permet son apparente simplicité : une femme attend un homme. Mais brodant autour du thème, Barker enrichit son intrigue de plusieurs strates, parfois contradictoires. **Entre duo et duel**, la relation entre les deux personnages oscille entre désir et angoisse, devient un bras de fer, une partie d'échecs à l'issue incertaine :

Il suffit d'être deux pour jouer à ce jeu l'astuce est la suivante l'astuce est de **ne pas être** ce que l'on paraît être **ne pas être** dupée par les pirouettes d'un autre.

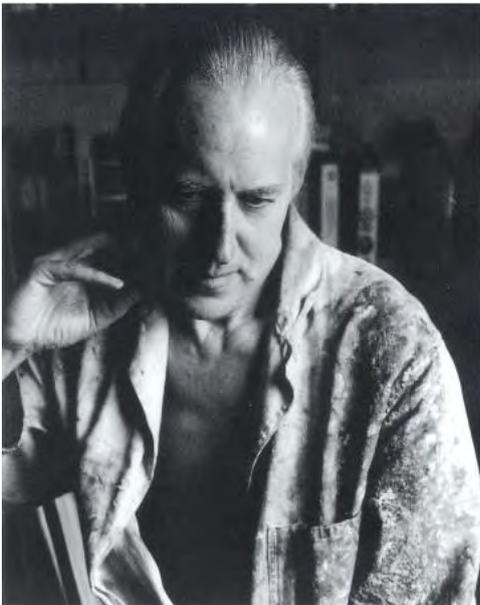
S'installe ainsi une forme de suspense, d'autant plus forte que l'enjeu de cette partie d'échecs se révèle bientôt être la vie des deux personnages. Barker rejoint ici l'une de ses thématiques de prédilection qui est de faire du théâtre le lieu de rencontre avec la mort – avec cette ambiguïté cruciale ici : qui, des deux personnages, est le bourreau ? Et qui la victime ?

Si sérieux que soit cet enjeu, il ne faut pas en conclure pour autant que *Und* est une pièce grave : l'humour (grinçant) y est fréquent, parfois dans une forme quasi grandguignolesque où le rire le dispute à l'horreur. C'est qu'en même temps que la pièce dramatise des enjeux d'ordre philosophique, elle ne renonce jamais à sa **dimension théâtrale et spectaculaire** : au contraire. Les incohérences du discours de *Und*, sa posture délibérément théâtrale, et plus encore sa solitude obligent à sans cesse remettre en question la véracité de ce qui n'est après tout que la parole d'une comédienne, qui se dit elle-même experte en manipulation. Tout pourrait bien n'être qu'**un tissu de mensonge** : en insistant d'emblée sur un dispositif spectaculaire et non-naturaliste, Barker pose la question du statut incertain de toute vérité au théâtre. De manière particulièrement riche, Barker conjugue son intrigue (le jeu de séduction entre une femme et un autre sans visage) et la situation même dans laquelle cette intrigue est jouée (une actrice seule en scène, exposée aux regards d'un spectateur invisible). *Und* se présente ainsi, aussi, comme **une pièce sur l'actrice**, son rapport ambigu, fait de peur et de séduction, à la scène et au public.

Tout cela, dans la pièce, se fait principalement par le biais de la langue, de la parole : si la pièce est un duel entre *Und* et son agresseur, les armes, ce sont les mots. La pièce se donne ainsi (et là encore Barker fait penser à Beckett) comme une exploration du pouvoir de résistance du langage face à la menace de la mort et de l'absurde. *Und* se construit une barricade de mots pour se protéger de son envahisseur, déploie **un langage vital** dans lequel se manifestent à la fois son flamboyant instinct de survie et son épuisement progressif : parler pour rester en vie. »

Vanasay Khamphommala

L'AUTEUR, HOWARD BARKER



Né en 1946, il l'une des plus grandes voix du théâtre contemporain. Il est l'auteur d'une œuvre considérable mêlant théâtre, poésie, livrets d'opéra, pièces pour marionnettes, peintures, photographies, mises en scène, écrits théoriques...

Il se distingue par une esthétique délibérément marginale, qu'il présente dans ses manifestes *Arguments pour un théâtre* et *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*. Il revendique cette marginalité comme condition de son indépendance éthique et artistique.

Son travail se différencie de celui de ses contemporains par la place centrale qu'il accorde à l'écriture poétique, par la recherche d'une musicalité de la langue qui complète voire se substitue à une appréhension rationnelle de la parole. La démarche de Barker s'inscrit

ainsi dans une tentative très lyrique de privilégier l'émotion par rapport à la raison pour mieux bousculer les repères du spectateur.

L'intérêt de Barker pour la voix s'exprime notamment dans son travail pour l'opéra et pour la radio. C'est aussi cette qualité unique de la langue qui en fait l'un des auteurs les plus prisés des acteurs, et plus encore des actrices, anglais. Barker est en effet réputé pour la complexité et la richesse de ses personnages féminins, qu'ont incarnés les plus grandes actrices de sa génération : Juliet Stevenson, Glenda Jackson, Kathryn Hunter, Victoria Wicks... À l'automne 2012, Fiona Shaw connaît un triomphe au National Theatre à Londres dans le rôle principal de *Tableau d'une exécution*.

Le théâtre de Barker se présente comme une aventure à la fois esthétique et éthique : volontiers provocant, il responsabilise le spectateur en le plaçant face à une beauté toujours surprenante, face à une ambiguïté morale qui ouvre plus de questions qu'elle ne donne de réponse. L'humour subtil du texte, le rire fréquent du public témoignent de cette déstabilisation des repères conventionnels. À l'image de *Und*, perplexe entre les différentes interprétations possibles de la lettre de son visiteur, le spectateur devient seul responsable de sa lecture de la pièce.

En France, Hélène Vincent a été parmi les premières à le monter, dans les années 1990. Il a été auteur invité à l'Odéon en 2009, offrant à Anne Alvaro le rôle de Gertrude dans la pièce éponyme, avec lequel elle obtient le Molière de la meilleure comédienne. Il est régulièrement monté sur les scènes nationales et fait partie, notamment pour le lyrisme de sa langue et la dimension épique de ses pièces, des dramaturges plébiscités par les jeunes interprètes.

UND ET NATALIE DESSAY



Und est une pièce sur le **pouvoir de fascination de l'interprète**, sur le jeu trouble qui se noue entre un personnage et une actrice. Femme palimpseste où transparaissent les plus grandes figures tragiques, comédienne qui déploie sous les yeux du spectateur un savoir-faire consommé, *Und*, à bien des égards, est une *diva*.

Natalie Dessay, à l'instar du personnage, a prêté ses traits et sa voix aux plus grandes figures du répertoire, avec une prédilection pour les héroïnes tragiques qui bravent l'inconnu, l'interdit, et surmontent l'angoisse pour en ressortir transfigurées et grandies. Dans sa confrontation avec l'absolu (l'amour, la mort, ici peut-être synonymes l'un de l'autre), ***Und* rejoint les héroïnes du répertoire lyrique** dans une dimension tragique rare dans le théâtre contemporain. Comme Phèdre, comme Médée, *Und* fait

partie de ces personnages qui, en dépit, ou peut-être à cause de leur complexité et de leur ambiguïté, forcent l'admiration et bousculent les idées reçues.

Und est aussi une pièce dans laquelle **la voix, et la résistance de la voix, jouent un rôle essentiel**. L'écriture de la pièce est délibérément musicale, indiquant par l'écriture différents registres, différentes nuances, et laissant une très large place aux sons (la cloche, le bris de verre, le fracas de la massue, les pleurs), seuls signes de la présence extérieure du visiteur, dans une partition finement réglée. On est à mi-chemin de la musique de chambre (l'univers cossu et aristocratique du personnage) et d'une musique sauvage portée par le visiteur, la force de l'écriture étant de ne pas les hiérarchiser l'une par rapport à l'autre... Cela relève à certains égards de **l'opéra de chambre pour bruit et voix parlée**, ou du mélodrame bruitiste... Une partition qui exige pour interprète cette musicienne exceptionnelle qu'est Natalie Dessay.

HABITER LE TEMPS, NOTE SUR LA SCÉNOGRAPHIE

Und s'ancre moins dans un espace que dans une temporalité : celle de l'attente. La situation, très sommairement esquissée au début du texte (« *Une pièce. Un plateau à thé, préparé.* »), cultive délibérément l'imprécision pour mieux laisser vibrer l'imaginaire du spectateur. L'action se déroulera bien sûr ici et maintenant – mais derrière cet ici et ce maintenant, ce sont **tous les lieux, toutes les époques** qui se déploient. Und semble en effet **faire un voyage immobile dans le temps et l'espace**, elle qui affirme dès la première page qu'elle est « le vestige d'une classe moribonde dont l'archaïsme provoque [...] la fascination », elle qui parle des sièges de Troie, Paris et Pleven comme si elle les avait tous traversés.

La situation vaut donc avant tout pour ce qu'elle a d'archétypal, et surtout pour ce qu'elle permet de mettre en avant : **un processus de transformation**. En effet, derrière l'anecdote, c'est avant tout un changement d'état que Barker, comme dans tout son théâtre, s'efforce de dépeindre, lui qui affirme que « la seule finalité du protagoniste tragique est la mort, son seul dilemme, *comment y parvenir.* » Pour mettre en scène ce passage, **Barker travaille, au-delà des mots, sur la sensation**, et c'est pour ouvrir ce travail sensoriel que la scénographie, loin de tout naturalisme, fait le choix **d'une matière en transformation : la glace**. Celle-ci, en lien avec la lumière, construira un espace organique et transitoire, imposant mais éphémère : **un espace expérimental, dans lequel Und œuvre à sa propre métamorphose**.

Si Barker laisse délibérément flotter l'ancrage historique et géographique de sa pièce, un événement traumatique ne cesse pourtant d'y faire retour : le génocide juif, devenu dans la conscience contemporaine l'expression la plus prégnante et la plus violente d'une mort inéluctable, et déshumanisée. Et c'est bien à une machine de mort que le personnage de Und va se confronter. **Dans un univers scénographique immaculé mais hostile, un univers de glace, de lumière et d'électricité qui s'acharne contre elle, Und impose, jusque dans la mort, sa fragile humanité**. La machine tragique se littéralise sur le plateau, qui en même temps qu'elle condamne la protagoniste, la révèle.

Vanasay Khamphommala

L'ÉCRITURE DE HOWARD BARKER

I. Extrait de *Und*, début du texte

Une pièce. Un plateau à thé, préparé. Une femme attend un homme.

En retard

(pause)

Il est en retard

(pause)

Un peu

Juste un peu

Mais en retard

(pause)

Ce retard infime est-il le début d'un retard considérable ou alors

(pause)

Simplement infime

(pause)

Un retard infime qui perdra toute importance au moment où il

(pause)

Toujours infime

(pause)

Plus si infime

(pause)

Voilà le dilemme pour un homme comme lui ce retard qui pourrait indiquer le mépris de règles conventionnelles stupides et contraignantes pourrait aussi suggérer

(Soudain, un miroir descend des cintres. Il est suspendu devant son visage, et le révèle au public. Elle s'examine.)

Oh

Oh

Oh

Ne suis-je pas d'une extatique

D'une enivrante

D'une convulsive perfection qui

MÈCHE REBELLE

(Elle rit.)

Mais non

Mais non

Allez-vous-en

Je n'ai pas appelé

Sortez

Sortez

Les domestiques oh

N'ont pas d'humour mais comment pourraient-ils en avoir l'humour est-il possible quand on est

TRÈS EN RETARD À PRÉSENT

(Pause.)

Et je le dis sans honte j'attache autant d'importance aux marques de sincérité qu'à la sincérité elle-même

N'EST-CE PAS D'UN ARCHAÏSME

Qu'importe l'archaïsme tant de choses en moi sont archaïques

Je suis le vestige d'une classe moribonde dont l'archaïsme provoque

A TOUJOURS PROVOQUÉ PEUT-ÊTRE

La fascination

Quels sont les traits principaux de l'écriture de Barker que vous arrivez à identifier ? (répétitions, ruptures, aposiopèses [interruptions brusques du langage], abondance du silence) Cela correspond-il à votre idée du langage tragique et aux exemples que vous pourriez connaître, notamment dans la littérature classique ?

II. *Oh les beaux jours*, Samuel Beckett (1963, pour la version française)

ACTE PREMIER

Étendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. Pentès douces à gauche et à droite et côté avant-scène. Derrière, une chute plus abrupte au niveau de la scène. Maximum de simplicité et de symétrie.

Lumière aveuglante.

Une toile de fond en trompe-l'œil très pompier représente la fuite et la rencontre au loin d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée.

Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, WINNIE. La cinquantaine, de beaux restes, blonde de préférence, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles. Elle dort, les bras sur le mamelon, la tête sur les bras. À côté d'elle, à sa gauche, un grand sac noir, genre cabas, et à sa droite une ombrelle à manche rentrant (et rentré) dont on ne voit que la poignée en bec-de-cane.

À sa droite et derrière elle, allongé par terre, endormi, caché par le mamelon, WILLIE.

Un temps long. Une sonnerie perçante se déclenche, cinq secondes, s'arrête. Winnie ne bouge pas. Sonnerie plus perçante, trois secondes. Winnie se réveille. La sonnerie s'arrête. Elle lève la tête, regarde devant elle. Un temps long. Elle se redresse, pose les mains à plat sur le mamelon, rejette la tête en arrière et fixe le zénith. Un temps long.

WINNIE. - (Fixant le zénith.) Encore une journée divine. (Un temps. Elle ramène la tête à la verticale, regarde devant elle. Un temps. Elle joint les mains, les lève devant sa poitrine, ferme les yeux. Une prière inaudible remue ses lèvres, cinq secondes. Les lèvres s'immobilisent, les mains restent jointes. Bas.) Jésus-Christ

Amen. *(Les yeux s'ouvrent, les mains se disjoignent, reprennent leur place sur le mamelon. Un temps. Elle joint de nouveau les mains, les lève de nouveau devant sa poitrine. Une arrière-prière inaudible remue de nouveau ses lèvres, trois secondes. Bas.)* Siècle des siècles Amen. *(Les yeux s'ouvrent, les mains se disjoignent, reprennent leur place sur le mamelon. Un temps.)* Commence, Winnie, *(Un temps.)* Commence ta journée, Winnie. *(Un temps. Elle se tourne vers le sac, farfouille dedans sans le déplacer, en sort une brosse à dents, farfouille de nouveau, sort un tube de dentifrice aplati, revient de face, dévisse le capuchon du tube, dépose le capuchon sur le mamelon, exprime non sans mal un peu de pâte sur la brosse, garde le tube dans une main et se brosse les dents de l'autre. Elle se détourne pudiquement, en se renversant en arrière et à sa droite, pour cracher derrière le mamelon. Elle a ainsi Willie sous les yeux. Elle crache, puis se renverse un peu plus.)* Hou-ou ! *(Un temps. Plus fort,)* Hou-ou ! *(Un temps. Elle a un tendre sourire tout en revenant de face. Elle dépose la brosse.)* Pauvre Willie - *(elle examine le tube, fin du sourire)* - plus pour longtemps - *(elle cherche le capuchon)* - enfin - *(elle ramasse le capuchon)* - rien à faire - *(elle revisse le capuchon)* - petit malheur - *(elle dépose le tube)* - encore un - *(elle se tourne vers le sac)* - sans remède *(elle farfouille dans le sac)* - aucun remède *(elle sort une petite glace, revient de face)* hé oui - *(elle s'inspecte les dents dans la glace)* - pauvre cher Willie - *(elle éprouve avec le pouce ses incisives supérieures, voix indistincte)* - bon sang ! - *(elle soulève la lèvre supérieure afin d'inspecter les gencives, de même)* - bon Dieu ! - *(elle tire sur un coin de la bouche, bouche ouverte, de même)* - enfin - *(l'autre coin, de même)* - pas pis - *(elle abandonne l'inspection, voix normale)* - pas mieux, pas pis - *(elle dépose la glace)* - pas de changement - *(elle s'essuie les doigts sur l'herbe)* - pas de douleur - *(elle cherche la brosse à dents)* - presque pas *(elle ramasse la brosse)* - ça qui est merveilleux - *(elle examine le manche de la brosse)* - rien de tel *(elle examine le manche, lit)* - pure ... quoi - *(un temps)* - quoi ?

Quelles sont les différences et les points communs entre le début de *Oh les beaux jours* et celui de *Und?* du point de vue de l'espace et du temps? du point de vue du personnage? du point de vue de l'écriture?
 D'après vous, *Oh les beaux jours* peut-il être qualifié de tragédie? Pourquoi?

HOWARD BARKER, LE THÉÂTRE DE LA CATASTROPHE, ET LA TRAGÉDIE

Genre qui traverse le théâtre depuis les grands poètes gréco-latins, la tragédie aborde au gré des œuvres originales et des réécritures les thèmes les plus universels : l'amour, la mort, l'homme face à l'histoire. Howard Barker en fait le terreau essentiel de son œuvre, et tente d'en approcher l'essence, dégagée de toute morale ou fonction sociale.

Questions préliminaires :

Qu'entend-on couramment lorsque l'on parle de tragédie ?

Pensez-vous que l'art puisse sublimer la souffrance ? la transformer en beauté ? Avez-vous des exemples personnels (films, séries, roman, poésie, bande-dessinée, etc.) ?

Comment définiriez-vous la tragédie en tant que genre théâtral ?

Quels exemples de pièces tragiques pouvez-vous donner ? Dressez une liste. Que peut-on en conclure quant à la place de la tragédie dans l'histoire du théâtre ? sur les liens entre les auteurs antiques, classiques, modernes et/ou contemporains ?

Quelques éléments d'analyse à travers des extraits de textes fondateurs d'Aristote et de Boileau, de textes théoriques de Howard Barker, et de l'essai de Vanasay Kamphommala, *Spectres de Shakespeare dans l'œuvre de Howard Barker* :

III. La Poétique, Aristote

La Poétique (rédigée vers 355 avant Jésus Christ) est le premier texte théorique sur le théâtre et la tragédie de la tradition occidentale. Aristote y analyse la tragédie, en commentant principalement la pièce *Oedipe roi* de Sophocle. Ce texte a servi de référence à toute la tradition critique occidentale sur la tragédie.

Définition :

« La tragédie est l'imitation (*mimêsis*) d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation (*catharsis*) propre à pareilles émotions. » (1449 B)

Le personnage tragique :

« [...] il est manifeste, tout d'abord, qu'on ne saurait y voir ni des hommes justes passer du bonheur au malheur (car cela ne suscite ni frayeur ni pitié mais la répulsion), ni des méchants passer du malheur au bonheur (car c'est de toutes les situations, la plus éloignée du tragique : elle ne suscite ni sympathie, ni pitié, ni crainte), ni d'autre part un scélérat tomber du bonheur dans le malheur (ce genre d'agencement pourra peut-

être susciter la sympathie, mais ni pitié, ni crainte ; car l'une - c'est la pitié - s'adresse à l'homme qui est dans le malheur sans l'avoir mérité, et l'autre - c'est la crainte - s'adresse à notre semblable, si bien que ce cas-là ne suscitera ni pitié ni crainte). Reste par conséquent le cas intermédiaire ; c'est le cas d'un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, mais à cause de quelque erreur [...]»

Pourquoi Aristote attend-il de la tragédie qu'elle suscite « pitié » et « crainte » ?
Pourquoi le personnage tragique doit-il être « intermédiaire » : ni « méchant », ni « incomparablement vertueux et juste » ?
Que cela nous apprend-il de la fonction sociale et morale de la tragédie selon Aristote ?
En quoi *Und* correspond-il à la définition aristotélicienne de la tragédie ? En quoi s'en écarte-t-il

IV. *L'Art poétique*, chant III, Boileau (1674)

L'Art poétique de Boileau est un témoignage important de l'évolution de la tragédie en France au XVII^e siècle. Il défend un certain classicisme inspiré des auteurs antiques (Aristote et Horace, notamment), et cite notamment en exemple le théâtre de Corneille, Molière et Racine.

Extrait 1

« Que dans tous vos discours la passion émue
Aille chercher le cœur, l'échauffe et le remue.
Si, d'un beau mouvement l'agréable fureur
Souvent ne nous remplit d'une douce terreur,
Ou n'excite en notre âme une pitié charmante,
En vain vous étalez une scène savante ;
Vos froids raisonnements ne feront qu'attiédir
Un spectateur toujours paresseux d'applaudir,
Et qui, des vains efforts de votre rhétorique
Justement fatigué, s'endort ou vous critique.
Le secret est d'abord de plaire et de toucher
Inventez des ressorts qui puissent m'attacher. »

Extrait 2

« Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.
Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moi sans appas :
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas. »

À qui s'adresse *L'Art Poétique* ?

Boileau insiste sur la nécessité « de plaire et de toucher ». En quoi cela diffère-t-il de la conception aristotélicienne de la tragédie ?

Pourquoi Boileau insiste-t-il sur la notion de vraisemblance ?

En fonction de ces éléments, que peut-on dire de la fonction sociale de la tragédie selon Boileau ?

V. *La Mort, l'unique et l'art du théâtre, Howard Barker (extrait)*

« Nous allons voir des tragédies pour savoir ce que nous savons déjà, ce que nous savons depuis la naissance : que nos vies sont vouées à la mort, un savoir que toutes les autres formes d'existence sociale s'efforcent de nous cacher, avec notre accord tacite. On s'en est pris à la tragédie tant qu'on s'en est pris à la mort, un état de fait d'une telle absurdité qu'il ne pouvait pas durer, un état de fait induit par un rationalisme forcené, aveugle et aviné... »

« Si la mort a un langage, ce n'est pas notre langage. La tragédie pressent le langage de la mort, dans ce qu'elle dit et dans le choc que cela provoque. Comment pourrait-elle ne pas choquer ? Elle énonce ce qui n'a jamais été énoncé. Elle ôte à la mort les mots de la bouche. »

« La tragédie n'admoneste pas, elle séduit ... [...] La tragédie n'est pas une démonstration, c'est une ignorance crasse qui s'admet comme telle ... une naïveté désarmante s'attache à tous ses protagonistes... »

« Le deuil est une souffrance qu'on ne peut apaiser à force de bonne volonté. La tragédie reconnaît que cette perte est absolue, un silence qui ne doit pas être comblé, mais visité, comme Énée s'est rendu aux Enfers pour souffrir une perte irréparable. »

« Dans la tragédie, la mort n'est pas opposée à la beauté, elle est l'un de ses constituants – la mort marque une pause, la beauté s'y invite. »

« Il est impossible – aujourd'hui, à ce point du long voyage de la culture humaine – de faire fi de l'impression que la douleur est une nécessité, qu'elle n'est ni accident, ni malformation, ni méchanceté, ni malentendu, mais qu'elle fait intégralement partie de l'humain, tant lorsqu'elle est infligée que lorsqu'elle est subie. Cette impression terrible, la tragédie seule la dit, et continuera à la dire, la rendant par là belle... »

Quels grands thèmes tragiques retrouve-t-on dans ces écrits ?

Quel rapport la tragédie Barker entretient-elle avec l'émotion ? avec la morale ?

Comment, d'après Barker, la tragédie fait-elle le lien entre la mort et la beauté ?

Quels sont les points communs et différences avec celle d'Aristote ? de Boileau ?

Finalement, quelle conception de la tragédie se dégage-t-il des écrits théoriques de Howard Barker ?

Tragédie de la tragédie : l'impossible renouvellement

[...]

Barker [...] se reconnaît pleinement comme auteur tragique. Dans tous ses écrits théoriques, la tragédie, « la plus grande des formes artistiques¹ », occupe une place centrale. Son projet, tel qu'il le définit, est de « créer une forme de tragédie qui ne soit pas morale². » Et *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, méditation dans laquelle le mot « tragédie » revient de manière incantatoire, se clôt sur une invocation de l'esprit de la tragédie, dont Barker rappelle la permanence dans l'histoire de la pensée européenne :

Il est impossible – aujourd'hui, à ce point du long voyage de la culture humaine – de faire fi de l'impression que la douleur est une nécessité, qu'elle n'est ni accident, ni malformation, ni méchanceté, ni malentendu, mais qu'elle fait intégralement partie de l'humain, qu'elle soit infligée ou subie. Cette impression terrible, la tragédie seule la dit, et continuera à la dire, la rendant par là *belle*...
(p. 122.)

Barker, implicitement, se présente ici comme le continuateur d'une longue tradition appelée à lui survivre.

Mais la belle formulation de Barker dissimule une ambiguïté fondamentale quant à la définition de la tragédie qu'il propose. Quelles sont *les* tragédies qui relèvent de *la* tragédie abstraite qu'il pose en principe ? Quels sont les auteurs tragiques, dont Barker serait l'héritier, qui auraient exprimé cette « impression terrible » à laquelle lui-même s'efforce de donner forme dans son œuvre ? Immédiatement, les principales figures de la tragédie occidentale viennent à l'esprit : les Grecs, sans doute, Shakespeare, certainement. Or, outre qu'il semble très incertain que ces auteurs s'entendent sur une définition de la tragédie, il est remarquable que Barker ne cesse de chercher à s'inscrire en faux par rapport à eux et à remettre en question leur fidélité à l'idée tragique. Paradoxalement, il se revendique ainsi d'une forme et d'une tradition dont il dénigre les exemples et sape les fondements : la tragédie dont il se réclame resterait à inventer.

La tragédie antique : le modèle invisible et le rejet de l'approche critique

Le *corpus* de Barker ne comprend pas de réécriture des pièces tragiques de l'Antiquité. [...]

En revanche, Barker s'attaque à leur principal exégète, dont les analyses conditionnent non seulement notre compréhension de la tragédie grecque, mais aussi tout le débat générique

¹ *Arguments*, p. 260.

² Rencontre avec Howard Barker en Sorbonne dans le cadre de la journée d'étude « Howard Barker : de la page au plateau », 2 février 2009.

sur la question de la tragédie. Aristote n'a guère les faveurs de Barker, et la série d'aphorismes qui lui sont consacrés dans *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, ne laisse place à aucune ambiguïté sur ce point :

Aristote – le gendarme de la critique, face à la mort, tente de l'arrêter...

•

La catharsis d'Aristote – il faut rendre la mort *utile*...

•

Aristote et la tragédie – rien n'est si grand qu'il ne puisse être annexé aux intérêts de l'ordre social...

•

Aristote – appliquer de force le politique au suprêmement apolitique...

•

La *terreur* profonde d'Aristote... que l'exemple du protagoniste tragique puisse être *contagieux*... et si nous aussi envoyions valser nos vies ? (p. 82-83.)

Barker reproche à Aristote d'avoir rationalisé la tragédie, de lui avoir donné une finalité personnelle, sociale et politique, à laquelle correspond une organisation interne, toutes choses que lui-même s'efforce de bannir de ses tragédies. En attribuant à Aristote une interprétation erronée de ce que serait la tragédie, il tente aussi de sauver les tragiques grecs d'une interprétation rationaliste et d'une récupération utilitariste de leur œuvre, et par là de justifier la filiation que lui-même essaie d'établir entre ces œuvres fondatrices de la tragédie occidentale et ses propres pièces :

[Le théâtre] n'a jamais changé le monde évidemment. Au mieux, il l'a compliqué en rendant toute possibilité d'action encore plus improbable qu'avant. Cela, les Grecs l'ont su bien avant Socrate, car ils [pratiquaient] cette chose qui fait fuir le Théâtre Politique à toutes jambes, celle qui remplissait Brecht d'une sainte horreur : la tragédie. (*Arguments*, p. 165.)

Adoptant ici un point de vue tout à fait singulier sur la tragédie grecque, Barker fait de son interprétation politique traditionnelle une mécompréhension fondamentale de ce qu'elle est :

Le secret de la tragédie – son secret inviolable, sa terrible force de dislocation – gît dans la conscience interdite que les citoyens ont une prédisposition fatale pour des instincts parfaitement incompatibles avec la discipline collective. [...] Quoi qu'Aristote ait pu tenter pour inventer une esthétique sans risque où la tragédie trouverait sa place à l'intérieur des limites de la régulation sociale, sa séduisante autorité fait toujours appel à l'autodétermination, à l'autodescription, et à l'érotisme. (*Ibid.*, p. 262.)

En éclipsant les œuvres tout en fustigeant leur principal critique, Barker fait de la tragédie grecque un modèle invisible avec lequel il essaierait de renouer.

Ainsi, Barker à son tour instrumentalise Aristote pour définir *a contrario* la tragédie à laquelle il aspire. En décrivant Aristote comme « le policier de la critique », la figure archétypale d'une critique rationnelle, politique, morale voire moralisatrice, il en fait un parfait exemple de l'incapacité de la critique à apprécier la tragédie. Ce mépris *a priori* de toute tentative critique explique aussi son rejet de deux concepts parmi les plus importants du philosophe grec : la *catharsis*, et la *hamartia*. Si la *catharsis* revient selon lui à une instrumentalisation de la tragédie à des fins sociales, Barker rejette aussi le concept d'« erreur tragique », qu'il attribue avec mépris à la critique sociologique :

C'est une illusion de penser que le protagoniste tragique *fait des erreurs* (poursuivre de « mauvaises » fins, par exemple...) parce que sa seule fin est la mort, son seul dilemme, *comment y parvenir*. Seule la critique sociologique parle d'« erreurs tragiques »... une notion dénichée dans l'arrière-cuisine moisissante de la « perfectibilité de l'homme »... (*La Mort*, p. 99.)

Contre cette théorie, Barker propose au contraire le concept d'erreur nécessaire, « l'idée même de l'Erreur nécessaire étant tout à fait étrangère au théâtre du Dire ou au théâtre de la Solution³ ». Barker ne s'embarrasse pas du débat auquel ces deux termes, parmi les plus controversés de la théorie tragique, ont pu donner lieu, et tant pis si cela peut donner naissance à quelques amalgames⁴. Par principe, en utilisant Aristote comme bouc émissaire, il condamne toute tentative de définir voire de décrire un genre dont il ne cesse pourtant de se revendiquer.

La tragédie shakespearienne : source d'inspiration et contre-exemple

Barker, s'il condamne l'interprétation aristotélicienne de la tragédie, s'abstient de s'exprimer sur les tragédies grecques à proprement parler. Il n'en va pas de même pour Shakespeare, au sujet duquel Barker a maintes fois formulé des avis contradictoires. Il y a, dans ses prises de position vis-à-vis de son illustre prédécesseur, un mouvement comparable à celui qui anime ses réécritures. C'est parce qu'il leur reconnaît des qualités exceptionnelles que les tragédies

³ *Arguments*, p. 181.

⁴ On observe une ambiguïté, très répandue dans la critique anglaise, quant au concept de *hamartia*. Le terme est tantôt traduit par *tragic flaw*, auquel cas il renvoie à un défaut qui condamne d'emblée le protagoniste (la jalousie d'Othello, l'ambition de Macbeth), tantôt par *tragic mistake*, auquel cas il renvoie à un mauvais choix du protagoniste qui provoque sa chute au lieu de l'éviter (le suicide simulé de Juliette, le meurtre de Banquo et celui, manqué, de son fils). Ces deux interprétations correspondent à deux types différents de fatalité, interne et externe, la première étant liée au protagoniste, la seconde aux circonstances extérieures. Il ne s'agit pas ici de désigner l'interprétation correcte de *hamartia*, mais plutôt de souligner que Barker ne se soucie guère de ce débat critique. La critique de Barker vis-à-vis d'Aristote ne s'appuie pas, en effet, sur une analyse précise des textes, qui ne sont jamais cités. Efficace à défaut d'être nuancée, elle s'oppose par principe à toute tentative de rationalisation de l'esthétique tragique.

de Shakespeare l'attirent ; c'est parce qu'elles lui semblent imparfaites, notamment quant à leur ambition tragique, qu'il entend les corriger⁵.

Dans quelle mesure les tragédies de Shakespeare ont-elles pu servir de modèle à celles de Barker ? Barker, à de nombreuses reprises, exprime son admiration pour les tragédies de son prédécesseur, pour la fascination dont elles témoignent envers le mal, et leur affranchissement vis-à-vis de la morale conventionnelle, qualités rares, selon lui, dans la littérature anglaise :

Mon travail a infiniment plus de succès en Europe, en Amérique ou en Australie qu'ici [en Angleterre]. La raison en est simple : les Anglais (je ne me prononcerai pas sur les Écossais) sont des moralistes, et ont fait de la moralisation leur spécialité depuis la Réforme. Ils aiment qu'on leur dise quoi penser, et leurs héros littéraires sont des moralistes. Shakespeare fut le dernier auteur anglais à ne pas être un moraliste. (« Interview with Nick Hobbes », pages non numérotées.)

Cet affranchissement n'est pourtant pas sans limites. Si Barker met encore en avant la liberté morale du dramaturge élisabéthain lorsqu'on lui demande de définir l'adjectif « shakespearien », il laisse poindre une certaine ambivalence à ce sujet :

[Le théâtre de Shakespeare] parle de crise, de dilemmes moraux, de pouvoir, pas tellement de sexe à mon avis, et s'exprime dans une forme narrative qui est entièrement libre. Il est aussi caractérisé par une attitude morale superficielle à l'intérieur de la poésie. C'est aussi ce qui contribue tant à son charme : il caresse la pensée illégitime. Shakespeare lui-même est séduit par cela, et voir un homme détourné de ses intentions premières est toujours intéressant. C'est cela, un grand artiste : quelqu'un qui s'autorise à dériver de sa ligne initiale. S'il y reste, il est terne. (cité dans Mark Brown (dir.), *op. cit.*, p. 166.)

En une sorte d'autoportrait en forme d'éloge à autrui, Barker loue la liberté narrative des tragédies de Shakespeare qui, selon lui, l'autorise à toucher du doigt le trouble moral.

La digression narrative permet la transgression morale : autre manière de dire que, pour Barker, l'inflexibilité du schéma narratif, la conformité à la règle, correspondent à la mise en application d'une morale rigide. Il donne plusieurs exemples de cette liberté à l'œuvre, notamment le personnage d'Edmond et la scène de la tempête dans *Le Roi Lear*⁶. Il célèbre encore le pouvoir érotique qui se dégage de certaines pièces :

Ce n'est qu'à la charnière de la conscience et de la complicité que peut se découvrir le malaise profane qui est la véritable source de la tragédie, car la tragédie est l'affirmation de l'individu au-dessus de la collectivité ; la douleur et le plaisir ont le droit d'y exister en dehors des jardins bien entretenus de la

⁵ Ce n'est pas sans provocation que Barker, dans *A Style and Its Origins*, prétend apporter dans *Gertrude* une « douloureuse amélioration des sexualités de Shakespeare » (p. 10).

⁶ *Arguments*, p. 235-236.

sympathie et de la pornographie. Y a-t-il un pouvoir érotique plus grand que celui que l'on peut trouver enchevêtré à la trame de *Macbeth* ou du *Roi Lear*? (*Arguments*, p. 210.)

C'est toujours lorsque Shakespeare échappe à la convention, « caresse la pensée illégitime », qu'il provoque l'admiration de Barker, lorsque l'individualité, l'excentricité, l'emportent sur le conformisme⁷. Pour Barker, il n'y a de perfection dans l'œuvre de Shakespeare que dans ses apparentes imperfections : c'est assez dire le refus catégorique qu'oppose Barker à toute tentative de définir la tragédie par son obéissance à la norme, qu'elle soit narrative, stylistique, ou morale, ces trois critères étant pour lui étroitement mêlés. L'impossibilité où se trouve Barker de définir la tragédie vient de ce qu'elle se caractérise d'abord par son refus de la règle.

De même qu'il admire l'excentricité de Shakespeare, il condamne ainsi son retour au carcan moral auquel il était parvenu à échapper un temps : « Quand Shakespeare faisait tempêter Lear, ne l'aimait-il pas plus que lorsque, humilié et brisé par les événements, il l'amène au bord de l'excuse⁸ ? » Il en va de Shakespeare vis-à-vis de Lear comme de Barker vis-à-vis de Shakespeare, dont l'abdication face à une moralité conventionnelle lui semble relever de la faiblesse :

Shakespeare aime Edmond, qu'il trouve séduisant, sombre et adroit avec les femmes. Et pourtant, il insiste pour qu'Edmond s'abaisse à demander pardon à la fin. Voilà ce qui est agaçant chez Shakespeare. Il refuse à ses personnages l'intégrité qu'ils méritent. Pourquoi Edmond devrait-il demander pardon ? Pourquoi Macbeth devrait-il demander pardon ? (cité dans Mark Brown (dir.), *op. cit.*, p. 166.)

Barker formule ainsi toujours la même critique à l'égard des tragédies de Shakespeare : leur tendance à réaffirmer, d'une façon qui lui semble aussi arbitraire qu'artificielle, une morale qu'elles avaient réussi un temps à faire vaciller. Là où Shakespeare œuvrerait à la réconciliation, Barker, à l'inverse, cherche à en faire l'économie.

C'est contre cette clôture narrative et morale que lutte Barker :

Mon projet d'auteur et de metteur en scène ne se trouve pas dans le droit fil de Brecht ou Shakespeare où un personnage se trompe, il fait une erreur, il contredit les lois de la société, un désastre s'ensuit, puis vient le temps de la réconciliation et du retour à l'ordre moral de la société. (Rencontre avec Howard Barker dans le

⁷ Pour Barker, cela correspond souvent aux moments où Shakespeare se laisse aller à la cruauté : « Shakespeare est à son apogée dans les moments de contradiction, il y a une grande extase dans les moments de cruauté » (rencontre avec Barker dans le cadre de la journée d'étude « Howard Barker : de la page au plateau », 2 février 2009).

⁸ *Arguments*, p. 235.

cadre de la journée d'étude « Howard Barker : de la page au plateau », 2 février 2009.)

Ce que Barker reproche aux tragédies de Shakespeare, c'est leur dénouement. C'est essentiellement sur ce point que ses tragédies diffèrent de celles de son prédécesseur :

Dans mes pièces, la tragédie continue. Elle ne s'arrête pas. Elle pourrait, avec la mort, mais elle ne le fait pas. Prenons *Les Européens*, par exemple : l'histoire de Katrin se poursuit. Elle devient une paria, elle fait d'elle-même une réprouvée, elle refuse la sagesse conventionnelle qui lui recommande le pardon. Ceci la condamne à une vie de souffrance, et pourtant, elle refuse d'arrêter. Elle n'est pas éducable. Contrairement à Edmond, apparemment. Contrairement à Lear. (cité dans Mark Brown (dir.), *op. cit.*, p. 167.)

[...]

On ne saurait ainsi dire que la tragédie telle que la conçoit Barker s'inspire du modèle shakespearien, dont il conteste l'existence en insistant sur la capacité de ses tragédies à surprendre, sur leur structure anarchique qui les isole au sein de la production dramatique de la Renaissance. Shakespeare ne serait jamais tant shakespearien que lorsqu'il échappe aux conventions que ses pièces ont ironiquement contribué à définir. Ce que Barker apprendrait des tragédies de Shakespeare, ce serait paradoxalement à ne pas suivre de modèle tragique, tandis qu'il contesterait la seule règle récurrente qu'il observe chez son prédécesseur : celle qui consiste à clore la tragédie par un mouvement de réconciliation⁹.

Le théâtre de la Catastrophe : une tentative pour sauver la tragédie de la contemporanéité

Ce refus du dénouement moral est ce qui constitue, selon Barker, la spécificité de cette tragédie qu'il baptise « Théâtre de la Catastrophe », une « forme tragique qui expulse la moralité de la scène¹⁰ » :

La tragédie traditionnelle était une réaffirmation de la morale publique sur le cadavre du protagoniste transgresseur ; ainsi Brecht voyait la catharsis comme

⁹ C'est là le point commun, selon Barker, de formes tragiques par ailleurs fort diverses : « Je suis conscient que pour beaucoup la tragédie est historiquement une forme très morale » (rencontre avec Howard Barker dans le cadre de la journée d'étude « Howard Barker : de la page au plateau », 2 février 2009). Il convient toutefois de distinguer entre les textes tragiques, dont Barker pense qu'ils finissent en général par sacrifier aux valeurs morales qu'ils avaient un temps ébranlées, et le concept de tragédie, selon lui caractérisé par son absence de valeurs morales. Barker écrit ainsi : « La tragédie n'est possible que dans des cultures suffisamment assurées de leur valeur pour tolérer la représentation d'atteintes à la sagesse collective. Les cultures qui n'ont pas cette assurance s'abritent dans la pénombre de la certitude morale, restituée avec de moins en moins de conviction sur des scènes elles-mêmes d'une extrême convenance morale » (*Arguments*, p. 140).

¹⁰ *A Style*, p. 33.

essentiellement passive. Mais dans le théâtre de la Catastrophe il n'y a pas de rétablissement des certitudes... (*Arguments*, p. 72.)

Plus loin encore, Barker affirme : « Le théâtre de la Catastrophe est plus douloureux que la tragédie, puisque la tragédie console avec la restauration, la réaffirmation de valeurs morales existantes¹¹. »

Cette aporie morale, à laquelle le théâtre de la Catastrophe aspire, trouve sa contrepartie dans une apocope narrative et structurelle : les réécritures sapent le dénouement des pièces originales, les pièces originales peinent à se terminer. Elles ne peuvent pas se conclure d'un point de vue narratif, parce qu'elles refusent de conclure d'un point de vue moral. Cet étirement de la fin est très sensible dans plusieurs pièces de Barker où la difficulté de la pièce à se terminer se répercute sur le texte lui-même. La fin de *Judith*, par exemple, traîne, persiste comme ce parfum qu'elle évoque :

JUDITH : Les lits chauds refroidissent. L'eau coule. **Tu sais, mon amour, il y a toujours une fin !** Mais l'odeur, dans les heures qui suivent... **Une splendeur !**
(*Elle rit tout en frissonnant. Tintement monotone d'une cloche fêlée.*) (p. 40.)

Dans le texte original¹², les phrases nominales, la prédilection pour les formes participiales du verbe, le recours aux assonances et aux allitérations : tout concourt à émousser les contours du dénouement. Jusqu'à la didascalie finale, la pièce rechigne à s'achever en jouant sur une esthétique de l'écho et de l'estompement :

Bruits de conversation naturaliste, cliquetis d'ustensiles de cuisine, le camp s'éveille. La DOMESTIQUE se lève. Elle va jusqu'à JUDITH et lui embrasse les mains. Emportant la tête qui est dans le sac, elle sort furtivement de la tente. JUDITH ne la suit pas tout de suite. (p. 40.)

Si la catastrophe est, dans le vocabulaire dramaturgique aristotélicien, le point d'achèvement de la structure dramatique, vers lequel tend tout le développement et où l'ordre se voit rétabli, le théâtre de la Catastrophe est donc, paradoxalement, un théâtre sans catastrophe. Chez Barker, la catastrophe n'est pas le point d'achèvement de la tragédie mais bien son point de départ. La pièce catastrophiste, plutôt que d'œuvrer au sens, s'efforce d'en entreprendre un sabotage systématique. En cela, le théâtre de la Catastrophe procède bien de ce qu'Élisabeth Angel-Perez identifie comme une « dramaturgie du renversement¹³ », ce renversement que décrit Bianca à la fin de *Femmes, méfiez-vous des femmes* :

BIANCA : La catastrophe est aussi naissance. Hors des ruines s'avance en rampant la chose sanglante, méconnaissable dans les lambeaux déchirés d'une vie passée.

¹¹ *Ibid.*, p. 97.

¹² « JUDITH: Hot beds cooling. The running of water. **Well, it has to end at some time, love!** But its smell, in the after hours... **Magnificence!** (*She laughs, with a shudder. A cracked bell is beaten monotonously.*) » (*Judith*, dans *Plays*, London, Oberon Books, 2010, t. VI, p. 265).

¹³ Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 126-132.

Cris de panique à la découverte de l'air ! Comme le nouveau-né arraché au silence de la matrice s'époumone d'horreur avant de goûter l'oxygène. Je dois trouver ma vie ! (p. 180.)

La comparaison entre la naissance et le surgissement d'un corps hors des décombres d'une catastrophe se lit comme un commentaire métadramatique sur la tentative de faire advenir un nouveau théâtre dont le traumatisme et la guerre seraient le point de départ ou la toile de fond. Parce que la catastrophe, chez Barker, précède l'ouverture du rideau, le développement se construit dans un univers apocalyptique que la morale a déserté, où les repères éthiques ont disparu.

Toutefois, Barker, en évinçant la moralité de la scène tragique, renoue moins avec la barbarie antique dont nous aurions séparés des siècles de rationalisme qu'il n'ancre son théâtre dans la contemporanéité. Le dramaturge définit en effet à plusieurs reprises le théâtre de la Catastrophe comme une forme moderne de la tragédie¹⁴. Son insistance à laisser ouverte l'issue morale de ses tragédies autant que son désir contrarié de conserver une forme narrative dont il reconnaît les impasses s'inscrivent en effet dans une esthétique caractéristique de la seconde moitié du xx^e siècle. Cette esthétique rattache Barker à l'écriture de l'après-Auschwitz qu'Élisabeth Angel-Perez analyse dans *Voyages au bout du possible*, et qui pose la question de la possibilité même d'une écriture tragique quand, selon son expression, les formes traditionnelles de la représentation ont fait faillite¹⁵. C'est ce contexte particulier qui, selon Barker, explique que la tragédie ait laissé place, dans l'immédiat après-guerre, au théâtre de l'absurde :

[La tragédie] n'est pas la même chose que l'absurde. Je pense que l'école absurde, dans le théâtre européen, est un moment dans l'histoire de l'Europe, un moment de collision entre l'humanisme et les massacres du xx^e siècle. C'était si contradictoire que la seule réponse fut l'absurdisme. (cité dans Vanasay Khamphommala, « An imagination and a voice », p. 470.)

Le théâtre de l'absurde et celui de Barker ont ceci de commun que tous deux remettent en cause la possibilité même de créer un sens, et que cette remise en cause passe par un questionnement de la fable.

Toutefois, le théâtre de Barker, en insistant sur son appartenance au genre tragique, se distingue par son refus de renoncer tout à fait à la dimension narrative : malgré tout, et quand bien même elles seraient amORALES, Barker s'efforce de raconter des histoires. C'est dans cet effort pour sauver la forme narrative d'un contexte historique qui a révélé la faillite de l'humanisme et rendu impossible la réaffirmation de valeurs morales collectives que Barker cherche à concilier tragédie et modernité. Si l'on affirme avec Adorno (fréquemment cité par Barker) qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare¹⁶ », alors Barker se range

¹⁴ *Arguments*, p. 69, 97 et 156.

¹⁵ Élisabeth Angel-Perez, *op. cit.*, p. 20-24.

¹⁶ Sur ce point, voir Élisabeth Angel-Perez, *op. cit.*, p. 21.

sciemment du côté de la barbarie, à laquelle le théâtre doit « son unique pouvoir [...] : celui de captiver¹⁷ ».

¹⁷ *Arguments*, p. 110.

LA SCÉNOGRAPHIE

RESSOURCES ICONOGRAPHIQUES

À la lumière de l'ensemble des éléments abordés précédemment, on peut résumer *Und* très simplement de la façon suivante :

Une femme, Und, attend un homme. Und oscille entre le désir et la peur de le voir arriver, tandis qu'une présence, non visible, se fait de plus en plus sentir. L'homme ne viendra pas, mais à travers cette attente, Und fait l'expérience de l'angoisse. En filigrane, sur ce chemin dans l'imminence et la proximité de la mort, on perçoit l'évocation, jamais univoque, de l'Holocauste.

En gardant en tête cette trame, et à la lecture de l'extrait de *Und*, on interrogera les documents suivants. Ceux-ci ont alimenté le travail du scénographe, Mathieu Lorry-Dupuy, des premières sources d'inspiration jusqu'à la création du spectacle.

Travail d'imagination :

Quel espace imagineriez-vous pour *Und* ?

Quels sont les éléments donnés, ou suggérés par le texte, notamment dans l'extrait fourni ?

Documents 1, 2, 3 et 4 :

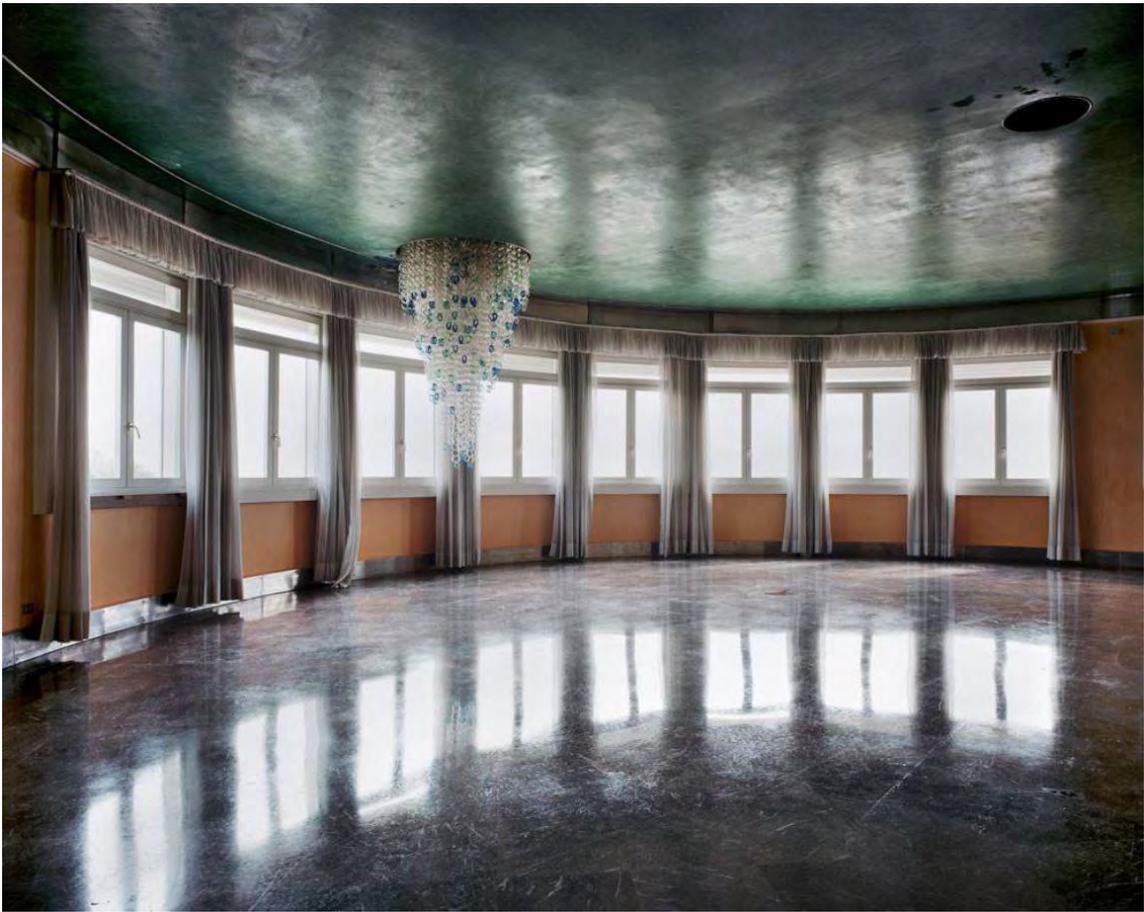
- Analyser ces photos séparément, d'abord en les décrivant de façon très objective (le cadrage, les formes, les couleurs, la lumière, les matériaux représentés, l'histoire des lieux représentés) puis s'interroger sur leur dimension « réaliste » ou au contraire symbolique.
- Confronter ces photos entre elles, en se demandant quels éléments du texte elles mettent en lumière.
- Au-delà de ce qu'elles représentent explicitement, quelles sensations est-ce que ces images provoquent ?

Document 5 :

- Décrire la maquette numérique.
- Quels sont les éléments communs entre la maquette et les photos évoquées précédemment ? Quels éléments ont été conservés ? Quels sont ceux qui ont été abandonnés ?
- En quoi s'affirme la dimension symbolique du décor ?

Document 6 :

- De quelle façon la scénographie fait-elle la synthèse des documents précédents tout en introduisant de nouveaux éléments ?
- Faire des hypothèses à propos de la matière utilisée pour réaliser la suspension. S'interroger sur ses qualités esthétiques et symboliques.
- En quoi le changement d'état de la glace (de solide à liquide) résonne-t-il avec l'expérience faite par le personnage au cours de la pièce ?
- Qu'apporte l'utilisation de la glace en termes de sensations procurées aux spectateurs, à la comédienne ?



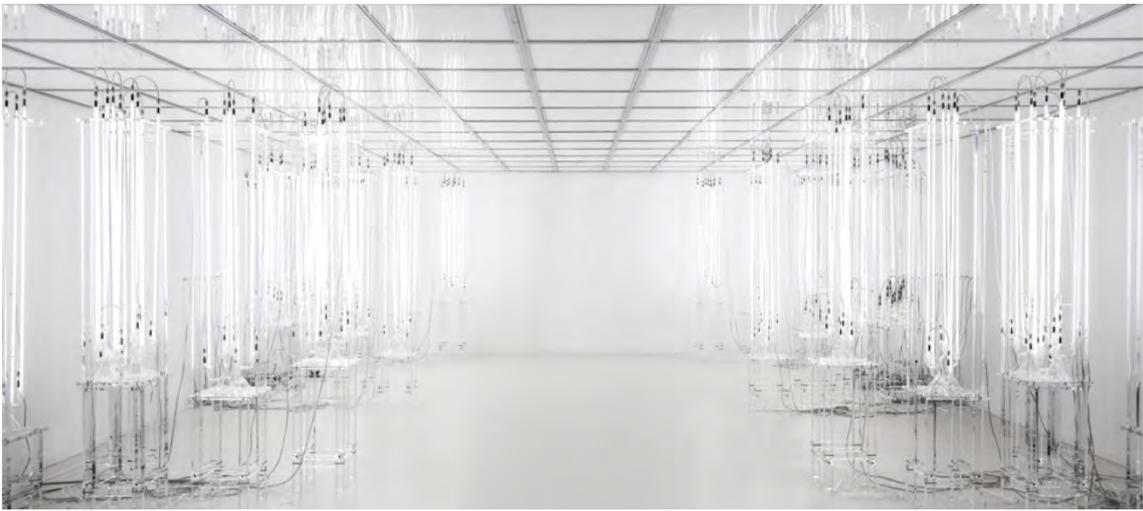
1. Palais soviétique



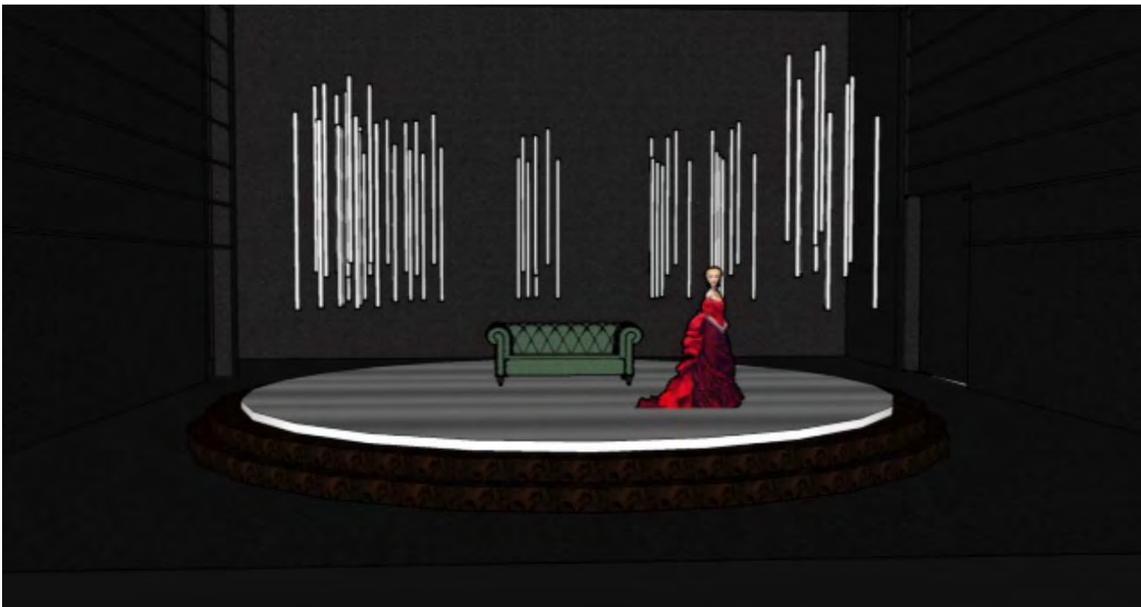
2. Morgue



3. Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe, 2005
Architecte : Peter Eisenman



4. Joris Gréaud, *Does the angle between two walls have a happy ending?* 2013



5. Mathieu Lorry-Dupuy, maquette numérique, étape de travail pour la scénographie de *Und*, 2014-2015



6. *Und*, début du spectacle, mai 2015 © *Christophe Raynaud de Lage*

THÉÂTRE (TEXTES PUBLIÉS AUX ÉDITIONS THÉÂTRALES)

- Tableau d'une exécution/Les Possibilités [Œuvres choisies vol. 1], traduction Jean-Michel Déprats/Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, 2001, 2005, 2010 (nouv. éd.)
- Blessures au visage/La Douzième Bataille d'Isonzo [Œuvres choisies vol. 2], traduction Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe/Mike Sens, 2002, 2009 (nouv. éd.)
- La Griffes/L'Amour d'un brave type [Œuvres choisies vol. 3], traduction Jean-Michel Déprats et Nicolas Rippon/Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, 2003
- Gertrude (Le Cri)/Le Cas Blanche-Neige [Œuvres choisies vol. 4], traduction Élisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats/Cécile Menon, 2003, 2009 (nouv. éd.)
- 13 Objets/Animaux en paradis [Œuvres choisies vol. 5], traduction Jean-Michel Déprats/Jean-Michel Déprats et Marie-Lorna Vaconsin, 2004, 2012 (nouv. éd.)
- Judith/Vania [Œuvres choisies vol. 6], traduction Jean-Michel Déprats/Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, 2007, 2014 (nouv. éd.)
- La Cène/Faux Pas [Œuvres choisies vol. 7], traduction Mike Sens (avec le concours d'Élisabeth Angel-Perez)/Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, 2009
- Ce qui évolue, ce qui demeure / Graves épouses/animaux frivoles [Œuvres choisies vol. 8], traduction Pascale Drouet/Pascal Collin, 2011
- Innocence/Je me suis vue [Œuvres choisies vol. 9], traduction Sarah Hirschmuller/ Pascale Drouet, 2014

TEXTES THÉORIQUES

- Arguments pour un théâtre, traduction Élisabeth Angel-Perez, Ivan Bertoux, Isabelle Famchon, Sarah Hirschmuller, Sinéad Rushe et Mike Sens, Les Solitaires intempestifs, 2006
- La Mort, l'Unique et l'Art du théâtre, traduction Élisabeth Angel-Perez et Vanasay Khamphommala, Les Solitaires intempestifs, 2008
- Ces tristes lieux, pourquoi faut-il que tu y entres ? photographies d'Eduardo Houth, traduction Daniel Loayza, Actes Sud, 2008

SUR SON OEUVRE

- Élisabeth Angel-Perez (dir.), Howard Barker et le Théâtre de la Catastrophe, éditions Théâtrales, 2006
- Vanasay Khamphommala, Spectres de Shakespeare dans l'œuvre de Howard Barker, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015

EN TOURNÉE :

18 > 19 janvier 2017 à l'Équinoxe, Scène nationale de Châteauroux

24 > 25 janvier 2017 à La Passerelle, Scène nationale de Saint-Brieuc

31 janvier > 1er février 2017 au Théâtre de Lorient, Centre dramatique national

7 > 8 février 2017 au Théâtre Forum Meyrin (Suisse)

16 > 17 février 2017 au Granit, Scène nationale de Belfort

23 > 25 février 2017 au Théâtre national de Toulouse, Centre dramatique national

1er > 3 mars 2017 à la Scène nationale d'Albi

8 > 15 mars 2017 au Théâtre des Célestins à Lyon

21 mars 2017 au Théâtres en Dracénie à Draguignan

28 > 30 mars 2017 à la Comédie de Caen, Centre dramatique national

4 > 7 avril 2017 au Théâtre des Quatre Saisons à Gradignan

9 mai 2017 au Théâtre La Coupole à Saint-Louis

16 > 17 mai 2017 à L'Apostrophe, Scène nationale Cergy-Pontoise et Val d'Oise

19 > 20 mai 2017 au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines, Scène nationale

30 mai > 2 juin 2017 au Théâtre du Gymnase à Marseille