

HOWARD BARKER

Arguments pour un théâtre

et autres textes
sur la politique et la société

ouvrage coordonné par Élisabeth Angel-Perez
avec le concours de Sarah Hirschmuller

traduit de l'anglais

par

ÉLISABETH ANGEL-PÉREZ

IVAN BERTOUX

ISABELLE FAMCHON

SARAH HIRSCHMULLER *et* SINÉAD RUSHE

MIKE SENS

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

SOMMAIRE

PRÉFACE À L'ÉDITION ANGLAISE DE 1997	11
I. ARGUMENTS POUR UN THÉÂTRE	15
Quarante-neuf apartés pour un théâtre tragique	17
Vaut mieux en rire	23
Conversation avec un poète disparu	32
Du langage au théâtre	38
De l'élitisme radical au théâtre	42
Notes sur <i>The Bite of the Night</i>	51
Prologues de <i>The Bite of the Night</i>	53
Honorer le public	58
La politique au-delà de la politique	63
Les consolations de la Catastrophe	67
Beauté et terreur dans le théâtre de la Catastrophe	73
<i>Scenes from an Execution</i> de Juha Malmivaara	82
Nigel Terry joue Savage, dans <i>The Bite of the Night</i>	86
Un spectacle joué par des prisonniers condamnés à perpétuité... ..	89
L'offre, la récompense et la nécessité de décevoir	92
Le public, l'âme et la scène	95
Le théâtre humaniste, le théâtre de la Catastrophe	99
Le théâtre sans conscience	100
La déconsécration du sens dans le théâtre de la Catastrophe	112
Le culte de l'accessibilité et le théâtre de l'Obscurité	121
Négocier l'impossible : le théâtre de la spéculation morale à une époque consensuelle	130
La reconnaissance comme paralysie esthétique au théâtre	159
Le théâtre gît sous un linceul	164
L'état de perte à la fin d'une représentation théâtrale	171
Deux Bradshaw	173
La notion d'équivoque dans le théâtre de la Catastrophe	176

Titre original

Arguments for a theatre

© Howard Barker 1989, 1993, 1997

© 2006 LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS

1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 2-84681-119-9

Texte traduit avec l'aide de la Maison Antoine-Vitez,
Centre international de la traduction théâtrale à Montpellier

Du public et de sa maladie	185
Onze briques de construction	187
Les étapes de l'éducation d'un public	190
Les relations entre un public offensé et l'acteur	191
L'anatomie d'un sanglot	192
Développement d'une théorie de la beauté pour la scène	195
Vers une théorie de la création théâtrale	196
Irritation à peine dissimulée : une rencontre critique	199
De la pléthore	205
Le sourire de Goya	208
Ignorance et instinct dans le théâtre de la Catastrophe	212
Pourquoi je ne suis pas un fabricant de pièces de théâtre	220
Meurtres et conversations : le texte classique et l'écrivain contemporain	228
Quoi de neuf... ?	237
Chien sur scène	240
Le confessionnal de verre : le théâtre dans une société hyperdémocratique	242
Contre Vania	253
L'amour au musée : l'auteur moderne et le texte antique	258
Créer une mort	272
La maison de la contamination : le théâtre à l'âge de l'hygiène sociale	276
La pièce de Sept Jours	290
II. TEXTES INÉDITS	293
Tout dire : la politique du langage dans la démocratie en faillite	295
L'éthique de la pertinence et le triomphe du littéral	307
Les sordides mariages du théâtre	316
III. ENTRETIENS	321
H. Barker / dialogue avec David Ian Rabey	323
H. Barker / conversation avec Charles Lamb	346
BIBLIOGRAPHIE	373

Note

Paru pour la première fois en 1989 chez John Calder, le recueil d'essais Arguments for a Theatre n'a cessé de s'enrichir de nouveaux articles au fil de ses éditions successives. Le présent volume propose ici la traduction intégrale de la troisième et dernière édition (Manchester University Press, 1997), augmentée de trois textes inédits.

PRÉFACE À L'ÉDITION ANGLAISE DE 1997

On peut interpréter les textes ici réunis comme les éléments d'une théorie, mais la théorie est aussi rage, colère, cauchemar et testament suicidaire, jamais véritablement le jugement mesuré d'un esprit objectif, jamais simplement une proposition, mais toujours un acte d'offense ou de défense, une façon de parer les coups, l'élaboration d'un anéantissement. Ce ne sont pour ainsi dire pas des arguments, mais peut-être que, se faisant passer pour tels, ils révèlent, tout comme l'acteur se révèle au travers de tant d'imitations. La théorie, dans ce cas, découle de la pratique, le trauma de la représentation nécessitant un retour aux causes, aux instincts, aux desseins, au milieu dans lequel le théâtre advient, et par conséquent, inévitablement, à la démocratie. Ces essais, poèmes et manifestes prennent pour point de départ non seulement l'agonie de la production artistique, mais aussi l'agonie de l'expérience artistique, non seulement la souffrance du créateur, mais aussi celle des témoins. C'est par conséquent une tragédie qui se trouve ici proférée, comme une malédiction secrète qui serait prononcée aux confins d'une religion inconnue. La tragédie n'est-elle pas le dernier secret du Monde Qui Rit ? La répudiation de tout divertissement ? Ne constitue-t-elle pas, en réalité, une menace à la civilité ? Ainsi l'a pressenti Platon, et l'on sent sourdre le même sentiment d'horreur, telle une

basse continue marquant la mesure, sous le style utilitariste de la majeure partie de la critique actuelle. Parce que la tragédie demeure à la fois secret et extase, la découverte de son public et la préparation de ce public – la forme d’une nouvelle pratique théâtrale – sont nécessairement chose souterraine, presque une conspiration. Certains signes, quelques clés parsèment, je l’espère, ces fragments, jaillis d’intuitions, pris dans les contradictions, déterrés de l’humus d’une prose. Tel a toujours été mon principe fondamental en tant qu’auteur de théâtre, et par la suite en tant que metteur en scène de mes pièces : l’auteur n’est pas un éducateur. Alors ce que l’on pourra découvrir ici n’est ni conseil, ni stratégie, ni même cette chose conventionnellement appelée l’utile, car tout cela, en fin de compte, sert de nouvelles oppressions. Peut-être y entendra-t-on plutôt le bruissement d’un style, d’analyse et de blessure mêlé, notes dissonantes qui, prises dans leur ensemble, constituent non seulement une revendication mais aussi un désir...

Traduit par Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe

I

Arguments pour un théâtre

QUARANTE-NEUF APARTÉS
POUR UN THÉÂTRE TRAGIQUE¹

Nous vivons la mort du socialisme officiel. Quand l'opposition perd sur le plan politique, elle doit s'enraciner dans l'art.

Le temps de la satire est révolu. Rien ne peut être satirisé dans l'État autoritaire. La culture en est réduite à jouer du pipeau. La bourse rit, et le satiriste joue du pipeau.

La forme d'art autoritaire est la comédie musicale.

Le comptable est le nouveau censeur. Le comptable applaudit quand le parterre est plein. Le représentant du socialisme officiel, lui aussi, aspire à un parterre plein. Mais plein de quoi ?

À l'ère du populisme, l'artiste qui va de l'avant est celui qui n'a pas peur du silence.

La plainte du public en quête d'unité est un son de désespoir.

Quand les temps sont durs le rire est un rôle de peur.

1. Publié pour la première fois dans *The Guardian*, le 10 février 1986.

Comme il est difficile de rester assis dans un théâtre silencieux.

Il y a silence et silence. Comme la couleur noire, il y a des couleurs dans le silence.

Le silence compulsif est ce que l'acteur et le dramaturge peuvent accomplir de mieux.

Nous devons dépasser ce besoin de faire les choses à l'unisson. Psalmodier ensemble, fredonner ensemble de banales mélodies, ce n'est pas la collectivité.

Un carnaval n'est pas une révolution.

Après le carnaval, un fois les masques tombés, on est exactement comme avant. Après la tragédie, on ne sait plus qui on est.

L'idéologie est le fruit de la douleur.

D'aucuns veulent connaître la douleur. Il n'y a pas de vérité à bas prix.

Il y a plus de gens en quête de vérité que ce que veulent bien admettre les comptables.

La possibilité d'une avalanche de quêtés-de-vérité n'est pas à exclure.

L'art est un problème. L'homme ou la femme qui s'expose à l'art s'expose à un problème de plus.

C'est une erreur typique des comptables que de penser qu'il n'y a pas de public pour le problème.

D'aucuns veulent grandir dans leur âme.

Ce n'est pas le cas de tout le monde. Par conséquent, la tragédie est élitiste.

Parce que l'on ne peut pas s'adresser à tous, autant s'adresser aux impatients.

L'opposition en art ne dispose que de la qualité de son imagination.

La seule résistance possible à une culture du banal, c'est la qualité.

Parce que d'aucuns essaient de dégrader le langage, la voix de l'acteur est instrument de révolte.

L'acteur est à la fois la plus grande ressource de la liberté et l'instrument de répression le plus subtil.

Si l'acteur se voit redonner le langage, il peut rompre le blocus de l'imagination qui frappe notre culture. S'il débite des banalités il ne fait qu'augmenter la servitude.

La tragédie affranchit le langage de la platitude. Elle rend la poésie à la parole.

La tragédie ne se préoccupe pas de réconciliation. Par conséquent, c'est la forme d'art de notre temps.

La tragédie combat la banalisation de l'expérience, qui est le dessein du régime autoritaire.

Les gens sont prêts à tout supporter pour une once de vérité.

Ce n'est pas le cas de tout le monde. Donc le théâtre tragique sera élitiste.

La tragédie a été une impossibilité tant que l'on a confondu espoir et confort. Tout à coup la tragédie est à nouveau possible.

Quand un enfant passait sous un bus, ils appelaient cela une tragédie. Au contraire, c'était un accident. Nous avons eu un théâtre d'accidents revêtant le masque de la tragédie.

Les tragédies des années 1960 n'étaient pas des tragédies mais les défaillances des services sociaux.

Le théâtre doit commencer à prendre son public au sérieux. Il doit arrêter de lui raconter des histoires qu'il peut comprendre.

Ce n'est pas insulter un public que de lui offrir de l'ambiguïté.

La forme narrative se meurt entre nos mains.

Dans la tragédie, le public est désuni. Chaque spectateur est seul sur son siège. Il souffre seul.

Contre ce saupoudrage sans fin de faux sentiment collectif, la tragédie rend la douleur à l'individu.

On ressort de la tragédie armé contre le mensonge. Au sortir de la comédie musicale, on se fait bernier par le premier venu.

La tragédie agresse les sensibilités. Elle traîne l'inconscient sur la place publique. Elle fait donc se taire le tambourinage qui caractérise la culture tant autoritaire que socialiste.

Elle ose être belle. Qui parle encore de beauté au théâtre ?

D'aucuns pensent que ça a à voir avec les costumes.

La beauté, seulement possible dans la tragédie, subvertit le mensonge, selon lequel l'humanité serait sordide, qui est au cœur du nouvel autoritarisme.

Quand la société avoue être composée de philistins, la complexité de la tragédie devient une source de résistance.

Parce qu'ils ont rendu le mot liberté exsangue de toute vie, le mot justice est promu à un sens nouveau. Seule la tragédie fait de la justice sa préoccupation.

Puisque aucune forme d'art n'engendre l'action, l'art le plus approprié à une culture en voie d'extinction est une culture qui stimule la douleur.

Les problèmes ne sont jamais trop complexes pour ne pouvoir être exprimés.

Il n'est jamais trop tard pour prévenir la mort de l'Europe.

Traduit par Élisabeth Angel-Perez

VAUT MIEUX EN RIRE¹

1

Nous nous sommes mis à avoir honte du Je au théâtre, et nous avons appris à parler du Nous. À juste titre, parce que c'est un art collectif, et parce que nous faisons des choses nouvelles, nous attirant rapidement des ennemis.

Moi aussi, je voulais en être, et je découvris aussitôt que les acteurs étaient nos alliés, eux qui savaient au travers de la parole ce qui frappe et ce qui manque mieux que les directeurs, qui sont des carriéristes ou des idéalistes, et que les écrivains, qui les uns les autres s'emboîtent le pas.

Je pressentais l'autorité du verbe parlé mais je ne saisissais pas encore sa portée, l'ampleur de son rayon d'action dans une culture frénétique de l'image, enfiévrée de photographies, de produits de consommation, visuellement malade.

Le verbe était délibérément mutilé, réduit en miettes dans les gros titres ou régurgité en boucle par le naturalisme. Le discours, en tant qu'art, se voyait maculé d'un double mépris, par la gauche qui tenait absolument à ce que les ouvriers grognent, et par la droite, qui se tournait enfin vers les masses et ravalait les princesses au rang de banlieusardes.

1. Article de commande pour un recueil d'essais non publié. Le titre en est le refrain du clown McGroot dans *The Power of the Dog*.

Quand vint la débâcle politique, le Nous fut emporté dans la marée. La culture, ouvertement cannibale, conféra de l'autorité au désespoir, fit le lit de théologies archaïques et permit au philistinisme de parader en tant qu'art démocratique.

Les directeurs s'empressèrent d'affecter des poses de rénovateurs du genre théâtral, en quête de pouvoir, d'or, de spectacle, tandis que le *fringe*, où même ceux qui ne pratiquaient pas une esthétique d'opposition avaient trouvé refuge, encaissa une seconde rechute, en art miniaturiste ne répondant plus aux ambitions des écrivains et des acteurs, et de nouveau se desséchant en scènes de la vie domestique.

2

Je ne souhaitais pas un théâtre du désespoir, mais du désespoir, j'en éprouvais. Je choisis pour titre *Scenes of Overcoming (Tableaux d'un triomphe)*, pensant que moi-même, peut-être, je triompherais de lui. J'écrivis également *Choices in Reaction (Choix dans la réaction)*, pensant aux choix que j'aurais peut-être à faire.

J'ai toujours su que le socialisme était une tragédie. Très tôt je l'ai dépeint comme une tragédie, déjà dans *Fair Slaughter*. J'avais à plusieurs reprises observé son échec. Mais dans la débâcle politique qui était celle de l'époque, j'avais besoin de savoir quel sens le socialisme avait pour moi. Je pris le risque de découvrir qu'il n'avait pas de sens. Il était vain de ressasser notre catéchisme, futile de faire reposer le théâtre sur une réalité donnée.

24

Je découvris que je pouvais me passer du socialisme pour commencer une pièce, et le retrouver ensuite à l'intérieur de la pièce. Il fallait donc que le public partage mon non-savoir, alors qu'il avait pris l'habitude de se voir instruire. J'étais, quoi qu'il en soit, épuisé par la certitude elle-même.

Alors parfois le public s'irritait, habitué qu'il était à l'autocratie de l'auteur, à l'absolutisme brechtien. Je ne voulais plus rien dire au public, sinon lui proposer de prendre part à une traque à la tolérance.

Je devins par conséquent moins satirique – la satire était une de mes compétences de base, un savoir-faire que j'importais, prêt à l'emploi, au théâtre. Mais pour être un satiriste, il faut savoir, et moi, j'en savais de moins en moins, non par affectation – la sagesse conventionnelle du savoir toujours moindre – mais du fait du travail concret sur le personnage.

S'attaquer aux présupposés politiques et moraux habituels était le seul moyen de rendre possible un changement dans la forme. À une époque d'effondrement politique, c'était une chose inévitable. Mais il fallait d'abord que la résistance fût mise en œuvre sur le plan des principes, ce qui est le territoire spécifique du théâtre. Notre participation à des actes de violence, par exemple.

3

J'écrivis des pièces épiques qui réclamaient de lentes entrées en matière. Je donnai pour décor à mon théâtre des paysages, non parce que j'aurais secrètement voulu écrire des films, mais parce que le marais polonais ou la plaine des Flandres étaient des mani-

25