

La femme champ de bataille

Philip Wickham

Numéro 115 (2), 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24834ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Wickham, P. (2005). Compte rendu de [La femme champ de bataille]. *Jeu*, (115), 14–20.



PHILIP WICKHAM

La femme champ de bataille

Dans *Gertrude. Le Cri*, Howard Barker réexamine de fond en comble un des plus puissants mythes de la dramaturgie universelle. Britannique, soucieux de dépasser l'exercice stylistique pour inscrire l'œuvre pleinement dans la modernité, il a pris d'assaut le fleuron shakespearien pour proposer une troublante relecture et bousculer toute conception romantique de l'œuvre. L'histoire du prince de Danemark étant célèbre, Barker pouvait manipuler à sa guise écriture, personnages, lieux, temporalité, tout en suivant avec une distance confortable l'ensemble de la fable. C'est tout comme si, avec une lucidité implacable, l'auteur voulait interroger non pas le mythe

Gertrude. Le Cri de Howard Barker, mise en scène par Serge Denoncourt (Espace GO, 2005). Sur la photo : Anne-Marie Cadieux (Gertrude). Photo : Robert Etcheverry.

Gertrude. Le Cri

TEXTE DE HOWARD BARKER; TRADUCTION DE L'ANGLAIS D'ÉLISABETH ANGEL-PEREZ ET JEAN-MICHEL DÉPRATS. MISE EN SCÈNE : SERGE DENONCOURT, ASSISTÉ DE GENEVIÈVE LAGACÉ; SCÉNOGRAPHIE : LOUISE CAMPEAU; COSTUMES : FRANÇOIS BARBEAU; LUMIÈRES : MARTIN LABRECQUE; CONCEPTION SONORE : LARSEN LUPIN; MAQUILLAGES : JACQUES-LEE PELLETIER. AVEC ÉMILIE BIBEAU (RAGUSA), ANNE-MARIE CADIEUX (GERTRUDE), JEAN-FRANÇOIS CASABONNE (CASCAN), MAXIM GAUDETTE (ALBERT), MONIQUE MILLER (ISOLA), OLIVIER MORIN (HAMLET) ET DENIS ROY (CLAUDIUS). PRODUCTION DE L'ESPACE GO, PRÉSENTÉE DU 11 JANVIER AU 12 FÉVRIER 2005.

Gertrude. Le Cri, mise en scène par Serge Denoncourt (Espace GO, 2005). Sur la photo : Anne-Marie Cadieux (Gertrude) et Jean-François Casabonne (Cascan).
Photo : Robert Etcheverry.



lui-même, mais notre perception du mythe. Ce faisant, il perturbe les attentes et bouleverse les références culturelles habituelles. Il est toujours question de corruption, de sang et de mort, sans quoi *Hamlet* ne serait pas *Hamlet*. Cependant, Barker s'est aventuré dans des régions plus nébuleuses de la pièce d'origine, donnant un contour net à tout ce qui auparavant restait terré dans l'ombre des alcôves.

Dans la préface à sa toute récente traduction de *Gertrude. The Cry*, Élisabeth Angel-Perez spécifie qu'« il s'agit de déplacer le centre à la périphérie et de ramener les marges au centre pour faire ressortir le tragique où on ne l'attendait pas... ». Sans verser dans l'étude psychanalytique, on pourrait dire que Barker a placé au premier plan de sa relecture les obsessions sexuelles de Hamlet, il a matérialisé sur scène les cauchemars du prince danois que la pièce de Shakespeare laisse poindre à peine. Le plus

douloureux d'entre eux est de voir sa mère Gertrude devenir un objet de désir pour tout ce qui, à la cour comme dans le monde, possède un pénis. La reine, dont les traits sont à peine esquissés dans la pièce d'origine, devient ainsi la figure centrale de ce cauchemar éveillé, bien qu'elle semble conduite par une passion qui la dépasse. Si Claudius conserve son titre de traître de première classe, Laërte n'est plus. Il est remplacé par Albert, duc de Mecklenburg, ami de Hamlet, qui devient à la fin le nouveau mari de la reine, faisant de Claudius le traître trahi. Sans que personne ne s'en offusque, à part son fils, Gertrude passe par trois hommes dont l'éthique se jauge à la hauteur de la libido. De même, Ophélie a laissé place à un personnage féminin inusité et caricatural, Ragusa, aussi vide qu'une cruche tant qu'elle n'est pas initiée aux plaisirs de la chair. Deux autres personnages sont de belles trouvailles de Barker : le

valet Cascan, qui « connaît » aussi la reine qu'il sert, fait figure de philosophe ; ici, par un étonnant renversement, les serveurs sont les mieux placés pour observer le monde et ses travers. Il y a aussi Isola, la mère du défunt roi et de Claudius, qui encourage sa belle-fille à séduire le plus d'hommes possible, elle qui se conduisait de même dans sa jeunesse. Même si Barker a inversé milieu et périphérie, Hamlet n'est pas moins un personnage-clé ; seulement son déséquilibre se manifeste par un dégoût profond de la sexualité, ce qui fait dire à sa grand-mère qu'il n'est qu'un moraliste et un pudibond. Une première qualité de la mise en scène de Serge Denoncourt est d'avoir donné à chacun de ces personnages une densité que la pièce de Shakespeare ne permet pas toujours d'atteindre. Il a clairement choisi de souligner les liens étroits

qui unissent le politique et le sexuel, et teinté d'étrangeté, voire d'ambiguïté l'ensemble du spectacle.

Barker, certes, heurte le public en faisant de la sexualité le pivot de l'œuvre. Mais il choque aussi sans doute bon nombre de puristes par le traitement qu'il réserve à la langue. Ce lyrisme shakespearien qui a servi de modèle aux poètes romantiques passe par une nouvelle appropriation de sa part. Tout de même, l'auteur a tenu compte de certains caractères intrinsèques de l'écriture shakespearienne. En premier lieu, son aspect hybride où se mêlent ici une espèce d'argot proche de la conversation et une poésie livresque qui donne aux personnages leur dimension exemplaire. Fragmentée, l'écriture est le terrain d'une pensée aucunement dictée par l'équilibre et la raison ; ce sont plutôt des soubresauts, des hésitations, des élans contradictoires ; une logique frappée d'inachèvement et de confusion. D'ailleurs, l'écriture est d'une obscénité qui ferait frémir tous les défenseurs de la bonne étiquette. Les personnages disent tout haut ce qu'ils ne devraient même pas s'avouer tout bas, l'inconscient s'exprimant ici sans aucune espèce d'autocensure. Fait intéressant, le texte publié de Barker ne fournit pas de ponctuation ; il laisse aux interprètes l'entière liberté quant au rythme, à l'accentuation des mots. Certains vers sont écrits en lettres majuscules, ce qui laisse présumer que les interprètes doivent les dire autrement, les forçant à changer constamment de ton. Pour sa part, Serge Denoncourt a fait dire le texte en accéléré par ses acteurs ; Jean-François Casabonne (Cascan), face au public, dans une posture fixe et sans expression du visage, faisait défiler ses répliques dans une sorte de logorrhée, comme si rien n'intervenait entre la pensée et son expression. De son côté, Anne-Marie Cadieux donnait peu d'inflexions à la voix de Gertrude, comme si son personnage était vaguement sous hypnose.

En opérant comme il le fait, Barker trahit-il Shakespeare ? N'en déplaît-il aux tenants de la tradition, cette relecture au contraire met en évidence la modernité du mythe. N'a-t-on pas toujours prétendu que le théâtre de Shakespeare est tout ce qu'il y a de plus opposé à la bienséance et au bon goût ? Ne dit-on pas de lui qu'il a scruté l'âme humaine pour faire naître les archétypes les plus malsains ? N'a-t-il pas réussi à renouveler le sens du tragique en plaçant le public devant les sources de sa ruine ? Ne prétend-on pas aussi qu'il a été à l'écoute de son temps, et qu'au risque de déplaire à ses adversaires et détracteurs, il enjoignait à ses contemporains de regarder en face ce qu'ils préféraient cacher ? Ne dit-on pas aussi de Shakespeare qu'il était le maître des mixtures, qu'il savait placer une scène grotesque là où on s'y attendait le moins, rassemblant styles poétique et populaire ? En cela, Barker est un digne héritier de l'ancêtre, et l'esprit de Shakespeare revit à travers les différentes strates de sa pièce. Il n'en fallait pas moins pour renouveler la dramaturgie contemporaine.

Théâtre de la Catastrophe

Attardons-nous un peu sur les intentions de Barker, qui peuvent faire sourciller. Le programme de la pièce ici joue bien son rôle : fournir quelques éclaircissements sans limiter l'interprétation. Barker est un auteur prolifique, avec une cinquantaine de pièces à son actif. En plus de l'écriture, il s'est consacré à la mise en scène de ses pièces au sein du Wrestling School, une troupe dont le nom évoque le combat, ce qui le place dans la lignée des artistes politiques comme Brecht (qui a aussi adapté Shakespeare).

Avec le temps, à travers une réflexion rigoureuse, Barker en est venu à définir comme théâtre de la Catastrophe, cette entreprise qui consiste à démolir tous les tabous, à faire échec aux valeurs morales dominantes de la société, avec des œuvres poétiques fortes et crues. Contrairement à son prédécesseur allemand, il rejette toute forme d'utilitarisme au théâtre; il ne combat pour aucune idéologie sinon celle d'une critique systématique des valeurs reçues. En revanche, comme Brecht, il place le specta-



Gertrude. Le Cri, mise en scène par Serge Denoncourt (Espace GO, 2005). Sur la photo : Anne-Marie Cadieux (Gertrude), Olivier Morin (Hamlet), Jean-François Casabonne (Cascan) et Denis Roy (Claudius). Photo : Robert Etcheverry.

teur au centre de la représentation parce qu'il cherche à le déstabiliser, à le mettre dans une situation d'inconfort qui le force à réfléchir et à juger par lui-même à quel point le spectacle qu'on lui présente est étrange. Pour Barker comme pour les Grecs, le réel et la scène sont deux mondes; au théâtre, les personnages sont nécessairement grossis, ils vont jusqu'au bout de leur passion. C'est ce qui les rend tragiques. L'auteur britannique tient encore la tragédie pour la forme d'art la plus aboutie, puisqu'elle force l'être humain à voir l'existence dans ce qu'elle a de plus fondamental. Il ne faut donc pas considérer Gertrude comme une femme, mais comme une allégorie moderne de la femme, et son histoire comme une tragédie de la féminité. Le cri qu'elle pousse, entre l'orgasme et la douleur, la situe exactement au carrefour de la vie et de la mort, au cœur de notre imaginaire inconscient.

Serge Denoncourt monte son quatrième Barker, après *Possibilités* en 1989, *Tableau d'une exécution* (1996) et *(Oncle) Vania* plus récemment. Il arrive donc préparé, il s'est fait la main. Avec succès, d'ailleurs. Dans *Jeu 54*, on lit sous la plume de Benoît Melançon des commentaires éclairants qui pourraient tout aussi bien porter sur *Gertrude*: la pièce, écrit-il, expose « des situations sans en fournir l'interprétation », fait « vivre des personnages ambigus sans masquer leur ambiguïté, aborde des « problèmes moraux sans moraliser¹ ». Oui, il y aurait de quoi crier au scandale quand on entend la violence des propos, quand on est placé devant la totale nudité d'Anne-Marie Cadieux, qu'on constate la bêtise du genre humain derrière chaque action. Toutefois, rien n'y est gratuit. Bien sûr – et c'est son droit –, Serge Denoncourt a sa manière à lui d'habiller la scène, d'en faire un objet séduisant, mais sans rien soustraire à la criante force du propos.



Autre grande qualité du spectacle : le dosage. On a prévu un entracte, pas toujours bienvenu au théâtre. La pièce est longue, et la pause ici est utile : d'abord amadouer le public, puis lui faire avaler la pilule amère. La première partie se déroule dans une atmosphère certes de corruption et de décadence mais, dans l'ensemble, le spectateur qui accepte dès la première scène ce mélange de crudité et de violence se divertit à voir les poses lascives de Gertrude ou Hamlet se promener partout avec un crâne dans les mains et dire qu'il aurait dû être plus ému devant le cadavre de son père, une houppe de cheveux à la Tintin lui donnant une allure juvénile. Isola, qui se déplaçait avec une marchette en rythmant le débit de sa voix, avec sa grande tignasse rouge feu, était presque un personnage de comédie. Mais, au fur et à mesure que la pièce se dirige vers son *climax*, la tragédie prend le pas sur tout le reste. Elle n'est pas explicitement formulée, elle découle plutôt d'une conclusion que le spectateur finit par tirer : l'humain est un être vil et corrompu, son autodestruction à plus ou moins long terme est inéluctable à cause du mal qui l'habite.

Autre habileté de la part du metteur en scène : la distance. Serge Denoncourt fait référence au *Verfremdungseffekt* (distanciation) dans son mot du programme, et l'emploi du terme est tout à fait justifié ici. La conception du spectacle dans son ensemble découle de la volonté de rendre à peu près impossible toute identification aux personnages ;

1. Benoît Melançon, « Possibilités », *Jeu 54*, 1990.1, p. 176.

le spectateur est sans cesse renvoyé à lui-même, et le malaise est palpable dans la salle. Il m'a rarement été donné de voir un exemple aussi clair de ce que peut être la distanciation. Celle-ci est déjà inscrite à même l'écriture de la pièce, d'abord chez les personnages constamment en contradiction avec eux-mêmes. Comment peut-on croire Gertrude quand, après avoir participé à l'assassinat de son mari, elle affirme publiquement en levant les mains au ciel dans une pose des plus clichée : « MON MARI/ OH COMME J'AIMAIS MON MARI » ? Anne-Marie Cadieux ne manquait pas de donner un caractère tout à fait ambigu à sa réplique, entre l'insouciance et la froideur. Ailleurs, Gertrude dit une chose et son contraire à Claudius : « OH FRAPPE-MOI FRAPPE-MOI AU VISAGE/ (*Claudius hésite*)/ Non ne le fais pas/ Ne le fais pas ». Les personnages se heurtent à des ruptures dans leur comportement, ils changent constamment de point de vue. En Hamlet, Olivier Morin lançait une plainte, s'arrêtait promptement, commentait ses sentiments à haute voix.

Gertrude. *Le Cri*, mise en scène par Serge Denoncourt (Espace GO, 2005). Sur la photo : Émilie Bibeau (Ragusa), Denis Roy (Claudius), Anne-Marie Cadieux (Gertrude), Maxim Gaudette (Albert), Monique Miller (Isola) et, à l'avant-plan, Olivier Morin (Hamlet). Photo : Robert Etcheverry.

Pour d'autres interprètes, la distance venait d'une posture ou d'une raideur marquée dans le corps, comme quand Cascan faisait une entrée et se tenait un moment devant le public avant de dire sa réplique. Jean-François Casabonne y allait d'une interprétation sans émotion. Il commentait directement son personnage quand il conseillait Claudius : « Vous devez assassiner Hamlet (*Cascan est au supplice*)/ J'ai dépassé les limites de ma fonction/ J'ai dérogé à ma règle d'or ». Hamlet, qui a pris les vêtements de Cascan après sa mort, se fait tendre une coupe de vin et, malgré les doutes qu'il a quant au poison qu'il contient, le boit quand même. Son geste passe non plus comme un empoisonnement, mais comme un suicide caché. La scène la plus saisissante demeure celle où Gertrude se dévêt complètement, conservant ses talons aiguilles. Anne-Marie Cadieux s'est approchée du rôle qu'elle a déjà tenu dans *Quartett*. Le corps qui se montre sans pudeur aux yeux ébahis du public, et pour lequel tous les hommes trahissent, est loin d'être à l'image qu'on se fait de la beauté.

L'ensemble des moyens scénographiques participaient d'un même effet de distanciation. D'abord dans l'espace, aucune vaine tentative de représenter la cour avec ses pièces et son mobilier ; à la place, un vaste lieu ouvert avec une aire de jeu centrale un peu surélevée où toutes les scènes se déroulaient, qu'on fût dans une salle du palais, au cimetière ou dans un parc. Les entrées et sorties ont été aménagées loin de la scène pour voir les personnages aller et venir, passer d'un état de neutralité dans le jeu et entrer pour ainsi dire dans l'enveloppe du rôle sous les yeux du public. C'est par une de ces portes, à jardin, que la nouvelle enfant emmaillottée de Gertrude prendra la voie des airs pour atterrir sur la scène avec un bruit sourd : plock ! On comprend rapidement que la vie de celle qui est née dans le sang a été de courte durée. Les costumes affichaient une diversité d'emploi qui faisait du manque d'unité un autre agent d'étrangeté. Exit toutes les références à l'époque élisabéthaine avec les hommes en collants et souliers pointus. Deux cas d'espèce suffisent à en rendre compte : quand Gertrude se remariait, elle portait un costume à plumes à la Dior dont la jupe était si serrée qu'elle obligeait la reine à faire de tout petits pas dans sa procession. La blancheur du tissu et l'extravagance outrancière de sa robe étaient en contradiction totale avec son âge et le fait qu'elle était une prostituée à peine dissimulée, elle qui à d'autres moments faisait tout pour exhiber ses bijoux. De son côté, Hamlet exhibait une sobriété un peu maniérée en portant le col roulé noir existentialiste et

des cheveux gras en bataille, comme son ami Albert. Tout ce qu'il y a de plus éloigné de l'idée qu'on se fait de la jeunesse aristocratique.

En somme, on nous a bel et bien donné à voir un *Hamlet* du XXI^e siècle, qui a le mérite de soulever les questions préoccupantes de l'heure et qui fait se confronter les opinions les plus contraires. Impossible alors de rester froid devant un spectacle dont les moyens sont parfaitement maîtrisés et qui propose une image de la femme pour le moins dérangeante. Si Serge Denoncourt a choisi de se servir de la séduction pour mieux atteindre le public, il l'a fait en toute connaissance de cause. Dès la sortie de salle, les discussions s'animaient vivement, on s'enthousiasmait ou on décriait. Justement, on s'attend à ce que le théâtre provoque le public dans ses convictions les plus intimes. J

MARIE-ANDRÉE BRAULT

Femme-instrument (du pouvoir) et femme-objet (du désir)

Il n'est pas inutile de revenir longuement sur la fascination qu'exerce *Hamlet*. Assez puissante pour soutenir les interprétations les plus diverses, la tragédie de Shakespeare est sans cesse revisitée. Elle a été reprise, citée, copiée, parodiée, réécrite. Même Rosencrantz et Guildenstern ont eu droit à leur pièce. Avec *Gertrude. Le Cri*, Howard Barker opère, mais dans un registre très différent, un déplacement semblable à celui qu'a fait Tom Stoppard ; dans cette réécriture du *Hamlet* shakespearien, la mère, bien discrète dans la pièce palimpseste, devient le personnage principal et le cœur de l'enjeu qui se déploie : la conquête du cri extatique.

L'union d'Éros et de Thanatos, motif que les artistes ont abondamment travaillé au fil du temps, paraît toujours aussi subversif. Baisant sur le cadavre du mari, le tuant en même temps qu'elle atteint l'orgasme, la Gertrude de Barker participe, avec Claudius, à un étrange sacrifice humain menant à l'extase. C'est le cri alors poussé par la femme coupable qui hantera les deux amants ; ils le chercheront, voudront en comprendre l'origine et l'entendre à nouveau. Ce cri, « il tue Dieu¹ », affirme Claudius. Rendu presque fou, par cette quête insensée, il se verra sacrifié comme son frère en quelque sorte, puisque Gertrude, après avoir donné naissance à la petite Jane,

1. Howard Barker, *Œuvres choisies, vol. 4 : Gertrude. Le Cri et le Cas Blanche-Neige. Comment le savoir vient aux jeunes filles*, Paris, Éditions Théâtrales, coll. « Scènes étrangères », 2003, p. 33.