



**LA NOTION DE SECRET A L'ERE DE LA REVELATION:  
BARKER, L'ACTEUR ET LE CONFSSIONNAL DE VERRE  
A TRAVERS « UND », MONOLOGUE POUR UNE ACTRICE**

**Juliette MÉZERGUES**

Comédienne et metteur en scène, chercheur indépendant  
mezergues@gmail.com

**Abstract:** Secrecy in Age of Revelation: Barker, Actor and Glass Confessional through “Und”, Monologue for an Actress

*Howard Barker does not believe in communion or in frantic revelation. The audience is a voyeur; the actor is not there to tell us what to do or what to think. The author, who offers "versions of the truth", is convinced that the dark side is paramount and that secret is what makes us. The Catholic Church, as reported by Barker at a conference in 1995, has transformed the confessional into a glass case in the name of modernity, diminishing intimacy into a show of intimacy. Western societies are obsessed with transparency and the idea of revelation. In an atmosphere where every secret is hunted, dissected and thrown to the lions, is it still possible to invent while maintaining our share of mystery, while celebrating intimacy and its contradictions? We will study how the actor juggles "his" secrets to make the strength and mystery of Barker's language, using the monologue "Und".*

**Key words:** Howard Barker, Und, tragedy, Theatre of Catastrophe, secret.

**Introduction :**

Dans *Le confessionnal de verre : le théâtre dans une société hyperdémocratique* (Barker, 2006a, noté ensuite *APUT*, 242-252), conférence donnée en 1995 à l'Université de Birmingham, Howard Barker<sup>1</sup> s'étonnait du confessionnal de l'église catholique Saint-Sulpice à Paris. En effet, tout comme celui de la cathédrale Notre Dame de Paris, le confessionnal est une pièce vitrée, sorte de cage de verre, à la fois dans l'édifice religieux et à part, car délimité par des parois transparentes. Ni totalement public, ni totalement privé, c'est donc un lieu d'un nouveau type, qui rappelle fortement une vitrine. On comprend le désir de modernisation qui a poussé l'église à créer un tel espace. Cependant, de fait, la notion d'anonymat est bafouée, et l'obscurité propice à la révélation du secret, annihilée. Comme ce type de signe est révélateur de l'esprit d'une époque, les productions télévisuelles ont inventé, dans cette période, une nouvelle sorte

<sup>1</sup> Né en 1946 à Dulwich (Royaume-Uni), auteur de nombreuses de pièces, il est également, metteur en scène, poète, scénographe, théoricien et peintre. Il dirige la compagnie The Wrestling School.



de confessionnal : dans les émissions de télé-réalité, il existe une pièce où chaque candidat vient se livrer, à l'insu des autres concurrents. Il est là pour révéler ses secrets. Si ses partenaires ne peuvent l'entendre durant la durée du jeu (chacun pourra ultérieurement visionner les épisodes), le public, lui, s'en délecte. Ainsi, la personne se confesse devant les masses, le téléspectateur faisant office de prêtre, et l'acte de confession devient spectacle. L'intimité et la notion de secret sont donc mises à mal, même au sein de l'église. Dans une époque qui prône la transparence, Howard Barker se place dans l'opposition en revendiquant un théâtre où l'obscurité et l'opacité le disputent au désir. Amputant la tragédie classique de son avant et de son après pour n'en garder que le point d'orgue, le chaos, il nomme cette forme poétique le théâtre de la Catastrophe. Il n'est pas question d'être identifiable -il n'y a plus de catharsis-, encore moins de proposer des solutions -tout didactisme est écarté. Barker creuse un autre sillon, et son partenaire principal dans cette entreprise est l'acteur : sous sa plume, ce dernier oscille entre ombre et lumière, se révélant par bribes, mais toujours en préservant la sincérité du jeu. L'écriture de Barker ne permet pas de tricher. En revendiquant un Théâtre du secret, l'auteur anglais est bien souvent cantonné à la marge. Trop complexe, trop poétique, trop exagéré... Qu'il s'agisse de ses textes ou de la façon dont ils sont interprétés, leur aspect outrancier est parfois source de rejet. L'opacité devient une façon d'entrer en résistance, puisque la transparence serait le résultat d'une détermination à savoir pour maîtriser, pour étiqueter, pour classer... Soit pour éviter d'être bousculé, soit, justement pour provoquer le frisson, mais toujours dans le but de normaliser la société. La honte fait partie des sentiments humains. Si tout devait être tout le temps révélé, l'humiliation deviendrait inévitable, voire permanente. Nier la vie privée d'autrui, ou la jeter en pâture à la foule, est un acte violent. De la révélation à tout prix, découlerait une fausseté, peut-être due à l'obligation de résultat. Dès lors que le confessé se sait observé, son comportement se modifie et la sincérité de sa parole peut être mise en doute, que cela le pousse à la retenir ou au contraire à l'exagérer. Quelle peut être la valeur d'une confession faite dans un confessionnal de verre ? La transparence du matériau induit une dimension spectaculaire, y compris pour le confesseur. De plus, les deux parties se font face et le corps raconte autant que la parole. L'intimité n'étant plus favorisée, on peut considérer que la confession est plus jouée qu'effective. Cela devient un simulacre, ou du moins, cela perd sa puissance et son but premier. Au contraire, l'acteur, sachant qu'il est regardé et parce qu'il l'est, révèle son intériorité. C'est par le truchement du masque (au sens large, qu'il s'agisse d'un véritable masque, d'un costume ou simplement d'un personnage), que le comédien lâche prise et que son interprétation laisse entrevoir des morceaux de ce qu'il est vraiment. Chez Barker, le secret conférerait à la sincérité, alors que la spectacularité à tout prix amènerait l'acteur à une interprétation factice.

Pour cet article, nous travaillerons sur la notion de secret et de confession à travers *Und* (Barker, 1999), monologue pour une actrice écrit et monté par l'auteur en 1999. Dans ce texte, Barker pose, comme souvent, la question de la mémoire et de la vérité.



Und, seule en scène, laisse vagabonder son imaginaire, navigue au fil de ses souvenirs, se confesse peut-être devant le public, alors que tout semble indiquer que nous sommes témoins de son parcours vers la mort. La fable dit qu'elle attend un officier d'un camp pour prendre le thé<sup>1</sup>. Jamais il n'entrera. Le thé refroidit. Elle appelle sa domestique, qui ne vient pas. Pourtant des objets arrivent sur la scène. Le moment paisible et ritualisé qu'est le fait de prendre le thé avec un hôte se transforme en combat à mort. L'environnement, de prime abord familial et rassurant, devient hostile et angoissant. Barker utilise des procédés qui lui sont chers, comme l'aposiopèse et la pléthore, pour fragmenter le récit de son héroïne et empêcher toute narration linéaire. Elle n'est pas dans une cage de verre mais dans une robe d'acier rouillée. Sa parole, hachée, donne au spectateur la sensation de l'observer à travers un prisme, alors que son corps, contraint, n'est que partiellement visible. L'aposiopèse empêcherait la révélation, laissant le sens ouvert et la spéculation possible, tout comme son étrange robe (est-ce un étoupe ? Un élément de torture ? Ou un véritable choix ?) L'effort que demande la langue barkérienne empêche l'actrice de feindre. Sa justesse dépend du respect de la partition. Elle est révélée par la langue barkérienne à mesure que le personnage devient opaque.

Nous étudierons, à travers *Und*, comment Barker élabore un Théâtre du secret. Puis, nous verrons comment l'acteur jongle avec cela. Pour conclure, nous nous pencherons sur ce que le confessionnal de verre raconte de notre société.

### **Un théâtre du Secret :**

Dans le désir de transparence, on décèle une volonté de *mettre les choses à jour* et de *les faire connaître*. La pièce barkérienne ne comporte pas de révélation mais la transparence le dispute à l'opacité pour raconter des possibles et laisser entrevoir l'inimaginable. Le texte peut paraître opaque car on ne peut pas en appréhender le sens, ou son absence, facilement. Howard Barker dit :

« Dans mon œuvre, parce que je ne cherche pas à me contrôler pour être fidèle à ma propre idéologie, je n'impose pas au public de l'accepter. Les différentes conceptions s'affrontent » (Barker, 1998, « Mon théâtre parle de secret », *Alternatives Théâtrales* 57, 24).

---

<sup>1</sup> « A woman waits for a guest. The guest is late. A tray of tea swings back and forth like a pendulum, counting the passing minutes. Time passes. The tea grows cold. Perhaps he is not coming? Perhaps he has abandoned her? She refuses to entertain any such idea and invents ever more elaborate excuses for him. Suddenly, random acts of violence afflict the house. The door bell is rung maliciously, glass shatters, she smells smoke, orders fly back and forth. Still she imagines reasons to justify his absence and her own denial of the truth; that far from ignoring her, it is he who is attacking her home. Gradually we become aware that the woman is a Jew and her guest an officer at a camp... » <http://www.thewrestlingschool.co.uk/und.html>. [consulté le 25/01/2016].



En ne s'imposant pas de tendre vers une idéologie, Barker produit un théâtre d'une grande liberté et il faut accepter de ne pas comprendre, de se laisser surprendre et porter par les émotions contradictoires que provoque ce langage souvent anxiogène. Barker, le temps de la représentation théâtrale, s'adresse au sensible, non à l'intellect, pourrait-on dire.

Le personnage de Und est peut-être rescapé de la Shoah et attend vraisemblablement un nazi pour prendre le thé. Très vite, l'imaginaire du spectateur se met en marche. Il sait peu de choses, mais leur portée symbolique est grande. L'attente est un moment intime, le monologue est l'art du moment privé. L'attente se prolonge, et Und perd petit à petit son personnage social, se laisse aller. Comme son hôte n'arrive pas, elle se retrouve seule chez elle. Elle livre ses pensées devant le public et ce dernier pourrait croire qu'une porte lui est ouverte sur l'intimité du personnage. Il a l'illusion qu'elle est transparente, mais il n'en est rien. Les strates de mystère et le doute se superposent (est-elle aristocrate, est-elle vraiment juive, qui est l'homme qui la persécute et de quelle nature est leur relation, etc... ?), voilant petit à petit la première image qu'on pouvait se faire de la figure barkérienne. Elle affirme une chose, puis son contraire avec le même aplomb. Quand pouvons-nous la croire ? Quelle importance devons-nous accorder à ses dires ? Il faut arriver à se laisser porter par la poésie du texte, qui ne permet pas de prendre position. Les attentes du spectateur seront consciencieusement déçues, pour que finalement, il ne lui reste plus que les sensations qu'il a éprouvées durant la représentation.

Au début de la pièce, Und est de dos. La première révélation est la découverte de son visage. Elle se fait d'une manière indirecte : nous percevons son reflet dans un miroir, un verre opaque, mais réfléchissant. La première image que nous avons d'elle est-elle réelle ? Est-elle fidèle ? Ou n'est-elle qu'une illusion ? Puis, enfin, Und se retourne. Mais que nous montre-t-elle d'elle-même ? Le même procédé est appliqué à la parole et on ne sait pas ce qui est de l'ordre du souvenir, de l'invention ou du fantasme. On voyage à vue dans son univers, dans son paysage intérieur. Le personnage barkérien est en mouvement perpétuel et c'est ce qui le rend non-identifiable. Il se construit par la parole. Le verbe le constitue, mais sa faculté à se contredire trouble son discours. Und est insaisissable car elle est changeante. Le secret de ce théâtre participe à l'extase qu'il provoque. La question de l'identité de l'homme qu'elle attend se pose. On l'imagine en même temps que Und semble le rêver. Il est supposé errer autour de la maison, sonnant, lançant des briques, cassant des fenêtres et devient pourtant un héros mythique au fil de ses paroles. Est-il son bourreau, son amant ? Vient-il pour la tuer ? Eros et Thanatos s'entremêlent et on se demande qui, finalement, viendra à bout de l'autre. Le raffinement de leur relation la rend d'une complexité extrême. Und semble se confesser et cette confession est chargée d'érotisme. La proximité de la mort, la cruauté de chacun attisent le désir. Howard Barker affirme :

« S'il veut donner forme au secret, [le théâtre] doit le faire dans un langage de secrets, dans un langage qui n'a pas pour priorité la patine du discours social [...] mais une forme qui permette la remontée – la projection à la surface



– de ce qui normalement ne se dit pas, du contre-discours, du privé, de ce qui n'est pas, dans un sens stanislavskien, une intention du tout, mais une diversion. [...] Plus la transparence d'une étiquette culturelle se fera aveuglante, plus son projet autoritaire de divertissement-surveillance se fera subtil, plus il sera difficile de refuser une telle invitation. » (Barker, 2006b, p. 252)

Nous décelons un engagement esthétique et politique dans ce projet. En effet, dans *Und*, comme dans le théâtre de la Catastrophe en général, on a l'impression qu'il se joue une chose capitale et terrible, sans pouvoir clairement la définir. L'angoisse s'insinue, et ici, l'ombre de l'Holocauste souffle sur la pièce, de façon subtile. La terreur vient autant de l'attente que génère le texte que de ce qu'il y est dit. De ce fait, nous sommes impliqués dans le récit. La mémoire collective fonctionne. Mais, grâce aux procédés de dislocation de la narration, nous restons seuls avec notre conscience. Le temps de *Und* est celui de la représentation. C'est un temps suspendu, extra-quotidien. Le spectateur le traverse en même temps que l'actrice et il est, finalement, convié à faire l'expérience de la non-révélation d'un secret terrible, qui pourtant envahit l'espace et pèse sur chacun sans que personne ne puisse le nommer. La notion de durée, le fait que le temps qui s'écoule durant le texte soit simplement celui de la représentation renforce l'impression de voyage, un voyage que l'on effectuerait seul, mais qui revêt pour chacun, actrice et spectateur, concrètement, la même durée, tout comme le temps de la confession est un temps partagé par les 2 parties, chacune à sa place, chacune tenant son rôle.

### **L'acteur face au Secret :**

Comme Barker l'évoque, l'acteur du théâtre de la Catastrophe se différencie par bien des points de l'acteur stanislavskien et doit chercher d'autres appuis. Il ne peut se reposer sur des intentions ou un Super-objectif, mais il peut faire confiance à la machine textuelle imaginée par l'auteur. Nous serions tentés de qualifier l'acteur, alors qu'il fait l'expérience de la langue barkérienne, d'acteur-créateur. Mais il serait peut-être plus juste d'emprunter l'expression de Georges Banu ou de Béatrice Picon-Vallin et de parler d'acteur-poète, en référence à la nature particulière de sa présence en scène. Comme le dit Banu, « le propre de l'acteur-poète consiste donc dans son inaptitude à disparaître sans pour autant qu'il cherche à s'affirmer : il se dévoile comme par « effraction » car le rôle reste la mission première sans cesse assumée et pourtant constamment débordée. » (Banu, 2003, 26.)

Dans le théâtre de la Catastrophe, l'acteur lutte avec le texte et les concepts, pour les apprivoiser, pour les faire siens, et les laisser l'entamer. Autant de contraintes, de points de concentration (focus) qui participent au processus d'éclosion de la présence de l'acteur. Declan Donnellan affirme : « Afin que l'imagination soit libre, l'acteur doit accepter les limites imposées par ses sens. Il en dépend totalement ; ils sont la première étape dans notre communication avec le monde. L'imagination est la seconde. » (Donnellan, 2004, 23). Barker écrit un théâtre sensible et l'acteur qui l'interprète



possède un outil fiable et majeur : les sensations que lui procure le texte. C'est un théâtre très physique qui demande énergie et précision. Pour ces différentes raisons, Barker et ses partenaires ont choisi d'appeler leur compagnie The Wrestling School (l'école de la lutte, littéralement). Ils revendiquent une notion d'effort à tous les niveaux de la création, ce qui est inhérent à un texte construit à force de fractures, de ruptures, de silences, d'hésitations, de moments suspendus.

Dans *Und*, la parole, parcimonieuse au départ, devient ensuite un flot, pour s'interrompre à nouveau, et ainsi de suite. Les pauses contribuent à donner le rythme, mettant en valeur le texte, parfois le contredisant.

« UND : Le dilemme pour un homme de son envergure extraordinaire est que ce retard c'est sûr c'est sûr sert sans doute à montrer du mépris quant aux manies mesquines conventionnelles bornées restrictives dont tant d'entre nous sont encore victimes s'il ne démontrait aussi

*(Un miroir descend à toute vitesse, pend devant son visage, le public perçoit son reflet. Elle se regarde)*

Oh

Oh

Oh

Ne suis-je pas une extase de

Un délire de

Et une convulsion de perfection qui

Mal coiffée » (Barker, 2002b, , 2.)

Comme nous le voyons, le miroir cause la première rupture en distrayant le personnage. On ne saura jamais ce que ce retard sert également à démontrer. Elle parle de l'homme et l'arrivée du miroir la pousse à parler d'elle-même, sans transition. Le procédé est répété avec trois aposiopèses successives. Und surenchérit, alors qu'elle n'a pas encore dit de quoi elle parle. La pléthore, alliée à l'aposiopèse, renforce l'illusion de transparence et de révélation en même temps qu'elle contribue à l'opacité du texte. L'interprète doit jongler avec les mots et les sensations que ces derniers provoquent, le texte fonctionnant comme un labyrinthe, au-delà de la logique intellectuelle. Durant les pauses, l'intériorité de Und se matérialise et envahit l'espace scénique, de façon presque organique. Barker parle du *Savage ego*, ou égo sauvage, de ses personnages. Cette notion implique que la figure agit au plus près de ses pulsions, libérant sa nature profonde et archaïque. Pour cela, il la place dans un contexte chaotique, où la morale n'a plus court –ici, les vestiges de la Shoah. Mais jamais il n'explique le pourquoi des actes commis, ce n'est pas son propos. Cette transformation confère au personnage une certaine monstruosité. Il se révèle à travers une série d'actes, souvent violents, dans un discours extrême, sans jamais donner d'explication. On est spectateur de son parcours et



de sa fureur, mais il garde son mystère et séduit par cela. C'est l'inconnu qui fascine, le secret qui attire. On peut à la fois être séduit et en même temps, éprouver de la répulsion pour la figure barkérienne. Il est question de liberté extrême, de mise en danger. Mais il ne faut pas oublier que Barker offre un cadre fort. Par une partition à la fois poétique et tragique, il façonne l'interprète, influant sur ses sensations, sculptant sa respiration, provoquant ses énergies. Dans *le Confessionnal de verre : le théâtre dans une société hyperdémocratique* (Barker, 2006b, 249-250), l'auteur décrit le processus qui s'opère chez l'enfant détenteur d'un secret, le mélange d'extase et de crainte, le sentiment de supériorité, le désir de partage ou non dudit secret, le caractère spécial de cette position, ce que nous pouvons bien entendu appliquer à l'acteur du théâtre de la Catastrophe. Parfaitement conscient du rapport de pouvoir qui existe entre la scène et la salle –l'acteur est celui qui connaît le secret, qui sait le déroulement du spectacle, contrairement au spectateur–, Barker profite du processus de la représentation et des capacités de son interprète. En ce sens, nous considérons que Barker écrit l'acteur en même temps qu'il écrit le personnage et que c'est ce procédé qui permet à l'interprète de devenir un acteur-poète. Invité à faire l'expérience de cette poésie, l'interprète du théâtre de la Catastrophe accepte de ne pas être reconnaissable et c'est par cette posture qu'il atteint son but.

### **En conclusion, ce que nous dit le confessionnal de verre sur notre société :**

La menace autoritaire à laquelle Barker faisait allusion en 1995 nous a-t-elle rattrapés, à l'ère de la transparence à tout prix ? Le caractère sacré de la confession est-il altéré par sa déritualisation ou l'acte s'est-il réinventé ? Pour le créateur du théâtre de la Catastrophe, le secret semble ne rien avoir perdu de son essence sulfureuse et devient un moyen d'entrer en résistance, de proposer une voie moins évidente, d'offrir au public la complexité, l'incompréhensibilité, nécessaires pour stimuler toujours plus loin l'imagination. La préoccupation majeure de l'auteur est le Verbe. Dans *Und*, comme souvent dans le théâtre de la Catastrophe, l'héroïne accorde un soin tout particulier aux mots qu'elle emploie. Parler devient un art, source de douleur et de plaisir. L'acte de dire, essence de la confession, est à la fois effrayant et libérateur. Si aujourd'hui, l'acte de pénitence a perdu de son importance, c'est pour faciliter la réconciliation et par là-même, le retour à Dieu. Cette simplification, qui bien sûr n'empêche pas le prêtre d'être tenu au secret, nous aide à comprendre comment l'église a pu décider d'ériger des confessionnaux de verre. Howard Barker a dit : « la réconciliation est l'obsession de notre époque, un narcotique qui détruit l'âme » (Barker, 1998, 25). Nous retrouvons la même idée que lorsqu'il fait allusion à la menace autoritaire. Transparence et annihilation du secret tendraient vers une simplification, une facilitation du rituel, comme si tout effort était forcément décourageant et éloignait les fidèles. La facilité serait la meilleure façon de contenir les masses. Barker se tient donc à la marge, prônant l'effort et pensant que l'expérience qui mène au savoir, ou du moins à une plus grande connaissance de soi, ne peut être simpliste. Qu'un prêtre et un fidèle discutent de façon informelle sur un banc d'église est une



chose courante. Certes, il y a déritualisation, mais l'aspect privé et la discrétion sont intactes. Si les deux parties sont placées dans une cage de verre et se retrouvent en vitrine, la dimension de spectacle est inévitable et change en profondeur le processus de confession, invitant une troisième partie : le passant, qui devient, malgré lui, spectateur.

La confession prendrait alors une forme spectaculaire. Mais ni le fidèle, ni le prêtre ne sont des acteurs. On peut donc imaginer que ce n'est plus l'intimité qui sera dévoilée, mais une mascarade de l'intimité, formatée pour le possible regard d'autrui. Sous prétexte de mettre à jour la vérité, sous prétexte de plus de transparence, la sincérité est érodée. Howard Barker ne confond pas transparence et sincérité et reconnaît que l'un ne découle pas forcément de l'autre. Nous pensons, ici, forcément au projet autoritaire d'Hamlet dans *Gertrude the Cry* (Barker, 2002a), dans lequel, effectivement, la transparence deviendrait un moyen de contrôle de la société, en la contraignant à la pudibonderie. Le théâtre de la Catastrophe, au contraire, revendique complexité et opacité pour exprimer les méandres de la nature humaine. Il va donc à contre-courant de notre société qui cherche à faire de la facilité la norme, et c'est bien pour cela qu'il se proclame Théâtre des Secrets.

## BIBLIOGRAPHIE

### Livres

- ANGEL-PEREZ, ÉLISABETH (ed) et al, 2006a. *Howard Barker et le théâtre de la Catastrophe*, Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales.
- ANGEL-PEREZ, ÉLISABETH, 2006b. *Voyage au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris : Klincksieck.
- BARKER, HOWARD, 1997. *Arguments for a theatre. Third edition*, Manchester: Manchester University Press.
- BARKER, HOWARD, 2006a. *Arguments pour un théâtre*, traduits de l'anglais par Élisabeth Angel-Perez [dir., Bertoux Ivan, Famchon Isabelle, Hirschmuller Sarah et Rushe Sinéad, Sens Mike], Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2006.
- CHEKHOV, MICHAEL, 1986. *Être acteur. Technique du comédien*, traduit de l'américain par Élisabeth Janvier et Paul Savatier, Paris : Éditions Pygmalion / Gérard Watelet.
- CHEKHOV, MICHAEL, 1995. *L'imagination créatrice de l'acteur*, traduit de l'américain par Isabelle Famchon, Paris. Éditions Pygmalion / Gérard Watelet.
- DONNELLAN, DECLAN, 2004. *L'acteur et la cible. Règles et outils pour le jeu*, traduit de l'anglais par Valérie Latour Burney, Paris : éditions L'entretemps.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, 2000. *La naissance de la tragédie. Hellénité et pessimisme*, Giorgio Colli et Mazzinodir Montinari. Traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Paris : Gallimard, collection Folio Essais.
- SENS, MIKE dir., BIRMANT, JULIE, DEBROUX, BERNARD et al., 1998, *Alternatives théâtrales* n°57. *Howard Barker*, Bruxelles, Belgique, mai 1998, pp. 1-78.



STANISLAVSKI, CONSTANTIN, 1963. *La formation de l'acteur*, traduit du russe par Élisabeth Janvier, Paris. Petite bibliothèque Payot.

### Articles

- BANU, GEORGES, 2003. « L'acteur-poète, au-delà du rôle », in *Études théâtrales 26 : L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*. Textes réunis par Jean-Louis Besson avec la collaboration d'Anne Wibo, actes du colloques des 24 et 25 mai 2002, organisé par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain (U.C.L.), Louvain-la-Neuve, Belgique, *Études théâtrales*, 24-30.
- BARKER, HOWARD, 2006b. « Le confessionnal de verre : le théâtre dans une société hyperdémocratique », traduit de l'anglais par Ivan Bertoux, in *Arguments pour un théâtre*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 242-252.
- BARKER, HOWARD, 1998. « Mon théâtre parle de secret » entretien entre Howard Barker et Mike Sens, traduit et retranscrit de l'anglais par Julie Birmant in *Alternatives théâtrales n°57*, Bruxelles, 24-29.

### Pièces

- BARKER, HOWARD, 2003. *Gertrude le cri*, traduit de l'anglais par Élisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats in *Œuvres choisies vol. 4*, Paris : Éditions Théâtrales, 15-116.
- BARKER, HOWARD, 2002a. *Gertrude the Cry*, manuscrit de la Wrestling School, Londres.
- BARKER, HOWARD, 1999. *Und*, manuscrit de la Wrestling School, Londres, 1999.
- BARKER, HOWARD, 2002b. *Und*, traduit de l'anglais par Mike Sens, 2002, inédit.

### Videos :

- MOATI, SERGE et POLI, JEAN-LAURENT, 1991. *La haine antisémite*, film documentaire en couleurs en deux parties, diffusés pour la première fois les 2 et 3 octobre 1991 sur TF1, Paris : Image et Compagnie – Société Française de Production – Télévision Française 1, durée totale de 145 mn.

### Sites Internet

- The Wrestling School*, disponible sur: <http://www.thewrestlingschool.co.uk>, [consulté le 11. Dec 2015]
- Howard Barker - Dramatist and Poet*, disponible sur: <http://www.howardbarker.co.uk>, [consulté le 11. Dec 2015]