

“le théâtre de la catastrophe” de Howard Barker :
corps éclaté, voyeurisme diffracté.

Christine Kiehl, MCF, Université Lyon 2

Le “théâtre de la catastrophe” de Howard Barker est l’odyssée tragique de l’humanité vulnérable et cruelle aux prises avec la barbarie sophistiquée de notre monde. Les pièces suivent le parcours erratique de l’Homme dans sa lutte pour survivre et se redéfinir dans un monde chaotique qui a perdu ses repères éthiques. Le dogmatisme idéologique ne trouve pas sa place dans ce théâtre d’état d’urgence qui renouvelle la forme tragique où le politique fait place à l’intime et où les personnages se mettent à nu. Le drame barkérien joue – mise, spéculé – sur les paradoxes humains, là où la cruauté et l’amour se confondent, renvoyant au monde son miroir d’élévation et d’abjection. Chez Barker l’intime devient politique dans un théâtre charnel sans concession.

Si le corps est le premier protagoniste du théâtre de la catastrophe, Barker affirme sa résistance à la nouvelle doxa du corps-image dans la société marchande des médias. L’objectif premier de sa compagnie The Wrestling School¹ est de résister au divertissement voyeuriste, apanage de la comédie bourgeoise consensuelle. Le spectateur du théâtre de la catastrophe est convié à l’expérience éprouvante de mises en scène dérangelantes : les balises morales sont mises à mal, la quête de sens déçue. La perplexité intellectuelle dans laquelle nous plonge l’aporie des pièces est un terrain vague où se joue le combat des comédiens qui testent la validité de leur personnage à l’aune de leur présence scénique ; l’engagement physique est entier, noble, tragique. Barker a abandonné la voie-voix satirique qui a marqué les pièces de ses débuts dans les années 1970 après avoir constaté l’échec du théâtre de contestation politique, donneur de leçons.

Depuis plus de trente ans, Barker foule le champ d’une écriture organique qui donne corps au personnage, mais il conteste sa parenté avec les auteurs de la tendance *In-Yer-face* qui caractérise le théâtre de critique sociale depuis les années 1990 (Sierz). Des auteurs comme Sarah Kane, Mark Ravenhill, Patrick Marber, Joe Penhall choisissent l’agression frontale de la violence charnelle pour dénoncer la violence institutionnelle et le délabrement individuel. Barker en revanche ne cède à aucun excès démonstratif dans l’expression de la barbarie. Le corps éclaté des victimes de la catastrophe politique et intime – car les deux perspectives se confondent dans l’approche barkérienne – surgit sur un mode décalé. L’horreur prend corps dans les mots et non dans l’exhibition cathartique. Le spectateur n’est pas engourdi dans la torpeur jouissive du

voyeurisme, mais dérangé, ses sens maintenus en éveil : la mémoire rétrospective du spectacle est stimulée, lui permettant de réévaluer ses critères moraux après le temps de la représentation théâtrale :

We require a different form of tragedy in which the audience is encouraged, not by facile optimism or useless reconciliation, but by the spectacle of extreme struggle and the affirmation of creativity. (Barker, 1997: 27)

Si, dans le 'théâtre de la catastrophe', le corps est éclaté, le voyeurisme est diffracté.

Corps éclaté : état des lieux.

Le rythme du corps dans l'œuvre de Howard Barker s'inscrit dans la tension entre « monstration du corps et dissimulation, dans le paradoxe sensuel qu'est la représentation de l'irreprésentable. Avant d'appréhender la visibilité de l'invisible, voyons l'état des lieux du corps éclaté, tel qu'il apparaît dans la fiction dramatique.

« The play for an age of fracture is itself fractured » (Barker, 1997 : 38). Le chaos est la marque inaugurale des pièces, prélude au conflit dramatique dans des paysages dévastés – par une guerre le plus souvent. Ce décor renvoie à notre monde post-humaniste (Dufour : 2003), « état d'exception qui indifférencie bourreaux et victimes comme il indifférencie l'extrême du crime de l'Etat nazi et l'ordinaire de la vie de nos démocraties » (Agamben, 1999: 30). Les personnages sont réduits à leur corps souffrant, objet de cruauté dans un monde en ruines ; leurs actions échappent au discernement de la raison, régies par des pulsions de désir et de haine. Ils ne sont pas envisagés dans une perspective psychologique et humaniste, désertant l'aire de représentation du théâtre naturaliste pour s'affronter dans l'espace charnel d'un combat instinctuel, où la survie devient recreation de soi. Dans "le théâtre de la catastrophe", la structure axiologique de la fable qui relie les causes et les conséquences du malheur disparaît au profit d'une observation des personnages à vif, saisis sur le vif. La catastrophe telle que Barker la définit inverse le processus aristotélicien d'un dénouement tragique : elle sert d'introduction à ses pièces, ne propose pas pour autant une démonstration dramatique à rebours qui serait tendue vers une fin, un sens, voire un « non-sens ». Les velléités du « sens » font place à l'expression « des sens », manifestation charnelle et crue de l'humain dans son inhumanité.

Le théâtre politique et sa mission didactique sont une forme d'expression obsolète, selon Barker, parce qu'impuissante à proposer des modèles éthiques dans un monde où la barbarie a anéanti les valeurs idéologiques et morales. Barker se détourne de la scène publique des conflits socio-politiques pour explorer la zone d'ombre qui constitue l'intériorité secrète de l'individu cherchant à se re-définir sur les décombres de l'Histoire. "le théâtre de la catastrophe" n'est pas une analyse de la psyché mais l'examen quasi anatomique d'un corps à la

sensibilité exacerbée, atteint par l'Autre et touchant l'Autre. Soutenu à un corps qui souffre, lutte, désire, jouit, meurt, le personnage de la catastrophe n'est pas donné comme pessimiste : il n'est pas réduit à l'objet-corps, il fait du corps-sujet une arme de combat, jamais victorieuse mais toujours triomphante, c'est-à-dire en vie. Il ne s'agit pas d'émettre des hypothèses sur un quelconque devenir du personnage mais d'imaginer son présent, instant dramatique par excellence, souligné par la « présence » singulière du comédien :

Under ordinary circumstances character remains unexplored, unexposed: the nerves are quite concealed. But in order to force that exposure on the characters I always set them within catastrophic situations... I'm attracted to those circumstances because at times like that people are disorderly. (Lamb, 1997 : 7)

Les pièces de Barker sont chargées d'une poésie aux accents shakespeariens mais elles n'ont rien à envier à la barbarie jacobéenne, reprenant littéralement « l'image du corps éclaté, essentielle dans la tragédie » (Di Miceli, 1991:17). *The Bite of the Night*² (1988) est une fresque anachronique qui réécrit l'envers intime du mythe d'Hélène de Troie. Le traitement surréaliste et fragmentaire de l'intrigue déconcerte la vraisemblance historique ; la perspective politique de la guerre de Troie est déçue au profit de l'exploration des enjeux intimes qui motivent la cruauté infligée à Helen, responsable de la guerre. Savage, professeur d'une université en ruines est un personnage tragi-comique engagé dans une quête philosophique de la connaissance : afin de comprendre l'origine du mythe de la beauté idéale, il s'attaque à son incarnation en « décortiquant » littéralement le corps d'Helen. Savage cherche une réponse métaphysique dans les fragments physiques en procédant à des mutilations successives mais il se retrouve piégé dans une quête faustienne de la passion érotique :

HELEN: Would you hack my legs off also ? Legless, would you desire me more? What joint or knuckle, what pared down, shredded particle would serve to be the point at which your love would say, stop, Essential Helen? (TBN : 64.)

Comment la représentation scénique peut-elle donner à voir le corps éclaté, enjeu des passions intimes, et ce, au-delà de la démonstration idéologique ? Comment la mise en scène de la cruauté peut-elle provoquer l'effroi tout en évitant un réalisme impossible ou une bouffonnerie caricaturale ? La stratégie dramatique élaborée par Barker, auteur et metteur en scène, vise à susciter le « malaise » du spectateur. Ce malaise est engendré dans un premier temps par la fracture au sein même du discours : anachronisme, fragmentation, ellipse déstabilisent la convention de la fable linéaire et le schéma dialectique rassurants pour le spectateur. La disjonction dans les pièces de la catastrophe est métonymique de notre monde où les repères éthiques ont éclaté.

Dans *The Bite of the Night*, Barker ne réécrit pas la tragédie grecque dans une perspective humaniste où la sanction punitive vient sauvegarder l'ordre moral et la paix sociale, en guise de réponse lénifiante. Le modèle de la tragédie antique est subverti en théâtre de spéculation³ des motifs du désir et de la passion dans une perspective a-morale, en-deçà de toute préoccupation morale. Le personnage de Savage est secondé par le bourreau Shade pour amputer la figure mythique d'Helen, exhibant son corps organique et viscéral, envers dionysiaque de la perfection hellène. L'onomastique nous signale que le nom de Savage, conjugué à celui du bourreau Shade, est l'anagramme du nom du Marquis de Sade. La pièce est-elle un hommage implicite à Sade dans la conjugaison du désir, de la cruauté et du sexe ? Savage n'est pas un libertin qui trouve l'extase dans l'équation sadienne : jouir, souffrir, faire souffrir. La rencontre entre Savage et Helen annule la polarité entre le bourreau et la victime, les protagonistes s'infligeant une cruauté réciproque et désirée. Barker se distingue ici de la démarche sadienne : « De Sade's violence is never mutual – it is not shared pain but infliction. De Sade's solitude in sex is bottomless⁴ ».

La quête faustienne de Savage est une souffrance initiatique le contraignant à remettre en question ses idées reçues lorsqu'il devient le jouet de sa propre passion mortifère pour Helen :

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

(Kristeva, 1980 : 22)

La pièce n'est pas l'apologie de la destruction comme une fin en soi, mais comme point de départ d'une métamorphose, à l'instar de la philosophie de la nature de Sade pour qui « la destruction n'a rien d'accidentel, mais est essentielle à la transformation des êtres » (Sade, 1976 : 26). En effet, chez Barker, la destruction contraint les personnages à se découvrir au sens littéral et figuré, pour explorer à travers la spéculation poétique les possibilités de leur reconstruction : « What lies behind the idea of catastrophe is the sense of other varieties of the self repressed or obscured by politics, social convention, or simple fear » (Barker, 1997 : 194).

Le désir comme fin en soi exerce un pouvoir de fascination qui s'adresse moins au regard qu'à la scène interdite (sidérante) de l'imagination :

In an era where sexuality is simultaneously cheap, domestic and soon-to-be-forbidden, desire becomes the field of inquiry most likely to stimulate a creative disorder

(Barker, 1997 : 138).

Cette définition de la catastrophe n'est pas sans rappeler le projet littéraire de Sade :

L'étude profonde du cœur de l'homme, véritable dédale de la nature, peut seule inspirer le romancier, dont l'ouvrage doit nous faire voir l'homme, non pas

seulement ce qu'il est, ou ce qu'il se montre. C'est le devoir de l'historien, mais tel qu'il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses de la passion (Levent et Brossat, 2003 : 57)

Si l'on ne peut confondre deux genres littéraires, la fiction littéraire de Sade et la fiction dramatique de Barker écrite pour être représentée, rappelons que Sade est « un amoureux du théâtre [...] pour qui la théâtralisation est un mode d'être et une seconde nature » (Levent et Brossat, 2003 : 56). Barker rejoint Sade sur la scène fantasmatique qui sollicite l'imagination du spectateur à partir d'un discours dramatique figuratif s'appuyant sur un paradigme d'images et de métaphores.

Sur l'écran du corps d'Helen camouflé par les linges l'imagination du spectateur est appelée à construire son propre spectacle de l'horreur. Les étapes progressives de l'amputation sont pratiquées hors scène, le texte souligne la souffrance de Savage devant le spectacle de Helen estropiée, et non pas la mutilation elle-même. Helen apparaît plus amoindrie à chaque étape de son "émondation" jusqu'à n'être plus qu'une bouche, clin d'œil à l'univers absurde de la courte pièce de Beckett *Not I* (1986). Le pathos et l'empathie sont désamorçés au profit d'une recreation non naturaliste appelant l'imaginaire du spectateur. La visualité littéraire est inscrite dans le discours comme procédé d'évitement de la représentation frontale du corps violent : elle marque un détour par la représentation fantasmée en lieu et place du spectaculaire.

Corps représenté ou corps fantasmé ?

La thématique charnelle dans "le théâtre de la catastrophe" est dans la lignée du théâtre jacobéen : les pièces regorgent de scènes de décapitation (*Judith*, *Ursula*, *Victory*, « *Not Him* »), d'énucléation (*Victory*) et autres mutilations sans oublier l'anthropophagie (*The Last Supper*) et la dissection anatomique (*He Stumbled*). En revanche, Barker évite le spectacle expressionniste dont il refuse la fonction cathartique visant à réconcilier le spectateur avec les valeurs dominantes d'un système oppressant. Le rejet de la représentation naturaliste et lacrymale est un choix éthique de résistance ; Barker s'érige contre la posture morale envisagée comme doxa et son pendant, le voyeurisme consensuel qui aliène la liberté intel-lectuelle du spectateur : « It is pain that the audience needs to experience, and not contempt » (Barker, 1997 : 45). Il dénonce la perspective utilitariste du théâtre à visée politique comme celui du courant *In-Yer-Face*, où la brutalité sans concession reproduit les excès spectaculaires et pornographiques de la société télévisuelle : « La surabondance des images de cadavres entraîne l'accoutumance : la mort est banalisée et réduite au fait divers dont la répétitivité désamorce le tragique » (Thomas, 1980 : 23). Contre ce théâtre du quotidien, Barker privilégie des

procédés de « défamiliarisation » afin de stimuler l'imagination du spectateur devant des situations improbables, fruit de la spéculation artistique de l'auteur. Ainsi, dans la mise en scène de *Judith* par la Wrestling School (1995), l'acte de décapitation est représenté de façon symbolique : le corps d'Holopherne n'est pas visible lorsque Judith lève son glaive et le sang est figuré par du vin versé dans une baignoire remplie d'eau et dont le son est amplifié. A l'inverse, dans la mise en scène de Jerzy Klesyk (1998) :

On voit du sang gicler sur le carrelage et ce n'est pas réaliste pour autant. Pourquoi ? A cause du langage, ce n'est pas un drame dans une HLM, on ne peut avoir cela dans un film réaliste ou dans n'importe quel fait divers⁵.

Le théâtre de Barker est un théâtre du malaise où la violence du texte dramatique vient combler la visibilité impossible de la barbarie dans la mise en scène. Comment la représentation dramatique donne-t-elle à voir le corps souffrant et le corps jouissant ? Le camouflage est l'un des procédés utilisés pour figurer la cruauté ou l'abjection. *He Stumbled* (1998) est une pièce qui s'appuie sur la question fondamentale de l'anatomie à l'époque du Quattrocento : le corps est littéralement ouvert. Doja, le personnage central, est un anatomiste renommé qui pratique sa dernière autopsie sur la dépouille sacrée d'un monarque en présence de la reine (TURNER) et du prince (BALDWIN). La pièce suit le déroulement chronologique de la dissection menée à son terme en respectant l'unité de lieu et de temps, selon la convention du théâtre tragique.

The naked body of the monarch lies ready for dissection. [...] The ASSISTANTS proceed to unfasten cases of instruments [...] DOJA smiles ... he goes to the head of the table, and adjusts the head of the corpse [...] He reflects, then draws the blade exquisitely from the base of the neck to the navel [...] The assistants proceed to draw back the walls of the thorax. [...] working deep in the chest [...] He draws a long incision down the wall of the dead man's abdomen [...] DOJA withdraws to the head as SUEDE returns bearing a substantial pan to contain the bowels. DOJA takes a saw. (HS : 254-260).

La profusion d'indications scéniques décrit une gestuelle chorégraphique et clownesque parodiant le prélèvement des organes. La pièce devient le « théâtre des opérations » si l'on joue sur le sens littéral de l'expression « the operating theatre » qui désigne le « bloc opératoire ». Pourtant, dans la mise en scène de la *Wrestling School*, le corps nu du monarque n'est jamais exhibé. Barker rejette la possibilité d'utiliser un mannequin pour figurer le cadavre, encourageant la construction fantasmatique de la scène, plus puissante qu'une mascarade de réalisme. L'image est convoquée sur le seul écran de la projection imaginaire du spectateur, se superposant à la référence artistique d'un tableau peint par Rembrandt⁶. Le réalisme de la dissection est désamorcé au profit d'un décalage

poétique et d'une théâtralisation parodique qui dissuade l'empathie ou le dégoût du spectateur. La gestuelle de dissection est grotesque mais la sonorisation amplifiée des instruments réhabilite l'abjection de la scène :

DOJA takes a sharp-bladed knife, but fumbles and lets it fall to the floor (HS : 255)

La dissection anatomique n'est pas l'objectif visé dans la pièce mais son prétexte, déclencheur de la catastrophe. Au-delà de la problématique scientifique et religieuse à la Renaissance, l'enjeu tragique de la pièce porte non pas sur le cadavre comme objet d'étude mais sur les sujets vivants qui le regardent. Les personnages perdent la raison, le prince est touché à vif par l'atteinte au corps de son père, l'anatomiste s'accouple sous ses yeux avec la Reine pendant que l'on installe une table de banquet : la chair en putréfaction, la chère abondante et la chair érotique se confondent dans une indistinction abjecte. Devant le spectacle de la mort, tout devient possible, surtout l'improbable et l'interdit.

L'ob-scène, au-delà de la scène visuelle.

Quelle est la réception du spectateur face à un spectacle foisonnant où les images baroques et surréalistes sont acheminées par une langue foisonnante et poétique qui mêle les registres tragique et comique, du noble à l'abject ? Barker délaisse la figuration réaliste pour capter l'émanation des sensations, des perceptions et des émotions, pour rendre la substance organique du vivant au-delà de sa forme visible, suscitant un malaise identique à celui que l'on ressent devant un tableau de Francis Bacon :

Dans la peinture de Francis Bacon on ne relève la trace d'aucun appel au sentiment : ni vérisme, ni misérabilisme, ni expressionisme. Pas de spéculation systématique sur une violence de fait divers [...] moins encore une visée critique, d'ordre moral ou politique ; mais au lieu de tout cela, une saisie sur le vif au sens aussi acéré que quand on parle d'une plaie à vif (Charras, 1996 : 26)

La question de la figuration scénique de l'horreur et de la jouissance est une préoccupation constante dans l'œuvre, exprimée de façon métathéâtrale. La perspective visuelle est fortement thématifiée dans les scènes d'exactions physiques, plaçant les personnages en position de spectateur. Lorsque Savage menace de mutiler Gummery, Gay s'écrie :

GAY (*suddenly*): Can't watch! (*She grabs her clothing, runs to FLADDER*) Can you? (*She rushes out*) Can't watch! (TBN : 99)

Le spectateur est invité à imaginer l'horreur à laquelle Gay résiste. Le comédien contourne la performance grotesque de l'acte barbare. Dans l'exemple suivant, la construction spéculaire du spectateur est sollicitée par l'inversion de la perspective visuelle, lorsque les yeux du cadavre décapité toisent le personnage spectateur :

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

WOMAN: Put the heads away! I don't want their eyes to see me naked.

(*The Possibilities*, "Not Him", 125)

Ces personnages observateurs de la douleur intime sont une mise en abyme du spectateur maintenu en tension entre la fascination visuelle et l'observation intellectuelle. La souffrance est « obscène » au sens littéral du terme : elle reste en-dehors du champ scénique, incarnée dans le discours charnel que porte la voix du comédien. Les nombreuses occurrences du miroir dans les pièces sont autant de réflexions sur le leurre de la représentation. « I accuse mirrors because they are dishonest » (*Wounds to the Face* :1997) :

L'image reflétée à la surface du miroir apparaît simultanément comme un « rappel à l'ordre » et comme un leurre. [...] Le miroir n'a pas pour fonction de confirmer des données que nous avons acquises sur notre corps, il réactive au contraire notre imagination. [...] La labilité des images du corps [...] provoque la diffraction de la relation spéculaire. (Jeudy, 1998 : 40-41)

Le miroir redouble le cadrage de la scène théâtrale qui ne reflète pas le monde réel mais la relation spéculaire entre le spectateur et le corps du comédien, décevant le voyeurisme mais encourageant le fantasme d'un scénario qui n'est pas donné à voir. La mise en scène de la nudité procède des mêmes processus de camouflage du corps évoqués précédemment. « A director should use nakedness very carefully as it is an instrument of power⁷ ». Une fois encore, il s'agit d'éviter la concurrence avec l'exhibition télévisuelle.

Voyeurisme diffracté

SHOULDER: We reveal ourselves. [...]

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

This

Animal

Shyness

I do not think we can ever obliterate this horror of uncovered flesh we swim in [...]

And what is excess but disguise (*The Brilliance of the Servant* : 114)

L'exhibition du corps-nu est thématisée dans le discours des personnages, donc distancée, et ce afin de différer, de diffracter le désir voyeuriste du spectateur, comme le montre la scène parodique de l'initiation érotique du fils de Marie-Antoinette :

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

FIRST SERVANT: Not all of them?

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

[...]

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

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

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

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

SECOND SERVANT: I can't wait! (*She squeals*) (The Gaoler's Ache : 2001)

La scène illustre le processus de la séduction telle que Baudrillard la définit, dans le vacillement de l'image du corps qui joue à se masquer et se dévoiler :

La nudité voilée par le vêtement fonctionne comme référent secret, ambivalent. Dévoilée, elle fait surface comme signe et entre dans la circularité des signes. [...] Séduire c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre. [...] La stratégie de la séduction est celle du leurre. (Baudrillard, 1979 : 50-96-97)

Dans la mise en scène de *Gertrude* par la Wrestling School (Londres, 2003), la représentation frontale de la nudité conjugue la provocation, l'esthétique érotique et la crudité anatomique. Gertrude, mère de Hamlet et meurtrière de Claudius est une séductrice qui brandit sa nudité comme une arme de combat contre la morale étouffante de la Cour :

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

ALBERT: And you are

GERTRUDE: Yes

ALBERT: You are

GERTRUDE: Naked Yes

ALBERT: I AM AFRAID TO SEE WHAT IS SO WANT TO SEE [...]

ALBERT turns from her to avoid the sight. As Gertrude loosens the belt of her coat she gasps [...] GERTRUDE's fingers hesitate at the buttons [...] She gasps again [...] ALBERT goes to seize GERTRUDE. (*Gertrude* : 58-59)

La scène de séduction lorsque Gertrude se dévêt devant Albert dérange le spectateur parce qu'elle est indissociable du projet meurtrier, abjecte dans la confusion d'éros et thanatos. Conjuguée à la tension tragique de la mise à mort qui ouvre et clôture la pièce, la nudité de Gertrude prend une charge érotique, électrique. Le déshabillage de la comédienne est sobre, non théâtral. Sa posture verticale et rigide est contraire au processus de vacillement défini par Baudrillard dans la stratégie de séduction. Le regard de Gertrude est fixe, intense, immobile. En lieu et place de la séduction, l'immobilité fait de la posture un défi, une « im-posture » qui diffracte la charge érotique et la transforme en malaise. L'immobilité dérange car elle distille plusieurs informations. Elle renvoie à la plastique de la statuaire grecque où la verticalité est métonymie de la grandeur tragique : « l'idéalisation de la beauté du corps est le plus souvent rapportée à la représentation du corps immobile, à la sculpture » (Jeudy : 43). La chair de la

comédienne est exhibée comme un écran opaque où se joue la projection imaginaire du spectateur :

Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence. (Mercury : 44)

Barker rejoint la projection de figuration fantasmatique de Sade :

L'apparaître doit être compris comme expression et manifestation visible d'un invisible. (Sade, 1973 : 27)

La traversée du miroir est métaphorisée dans les pièces par l'apparition de personnages aveugles, messagers d'une visibilité impossible qui donne corps à la puissance suggestive du texte dramatique. Dans *The Twelfth Battle of Isonzo* (2000), la cécité devient espace de libertinage : le texte est une variation érotique et ludique où deux personnages aveugles (mais le sont-ils vraiment ?) se disent leur désir l'un de l'autre. L'expérience théâtrale est doublement ironique car la nudité et le sexe ne sont pas donnés à voir au spectateur. La charge érotique passe par l'ouïe, vectorisée par un discours charnel :

TENNA: I am wet between my legs (Pause)

[...]

Must

Let me

Uncross my legs [...] (*She lets out a cry*)

Be gratified to know the fact of your proximity has made me flow (Pause)

ISONZO: The rumour possesses this terrible advantage (*He suddenly emits a string of terrible cries, the depth of which doubles him*). (*The Twelfth Battle of Isonzo*, 249)

La clé du plaisir érotique réside dans le fantasme du corps désiré et non dans sa visibilité : « Beyond [...] the servility induced by sight » (249). Revenons à Sade :

Il est reçu, parmi les véritables libertins, que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives. (Sade, 1973 : 27)

Le 'théâtre de la catastrophe' dénonce l'obscurantisme d'une société voyeuriste soumise à la dictature de la transparence :

In a social climate obsessive with transparency, the theatre's old compact with darkness might lend it a power it has prematurely abandoned, is it not, in any case, structured for secrecy? [...] This inherent and implicit secrecy of form must have recommended itself to de Sade, who we know, in the strictly inaccessible confines of his estate, organized a theatre of his own. [...] Theatre is probably better equipped for this secretive evasive anti-utilitarian aesthetics than any other form. (Barker, 1997 : 165)

Barker réhabilite la puissance du verbe shakespearien où les rythmes du corps se jouent dans les registres simultanés du chamelet et de l'allégorique. Bacon, Artaud, Sade et Bataille nouent un réseau de correspondances au fil du texte :

Claudel disait : « l'œil écoute ». Mais, pour qui veut extirper la mimésis jusqu'aux racines, il est nécessaire de consommer l'inversion des sens et d'ajouter que c'est à l'oreille qu'il revient de voir (Abirached, 1994, 378).

Le "théâtre de la catastrophe" s'engage dans une exploration artistique où la question esthétique prend une dimension politique lorsqu'il s'agit de lutter contre le conditionnement esthétique qui annihile la singularité des individus condamnés à la « misère symbolique⁸ » (Stiegler) par la société marchande.

BIBLIOGRAPHIE :

Œuvres citées :

- Victory*, Collected Plays, Volume 1. London: Calder Publications, 1990.
Judith, Collected Plays, Volume 3. London: Calder Publications, 1995.
The Bite of the Night, Collected Plays, Vol 4. London: Calder Publications, 1998.
He Stumbled, Collected Plays, Volume 4. London: Calder Publications, 1998.
The Gaoler's Asche for the Nearly Dead, Collected Plays, Volume 4. London: Calder Publications, 1998.
The Last Supper, London: Calder Publications, 1998.
The Brilliance of the Servant, Collected Plays, Volume 5. London: Calder Publications, 2001.
Ursula, Collected Plays, Volume 5. London: Calder Publications, 2001.
Gertrude, The Cry, London: Calder Publications, 2002.
Arguments for a Theatre, Third Edition, Manchester university Press, 1997

Ouvrages secondaires :

- ART PRESS, mai 2001, *Représenter l'horreur*, Hors série.
ABIRACHED Robert, 1994, *La Mort du personnage dans le théâtre moderne*, Paris : Gallimard.
AGAMBEN Giorgio, 1999, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Rivages.
BAUDRILLARD Jean, , 1979, *De la séduction*, Paris, Denoël,
BECKETT Samuel, 1986, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber.
CHARRAS Pierre, 1996, *Francis Bacon, le ring de la douleur*, Paris : Ramsay.
DI MICHELLI Caroline, « Shakespeare et le corps à la Renaissance », in JONES-DAVIES M.T. 1991, *Actes Congrès 1990*, Sté française Shakespeare, Paris : Les Belles Lettres.

- DUFOUR Dany-Robert, 2003, *L'Art de réduire les têtes. Sur la nouvelle servitude de l'homme libéré à l'ère du capitalisme total*, Paris : Denoël.
- JEUDY Henri-Pierre, 1998, *Le Corps comme objet d'art*, Paris : Armand Colin.
- KRISTEVA Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil.
- LAMB Charles, 1997, *Howard Barker's Theatre of Seduction*, Harwood.
- LEVENT Jean-Marc et BROSSAT Alain, 2003, *Sade polémiste, idées sur les romans et sur le mode de la sanction des lois*, Mille et Une Nuits.
- MERLEAU-PONTY Maurice, 2002, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris : folio essais.
- MERCURY Jean-Yves, 2000, *L'Expressivité chez Merleau-Ponty, du corps à la peinture*, Paris : L'Harmattan.
- SADE 1976, *La Philosophie dans le boudoir*, préface Yvan Belaval, Paris : Gallimard.
- 1973, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, Œuvres complètes du Marquis de Sade, Paris, tome XIII.
- SIERZ Alex, 2000, *In-Yer-face Theatre*, London, Faber and Faber.
- STIEGLER 2004, *De la Misère symbolique*, Tome 1, Galilée.
- THOMAS Louis-Vincent, 1980, *Le Cadavre, de la biologie à l'anthropologie*, Bruxelles, éditions complexe.

NOTES:

¹ The Wrestling School a été créée par Howard Barker en 1988 avec des comédiens du Royal Shakespeare Company et du Royal Court Theatre. Le nom (L'Ecole de la lutte) rappelle que les comédiens luttent avec le texte des pièces avant de les interpréter dans un travail d'école, de recherche et d'expérimentation réunissant comédiens, scénographe, compositeur et techniciens.

² L'abréviation TB/V désignera les références à la pièce *The Bite of the Night* et aux extraits.

³ La spéculation désigne le rôle majeur joué par l'imagination créatrice dans le théâtre de la catastrophe : "The real end of drama in this period must not be the reproduction of reality, critical or otherwise [...], but speculation – not what is (now unbearably decadent) but what might be, what is *imaginable*". (Barker, 1997, 38)

⁴ Extrait d'un entretien non publié avec Howard Barker, Brighton, novembre 2004.

⁵ Extrait d'un entretien non publié avec Jerzy Klesyk, Paris, juillet 2005.

⁶ La scène rappelle le tableau de Rembrandt *La leçon d'anatomie du docteur Joan Deijman* (1656), Historisch Museum, Amsterdam.

⁷ Extrait d'un entretien non publié à l'occasion d'un atelier de travail avec la compagnie The Wrestling School, juillet 2003.

⁸ Dans son article « De la misère symbolique », publié dans le quotidien *Le Monde* (10.10.03), le philosophe Bernard Stiegler démontre comment les pouvoirs médiatiques, commerciaux et politiques s'appuient sur le conditionnement esthétique pour tuer l'expérience esthétique