

THÉÂTRE

Tableau d'une exécution

Howard Barker / Claudia Stavisky

De Howard Barker

Mise en scène Claudia Stavisky

Avec David Ayala, Éric Caruso, Christiane Cohendy, Anne Comte, Luc-Antoine Diquéro, Sava Lolov, Philippe Magnan, Julie Recoing, Richard Sammut

Texte français Jean-Michel Déprats © éditions Théâtrales (2001)

Scénographie Graciela Galán

Assistante à la mise en scène Joséphine Chaffin

Costumes Lili Kendaka

Lumière Franck Thévenon

Son Jean-Louis Imbert

Maquillage, coiffure Cécile Kretschmar

Dessins et création graphique Stephan Zimmerli

Vidéo Laurent Langlois

Collaboration artistique Alexandre de Dardel

Production Célestins – Théâtre de Lyon / Coproduction Comédie de Caen – Centre dramatique national de Normandie / Comédie de Saint-Étienne – Centre dramatique national / Avec le soutien du Grand Lyon, la métropole

Décembre 2017

Mardi 5 à 20h

Mercredi 6 à 20h

> durée : 2h15

> lieu : Théâtre du Port Nord

> tarifs : 7 à 24 €

Renseignements et réservations

Tél: 03 85 42 52 12

billetterie@espace-des-arts.com - www.espace-des-arts.com



Tableau d'une exécution

Howard Barker / Claudia Stavisky



SYNOPSIS

République de Venise, 1571, en pleine Renaissance. Galactia, femme et peintre, se voit commander un tableau monumental pour commémorer la bataille de Lépante et glorifier la victoire de l'État vénitien sur l'Empire ottoman. Au lieu de mettre en scène l'apologie du combat, elle choisit de peindre la vérité d'une guerre, sa réalité faite de chairs mortes et de corps à vif. Le troublant tableau vient alors heurter le politique, entraînant Galactia dans un duel où l'art se fait l'ennemi des mécaniques du pouvoir.

Cru et cruel, *Tableau d'une exécution* fouille en une vingtaine de tableaux la sphère intime et publique de la réation d'une œuvre d'art à travers le parcours tortueux d'une femme à l'état brut. Dans une langue d'une profondeur poétique sans concession aucune, vive et mordante, les mots dévoilent des corps sensibles, convulsifs, acérés. Rien n'est montré dans cette pièce et pourtant la poésie est tout entière sur le plateau. Peintre autant qu'auteur, Howard Barker confronte l'exécution d'une œuvre d'art à la mise à mort de l'expérience créatrice face au pouvoir politique.

ENTRETIEN AVEC CLAUDIA STAVISKY (RÉALISÉ MANUEL PIOLAT SOLEYMAT, DÉCEMBRE 2015)

L'œuvre de Howard Barker occupe une place très particulière dans la dramaturgie anglaise contemporaine. Quel regard portez-vous sur ce théâtre ?

Claudia Stavisky : Howard Barker est un immense auteur et, en particulier, un immense tragédien. Il est, je crois, le seul auteur vivant de dimension shakespearienne dans la littérature anglaise. Et malgré cela, il n'est selon moi pas assez reconnu, y compris chez lui en Grande-Bretagne. Cela tient probablement à la complexité de son œuvre. Depuis ses premières pièces (qui, malgré leur sujet et leur langue convulsive, étaient de structure assez classique), Howard Barker a affirmé, d'œuvre en œuvre, une singularité formelle tout en creusant les mêmes inquiétudes, les mêmes interrogations sur l'humain. La place toute particulière qu'il occupe vient également de l'école¹ qu'il a créée et au sein de laquelle il met en scène la plupart de ses pièces.

Howard Barker dit lui-même que son théâtre a sans doute été marginalisé parce qu'il n'a jamais consenti à s'en servir pour délivrer des messages, pour dénoncer des faits de société, transmettre ses opinions aux publics...

C. S. : C'est exact. Dans *Tableau d'une exécution*, par exemple, la dernière scène surprend, « cueille » le spectateur de manière brutale et inattendue. Cette façon de faire sens est essentielle pour comprendre son théâtre. Ce refus de délivrer des messages, des réponses toutes faites aux situations que ses textes développent, rend ses pièces beaucoup plus complexes et moins immédiatement séduisantes que beaucoup d'autres textes. Mais c'est aussi ce qui les ouvre à une pluralité de perspectives et de sens. Cela m'intéresse et correspond à mon travail de mise en scène.

Pouvez-vous, en quelques mots, présenter *Tableau d'une exécution* ?

C. S. : En 1571, dans la République de Venise, une femme peintre, prénommée Galactia², se voit commander un tableau monumental en commémoration de la bataille de Lépante³. Mais au lieu de glorifier la victoire chrétienne face à l'Islam, elle peint la vérité de la guerre, dans toute sa violence, son atrocité, sa morbidité. Bien sûr, le tableau heurte ses commanditaires. Galactia est alors entraînée dans un bras de fer où les impératifs de l'art s'opposent aux mécanismes du pouvoir. En une vingtaine de tableaux, à travers le parcours d'une femme à l'état brut, Howard Barker fouille les sphères intimes et publiques de la création d'une œuvre d'art. Il le fait dans une langue radicale et profondément poétique. Dans une langue vive, mordante, qui dévoile des corps et des êtres d'une sensibilité à fleur de peau.

En une vingtaine de tableaux, à travers le parcours d'une femme à l'état brut, Howard Barker fouille les sphères intimes et publiques de la création d'une œuvre d'art.

Voilà longtemps que vous pensez à mettre en scène *Tableau d'une exécution*. Pour quelles raisons cette pièce, davantage qu'une autre œuvre de Howard Barker, vous habite-t-elle ainsi ?

C. S. : Pour moi, *Tableau d'une exécution* contient la totalité des thèmes qui composent l'œuvre de Howard Barker. C'est un véritable condensé des sujets qui le préoccupent, et qui me touchent : le rapport entre intime et politique, le parcours d'une femme complexe, jusqu'au-boutiste, qui est, à certains égards passionnante, à d'autres détestable... *Tableau d'une exécution* est traversé, dans sa dimension tragique, par un souffle shakespearien.

Un souffle qui éclaire intensément ce qui rend humain un être humain.

(SUITE)

Comme nous venons de le dire, ce théâtre ne s'applique pas à résoudre des sujets mais, au contraire, à éclairer des thématiques pour tenter d'en faire surgir un maximum de dimensions, de questionnements. Sur quelles perspectives ouvrent, selon vous, les sujets que vous venez d'évoquer ?

C. S. : Sur la question fondamentale du rapport entre l'art et la politique, entre la sphère intime et la sphère publique. Sur le processus de création artistique. Sur la lutte constante pour la survie d'une femme libre et indépendante. Sur la question du désir et de l'amour. Sur l'assujettissement de l'individu à ses désirs... Ce que j'aime énormément dans cette pièce, c'est que sa dimension épique s'exprime à travers un point de vue intime.

Quels aspects de la condition féminine *Tableau d'une exécution* éclaire-t-il ?

C. S. : Pour Howard Barker, la liberté ultime, pour une femme, ou plutôt le point central de toutes ses libertés, est justement de pouvoir être entièrement ce qu'elle est. C'est-à-dire un être humain qui possède un sexe de femme. Il a exploré cette question dans presque toutes ses pièces, ce qui lui a même valu d'être accusé parfois de pornographie. Cette liberté ultime – qui est aussi l'énigme la plus insaisissable pour un homme et, en particulier, pour l'homme qu'il est – est concrétisée par le cri orgasmique de la femme, par la libération d'énergie que provoque l'orgasme féminin. Ce cri devient ainsi la marque fondamentale de l'altérité qui se joue entre l'homme et la femme. C'est aussi, peut-être, le point de cristallisation de la peur viscérale que ressent l'homme face à cette altérité. Cette façon de traiter la condition féminine condense, en elle-même, toute la pensée féministe que l'on a pu développer depuis la fin du XIX^e siècle.

Dans cette pièce, que dit Howard Barker – qui est aussi peintre – sur l'art pictural ?

C. S. : Il parle de l'énigme de la représentation. La quête artistique de Galactia est de représenter l'horreur de la guerre, l'horreur de la déconstruction de l'humain, l'irreprésentable. C'est précisément ce que cherche Howard Barker à travers son œuvre. Il me paraît impossible de dissocier le peintre de l'auteur ou du metteur en scène... « l'art du théâtre se donne comme expérience viscérale avant d'être intellectuelle », proclame-t-il. Le corps devient alors le lieu de l'Histoire. Le politique se loge dans l'intime et le charnel. Sa peinture est brutale, nue. Il fait dire à Galactia « Mais c'est le travail de l'artiste d'être brutal, voilà ce qui est difficile ». Chez Barker la peinture et le théâtre se nourrissent mutuellement, font partie du même univers. « Je crois que la subversion la plus vive réside dans la question, et non dans la réponse. »

Est-ce que la metteuse en scène que vous êtes, à l'instar de Howard Barker, travaille à s'affranchir des messages que peuvent vouloir véhiculer certains spectacles ?

C. S. : Ma volonté première est de comprendre et de ne pas me contenter des réponses toutes faites sur le monde. Je choisis les textes que je mets en scène pour tenter de saisir, de comprendre le magma dans lequel nous sommes tous. Pour cela, évidemment, il faut interroger l'humain, et l'interroger dans sa complexité. De ce point de vue, je me sens extrêmement proche de Barker. Je crois, comme lui, que la subversion la plus vive réside dans la question, et non dans la réponse.

Cette façon d'ouvrir le sens plutôt que d'asséner des vérités est une chose que l'on trouvait dans *En roue libre (The Village Bike)*⁴, pièce que vous avez mise en scène en janvier 2015. Il y avait quelque chose d'irrésolu dans ce spectacle...

C. S. : En effet. Ce spectacle a d'ailleurs provoqué de vives réactions, en particulier chez les femmes. La fin de la pièce a pu paraître antiféministe à certains spectateurs. Mais *En roue libre* est un texte qui n'a pas vocation à être féministe, ou antiféministe... Ce n'est pas un pamphlet. Et c'est tant mieux.

L'une des dimensions fondamentales du théâtre de Howard Barker est le langage qu'il déploie. Comment pourriez-vous le caractériser ?

C. S. : C'est un langage au couteau. L'écriture de Barker est nerveuse, spasmodique : elle développe en permanence la puissance de la convulsion et de l'explosion. C'est pour cela qu'il n'y a aucun moment de calme, aucun moment de répit. Tout y est charnel. Tout y est brutal.

Tout y est brutal, et en dehors de tout naturalisme, dans un « discours tragique qui doit être poétique », pour reprendre les mots de l'auteur. Quel type de poétique souhaitez-vous engendrer à travers votre mise en scène ?

C. S. : Une poétique de la chair et des corps en mouvement. Galactia dit « il me faut inventer un nouveau rouge pour tout ce sang, un rouge qui pue ». Dans son atelier, représenté à travers un espace à la fois abstrait et très concret, la peintre travaille avec acharnement, rage, persévérance. Comme Barker, la Renaissance que j'ai envie de faire surgir est une Renaissance de boue, de faim, de déchets, de sang... Très loin de l'univers magnifié que convoquent, par exemple, les films de Franco Zeffirelli.

Vous avez confié le rôle de Galactia à Christiane Cohendy. Pourquoi ce choix ?

C. S. : Parce que c'est une actrice physique et animale. J'aime que Galactia soit une femme mûre qui, malgré son âge, reste profondément charnelle. C'est un personnage aventureux, inattendu et insaisissable. Je trouve que Christiane Cohendy a beaucoup de Galactia en elle.

¹The Wrestling School (l'École de lutte), fondée en 1988 – école qui n'a pas pour vocation de former des acteurs, mais de mettre le théâtre de Howard Barker en pratique.

²Personnage inspiré d'Artemisia Gentileschi (1593 - v. 1652), fille du peintre Orazio Gentileschi (1563 - 1639). ³Bataille navale qui, le 7 octobre 1571, vit la marine vénitienne triompher de l'Empire ottoman.

⁴Pièce de Penelope Skinner créée au Théâtre Les Ateliers, à Lyon.

EXTRAITS

SCÈNE 4

[...]

GALACTIA - Carpeta, comment fais-tu pour peindre la pitié ? Tu as toujours peint la pitié, moi jamais. Dis-moi comme on fait.

CARPETA - Je ne crois pas que tu puisses peindre la pitié, Galactia.

GALACTIA - Pourquoi ?

CARPETA - Je ne crois pas que tu éprouves de la pitié, donc tu ne peux pas la peindre.

GALACTIA - Ah. À présent tu deviens méchant.

CARPETA - Non. Toi tu es violente, donc tu sais peindre la violence. Tu es furieuse, donc tu sais peindre la fureur. Et le mépris, ça tu sais peindre. Oh, oui, tu sais bien peindre le mépris. Mais tu n'as pas assez de grandeur pour peindre la pitié.

GALACTIA - Assez de grandeur ?

CARPETA - Pas de chance pour toi, car si tu savais peindre la pitié, l'Église te soutiendrait, et si tu savais peindre la gloire, tu satisferais l'État. Mais tu ne plairas à personne.

GALACTIA - Tu sais ce que je crois ? Je crois que tu es merveilleux pour faire ton propre éloge. Merveilleux. Mais la pitié n'a rien à faire avec la grandeur : c'est le renoncement. Le renoncement à la passion, ou la passion du renoncement. Capituler devant ce qui est. Plutôt que de m'apitoyer sur ce mort, je dirais – le coupable il est là, accuse-le, identifie-le. Cerne les responsabilités. Sinon le monde n'est qu'un vaste marécage de larmes obscènes qui clapote sur les bottes des salauds. Tu peins très bien la pitié, mais tu subis tout, et pour finir tu trouves les plaies du Christ – excitantes. Tu trouves la souffrance – érotique. Tes crucifixions – ont quelque chose de glauque. L'Église les adore, les évêques en sont onctueux de plaisir, mais à la vérité, ce sont plutôt des images pornographiques, Carpeta. Et si tu étais normal, tu aimerais une femme plus jeune.

SCÈNE 10

[...]

URGENTINO - J'ai, voyez-vous, le plus profond respect pour la Signora Galactia, comme peintre et comme femme.

CARPETA - Moi aussi. Je pense qu'elle est –

URGENTINO - Ne m'interrompez pas –

CARPETA - Excusez-moi –

URGENTINO - Un profond respect. Elle n'est pas finie. Assurément elle n'est pas finie; elle bouge, elle voyage, c'est une sorte de météore qui trace sa voie à travers les espaces obscurs, sans subir d'attraction, je veux dire l'attraction d'astres plus puissants, elle ne subit d'autre influence que celle de son propre désir, et elle a par sa persévérance et peut-être aussi par sa perversité – créé un mouvement, une sorte d'école, et elle est brillante. Le cardinal et moi-même avons pensé et décidé ensemble que Venise ne pouvait manquer de célébrer son génie parce que pour un foyer artistique tel que Venise, pour une clique cynique de bureaucrates tels que nous, qui aimons nous flatter de notre bon goût, laisser filer un gros poisson entre les mailles de notre mécénat, ce serait une erreur. Je vous taquine, mais nous avons horreur de rater qui que soit.

OSTENSIBILE - Nous aurions horreur de vous rater.

URGENTINO - Oui, nous aurions horreur de vous rater vous aussi. Donc nous l'avons choisie. Le talent est rare et précieux, et naturellement il est aussi explosif. Que se passe-t-il, est-elle folle ?

(Un temps)

CARPETA - Folle ? Si elle est folle ? Elle – oui, elle est peut-être un peu folle, elle me demande tout le temps de quitter

ma femme. Et – tout à l'avenant. C'est une forme de folie.

CLAUDIA STAVISKY



Après le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (classe d'Antoine Vitez), Claudia Stavisky poursuit une carrière de comédienne notamment avec Antoine Vitez, Peter Brook, René Loyon, Stuart Seide, Bruce Myers, Jérôme Savary, Viviane Théophilidès, Brigitte Jaques...

En 1988, elle passe à la mise en scène et crée notamment *Sarah et le Cri de la langouste* de John Murrell, *Avant la retraite* de Thomas Bernhard au Théâtre national de la Colline (Denise Gence a obtenu le Molière de la meilleure actrice pour ce spectacle), *Munich-Athènes* de Lars Norén au Festival d'Avignon 1993, *Nora ou ce*

qu'il advint quand elle eut quitté son mari et *Le Soutien de la société* d'Elfriede Jelinek au Théâtre national de la Colline, *Mardi* d'Edward Bond, *Comme tu me veux* de Luigi Pirandello, *Le Monteplats* de Harold Pinter à la Maison d'arrêt de Versailles, *Le Bousier* d'Enzo Cormann, *Électre* de Sophocle, *Répétition publique* d'Enzo Cormann à l'Ensat.

L'Opéra national de Lyon l'invite à créer *Le Chapeau de paille de Florence* de Nino Rota en 1999, *Roméo et Juliette* de Charles Gounod et *Le Barbier de Séville* de Rossini en 2001.

Depuis mars 2000, elle dirige les Célestins, Théâtre de Lyon où elle a mis en scène *La Locandiera* de Carlo Goldoni, *Minetti* de Thomas Bernhard présenté au Festival d'Avignon 2002 puis au Théâtre de la Ville à Paris, *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare au Grand Théâtre dans le cadre des Nuits de Fourvière, *Cairn* d'Enzo Cormann, *Monsieur chasse!* de Georges Feydeau, *La Cuisine* d'Arnold Wesker créé sous chapiteau, *L'Âge d'or* de Georges Feydeau, *La Femme d'avant* de Roland Schimmelpfennig, *Jeux doubles* de Cristina Comencini, *Blackbird* de David Harrower présenté au Théâtre des Abbesses à Paris et au Canada, et *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov créé au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris. En 2010, elle met en scène *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset sous chapiteau, puis elle est appelée par Lev Dodine pour créer une autre version de la pièce au Maly Drama Théâtre de Saint-Petersbourg, en langue russe avec la troupe permanente (création le 11 décembre 2010). En mars 2011, elle monte *Le Dragon d'or*, puis *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig, en septembre de la même année. Elle met en scène *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller en octobre 2012, repris aux Célestins en janvier 2014, suivi d'une tournée nationale, puis *Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee Williams, créé aux Fêtes nocturnes de Grignan en 2013 et repris aux Célestins. En 2015, elle crée *En roue libre (The Village Bike)* de Penelope Skinner. Elle met en scène *Les affaires sont les affaires* d'Octave Mirbeau, en mars 2016, aux Célestins puis actuellement en tournée en France et à l'étranger. Elle créera *Rabbit Hole* de David Lindsay - Abaire en 2017.

Invitée en 2015 par le Dramatic Arts Center de Shanghai, Claudia Stavisky recrée *Blackbird* de David Harrower, avec des comédiens chinois. Spectacle présenté à Pékin et suivi d'une tournée en Chine.

Depuis septembre 2014 et jusqu'en 2017, Claudia Stavisky a orchestré un projet de médiation et d'ateliers de pratique artistique avec les habitants de Vault-en-Velin à partir de la fable de Philippe Dujardin, *La « chose publique » ou l'invention de la politique*. Ce projet a abouti à la création de Senssala en décembre 2016 au Centre Charlie Chaplin de Vault-en-Velin et en janvier 2017 aux Célestins.

HOWARD BARKER



Howard Barker est né en 1946 en Angleterre à Dulwich. Il est issu du milieu populaire et marqué par l'après-guerre dès son enfance. Ce jeune anglais est un auteur des plus originaux et des plus féconds du théâtre contemporain britannique. Il fut longtemps méconnu en France bien qu'aujourd'hui ses pièces suscitent la curiosité de nombreux traducteurs, metteurs en scène et écrivains. Peintre, poète, auteur d'une cinquantaine de pièces, théoricien du drame et metteur en scène, il écrit notamment pour la scène qu'il s'agisse de théâtre ou d'opéra mais aussi pour la télévision, la radio ou le cinéma.

Sa carrière débute au théâtre politique du Royal Court de Londres, comme d'autres auteurs de son époque tels qu'Edward Bond et David Edgar. Au début des années 1980, ses pièces relèvent d'un théâtre sociopolitique, ayant des thèmes sur le pouvoir et ses vices. En effet, Howard Barker se consacre à l'écriture à partir de la fin des années 1970 alors que le théâtre de l'absurde, mouvement théâtral avant-gardiste, est à ce propos toujours en vigueur. Il débute ainsi à une époque marquée par le renouvellement du théâtre politique, juste avant le développement du théâtre anglais contemporain et après l'abolition de la censure.

En 1987, il fonde avec un groupe d'artistes sa propre compagnie, « The Wrestling School », qui aura pour but de produire exclusivement ses pièces qui appartiennent selon lui au « Théâtre de la Catastrophe ». En effet il recherche une conception moderne de la tragédie en s'exprimant sur la complexité des êtres. Il travaille beaucoup sur les thèmes de la violence, de la sexualité et du pouvoir, afin d'explorer l'âme humaine. Barker est partisan d'un théâtre exigeant qui traiterait le spectateur en adulte et qui placerait le langage au centre d'une dramatique nouvelle afin de mieux évoquer la complexité de l'être humain.

Il a écrit de nombreuses pièces comme *13 objets*, *La douzième Bataille d'Isonzo*, *Les Possibilités*, *Judith ou le corps séparé*, ou encore *Combats pour l'amour*. *Tableau d'une exécution*, de son titre original *Scenes from an execution*, est publiée en juin 1993 et a été traduite par Philippe Regniet. Howard Barker ne peut être associé à un mouvement, il a conçu son propre théâtre contemporain : une nouvelle forme de tragédie qui repose sur la souffrance et la catastrophe et dont la création débute par la destruction des codes théâtraux déjà existants.

Au regard de ses réécritures, Howard Barker peut être considéré comme un Shakespeare contemporain à l'esthétique originale. Il est important de souligner la manière dont le dramaturge exorcise la présence écrasante du dramaturge élisabéthain en élaborant une poétique singulière. Bien que Shakespeare soit la source d'inspiration majeure de Barker, Beckett et Tchekhov ainsi que Craig, Brecht et Artaud ont également influencé ce dernier.

Recueils de poèmes, ouvrages théoriques et surtout pièces de théâtre, le parcours d'Howard Barker est ainsi marqué par une abondance de textes que sa plume frénétique place sous le signe du trouble. La singularité de son œuvre littéraire se manifeste dans l'émergence d'une nouvelle esthétique théâtrale, dont il expose la théorie dans son ouvrage *Argument for a theatre* : le Théâtre de la catastrophe. Réfutant les normes, Howard Barker veut conduire le spectateur vers des terres inconnues, grâce à un théâtre s'élaborant à partir de la « destruction ».

Le concept du « Théâtre de la Catastrophe » réside également dans l'idée de renouveler le genre de la tragédie. Il n'est plus question pour Barker de dévoiler un cadre aussi rassurant que celui de la tragédie classique, qui pour lui, n'est plus apte à dire la cruauté et la complexité du monde, dans un siècle où l'horreur règne en maître.

Tableau d'une exécution

Howard Barker / Claudia Stavisky



L'auteur britannique ne veut plus éduquer son spectateur par la réaffirmation de valeurs morales tel que peut le faire la catharsis. Il souhaite au contraire les démanteler, les faire « éclater ». La provocation est donc de mise, et se déclare au sein d'une langue crue et brutale dont il mêle les niveaux, mais aussi autour de thèmes toujours virulents abordant les crimes, les pulsions et les passions. La pièce *Tableau d'une exécution* de Barker s'inscrit parfaitement dans cette nouvelle conception du théâtre et nous entraîne dans un espace imaginaire, où les éléments spatiotemporels sont volontairement vagues et flous. Langage cru, personnages atypiques et provocants, cette pièce nous bouleverse dans nos attentes et donne matière à penser... Le « Théâtre de la catastrophe » trouve son origine dans un théâtre sociopolitique que met en œuvre Howard Barker à l'aube de son chemin d'auteur, sous le qualificatif de « théâtre inférieur ». De cette forme dramatique, pourtant conventionnelle, se dégage une conception novatrice du théâtre, où règles et esthétiques alors en vigueur ne cessent d'être détournées. *Claw* est la première pièce prenant pour matière l'esthétique post-brechtienne mais la vidant du même coup de toute substance, par le ton ironique qui se déploie dans son écriture. Barker s'aventure également sur le terrain de la parodie pour renverser les normes de son époque, comme l'illustre la pièce *The Love of a Good Man*. Le théâtre sociopolitique a d'ores et déjà, malgré son aspect comique, une sonorité profondément tragique qui s'amplifiera par la suite dans l'œuvre de Barker. En effet, il ouvre le champ d'une esthétique de l'extrême où se dévoile une violence sans retenue, se développant dans des thèmes tels que la guerre, la lutte des classes et la société britannique. D'autres pièces vont suivre dans cette lignée, telles que *That Good Between Us* et *The Hag of a Gaol*. Pourtant, Howard Barker est loin de produire un théâtre réaliste, et on constate ce parti pris dans l'abondance de lieux fictifs dans ses pièces. En outre, le théâtre sociopolitique se singularise par une rupture totale avec toute forme de théâtre didactique, dont l'intention réside dans la diffusion d'un message et qui, selon Barker « traite son public comme un chien en laisse ». En effet, ce dernier déclare : « [...] [L]es attentes du public, forgées par trois décennies de théâtre politique, ont induit chez lui une servilité intellectuelle. Cette servilité s'exprime à travers le besoin désespéré de message, lequel dénigre l'expérience artistique ». Il y a donc une impossibilité pour l'auteur de combiner la transmission d'un « message » et « l'expérience artistique », laquelle représente le fondement de sa conception du théâtre, se devant avant tout d'avoir une résonance profonde sur le spectateur. Howard Barker ne désire pas produire un théâtre qui conforte le spectateur dans ses habitudes mais qui, au contraire, s'empresse de le travailler, de bouleverser ses attentes et ses conceptions, l'entraînant aux confins de son inconscient. Afin que cette réflexion sur soi, sur le monde et sur l'homme puisse s'accomplir, le théâtre de Barker s'inscrit non seulement dans un processus de destruction des normes, mais aussi de l'espace. Dans ses pièces, Barker plonge le spectateur dans un univers où rien ne le raccroche au réel, où la violence des mots et des images, la singularité des personnages bravant les interdits l'invite à un questionnement profond. C'est pourquoi les lieux de ses œuvres semblent appartenir à un temps suspendu, à un imaginaire lointain.