



La « catastrophe » selon Howard Barker

Morel Michel

Pour citer cet article

Morel Michel, « La « catastrophe » selon Howard Barker », *Cycnos*, vol. 18.1 (Le théâtre britannique au tournant du millénaire), 2001, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/335>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/335>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/335.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

La "catastrophe" selon Howard Barker

Michel Morel

Université de Nancy 2

Lire, relire Barker, c'est immédiatement, et sous le coup d'une violence qui vous excorie l'esprit, redécouvrir comme l'intuition d'une patrie perdue ; c'est se trouver mis à nu par une langue qui exhibe en les retournant de l'intérieur les accommodements et les endormissements ordinaires de l'homme au quotidien. Barker, ou l'impudeur splendide d'un élisabethain au vingtième siècle ; la parole fulgurante d'un Marlowe ici-bas chu au beau milieu des camps de concentration, des génocides et des massacres à la mode contemporaine ; le bloc inentamé d'une révolte atypique, d'une énergie sans relâche, et pour le lecteur et le spectateur, l'exultation de savoir qu'il existe parmi nous un artiste d'exception en pleine création¹. Cette exception à laquelle Barker s'emploie à donner forme, il l'appelle "catastrophe", Théâtre de la Catastrophe, ou théâtre catastrophique, selon les formulations, la notion étant apparue en 1986 dans *Women Beware Women* où Bianca, l'héroïne qui vient de subir un viol scandaleusement libérateur, s'écrie : "Catastrophe is also birth"².

Théâtre de la catastrophe

Le mot "catastrophe" est à prendre au sens étymologique de bouleversement (comme dans la théorie des catastrophes selon René Thom). La thèse en est présentée dans *Arguments for a Theatre*, concentré en moins de cent pages de textes programmatiques de diverses origines rassemblés en 1989³. Au départ, l'individu face au groupe et à la société, l'individu pris dans la glu idéologique de l'habitude, l'individu qu'il faut réveiller à lui-même pour le conduire à s'auto-analyser dans la brutale prise de conscience de ce qu'il est en réalité. Quelques citations entre autres : "[...] theatre of Catastrophe takes as its material the individual and the individual's ability to effect self-identification [...]" (p. 61) ; "What lies behind the idea of catastrophe is the sense of other varieties of the self repressed or obscured by politics, social convention, or simple fear" (p. 71).

Ce dont il s'agit, c'est bien de l'idéologie, au sens althusserien de seconde nature, de ce qui se donne à nos yeux comme allant de soi. Plus avant dans l'histoire, Coleridge, et avant lui Shelley, appelaient cette gangue du naturel "the film of familiarity"⁴. Parlant du théâtre contemporain Barker lance ses formules et traits incendiaires : "[...] the sickening and secret compact between the author and his audience that distinguishes liberal art" (p. 87) ; "the pernicious memory of the market place" (p. 86). Contre cette complicité artistique collective, il veut rendre le public à son âme : "A theatre which dares to return the audience to its soul [...]" (p. 19) ; "The task of theatre is [...] to return the individual to himself. Not, 'We must act!' but 'Are we thus?'" (p. 20) ; "[...] the task of serious art is to describe not wickedness but collusion, not simply authority but submission" (p. 18).

Contrairement à Artaud et Brecht qui fondent la restauration de l'individu sur l'expérience partagée d'une émotion commune, Barker approfondit la situation contemporaine de consensus fragmenté et en déréliction. Il voit dans l'expérience forcée de la fracture de société et de pensée l'occasion unique d'une création en rupture de convention, d'une excoriation de

¹ Howard Barker a 55 ans. Il a aussi publié des poèmes et il peint.

² Howard Barker, "Women Beware Women", dans *Collected Plays, Volume 3* (Paris, London, New York : Calder Publications, Riverrun Press, 1996), p. 180.

³ Howard Barker, *Arguments for a Theatre* (London : John Calder, 1989).

⁴ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (London : Dent, Everyman's Library, 1967), p. 169 : "[...] by awakening the mind's attention to the loveliness and the wonders of the world before us; an inexhaustible treasure, but for which, in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude, we have eyes yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand".

la sensibilité (p. 49) et de l'expérience (p. 84)⁵, d'un retour aux questions originelles, aux principes premiers qui selon lui constituent le domaine spécifique du théâtre (p. 16), pour aboutir à la restauration d'une pureté paradoxale au sein même de la crise : deux fois revient le "Don't touch" de Bianca après son viol⁶, ce "Ne me touchez pas" qui fait penser aux protagonistes de D. H. Lawrence. L'objet de cette dramaturgie, qui en cela ressemble au théâtre de la cruauté d'Artaud, est de prendre le spectateur à rebours, de le choquer par une blessure soudaine, de lui infliger la douleur lancinante — "ecstasy" amène nécessairement "pain" — d'un choc affectif, moral et esthétique qui contredit abruptement tout ce qu'il croyait savoir de lui-même, de la vie et de l'art : "Thus morality is created in art, by exposure to pain and the illegitimate thought" (p. 46). C'est là le dispositif central de sa stratégie scénique. Comme le dit l'Empereur dans *The Europeans*, "You will feel, he should never have shown me that. And sometimes you will experience the terrible nausea that accompanies the idiocy performed by one for whom you feel respect. As if the world had lost its balance [...]. So laugh when the urge seizes you, and then, don't be ashamed of the laugh. The Emperor only acts the insecurity of all order"⁷. La montée du scandale intérieur, et le déchirement de cette contradiction irréductible, voilà le sens de "l'affreuse nausée" dans laquelle on va jeter le spectateur, une nausée qui n'est pourtant pas celle de Sartre : "The play for an age of fracture is itself fractured, and hard to hold, as a broken bottle is hard to hold. It is without a message [...]. But not without meaning" (p. 36). Et de remarquer, peut-être avec Héraclite⁸, "I found the greatest moments in theatre were the most ambiguous [...]" (p. 21). S'il y a une rencontre avec le philosophe grec, c'est surtout sur le terrain de la contradiction et de la subversion dynamique qu'elle implique. Et cette contradiction Barker va la chercher dans le moralement scandaleux : "[...] to revive the concept of knowledge, which is a private acquisition of an audience thinking individually, and not collectively, an audience isolated in darkness and stretched to the limits of tolerance" (p. 50) ; "A theatre of Catastrophe [...] insists on the limits of tolerance as its territory" (p. 53). Car l'objet visé sans relâche, et au travers de stratégies multiples, est tout simplement de déstabiliser le spectateur pour le sortir par tous les moyens de son confort physique, moral et esthétique.

Pour rendre au spectateur sa responsabilité (p. 37), pour l'honorer (p. 43), une seule voie, celle de l'imaginaire : "[...] the more ferocious the imagination, the more loyalty it commands" (p. 25) ; et plus loin : "A theatre which honours its audience will demand of its writers that they write in hazard of their consciences, for writers are paid to think dangerously, they are the explorers of the imagination, the audience expects it of them" (p. 45) ; "An artist uses imagination to speculate about life as it is lived, and proposes, consciously and unconsciously, life as it might be lived. The more daringly he dreams, therefore, the more subversive he becomes" (p. 33). Sa responsabilité devant la vérité de l'émotion (p. 27) exige de l'artiste comme un devoir premier qu'il imagine et invente de toutes les forces qui sont en lui : "The drama which I practise creates its own world [...]. It is compellingly imaginative and without responsibility to historical or political convention [... an] art in which the normal criteria of offence and empathy are abolished" (p. 26).

Ce qui pose bien évidemment le problème de la tradition théâtrale et en particulier celui de la tragédie. Barker préfère celle-ci à la comédie, car seule, dit-il, la première possède la puissance de dérangement et de déstabilisation qui l'intéresse : "Tragedy is not about reconciliation. Consequently, it is the art form for our time" (p. 13) ; "[...] tragedy restores pain to the individual" (p. 13) ; "Only tragedy makes justice its preoccupation" (p. 14). Et

⁵ Ici, et dans la suite de l'article, c'est moi qui traduis.

⁶ "Women Beware Women", pp. 177 et 180.

⁷ Howard Barker, *The Europeans* (London: John Calder, "Playscript 118", 1990), p. 8.

⁸ Héraclite, *Fragments*, traduits et présentés par A. Jeannière (Paris : Aubier Montaigne, 1977), p. 114. Fragment 122 : "Ambiguïté : approche".

pourtant la différence avec le Théâtre de la Catastrophe est qu'à l'opposé de la tragédie, où le drame est subi, l'épreuve, selon Barker, est délibérément choisie : "Catastrophe in my theatre is willed, as opposed to simply endured" (p. 70). Chez lui, l'extrême de la résistance (p. 72) ; dans la tragédie, au contraire, "une revanche du collectif sur l'ego indompté" (p. 71). La tragédie ne va donc pas assez loin, pas aussi loin qu'un théâtre de la dislocation : "[...] the Theatre of Catastrophe is more painful than tragedy, since tragedy consoles with restoration, the reassertion of existing moral values. The audience is not flattered with hope, but rather lent pain. It is not taught criticism, but honoured with the truth of the absence of truth. [...] It does not cluck with collective satisfaction, but divided and solitary, it labours with the burden of an art that denies assimilation" (p. 90). Dans ce moment final de *Arguments for a Theatre*, Barker rappelle une dernière fois la cible qui est la sienne : essentiellement, l'idée que la prise de conscience visée ne peut être maintenue que dans la contradiction indépassable, que c'est là l'essence même de la pensée individuelle et que toute réconciliation, toute résolution, toute synthèse, ne peuvent être que trompeuses et en retrait sur la défamiliarisation et le malaise nés d'un art à fondement aporétique, illustrant sur tous les modes la vérité de la non vérité.

En ce domaine, on voit bien pourquoi Barker se dresse avec une telle acrimonie contre Brecht. Il refuse en bloc tout ce qui pourrait rassurer ou guider tant soit peu le spectateur, que ce soit par naturalisation du fait scénique, ou plus indirectement par distanciation, tout ce qui pourrait lui permettre de retomber dans son être de spectateur passif : refus du téléologique — la montée de la crise et sa résolution : "the rejection of the expected line on a given subject" (p. 58) — et préférence pour le fragment paradigmatique et l'effet cumulatif, haine des "tromperies" de l'imitation réaliste (p. 26)⁹, hantise du "frisson narcissique", sorte d'"infantilisme culturel" (p. 87), et surtout rejet massif de l'"autocratie de l'auteur" (p. 16), de la puissance auctoriale garante de vérité : "It is the authorial voice, straining to illuminate the blind, that prevents the proper focus of meaning in a work of art" (p. 49) ; refus donc du message, de l'exposé de conscience (p. 48), de la "manipulation" propre au théâtre épique de Brecht (p. 55), de ce qu'il appelle l'absolutisme brechtien (p. 16).

Ce qu'il fuit comme danger premier, c'est l'amollissement d'une pensée trop sûre d'elle-même et la facilité d'une réconciliation finale, d'une "cohérence totale" (p. 56) qui n'est jamais atteinte qu'au prix de la conscience vive de la contradiction. Ce "spectre de la réconciliation" (p. 30) qui "estropie l'imagination" (p. 88), il le poursuit, au-delà du geste et du schème perturbateurs, dans une pratique de langue qui est le nœud même de sa résistance contre ce qui entrave l'exercice douloureux de la pensée active. Pour Barker, langue et corps, même combat. Pourquoi ces mots qui choquent, lui demande-t-on ? "[...] attempts to restrict vocabulary are invariably attempts to restrict emotion. [...] the attempt to abolish the word becomes an attack on the body itself — a veiled attempt to remove the body from dramatic space" (p. 27). Ainsi conçue, la blessure par les mots, le mot obscène en particulier, devient "le lieu de la réévaluation morale" (p. 28). À cela s'ajoute le projet quasiment poétique de libérer la langue de ses entraves naturalisantes¹⁰. De ce point de vue, cette refondation du théâtre par la langue n'est pas très éloignée de celle que T. S. Eliot se proposait, même si des thèmes diamétralement opposés peuvent en masquer la ressemblance : "In the theatre, the restoration of beauty begins with the restoration of language" (p. 36) ; "Above all [the Theatre of Catastrophe] speaks a new language, which is to say it believes language to be revolutionary in a culture which degrades language and smears it as elitist. It makes language as luscious and as spiteful as love, of which it is an expression" (p. 89). Et c'est la puissance extraordinaire de ces fragments de langue qui vous saisissent d'être fragments, un peu comme

⁹ *Argument for a Theatre*, p. 26 : "The drama which I practise creates its own world, it does not require validation of ideology, or of spurious realism, which is itself an ideology."

¹⁰ "I have never been interested in reported speech or the reproduction of authentic voices" (p. 26) ; "[...] the complex beauty of language delivered of its naturalistic bondage" (p. 58).

une balustrade baroque insérée dans le béton brut de décoffrage des constructions post-modernes. Ainsi dans cette terrible histoire de prostitution et de corruption institutionnelles dans un régime collectiviste (“The Necessity for Prostitution in Advanced Societies”), où provocation et remotivation sémantiques sont mutuellement constitutives : “The word is errors. Errors is the word” ; “[...] the spirit of the executed gather round my bed and whisper as I fornicate” ; “[History] zigzags like the seam of a falling stocking” ; “You make an icon of her fundament [...]”¹¹.

The Possibilities

L'ensemble *The Possibilities* nous offre une curieuse composition en dix fragments hétérogènes, dix pièces instantanées qui n'auraient pu s'appeler autrement, car ces “possibilités” ne nous montrent jamais que la Catastrophe dans la multiplicité de ses états hypothético-illustratifs. Tout d'abord ce qu'en dit l'auteur lui-même dans *Arguments for a Theatre* : “The removal of the moral climate from a scene—or more precisely, the suspension of moral predictability—reaches a sort of apotheosis in my work in the ten short plays called *The Possibilities*. [...] Each of the plays predicates a politics of oppression [...] a moment of fragmentation [...] that denies the possibility of catharsis and creates a genuine moral anxiety” (p. 59–61). Plus loin, il ajoute : “[...] *The Possibilities*, which are all approaches to the idea of wrong-rightness. They are amoral plays, but powerful assertions of human imagination at the moment when reconciliation is a greater disaster than extinction itself” (p. 79) ; et enfin : “In *The Possibilities* I persistently refuse the answer an audience anticipates from the predicated situation” (p. 83).

Quels sont donc ces situations et arguments ? Toujours dans *Arguments for a Theatre*, l'auteur parle de situations “historiques, contemporaines, théocratiques ou collectivistes” (p. 60)¹². En réalité, le passé chez Barker est curieusement déshistoricisé (ici, Judith, Alexandre, un bourreau au Moyen Age, un tisserand turc en contexte de guerre), du fait de la langue qui ne se veut jamais idiome reconstitué et ne joue sur l'anachronisme que pour montrer la similarité entre les époques. En réalité, le présent n'est pas plus historique que le passé. Curieusement, la langue est l'objet même de ce paradoxe scandaleux qui nous maintient dans une circonspection grandissante : d'une part elle déréalise les scènes en les coupant de tout contexte empirique précis, de l'autre elle enracine la parole individuelle dans une sorte de fondement archétypique qui nous fait immédiatement reconnaître la geste fondamentale du faire et du dire humains. Les postures et démarches sont éminemment reconnaissables tout en renvoyant à une sorte de cadrage allégorique indirectement suggéré, mais toujours renaissant. On retrouve dans ces moments scéniques la densité énigmatique de l'emblème, un emblème centré sur un geste rendu ambigu par manque de cadrage contextuel. Une autre hypothèse pourrait être qu'il s'agit de “cas”, selon la définition d'André Jolles¹³ : des récits exemplaires conçus en contexte de norme et proposés en vue d'une réponse suggérée. Seulement, ici, la norme est mise en cause, et la réponse, déniée. L'allégorie n'est jamais tout à fait absente, une allégorie qui s'imposerait au spectateur sans pourtant proposer de sens précis à décrypter. Ainsi à la fin de “The Unforeseen Consequence of a Patriotic Act”, Judith tranche d'un coup d'épée la main offerte de l'envoyée de Jérusalem venue la chercher : “I cut the loving gesture! I hack the trusting gesture! I betray! I betray!” ; et la saynète de se terminer sur un affreux jeu de mot de la victime — “Get me to — some hand man — quick! [...]. Hand...” — qui nous

¹¹ Howard Barker, *The Possibilities* (London : John Calder “Playscript 113”, 1987), Troisième fragment, pp. 19, 20 et 21.

¹² *Arguments for a Theatre*, p. 60 : “Each of the plays predicates a politics of oppression. In the various circumstances of the plays, historic, contemporary, theocratic or collectivist, the characters are invited to behave diplomatically, logically, or expediently by superior powers.”

¹³ André Jolles, “Le Cas”, dans *Formes simples* (Paris : Seuil, 1972), pp. 137–157.

laisse en pleine crise intellectuelle et morale¹⁴ : “It can only be that out of the deepest exploration of pain, unmediated by ideology or morality, a certain strength is lent by performance. The power of these pieces in production reveals the meaninglessness of the notion of ‘pessimism’ in art. It is not pessimism at all, it is the excoriation of experience”¹⁵. Les schèmes abstraits sont bien mis en évidence comme dans les moralités médiévales, mais leur signification reste à construire. Peut-être s’agit-il d’anti-paraboles, celles dont Barker parle dans *Arguments for a Theatre* : “We need a theatre of Anti-parable [...]. A good parable should provoke an argument and not a submissive nod of the head” (p. 45). Le geste ou objet unique sur lequel est concentré notre attention — la laine dont le rouge est celui du sang d’une victime, la cheville qui dépasse de la robe et que les autorités de l’État voudraient faire disparaître — est grossi jusqu’à devenir essentiel. Le particulier se fait général : une simple porte qu’on ouvre devient le moment d’un choix éthique absolu, la démarche emblématique dépassant alors toute interprétation psychologique. Les individus sont des abstractions reconnaissables illustrant les tares diverses d’un système où, de proche en proche, se découvre toujours plus une version hobsienne de l’humanité.

L’objet ou la situation n’est jamais réaliste. Il serait plutôt hypothétique au sens où le récit de science-fiction construit des univers de vie hypothétiques. Certaines des scènes ne sont en effet pas très éloignées d’un mode d’existence reconstruit qui ne retient de la réalité référentielle qu’une épure de signes pertinents. L’ensemble pourrait rappeler dans son déroulement les pièces historiques à la Shakespeare ou à la Osborne (dans *Luther*), n’était-ce qu’il ne s’agit jamais que de fragments hétéroclites, d’équivalences incertaines entrant dans un schème global douteux. Un peu à la double manière des collages du début du siècle et des mobiles de Calder, l’interprétation variant suivant qu’on extrait telle ou telle configuration ou position. Ces tableaux scéniques sont tour à tour ceux d’un passé historique et/ou hypothétique et d’un présent historique et/ou hypothétique, ces quatre “possibilités” entrant dans des combinatoires qui changent d’une mini-pièce à l’autre et au fil du texte individuel. L’idée qui finit par s’imposer est que l’homme ne changera jamais, que l’histoire bégaie et que chaque individu parcourt indéfiniment les gammes d’une cruauté dont l’inventivité est sans bornes.

Les situations sont invariablement de guerre et de violence (violence physique de groupe et individuelle : massacres, viols, mise à mort, ou brutalité morale de l’État, plus pernicieuse encore, dans deux épisodes — Fragments V et VII — où prévaut une atmosphère kafkaïenne). Inévitablement et de façon itérative, prévaut la transgression de l’intégrité corporelle et morale de l’individu (décapitation, castration, viol, étouffement), et ce jusque dans la plus anodine et peut-être la plus “catastrophique” de ces transgressions, au sens où elle est totalement injustifiée : Alexandre déshabillé par son valet dans une intimité quasiment amoureuse brutalement transformée en barbarie lorsque le valet se voit soudain condamné à être fouetté par les officiers, pure manifestation de l’arbitraire autocratique. Toujours revient le viol de valeurs dites fondamentales, alors que le texte installe justement le lecteur ou le spectateur dans une attente de positivité du fait même que les signes de chaos nous sont abondamment prodigués : la solidarité ou la confiance trompée, l’amour et l’espoir révolutionnaire mis à l’encan, le sang du massacre devenu teinture, le bourreau assassinant le fils pour se jeter ensuite dans les bras de la mère, Judith tranchant la main tendue vers elle, etc. Toujours aussi, la sexualité exacerbée. On devine qu’aucun interdit ne saurait prévaloir, on le devine seulement car l’acte compte souvent moins que le déni qui le masque, autre subtile violence faite à l’hypocrite spectateur-voyeur. Il s’agit bien de dénégation : dénégation de toute clôture sémantique, et si clôture il y a quand même, dénégation de la justice poétique,

¹⁴ *The Possibilities*, p. 57.

¹⁵ *Arguments for a Theatre*, p. 84.

dont on sait après André Jolles¹⁶ qu'elle répond à une exigence morale absolue et spontanée. Tout cela dans quel but ? Celui de nous extraire de notre irréflexion amniotique, de provoquer en nous une sorte d'auto-réflexivité sans point d'accroche particulier, de là le malaise, pour nous laisser dans un suspens de sens qui ne renvoie qu'à nous-mêmes et aux incertitudes d'un répertoire acquis dont l'arbitraire, ignoré de nous, se trouve soudain dénudé à nos yeux.

Le lecteur, et donc le spectateur, passent de fragment douteux en fragment douteux, avec chaque fois le sentiment qu'il y a bien du sens, mais que ce sens non dit ne cesse de leur échapper : chiffres symboliques sur un mur de cauchemar, configurant des champs de force, de violence et de contre-violence, avec seulement pour nous retenir et nous séduire la splendeur soudaine de la langue comme des lambeaux déconnectés d'un schème général absent et d'une pertinence locale qui se dérobe. Parole dans le vide qui exhibe sa légitimité arbitraire et héroïque de se savoir presque en pure perte. Comme du Shakespeare, mais un Shakespeare privé de l'épistémè qui donnait sens à son langage inspiré, l'épistémè de référence étant ici celle de l'équivoque, du temporaire, du contradictoire et du relatif. Telle est la parole catastrophique où se joue le drame de la signifiante, celle que nous refoulons ordinairement puisque, au mieux, les mots, dans leur emploi ordinaire, restent des outils au service de sens que seuls les initiés savent débusquer. Ici la contradiction s'installe dans la langue elle-même et la rend véritablement déchirante, comme une promesse qui se déroberait tout en se donnant. C'est toute la force du lyrisme catastrophique qui vous surprend au détour d'une scène et vous jette sans crier gare, justement du fait de la surprise, dans des abîmes d'incertitude.

Le texte joue fréquemment de l'aposiopèse, la suspension de phrase coupée à mi-course, tronquée, amputée comme dans le titre du septième fragment "She Sees the Argument But", coupure dont l'effet de blocage est multiplié par l'absence de tout commentaire. Dans la pièce *Judith* de 1990, la parole d'Holopherne s'étrangle, à l'instant même où il va mourir égorgé et décapité : "I can win battles. The winning of battles is, if anything, facile to me, but" et un peu plus loin, en réponse à Judith affirmant que tous deux ont menti : "But in the lies we. Through the lies we. Underneath the lies we"¹⁷. Vide indépassable de ces paroles tues qui sont véritablement dernières. Un schème est bien extrait, un sens paraît donné, une interprétation suggérée, mais comprendre lesquels exactement, cela nous est refusé.

Pour conserver toute l'énergie rebelle de ces compositions inquiétantes, c'est sur ce vide signifiant qu'il semble préférable de terminer. Impossible et inconcevable, finalement, de faire du sens avec ce qui se dresse de toutes ses forces contre la machine collective de récupération interprétative. Mieux vaut en revenir au texte et en rester à lui¹⁸, ce texte tel qu'en lui-même il a été conçu pour être jeté à la tête, et au corps du spectateur :

A knocking on a door at night, repeated. A WOMAN in night clothes appears from a room.
 WOMAN We never open the door at night!
 VOICE We have been ambushed and a friend is shot!
 WOMAN Ambushed by whom?
 VOICE The terrorists!
 WOMAN Which terrorists?
 VOICE Trust us!
 WOMAN How can I?
 VOICE Because you are a human being and not a dog.
 WOMAN I am not a dog, but you might be.
 VOICE Then we have to find another house and our friend will die...!
 WOMAN All right.
 VOICE God praise your humanity!

¹⁶ *Formes simples*, p. 190.

¹⁷ *Judith, A Parting from the Body, Playscript 118*, pp. 60–61.

¹⁸ *The Possibilities*, "Kiss My Hands" (fragment 2), p. 13.

WOMAN I hope so. (She unbolts the door. TERRORISTS burst in).
 FIRST TERRORIST Where is he!
 SECOND TERRORIST Bedrooms!
 THIRD TERRORIST Kitchen!
 WOMAN Oh, Christ make me deaf and you speechless ever more, you have murdered every decent impulse, you have killed all language, you are the terrorists!
 FIRST TERRORIST We are, and it's a pity to have to work this way, but your husband and his ilk must be cut out of our lives like warts, and then we shall bring back good neighbours, than you'll need no bolts I promise you! (The TERRORISTS drag her HUSBAND in, naked and roped).
 HUSBAND You let them in...
 WOMAN Forgive me, I only –
 HUSBAND You helped our enemies to murder me...
 WOMAN I was not — I had not killed the instinct of a neighbour — I apologize —
 HUSBAND Now I will die because you were so ordinary...
 WOMAN Let him go. You cheated me!
 SECOND TERRORIST One day, all normal again, and when the door is knocked on, open it...
 WOMAN **Never open a door again.**
 THIRD TERRORIST But then the genuine will suffer.
 FIRST TERRORIST Take him to the wood and shoot him there.
 WOMAN **Never open a door again.**
 HUSBAND You have made me hate my wife... in my last minutes, feel terrible anger for my wife...
 SECOND TERRORIST Good. You should suffer everything for your sins. I hope you child spits on your grave.
 FIRST TERRORIST When we have gone, shut the door.
 WOMAN Leave us alone... give us a minute on our own...
 FIRST TERRORIST If we did that, you would deceive us.
 WOMAN I swear not.
 FIRST TERRORIST How can I believe your oath? Because we cruelly cheated you, you would be justified in betraying us. This struggle wrecks the old relations! Outside with him.
 WOMAN Forgive me!
 HUSBAND I want to — I want to, but — I am dying for your error! And I had such work to do, who will replace me in the village? I might have served so many, and I perish for your error...
 SECOND TERRORIST I love this. I had never reckoned this.
 WOMAN Struggle! Struggle to forgive!
 HUSBAND **I want to!**
 WOMAN Struggle, then...
 HUSBAND Don't move me yet! (They stare at him) To survive, we must learn everything we had forgotten, and unlearn everything we were taught, and being inhuman, overcome inhumanity. Now, kiss my hands... (He holds his roped hands. She kisses them). All's well between us, then... (They take him out. She is still, the she kneels on the floor, in a ball. Pause. A child's voice).
 CHILD'S VOICE Mummy... (Pause. The CHILD enters). What was that noise? The
 WOMAN stares at the CHILD).
 WOMAN Killers.
 CHILD Mummy don't be –
 WOMAN Fetch the pillow from your bed. (He goes off, returns with the pillow). Give me the pillow. (He gives her the pillow. She puts it over his face. They grapple as if endlessly. Suddenly she casts away the pillow, and takes him in her arms). I will open the door... **I will open the door...!**¹⁹

¹⁹ *The Possibilities*, pp. 16–17.