

n° 69

décembre 2008



Gertrude (Le Cri)

Texte de Howard Barker
Mise en scène
de Giorgio Barberio Corsetti



au Théâtre de l'Odéon Théâtre
de l'Europe du 8 janvier 2009
au 8 février 2009

Esquisse de costumes © CRISTIAN TARABORELLI



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

**Howard Barker et le Théâtre
de la Catastrophe** [page 2]

**La pièce, une réécriture
du mythe de Hamlet** [page 3]

La langue de Barker :
**de Gertrude (The Cry)
à Gertrude (Le Cri)** [page 4]

Morale et mise en scène
[page 6]

Après la représentation :
 pistes de travail

Effets de scène, effets de sens :
ingéniosité ou pertinence ?
[page 9]

**La femme, nouveau centre
de la tragédie ?**
[page 10]

Autour du cri [page 12]

Rebonds et résonances :
**le Cycle Barker au Théâtre
de l'Odéon** [page 13]

En scène ! Jouer Gertrude
[page 14]

Annexes :

**Entretiens avec les metteurs
en scène** [page 15]

**Extrait de Gertrude
(Le Cri) – scène 3** [page 21]

Extraits en anglais [page 22]

**L'affiche de la pièce au théâtre
de l'odéon** [page 23]

**Extraits de Arguments
pour un théâtre** [page 24]

Édito

Le théâtre d'Howard Barker est dur. Non pour le plaisir vain de la subversion gratuite, mais pour faire éclater ce que seule la douleur peut dire. Ainsi, les thématiques privilégiées de Barker sont-elles la volonté de puissance, la violence et la sexualité. C'est ce qu'il appelle le « Théâtre de la Catastrophe » : un théâtre qui renoue avec l'esprit tragique, et nous emporte au-delà de toute tragédie.

Gertrude (Le Cri) n'échappe pas à cette règle : c'est une pièce qui choque. Une femme fornique sous le regard agonisant de son époux qu'elle vient d'empoisonner, et jouit cruellement du double supplice qu'elle lui inflige. Cette femme emportée par la passion et le désir est montrée par Barker, au-delà de tout jugement moral, dans la violence contradictoire de ses actes. C'est dire combien cette réécriture du *Hamlet* de Shakespeare parvient à retrouver l'esprit originel de la pièce : la profondeur du regard de Hamlet est ici décuplée aux limites du soutenable. Nous avons là un *Hamlet* véritablement contemporain qui renverse les valeurs et bouscule nos repères.

Ce dossier offre au professeur les clés pour analyser une œuvre dans sa dimension historique, mais aussi pour montrer comment la subversion et la violence sont utilisées pour provoquer un véritable ébranlement existentiel, qui emporte le spectateur bien au-delà de la simple « satisfaction esthétique ».

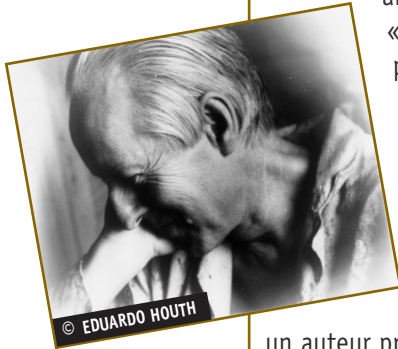
Ouvrage de référence : Howard Barker, *Gertrude (Le Cri)*, Les Éditions Théâtrales, 2009, traduction d'Élisabeth Angel-Perez, Jean-Michel Déprats et Cécile Menon

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

HOWARD BARKER ET LE THÉÂTRE DE LA CATASTROPHE

Portrait de l'auteur



© EDUARDO HOUTH

Né en 1946 dans la région de Londres, Howard Barker écrit ses premières pièces au début des années 1970. Dès le début des années 1980, il s'oriente vers un « Théâtre de la Catastrophe » (voir plus bas), progressivement théorisé dans son essai *Arguments for a Theater* à partir de 1989. À partir de 1994, Barker met lui-même en scène beaucoup de ses pièces. En 2008, avec environ 70 pièces de théâtre à son actif, dont une vingtaine traduites, Barker est un auteur prolifique. Sa dernière pièce en date est *I Saw Myself* (2008). *Gertrude (The Cry)* – *Gertrude (Le Cri)* a été écrite en 2002. Considéré en Grande-Bretagne comme un écrivain majeur, ses pièces sont régulièrement jouées en Europe et dans le monde ; il reste pourtant moins

connu en France que l'on ne pourrait s'y attendre. Également peintre, metteur en scène, poète et essayiste, Barker est aussi l'auteur de pièces pour marionnettes, et de trois livrets d'opéra. Il a également écrit des ouvrages théoriques et plusieurs recueils de poésie. Il est directeur artistique de la *Wrestling School* (« École de Lutte »), qui, depuis 1988, se dédie uniquement à la mise en scène de ses pièces.

→ **Proposer aux élèves de mener une recherche sur Barker sur Internet, en leur posant quelques questions. Par exemple : quelle est la nationalité de Barker, son année de naissance ? Quand commence-t-il à écrire ? De quand date sa dernière pièce ? Est-ce un auteur prolifique ? Écrit-il autre chose que des pièces de théâtre ? À quel type de théâtre est-il associé ? Qu'est-ce que la *Wrestling School* ?**

Le « Théâtre de la Catastrophe »

Au début des années 1980, Barker commence à concevoir le « Théâtre de la Catastrophe ». « Catastrophe » au sens étymologique signifie « renversement ». Il s'agit de faire vivre au spectateur une « expérience dé-civilisante » (Barker, *Arguments for a Theatre*, 1997, p. 110) en le plaçant dans un monde où la moralité conventionnelle n'existe plus. Chaque spectateur est confronté individuellement aux ténèbres et à la douleur, et éprouve une authentique angoisse morale. Libéré de sa « servilité intellectuelle » habituelle (Barker, *Arguments for a Theatre*, p. 79) et confronté à une recherche poétique et esthétique qui fait appel à l'imaginaire,

le spectateur doit tirer seul les conclusions de ce qu'il voit et entend. Le « Théâtre de la Catastrophe » retravaille le genre de la tragédie. Selon Barker, « Le Théâtre de la Catastrophe est plus douloureux que la tragédie, car la tragédie console avec un retour à l'ordre, avec la réaffirmation des valeurs morales existantes » (Barker, *Arguments for a Theatre*, p. 70). Chez Barker, il n'y a pas de réconciliation finale, pas de catharsis, pas de morale.

→ **Faire lire la première scène. En quoi peut-on dire qu'elle relève du « Théâtre de la Catastrophe » ?**

Portrait du metteur en scène

Auteur, metteur en scène et dramaturge, Giorgio Barberio Corsetti est né en 1951 à Rome. Récompensé de nombreuses fois en Italie et ailleurs, il a notamment mis en scène Kafka, Goethe, Shakespeare, Pirandello, Pasolini, ainsi que de nombreux opéras. Il a été directeur

artistique de la Biennale de théâtre de Venise de 1999 à 2002. Giorgio Barberio Corsetti travaille très régulièrement en France, où il a présenté de nombreux spectacles (voir interview en annexe 1).

LA PIÈCE, UNE RÉÉCRITURE DU MYTHE DE HAMLET

Résumé de *Gertrude*

Dans le verger d'Elseueur, Gertrude et Claudius tuent le roi endormi en lui versant du poison dans l'oreille. S'élève alors un triple cri, celui du râle d'agonie du roi et des cris orgasmiques de Gertrude et Claudius accouplés au-dessus du mourant. Cette scène inaugurale pousse les deux personnages dans une quête effrénée du cri de Gertrude, qui ne s'accomplira totalement qu'à la fin de la pièce, lorsque Claudius empoisonnera Hamlet. Tendus vers ce but, refusant tout compromis avec les conventions sociales, Gertrude et Claudius sont en rupture avec Hamlet, qui représente la voix de la morale. Le mariage de Hamlet et Ragusa, dénué d'amour et fondé sur un sacrifice, fait contrepoint à la relation passionnelle de Gertrude et Claudius, alimentée notamment par la relation parallèle que Gertrude entretient avec Albert, ami de Hamlet. Deux autres personnages jouent un rôle clé dans cette tragédie du cri : Isola, la mère de Claudius qui, jalouse, développe une relation ambiguë, faite de fascination et de rejet, vis-à-vis de Gertrude, et Cascan, le serviteur et le sage, personnage complexe, à la fois confident, voyeur et conseiller omniscient.



Esquisse de costumes © CRISTIAN TARABORELLI

Analyse de la liste des personnages

→ Lire la liste des personnages (annexe 5). À quelle pièce cette liste vous fait-elle penser ? Pourquoi ? Quels personnages de *Gertrude* n'apparaissent pas dans *Hamlet* ? Inversement, quels personnages importants

de la pièce de Shakespeare ne sont pas présents dans *Gertrude* ? Qui sont-ils ? Qui est le personnage le plus important dans *Hamlet* de Shakespeare ? Quel semble être le personnage le plus important dans *Gertrude* ?

Une histoire d'amour ?

Barker se concentre, dans cette réécriture de *Hamlet*, sur l'histoire d'amour entre Claudius et Gertrude. Mais cet amour reste très animal, fondé sur le désir (dès la première scène) et non exempt de cruauté. Claudius désire Gertrude, comme tous les hommes de la pièce désirent Gertrude, même Cascan. Isola elle-même vante sa beauté, avec une forme d'ambiguïté. D'ailleurs, Gertrude existe par le regard/désir de l'autre, désir dont la satisfaction se résume parfois presque à la révélation de la nudité. De même, on ne sait pas si Gertrude aime vraiment Claudius. Elle semble capable d'exprimer de l'amour envers n'importe qui, mais de manière sincère. Cette irrésolution amoureuse se lit dans la manière dont elle traverse la pièce et dessine son personnage en creux. Peut-être est-ce tout simplement de la folie.

Inversement, l'amour est interdit aux représentants de la morale que sont Hamlet et Ragusa.

→ Discussion : Est-ce vraiment de l'amour que Claudius a pour Gertrude ? Ou n'est-ce que du désir ? Inversement, est-ce que Gertrude est capable d'amour ?

→ Relever au moins trois exemples qui lient le regard au désir.

→ Peut-on parler de folie à propos de Gertrude ?

→ Est-ce que cette pièce est une histoire d'amour ? Citer trois pièces de théâtre majeures qui racontent une histoire d'amour.

Hamlet, du mythe aux écritures dramatiques

→ Qu'est-ce que « Hamlet » avant d'être la pièce de Shakespeare ?

Le mythe de Hamlet provient d'une légende empruntée à un auteur danois, Saxo Grammaticus (1150-1206). Le père de Hamlet est tué par son frère – l'oncle de Hamlet – avec lequel il partageait le gouvernement d'une province danoise. Hamlet simule la folie, mais son oncle se méfie de lui, envoie une jeune fille pour le séduire, et fait observer ses réactions par un espion. Hamlet découvre l'espion et le tue. Décidé à venger son père, il fait part à sa mère de ses soupçons, part pour l'Angleterre, et à son retour tue son oncle, devenu son beau-père. Dans une longue tirade, il réclame son trône, en justifiant son acte meurtrier, puis il repart en Angleterre, avant de mourir de façon anonyme sur un champ de bataille.

→ Chercher d'autres réécritures théâtrales de *Hamlet*. Quelques exemples :

– *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, du dramaturge britannique Tom Stoppard (1966). Cette tragédie absurde et existentialiste s'intéresse à deux personnages secondaires de *Hamlet* de Shakespeare, amis d'enfance du héros.

– *Hamlet-machine*, pièce en cinq actes faisant au total moins de 10 pages, du dramaturge allemand Heiner Müller (1977). Le titre de la pièce la plus célèbre de Müller fait directement référence à la pièce de Shakespeare, mais fonctionnent aussi comme intertextes : *Macbeth* et *Richard III*, et d'autres textes comme *Docteur Jivago*.

– *Hamlet suite*, de Carmelo Bene. L'auteur, metteur en scène et réalisateur italien s'est beaucoup attaché à réécrire Shakespeare, au théâtre comme au cinéma.

→ Connaissez-vous d'autres pièces fondées sur des mythes ?

Mythes grecs	Autres mythes
<i>L'Orestie</i> (Eschyle)	<i>Faust</i> (Marlowe)
<i>Antigone</i> (Sophocle, Anouilh)	<i>Dom Juan</i> (Molière)
<i>Phèdre</i> (Racine)	<i>Le Roi Lear</i> (Shakespeare)
<i>Médée</i> (Euripide)	

LA LANGUE DE BARKER = DE GERTRUDE (THE CRY) À GERTRUDE (LE CRI)

Une langue concrète

Ce qui a d'abord séduit le metteur en scène romain Giorgio Corsetti dans la pièce de Howard Barker est le traitement de la langue, à la fois littéraire et très concrète, crue et poétique, drôle et extrêmement violente. L'importance du langage est constamment soulignée, en faisant presque un personnage à part entière qui tient une grande place dans l'économie du drame.

→ Demander aux élèves ce qui frappe graphiquement, dans la disposition des mots sur la page (voir fragment en annexe 3) ? Que signifie l'absence de ponctuation, ou le fait d'aller à la ligne au milieu d'une phrase ? Et lorsqu'il y a des dialogues alternés (scène 5) ? Choisir une scène, et la réécrire « normalement ».

→ Proposer aux élèves de jouer une scène en essayant de faire exister la forme.

Langue extrémiste ou langage poétique ?

L'ironie toute britannique de Howard Barker se lit notamment dans ce qui régit le fonctionnement dramatique et construit l'ensemble des rapports entre les personnages : cette capacité

qu'ils ont à dire les choses comme elles sont, à aller au bout de leur pensée comme si les codes sociaux n'avaient plus à être respectés. La peine de mort est même instituée pour

« crime de litote » (scène 11). Cet extrémisme du langage se retrouve dans le cri du sous-titre de la pièce, qui nous renseigne sur l'esthétique théâtrale de Barker, fondée sur une pratique du corps, et en particulier de la voix. Il se retrouve également dans la crudité du texte, et dans l'évocation constante de la mort et du sexe. La position du metteur en scène, dans le traitement de la langue, a consisté à se laisser porter par les images que suscite le texte, puis à chercher à les articuler. Pour lui comme pour Barker, la poésie est davantage dans les situations, les personnages et leurs relations que véritablement dans les mots. L'écriture de Barker est en effet moins psychologique qu'expressionniste. Barker est peintre, et bien souvent metteur en scène de ses propres pièces, d'où sa capacité à laisser en écrivant « l'espace vide nécessaire à la peinture de ses propres images » (Corsetti).

→ **Discussion : Pourquoi un double titre ?**

→ **Qu'est-ce qu'un personnage éponyme ? Chercher d'autres exemples de personnages éponymes.**

→ **Qu'est-ce qu'une litote ? Citer d'autres figures de style.**

→ **Demander aux élèves de relever des images, des métaphores. Faut-il prendre au pied de la lettre tout ce qui est dit ?**

→ **Discussion : Qu'est-ce qui frappe dans cette langue ? Question de la crudité du langage : on demandera aux élèves si cela les a gênés, ou amusés, ou s'ils trouvent que cela annule la poésie du texte.**

→ **Est-ce que c'est une pièce qui peut être parfois drôle ? On pourra faire lire aux élèves la scène des horaires de train (scène 14) sur différents tons, afin de déterminer si le jeu conditionne l'efficacité humoristique du texte.**

Exercices de traduction

→ Choisir un court extrait de la pièce en anglais (voir en annexe 4) et la faire traduire aux élèves. Comparer leur production avec la traduction française. Sensibiliser les élèves aux contraintes de la traduction d'œuvres théâtrales : rythme, élocution, etc.

Le français en anglais : analyse du début de la scène 16 (texte anglais).

→ Pourquoi Barker a-t-il choisi de recourir au français (« dégoûtant / dégoûtant / absolument dégoûtant ») ? Comment traduire en français ?

Traduire le rythme, activité 1 : les adjectifs composés, étude d'un court extrait de la scène 14.

Claudius : « I saw that/ Oh/ That/ Time-smothering/ Self-abnegating/ World annihilating/ DISBELIEF »

→ Analyser le rythme créé par la succession des adjectifs composés. Comment le rendre en français (voir dans la version française le recours à l'anaphore : « qui ») ? Quel effet produit l'antéposition des adjectifs sur le spectateur ? (suspens) Peut-on rendre cet effet en français ? Suggérer aux élèves que

les effets peuvent être « récupérés » par d'autres procédés (par exemple par le jeu et non directement par la traduction). Jouer ce passage en anglais puis en français.

Traduire le rythme, activité 2 : la langue déponctuée, étude d'un court extrait de la scène 21

Claudius : « I cannot hear another lie... the thin stuff clinging »

→ Face à l'absence de ponctuation, comment traduire ?

Lire le texte à haute voix en anglais. À partir de ces lectures, établir des groupes de sens (séparés par des barres obliques par exemple). Proposer ensuite une traduction en français. Sensibiliser les élèves au fait que l'on ne traduit pas des mots, mais du sens.

Traduire le rythme, activité 3 : les monosyllabes, étude du début de la scène 1.

→ Demander aux élèves de jouer le début de la scène 1, en anglais puis en français. Une différence importante émerge : le rythme n'est pas le même, l'anglais étant une langue beaucoup plus monosyllabique que le français.

→ **Quel effet produit ce monosyllabisme sur le spectateur ? Comment sert-il l'esthétique théâtrale de Barker ?**

On peut s'intéresser en particulier à « Strip/Strip ? », traduit en français par « Ôte tes vêtements/mes vêtements ? ».

→ **Commenter la traduction de « strip » en termes de longueur. Quelle est la conséquence**

pour l'acteur ? pour le spectateur ? Demander aux élèves pourquoi les traducteurs ont choisi de traduire « strip » par « ôte tes vêtements » plutôt que par « déshabille-toi », plus courant.

Cf. reprise de l'interrogation par le complément, pour mimer le minimalisme de l'interrogation en anglais.

MORALE ET MISE EN SCÈNE

Convenances et nudité



© ALAIN FONTERAY

La nudité de Gertrude est au centre de la pièce, elle revient en permanence. Elle est même comparée à Dieu (scène 14). Le choix de Corsetti ne sera pas forcément de la traiter au premier degré. La nudité peut se faire « évanescence », notamment grâce à la projection vidéo et à différents effets d'image indirecte. Le choix explicite n'est en effet pas toujours le plus intéressant, position qui rejoint les conceptions de Barker metteur en scène. La dimension très directe du langage, parallèlement à cette question de la nudité et de la sexualité montrées, constitue un défi lancé à la mise en scène. Il s'agit de savoir jusqu'où il faut aller pour servir le texte. En effet, respecter les indications à la lettre risque de choquer le public. De même que la violence et la mort, la sexualité est difficile à montrer sur une scène de théâtre.

→ **Discussion : est-il choquant de voir des acteurs nus au théâtre ? Est-ce que le théâtre est différent du cinéma à cet égard ? Pourquoi ?**

→ **Demander aux élèves de faire une recherche sur Eros et Thanatos ; qu'est-ce qu'un « tabou » ?**

→ **Lire un extrait d'Arguments pour le théâtre (voir en annexe 6) et confronter la pièce avec les positions théoriques de Barker sur la morale.**

→ **Relever les moments de nudité et ce qui en est dit.**

→ **Demander aux élèves s'ils ont des idées pour détourner la question de la nudité sur scène. Faire le lien avec l'intérêt de Corsetti pour la vidéo.**

→ **À quoi renvoie la notion de bienséance au théâtre ?**

→ **Citer des artistes qui font scandale aujourd'hui.**

Les didascalies

Les didascalies donnent très peu d'indications sur le lieu, qui ne paraît pas essentiel. Néanmoins, Barker prend plaisir à jouer avec le lecteur dans ses didascalies. Elles se font parfois poétiques ou ambiguës, et revêtent une valeur formelle qui va au-delà de l'indication scénique. Barker aime notamment à mêler une indication d'action concrète et une indication d'émotion, plaçant finalement les deux au même niveau.

→ **Qu'est-ce qu'une didascalie ? Y en a-t-il beaucoup dans cette pièce ? Que servent-elles surtout à décrire ?**

→ **Est-ce que le lecteur sait davantage de choses que le spectateur qui n'a pas accès aux didascalies ? Ou la mise en scène apporte-t-elle davantage que les didascalies ?**

→ **Relever des indications scéniques. Par exemple : « Des corbeaux et un cimetière » (scène 4). Qu'est-ce qu'un metteur en scène peut faire avec cela ?**

→ **Discussion : est-ce que le metteur en scène peut s'autoriser à ne pas tenir compte des didascalies ?**

→ **La didascalie ne sert-elle qu'à décrire les actions ? Chercher des exemples de didascalies d'émotions.**

→ **Proposer aux élèves d'imaginer un décor à partir de la lecture de la pièce. Ils inventeront une scénographie, la dessineront ou feront une maquette.**



© ALAIN FONTERAY

Du vêtement au costume

Beaucoup de didascalies font en réalité référence à la question des costumes. Celle-ci est particulièrement délicate à traiter pour le metteur en scène dans cette pièce, car le vêtement y revêt une importance proportionnelle à celle de la nudité si l'on suit les didascalies. Du moins en ce qui concerne ceux de Gertrude, qui sont constamment présents : les souliers bleus, les robes (d'apparat, de deuil, de mariage, de voyage...), les socquettes blanches puis grises, les bas, les talons hauts, le manteau (attributs de la prostitution). Ce n'est pas le cas des vêtements des autres personnages, qui ne

sont jamais mentionnés (à l'exception de ceux de Cascan qui sont revêtus par Hamlet lorsqu'il meurt). Hamlet développe sur la chaussure et le talon (scène 19) une théorie qui lui permet de dire son dégoût face à l'inadéquation entre l'apparence et l'être. C'est un peu son « Être ou ne pas être ». Une fois mort, on le remet nu sur les ordres de Gertrude ; la nudité est-elle une forme d'authenticité ? Ou les mots sont-ils le seul endroit où peut se loger la vérité ? Claudius emprunte la langue de Cascan (scène 21) comme Hamlet avait emprunté ses vêtements, pour parvenir à la vérité.

→ Relever toutes les références au vêtement et commenter la valeur métaphorique d'expressions comme « la robe qui l'emprisonne » ou « TOUS MES SOULIERS SONT BLEUS MAINTENANT QUE TU LE FAIS REMARQUER » (scène 2).

→ Montrer aux élèves des images de costumes de théâtre, notamment dans différentes mises en scène de *Hamlet*, et leur demander si, selon eux, il faut respecter l'époque.

→ Proposer aux élèves de dessiner des costumes.

→ Proposer aux élèves de jouer la scène des bas (scène 6).

→ La jupe de Gertrude est jugée « trop courte » par Hamlet (scène 5) ; qu'est-ce que cela dit de Gertrude ? Et qu'est-ce que cette remarque dit sur Hamlet ?

→ Lire la scène du « Être ou ne pas être » avec les élèves, et la commenter en relation avec les discours du Hamlet de Barker.



Esquisse de costumes © CRISTIAN TARABORELLI

Cycle Howard Barker

Gertrude (Le Cri)
mise en scène Giorgio Barberio Corsetti

Le Cas Blanche-Neige (Comment le savoir vient aux jeunes filles)
mise en scène Frédéric Maragnani

Les Européens (Combats pour l'amour) & Tableau d'une exécution
mise en scène Christian Esnay

de janvier à avril 2009
Ateliers Berthier 17

Un cycle Howard Barker

Le Théâtre de l'Odéon-Théâtre de l'Europe a choisi, pour sa saison 2008-2009, de monter quatre pièces de Howard Barker dans le cadre d'un cycle. Ces pièces sont proposées à travers le regard de trois metteurs en scène différents (voir interviews des metteurs en scène en annexe 1) :

- *Gertrude (Le Cri)* est mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti et présenté du 8 janvier au 8 février 2009 ;
- *Le Cas Blanche-Neige (Comment le savoir vient aux jeunes filles)*, mis en scène par Frédéric Maragnani sera présenté du 4 au 20 février 2009 ;
- *Les Européens (Combats pour l'amour)* et *Tableau d'une exécution*, mis en scène par Christian Esnay seront présentés aux Ateliers Berthier respectivement du 12 au 25 mars 2009 et du 26 mars au 11 avril 2009.

Après la représentation

Pistes de travail

EFFETS DE SCÈNE, EFFETS DE SENS : INGÉNIOSITÉ OU PERTINENCE ?

Les élèves face à la mise en scène : surprises, réactions

→ De retour du spectacle, avant l'analyse à proprement parler de la représentation, il peut être intéressant de laisser les élèves s'exprimer librement et interagir sur ce qu'ils ont vu. Quelles sont leurs réactions ? Qu'est-ce qui les a surpris ?

On tentera avec les élèves d'articuler des réactions spontanées, du type « j'ai aimé/je n'ai pas aimé », de manière plus critique : « j'ai été surpris(e) par... », « j'aurais préféré que... », en leur proposant de réfléchir à la singularité de la mise en scène par rapport à un/des « horizon(s) d'attente ».

Ce débat « à bâtons rompus » peut être préparé

en amont par un travail collectif (en classe entière ou en petits groupes) consistant à mettre en scène une scène courte, ou même seulement un extrait (voir partie III de l'« Avant »). Les élèves partent ainsi avec un/des « horizons d'attente » que la mise en scène de Corsetti va infléchir.

En fonction des réactions des élèves, le débat peut être orienté sur des sujets qu'ils n'auraient pas évoqués : utilisations et fonctionnalités des éléments de décor tels que armoires et rails, interprétation des personnages, interactions des personnages entre eux, utilisations et effets de la musique, des lumières, etc.

Les rapports entre la mise en scène et le texte

Le débat précédent a permis de mettre en lumière un certain nombre d'éléments qui échappent au texte écrit et relèvent au contraire de la mise en scène. Quels sont les rapports entre le texte et la mise en scène ?

→ À partir d'une scène que les élèves auront trouvée particulièrement riche du point de vue de la mise en scène, leur faire lister les

principaux éléments de la mise en scène de Corsetti et étudier leurs liens au texte. En quoi dérivent-ils (ou non) du texte ? Qu'apportent-ils par rapport à une simple lecture du texte ?

→ Décrire l'effet le plus marquant du spectacle.

→ Commenter l'utilisation des rails pour le déplacement des décors ; qu'est-ce que cela signifie dans l'interprétation de la pièce (voir l'entretien avec Corsetti en annexe 1) ?

→ Les élèves ont-ils été gênés par les changements de décor à vue ? Les interroger sur cette pratique ; quelles solutions sont possibles, en général, pour le changement de décor ? Le fait que l'on devine les manipulateurs, ou encore le son des armoires roulant sur les rails, par exemple, portent-ils préjudice à l'efficacité de l'illusion théâtrale ?

→ Les élèves ont-ils déjà vu utiliser sur scène certains de ces éléments dans d'autres spectacles et par d'autres metteurs en scène (rails, effets d'optique, « ponctuation » dissonante d'un musicien soliste, etc.) ? Est-ce que l'utilisation de ces mêmes éléments produit toujours les mêmes effets chez le spectateur ?



Effets de scène et suggestion : les choix de Corsetti, de la forme au sens

La mise en scène permet de traiter de façon métaphorique ce que le texte énonce de manière littérale. Ainsi, les notions de reflet, de regard, et d'échange de regards commandent une bonne part des choix interprétatifs et, donc scénographiques de Corsetti. De la même façon, le dédoublement de Cascan par un « personnage muet » est une manière de mettre l'accent sur la présence du serveur, qui pour Corsetti est l'image de l'auteur dans sa pièce. Le serveur et son double représentent la pensée de Barker déployée dans la pièce.

→ **Qu'est-ce qu'une métaphore ? Donner un exemple d'interprétation figurée et d'interprétation littérale d'un énoncé.**

→ **Comment la mise en scène traite-t-elle la nudité et la sexualité ? Parvient-elle à les rendre plus poétiques que choquantes ?**

→ **Citer, et commenter, des effets qui font intervenir la notion de regard.**

→ **Commenter le dernier effet en particulier : l'illusion de l'escalade « en miroir » fonctionne-t-elle ? Demander aux élèves d'expliquer la technique selon eux utilisée (il s'agit d'une projection vidéo sur le miroir). Quel est le sens de cet effet par rapport au texte ? Comment interpréter le fait que Mecklenburg ne joue pas, lui, le jeu du miroir lorsqu'il entre en scène ?**

→ **Quel est le sens du personnage muet, qui double le serveur ?**

→ **Débat : les effets scéniques sont-ils seulement des pirouettes spectaculaires, ou des trouvailles vraiment légitimes par rapport au sens du texte ? Inciter les élèves à exercer leur sens critique.**

LA FEMME, NOUVEAU CENTRE DE LA TRAGÉDIE ?

Gertrude, lieu du pouvoir

Gertrude est un personnage particulièrement complexe. Pour éclairer son sens, on peut partir là encore de la scénographie : si le sol est en terre (ou plutôt, en gravillons, qui évoquent le ballast des voies de chemin de fer), c'est parce que Gertrude est la terre, moins au sens de terre nourricière (le ballast n'est pas fertile) que de territoire. Car Elseneur, c'est Gertrude. Elle incarne à elle seule le lieu du pouvoir. Ce qui pose la question de savoir quel est le sens de cette place donnée à Gertrude par Barker. Le choix de Gertrude comme personnage principal, au détriment de Hamlet, peut être lu comme un renversement presque féministe du stéréotype sexué : on peut se demander si la femme,

pour Barker, est conçue comme le nouveau centre du pouvoir, celui-ci s'étant déplacé par rapport à la pièce de Shakespeare.

Gertrude est un lieu de conquête, elle incarne le pouvoir à obtenir, même si Hamlet devient roi jusqu'à ce qu'il soit tué. *Gertrude (The Cry)* peut ainsi en partie être définie comme une tragédie sur le pouvoir. Gertrude veut tuer

elle-même son mari pour prendre le pouvoir directement à la source, qu'il coule dans ses propres mains. Parallèlement, elle appelle le roi moribond « mon petit », trahissant le pouvoir qu'elle avait sur lui. De même, quand elle dit « mon état » en parlant de sa grossesse, on peut entendre le mot « État » comme lieu du pouvoir... Le personnage d'Isola est, lui aussi, une figure de pouvoir féminin ; témoin cette scène où Claudius est tiraillé entre les deux pouvoirs, qui à la fois s'opposent et se conjuguent pour le contraindre, des deux femmes de sa vie : sa mère et sa maîtresse (scène 5).

→ **Voir si les élèves se souviennent du sens du mot « éponyme » vu dans l'« Avant » et leur demander de chercher d'autres pièces éponymes portant des noms de femmes. Remarque qu'il y en a beaucoup au XVII^e siècle (Phèdre, Bérénice, Athalie...), et très peu au XX^e, sinon les reprises de ces mêmes personnages issus de la mythologie ou de l'histoire (*Électre* de Giraudoux, *Antigone* d'Anouilh, *Penthésilée* de Kleist, *Jeanne d'Arc au bûcher* de Claudel... ou *Judith ou le corps séparé*, de Barker). Chercher des personnages féminins éponymes, chez les contemporains, qui soient originaux (par exemple : *Mère Courage*, de Bertolt Brecht, *Molly Sweeney*, de Brian Friel).**



© ALAIN FONTERAY

Gertrude, lieu du désir

Néanmoins, le pouvoir de Gertrude est surtout sexuel : elle met les hommes à ses pieds par le désir qu'elle provoque chez eux. Ils la supplient de se mettre nue, ou de « jouer », par exemple, et par là même lui donnent un pouvoir sur eux.



Esquisse de costumes © CRISTIAN TARABORELLI

Il en est ainsi dans ce passage de la scène 5, où se joue une bataille de pouvoir dont elle sort bien entendu gagnante.

La relation entre pouvoir et désir est abordée de manière très subtile, en dépit de la crudité du texte, par Howard Barker. Tout le monde désire Gertrude, que ce soit amoureusement, comme Claudius qui tente de l'atteindre sans jamais parvenir à se l'approprier autrement que charnellement, ou trivialement avec Albert qui ne rêve que d'apercevoir son postérieur. Mais Claudius, pas plus que les autres, ne parvient à « posséder Gertrude » (scène 8) : il est « un homme attaché », à l'aide de menottes affectives, ou pulsionnelles ; elle le gouverne, il va jusqu'à téter son sein. Ici, très clairement, la femme, l'amante, prend le dessus sur la mère. Gertrude est à la fois, en ce qu'elle est la terre, la mère de tous, et incapable d'être mère. Si elle nourrit au sein l'enfant, si elle se dit mère, elle choisit avant cela de nourrir au sein l'amant : l'enfant doit « faire la queue » pour espérer être nourri (scène 16). Aussi a-t-on peine à la croire lorsqu'elle dit, à la scène 20 : « et pourtant j'ai la fibre maternelle ».

→ Étudier les différentes phases du rapport de force entre Gertrude et Claudius à la scène 5 (voir l'extrait en annexe).

→ Travailler sur la polysémie et sur l'étymologie du mot « posséder ».

Barker et les femmes, misogynie ou féminisme ?

Corsetti insiste sur le fait que Barker ne se situe pas dans ce rapport ; il cherche un absolu du principe féminin plutôt qu'il ne défend un message. Mais comme avec ses vues politiques, le message dépasse Barker, ou plutôt il est possible pour le lecteur de prendre la liberté de lire son œuvre différemment, car il offre ce type d'ouvertures. Même si ce n'est pas le choix de Corsetti, on peut très bien imaginer une mise en scène qui servirait une interprétation outrageusement féministe.

D'autre part, si le féminin est mis au centre par Barker, il est parfois maltraité ; surtout par Hamlet, le moraliste, celui que Barker veut tuer : « Les femmes sont vulgaires », dit Hamlet (il dit bien pire à la scène 16). Il le fera d'ailleurs tuer par Cascan, qui est d'une certaine manière l'image de Barker dans la pièce, et qui est extrêmement dévoué à Gertrude. C'est

néanmoins aussi Cascan qui dit cette phrase : « Nous préférons les blessures des femmes aux femmes » (scène 14).

Il semble que, sans que l'on puisse parler en effet de misogynie ou de féminisme, on peut imaginer que le rapport de Barker avec les femmes est tout à la fois compliqué et très important. Le geste qui consiste à donner le premier rôle à Gertrude, à la libérer en quelque sorte des hommes dont Shakespeare l'avait faite prisonnière, est tout à fait significatif, et renvoie à d'autres personnages de son œuvre, notamment Blanche-Neige (voir l'entretien avec Frédéric Maragnani en annexe 2) ou Judith dans *Judith ou le corps séparé*. Après avoir fait de la femme le nouveau centre du pouvoir, il en fait le nouveau centre du théâtre moderne, rénovant le personnage tragique tel que l'ont traité les auteurs du siècle classique.

→ **Débat autour du personnage de Gertrude. Que pensez-vous de cette citation de Barker ?**

Dans le *Hamlet* de Shakespeare, « le personnage de Gertrude, à peine esquissé, est accablé de honte et de regrets. L'irrégularité de son portrait [...] m'a contraint [...] à tenter une nouvelle Gertrude. Celle-ci devait être passionnée, provocante et plus authentiquement tragique que le prince adolescent lui-même. Gertrude est liée à Claudius par un crime délicieux, sans quoi la pièce ne tient pas debout. »

Howard Barker, *Programme notes to the Wrestling School production of Gertrude, The Cry*, 7 avril 2003

→ **Gertrude est-elle une tragédie ?**

C'est l'occasion de rappeler les différents genres théâtraux et leurs caractéristiques.

→ **Montrer aux élèves que l'on peut, grâce à la mise en scène, détourner le sens d'une pièce, en leur faisant lire des extraits de la pièce de différentes manières : en riant, en pleurant, dramatique, léger, neutre...**

AUTOUR DU CRI

Un ou des cris ?

Ce qui frappe en premier lieu, avec cette idée du cri qui est la quête permanente du couple Gertrude-Claudius, c'est qu'il est à la fois unique et multiple. « Le Cri », qui donne son sous-titre ou, plus précisément, son titre *bis* à la pièce, est peut-être une infinité de cris. Cri d'amour et de jouissance, dès la première scène, sur le corps du roi agonisant. Cri de trahison aussi. Cri de naissance, lors de l'accouchement, cri de vie. Cri de mort aussi. Cri de la terre qui est bafouée ; cri de la mère, qui est déchirée ; cri de l'amante dans la jouissance... Cri entendu ou non, cri recherché, cri étouffé...

→ **Lister tous les cris indiqués dans les didascalies et tenter de mettre un mot précis sur chacun d'eux.**



→ **Commenter le jeu de scène d'Anne Alvaro autour du cri. Comment la comédienne annonce-t-elle, vocalement et physiquement, la montée du cri ?**

Rapport avec la musique

« Mon cri n'est jamais faux » dit Gertrude ; et en effet la valeur du cri, avant d'être sémantique, est sensorielle. Pour le metteur en scène, la question pratique du traitement du cri est délicate ; le cri peut facilement être un peu ridicule, ou désagréable. Il s'agit donc, scéniquement, de trouver quelque chose qui le dépasse. C'est pourquoi Corsetti a eu l'idée d'utiliser l'accompagnement musical d'un alto, joué en direct par le musicien. La musique accompagne les cris comme les changements de décor, qu'elle ponctue. Le mélange des deux est pour Corsetti une manière de chercher

cette « musique des extrêmes » dont parlent les didascalies à la fin de la première scène.

→ **Comment la présence du musicien sur scène joue-t-elle dans le rapport à l'illusion théâtrale ?**

→ **Citer des exemples de formes théâtrales où des musiciens jouent sur scène directement (de l'opéra à la commedia dell'arte). Expliquer la notion de « code théâtral », et d'acceptation de l'illusion.**

Le sens du cri

Il semble difficile de donner un sens définitif à ce cri. En réalité, il est en quelque sorte l'instrument du pouvoir ; il vaut comme sceptre, voire comme attribut de la virilité (scène 5). Le cri est « plus puissant que [le] corps » (scène 19), « il tue Dieu » (scène 4). Et pourtant, c'est de la femme que sort le cri, le cri est fondamentalement féminin ; c'est le cri de Gertrude, avant tout (seule sa fille nouvellement née aura aussi le « droit » de crier). D'ailleurs, « le » cri devient rapidement « son » cri dans les didascalies.

Pour Cascan, le cri est « irrépétable ». Il est pourtant répété, et souvent. Peut-être alors peut-on s'autoriser à glisser sur le sens du mot « répéter », et l'entendre au sens d'un entraînement, comme un musicien répète ses gammes ou un comédien son texte. Pendant toute la pièce, Gertrude répète son cri, pour

parvenir au « vrai cri » dont parle Claudius à la scène 5. La quête est bien celle-là, du cri juste, de la colère juste, qui en voulant changer le monde déséquilibrent l'univers et le font basculer dans la folie.

→ **Faire une séance autour du cri : essayer de faire lâcher les élèves dans le cri, et voir comment on peut lui donner une couleur différente simplement par le texte qui l'entoure.**

→ **Demander aux élèves de faire une recherche sur d'autres œuvres ayant pour titre le mot « cri », ou un terme approchant.**

→ **Commenter le tableau d'Edvard Munch, *Le Cri*, dont on leur aura préalablement demandé de trouver une reproduction.**

REBONDS ET RÉSONANCES - LE CYCLE BARKER AU THÉÂTRE DE L'ODÉON

Gertrude n'est pas montée isolément au théâtre de l'Odéon mais intervient dans le cadre d'un cycle inédit, rassemblant également trois autres pièces de Barker : *Le Cas Blanche-Neige*, *Les Européens* et *Tableau d'une exécution*. Cette quadruple présentation a pour objectif de faire connaître le timbre et différents accents d'une voix majeure dans le théâtre contemporain européen : celle de Howard Barker.

→ **Proposer aux élèves d'aller voir les autres pièces du cycle, et en particulier *Le Cas Blanche-Neige*, pièce contemporaine de *Gertrude*, et présentant avec elle de nombreuses similarités.**

→ **Après avoir assisté à la représentation du *Cas Blanche-Neige* mis en scène par Frédéric Maragnani, ou à partir d'un court extrait de la pièce, on peut inviter les élèves à mettre en parallèle *Gertrude* et *Le Cas Blanche-Neige*. L'entretien avec Frédéric Maragnani (voir en annexe) permet d'éclairer certaines de ces correspondances :**

« *Gertrude* et *Le Cas Blanche-Neige* sont deux pièces jumelles. Elles mettent toutes les deux en exposition deux reines du même âge (la quarantaine), deux madones laïques (du grec *laikos* « qui appartient au peuple »), toutes deux enceintes et sacrifiées sur l'autel de leur féminité provocante, laminées par le plaisir de leur jouissance sexuelle. Ces madones sont les sœurs ou les proches cousines des figures qui nous viennent des grands mythes de la littérature et des légendes de l'humanité. Barker agit juste là où cela fait mal : le corps, le sexe, la voix, le cri. Dans les deux textes, il crée une tragédie de l'apprentissage et de l'initiation [...]. »

→ **Commenter l'affiche de *Gertrude* (voir annexe 5). Comment cette affiche annonce-t-elle les thèmes de la pièce et la mise en scène de Corsetti ? En quoi s'applique-t-elle également au texte et à la mise en scène du *Cas Blanche-Neige* ?**

→ **Indiquer aux élèves le site www.theatre-contemporain.net/biographies/Howard-Barker/biographie/ et leur proposer une activité parallèle sur Barker (exposé, fiche de lecture sur une autre pièce, etc.).**

EN SCÈNE ! JOUER GERTRUDE

Une scène, différentes mises en scène

→ Proposer aux élèves de choisir une scène de *Gertrude* dont ils aimeraient donner une autre interprétation que celle offerte par Corsetti. Les élèves peuvent travailler seuls, et proposer ainsi plusieurs interprétations scéniques d'une même scène, ou par petits

groupes, et proposer alors une interprétation collective de la scène qu'ils souhaitent réinterpréter. On peut ensuite les inciter à comparer leurs interprétations à celles de leurs camarades et à celle de Corsetti.

Une scène, deux langues : jouer *Gertrude* en français, jouer *Gertrude* en anglais

→ Proposer aux élèves de jouer les versions française et anglaise d'une même scène ou extrait de scène (par exemple le début de la première scène, reproduit en annexe 4). Quelles sont les différences dont ils font l'expérience ? Ce « double jeu » peut permettre à l'élève de prendre conscience de l'impact de la langue

étrangère non seulement sur sa diction (voir partie III de l'« Avant ») mais également sur son jeu : la diction influe sur le jeu, mais le rapport de l'élève à la langue étrangère (éventuellement malaise, ou au contraire hardiesse accrue par effet de compensation) a aussi un impact physique direct sur son jeu.



© ALAIN FONTERAY

Nos chaleureux remerciements à Raquel Silva, Giorgio Barberio Corsetti, Christian Esnay et Frédéric Maragnani pour leur disponibilité ainsi qu'à Anne-Marie Peigné de l'Odéon-Théâtre de l'Europe qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Tous les extraits de la pièce contenus dans ce dossier ont été reproduits avec l'autorisation des Éditions Théâtrales. Le livre est disponible en librairie. Plus d'info : www.editionstheatrales.fr.

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER,
chargée de mission lettres, CNDP
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM
de Créteil, directeur de la collection nationale
« Théâtre Aujourd'hui »

Auteurs de ce dossier

Emmanuelle FAVIER, docteur en lettres,
auteur et metteur en scène
Céline MANSANTI, enseignante d'anglais,
MCF à l'Université de Picardie

Directeur de la publication

Bernard GARCIA, Directeur du CRDP
de l'académie de Paris

Responsabilité éditoriale

Lise BUKIET
CRDP de l'académie de Paris

Responsables de la collection

Jean-Claude LALLIAS,
Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Annexes

ANNEXE 1 : ENTRETIEN AVEC LE METTEUR EN SCÈNE

Giorgio Barberio Corsetti

De quand date votre rencontre avec l'œuvre de Barker ?

G. B. C. – Je ne connaissais pas du tout avant ce projet. C'est Olivier Py qui m'a proposé de travailler sur cet auteur. J'ai passé beaucoup de temps en lectures. J'avais plusieurs désirs, *Les Animaux au paradis*, *Vanya*, mais je me suis dit que *Gertrude* offrirait plusieurs couches d'une manière assez extrême et profonde, dans lesquelles il était intéressant d'aller. Ce n'était pas un choix rationnel, je suis resté dans le doute un moment, puis ça s'est imposé tout seul.

Qu'est-ce qui vous plaît dans le travail sur *Gertrude* ?

G. B. C. – C'est une matière assez fluctuante, en même temps ça va beaucoup en profondeur, donc ça permet d'oser au comédien, ça me permet à moi d'inventer des images. Dans le travail, on s'aperçoit qu'il faut laisser les scènes assez libres. Il y a un côté pulsionnel dans l'écriture et dans les personnages qui fait que l'on doit retrouver chaque soir cette pulsion.

Comment travaillez-vous dans le sens de cette pulsion ?

G. B. C. – Je fais beaucoup de lectures, plus que d'habitude. C'est une langue assez concrète, très dans les situations. Ce qui déroute un peu, c'est qu'il n'y a pas de ponctuation, il n'y a pour toutes indications que les changements de ligne, et l'écriture en capitales.

Suivez-vous ces indications à la lettre ?

G. B. C. – On conserve notre liberté, je le considère plutôt comme des indications musicales. Ce n'est pas lié au volume sonore, mais à un rythme interne, à une force, une énergie dans l'affirmation par rapport à ce qui est écrit en capitales. Quand on voit écrit sur une partition *forte* ou *fortissimo*, ça dépend de l'interprétation du musicien, ça change à chaque fois, à chaque situation. Encore une fois, on n'est pas dans un rapport à une situation réelle, mais tout à fait pulsionnelle.

Onirique aussi ?

G. B. C. – Oui, mais dans le sens où les rêves sont des messages que l'on envoie à nous-mêmes.

Il y a quelque chose qui a à faire avec l'énigme et en même temps avec le symbole, mais le symbole n'est pas quelque chose à interpréter, c'est quelque chose qui nous amène dans un endroit autre. C'est comme une autre scène sur laquelle on travaille, et en même temps les situations sont très concrètes. C'est difficile à attraper, d'ailleurs on ne l'attrape jamais, c'est ça qui est intéressant.

Qu'est-ce qui vous intéresse dans ces personnages ?

G. B. C. – Au début, on a l'impression que ce sont des figures, un peu symboliques, qui sont liées à Hamlet, puis dans un deuxième mouvement on se rend compte qu'elles sont très concrètes, que l'on peut les définir complètement non pas à travers une psychologie, mais à travers une action, fût-elle de mots. Quand on commence à monter les scènes, on voit qu'il y a un certain mélange, comme dans les rêves, entre une réalité quotidienne et quelque chose qui amène ailleurs, une matière qui glisse... C'est d'ailleurs pour cela que le décor glisse tout le temps, que l'on n'arrive pas à l'attraper.

Est-ce que votre perception du cri a évolué au fil du travail ?

G. B. C. – Beaucoup. Au début, le cri me semblait quelque chose d'abstrait, une chose étrange et un peu perturbante, qu'on ne savait pas bien où mettre. Mais au moment où l'on met en jeu le désir, la déception, la violence, le côté héroïque aussi des personnages, surtout de Claudius et de Gertrude, qui sont comme dans une quête, on comprend bien que le cri est celui du début et de la fin de la vie. Ces choses-là sont évoquées, non pas dans l'ordre de la rationalité mais à travers l'action et à travers l'émotion.

Vous pensez beaucoup à Shakespeare en montant la pièce ?

G. B. C. – Cela revient de temps en temps. Mais c'est un *Hamlet* retroussé, c'est comme un gant retourné (cette image est de Lacan). C'est totalement différent, un gant dedans. C'est fait pour autre chose, même si cela a un peu la même forme, cela n'a rien à voir. Et puis à quoi est-ce que cela sert ?

La vidéo fait beaucoup partie de votre univers, vous l'utilisez beaucoup ?

G. B. C. – Cela dépend. Pas tout le temps. C'est comme une parole, c'est une partie de ma langue poétique, or on n'utilise pas toujours les mêmes mots.

Comment posez-vous le problème de la nudité ?

G. B. C. – Pour moi, ce n'est pas un problème. Je trouve que la nudité est un costume, on met le costume de « n'avoir rien ». En même temps, je veux que les comédiens soient à l'aise, même dans le malaise. Concernant l'utilisation d'images de corps nus, c'est une manière de dire que la nudité est un fantasme dans cette pièce.

Barker met Gertrude au centre ; comment s'articule le rapport entre Barker et les personnages féminins ?

G. B. C. – C'est très étrange, parce qu'il y a des personnages féminins gigantesques qu'il arrive à développer avec une grande pertinence et avec un grand sentiment de l'absolu par rapport au féminin. Ce n'est pas une vision psychologique, c'est toujours quelque chose qui part du concret pour arriver à une idée du féminin absolu, ou du masculin. Et cela, c'est très beau.

Y a-t-il chez lui quelque chose de l'ordre de la misogynie ou, au contraire, du féminisme ?

G. B. C. – Non, cela n'a rien à voir avec cela. Il cherche à aller dans l'ordre de l'absolu, de l'imaginaire pulsionnel. Si je devais dire quelle place Barker occupe dans la pièce, je dirais celle de Cascan. C'est à travers lui qu'il observe, or Cascan est très loyal, très fidèle à Gertrude. Il est en totale dévotion envers elle, il a une intimité très importante avec elle.

Avez-vous la tentation de poser des questions à Barker ?

G. B. C. – J'en ai de moins en moins. Peut-être que je lui en poserai certaines, mais plutôt par

curiosité. Les doutes vont en se réduisant à force d'avancer dans le travail. En outre, lui-même dit que le metteur en scène doit être une maîtresse infidèle vis-à-vis du texte...

Quelle différence cela fait-il que l'auteur soit vivant ?

G. B. C. – Souvent, monter un auteur vivant est difficile. Pas avec Barker. Quand je prends un texte classique, j'ai toujours l'idée que je l'ai trouvé dans une bouteille. J'oublie tout ce que je sais sur l'auteur, et je me dis que cela se passe entre le texte et moi. C'est difficile de faire cela avec un texte contemporain. Cela reste toujours lié à ce qui se fait dans le théâtre actuel. Et dans Barker, on se trouve complètement ailleurs.

Le fait qu'il s'agisse d'une réécriture joue un rôle dans cette possibilité ?

G. B. C. – Cela donne un espace de résonance, oui. C'est aussi parce qu'il arrive à créer un univers dans lequel tous les référents sont contenus. Je peux donc travailler moi aussi à créer un univers. Souvent, les pièces contemporaines font référence à l'extérieur, se nourrissent de ce qu'il y a autour. Quand le rideau s'ouvre, Barker ne dit pas : « Voilà le monde », il dit « Voilà autre chose ».

Trouvez-vous pertinent de faire un cycle Barker ?

G. B. C. – Bien sûr ! C'est très beau. C'est comme quand un musée décide de faire une exposition sur un artiste. C'est même plus que cela, car ce sont là plusieurs artistes, très différents les uns des autres, mais qui ont en commun cette étrange maladie que l'on appelle théâtre, et qui se mettent en jeu sur le travail d'un autre artiste. Je trouve ça magnifique. Et c'est une manière de faire connaître Barker.

Est-ce qu'il est connu en Italie ?

G. B. C. – Pas du tout. Il n'est même pas traduit !

ANNEXE 2 : ENTRETIENS AVEC LES METTEURS EN SCÈNE DU CYCLE
HOWARD BARKER10 questions à Christian Esnay, metteur en scène de *Tableau d'une exécution et de Les Européens*

Votre histoire avec Barker date d'assez longtemps ; comment avez-vous rencontré son œuvre ?

Christian Esnay – C'est en montant *La Raison gouverne le monde* en 2001 ; je cherchais cinq pièces sur le thème de la guerre et sur l'opposition entre Orient et Occident. J'ai aussi monté *La Griffes* avec l'école de l'ERAC en mai dernier, à la Chartreuse.

Et *Tableau d'une exécution*, vous l'aviez déjà monté ?

C.E. – Non, c'est une création. C'est Olivier Py, qui avait aimé *La Raison gouverne le monde*, qui m'a demandé de remonter *Les Européens* et d'ajouter une autre pièce, d'en faire un diptyque, car il sait que j'aime travailler sur des thématiques à partir de plusieurs pièces.

En quoi trouvez-vous pertinent de faire un cycle Barker ?

C.E. – Je trouve ça très bien. Barker est peu connu, c'est la volonté d'Olivier Py de mettre un auteur en avant, de le faire connaître. Si j'étais directeur de théâtre, je ferais des festivals en traversant l'œuvre d'un auteur de cette manière. C'est un bon moyen de réunir des gens.

Y a-t-il d'autres pièces de Barker que vous aimeriez monter ?

C.E. – Oui, il y en a beaucoup. *Vanya*, en diptyque avec *Oncle Vanja* de Tchekhov... Et *Gertrude*, je la trouve superbe !

Les expériences de réécriture, de manière générale, vous intéressent ?

C.E. – Oui, j'aime beaucoup cela. Cela touche d'ailleurs souvent les gens de théâtre. La réécriture est intéressante pour ceux qui connaissent l'œuvre. *Gertrude* est intéressante pour ceux qui connaissent *Hamlet*.

Mais pour découvrir *Hamlet*, est-ce que c'est une bonne entrée ? Est-ce que cela a une vertu pédagogique ?

C.E. – Oui, ça donne envie de lire la « vraie » pièce ! Et puis ne pas avoir lu *Hamlet* n'empêche pas de comprendre, l'écriture de *Gertrude* est

fantastique. J'ai travaillé sur le début avec des élèves, c'est incroyable, cela produit un jeu tonique, puissant... Tous les textes ne sont pas capables de produire cela, de parler autant aux acteurs.

Vous avez une manière de travailler bien particulière : vous mélangez sur scène des amateurs et des professionnels, vous ouvrez les répétitions au public... De quelle vision du théâtre cela participe-t-il ?

C.E. – Il s'agit de faire du théâtre dans une ouverture totale, dans un véritable rapport au public. L'objectif est de faire un théâtre accessible, et concrètement accessible en ce que les gens participent. Cela permet de démythifier le théâtre, et de faire comprendre les pièces.

Qu'apporte le regard du public en répétition ?

C.E. – Cela apporte de la vie, tout simplement. Et cela implique que l'on ne peut pas faire autrement que de jouer, alors que souvent en répétition, on a tendance à ne pas vraiment s'investir, ne pas être vraiment là. On se dit qu'on sera là à la première...

Quelles difficultés rencontrez-vous avec Barker ?

C.E. – Le plus grand danger est celui du naturalisme. Si l'on rentre là-dedans avec Barker, on se trompe. Le texte de Barker est toujours à la limite de la psychologie, mais il n'y entre jamais. C'est de cela qu'il faut se méfier, c'est un piège dans lequel on tombe souvent avec Barker.

Auriez-vous des questions à poser à Howard Barker ?

C.E. – Oui, mais comme à tous les auteurs ! De toute façon, il y a des choses qui resteront toujours claires pour l'auteur, et pour personne d'autre.

D'après l'entretien du 20 novembre 2008

10 questions à Frédéric Maragnani, metteur en scène du *Cas Blanche-Neige*

Comment avez-vous rencontré l'œuvre de Barker ?
F.M. – J'ai lu et relu depuis plusieurs années plusieurs de ses pièces. [...] Quand on est élève-comédien dans un conservatoire ou dans une école de théâtre – ce qui était mon cas à l'époque – et si on est un peu curieux de littérature et attentif à ce qui s'invente, il est difficile de passer « à côté » de son œuvre.

En quoi trouvez-vous pertinent de faire un cycle Barker ?

F.M. – C'est un auteur majeur, dans ce cas pourquoi pas ?

Qu'est-ce qui vous plaît chez Barker ?

F.M. – C'est un projet d'écriture, un projet de labeur et de travail car il ne propose pas une forme unique et canonique du théâtre, mais est un agencement savant entre différentes traditions qui s'opposent, une insolente réécriture des mythes, une réflexion sur la représentation du corps en scène, sur l'incarnation ou je dirais plutôt l'incorporation des acteurs, une nouvelle interrogation des notions de fiction, d'histoire, d'espace et de temps. La langue que Barker invente est parfaitement contemporaine et il est bien confirmé là que l'écriture de scène est toujours en mouvement, en travail, en intelligence.

Pourquoi selon vous n'est-il pas plus connu que cela ?

F.M. – Je pense que le temps du théâtre et de l'écriture n'est pas celui de l'hyper-présent journalistique et médiatique dans lequel nous vivons aujourd'hui. Howard Barker n'est peut-être pas connu du grand public, mais faisons rapidement un petit test pour savoir quel auteur l'est réellement. Aucun. [...]

Pourquoi cette pièce en particulier, *Le Cas Blanche-Neige* ?

F.M. – Dans le métier de metteur en scène, de temps en temps, des projets d'écriture apparaissent, des mots se singularisent, des voix se concrétisent dans la lecture. Le sentiment que c'est « ça » qu'il faut réaliser ici et maintenant. C'est l'exacte impression que j'ai eu à la lecture du *Cas Blanche-Neige*. Je cherchais depuis quelques années à inscrire mon travail dans une recherche sur la forme des contes traditionnels [...], des « mystères laïcs » où une situation simple se déroule de manière binaire entre deux lieux : un intérieur (la cheminée, le feu, la famille, le repas) et un extérieur inquiétant et étranger (la forêt, l'obscurité, le crime, la sexualité, le viol, la peur).

Selon vous, quel rapport Barker entretient-il avec les personnages féminins ?

F.M. – *Gertrude* et *Le Cas Blanche-Neige* sont deux pièces jumelles. Elles mettent toutes les deux en exposition deux reines du même âge (la quarantaine), deux madones laïques (du grec *laikos* « qui appartient au peuple »), toutes deux enceintes et sacrifiées sur l'autel de leur féminité provocante, laminées par le plaisir de leur jouissance sexuelle. Ces madones sont les sœurs ou les proches cousines des figures qui nous viennent des grands mythes de la littérature et des légendes de l'humanité. Barker agit juste là où cela fait mal : le corps, le sexe, la voix, le cri. Dans les deux textes, il crée une tragédie de l'apprentissage et de l'initiation [...]. Car c'est bien un théâtre tragique nouveau qui se cherche, dans le sens où l'idée de la tragédie est avant tout de nous permettre d'entrer dans la mort. Mais comme tout grand poète de la scène, Barker sait aussi très bien que la tragédie ne peut pas se passer du rire, des effets comiques de répétitions, des ruptures brusques, et des changements d'état.

Quelles difficultés rencontrez-vous dans ce travail ?

F.M. – Il s'agit d'une pièce radiophonique, donc il m'a fallu dans un premier temps décrypter les présences des figures en jeu, le rapport entre leur parole et leur présence (une parole écrite ne veut pas forcément dire que le personnage est vu, inversement, une absence de parole ne veut pas forcément dire que le personnage est absent). Chez Barker, le champ et le hors-champ sont primordiaux [...].

Y a-t-il d'autres pièces de Barker que vous aimeriez monter ?

F.M. – *Gertrude* et *N'exagérez pas*, qui est un long poème monologué.

Avez-vous eu des contacts avec Howard Barker ?

F.M. – Oui, à l'été 2005, où j'ai passé trois journées délicieuses à Brighton. Nous nous sommes rencontrés chez lui à cette occasion.

Auriez-vous des questions à lui poser dans le cadre de cette création ?

F.M. – Je lui ai écrit un courrier.

D'après un courrier daté du 24 novembre 2008

Lettre publique à Howard Barker

Cher Howard Barker,

Cela fait longtemps que je pense à vous écrire : l'occasion m'en est donné de le faire par la recreation de la mise en scène de votre texte *Le Cas Blanche-Neige* à l'Odéon cet hiver [...].

Rétrospectivement et à l'occasion de ce courrier (public), j'essaye de construire une pensée et de comprendre ce qui m'intéresse depuis des années dans votre projet d'écriture, et encore plus en ayant fait la mise d'un de vos textes.

Je crois que ce qui a fait écho et résonne en moi c'est sa capacité à mettre en travail. Votre écriture travaille et fait travailler.

Votre projet d'écriture est un projet de labour et de travail, car il ne propose pas une forme unique et canonique du théâtre, mais est un agencement savant entre différentes traditions qui s'opposent, une insolente réécriture des mythes, une réflexion sur la représentation du corps en scène, sur l'incarnation ou je dirais plutôt l'incorporation des acteurs, une nouvelle interrogation des notions de fiction, d'histoire, d'espace et de temps. La langue que vous inventez est parfaitement contemporaine et il est bien confirmé là que l'écriture de scène est toujours en mouvement, en travail, en intelligence. [...]

Le monde change et pour l'artisan du théâtre, pour celui qui s'occupe de représentation de ce monde, les propositions de travail aussi nettes, acides et inquiétantes, comme celles que développe votre projet d'écriture sont rares.

Le monde change, ses représentations se diluent dans une sorte de grand magma spectaculaire, le geste artistique public devient peu à peu insignifiant par absence de retours critiques, le théâtre, après la chanson, la musique, les arts plastiques, la danse, accède pleinement à de nouveaux temps économiques. Des produits simples et faciles à digérer apparaissent. Conséquemment, les formes scéniques vieillissent à grande vitesse : ce qui était « si contemporain » il y a si peu de temps devient rapidement poussiéreux, en France le public d'aujourd'hui descendant direct de l'ancienne idée d'un théâtre public n'a plus l'exigence militante et ovationne mollement des spectacles mort-nés, sans rimes ni raisons, dont on ne se souvient plus le lendemain.

Nous sommes entrés dans une période de grande porosité, où les contours du travail artistique sont plus flous, moins nets. [...] Nous sommes à un moment où l'art devient généraliste. Les artistes devraient savoir tout faire (le peuvent-ils ?). Les médias culturels traiter de tout et parler de tout le monde. Surtout pas de spécialisation, pas de spécial !

L'Art Généraliste : celui qui est produit pour être vendu rapidement à la plus grande masse possible. Il ne peut être qu'opposé au travail des galeries, des profondeurs, de ceux qui fouillent autant le bien public que le mal public.

Tout devient généraliste. Cela veut dire aussi que tout s'oppose au spécialiste, à l'hyper spécialisation, au spécial, c'est-à-dire aussi tout s'oppose au geste obsessionnel, à la pensée têtue.

Tout le monde veut monter en scène mais que veut dire être en scène aujourd'hui ? Et jouer ?
 Tout le monde fait du culturel mais le lien social se défait inexorablement, jour après jour.
 Tout le monde écrit mais qui est auteur ?
 Tout le monde fait du cinéma mais où sont les réalisateurs ?
 Tout le monde danse mais quel projet chorégraphique ?
 Tout le monde fait du théâtre politique mais qui dit quoi ? Et comment ?
 Finalement, qui fait quoi ?

La caution contemporaine sert la paresse absolue. Nous sommes aussi entrés dans un temps de grande paresse. Une paresse où se faufilent toutes les impostures mondaines encouragées par la bêtise de certains administrateurs culturels. [...]

Il y a de grands projets d'écriture, on ne sait pas les lire, on ne sait pas bien les remarquer, on ne sait pas toujours les voir. Ils n'ont plus leur place sur les scènes. Il y a des aventures artistiques exemplaires. Elles sont rares et souvent méconnues.

Dans cette mollesse et cette paresse généralisées, les projets de littérature spéciaux et « spécialisés » comme le vôtre renouvellent et donnent de nouveaux horizons à la scène. En cela, ils sont salutaires, roboratifs, fortifiants. Je voulais vous remercier de votre opiniâtreté et d'avoir su, par votre travail, construire une œuvre et inventer une véritable modernité du théâtre en construisant un système d'écriture et de pensée où écrire, lire, et interpréter une *pièce de théâtre d'aujourd'hui* a un sens : savoir commencer, dérouler, et finir une représentation.

Bien à vous,

Frédéric Maragnani

P.S : Chose éprouvée pendant la création et les représentations de *Le Cas Blanche-Neige* depuis trois ans en différents lieux : vous écrivez *pour le plus petit nombre* et vous avez tout à fait raison : en agissant comme cela je suis sûr que vous construisez un réel projet de théâtre *populaire* et non *populiste*. Votre théâtre est *Populaire*, au sens noble du terme. Le théâtre de la Catastrophe est et sera un théâtre populaire. J'en suis désolé pour vous, mais c'est la vérité absolue.

ANNEXE 3 = EXTRAIT DE GERTRUDE (LE CRI) - SCÈNE 3

HAMLET – (...) Quand j'étais petit plus petit je me demandais pourquoi ma mère est-elle si sévère ce visage on le dirait sculpté dans la pierre elle souffre me disais-je une sorte de souffrance j'aimerais savoir quelle souffrance je sais aujourd'hui je connais la source de cette sévérité

Un temps.

GERTRUDE – Tu la connais ?

HAMLET – Oh oui

GERTRUDE – Tu la connais et tu ne veux pas me la dire ?

HAMLET – MA FOI NON
JE NE VEUX PAS
MON PÈRE EST LÀ *(il suggère une inconvenance)*
Mon Dieu
Oh mon Dieu
Les bienséances de grâce
Les bienséances
Maintenant que je suis roi le gouvernement se concentrera exclusivement sur les bienséances rester assis immobile par exemple
IL Y A SI PEU DE GENS QUI RESTENT ASSIS IMMOBILES *(un temps)*
À part toi *(un temps)*
Toi seule restes assise immobile *(il l'examine)*
Genoux serrés
Mains repliées
Une heure durant tandis qu'eux

REMUENT
S'AGITENT
ET CLAQUENT DES MAINS
Comme ils doivent rêver
J'ai souvent pensé cela
De ton corps immobile
Comme ils doivent rêver qu'il tressaute comme une marionnette sous la caresse de mains habiles *(il contemple Gertrude)*
Je suis espiègle aujourd'hui

GERTRUDE – En effet

HAMLET – C'est la faute de mon père
Demain
Je serai un autre homme
Je promets
Tu diras : Hamlet
Me caressant les cheveux
Hamlet
Me pressant la main
Qu'est-ce qui a amené ce changement scandaleux
LE SCANDALE À NOUVEAU
LE MOT
L'IDÉE *(il agite la tête)*
Dernier jour d'enfance que ce jour
CE
JOUR
LE
DERNIER
Comment pourrais-je l'honorer autrement ?

Texte extrait de Howard Barker, *Gertrude (Le Cri)*,
Les Éditions Théâtrales, 2009, traduction
d'Élisabeth Angel-Perez, Jean-Michel Déprats
et Cécile Menon, scène 3

ANNEXE 4 : EXTRAITS EN ANGLAIS

Début de la scène 1

GERTRUDE – (*Entering*) I should
Surely
I should
Me

CLAUDIUS – (*Entering*) No

GERTRUDE – Me
Let me

CLAUDIUS – It must be me who

GERTRUDE – Why not me

CLAUDIUS – Me who

GERTRUDE – HE IS MY HUSBAND WHY NOT ME
(Pause)

CLAUDIUS – Because he is your husband it
must be me

GERTRUDE – Let me kill
Oh let me kill for you
(Pause)

CLAUDIUS – I'm killing
Me
(Pause)

GERTRUDE – KILL MY HUSBAND THEN KILL HIM
FOR ME
(A fractional pause)

CLAUDIUS – Strip

GERTRUDE – Strip?

CLAUDIUS – Naked

GERTRUDE – Strip naked yes

CLAUDIUS – Let me see the reason I am killing

Début de la scène 16

HAMLET – (*Entering*) Disgusting
(The cry)
Disgusting
(The cry)
Disgusting
Disgusting
Disgusting

(The cry)
DÉGOUTANT
DÉGOUTANT
ABSOLUMENT DÉGOUTANT
The woman I decline to employ a word like
mother biologically correct thought it might be
the woman

Extrait de la scène 21

CLAUDIUS – The lies
The ludicrous lies
I cannot hear another lie however lovingly
intended you and I we never lied cruel it is
the place of never-lying look at us however
were two ever better made to thrive in such a

landscape me wire you stone I cannot look at
you such polished stone you are and the thin
stuff drawn over you your arse of stone your
breasts of stone and the thin stuff clinging
(*He fights collapse.*)

ANNEXE 5 = L’AFFICHE DE LA PIÈCE AU THÉÂTRE DE L’ODÉON

Distribution

Gertrude : Anne Alvaro
Hamlet : Christophe Maltot
Claudius : Luc-Antoine Diquéro
Cascan : John Arnold
Isola : Francine Bergé
Ragusa : Cécile Bournay
Albert : Jean-Charles Clichet
Personnage muet : Julien Lambert
Musicien, alto : Baptiste Vay

ODEON
DE L'EUROPE
THEATRE

Gertrude (Le Cri) *Création*
de Howard Barker
mise en scène Giorgio Barberio Corsetti
8 janv – 8 fév 2009

avec Anne Alvaro, John Arnold, Francine Bergé, Cécile Bournay, Jean-Charles Clichet, Luc-Antoine Diquéro, Christophe Maltot et Julien Lambert
texte français Elisabeth Angel-Pérez, Jean-Michel Déprats décor Giorgio Barberio Corsetti & Cristian Taraborrelli costumes Cristian Taraborrelli
lumière Gianluca Cappelletti musique Gianfranco Tedeschi

production
Odéon-Théâtre de l'Europe
Théâtre de l'Odéon
Place de l'Odéon Paris 6 / Métro Odéon et REN Luxembourg
Location 01 44 85 40 40 ou sur theatre-odeon.eu / theatreonline.fr
FNAC (0 892 68 36 22 ou sur fnac.com) et Agences

Le Monde Courrier inter

ANNEXE G : EXTRAITS DE ARGUMENTS POUR UN THÉÂTRE

Théâtre humaniste et théâtre de la Catastrophe

Le théâtre humaniste

Nous sommes vraiment tous d'accord.
Quand nous rions nous sommes ensemble.
L'art doit être compris.
Le trait d'esprit lubrifie le message.
L'acteur est un homme/une femme pas si différent[e] de l'auteur
La production doit être limpide.

Nous célébrons notre unité.
Le critique est déjà
de notre côté.
Le message est important.
Le public est cultivé
et rentre chez lui
heureux
ou
fortifié.

Le théâtre sans conscience

« J'affirme que le pouvoir du théâtre devrait être bien plus grand qu'il ne l'est dans le monde contemporain mais qu'il a délibérément choisi de s'émasculer lui-même en imitant les façons de faire de ses rivaux. Les écrivains adorent se penser eux-mêmes comme des éducateurs, et ont subordonné les acteurs à leurs désirs. Ils ont créé un théâtre de moralité presque aussi rigide que la scène médiévale et ont contribué à un nouveau style de conformisme social. Ils ont dit ce qu'ils savent, et n'ont pas osé s'aventurer là où ils ne savent pas, ce qui est le territoire authentique du théâtre de boîte noire. Je suis, moi aussi, un moraliste, mais pas un puritain. Par moraliste j'entends celui qui est dur avec la morale, qui l'expose au risque, à l'oubli même, et ce n'est pas pour rien que j'ai choisi pour domaine le théâtre puisque le théâtre, par essence, n'est pas un lieu moral, comme l'ont bien compris nos ancêtres en le frappant régulièrement d'interdit. Cela fait longtemps que personne n'a plus voulu interdire le théâtre dans ce pays, et le fait parle de lui-même. Le théâtre est responsable, il est loyal, il contribue activement à faire respecter les réglementations morales. Je me permets de revenir une dernière fois à l'écrivain qui croit que le but de sa vie et de son art est de « faire que les gens se comprennent les uns les autres ». Je dois

Le théâtre de la Catastrophe

Nous ne sommes que rarement d'accord.
Le rire dissimule la peur.
L'art est un problème de compréhension.
Il n'y a pas de message.
L'acteur est différent par nature.

Le public ne peut pas tout saisir ;
pas plus que ne le pouvait l'auteur.
Nous nous battons pour aimer.
Le critique doit souffrir comme tout le monde.
La pièce est importante.
Le public est divisé
Et rentre chez lui
ébranlé
ou
ébahi.

Arguments pour un théâtre, Les Solitaires intempestifs, coll. « Essais », 2006, p. 99
(traduit par Mike Sens)

admettre que pendant des années, quand les gens me demandaient pourquoi j'écrivais, j'avais moi-même recours à ce genre de platitudes lamentables, bien que ce fût avec un profond sentiment de mauvaise foi. J'avais le sentiment que l'art était un luxe et qu'il fallait le défendre contre les accusations de complaisance ou de privilège. En fait, j'écrivais parce que j'en avais besoin. J'écrivais pour moi. Mais cela semblait impardonnable. Ce n'est que plus récemment que j'ai compris qu'en écrivant pour moi, je servais aussi les autres, et que je ne pouvais pas servir les autres si je ne me servais pas moi-même. Plus un artiste se limite lui-même, moins il est utile à ses frères humains ; plus il ose, plus il explore, plus il est immoral, mieux il sert. Alors, il ou elle devient l'ennemi du mensonge collectif. Alors, il ou elle court le risque de voir son œuvre rejetée. Le grand art vit en dehors du système moral, et son public, en conscience ou non, réclame cela, particulièrement dans un théâtre où l'obscurité même est la condition d'un pacte secret, un pacte de transgression volontaire, de suspension de la conscience, entre l'acteur et le public. »

« Le théâtre sans conscience », in *Arguments pour un théâtre*, Les Solitaires intempestifs, coll. « Essais », 2006, p. 107-108