

Dossier Feuilleton Howard Barker n°3



Voici le troisième opus de notre dossier-feuilleton autour du cycle Howard Barker. Sachez que vous pourrez désormais retrouver ce dossier-feuilleton sur le site du Théâtre de l'Odéon, à l'adresse suivante :

http://www.theatre-odeon.fr/fr/la_saison/les_spectacles_2008_09/accueil-f-289-1.htm

Vous y trouverez divers éléments destinés à vous aider à mieux appréhender l'univers et l'écriture de ce dramaturge incontournable, ainsi qu'un premier aperçu de la mise en scène du spectacle *Le Cas Blanche-Neige* (Comment le savoir vient aux jeunes filles).

N'hésitez pas à nous faire part de vos idées et de vos interrogations pour alimenter ce dossier.

Nous restons bien évidemment disponibles pour toute information, par courriel ou par téléphone.

Huit remarques rapides pour approcher Barker

1. L'œuvre de Barker s'adresse à des *adultes*. Tout dépend dès lors de ce que l'on entend par ce terme. Disons en première approximation qu'un public adulte serait celui qui, sans pour autant aspirer à «un théâtre masochiste», peut se passer d'un certain type de récompense, du «frisson narcissique» qui n'est au fond qu'«une relique de la relation d'échange, d'un infantilisme culturel».¹ L'adulte, plus généralement, serait l'être qui se sait ou accepte de courir le risque de se découvrir exposé, hors de tout circuit de sens ou de communication, à ce qui ne revient pas et s'accomplit à perte (souffrance, jouissance ou mort). - A cela près, approcher Barker ne réclame pas de précautions particulières.

2. Il est facile, à la suite de Barker, de caractériser son théâtre par ses refus. La liste en est longue. Qu'il s'agisse de naturalisme, de didactisme, de progressisme, de divertissement, Barker s'oppose à toute pratique qui subordonnerait d'entrée de jeu le théâtre à un rôle social, politique, voire esthétique, bref, à toute fonction qui le priverait de l'autonomie qui lui est nécessaire pour déployer ses effets propres. Ce qui revient à dire que Barker procède en première analyse à la destruction de tout horizon d'attente ainsi que de tous les socles sur lesquels s'appuie une réception collective - rejetant tout préalable dramatique, qu'il soit de l'ordre du but poursuivi ou des moyens formels engagés.

3. C'est à un autre monde qu'il s'agit d'accéder. «Le théâtre que j'écris», note Barker, «invente son propre monde»,² qui n'a pas à imiter une réalité, ni à contribuer à la changer, pas plus qu'il n'a à dénoncer, confirmer, consoler, distraire ou éduquer. «L'art n'éduque pas car éduquer c'est simplifier. L'art complique le monde»³ en multipliant les plans de réalité. Pour Barker, qui a attaché au cours des années une attention croissante aux questions

de mise en scène, ce qui se produit sur une scène selon son cœur est un phénomène spirituel sui generis, qu'il n'a pas craint parfois de rapprocher du fait religieux. Toute concession, toute collusion avec le monde extérieur est à ses yeux une atteinte à la possibilité la plus intime du théâtre.

4. Barker n'explique guère les détails de ses intrigues. D'un autre côté, jamais il n'a refusé de rendre publiques ses réflexions sur les principes et la pratique de l'art théâtral, sous forme d'essais théoriques, d'entretiens ou de conférences. Barker n'explique donc pas, soit - mais il prévient. Sa liberté créative est affirmée, justifiée, par le fait que «plus un artiste se limite lui-même, moins il est utile à ses frères humains ; plus il ose, plus il explore, plus il est immoral, mieux il sert».⁴ Les adultes auxquels il s'adresse sont donc censés être avertis. Le contrat que l'auteur, en toute loyauté, propose à ses lecteurs et à son public, est tout à fait explicite.

5. Barker ne se découvre pas à force d'érudition et de lectures préliminaires. «L'auteur dramatique» étant lui-même «à demi savant, à demi ignorant»,⁵ le savoir ne jouit ici d'aucun privilège. Réflexion, relecture, analyse critique pourront suivre, bien sûr, et Barker est un auteur dont l'œuvre, étudiée dans les universités d'Europe, a déjà donné lieu à publications et à colloques.⁶ Mais cette œuvre n'impose aucune sélection préliminaire à ceux qui souhaitent y pénétrer. Lecteur et spectateur ne sont pas appelés à comprendre à tout prix. Leur collaboration est d'un autre ordre : l'auteur, écrit Barker, «sonde le terrain. Son voyage est cartographié par les acteurs. Le public participe à la lutte pour faire jaillir un sens de ce voyage qui devient aussi son voyage».⁷ Encore convient-il de ne pas se leurrer sur la nature et les conditions d'un tel parcours commun.

6. C'est là, peut-être, que gît la vraie difficulté. Elle tient d'abord à la nécessité d'engager un certain effort de «déshabillage éthique», pour reprendre la formule d'Eduardo Houth : «La pratique de Barker consistait [...] à créer une pléthore d'interprétations possibles et à submerger l'habitude critique... il voulait abolir la servitude du public et à accorder à ce public des droits d'interprétation, par un impressionnant renversement des relations de pouvoir dans un forum artistique où le public avait été entraîné à la fois à exiger et à quémander le «message», comme les nourrissons pleurent pour réclamer du lait... Barker savait que les spectateurs ne pouvaient entrer dans le théâtre qu'en étant moralement vêtus - sinon suffoqués par leurs habits idéologiques - mais il leur demandait d'en ressortir nus... De cet acte de déshabillage éthique, il tira l'esthétique de son art [...]».⁸ La première difficulté est donc tout à fait littéralement celle d'un sevrage. Le public, selon Barker, tendrait en quelque sorte à souffrir d'une addiction. Mais une fois encore, Barker s'adresse à des adultes, qui peuvent tolérer qu'un besoin essentiel ne soit pas immédiatement comblé, le temps d'inventer de nouvelles façons de le satisfaire. Il s'agit donc de savoir supporter un manque apparent - celui d'un «sens» dicté d'avance. Ce manque, cette privation ou cette absence doivent dégager l'espace nécessaire à l'exercice de notre propre liberté.

7. Une liberté sans entraves. Au geste de soustraction du dramaturge s'interdisant de dicter le «sens» afin de laisser le champ libre à «une pléthore d'interprétations» doit répondre le geste du public éliminant tout obstacle au surgissement de cette pléthore. Or cela n'est pas facile - tant il est vrai que les présupposés, les préjugés, la vie comme elle va, tendent à encombrer notre sensibilité, à décider d'avance de nos réactions - en un mot, à nous aliéner. La nudité éthique du spectateur n'a donc rien de passif. Elle est celle d'un athlète ou d'un lutteur : la compagnie théâtrale au sein de laquelle Barker crée ses pièces se nomme The Wrestling School, «école en lutte», mais «école de lutte» aussi bien.

8. Barker est un grand auteur tragique. La violence libératoire de son écriture dégage la possibilité d'une expérience qui a partie liée avec l'essence de la source tragique. La réflexion du dramaturge renoue des liens d'une puissance poétique tout à fait singulière entre la chair et les mots, ou entre le corps dans tous ses états (y compris pourrissant, souffrant, mutilé, torturé, disséqué, etc.), ses émotions et le lieu de leur surgissement. Ces liens, qui sont ceux de la jouissance et de la douleur des êtres comme tissus d'Eros et de mort, ces liens de la nécessité vertigineuse qui pousse le désir à franchir toute frontière, à trahir toute attache, il est évidemment difficile d'en parler. Mais il n'y a peut-être pas lieu de le faire : comme dit Barker, «mon théâtre parle de secret».

Daniel Loayza, novembre 2008

(extrait de la postface à Howard Barker : *Ces Tristes lieux, pourquoi faut-il que tu y entres ?*, à paraître début 2009 aux éditions Actes Sud en coédition avec l'Odéon-Théâtre de l'Europe)

1. *Arguments pour un théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 93.
2. Op. cit., p. 38 (trad. Elisabeth Angel-Pérez). Cf. aussi, par exemple, p. 106 : «la pièce [...] n'est pas un débat, elle est littéralement "jeu", et comme les jeux d'enfants elle invente son monde, sans avoir besoin d'une légitimation venue de l'extérieur. Elle traite de l'impossible, et tire son immense autorité spirituelle de cette question simple, "et si...?" et non d'un banal "saviez-vous que...?"» (trad. Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe).
3. Op. cit., p. 211 (trad. Isabelle Famchon).
4. Op. cit., p. 108 (trad. Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe).
5. Op. cit., p. 60 (trad. Elisabeth Angel-Pérez).
6. Cf. par exemple Elisabeth Angel-Pérez (éd.) : *Howard Barker et le théâtre de la Catastrophe*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 2006 ; Charles Lamb, *The Theatre of Howard Barker*, 2^{ème} édition revue, Londres/New-York, Routledge, 2005 ; ou plus récemment une importante étude de David Ian Rabey, sous presse à l'heure où nous écrivons ces lignes : *Howard Barker : Ecstasy and Death*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, décembre 2008. Cf. aussi Eduardo Houth/Howard Barker : *A Style and its Origins*, Londres, Oberon Books, 2007. Le plus récent des textes théoriques de Barker, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre* (trad. Elisabeth Angel-Pérez et Vanasay Khamphommala), est paru aux éditions des Solitaires Intempestifs en novembre 2008.
7. *Arguments pour un théâtre*, p. 60 (trad. Elisabeth Angel-Pérez).
8. Eduardo Houth/Howard Barker, op. cit., pp. 87-88.

A propos de Giorgio Barberio Corsetti

Diplômé de l'Académie d'Art Dramatique Silvio D'Amico à Rome, Giorgio Barberio Corsetti a fondé sa première compagnie, La Gaia Scienza, en 1976. En 1984 a vu le jour la Compagnia Teatrale Giorgio Barberio Corsetti, devenue depuis Fattore K.

Barberio Corsetti a longtemps travaillé à la réécriture théâtrale des oeuvres de Kafka, démarche initiée en 1985 avec *Descrizione di una battaglia*, suivi de *America* (1992), *Il Castello* (1995), *Il Processo* (Prix Ubu en 1999). On se souvient par ailleurs de *Faust et Mefistofele* (1995), de *L'Histoire du Soldat*, une oeuvre inédite de Pier Paolo Pasolini, réalisée avec Mario Martone et Gigi Dall'Aglio (1995), de *La nascita della tragedia* - un notturno, spectacle itinérant (1996), d'*Il corpo è una folla spaventata*, tiré de Maïakovsky (1996), de *Notte* (1997). Puis Barberio Corsetti réalise son premier spectacle au Portugal, *Les géants de la montagne* de Pirandello, suivi en 1999 de la mise en scène de *Barcas* de Jill Vicente. En 1999, il met en scène *La Tempête* de Shakespeare. La même année, il devient directeur artistique de la Section Théâtre de la Biennale de Venise, où il présente au mois de juillet 2001 *Woyzeck* de Georg Büchner. Entretemps, en 2000, il a créé *Graal*, inspiré des textes de Chrétien de Troyes et de Wolfram Von Eschenbach. Au cours des trois années de son mandat vénitien, Giorgio Barberio Corsetti ouvre la programmation de la Biennale aux différentes formes de la création contemporaine, y compris le cirque. Les arts du cirque deviennent dès lors un élément important de la recherche artistique de Barberio Corsetti, qui commence une très belle collaboration avec les circassiens français de la compagnie Les Colporteurs. Cette collaboration aboutit à la création de deux spectacles, d'après *Les Métamorphoses* d'Ovide : *Les Métamorphoses* en 2002 et *Di animali, uomini e dei*, en 2003. En Mai 2002 il met en scène *Don Juan ou Le festin de Pierre*, de Molière, au Théâtre National de Strasbourg de la compagnie Fattore K. Puis : *Metamorfosi - festival di confine fra teatro e circo*, voit le jour à Rome. Puis il a créé avec le compositeur Giovanni Lindo Ferretti le spectacle - concert *Iniziali BCGLF, Metafisico Cabaret*.

A l'opéra, il a mis en scène : *Estaba la madre* du compositeur argentin Luis Bacalov au Théâtre de l'Opéra de Rome ; *Gesualdo considered as a murderer*, de Luca Francesconi, à l'Holland Festival à Amsterdam ; *Le Luthier de Venise* de Gualtiero Dazzi au Théâtre du Châtelet à Paris ; *Falstaff* à l'Opéra du Rhin. La même année, en 2004, il devient conseiller pour le spectacle vivant de l'Auditorium de la Ville de Rome, puis crée *Paradiso* au Théâtre India à Rome, inspiré de Milton ; *Tosca*, qui a ouvert le festival Maggio Musicale Fiorentino à Florence en 2005 ; *Argonauti*, d'après Apollonius de Rhodes, présentée à l'Auditorium de Rome ; *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi pour l'Opéra de Lille et met en scène un monologue, *La vita bestia*, de et avec Filippo Timii, au Théâtre India à Rome.

Parmi ses mises en scène plus récentes, citons, entre autres : *Il colore bianco* (2006) ; *Dioniso nato tre volte*, d'après les Dionysiaques de Nonnos de Panopolis (2006) ; *Porto Palo. Nomi su tombe senza corpi*, (ce spectacle a été présenté à l'Auditorium Parco della Musica de Rome) ; *La pietra del Paragone*, de Rossini (2007), au Théâtre du Châtelet ; *La storia di Ronaldo il Pagliaccio del Mc Donald's*, d'après des textes de Rodrigo Garcia, avec Andrea Di Casa (2007) ; *La Bottega del caffè*, de Carlo Goldoni (2008) au Teatro Nacional São João de Porto.



Raconter de nouvelles histoires

Blanche-Neige est un «cas».

Le Cas Blanche-Neige pourrait être comme l'absolu miroir du syndrome de Peter Pan pour les personnes adultes. Le syndrome de Peter Pan a été diagnostiqué comme un état d'enfance permanent chez le jeune adulte, une recherche d'un monde imaginaire.

A l'inverse, le syndrome du «cas» Blanche-Neige est, chez Howard Barker, celui du rite initiatique du réel, le passage d'un état d'enfance à une vie adulte sexuée, le duel entre la jeune fille et la femme, le sacrifice de l'une au bénéfice de l'autre. Il s'agit là non pas de se maintenir en état d'enfance mais au contraire de plonger la tête la première dans un âge sans innocence, sans «héros pour enfants», un monde d'après la chute.

Une Reine est aux prises avec une belle-fille jalouse, Blanche-Neige, qui cherche à lui ressembler par tous les moyens. Le combat sera celui de deux femmes, également belles, dont l'une a quarante-et-un ans, et l'autre dix-sept ans. La Reine, enceinte du jeune prétendant de Blanche-Neige, mourra, comme dans le conte des frères Grimm, d'avoir chaussé les escarpins de fer rougis au feu, que le Roi, pour se venger de tant d'humiliations, a fait préparer pour elle.

Howard Barker utilise la structure du conte des Frères Grimm, la tord, la façonne, pour créer l'histoire d'une Blanche-Neige d'aujourd'hui, inédite et réinventée. Cette nouvelle histoire est une tragédie comique ; une spéculation poétique sur le monde.

Le Cas Blanche-Neige (comment le savoir vient aux jeunes filles) donne au théâtre une belle occasion, celle de porter à la scène le conte d'une humanité et de donner à voir et à entendre la force d'une théâtralité réaffirmée.



Frédéric Maragnani

Un aperçu du spectacle *Le Cas Blanche-Neige*



Réservations

Pour ceux qui n'ont pas encore réservé, sachez qu'il reste des places disponibles !

Contacts :

Groupes scolaires Christophe Teillout 01 44 85 40 39 • christophe.teillout@theatre-odeon.fr

Collectivités Karine Charmot 01 44 85 40 37 • karine.charmot@theatre-odeon.fr

Insertion, Proximité Alice Hervé 01 44 85 40 47 • alice.herve@theatre-odeon.fr