

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE 4 – Civilisations, cultures, littératures et sociétés
Laboratoire de recherche : Texte et critique du texte (VALE)

Vendredi 26 novembre 2010

SPECTRES DE SHAKESPEARE DANS L'ŒUVRE DE HOWARD BARKER

Vanasay KHAMPHOMMALA

JURY

Mme Élisabeth ANGEL-PEREZ
M. Christian BIET
Mme Monique BORIE
M. Jean-Michel DÉPRATS
M. Pierre ISELIN

Professeur, Université Paris IV – Sorbonne
Professeur, Université Paris Ouest – Nanterre
Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle
Maître de conférences, Université Paris Ouest – Nanterre
Professeur, Université Paris IV – Sorbonne



Howard Barker, *Elsinore; Home for Incurables* (N.d.)

POSITION DE THÈSE

Howard Barker ressemble-t-il à Shakespeare ? Dans le contexte bouillonnant de la scène contemporaine anglaise, nombreux sont ceux qui ont voulu faire de Barker l'héritier du Barde, en mettant notamment en avant ses réécritures de plusieurs pièces du dramaturge élisabéthain, son goût prononcé pour les contextes historiques, et sa langue rejetant le naturalisme au profit d'une rhétorique aussi virtuose que sensuelle. Dans les mots souvent cités que l'on a imputés à Sarah Kane, Barker serait « le Shakespeare de notre époque¹ ». Mais postuler de façon aussi peu nuancée une ressemblance entre les deux dramaturges, c'est faire fi du problème central que pose pourtant Shakespeare, notamment dans *Hamlet*, quant à la ressemblance et la reconnaissance. Qui cherche à les comparer se retrouve ainsi bien souvent, en réalité, dans la situation de Gertrude face au double portrait de Claudius et de son frère : incapable de discerner.

Pour pouvoir débattre d'une ressemblance entre Barker et Shakespeare, encore faudrait-il savoir de quoi Shakespeare a l'air. Or, le dramaturge élisabéthain est devenu, dans la culture contemporaine, l'une des figures majeures de l'inconnaissable. De même que la confrontation de ses portraits ne permet pas d'aboutir à une vision claire de ce que pouvait être son visage², de même ses textes ont été soumis à tant de spéculations, tant d'hypothèses, tant d'interprétations, qu'ils ont fini par devenir des matrices de contradictions plutôt que de certitudes, une façon de poser les problèmes plutôt que de les résoudre. À Shakespeare se sont ainsi substitué des spectres de Shakespeare, ensemble d'hypothèses interprétatives qui biaisent inéluctablement notre rapport au texte. C'est cette approche de Shakespeare, bien identifiée par Terence Hawkes dans son livre *Meaning by Shakespeare*, que notre étude s'efforce de confronter à l'œuvre de Barker :

Suppose we have no access to any 'essential' meaning nestling within Shakespeare's texts and awaiting our discovery [...] Then what can their

¹ « The Shakespeare of our age. » La citation, souvent mentionnée, n'est pas authentifiée. Sarah Kane exprime toutefois à plusieurs reprises son admiration pour Barker

² La gravure de Droeshout imprimée dans le Folio, seul portrait original et authentifié de Shakespeare, fait presque l'unanimité, mais ne présente guère de traits saillants. Quant aux autres portraits, tous sont plus ou moins contestés. Sur la question de l'apparence physique de Shakespeare, voir Stanley Wells, *Is It True What They Say About Shakespeare?* (Ebrington : Long Barn Books) 77-82, et Douglas Lanier, *Shakespeare and Modern Popular Culture* (Oxford : OUP) 110-12.

purpose be? If they do not transmit the meaning intended and embodied within them by their author, what on earth do Shakespeare's plays do? How do they work? And what are they *for*? [...]

[F]or us, the plays have the same function as, and work like, the words of which they are made. We *use* them in order to generate meaning. In the twentieth century, Shakespeare's plays have become one of the central agencies through which our culture performs this operation. That is what they do, that is how they work, and that is what they are for. Shakespeare doesn't mean: *we mean by Shakespeare*³.

Si Shakespeare ne veut jamais rien dire d'autre que ce qu'on veut bien lui faire dire, s'il est un fantoche dont les critiques sont les ventriloques, qu'est-ce donc qu'ils essaient d'exprimer lorsqu'ils s'en saisissent pour le comparer à Barker ?

Reprenant à notre compte l'intuition de Terence Hawkes, nous ne nous demanderons pas ce que Barker et Shakespeare ont en commun, question qui supposerait qu'on impute des traits distinctifs et un contenu sémantique intrinsèques à l'œuvre de Shakespeare. Partant du principe que de telles caractéristiques sont un leurre, que Shakespeare, sous sa forme spectrale, se définit au contraire par l'impossibilité de statuer sur ce qu'il est et sur ce qu'il signifie, nous inscrirons notre réflexion dans une problématique tout autre. Si Shakespeare, par définition, est ce qui n'est pas identifiable, ce dont la présence est toujours douteuse, comment son spectre se manifeste-t-il dans l'œuvre de Barker ? Pourquoi, à quelles fins le compare-t-on à Barker ? Et pourquoi lui-même se confronte-t-il au dramaturge élisabéthain ?

Nous évacuons tout de suite une réponse évidente : ce rapprochement a souvent été un moyen de défendre ou, à l'inverse, de dénigrer l'œuvre de Barker. Mais, au-delà du jugement de valeur, ce que cette comparaison a ici de révélateur, dans sa contradiction même, c'est l'absence de stabilité de ce qu'évoque Shakespeare, à la fois modèle et repoussoir, invoqué pour vanter les qualités comme pour souligner les défauts du dramaturge contemporain. En d'autres mots, convoquer Shakespeare pour évaluer Barker, c'est en réalité tenter une approche poétique de son œuvre sans en définir clairement les critères. « Shakespeare » est le nom que la critique donne à la perplexité que suscite chez elle l'œuvre de Barker. C'est la manière dont, bien qu'elle semble parfois s'inspirer de Shakespeare, l'œuvre de Barker

³ « Imaginons que nous n'avons aucun accès au sens "intrinsèque" lové dans les pièces de Shakespeare, attendant que nous ne le découvriions [...]. Quel pourrait alors être leur intérêt ? Si elles ne transmettent pas le sens voulu par Shakespeare tel qu'il lui a donné corps dans ses pièces, alors que diable font-elles ? Comment fonctionnent-elles ? Et à quoi *servent*-elles ? [...] / Selon nous, les pièces ont la même fonction, et le même fonctionnement, que les mots dont elles sont composées. Nous les *utilisons* pour générer du sens. Au vingtième siècle, les pièces de Shakespeare sont devenues l'un des principaux dispositifs dont notre culture se sert pour exécuter cette opération. Voilà ce qu'elles font, voilà comment elles fonctionnent, et voilà ce à quoi elles servent. Shakespeare ne veut rien dire : c'est *nous* qui voulons dire à *travers* Shakespeare. » Terence Hawkes, *Meaning by Shakespeare* (Londres : Routledge 1992).

cherche en réalité à s'inscrire non pas dans, mais hors d'un champ poétique tout entier saturé de références contradictoires au dramaturge élisabéthain, la manière dont il cherche à créer une voix qui ne serait plus le pâle écho de celle de Shakespeare, que notre étude se propose d'examiner.

Pour aménager une entrevue entre les deux dramaturges, elle emprunte le protocole de rencontre entre le prince et le spectre, en trois temps, que Shakespeare élabore dans *Hamlet*. Elle envisage d'abord les conditions d'émergence du fantôme, le contexte qui, en invalidant une perception claire et rationnelle à la faveur d'une intuition obscure et confuse, favorise son apparition. Elle examine ensuite la manière dont les forces en présence se manifestent dans leur apparence extérieure : c'est ici de l'habillage critique dont on recouvre les textes de Shakespeare qu'il sera question. C'est dans un troisième temps seulement, lorsque le fantôme prendra la parole, que nous tenterons d'évaluer la ressemblance de leurs voix.

Quel champ délimiter pour cette chasse aux fantômes ? Le *corpus* de Barker se révèle particulièrement difficile à circonscrire tant il semble se construire sur le mode de la dissémination. C'est ce dont nous nous efforçons de rendre compte dans le premier temps de notre étude, consacré à une approche globale de l'œuvre, notamment dans ses aspects visuels, et dont il ressort que c'est paradoxalement d'abord en raison des incertitudes auxquelles son œuvre donne lieu que Barker s'apparente à Shakespeare. En se concentrant sur des pièces dans lesquelles l'intertexte shakespearien n'est pas manifeste, cette partie interroge les raisons pour lesquelles, en dépit de divergences évidentes et de l'absence de ressemblances tangibles, on a pu se poser la question d'une possible influence de Shakespeare dans l'œuvre de Barker.

Une fois ce premier parcours accompli, la thèse se concentre en revanche sur les pièces explicitement « shakespeariennes » de Barker, au nombre de trois : *Henry V in Two Parts* (1971), *Seven Lears* (1989) et *Gertrude – The Cry* (2002). Ces pièces, en dehors de leurs qualités intrinsèques, présentent l'avantage d'illustrer trois temps majeurs de la production de Barker et témoignent en cela de son intérêt constant pour Shakespeare, en même temps qu'elles suggèrent d'emblée une diversité d'approche dans la façon dont le dramaturge contemporain s'empare de l'œuvre de son précurseur. *Gertrude – The Cry* retient tout particulièrement notre attention dans la mesure où Barker affirme qu'elle constitue peut-être son œuvre la plus aboutie⁴, ce qui n'est certainement pas étranger au fait qu'elle prenne comme hypotexte la pièce maîtresse du théâtre occidental. À ces trois pièces, nous en

⁴ Barker désigne *Gertrude* comme « sa plus grande pièce » (*his greatest play*) dans *A Style and Its Origins* (Londres : Oberon Books, 19), où il affirme également que sa mise en scène constitue « le pinacle de son œuvre scénique » (*the pinnacle of Barker's stagecraft*, 67).

ajouterons une quatrième, *Women Beware Women* (1986), qui, bien qu'elle repose sur une pièce de Middleton et non de Shakespeare, s'apparente aux autres dans la mesure où elle donne à Barker l'occasion de se confronter à une autre pièce issue du répertoire de la Renaissance, selon des modalités différentes qui éclairent la spécificité du rapport de Barker à Shakespeare.

Si notre première partie envisageait l'œuvre du dramaturge élisabéthain dans sa totalité, les deux suivantes se concentrent donc sur un *corpus* plus restreint selon deux axes. Dans notre seconde partie intitulée « Anti-History », terme que Barker place en sous-titre de sa pièce *The Power of the Dog*, nous examinons la manière dont le dramaturge se saisit du concept d'histoire pour se positionner par rapport à Shakespeare et aux différentes interprétations critiques auxquelles ses pièces ont pu donner lieu. La référence aux pièces de Shakespeare, et en particulier aux pièces historiques, lui permet principalement d'interroger trois aspects de l'histoire au théâtre : d'abord son rapport à la réalité, ensuite, par opposition à la tragédie et la comédie, sa valeur générique, et enfin, sa dimension narrative. Shakespeare, sous ces trois rapports, apparaît à nouveau comme un site d'ambiguïtés en raison même de la difficulté de réduire son œuvre à une position univoque. De même que la présence de Shakespeare s'avérait difficile à identifier à l'échelle de l'œuvre dans sa totalité, elle reste extrêmement problématique à l'échelle des pièces.

C'est donc, dans un troisième temps, à un niveau plus restreint encore que nous traquons la présence de Shakespeare : celui du texte et de la voix. Il peut sembler curieux de conclure plutôt que d'ouvrir notre étude par cet examen du texte à proprement parler. C'est pourtant l'ordre qu'impose le protocole spectral évoqué plus haut, qui place le rapport entre les deux dramaturges sous le signe du soupçon beaucoup plus que de l'évidence. Cette partie présente d'emblée l'approche stylistique comme une impasse, dans la mesure où une telle approche se heurte en réalité à des difficultés méthodologiques insurmontables. Dès lors, elle s'intéresse davantage aux désirs que la tentative de comparer les textes révèle, qu'aux résultats souvent discutables auxquels elle aboutit. L'étude du rôle que Barker assigne au rythme et notamment à la versification joue ici un rôle clef, puisqu'elle permet d'analyser son rapport à l'une des caractéristiques majeures de la langue de Shakespeare et du théâtre de la Renaissance. Nous serons alors prêts à examiner la manière dont Barker, comme il l'affirme dans *Death, the One and the Art of Theatre*, s'efforce de convoquer la voix des morts⁵, avec

⁵ « If death has a language, it will not be our language. Tragedy anticipates the language of death, both in the speech and the *shock* of the speech. How could it fail to shock? It utters what has not been uttered. *It steals utterance from death...* » *Death, the One and the Art of Theatre* (Londres : Routledge), 37.

les ambiguïtés qu'un tel projet implique quant à la possibilité de le mettre en œuvre sur la scène. Ici plus qu'ailleurs, on verra de quelle manière Shakespeare est convoqué sur le mode paradoxal du leurre, modèle avancé pour être mieux rejeté. De la sorte, ce que nous nous efforcerons de dégager, ce ne sont pas les traits que partagent les deux dramaturges, mais bien la manière dont Barker tente d'exorciser la présence étouffante du dramaturge élisabéthain en élaborant une poétique singulière.