Réitération du Cri à Elseneur. Relire *Gertrude – The Cry.*

Juliette Mézergues (chercheuse indépendante)

Abstract: When Howard Barker rewrote and staged *Hamlet* in 2002, he offered a different take on the Danish tragedy. Some of the characters are similar to those in Shakespeare's play, but the decision to eliminate the investigation, or inquest, and replace it with a quest, and thus to put Hamlet away from the limelights, enabled him to present a free and liberated female character. The murder of the King, the founding event of the tragedy, is replaced by the Queen's Cry. Gertrude, who gives her name to the play, utters a cry that combines Eros and Thanatos. It becomes the palpable sign of the characters' quest for the absolute. It punctuates the play like so many expressions of the kingdom's disintegration. Yet with each Cry, Gertrude becomes a little more liberated. The language, at once repetitive and constantly evolving, with free verse which dictates the actors' breathing and inhabits their bodies, with aposiopeses allowing meaning to unfold and multiply, refutes any naturalistic temptation.

Where Heiner Müller asserts the political intent of his rewriting of *Hamlet* in *Hamletmachine*, Barker, as always, denies it, or rather, is not interested. Yet he has produced a work that questions contemporary society and invites us to reflect on the meaning of individual freedom and power. Rereading *Gertrude the Cry* in 2024 raises new questions. The objectified woman who claims this status, the eroticized and desiring woman that is Gertrude, is first and foremost a free character who stops at nothing to satisfy her desires, which she also assumes in the eyes of the world and the court. This article looks at how the repetition of the Cry is part of the author's repetitive poetics, and then analyses how the crime contaminates the fable as the various murders are committed.

Résumé : Lorsque Howard Barker réécrit et met en scène *Hamlet* en 2002, il propose un point de vue différent sur la tragédie danoise. Les personnages sont pour une partie similaires à la pièce shakespearienne,

mais le choix d'éliminer l'enquête au profit d'une quête, et ainsi de reléguer Hamlet au second plan, lui permet de proposer un personnage féminin libre et affranchi. Au meurtre du Roi, événement fondateur de la tragédie, se substitue le Cri de la Reine. Gertrude, qui donne son nom à la pièce, pousse donc un Cri qui mêle Eros et Thanatos. Il devient le signe palpable de la quête d'absolu des personnages. Il rythme la pièce comme autant d'expressions du délitement du royaume. Pourtant, à chaque Cri, Gertrude s'affranchit un peu plus. La langue, à la fois répétitive et évolutive, où les vers libres écrivent les respirations des acteurs et habitent leurs corps, où l'aposiopèse permet au sens de se dévoiler et de se multiplier, réfute toute tentation naturaliste.

Là où Heiner Müller affirme la visée politique de sa réécriture d'*Hamlet* dans *Hamlet-machine*, comme toujours, Barker s'en défend ou plutôt, n'est pas intéressé. Il livre pourtant une œuvre qui interroge la société contemporaine, propose de réfléchir au sens de la liberté individuelle et du pouvoir. Relire *Gertrude le Cri* en 2024 pose de nouvelles questions. La femme objectivée et qui revendique ce statut, la femme érotisée et désirante qu'est Gertrude est, avant tout, un personnage libre, qui n'hésite devant rien pour assouvir ses désirs, qu'elle assume d'ailleurs aux yeux du monde et de la cour. Cet article propose de voir comment la réitération du Cri s'inscrit dans la poétique répétitive de l'auteur, puis d'analyser comment le crime contamine la fable à mesure que les différents meurtres sont commis.

Keywords: Female gaze; Gertrude; Hamlet; Barker, Howard; Shakespeare, William; rewriting; reiteration; savage ego

Mots clés : *Female gaze* ; Gertrude ; Hamlet ; Barker, Howard ; Shakespeare, William ; réécriture ; reiteration ; *savage ego*

> Le texte, on le sait aujourd'hui plus qu'autrefois, n'existe pas par son auteur. Il a des destinataires – les lecteurs, les metteurs en scène, les spectateurs – qui participent à l'actualisation de ses significations virtuelles. La compétence du lecteur implicite intervient dans la stratégie du texte, elle y est inscrite. Réécrire un texte permet de faire émerger, en partie au moins, la « charpente profonde » de ce texte, les intentions virtuellement contenues par le récit. La manipulation créatrice dudit texte n'annule, ni n'efface rien, elle instaure un dialogue. Quand Müller retraduit *Macbeth* pour une nouvelle mise en scène et ne peut s'empêcher de modifier certains passages et d'ajouter quelques vers, il signe sa présence et impose une réflexion nouvelle à la fois sur Shakespeare et sur les conflits qui le préoccupent aujourd'hui. La réécriture est toujours scandaleuse. Elle bouscule des schémas de pensée et pose de nouvelles questions. (Klein 6-7)

Après d'autres, Howard Barker décide de réécrire *Hamlet* de Shakespeare en 2002 et d'en assurer la mise en scène, avec une première à Elseneur même pour le « Elsinor Hamlet Summer Festival ». Christian Klein affirme qu'une réécriture est toujours scandaleuse. Celle de Barker ne déçoit pas. Si l'auteur britannique a pu être perçu comme un provocateur à une certaine époque, il est surtout l'inventeur et le théoricien du théâtre de la Catastrophe, concept tragique contemporain qui vise à décevoir les attentes du spectateur et à lui montrer l'inimaginable. De cette façon, Barker s'assure de la réception active de son théâtre par le public. Il place ses personnages dans un moment de chaos de façon à ce que la morale sociale soit en crise et que les protagonistes puissent suivre leurs pulsions. La fable shakespearienne agit ici comme un point de départ, une histoire sur laquelle le public croit pouvoir s'appuyer, puis l'auteur la dynamite. Fait-il émerger la « charpente profonde » de la pièce shakespearienne ? Nous n'en sommes pas certains, tellement la fiction est modifiée et la trajectoire des personnages différente. Dans la brochure, The Wrestling School écrit d'ailleurs : « Gertrude is Howard Barker's startling and revealing response to Hamlet. This entirely new story exposes the sexual nature of the crime at the heart of Shakespeare's play ». Il s'agit bien de proposer une nouvelle version. Il déplace le prisme de lecture en faisant de Gertrude son personnage central, ce que nous comprenons

dès le titre de la pièce. Au commencement, nous savons qui a tué et pourquoi puisque nous y assistons : en montrant le hors scène de la pièce de Shakespeare et en en donnant sa version, Barker rend l'enquête superflue. Le meurtre est une conspiration qui prend sa source dans l'Éros. Il montre Gertrude et Claudius comme des amants qui se débarrassent d'une entrave, le mari, pour jouir de leur relation. Barker ne s'intéresse pas à la situation politique d'Elseneur et se concentre sur les relations entre ses personnages. Il écrit une tragédie en vers libres, à la rythmique aiguisée et aux propositions culottées. Les personnages sont habités par une force supérieure qui les guide, mais ça n'est pas celle des Dieux ou du destin, seulement leur désir profond, archaïque, dangereux, que chacun laissera s'exprimer ou réprimera. Le sexe, la mort et le regard deviennent les éléments nécessaires à l'expression de l'égo sauvage des protagonistes, qui, cette fois, se matérialise par le Cri de Gertrude. Nous faisons le choix de l'écrire avec une majuscule car il est à la fois concept et protagoniste de la pièce. Barker affirme :

> The drama which I practise creates its own world, it does not require validation from external sources, either of ideology or spurious realism, which is itself an ideology. It is compellingly imaginative and without responsibility to historical or political convention. […] What is signalled is the appearance of different dramatic values and the witnessed is not the reiteration of common knowledge but a dislocation of perceptions – in other words, it is engaging with a work of art in which the normal criteria of offence and empathy are abolished. (1997 : 29)

D'une certaine manière, Barker disloque la pièce shakespearienne. L'apparition du Cri devient un marqueur de l'avancée des événements. En cela, il rythme le récit. Barker conserve la violence et le meurtre shakespeariens mais les complète par une affirmation frontale de la sexualité et du désir, ce qui n'était pas le cas dans la tragédie élisabéthaine. La question du passage à l'acte et de sa justesse ne se pose pas car les pulsions surpassent la raison. La réécriture barkérienne use de la répétition pour faire avancer la fable et pour y creuser « les fissures de la morale » (Barker 2006 : 234).

Cet article propose d'explorer la mise en place de cette réécriture dans la poétique barkérienne, puis de se concentrer sur le personnage

de Gertrude. Nous nous intéresserons ensuite à la réitération du Cri et à la façon dont le crime contamine la fable à mesure que les différents meurtres sont commis.

L'espace de la parole

En faisant de Gertrude son personnage principal, Barker déplace la question posée par Shakespeare : *Hamlet* est une tragédie de vengeance au cours de laquelle le héros se demande s'il doit ou non passer à l'acte. Thomas Ostermeier préfère dire que la question est « agir ou ne pas agir » plutôt qu'« être ou ne pas être ». Chez Barker, la question pourrait être « désirer ou renoncer ». Il réinvente la fable : il met en scène des personnages qui acceptent et vivent leurs désirs et d'autres qui y renoncent. Dans cet Elseneur d'une période non définie, les jeux de pouvoir ne se font plus au nom de la couronne mais au prétexte d'une entière satisfaction de l'Eros. Le temps reste volontairement imprécis mais le train a déjà été inventé. Le Danemark est aujourd'hui encore un royaume, bien que le monarque exerce un rôle symbolique, car le pays est une démocratie constitutionnelle. On ne peut donc pas affirmer avec certitude quand la pièce se déroule. Lors de sa création par la Wrestling School en 2002, les costumes étaient contemporains, bien que sobres et stylisés. Les lignes pures et les couleurs franches et unies étaient privilégiées. Cependant, les coupes, travaillées et marquant l'appartenance à une classe supérieure, restaient actuelles. Le décor était minimaliste. Quelques accessoires venaient compléter l'ensemble. Rien, dans la scénographie ne pouvait s'apparenter à l'affirmation d'une époque ou d'une autre. Mais on pourrait tout à fait faire de même avec la tragédie originelle. Toute la place, comme souvent chez Barker, était laissée aux acteurs et à la langue. Au théâtre de la Catastrophe, la parole est reine. Les relations entre ces figures tissent des scènes où la parole est porteuse de violence. Howard Barker a fait un choix de mise en scène tout en sobriété, où l'équilibre du plateau racontait les relations des uns avec les autres, où la violence passait par l'énergie et la posture de l'acteur, mais évitait l'écueil d'une violence trop littérale. Ainsi sexe et meurtre étaient des images, des

états des acteurs, évitant le naturalisme tout en préservant l'intensité. La nudité était portée comme un costume remarquable. La mise en scène visait à sublimer la puissance des acteurs, jamais à avilir les corps. Gertrude, figure centrale, arpentait la scène. Elle était maîtresse des lieux et libre. Elle était à la fois avec chacun de ses partenaires, et la figure indépendante. Sa position, en termes d'équilibre du plateau, valait bien souvent le poids de tous les autres protagonistes, renforçant son statut d'héroïne tragique.

Le public de Liverpool, et surtout les scolaires conviés à la première en Angleterre, étaient au départ surpris car Barker ne fait pas de détour et plonge dès la première scène dans ce qu'il déroulera par la suite : le désir et la destruction, le sexe et le meurtre. Passé le premier effroi, l'écoute fut concentrée. Le texte ne traversait pas que le corps des acteurs, il ébranlait la salle de l'Everyman & Playhouse.

Giorgio Barberio Corsetti a fait, quant à lui, un choix très différent lors de sa mise en scène à l'Odéon Théâtre de l'Europe à Paris en 2009. Une fausse sobriété, qui ne datait pas spécialement le spectacle, préservait des effets spectaculaires (un arbre qui jaillit sur scène, un immense miroir qui double le plateau et inverse les perspectives). Le décor, de fait plus imposant, faisait paraître les personnages plus petits, comme dominés par le destin. Lors de la première scène, ça n'était pas simplement Gertrude qui se déshabillait, mais Claudius. Il choisit ainsi de décrire une relation plus horizontale. Nous y reviendrons dans la dernière partie. Les personnages semblaient davantage happés par leur destin. Fabrice Chêne écrivait à l'époque dans les *Trois coups* :

> La mise en scène de Giorgio Barberio Corsetti est audacieuse. L'originalité du décor mobile monté sur rails est indéniable. Peut-être construit-il une géométrie un peu trop rigide et un peu répétitive, mais cette insistance est bien sûr voulue. [...] Le dispositif final, un miroir géant incliné qui redouble l'espace de la scène, est d'une grande beauté visuelle. Facilite-t-il pour autant la compréhension de la dernière partie de la pièce ? Ne fait-il pas un peu trop radicalement le choix de l'esthétisme ?

Philippe Chevilley affirmait dans *Les Échos* : « [o]n peut ne pas être convaincu entièrement par la pièce, et goûter cependant un superbe moment de théâtre. » Le public français goûta peut-être plus la mise en scène que le texte, dont il déplora parfois la confusion ou l'obscénité.

Le dramaturge joue avec la connaissance présupposée de l'histoire. *Hamlet* étant une des pièces les plus connues, elle évoque au moins une image d'Épinal chez le spectateur. Barker ne cherche pas la complicité avec son public. Il déçoit ses attentes et, suivant la perception et la connaissance de chacun de la pièce shakespearienne, la singularité de cette proposition apparaîtra à des degrés différents.

La parole, résolument poétique, joue sur l'alternance de différents langages. Parfois ordurier, le tragique barkérien ne renonce à rien, si ce n'est au quotidien. La suspension de la parole, à travers les aposiopèses récurrentes, permet de proposer à l'acteur un rythme, une respiration. Les dialogues s'imbriquent régulièrement :

> HAMLET. The skirt's too short
>
> *GERTRUDE stops.*
>
> However excellent your legs might be
>
> ISOLA. Shup up
>
> HAMLET. The skirt's
>
> ISOLA. Shut up
>
> HAMLET. Too short
>
> How long has he been dead my father seven weeks and
>
> ISOLA. Shut up you are a bore and a prude (97)

C'est comme si deux discours étaient énoncés en parallèle ou comme si l'un voulait faire taire l'autre. La répétition – « SHUT UP » dans le cas de la scène 5 et de « SLAP » dans le cas de la scène 13 (132-135) par exemple – pourrait agir comme une ponctuation presque musicale, une interférence dissonante du discours. La répétition de phrases courtes (« Yes », « No ») donne à percevoir l'évolution intérieure du personnage, comme si la répétition agissait parfois telle une affirmation, ou un questionnement, parfois un martèlement. Nous

nous rappelons le « dog » de la première scène, qui se répète pour chercher à appréhender le sens et la raison même de son emploi et Claudius finissant par dire :

> CLAUDIUS. If anyone's a dog
>
> GERTRUDE. DO IT NOW
>
> CLAUDIUS. It's me (84)

Ce qui est intéressant ici est que l'énonciation, qui fait passer le mot d'insulte à statut, est interrompue par une autre répétition, celle de Gertrude : « Do it now » (84). La répétition qui vise à affiner la pensée est perturbée par la répétition de sommation, ici Gertrude qui demande le passage à l'acte. Un personnage suspend le temps, tandis que l'autre cherche sa poursuite, voire son accélération.

Nous comprenons que les procédés employés par l'auteur cherchent une répercussion dans les corps des interprètes mais aussi dans ceux du public. Le théâtre de la Catastrophe s'adresse aux sens. La musicalité et la rythmique sont deux outils majeurs, sans pour autant que la pièce s'apparente jamais à un théâtre musical. Chaque mot est porté et proféré par le corps entier de l'interprète. Les acteurs de la Wrestling School sont remarquables, notamment par leur engagement physique et émotionnel, tout en évitant l'écueil d'un jeu psychologisant.

Gertrude, objet ou sujet ?

> La psychologie de l'orgiasme, conçu comme sentiment débordant de vie et de force, à l'intérieur duquel la douleur même produit l'effet d'un « stimulant » me donna la clé de la notion du sentiment tragique, qui n'a été comprise ni par Aristote, ni, encore moins, par nos pessimistes. [...] L'acquiescement à la vie, jusque dans ses problèmes les plus éloignés et les plus ardus ; le vouloir-vivre sacrifiant allègrement ses types les plus accomplis à sa propre inépuisable fécondité – c'est tout cela que j'ai appelé dionysien. (Nietzsche 316)

Le dionysien permet au personnage de la Catastrophe, grâce à l'avènement du chaos, de se libérer des conventions et d'explorer son être profond, y compris dans ce qu'il peut avoir de contradictoire ou

de destructeur. Barker nomme cela le « savage ego », l'égo sauvage du personnage, dont l'expression est possible puisque les conditions d'abolition de la morale sont réunies dans ce théâtre. Un contexte extraordinaire plante un espace favorable à la libération des pulsions. Dans *Gertrude – Le Cri*, le contexte de chaos naît du meurtre et de ce qu'il libère comme désirs. Si l'auteur travaille sur l'inimaginable, les tréfonds de l'âme humaine et les possibles de l'indicible, l'écriture par réitération du signe permet de matérialiser, en scène, une évolution par vague des pulsions du personnage. La pièce de la Catastrophe ne juge pas ses protagonistes :

> My obscurity is precisely the result of sacrificing these claims to attention, and an act of pure irresponsibility, and I justify my theatre not by its contribution to a humanist culture – a celebration of the essential goodness of the man animal – but precisely by its suspension of morality. (Barker 1997 : 89-90)

Il fait dire à Isola que Gertrude est sans honte (95) et à Gertrude que c'est la honte qui a tué son mari. C'est une vision inconcevable qui terrasse le roi et non le poison, comme nous l'avons vu précédemment. Par ce truchement, Gertrude n'est coupable que de vivre son désir. L'importance du regard est soulignée une fois de plus lorsque Isola affirme : « I could not tolerate your gaze » (95). Le regard, n'est donc pas uniquement érotique, il peut aussi être un affront, voire un affront par sa charge érotique.

Dans la première scène, Claudius demande à Gertrude de se déshabiller. On pourrait considérer qu'elle est objectifiée. Mais c'est elle qui réclame le sexe. Elle est donc aussi sujet de son désir et Claudius en est l'objet. Elle et lui sont à la fois sujet et objet, désirant et désirés. C'est l'homme qui réclame la nudité et la femme qui s'exécute. Elle accepte à ce moment précis de se laisser voir, nue. Est-ce pour autant Claudius qui a le pouvoir ? Nous n'en sommes pas certains. Victoria Wicks était la seule à se déshabiller dans la production de la Wrestling School. Cette nudité, portée comme un costume, lui donnait un statut différent des autres protagonistes. Le théâtre de la Catastrophe joue les situations de domination et

s'intéresse au pouvoir. Dans la mise en scène de Corsetti, Anne Alvaro et Christophe Maltot se déshabillaient tous les deux. Lors d'un bord plateau, ils expliquaient que c'était venu naturellement en répétition. Cependant, celle horizontalité, qui n'existe pas dans le texte, change la perspective de la pièce. Ni Claudius, ni Gertrude ne cherchent l'égalité. En copulant nus tous les deux, ils reproduisent un schéma quotidien et domestique, un cliché du couple qui résiste à l'objectivation d'autrui, et nous raconte deux êtres emportés par la passion. Ça n'est pas parce que Gertrude accepte de se déshabiller qu'elle obéit aux hommes, ni à Claudius (106).

« Si nous devions définir le *female gaze*, ce serait donc un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne sans pour autant s'identifier à elle », écrit Iris Brey (39). Le concept de *gaze*, théorisé par les études cinématographiques d'abord, puis questionné par les études de genre, est actuellement interrogé par les études théâtrales. Si on suit l'idée de Brey, un *male gaze* rendrait le spectateur passif à la différence d'un *female gaze* qui le rendrait actif, quel que soit l'objet du regard. Si on pense au théâtre de la Catastrophe et particulièrement au texte dont il est question, il semble que Barker cherche à rendre le spectateur actif sans lui imposer un point de vue. Dans le théâtre de la Catastrophe, on ne cherche pas l'identification, on cherche à faire l'expérience du texte. Cascan dit à propos de Gertrude : « she changes she is not identical even a sunset might profoundly alter her a passing cloud perhaps » (87), remarque que nous rapprocherons de cette réflexion de Brey : « En reprenant Butler, la phénoménologie féministe perçoit le corps qui regarde comme un sujet qui n'est pas fixe mais fluide » (49). Le personnage du théâtre de la Catastrophe est en mouvement, et Gertrude, à travers ses différents Cris, poursuit une trajectoire non linéaire. Le fait que le texte soit écrit par un auteur britannique blanc de plus de cinquante ans nous amène à nous demander s'il ne décrit pas un fantasme masculin : une héroïne qui s'émancipe par sa sexualité, le fantasme de celui qui souhaite que la femme assouvisse ses désirs comme s'ils émanaient d'elle-même. Gertrude

est écrite par un homme qui se met à la place d'une femme. Les allusions à la prostitution (scène 6 : « A PROSTITUTE WITH WRINKLED STOCKINGS », « I think when you urged prostitution upon me », « You little knew my instinct and my inclination […] for the […] profession » (110-115), le fait qu'elle la désigne comme un métier et endosse le rôle de la prostituée comme le ferait une actrice, opérant une mise en abîme qu'on pourrait lire comme une allusion au *Charme discret de la bourgeoisie* de Luis Buñuel, par exemple, peuvent-elles être perçues comme émancipatrices ou au contraire comme se conformant au fantasme masculin ? Gertrude va pourtant, quand elle le décide, à l'encontre des désirs des hommes et ils apparaissent alors comme à sa merci et non l'inverse. Brey affirme : « le *female gaze* n'est pas lié à l'identité du créateur ou de la créatrice, mais au regard généré » (39). Bien entendu, le regard du spectateur est par essence moins dirigé qu'au cinéma et, dans les mises en scènes vues, les procédés cinématographiques étaient inexistants. Cependant, l'idée que l'important est ce que l'œuvre produit et provoque chez autrui et non le genre et le statut de son créateur est intéressante.

Le désir est une arme pour Gertrude. Dès la scène 5 (97-110), Barker suggère qu'il est peut-être plus important et intense que sa réalisation. Gertrude laisse Claudius endurer sa peine : il veut faire l'amour, elle sort et le laisse dans cet état (« Suffer it » [106]), ce qui préfigure la scène 14 avec Albert où il est question de l'exquise tension du désir (135-141). En ne lui accordant pas ce qu'il demande, elle permet à Claudius de rester « désirant ». Le désir est puissant, il faut l'entretenir. Gertrude a du pouvoir sur les hommes et en use. Objet de toutes les convoitises, elle peut mener la danse. Cascan explique : « We prefer the wounds of women to the women » (135). Gertrude sait. C'est cette connaissance qui lui permet de s'affranchir. Elle aussi cherche l'extase et, comme nous l'avons vu, tous les moyens sont bons car la quête en justifie l'usage. Le langage révèle le personnage catastrophiste à lui-même. Par l'action du langage, il se découvre et se transforme.

Réitération du Cri, réitération du meurtre

Le Cri, tout d'abord poussé par Gertrude, surgit à la fin de la première scène. Il marque le caractère exceptionnel du coït. Cascan, qui l'a entendu, dit : « supremely beautiful […] But unrepeatable surely » (85). Pour Claudius, il devient la chose à posséder au-delà de la femme. Il affirme « I must drag that cry from you again if it weighs fifty bells or one thousand carcasses I must » (97). Nous comprenons que Barker déplace l'instinct de possession du mâle. Claudius n'est pas un chef de guerre, il ne deviendra pas chef d'État. Il périra pour Gertrude, fait notable qui renverse encore une fois l'idée de la possession. Ici, on ne tue pas lorsqu'on ne peut plus posséder, on meurt.

Au-delà de la femme, Claudius objective son Cri, élément qui surgit malgré elle et qu'elle refuse de simuler. Son caractère exceptionnel ne le rend que plus désirable. Gertrude et son Cri sont deux entités qui au départ se confondent pour finalement se différencier, s'autonomiser, comme nous le verrons.

Le Cri a besoin de plusieurs facteurs pour naître, ce que les personnages vont découvrir en même temps que les spectateurs. Tout d'abord, les amants pensent qu'il est lié à la puissance de l'acte sexuel, puis ils découvrent qu'il faut plus : la mort et le regard. Les moments dans lesquels le Cri retentit peuvent s'apparenter aux différents *climax* du récit. Le mot en anglais signifie apogée, point culminant, et est souvent utilisé à propos de l'orgasme. Le Cri naît avec le meurtre. Le meurtre est fondateur du récit, tout comme le sexe. Le Cri en devient l'expression quasi palpable et un marqueur de l'avancée de la fable. Il gagne en intensité et souligne le temps qui passe. À mesure qu'il retentit, la pièce est allégée de différents personnages. Le schéma se répète, s'affine, s'affirme et se complète pour atteindre le délitement de la tragédie.

Le premier Cri est donc celui du meurtre du roi et du premier acte sexuel auquel nous assistons. Gertrude pousse son Cri alors que son mari agonise et que son amant la « baise » sur le cadavre. La puissance de l'acte sexuel est liée à l'acte de donner la mort. Une excitation morbide stimule les amants. C'est un acte libérateur. Les amants se

débarrassent d'un obstacle, sans animosité. Leur relation érotique est plus importante que la vie de cet homme, tout aimable soit-il. Cascan affirme à propos de son mari : « He could not meet her » (86). Voilà tout. Si Gertrude semble avoir été objectivée dans cette scène, comme nous le verrons plus tard, Claudius devient d'une certaine manière son chien. Elle quitte un chien pour un autre (84). Claudius se transforme grâce à Gertrude. Il devient un nouvel homme lorsqu'il entend le Cri. Ce même Cri sonnera l'heure de sa mort (173-175). Après avoir tué pour l'entendre, il mourra pour lui. En ce sens, la répétition du Cri permet au récit d'avancer et à Claudius de boucler la boucle.

Le deuxième Cri retentit lors de l'accouchement de Gertrude (143-145). Certaines femmes ont des orgasmes en donnant la vie, ce qui indique une décontraction et un lâcher prise assez rares (Groskop). On ne peut donc affirmer avec certitude que ce Cri est une expression de douleur. Une nouvelle fois, Barker propose des possibles. L'orgasme est souvent nommé petite mort. Alors que le Cri se confondait avec le râle du mourant et la jouissance des amants, il se mêle maintenant aux pleurs du nouveau-né. Il est lié à autrui, autrui le prolonge et le complète. Il est la manifestation de sa liberté. Claudius est troublé par la similitude des deux cris, même s'ils retentissent par salves. Une fois l'enfant mise au monde, Gertrude choisit son amant : « Drink me Claudius / Let my daughter queue » (148). Elle affirme sa préférence pour l'Eros. À la suite de ce Cri, d'autres meurtres ont lieu : Cascan tente de tuer Hamlet pour protéger sa maîtresse (150-152) mais c'est lui qui succombe. Le meurtre du roi n'a pas été puni, celui de Cascan non plus.

Claudius et Gertrude décident d'empoisonner Hamlet. Le même procédé de répétition, avec l'affirmation du verbe « Drink » donne le rythme de la scène, jusqu'à ce que Hamlet se saisisse du verre. Il sait que ce dernier le conduira à la mort. Pourtant, il le vide (156-158). Le troisième Cri retentit, alors que rien ni personne ne touche la reine. Il est déclenché par la mort du fils, par la vue de l'agonie, et se répète en plusieurs vagues extatiques. La notion d'être vue et de voir dans cette scène rappelle la remarque d'Hamlet à propos du

meurtre de son père : « You / Choked / Him / With / A / View / *(He stares at her)* » (91). En réitérant le Cri, Barker interroge sa source. La vision, alliée à la mort, semble supplanter le sexe. Le fils regarde sa mère lorsqu'il succombe, Claudius regarde Gertrude qui regarde son fils mourir, puis qui pousse son cri. Encore une fois, il n'y a pas une version, mais des possibles. Cette scopophilie n'est pas dénuée d'objectivation, mais qui accepte de voir et qui accepte d'être vu ? Qui accepte d'être vu en position de voyeur ? Les combinaisons sont multiples, et ce, depuis la première scène. Chacun est à la fois sujet et objet de cette triangulation. La situation est démultipliée alors que le cri dépasse la reine (159-161).

> GERTRUDE. The cry […]
>
> BIGGER THAN MY BODY […]
>
> CLAUDIUS. […] And you were not fucked
>
> *(Pause)*
>
> GERTRUDE. Your eyes
>
> CLAUDIUS. My eyes yes
>
> GERTRUDE. I was eyed
>
> EYED WAS ENOUGH. (160-161)

On note à nouveau la répétition et la transformation : « Your eyes » pour finir avec « EYED WAS ENOUGH », comme un jeu de ping-pong entre les protagonistes, qui se fait plus précis et plus pertinent. Alors, Gertrude demande à Claudius de ne plus le réclamer. Le Cri est devenu trop puissant. Gertrude affirme : « CLAUDIUS YOUR DEATH IS NEXT » et il répond « Yes » (163). Le Cri scelle son destin. Entre-temps, Isola et Jane périssent. Les meurtres peuvent se multiplier puisqu'aucun système ne s'y oppose. Claudius sait sa mort prochaine et préfère assassiner sa mère avant (171). Jane est noyée par Ragusa (172-173). Gertrude a perdu ses enfants. Elle va perdre son amant. Le dernier Cri peut retentir. L'ami d'Hamlet, Albert, Duc de Mecklenbourg, assiège Elseneur car il veut la femme. Gertrude, dont il est déjà l'amant, accepte le mariage. Claudius comprend que le Cri est hors de Gertrude et elle lui demande de l'appeler maintenant :

CLAUDIUS. Always I thought the cry was in you

But it's not

It's outside

It waits

It walks

Some long hound pacing the perimeter

Frost clinging to it

Clouds of breath

GERTRUDE. CALL IT

CALL IT (168)

Gertrude raconte à Claudius sa trahison avec Albert, ce qui renvoie et confirme son affirmation : « The cry's betrayal » (121). Puis, « *(GERTRUDE slips off the chair and goes to him, to take his head in her hands. As she does so, her great cry comes, not from herself, but from the land. She is seized by it. CLAUDIUS is dead* [...]) ». Ainsi, le Cri retentit une dernière fois à Elseneur, terrassant Claudius. Devenu ou redevenu autonome, prenant tout l'espace, il a rythmé les étapes de destruction du royaume. Gertrude part vers une nouvelle vie. Elle a peut-être évité la guerre, mais rien n'est certain, puisque la dernière réplique d'Albert sonne comme une fin de non-retour : « BURN THESE / BURN AND SCATTER THESE » (174).

Barker utilise le Cri comme ponctuation. Chaque fois, il amène une ère nouvelle dans la dramaturgie. On distingue trois périodes, dont les durées sont variables, car l'action se resserre et s'accélère à mesure qu'on approche du coup de grâce. La première période marque l'avènement du couple Gertrude / Claudius et du nouveau roi Hamlet. C'est une nouvelle vie qui s'offre à chacun des protagonistes. C'est aussi le temps des découvertes et des complots. La deuxième période, marquée par l'accouchement de Gertrude, va voir les frustrations et la violence prendre le pas sur le royaume. Le meurtre redevient nécessaire. La troisième période est scellée par la mort du roi Hamlet. Aucun retour en arrière n'est alors possible.

D'autres meurtres seront perpétrés. Chacun doit faire face à son destin… Jusqu'au délitement du Royaume, célébré par l'ultime cri de Gertrude.

Conclusion

La répétition, dans le théâtre de la Catastrophe et particulièrement dans cette réinvention de *La Tragique histoire d'Hamlet* de Shakespeare, se manifeste sous des formes diverses qui permettent une multiplication des schémas et des possibles. Il n'y a pas une vérité, mais une proposition de fables dont les différents signes se répondent comme autant d'échos. On note les répétitions évidentes de mots ou de structures de phrase, les répétitions de schémas relationnels, les répétitions de références à l'œuvre originale. Le Cri apparaît comme une métaphore qui se répète, se transforme jusqu'au délitement total de la tragédie. Cependant, « […] the Theatre of Catastrophe is more painful than tragedy, since tragedy consoles with restoration, the reassertion of existing moral values. The audience is not flattered with hope, but rather lent pain. » (Barker 1997 : 70) En effet, il n'y a pas de résolution, juste un écho qui résonne intimement en chacun.

Howard Barker, par ses choix rythmiques et poétiques, écrit l'acteur. Il s'adresse directement à son corps, il propose une manière de respirer qui influe sur la façon dont le texte sera dit. La poésie de la Catastrophe est engageante et convoque chez son interprète des énergies souterraines. Ainsi la réitération devient une autre voie pour mobiliser l'interprète.

TRAVAUX CITÉS

ANGEL-PEREZ, Élisabeth. *Howard Barker et le théâtre de la Catastrophe*. Éditions Théâtrales, 2006.

BARKER, Howard. *Arguments for a Theatre.* 3e éd. Manchester University Press, 1997.

—. *Arguments pour un théâtre.* Traduit de l'anglais par Élisabeth ANGEL-PEREZ, Ivan BERTOUX, Isabelle FAMCHON, Sarah

HIRSCHMULLER et Sinéad RUSHE, Mike SENS, Les Solitaires Intempestifs, 2006.
—. *Gertrude – the Cry* in Plays Two, Oberon Books, 2006.
BREY, Iris. *Le Regard féminin, une révolution à l'écran*. Editions de l'Olivier, 2020.
BUTLER, Judith. *Troubles dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*. Traduit de l'anglais par Cynthia KRAUSS, La Découverte, 2005.
CHÊNE, Fabrice. « Shakespeare revisité. » *Les Trois Coups*, 17 janvier 2009, https://lestroiscoups.fr/gertrude-le-cri-de-howard-barker-theatre-de-lodeon-a-paris/. Consulté le 13/04/2024.
CHEVILLEY, Philippe. « La tragédie de l'extase. » *Les Échos*, 12 janvier 2009, https://www.lesechos.fr/2009/01/la-tragedie-de-lextase-446152. Consulté le 12/04/2024.
« Conférence de presse du 15 juillet 2008 - Thomas Ostermeier et Marius von Mayenburg pour 'Hamlet'. » *Théâtre contemporain*, 3 juillet 2008, https://www.theatre-contemporain.net/video/Conference-de-presse-du-15-juillet-1254. Consulté le 13/04/2024.
« Gertrude (Le Cri). » *Odéon Théâtre de l'Europe*, https://www.theatre-odeon.eu/fr/spectacles/gertrude-le-cri. Consulté le 26/10/2023.
GROSKOP, Viv. « Dans l'orgasme, tu accoucheras. » *Courrier International*, 7 mai 2009, https://www.courrierinternational.com/article/2009/05/07/dans-l-orgasme-tu-accoucheras. Consulté le 26/10/2023.
KIEHL, Christine. *Le corps dans le théâtre de la catastrophe de Howard Barker*. 2005. Université Paul Verlaine - Metz, thèse de doctorat.
KLEIN, Christian. *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller*. Presses Universitaires de Grenoble, 1989.
MÉZERGUES, Juliette. « De Shakespeare à Barker : Hamlet voulant un Elseneur de verre », *Shakespeare en devenir*, no.7, 2013, https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=675. Consulté le 26/10/2023.
NIETZSCHE, Friedrich. « Crépuscule des idoles : Ce que je dois aux anciens. » *La naissance de la tragédie.* Traduit de l'allemand par Jean-Claude HÉMERY, Gallimard, collection Folio Essais, 1977.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Traduit de l'anglais par Jean-Michel Déprats in *Tragédies, œuvres complètes vol. I*. Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 2002.
SUHAMY, Henri. *Shakespeare*. Le livre de poche, collection Références, 1996.
SENS, Mike et al. *Howard Barker*. *Alternatives Théâtrales*, no. 57, mai 1998.