

DU 8 AU 15 MARS 2017

UND

De Howard BARKER, Mise en scène Jacques VINCEY



SOMMAIRE

Distribution	Page 2
L'équipe artistique	Page 3
Note de travail, Jacques Vincey	Page 7
Entretiens avec...	
Jacques Vincey et Vanasay Khamphommala	Page 8
Mathieu Lorry-Dupuy	Page 11
Alexandre Meyer	Page 13
À propos de Und, Vanasay Khamphommala	Page 14
L'auteur, Howard Barker	Page 15
Und et Natalie Dessay	Page 16
Habiter le temps, note sur la scénographie	Page 17
L'écriture de Howard Barker	Page 18
Howard Barker, le Théâtre de la Catastrophe et la tragédie	Page 21
Ressources iconographiques	Page 30
Bibliographie sélective	Page 36

DU 8 AU 15 MARS 2017

UND

De Howard BARKER

Mise en scène Jacques VINCEY

Avec

Natalie Dessay dans le rôle de Und

Texte français et dramaturgie Vanasay Khamphommala

Scénographie Mathieu Lorry-Dupuy

Musique et Son Alexandre Meyer

Lumière Marie-Christine Soma

Assistante lumière Pauline Guyonnet

Costumes Virginie Gervaise

Maquillage et perruques Cécile Kretschmar

Production Centre dramatique régional de Tours – Théâtre Olympia

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

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.



© Marie Pétry

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).

VANASAY KHAMPHOMMALA, dramaturge

Il vient au théâtre par la musique et fait ses premiers pas sur scène à l'Opéra de Rennes, où il chante Bastien dans *Bastien et Bastienne* de Mozart (1991) et participe à de nombreuses productions (*La Flûte enchantée*, *Dialogues des Carmélites*, *L'Opéra de Quat'sous...*). Il poursuit sa formation de comédien dans la Classe Libre du Cours Florent où il travaille sous la direction de Michel Fau et Jean-Pierre Garnier. Parallèlement, il met en scène Shakespeare (*Le Songe d'une nuit d'été*), Corneille (*Médée*), Barker (*Judith*, *Treize Objets*), ainsi qu'un spectacle de farces médiévales, *Boucha Ventris*.



En 2010, il reprend le rôle-titre de l'opéra comique *Le Huron*, de Grétry (m.e.s. Henri Dalem). Il assiste également Jean-François Sivadier à la mise en scène sur *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski à la Fondation Royaumont. Comédien, il travaille sous la direction de Jean-Michel Rabeux (*R&J Tragedy*) et Jacques Vincey (*Les Bonnes*).

Il collabore régulièrement avec ce dernier comme dramaturge : *La Nuit des Rois* de Shakespeare, *Jours souterrains* d'Arne Lygre, *Amphitryon* de Molière, *La Vie est un rêve* de Calderón. Après avoir pris la direction du Centre dramatique régional de Tours, Jacques Vincey l'engage comme dramaturge permanent du théâtre.

Vanasay traduit Shakespeare et Barker pour la scène et le livre (*Le Songe d'une nuit d'été*, *Comme il vous plaira*, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre* paru aux Solitaires intempestifs, *Lentement*, *Und*). Il adapte pour Michel Fau *Que faire de Mister Sloane ?* de Joe Orton (Comédie des Champs-Élysées). Il écrit pour le théâtre : *Faust* écrit en collaboration avec Aurélie Ledoux (Théâtre de l'École Normale supérieure, 2012), *Orphée aphone* (Odéon-Théâtre de l'Europe, 2012), *Rigodon !*, conte dansé jeune public (Théâtre du Château d'Eu, 2013), *Vénus et Adonis* (Centre dramatique régional de Tours, 2015).

Ancien élève de l'École normale supérieure, formé à Harvard et à l'université d'Oxford, Vanasay a soutenu à la Sorbonne en 2010 une thèse de doctorat intitulée *Spectres de Shakespeare dans l'oeuvre de Howard Barker*, sous la direction d'Élisabeth Angel-Perez.

ALEXANDRE MEYER, compositeur et musicien

©DR



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.

MATHIEU LORRY-DUPUY, scénographe

©DR



Mathieu Lorry-Dupuy entre à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs en 2000 et se spécialise en scénographie. Il sort en 2004 et durant deux saisons, il est assistant scénographe au bureau d'études du Festival International d'art lyrique d'Aix en Provence. Il collabore aux productions : *Das Reingold*, *La Périchole*, *L'Italiana in Algeri*, *Così fan tutte*, *la Clemenza di Tito*, *Il Barbiere di Siviglia*.

En 2004 il rencontre Bob Wilson et participe à différents projets élaborés au Watermill Center aux Etats- Unis ainsi qu'au tournage de « Vidéo Portraits » signés par l'artiste.

Depuis 2006 il travaille comme scénographe avec Thierry Roisin, Olivier Coulon Jablonka, Michel Cerda, Michel Fagadau, Niels Arestrup, Laurent Gutmann, Alain Béhar, Marie-Christine Soma, Jean-Pierre Baro, Alexandra Lacroix.

Avec Jacques Vincey, il a créé les espaces du *Banquet*, de *Jours Souterrains*, de *Amphitryon* à la Comédie française, de *La vie est un rêve*, de *l'Ombre* et de *Yvonne Princesse de Bourgogne*, et prépare *Und* et *La Dispute*. À l'opéra, il collabore aux créations de Jean-Yves Courrègelongue : *Pelléas et Mélisande*, *Elektra*, *Idoménée*. Avec le chorégraphe Salia Sanou : *Doubaley* et *Clameur des Arènes* au festival Montpellier Danse.

Il collabore actuellement aux prochaines créations des metteurs en scènes : Cédric Gourmelon, Claire Devers, Thierry Roisin, Benjamin Porré.

MARIE-CHRISTINE SOMA, lumière

Après des études de philosophie et de lettres classiques, elle se tourne vers le métier de la lumière notamment grâce à la rencontre d'Henri Alekan qu'elle assiste sur *Question de géographie* de John Berger. A partir de 1985, elle se consacre entièrement à la création lumière.



En 2001 elle débute une collaboration artistique avec Daniel Jeanneteau : *Iphigénie* de Racine, *La Sonate des spectres* de Strindberg en 2003, *Anéantis* de Sarah Kane en 2005, *Adam et Ève* de Boulgakov en 2007. En 2008, ils mettent en scène ensemble *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche avec le Groupe 37 de l'École du TNS, puis *Feux* d'August Stramm, au festival d'Avignon et en 2009 *Ciseaux, papier, caillou* de Daniel Keene au Théâtre national de la Colline.

En 2010 elle adapte et met en scène *Les Vagues* de Virginia Woolf d'abord au Studio-Théâtre de Vitry puis en 2011 au Théâtre National de la Colline où elle est artiste associée.

En 2013 elle crée les lumières de la pièce d'Ibsen *Les Revenants* mise en scène par Thomas Ostermeier au Théâtre Vidy-Lausanne. Elle retrouvera Thomas

Ostermeier en 2016 pour la création de *La Mouette*, toujours à Vidy.

En 2014, elle éclaire *Platonov* au Théâtre National de l'Odéon, dans la mise en scène de Benjamin Porée, et met en scène avec Daniel Jeanneteau *Trafic* de Yohann Thommerel au Théâtre National de la Colline. Intervenante à l'École nationale supérieure des Arts décoratifs en section scénographie de 1998 à 2007 et à l'ENSATT depuis 2004.

De 2008 à 2012, elle a dirigé le Comité de lecture du Studio-Théâtre de Vitry.

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

JACQUES VINCEY ET VANASAY KHAMPHOMMALA

Pourquoi avoir choisi ce texte, *Und*, de Howard Barker ?

Jacques Vincey : C'est un texte qui n'a jamais été monté en France, une nouvelle traduction que l'on doit à Vanasay. Ce qui m'intéresse avant tout dans ce texte est qu'il propose de multiples strates d'interprétation et de compréhension. L'intrigue pourrait se résumer en une phrase très simple : une femme attend un homme. Cette trame épurée comporte un suspens : l'homme va-t-il arriver ou non ? Mais on voit très vite affleurer d'autres questions qui prolongent et enrichissent cette situation de départ : cet homme est-il son amant, est-il son bourreau ? Attend-elle l'amour ou est-ce la mort qui va arriver ? La force du texte se révèle progressivement dans les registres traversés par cette femme : du sublime au trivial, du lyrique au prosaïque. Elle se débat avec ses désirs et ses peurs mais sa quête singulière s'inscrit dans une histoire universellement partagée : ce à quoi on se confronte au bout du chemin. Comment on réagit à ça ? Comment on lutte ou comment on s'abandonne ?

Vanasay Khamphommala : Au-delà du plaisir de partager cette histoire intemporelle qui concerne chacun dans son intimité singulière, il y a aussi le plaisir de faire découvrir de nouveaux auteurs, de nouveaux textes. Barker est un auteur très important de la littérature anglaise contemporaine : certains disent de lui que c'est le Shakespeare du XX^{ème} siècle, mais on laissera le public juge de cette comparaison...

Vanasay, quel est ton rapport personnel à ce texte que tu as traduit ?

VK : Jacques dit souvent qu'il monte les textes parce qu'il ne les comprend pas, et moi je les traduis pour les mêmes raisons... Bien sûr la compréhension est un nécessaire préalable, mais dans les textes de Barker je sens une matière qui me fascine, qui est sans fond puisqu'il s'agit de se rapprocher le plus possible de la confrontation avec la mort. Alors l'humeur du jour n'est pas toujours à la tragédie, d'ailleurs Barker le dit lui-même : pourquoi se confronter à une tragédie au

théâtre alors que la vie est déjà bien assez difficile ? On peut apporter la réponse suivante : la tragédie proposée par le théâtre, à la différence de celle de la vie, donne beaucoup plus de sens, elle permet une approche plus méditative, plus sereine et finalement probablement plus intense.

Und est un monologue : en quoi cette forme vous intéresse-t-elle ? En quoi est-ce un défi ?

JV : On parle toujours à quelqu'un, même quand on se parle à soi-même, mais au théâtre, la question de l'adresse prend un sens tout particulier, notamment dans le rapport au public. Par ailleurs, même dans la vie courante, le fait d'être seul à parler engendre une parole différente. En l'occurrence, cette femme dit tout, elle dit ce qu'elle ne dirait pas d'emblée à quelqu'un d'autre. Pourtant il faut qu'elle soit reliée, il faut qu'on entende ce ressassement, ces fulgurances qui remontent. Les mots construisent des idées mais aussi des émotions : les mots sont du sens mais aussi du son. On est donc dans une appréhension à la fois intellectuelle et musicale : la musicalité de ce qu'on ne comprend pas forcément nous traverse, nous bouscule, et fait bouger nos lignes intérieures.

VK : Avant d'être une forme théâtrale, le monologue - le fait de se parler à soi-même ou à quelqu'un qui n'est pas clairement identifié - est avant tout un phénomène bizarre. L'une des choses qui me plaît dans ce texte est qu'il fait ressortir toute l'étrangeté de cet acte dans ce qu'il a d'inquiétant mais aussi d'assez drôle. C'est un texte qui navigue à travers un nombre assez impressionnant de couleurs, d'émotions. C'est un monologue pour femme schizophrène : comme elle est plusieurs dans sa tête, ce n'est pas vraiment un monologue... Par ailleurs, Jacques parlait de la dimension musicale, et sur le plateau, cela prendra la forme d'un dialogue entre musique et texte.

>>

Pourquoi avoir choisi, pour incarner cette femme, la chanteuse Natalie Dessay, dont c'est le premier rôle au théâtre ?

JV : C'est le résultat, comme toujours, d'un cheminement. Natalie Dessay représente assez bien le titre de cette pièce, Und, qui en allemand veut dire « et » : Natalie Dessay est chanteuse ET actrice. On a vu combien c'était une interprète lyrique qui avait des capacités dramatiques extraordinaires. Là, elle fait le pas, elle devient actrice, mais une actrice qui va jouer avec tout son bagage de chanteuse lyrique, toutes ces héroïnes qu'elle a chantées vont ressortir dans ce texte qui sera parlé - elle ne chantera a priori pas. Elle a une capacité à jouer des mots d'une manière musicale, et dans cette écriture, c'est extrêmement important de faire entendre le son, le rythme, la couleur, la texture d'une voix. Vanasay disait que c'est un dialogue, et c'est vrai que, très vite j'ai eu l'intuition que ce monologue devait être partagé avec un partenaire. Alexandre Meyer jouera de la guitare électrique en direct sur le plateau. Il composera une partition musicale en écho à la partition verbale portée par Natalie Dessay.

VK : C'est vrai que Barker insiste beaucoup sur la dimension musicale de son écriture, c'est notamment quelqu'un qui travaille beaucoup sur le rythme. Non seulement Natalie Dessay a cette musicalité en elle, mais en plus elle a le désir d'expérimenter de nouvelles formes musicales. La découverte de Natalie Dessay dans sa dimension de musicienne de la parole sera une première pour le spectateur. Son désir très fort de porter ce texte reflète bien son côté « tête brûlée » : c'est quelqu'un qui est à la recherche de nouveaux horizons artistiques. Et cela rejoint le texte qui se propose d'explorer de nouveaux paysages tragiques. Il y a une dimension d'expérimentation importante dans ce projet, qui relève du plaisir de pénétrer ensemble des territoires artistiques inconnus.

Avec Alexandre Meyer, on va retrouver au générique de Und plusieurs artistes avec lesquels vous avez déjà travaillé. Cette notion de fidélité artistique est-elle importante pour vous ?

JV : Oui, elle est importante : Alexandre Meyer a participé à tous mes spectacles depuis le début, Marie-Christine Soma, qui fait la lumière, Matthieu Lorry-Dupuy, qui fait la scénographie, sont aussi des partenaires de très longue date. Chaque spectacle doit être à la fois un chemin sur lequel on avance, mais aussi quelque chose qu'on doit réinventer, un défi, un risque. En l'occurrence, avec Und, il y a vraiment des questions auxquelles on doit répondre et auxquelles on n'a jamais été confronté. On est à la fois dans la solidité d'un parcours commun, et dans le saut dans le vide : qu'est-ce qu'on fait avec ce texte, comment on le fait entendre, comment on le fait sonner ?

Comment pourriez-vous caractériser l'écriture de Barker ?

JV : Ce qui à la fois m'intéresse et parfois m'irrite dans cette écriture c'est qu'elle est multiforme et qu'elle se balade dans des registres très différents. Si je dis que cela peut-être irritant, c'est parce qu'on aurait envie que cela soit plus cadré, plus simple, et en même temps c'est ce qui fait toute sa richesse, on est jamais exactement là où on s'attend à être, on est tout le temps déstabilisé, et donc emmené vers de l'inconnu, vers de l'inédit, de l'inouï.

VK : Le plaisir de Barker c'est d'être en territoire inconnu et d'avoir tous les sens aux aguets parce qu'on ne sait pas trop où on est. Il y a une acuité de la sensibilité qui laisse place à des sentiments, des émotions très diversifiés. C'est quelqu'un qui parle beaucoup des dimensions oniriques de son écriture mais, comme un rêve, ses textes sont très concrets, les sensations sont extrêmement fortes, c'est une écriture qui s'appuie sur des images très impressionnantes et très concrètes. Barker a pour parler de sa langue une jolie image, il dit que le personnage tragique c'est comme un personnage perdu au milieu d'un pays étranger et qui hurle pour se faire comprendre. Je suis très sensible à quelque chose qui oscille entre une forme d'humour -parfois désespéré- et un abandon au lyrisme dont toutes les écritures contemporaines ne sont pas toujours capables. Il y a aussi une beauté de la poésie, une beauté

de la langue, quelque chose qui se développe presque comme des arias, et qui a beaucoup contribué à l'attrait que j'ai eu et que Natalie a pu avoir pour ce texte.

JV : Dans cette écriture qui s'autorise tout - mais pour autant pas n'importe quoi - il y a une liberté jubilatoire et des collisions de registres qui provoquent l'émotion, ou le rire.

VK : Un texte fondateur de la culture anglaise après le XIX^{ème} c'est Alice au pays des merveilles et pour nous c'est un peu « Natalie au pays des cauchemars » : Barker n'est pas anglais pour rien, il y a un rapport à l'onirique qui est très concret. Ce qui est beau dans le texte de Lewis Carroll comme dans celui de Barker, c'est cette appréhension extrêmement réaliste de l'irréel.

Où en êtes-vous dans le processus de création ?

JV : C'est un projet qui s'est construit d'une manière un peu particulière dans la mesure où il a suivi un processus est très long. On a commencé à répéter il y a près d'un an - quand je suis arrivé au théâtre Olympia - sur de très courtes périodes : nous nous voyions avec Natalie, Vanasay et Alexandre Meyer sur deux, trois jours pour une petite étape de travail, puis chacun repartait à ses activités jusqu'au prochain rendez-vous, deux ou trois mois après. Donc c'est un processus par petites étapes qui s'élargissent à l'approche de la création. La dernière étape en date concernait la scénographie : la maquette est faite, reste à construire le décor. Enfin, à partir de début mai, on s'enferme dans la salle de répétition et sur le plateau pour, le 26 mai, offrir ce spectacle au public.

VK : Effectivement ce mode de création a été très particulier, mais il me semble parfaitement adéquat à ce projet parce que, encore une fois, Barker est anglais, et les Anglais, ça aime le thé, et le thé, ça infuse... Et il se trouve que ce projet avait besoin d'une forme d'infusion parce que c'est une écriture qui n'est pas immédiate, qui pénètre un peu les strates profondes de la conscience. D'ailleurs, sur la scénographie c'est quelque chose sur quoi on a cherché à travailler, qu'il y ait une forme de suggestion, d'infusion qui ne soit pas immédiate, mais

qui puisse laisser un goût en bouche un peu plus long.

Toute dernière question, un peu provocatrice, il est dit de l'œuvre de Barker qu'elle est difficile, qu'est-ce que vous répondez à cette affirmation ?

JV : Oui. C'est un auteur difficile dans le sens où c'est un auteur exigeant, c'est un artiste - parce que c'est aussi quelqu'un qui peint, qui fait de la photographie -, qui va au bout de ce qu'il sent être le plus important pour lui, sans pour autant se soucier de la reconnaissance que ça va lui apporter. C'est-à-dire qu'il y a une radicalité dans son engagement d'artiste qui est nécessairement difficile, mais qui est aussi toute sa force et sa puissance. On le sait, l'histoire de l'art nous donne beaucoup d'exemples d'artistes qui ont eu une reconnaissance tardive parce qu'ils étaient un peu trop en avance, un peu trop dérangeants à l'époque où ils écrivaient, où ils peignaient. Je pense que Barker fait partie de ces artistes-là.

VK : Je dirais que Barker est difficile parce que les questions qu'il aborde sont des questions difficiles. Mais c'est un auteur qui cherche à construire un œuvre monde avec ce qu'elle peut avoir de proliférant. En revanche, c'est aussi une œuvre qui offre un abord assez immédiat. Il y a quelque chose dans son œuvre qui me fait penser à de la peinture, où à une cathédrale : une cathédrale c'est quelque chose d'architecturalement, d'artistiquement très compliqué, mais quand on est à l'intérieur, on décode des sensations. Il y a quelque chose qui est de cet ordre-là dans les paysages de Barker : on se plonge dans un univers qui a une force esthétique très grande, qui est assez fascinant. On ne comprend pas tout mais où on se laisse pénétrer par les vibrations de sens. C'est une œuvre vraiment très sensorielle, et à mon avis elle est d'autant plus compliquée que, souvent, on ne la prend pas par le bon sens.

JV : Il faut parfois savoir se laisser emporter par les sens, pour pouvoir saisir le sens !

Mardi 24 mars 2015

MATHIEU LORRY-DUPUY

Comment définirais-tu le travail du scénographe ?

Le travail du scénographe consiste, en collaboration avec le metteur en scène et l'équipe artistique, à imaginer un dispositif visuel sur le plateau. Le travail avec le metteur en scène commence assez tôt : en général plus d'un an avant la création. Dans le cas de *Und*, Jacques Vincey a d'abord travaillé avec Vanasay, ensuite nous avons beaucoup travaillé à trois, la scénographie et la dramaturgie se sont développées conjointement.

J'utilise des maquettes, des dessins, des logiciels de 3D qui permettent de donner la meilleure image possible de ce que cela donnera sur la scène. D'un projet à un autre ce dispositif ressemble plus à un décor au sens traditionnel du mot, comme pour Yvonne, princesse de Bourgogne, ou à une installation plastique plus légère qui joue comme une métaphore, comme pour *Und*.

Quel a été ton parcours, notamment en collaboration avec Jacques Vincey ?

J'ai fait une école d'art appliqué, l'École Nationale des Arts Décoratifs, avec une spécialisation en scénographie, puis j'ai travaillé pendant un an comme assistant au festival d'Aix-en-Provence, avant de commencer à vraiment faire de la scénographie. J'ai débuté ma collaboration avec Jacques lors de sa création du Banquet à la Comédie Française, cela fait six ans, et *Und* est notre septième collaboration. Il y a une belle fidélité avec Jacques : lorsque je l'ai rencontré, j'étais assez jeune dans le travail, et sa volonté de se réinventer a participé à la maturation de mon propre travail. Cette saison, par exemple, la scénographie de Yvonne, princesse de Bourgogne était plus concrète, plus réaliste, permettait plus d'interactions avec les comédiens que les projets précédents, plus abstraits. Jacques a envie de toucher à plein de formes théâtrales différentes, ce que j'apprécie vraiment car cela me permet à mon tour de développer de nouveaux univers.

Comment avez-vous abordé le travail autour de *Und* ?

Pour certains projets, Jacques avait tout de suite une image en tête, pour d'autres il n'en avait aucune : il n'y a pas de plan préétabli en dehors d'un calendrier à respecter. À chaque fois, Jacques me donne le texte à lire, on commence à en parler ensemble, puis avec Vanasay, et petit à petit, on évoque des références, on partage un champ d'images très large allant d'illustrations de magazines à des installations d'artistes contemporains, et enfin on essaie d'imaginer le texte mis en scène dans des espaces très variés. Je propose ensuite quatre ou cinq dispositifs différents, en 3D, que l'on observe attentivement en analysant ce que chacun d'entre eux fait raisonner du texte. Pour *Und*, j'ai fait des propositions très éloignées les unes des autres : le choix final se fait en fonction de ce que le dispositif révèle du texte, du potentiel d'investissement de l'espace par la mise en scène. L'étape suivante se fait en lien avec le directeur technique, Laurent Choquet : il s'agit d'évaluer au plus tôt la faisabilité technique et logistique, d'affronter le plus en amont possible les défis qui ne manquent jamais de se présenter.

Sans trop en dévoiler, peux-tu parler de la scénographie de *Und* ?

En en parlant et en comparant mes différentes propositions, qui allaient d'espaces très réalistes à des espaces très abstraits, nous nous sommes aperçus qu'un matériau qui puisse se transformer, avoir une évolution, voire disparaître, fonctionnerait bien comme métaphore. Nous cherchions également un matériau qui puisse exercer une certaine fascination, qui soit étrange, qu'on ait peu l'habitude de voir au théâtre : notre choix s'est porté sur la glace. L'espace se crée également en fonction des contraintes que l'on se donne. Pour *Und*, il y a une idée de danger ; nous avons donc pensé à un lustre qui suspend ses couperets au-dessus du personnage dans un équilibre très fragile. Par ailleurs, bien qu'on ne sache jamais si ce dont parle le personnage est fantasmé, rêvé, ou fait partie du passé, le texte traite de la mémoire : on comprend, petit à petit qu'elle est dans un endroit assez étrange qui a un rapport avec la mort, et avec la Shoah. >>

C'est un sujet qui requiert beaucoup de délicatesse : ces multiples suspensions qui évoquent le lustre, combinées avec l'utilisation de la glace, manifestent avec sensibilité la fragilité de la présence d'une foule de personnes disparues. Und, le personnage incarné par Natalie Dessay, sera au centre de la scène, point d'accroche du spectacle, présence vivante cernée par la mort.

Quels ont été les défis rencontrés au cours du projet ?

D'abord nous ne savions pas s'il était réalisable ou pas. En premier lieu, il a donc fallu trouver de la glace, j'ai discuté avec des fournisseurs, je me suis rendu dans une usine, j'ai rencontré des sculpteurs spécialisés pour comprendre dans quelles conditions, à quelle température le travail de ce matériau pouvait s'effectuer. Les sculpteurs travaillent sur des blocs de glace transparente de 1m x 50cm x 28cm pesant 120 kg, et notre travail doit se faire dans les limites des contraintes imposées par ces blocs standards. De multiples paramètres doivent être pris en compte : le découpage, le transport, la conservation... A la fin, ça ne semblera pas très compliqué, mais au début, il y a beaucoup d'inconnues. C'est beaucoup de travail pour tout le monde, mais c'est très intéressant de travailler dans un processus d'expérimentation, de parfaite nouveauté.

Mardi 14 AVRIL 2015

ALEXANDRE MEYER

Peux-tu nous parler de ton parcours et de ce qui t'as amené à composer pour le théâtre ?

J'ai commencé à jouer dans des groupes, puis pour des spectacles, toujours avec des groupes, et, de fil en aiguille, j'ai rencontré des gens du monde du théâtre et de la danse avec lesquels des parcours communs très suivis se sont petits à petit dessinés. Certaines collaborations sont très anciennes, avec Jacques Vincey par exemple, ou bien avec Frédéric Minière, qui m'accompagnait pour Yvonne, princesse de Bourgogne. Il me semble important de mélanger les genres, de ne pas être uniquement musicien, de favoriser les échanges avec les autres disciplines. Aujourd'hui le travail pour le théâtre est ce qui me prend le plus de temps, mais la collaboration avec des metteurs en scène nourrit mon travail personnel et je continue à faire des choses pour moi.

Comment as-tu abordé le travail autour de Und, dont Jacques Vincey et Vanasay Khamphommala ont souligné la dimension musicale ?

J'ai lu le texte et, immédiatement après, Jacques et moi avons commencé à travailler, sans contraintes ou indications particulières, dans un dialogue constant destiné faire avancer ensemble la relation entre le texte et la musique. Effectivement, l'écriture est en elle-même très musicale : il y a des indications sonores, dans la ponctuation notamment, le texte fonctionne sur un principe de répétitions, de variations, et certains passages peuvent s'apparenter à des thèmes. Cependant, ce qui m'influence plus encore que le texte lui-même, c'est la manière qu'a Natalie Dessay de se l'approprier, puisque c'est aussi dans le jeu du comédien que se révèle la dimension rythmique et musicale d'une œuvre. Mais le travail est en cours, et la musique n'est pas encore entièrement écrite...

Tu composes la musique de *Und* et tu seras également sur le plateau...

Ce n'est pas nouveau pour moi, je suis souvent sur le plateau avec les comédiens. La présence sur scène est quelque chose qui me tient à cœur depuis que je travaille pour le théâtre et la danse. C'est une manière d'accompagner le spectacle jusqu'au bout, tout en gardant la souplesse, la possibilité de changer un peu tous les soirs, de s'adapter au mieux au jeu des comédiens. À l'intérieur de la trame composée, j'aime profiter de la liberté que m'offre la présence sur le plateau : d'ailleurs, l'écriture musicale n'est pas la même si elle est destinée à être jouée en direct, puisque je sais que rien ne sera figé, que tout restera ouvert. Pour Jacques Vincey, comme pour moi, la musique doit être vivante, qu'elle soit enregistrée, comme pour Yvonne, princesse de Bourgogne, ou jouée en direct sur le plateau, comme pour Und, où tout se passe dans l'accompagnement, le dialogue, et l'échange.

Mardi 14 AVRIL 2015

« 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 brochant 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 dupé par les pirouettes d'un autre.

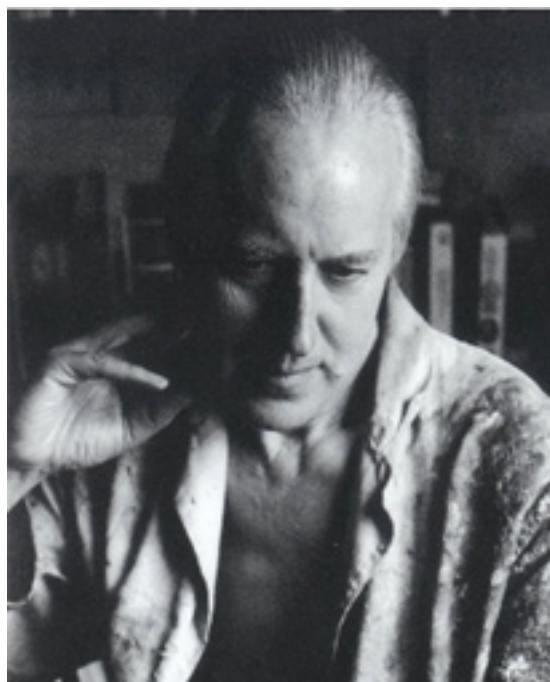
S'installe ainsi une forme de suspense, d'autant plus forte que l'enjeu de cette partie d'échecs se révèle bientôt être la vie des deux personnages. Barker rejoint ici l'une de ses thématiques de prédilection qui est de faire du théâtre le lieu de rencontre avec la mort — avec cette ambiguïté cruciale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



©DR

Né en 1946, Howard Barker est 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.



©DR

« [...] On ne peut pas dire que je passe du lyrique au théâtre, soudain, comme ça ça fait trente ans que je veux jouer, et j'ai commencé par le théâtre. J'ai toujours gardé en tête qu'un jour j'irai là où j'ai toujours voulu aller, c'est sur une scène de théâtre ; c'est-à-dire avoir à faire avec les mots.

[...]

J'ai une voix relativement aigüe et claire quand je chante en lyrique, et qui ne correspond pas du tout à qui je suis en vérité. C'est sûrement ce qui a donné une chose intéressante au final. Puisque J'ai toujours dit moi j'ai une voix d'ange mais je suis une sorcière. !!! Alors ça m'intéresse d'être uniquement dans cette voix parlée pour explorer enfin la sorcière. »

Entretien de Natalie Dessay pour les Célestins
Mai 2016

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.

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 Plevén 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 pregnante 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

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 ?

EXTRAIT DE *OH LES BEAUX JOURS*, SAMUEL BECKETT (1963, POUR LA VERSION FRANÇAISE)

ACTE PREMIER

Étendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon. Pentes 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 ?

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 ?

Nous vous livrons 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* :

LA POÉTIQUE, ARISTOTE

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 ?

L'ART POÉTIQUE, CHANT III, BOILEAU (1674)

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 ?

EXTRAIT DE : LA MORT, L'UNIQUE ET L'ART DU THÉÂTRE, HOWARD BARKER

« 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 ?
Quelle 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 différence avec celle d'Aristote ? de Boileau ?
Finalement, quelle conception de la tragédie se dégage-t-il des écrits théoriques de Howard Barker ?

EXTRAIT DE *SPECTRES DE SHAKESPEARE DANS L'ŒUVRE DE HOWARD BARKER*, VANASAY KHAMPHOMMALA

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 artistiques »¹, occupe une place centrale. Son projet, tel qu'il le définit, est de « créer une forme de tragédie qui ne soit pas morale . »² 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

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.

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 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 éclipçant 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 Solution »³. 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 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

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.

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).

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 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 conformisme.⁷ 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'excuse ? »⁸ Il en va de Shakespeare vis-à-vis de *Lear*

6 Arguments, p. 235-236.

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.

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 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 éduicable. 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.

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).

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 scène »¹⁰:

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

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 original ¹¹, 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 renversement »¹², 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. 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.)

10 A Style, p. 33.

11 « 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).

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

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 tragédie¹³. 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 XXe 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 faillite. 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 XXe 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 barbare », alors Barker se range sciemment du côté de la barbarie, à laquelle le théâtre doit « son unique pouvoir [...] : celui de captiver ».

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.

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.

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

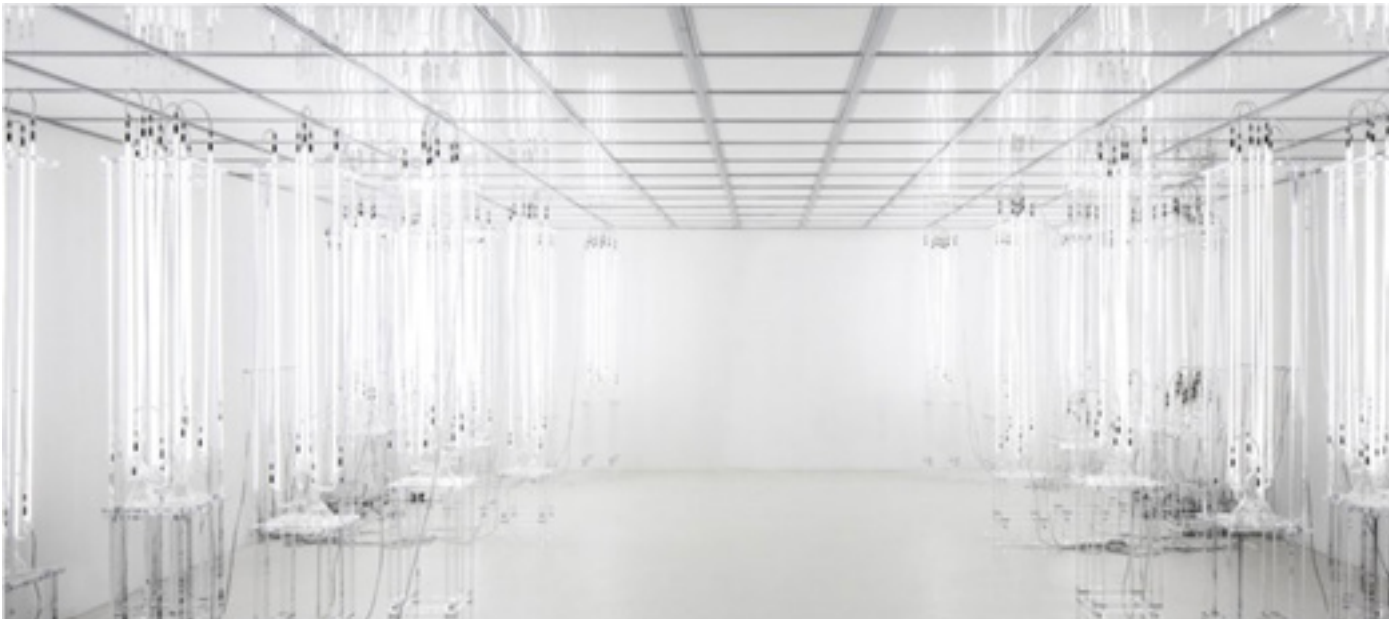


2. Morgue

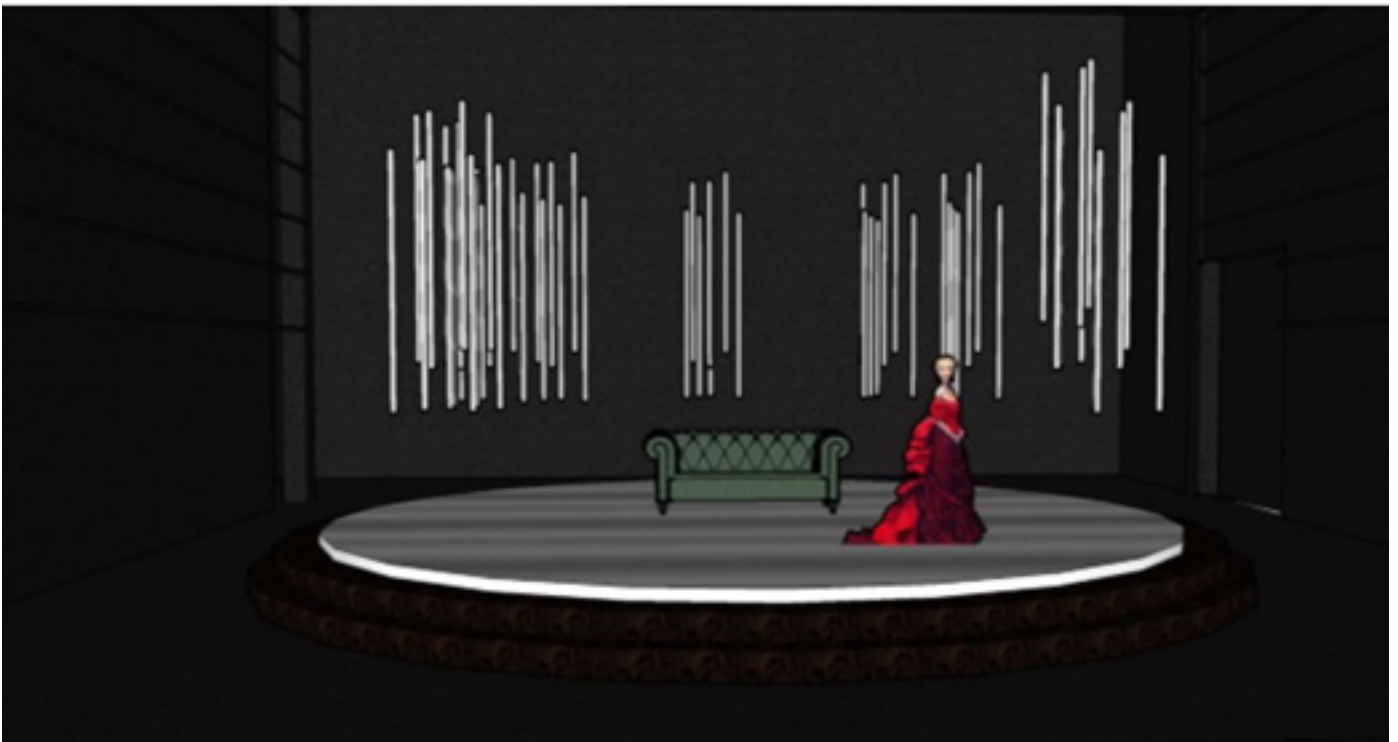


3. Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe, 2005

Architecte : Peter Eisenman



4. Loris 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

THEATRE (TEXTES PUBLIES AUX EDITIONS THEATRALES)

- *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 THEORIQUES

- *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

Célestins

THÉÂTRE DE LYON

Billetterie : 04 72 77 40 00

Administration : 04 72 77 40 40

www.celestins-lyon.org

4 rue Charles Dullin - 69002 Lyon