

Le théâtre de Howard Barker

ou la violence du silence

Mon itinéraire dans cette présentation : du « théâtral » à ses leçons, au travers de Howard Barker, à la lumière de sa pratique et de sa réflexion théorique : sa pratique, dans deux pièces, l'une en début de carrière — *The Possibilities* (1987) et l'autre quatorze années plus tard — *The Brilliance of the Servant* (2001) ; ses théories, dans *Arguments for a Theatre* (1989), et dans un écrit philosophique et poétique, *Death, The One and the Art of Theatre* (2005). Concernant le théâtre en tant que genre, un retour sur la notion de *mimêsis* est nécessaire, en particulier en référence au très complet et excellent article du même nom dans le *Vocabulaire européen des philosophies*, volume publié sous la direction de Barbara Cassin (2004), et sur les commentaires de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, accompagnant leur traduction de *La Poétique* (1980), ceci dans la lignée de mes propres réflexions concernant les formes et la dimension générique en général, et la composante axiologique de la réception dans le contexte particulier de l'acte de lecture. Mon approche se veut à l'exemple et à l'exigence de ces textes : une exploration, un approfondissement, le repérage d'une intensité. Les moments de l'analyse : 1. Le théâtral en soi ou « l'art théâtral », pour reprendre l'expression de Howard Barker dans *Death, The One and the Art of Theatre* ; 2. La violence du silence chez l'auteur dans les deux exemples cités ; 3. Les leçons théâtrales de ce silence et de cette violence.

I. « Le théâtral »

*Death, The One and the Art of Theatre*¹ établit une constante opposition entre « the theatre » (le théâtre) et « the art of theatre » (« le théâtral », et non « l'art du théâtre »).

Pour mieux comprendre cette opposition, un retour au trésor sémantique du mot s'impose : « théâtre », de *theatron*, l'endroit (*tron*) où l'on voit (*thea* : action de regarder, vue,

¹ *Death*, dans la suite du texte.

spectacle, contemplation, nous dit le *Dictionnaire historique* de Robert). On peut aussi penser à *theôros*, (spectateur, consultant d'un oracle, et assistant à une fête religieuse) qui a de nombreux dérivés en grec impliquant la contemplation, la vision abstraite, la spéculation, et dont l'origine par composition est *thea* et *oros* [qui observe]². Le théâtre est par définition le lieu où l'on voit par Jerzy Grotowski de son « théâtre pauvre »³ —, le lieu où l'on donne à voir. Comme le savent bien les élèves qui imitent leur professeur, la mimique réussie fait reconnaître en mettant à nu, et met à nu en faisant reconnaître. Horreur de cette expérience-là : se voir soudain démasqué en public dans cette dimension de soi-même que justement l'individu ne peut connaître. Le théâtre fait donc voir, même le silence.

Le théâtre en soi est tout sauf imitation : la tendance au vraisemblable est sa faiblesse centrale, faiblesse si flagrante et si dangereuse dans la forme dérivée qu'est le cinéma, avec ses « effets de réel » et leurs conséquences en termes d'identification. Je place donc personnellement l'effet théâtral, c'est-à-dire la dénudation des logiques et des jeux dérobés du comportement, à l'égal de l'effet poétique, la pertinence des jeux de la langue, au sommet de la hiérarchie des genres. Car on peut définir une telle hiérarchie si on pense en termes de mise en puissance de distance chez le récepteur, qu'il soit lecteur ou spectateur, de prise de conscience de lui-même dans le moment de l'échange de communication. La vraie distance apportée par ces deux genres supérieurs est celle qui conduit à décrypter les systèmes qui nous font tels qu'en nous-mêmes dans notre naturel ordinaire, présence en nous effacée par l'habitude qui nous empêche de la voir, comme le rappelle S. T. Coleridge dans *Biographia Literaria*, au Chapitre XIV : «[...] by awakening the mind's attention from the *lethargy of custom* and directing it to the loveliness and the wonders of the world before us; an inexhaustible treasure, but for which, in consequence of the *film of familiarity* and selfish solicitude, we have eyes yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand » (Coleridge 169)⁴.

Howard Barker hait le théâtre ordinaire qu'il résume dans la notion, pour lui détestable, de « foyer », avec ses bavardages polis et donc futiles. Quelques citations tirées de *Death*, dans leur violence crue (les italiques sont de Howard Barker) : «[...] the public, whose addiction to the mirror is itself a symptom of terror . . . » (en gros, des enfants immatures, rien

² *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1992.

³ « Nous pouvons donc définir le théâtre comme « ce qui se passe entre spectateur et acteur ». Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 31.

⁴ Je souligne. Sauf mention explicite, les italiques ou les caractères gras dans les citations sont de Howard Barker.

de plus) (85) ; « The foyer is *the theatre* par excellence. It is the first aim of *the art of theatre* to abolish the foyer » (9) ; « *The art of theatre* holds evidence in contempt » (46) ; « [...] *the art of theatre* at once dispenses with the pitiful paraphernalia of *representation* that so disfigures the stage of *the theatre* [...] » (53) ; « [...] this nauseating reproduction [...] » (62) ; « [...] all the tortuous manoeuvring of the plot is simply *prevarication* . . . » (56).

Pourquoi donc cet emportement critique qui le conduit à contester les théories d'Aristote, accusé de mettre la tragédie au service de la réalité vécue contemporaine : « [...] forcing politics onto the supremely apolitical . . . » (68) ? Avant de répondre à cette question par le biais d'une réflexion sur la *mimêsis*, il faut rappeler la nature spéciale de la médiation « spectaculaire » propre au théâtre. Dans l'acte de lecture silencieuse chacun est à la fois metteur en scène, puisque c'est le lecteur qui décide que tel ou tel aspect est important — ce que démontre l'arbitraire des soulignements anonymes dans les ouvrages de bibliothèque — ; il est aussi acteur, puisqu'il concrétise intérieurement le jeu et la voix de tous les personnages, et spectateur, puisqu'il réagit à des sentiments qu'il a lui-même concrétisés donc produits à partir du texte. Autant de potentialités d'enfermement narcissique. Le théâtre au contraire sépare ces fonctions en nous imposant la présence humaine en scène et sa médiation spectaculaire (au sens où on emploie le mot pour désigner l'ensemble des échanges avec le spectateur). Quadruple occasion de distance, mais aussi d'enfermement : du point de vue du texte en lui-même, de la mise en scène et de ses préférences et refus, du jeu de l'acteur, de la réception du spectateur. De là d'importantes conséquences concernant l'idée de *mimêsis*.

Sur le mystère et les dilemmes de la notion de *mimêsis* au travers de l'histoire, l'article du *Vocabulaire européen des philosophies* apporte un éclairage précieux. Il retrace la longue destinée d'une notion partagée entre les deux exigences opposées de la peinture (qui imite, à l'exemple des raisins de Zeuxis) et du théâtre (qui représente et donc dénude). Pour l'essentiel, cet article de Jacqueline Lichtenstein et Elisabeth Decultot reprend et élabore les intuitions de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, traducteur de *La Poétique*, concernant le fait que la *mimêsis* est par essence double : d'un côté elle implique un rapport nous orientant vers « l'objet affecté », cet objet qui sert de modèle, et par conséquent induit l'illusion de sa présence scénique ; de l'autre, elle intéresse en réalité « l'objet effectué », cet objet représenté devant nous⁵. En soi, la re-présentation témoigne par conséquent d'une double reconstitution : l'actualisation propre au texte et la concrétisation relevant de l'interprétation, dont des choix propres à la mise en scène et au jeu d'acteur, le tout déclenchant *in fine* la concrétisation

⁵ *Vocabulaire européen des philosophies*, p. 787 et *La Poétique*, p. 145.

individuelle et personnelle du spectateur. L'ensemble est donc doublement motivé et arbitraire, avec tout ce que cet arbitraire implique en matière de théories contemporaines du discours. Cette double assise, à la fois centripète et centrifuge, explique le choix du mot « représentation » (pour traduire *mimêsis*) par les traducteurs de *La Poétique* qui voient dans cette dimension composite le fondement même de l'effet cathartique : c'est dans l'épuration de la forme, qui abstrait du modèle sa « *forme propre* » (*La Poétique*, 165), que les traducteurs placent l'essentiel de la force du stimulus mimétique aussi bien que de l'effet tragique. Telle est selon eux, la « purification » dont parle Aristote.

Ce qui impose par conséquent de s'arrêter un instant sur l'idée de *catharsis*. Essentiellement, et toujours d'après R. Dupont-Roc et J. Lallot, l'opération cathartique se compose de deux moments et phases. La catharsis est tout d'abord une crise marquée par la violence identificatoire née des affects, déclenchement irréfléchi en nous de réactions premières qui pourrait sembler correspondre à l'« abréaction » dans la théorie psychanalytique. Dans un deuxième mouvement, la catharsis se fait « épuration de forme » (toujours selon les traducteurs), de « forme quintessenciée » (*La Poétique*, 190), impliquant donc la distance intellectuelle et poétique. C'est ainsi qu'ils interprètent la fameuse observation d'Aristote : « [...] en représentant la pitié et la frayeur, elle [la représentation] réalise une épuration de ce genre d'émotions » (*La Poétique*, 53). C'est sur ce point que l'interprétation de Howard Barker diverge totalement, et de façon centrale, puisqu'elle dénie à la tragédie cette capacité seconde de purification et de clarification. Non seulement le dramaturge la lui dénie, mais il la rend impossible dans son propre théâtre, en bloquant de façon terminale l'effet cathartique à son stade premier éruptif, bouleversant, déroutant, indépassable.

Concernant la catharsis selon Howard Barker, il faut en revenir à *Arguments for a Theatre*, texte pourtant définitoire de la tragédie en soi, où l'auteur s'en prend à la tragédie classique, au sens large du terme. Il en conteste la dimension d'apaisement final, après les excès de violence au point culminant de l'action propre ; apaisement, ou épuisement, comme dans les derniers discours de *Hamlet* ou de *King Lear* : « Traditional tragedy was a restatement of public morality over the corpse of the transgressing protagonist [...]. But in the theatre of Catastrophe there is no restoration of certitudes [...] (*Arguments* 54-55) ; « [it] insists on the limits of tolerance as its territory. It inhabits the area of maximum risk, both to the imagination and invention of its author, and to the comfort of its audience » (53). La raison de ce déplacement esthétique est des plus évidents pour l'auteur : « [...] to return the responsibility for moral argument to the audience itself » (52). La tragédie de Howard Barker

conduit les spectateurs à la catastrophe, et les y enferme sans aucune échappatoire. Il les laisse en pleine crise comme à la fin des extraits de *The Possibilities* ici retenus. La catastrophe correspond au moment même de la révolution intérieure causée par l'affect, la notion trouvant son origine dans l'épisode scandaleux où l'héroïne de *Women Beware Women* (1996), peu après le viol qui a imprimé dans sa chair le fait que c'était elle qui était en train de se violer, déclare : « Catastrophe is also birth » (180). C'ette naissance si problématique, parce que sans résolution et sans au-delà de distance, mérite analyse et discussion.

Quelques observations concernant la notion d'« affect » permettent de mettre en évidence ce qui est véritablement en jeu. Le terme nous réfère à la décharge intérieure déclenchée dans les quelques millièmes de seconde suivant toute perception d'un stimulus, décharge causée par la réaction immédiate du cerveau reptilien en nous. Tout ceci en conformité avec les découvertes d'Antonio Damasio présentées dans *L'Erreur de Descartes, La raison des émotions* (1994). On peut retenir de ce donné, le fait littéralement fondateur de l'orientation des stimuli en termes d'acceptable / non acceptable, d'euphorique / dysphorique, et donc de positif / négatif ; ceci sur la base de notre acquis « encyclopédique » (selon Umberto Eco) intérieur. Autre façon de formuler la chose : tout ce que nous percevons est axiologisé dès le départ par cette propension évaluative première, partie intégrante des processus de perception. Et plus la réaction est violente et rapide, plus nous sommes à la merci de ce donné sur lequel nous n'avons aucune prise immédiate, donné sans lequel, c'est ce que montrent les cas cliniques cités par Antonio Damasio, il n'est pas de pensée organisée et donc pas de possibilité de vraie distance. D'où l'erreur de Descartes dont parle le titre, et qui porte sur le rôle et l'intervention du jugement. En rendant impossible toute rationalisation de la violence, en empêchant le spectateur de passer au-delà de cette découverte littéralement horrifiante, en faisant de cette découverte même le moment terminal de l'œuvre, Howard Barker semble vouloir nous ramener à cette base primaire et toujours résurgente en nous, cette interprétation immédiatement dérivée des percepts qui explique par exemple que pour Hobbes l'état de nature soit par définition état de violence. On peut se demander si les silences qui font constamment retour dans certaines pièces ne sont pas fondés sur la prise de conscience intuitive et toujours menaçante de cette donnée humaine primordiale. Ceci d'autant plus que le refus apparent d'épuration de la forme, propre à la version aristotélicienne, retourne la catharsis contre elle-même en la maintenant dans sa phase première. Ce faisant, un telle démarche entrave tout processus de sublimation en ramenant le spectateur à l'évidence de l'horreur, une horreur dont il est rendu responsable par le seul fait qu'il en est le spectateur. Si le sublime est constitutivement lié à l'horreur, comme l'affirme Edmund Burke ou Julia

Kristeva, c'est parce qu'il implique une transgression. En rejetant tout dépassement, Howard Barker ne retient que le mystère de cette transgression pour nous plonger dans ce qu'on pourrait appeler une sorte de sublime noir, celui de la puissance des affects en nous.

II. Faits scéniques

Analyse de quelques exemples de silence scénique : a) *The Possibilities*, b) *The Brilliance of the Servant*.

Deux extraits de *The Possibilities* ont été retenus. Pour commencer, le moins explicite des deux, façon de retrouver dans le premier une complexité peut-être masquée par la brutalité de l'évidence scandaleuse sur laquelle il nous laisse (la main coupée, main alors tendue dans le geste de pacification et de supplication).

Pourquoi ce titre, « *The Possibilities* » ? Parce qu'il s'agit de dix « cas » successifs, au sens ancien quasi judiciaire du terme, de transgressions, chacune aussi inadmissible que les autres, en référence aux règles morales maintenant reconnues, ceci à travers l'histoire occidentale, les exemples successifs étant tirés de la Bible, de l'Antiquité, du Moyen Âge et nous référant à diverses guerres dont les plus récentes. En réalité, le donné historique supposé ne fournit qu'un support décontextualisé, à dimension parabolique, ou plus exactement anti-parabolique. Le cadre de référence axiologique est celui d'un présent anhistorique et invariant, les fondements des comportements humains étant supposés rester inchangés à travers les âges.

Ce qui compte dans ce premier extrait ? Les deux significations contradictoires du « *I will open the door* ». Deux lectures, ou concrétisations orales, sont possibles, mais absolument contraires. On imagine la difficulté pour le metteur en scène et l'acteur : quelle intonation exacte choisir entre le refus vengeur et l'hésitation en promesse d'avenir ? Nous sommes bien en situation d'ouverture selon Eco ; à savoir, deux schèmes interprétatifs contraires aussi valables l'un que l'autre, que leur coprésence rend pourtant également impossibles : d'un côté, la détermination de ne plus jamais se laisser prendre, de l'autre, l'espérance de solidarité quand même. Ceci après l'ambivalence majeure du geste qui précède : la mère étouffe-t-elle ou non le bébé ? En l'absence de tout commentaire et guidage final, cette pièce en réduction nous conduit donc à une indépassable situation de double contrainte. Véritable oxymore scénique qui nous laisse incapables de dépasser ce constat de blocage, blocage implicitement étendu à l'humanité entière, en particulier du fait de la dimension *exemplum* ou parabole de cette construction condensée : il s'agit bien de types généraux (l'Épouse / le Mari / la Victime / les Traîtres, etc.). Le schème abstrait mis en jeu en est d'autant plus clair : paroxysme à la pointe extrême de la transgression, situation que nous faisons nôtre du fait de l'inévitable

identification avec cette épouse partiellement fautive. Roland Jaccard démontrait dans *La Folie* (1979) que la double contrainte est traumatique par définition. Sa double exigence éthique exerce une violence absolue sur le sujet dont la capacité de choix est rendue impossible alors même qu'elle fait l'objet d'une exigence impérative. Ceci d'autant plus que dans le cas présent son évidence reste non dite, et refoulée dans un silence où se mêlent effroi et constat d'impuissance. Comme si, de façon répétée, l'individu se heurtait à une sorte de paroi de verre dont il découvre toujours trop tard l'inévitable présence. De situation en situation, et de pièce en pièce, le théâtre de la catastrophe relance la contamination de l'effroi par le silence et du silence par l'effroi, catharsis muette où la décharge de l'affect se retourne contre le spectateur rendu voyeur de sa propre souffrance éthique. L'épuration de la forme qu'il croit pouvoir discerner le renvoie directement à ses propres propensions à la violence. Pire encore, l'effet de reconnaissance porte sur la violence faite à sa propre violence, reconnaissance qui au lieu de le soulager renouvelle les décharges d'affects en lui. Et ceci sans aucun faux-semblant : « Nothing is repressed » (*Death*, 98). Surtout quand la chair est directement concernée, ce que montrent bien les deux exemples suivants, la main coupée dans « Kiss my Hand » (*The Possibilities*) et le corps transpercé et littéralement défait dans *The Brilliance of the Servant*.

La situation sémantique dans « Kiss my Hand » n'est guère différente de celle qui prévaut dans « The Unforeseen Consequences » (*The Possibilities*) : même blocage, même arrêt sur l'indépassable de l'horreur. Dans *The Brilliance of the Servant*, ce donné est complexifié par la thèse apparemment défendue, « apparemment » puisque rien dans le texte n'est jamais explicitement dit. Le « brillant » de ce domestique possède toutes les caractéristiques d'un sacrifice christique ici présenté comme le sommet d'une fraude éthique majeure. Une famille prépare un mariage incestueux tandis qu'une machine dévoreuse de victimes opère sous les fenêtres, et à portée de son : « 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 hands . . . I've seen it . . . » (Barker, Volume 5, 133).

La contradiction prévaut à tous les niveaux : schème sacrificiel retourné contre lui-même (le personnage christique soumis est en réalité celui qui mène le jeu) ; élégance décadente du parler dans un milieu qui pourrait être celui d'une cour élisabéthaine sur le fond off des hurlements de mort des victimes. L'« éclat » ou « brillant » de ce serviteur est l'oxymore en soi : violence sur ceux qui l'entourent de qui se sacrifie ; violence d'un discours intrinsèquement ambivalent, « I have a contract of love with you which cannot be

terminated . . . » (141). Ceci jusqu'aux derniers sons entendus dans la pièce : profonds sanglots de deuil cadrés en arrière-plan par de lointaines voix d'enfants exultant de plaisir. Plus approche la conclusion, plus prévaut la dimension métathéâtrale, dimension débouchant pourtant sur l'incertitude. Cherchant les stigmates de la machine sur le corps du serviteur revenu d'entre les morts, puisque tout laisse penser qu'il s'est bien offert en victime à la machine, la mère se voit répondre : « Do 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? » (142). Ce qui se trouve ici « montré », c'est l'impossible interprétation christique (Thomas et ses doutes) ; c'est la dénonciation par refus et blocage du voyeurisme du spectateur et de sa cruauté ethnocentrée, lui qui cherche désespérément à comprendre, à savoir afin de ne plus avoir à y penser, et de chasser de son esprit ces sinistres intuitions. Le théâtre est bien ici ce qui montre, et montre qu'il montre. Dans le cas présent, cette mise à nu se fait autoréflexive en renvoyant au spectateur sa propre image, et débouche alors sur la béance d'un savoir à jamais impossible. Quel savoir ? Peut-être celui de l'autre rive du Styx, rien que nous ne sachions déjà : « this coming to the already-known » (*Death*, 67). En second lieu, et d'une façon plus restreinte mais plus concentrée, le savoir indirect apporté par la contradiction en soi ; la confrontation entre deux significations opposées qui soutient la double contrainte étant en elle-même la seule vérité que nous puissions atteindre. Ce qui expliquerait pourquoi l'oxymore à sa pointe la plus acérée est l'outil et le recours préférés des visionnaires, qu'il s'agisse de poètes ou de mystiques. Donc le « théâtral » selon Howard Barker serait la monstration, la mise au jour de l'état de contradiction en soi, de la contradiction comme frontière ultime : « Tragedy makes art from contradiction by substituting will and curiosity to dread and ignorance . . . in the field of death . . . » (*Death*, 85). Reconnaissance et acceptation de notre incapacité de connaître, compréhension et distance assumée qui nous gardent du détachement : « [...] tragic art [...] knows nothing of *detachment* . . . » (*Death*, 90), et nous placent à l'opposé de « l'appétit d'identification » (*Death*, 90) caractérisant le « théâtre » : « to be *ecstatically uneducated* by it . . . [the spectacle of the fall] » (*Death*, 93) ; « It remains to be said that the decisions of the tragic character have value only in so far as they enable him to enter the unknown in a condition of *active acquiescence* . . . [...] » (*Death*, 97).

Quelques remarques sur les silences du texte et dans le texte :

Rappelons la situation dans cet extrait tiré de *The Brilliance of the Servant* : l'arrivée de la machine, ses bruits et la compréhension horrifiée qui les accompagne, l'inévitabilité de la torture et de la mise à mort arbitraire. Pendant ce temps, les préparatifs du futur mariage, la

mère et la fille nues, dans leur concurrence amoureuse face au supposé futur époux. Au total, une sorte de contrepoint scénique mettant en parallèle, et donc en équivalence vie et mort.

Du point de vue de l'écriture, le texte est littéralement troué de silences, d'arrêts, d'hésitations, de suggestions, de suspensions de la parole à mi-course d'un élan phrastique manquant de souffle et se délite en parataxe. Cette parole ne semble pouvoir s'énoncer que par secousses successives, dans les saccades d'une sorte d'étranglement jamais surmonté, avec inversement de soudains épanchements de phrases hors syntaxe et ponctuation, comme ceux du fiancé⁶. La parole hésite entre la pulsion et l'impossibilité de dire, véritable embarras de communication dont l'aposiopèse est l'expression majeure.

L'aposiopèse (ou interruption de parole) paraît être ici le signe syntaxique d'une soudaine compréhension intérieure, d'un dialogisme intensifié, au sens où le dialogisme correspondrait à la division et au combat au sein du discours individuel entre deux logiques antagonistes. L'aposiopèse signale ainsi la soudaine prise de conscience par le personnage d'une dénegation de sens, ou d'une absence de savoir qui renvoie peut-être à la mort dont tout ce que nous savons est que nous ne pouvons rien connaître d'elle. Ainsi prévaut, à tous les niveaux, une sorte d'homologie structurelle : de la signification encadrante (le tragique tel que le conçoit l'auteur) à l'écriture dans ses effets les plus concrets. Pour reprendre ce que dit Sunetra à propos de sa mère, cette « intégrité terrible » (123) est celle du « théâtral » dans sa mise en évidence des latences de la vie, latences avérées mais délibérément ignorées dans le cours ordinaire de notre existence : « Tragedy's a priori — that we live only to be destroyed by life — renders the notion of *wrong decisions* meaningless » (*Death*, 97) ; « Death renders irrelevant all that was relevant » (*Death*, 37).

Là se trouve le nœud de l'indépassable contradiction qui se dit de multiples façons au travers des silences successifs du texte. Telle est bien la violence première à laquelle la violence seconde du théâtre de la catastrophe nous ramène par définition. Ce qui se dit dans le silence est l'évidence tragique d'une expérience terminale impossible à imaginer et à confronter en soi-même ; le constat d'un inconnaissable qui est pourtant notre seule vérité. On comprend pourquoi l'intuition du tragique chez Howard Barker ne peut s'accommoder d'un quelconque dépassement cathartique conduisant à une sorte d'apaisement après la tempête. La situation n'est pas temporaire, et opportunément endurée pour nous par des victimes

⁶ « How can I marry you **Of course I will do if you want it** yes I am quite capable of such an act I could so easily exist in states of utter contradiction utter complication disarray disharmony the tangle knots of things are no dilemma not to me **I pity you Sunetra but is that love** and you mother I think holds me in contempt. . . . ! » *The Brilliance of the Servant*, p. 122.

sacrificielles ; elle est une constante de chaque instant de notre propre vie. Telle est la vérité existentielle difficile que le théâtre de Howard Barker s'efforce de ramener au jour, pour en raviver en nous l'intuition refoulée ou tout simplement méconnue. C'est bien là le secret de cette violence silencieuse, celui dans lequel nous sommes plongés face à une indicible découverte qui est en même temps un rappel à l'ordre et une remémoration : « [...] nothing in death is not already known » (*Death*, 68) ; « One of the few secrets in the world no one wishes to be party to . . . » (*Death*, 90).

III. Le silence et le « théâtral » selon Howard Barker

Je voudrais maintenant revenir sur ce « terrible silence » accompagnant le récit d'un meurtre⁷, ou comme ici, témoignant de la violence faite au corps. Selon Howard Barker, ce silence est inhérent au « théâtral » : « In *the art of theatre* not only do we expect the audience to be silent, we demand it of them, we demand it as the confirmation of our intentions. We concede there are many silences, but we *discriminate* among the silences » (*Death*, 17) ; et plus loin : « No metaphor for what is sublime in silence. If silence were a wall, one would seek a ladder for it. Rejoice in *one* absolute » (*Death*, 73). En fin de représentation tout applaudissement, catharsis mineure témoignant de la reconnaissance du public envers les acteurs, paraît impossible pour qui se trouve alors plongé dans l'extrême de l'insupportable. Et dans la pièce même, une série de silences semblables accompagne une exploration menée jusqu'aux limites de ce qui peut se concevoir : obscurité de formulations cryptiques, ambivalences, juxtapositions problématiques et/ou scandaleuses, dialogisme résurgent, détours, ruptures syntaxiques, aposiopèses, etc.

L'effet violence de ce silence, violence mineure provoquant un malaise temporaire ou violence massive aboutissant à une sorte de panique intérieure, est à rapporter à la puissance des affects en nous, point central permettant de distinguer ce théâtre de la cruauté de celui de ses prédécesseurs et de ses contemporains. La spécificité de la démarche est bien à chercher dans le déni de la catharsis dans sa phase seconde de purification et d'apaisement. C'est là le point clé du retournement autoréflexif : faisant violence à la violence de l'affect en nous, énergie quasiment instinctuelle, le moment cathartique arrêté renvoie cet affect à lui-même. Il le dénude dans ses tentatives de disculpation narcissique et paranoïaque. L'identification a bien lieu, mais elle contraint le spectateur à se reconnaître dans l'autre, au lieu de l'autoriser à s'y perdre. Le scandale devient celui de sa propre pensée et de ses propres dispositions. Pour

⁷ « [...] reporting the killing commands a terrible silence, born of curiosity and dread [...] » *Death*, 59.

mettre en évidence cette dimension, il suffit de comparer ce figement atterré et terrifié auquel aboutissent ces conclusions *in medias res*, à notre regard latéral et à ses manœuvres malsaines lorsque les nouvelles télévisées nous font contempler malgré nous un meurtre ou une mort en cours d'accomplissement dans quelque lointain pays. Si Howard Barker joue de façon si transgressive avec le corps — dans *Found in the Ground* (Volume 5, 2001) on déguste les cendres des nazis —, c'est qu'il veut nous conduire vers ce lieu clé où le stimulus premier de l'affect nous transperce, processus dont dépend tout le reste, à commencer par ce que nous appelons nos « jugements » qui sont en réalité seconds et présupposés par notre réaction à ce stimulus. Howard Barker semble vouloir remonter à la source, là où ça fait le plus mal, à l'identification centripète (de jouissance) et centrifuge (de dégoût) ; précisément ce que le « théâtral » selon lui montre et nous fait voir, au-delà même de la confrontation avec l'idée de mort, toute centrale qu'elle puisse paraître. L'évidence de la mort nous donne en réalité indirectement accès à une évidence plus directement provocante, celle du corps propre dans son commerce privé avec le monde environnant. La voie que ce « théâtral » ouvre pour nous, en contournant des raisonnements ouverts à toutes les dérives de la pensée, c'est donc la prescience de la vérité irréductible des affects, de leurs potentialités en négativité et en positivité, même si cette seconde dimension n'est pas ici présente ou privilégiée. N'ayant rien à prouver en termes de morale, le dramaturge se contente de nous placer au plus proche de ces processus d'agnition qui fondent la réaction individuelle, l'agnition étant, selon Umberto Eco, la soudaine reconnaissance de ce que nous savions déjà⁸. Il remonte en quelque sorte aux sources premières de la capacité éthique, à cette logique irréfléchie qui n'a que faire des normes acquises et ordinairement reconnues. Son choix de situations scandaleuses n'a pas d'autre objectif que de restaurer en nous, en le renforçant, ce sens de la fragile responsabilité qui est la nôtre au moment où nous ressentons l'émotion, produit second de l'affect, et où nous nous laissons aller à ses faciles épanchements. En ce sens, le silence auquel il nous conduit correspond à une sorte d'ascèse éthique, la plus ajustée selon moi aux fondements et énergies de notre machine à penser.

C'est pourquoi on peut dire que la tragédie selon Howard Barker est une paradoxale naissance, naissance pudiquement esquissée dans *Death* à travers une série d'emplois sémantiques paradoxaux : « Tragedy is the labour of death » (22) ; et plus loin : « the throes of death » (70). En même temps, l'auteur revendique son impuissance puisque, pour lui, il n'y a pas de vérité à découvrir, seulement la vérité de l'absence de vérité : « Very great plays

⁸ Voir le chapitre « Agnition » dans *De Superman au surhomme*, *op. cit.*, pp. 29-39.

yield no meanings. They move like the mouths of the dead on the banks of the Styx. 'Meaningful' plays are soiled / spoiled by their meanings. What is the *meaning* of death? » (*Death*, 20), véritable scarification qui soutient la fécondité artistique de cette écriture, et vers laquelle l'auteur revient sans cesse. Si le silence qu'il chérit est d'une potentialité de violence insupportable, la violence n'est pas la sienne, mais celle du donné fondamental de notre propre pensée, elle qui trouve son origine dans ce qui apparemment la nie. C'est la force pour moi épique de ce théâtre que de ne proposer aucune disculpation philosophique ou vaguement religieuse. On devine l'auteur tout entier tendu dans ses diverses productions, qu'elles soient pièces, poèmes ou peintures, dans l'effort de s'en tenir à ce constat pur et simple, et d'essayer de distiller toutes les leçons possibles d'un tel état de fait : « Tragedy is not a demonstration, it is a terrible ignorance that admits itself . . . [...] » (*Death*, 45) ; « *The art of the theatre* is a darkness because it speaks to a darkness » (*Death*, 49).

On comprend mieux alors la composante agressive du « spectaculaire » dans ce théâtre, le côté non institutionnel de son approche, son refus de compromission quant à l'essentiel. Si le genre théâtral est bien caractérisé par la cascade d'instances sur lesquelles il s'appuie (texte, metteur en scène, acteur, spectateur), à tous ces niveaux, et par renforcements successifs, la composante cathartique première, celle des affects, sera l'occasion soit d'une dérive croissante, soit d'un centrage de plus en plus ajusté. C'est dans cette seconde perspective que Howard Barker me semble se placer, celle d'une intensification par ajustements obstinés sur les vérités premières de la perception, dans le domaine le plus crucial, celui de la pensée individuelle dans sa dimension la plus personnelle. Loin de lui toute démarche imitative, tout vraisemblable, tout reflet naturalisant. Ne l'intéresse que la quête l'« inscape » (le « schème intrinsèque ») de Gerald Manley Hopkins, de cette expérience intime. Ascèse que cette contemplation silencieuse et intérieure atteinte par le quitte ou double de la violence, une violence qui n'a rien de sado-masochiste, mais se fait au contraire école de responsabilité. Difficile de ne pas admirer un auteur qui conduit de façon si constante et radicale une entreprise aussi limite de mise en évidence du non signifiant : « une obscurité », dit-il, dans un langage qui pourrait être celui de la métaphysique.

Voilà ce que le « théâtral » selon Howard Barker est par essence destiné à faire voir, du fait de la déconstruction propre à l'imitation scénique, à cet engagement mimétique où tout est à perdre ou à gagner. Ce qu'affirmait déjà Hamlet dans son discours aux acteurs, en particulier dans cette remarque souvent citée, mais le plus souvent à contresens, étant donné l'élimination, ou l'oubli, des précisions suivant le mot « nature » : « [...] playing whose end both at the first, and now, was and is, to hold as 'twere the mirror up to nature, to show virtue

her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure » (*Hamlet*, 3.ii.19-22). Le théâtre en soi donc, et ses deux possibilités : soit berner le spectateur par l'effet trompe-l'oeil, soit lui donner à voir, et à comprendre non seulement ce qu'il voit, mais pourquoi et comment il peut voir.

La force du « théâtral » ainsi conçu est de ne pas séparer l'affect du concept, la participation de la distance, comme dans les deux moments successifs de la catharsis classique, mais d'entretenir chez le spectateur la prescience des implications conceptuelles de ces processus physiologiques premiers. Tout simplement parce que c'est dans l'affectif, au sens de bombardement incessant et inévitable de notre esprit par les affects, que la puissance de la pensée vraie est à chercher, à trouver, et à préserver autant que faire se peut.

Michel Morel

sommaire

Bibliographie

- Barker, Howard. *The Possibilities, Collected Plays*, Volume 2. London: Calder Publications, 1993 (1987).
- . *Women Beware Women, Collected Plays*, Volume 3. London: Calder Publications, 1996.
- . *The Brilliance of the Servant, Collected Plays*, Volume 5. London: Calder Publications, 2001.
- . *Arguments for a Theatre*. London: Calder Publications, 1989.
- . *Death, The One and the Art of Theatre*. London: Routledge, 2005.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford: OUP, World's Classics Paperback, 1990.
- Cassin, Barbara (sous la direction de). *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris : Éditions du Seuil, Le Robert, 2004.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. London: Dent, Everyman's Library, 1967.
- Damasio, Antonio. *L'Erreur de Descartes, la Raison des émotions*. Paris : Éditions Odile Jacob, 1995 (1994).
- Dupont-Roc, Roselyne et Jean Lallot. *La Poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.

Eco, Umberto. *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 1978.

———. *Lector in fabula, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset, 1985 (1979).

Grotowski, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : Éditions L'Âge d'homme, 1971 (1968).

Jaccard, Roland. *La Folie*. Paris : PUF, *Que sais-je ?* 1979.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.