

L'art de l'inconvenance

Gertrude [Le cri] de Howard Barker, traduction d'Élisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, mise en scène de Serge Denoncourt, Espace Go, du 11 janvier au 12 février 2005

Tête première de Mark O'Rowe, traduction d'Olivier Choinière, mise en scène de Maxime Denommée, Théâtre de la Manufacture, La Licorne, du 1^{er} mars au 9 avril 2005

Pierre L'Hérault

Number 203, July–August 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18570ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Hérault, P. (2005). L'art de l'inconvenance / *Gertrude [Le cri]* de Howard Barker, traduction d'Élisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, mise en scène de Serge Denoncourt, Espace Go, du 11 janvier au 12 février 2005 / *Tête première* de Mark O'Rowe, traduction d'Olivier Choinière, mise en scène de Maxime Denommée, Théâtre de la Manufacture, La Licorne, du 1^{er} mars au 9 avril 2005. *Spirale*, (203), 52–53.

L'ART DE L'INCONVENANCE

GERTRUDE [LE CRI] de Howard Barker

Traduction d'Élisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, mise en scène de Serge Denoncourt, Espace Go, du 11 janvier au 12 février 2005.

TÊTE PREMIÈRE de Mark O'Rowe

Traduction d'Olivier Choinière, mise en scène de Maxime Denommée, Théâtre de la Manufacture, La Licorne, du 1^{er} mars au 9 avril 2005.

TOUT A concouru à faire de la production de *Gertrude [Le cri]*, à l'Espace Go, et je n'hésite pas à l'écrire, le moment le plus fort de la saison théâtrale montréalaise 2004-2005. Le texte d'une rare puissance décapante d'Howard Barker était admirablement servi par la mise en scène d'un Serge Denoncourt qui ne nous a pas étonné, mais s'est dépassé, et par l'interprétation impeccable et vigoureuse des comédiens — en particulier Anne-Marie Cadieux et Denis Roy —, dont le jeu trouve dans la scénographie de Louise Campeau, les éclairages de Martin Labrecque et l'environnement sonore de Larsen Lupin un espace à leur mesure. Véritable coup de poing, *Gertrude [Le cri]* est de ces pièces qui vous laissent interdit, éberlué. Car elle résiste à l'explication, ne se laisse pas réduire à un sens univoque. Jouant entre les registres extrêmes, du cru, du sublime, du salace, du burlesque, elle déjoue et déroutte constamment le spectateur. Prodigue en scènes de nu osées, elle interdit pourtant le voyeurisme. Sans complaisance en dépit des apparences, elle n'offre aucune solution sécurisante au spectateur. Elle obéit, ainsi que le rappelle Raymond Bertin dans le programme, à la « théorie du Théâtre de la Catastrophe », que Barker développe dans ses essais et pratique dans sa dramaturgie, théorie par laquelle il « s'applique à déstabiliser acteurs et spectateurs. Son art s'inscrit à l'opposé de la tragédie classique où triomphent les valeurs morales, alors qu'il s'agit pour lui de les faire éclater ».

De Shakespeare à Barker

Serge Denoncourt emploie, à propos de la pièce de Barker, l'expression « sulfureuse réécriture d'Hamlet ». L'argument de la pièce est bien en effet l'usurpation du trône par Claudius (Denis Roy) après l'assassinat de son frère et le mariage avec la reine veuve Gertrude (Anne-Marie Cadieux). Dans *Gertrude [Le cri]*, cette scène n'est pas insérée dans la trame politique, comme dans *Hamlet*, mais occupe seule la place, éliminant pratiquement la dimension politique du drame shakespearien,

comme si l'ambition du pouvoir n'y était que le masque de l'attraction sexuelle. Si bien que les scènes et les personnages (notamment Polonius, Laerte, Rosencrantz, Guildenstern) n'ont pas été retenus par Barker. En revanche, il crée les personnages d'Isola (Monique Miller), mère de Claudius, de Cascan (Jean-François Casabonne), serviteur, et d'Albert (Maxim Gaudette), ami d'Hamlet, amant puis mari de Gertrude. Il reprend également le personnage d'Ophélie auquel il donne le nom de Ragusa (Émilie Bibeau). Avec *Gertrude*, Claudius et Hamlet, cela fait sept personnages; on est donc loin de la longue liste de Shakespeare! La pièce contient de très nombreux rappels (souvent précis, parfois subtils) traités la plupart du temps de manière à déporter le texte shakespearien. Ainsi en est-il de la célèbre scène de l'empoisonnement du dernier acte au cours de laquelle meurent en cascade la Reine, le Roi, Hamlet et Laerte. Dans la pièce de Barker, des trois personnages restants, seul Hamlet meurt, la mort de Claudius étant reportée. Cette dérogation n'est pas un détail, mais obéit à la volonté de Barker de laisser l'« initiative » à la femme. Si, en effet, Claudius présente le verre empoisonné à Hamlet qui semble alors se souvenir de Shakespeare (« *On pourrait penser que* », dit-il), c'est Gertrude qui commande à son fils de boire : « *Bois-le.* » À la question qu'il se pose : « *Qu'a donc voulu dire Barker avec sa sulfureuse réécriture d'Hamlet?* », Denoncourt répond que le dramaturge « *nous parle du pouvoir politique de la sexualité des femmes, car ce pouvoir appartient toujours aux femmes dans son œuvre.* » S'il y avait dans la pièce un quelconque jugement de valeur moral ou social, il serait facile de pointer chez l'auteur un machisme hérité d'une vision judéo-chrétienne de la femme originellement responsable de la faute. Mais le Hamlet de Barker est trop infantile (ce ne peut être qu'ironiquement qu'on l'imagine prononçant le « *To be or not to be* ») pour que sa réplique scandalisée puisse être invoquée contre l'auteur : « *Si Dieu avait voulu que le culte du con soit une religion je pense qu'il ne l'aurait pas placée entre les jambes d'une femme, vous ne croyez pas?* »

L'art de l'inconvenance

En fait, toute tentative de réduire la complexité de cette pièce est vouée à l'échec. Car cette parodie féroce allie les contraires, le grotesque et le sublime, sans qu'il soit possible de les disjoindre, aussi bien dans la langue dramatique que dans la discordance qui se manifeste entre les actions et les paroles. Gertrude pratique à un haut degré l'art de l'« inconvenance » que dénonce Hamlet. S'avançant vers le cadavre de son mari en chapelle ardente, elle dit à Claudius : « *Avec cette gravité mielleuse des parents héroïques je vais marcher / [...] / Suis-je convaincante? (elle rit sous sa voilette) / LE SUIS-JE? JE VOIS QUE TA BITE ADMIRE MON INTERPRÉTATION / Sors-la.* » Pour sa part, Hamlet, dans la même situation se surprend à ne pas pleurer (« *Je n'y avais pas songé / La possibilité de ne pas pleurer* »). À propos de la langue dramatique de Barker (telle qu'elle est rendue en tout cas dans la très belle traduction d'Élisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats), il faudrait dire que cet art de l'inconvenance, emportant bien au-delà du pornographique, sert de révélateur à une vérité, à un « absolu », qui confine à l'incommunicable, à l'inexprimable, à l'obscène, en un mot à ce « cri » du titre, celui de l'orgasme féminin dans lequel, selon Barker, se confondraient la vie et la mort, comme le rappelle le fruit des ébats de Gertrude et de Claudius qui ne semble né que pour mourir aussitôt. Il y a de l'« absolu » dans la figure de Gertrude au pouvoir sexuel de laquelle tous les personnages de la pièce réagissent et succombent, emportés dans la mort. « *C'est toujours complexe* », écrit Denoncourt parlant d'« *un jeu intellectuel auquel il [Barker] s'amuse et il nous repasse ses messages sur une sexualité du morbide pas du tout vécue dans le plaisir mais dans une espèce de violence, une volonté de libération à laquelle on n'accède pas. Il n'apporte pas de réponse. Il parle de la mort, de la vie, du sexe, mélange tout ça et nous dit : vous en penserez bien ce que vous voudrez.* »

Dans la scène initiale, le meurtre du mari de Gertrude — commandé par cette dernière — ne fait qu'un, pour ainsi dire, avec la scène de

baise. « GERTRUDE — *Empoisonne-le* / (Claudius va embrasser Gertrude. Elle ferme les yeux, détourne le visage) / *Empoisonne-le* / (Claudius prend une fiole dans son habit. Il s'agenouille à côté de l'homme endormi. Il verse le liquide dans l'oreille de l'homme. Gertrude dans son extase paraît vomir. Son cri se mêle au cri de l'homme endormi qui tressaille) / *Baise-moi* / *Oh baise-moi* / Claudius et Gertrude s'accouplent au-dessus de l'homme qui agonise. Tous les trois font entendre une musique des extrêmes. Un serviteur entre en tenant un vêtement et se poste en attente. » Une des dernières scènes de la pièce répond à celle-là. Revenant du voyage de nocces qui a suivi son mariage avec le jeune duc Albert, elle trouve Claudius mort : « Gertrude se lève de la chaise avec agilité et se dirige vers lui pour prendre sa tête dans ses mains. Au moment où elle fait cela, surgit, non pas d'elle-même mais de la terre, son grand cri. Elle est saisie par lui. Claudius est mort et elle se débat avec le poids de son corps. Comme elle le cale entre ses hanches, Albert entre, en habits de voyage, et observe le spectacle... » Voilà la manière provocante et concrète qu'a Barker de synthétiser le discours sur l'indissoluble lien entre Eros et Thanatos qui, depuis des siècles, occupe la place que l'on sait dans les récits mythiques et les discours littéraire, philosophique, psychanalytique, etc.

Compromettre le spectateur

Barker, commente Denoncourt, « *ne prend pas le chemin normal, psychologique ou social, son écriture est à la fois intellectuelle et automatique : les personnages disent des choses qu'ils ne devraient pas dire, mais les disent alors qu'ils sont en train de baiser ou de tuer quelqu'un; ça prend un tout autre sens!* » Il utilise, poursuit-il, « *l'effet d'étrangeté, pour placer le spectateur dans un inconfort [...] de la difficulté à se positionner par rapport à ce qui se passe sur scène* ». C'est cette lecture de Barker que propose la mise en scène de Denoncourt visant à compromettre le spectateur de la même manière que le Hamlet de Shakespeare visait à compromettre le Roi et la Reine en demandant aux comédiens ambulants de jouer devant eux leur crime. Le spectateur, du reste, est dans la pièce par le truchement de Cascan, témoin par excellence de ce qui se passe sur la scène. Parmi les dispositifs qui servent l'intention du metteur en scène, il faut signaler en particulier la

scénographie de Louise Campeau qui installe sur la scène une sorte de vaste podium auquel les comédiens accèdent par des marches qui, disposées sur trois faces, laissent libre au niveau du plancher une zone où les personnages, en particulier Cascan, se trouvent souvent dans la position de spectateurs. Ce lieu, Denoncourt le définit comme « *un vaste espace postmoderne [...] un immense hall, très architecturé, invivable* ». Lieu d'entrées et de sorties : les scènes rapides et bien découpées s'y succèdent comme des images de bande dessinée pour retourner dans le vide. C'est-à-dire probablement à ce « *cri* » qui pourrait être l'écho bien actuel du « *To be or not to be* » originel.

Pour rendre cela, il fallait de la part du metteur en scène une vision claire — rappelons ici que c'est Denoncourt qui a fait connaître Barker à Montréal — et un doigté extraordinaire. Comment éviter le voyeurisme ou la farce grivoise sans pour autant donner prise à un discours moralisateur ou au ridicule d'une gravité compassée? Denoncourt préserve un fragile équilibre qui garde à la pièce son ironie critique et interdit aux spectateurs de se distancier tout à fait des personnages, par le rire ou la rationalisation, comme si ce qui se passait sur la scène leur était totalement étranger. Le metteur en scène, il faut le souligner, travaille avec des comédiennes et des comédiens qui, fort bien choisis et dirigés, remplissent leur emploi avec une justesse qui rejoint la singulière vérité de leurs personnages, tout en maintenant la nécessaire complicité avec leurs collègues de jeu. Anne-Marie Cadieux est à la hauteur du personnage puissant et contradictoire — froide et intense, impudique et secrète — qu'elle incarne et qu'elle rapproche, par le biais de « *l'exploration des zones obscures de la sexualité féminine* », de celui qu'elle a joué dans les *Quartett* d'Heiner Müller (Espace Go) comme de son rôle d'Elizabeth 1^{re} dans l'adaptation par Dacia Maraini de *Marie Stuart* de Schiller (TNM). Pour Denis Roy, que l'on a vu récemment dans des rôles exigeants (notamment, à l'Espace Go, dans celui du « *Vieux Simon* » lors de la reprise des *Feluettes* de Michel Marc Bouchard, mise en scène de Denoncourt [*Spirale*, n° 189]), Claudius constitue un rôle qui le montre en pleine possession et maîtrise de ses moyens. Derrière l'Isola de Monique Miller se profile une série de grands personnages féminins, de Sophocle à Tremblay, en passant par Pinter, Claudel, Tchekhov,

dont... celui de la reine Gertrude de Hamlet, dans la mise en scène d'Alexandre Hausvater (Quat'Sous, 1982). Jean-François Casabonne laisse toute la place à son magnifique et convaincant personnage de Cascan qui, comme je l'ai dit, sert de médiateur entre les personnages et les spectateurs. Les jeunes comédiens ne sont pas en reste. Olivier Morin donne à Hamlet une fraîcheur, une naïveté et une fantaisie, en même temps qu'une fragilité, qui le rendent touchant et... désopilant. Émilie Bibeau réincarne, avec conviction, en Ragusa une Ophélie étonnante : terre à terre et moralisatrice. Enfin, Maxim Gaudette interprète avec une brillante ironie Albert, l' amoureux transi et exalté que Gertrude finira par épouser.

Bref, une production qui témoigne, par tous ces éléments, de la fidélité de l'Espace Go à présenter un théâtre qui bouge, qui interroge, qui provoque et bouscule.

Le lieu intime du théâtre

Il faut en dire autant de la fidélité du Théâtre de la Manufacture et de la Licorne à leur politique éditoriale dont témoigne la production de *Tête première* de Mark O'Rowe, dans une traduction d'Olivier Choinière. « *La langue de O'Rowe, comme celle de Choinière, écrit Jean-Denis Leduc, directeur artistique, est vive, urbaine, dangereuse, incisive et vraie. Elle a du souffle et respire la modernité.* » C'est bien cette langue que respectent la mise en scène — sa première — de Maxime Denommée, fidèle comédien de la maison, et les dispositifs scéniques, mettant en valeur, par leur sobriété, le texte de O'Rowe, traduit par Choinière et brillamment interprété par Sandrine Bisson, Kathleen Fortin et Dominique Quesnel qui donnent successivement voix à trois femmes fictives, Tilly Mc Quarrie, Olive Day et Alison Ellis. Les trois histoires ne se présentent pas comme des récits bien maîtrisés, mais à la façon de monologues intérieurs qui explosent soudain comme des secrets longtemps retenus. Ce rapport intime et risqué que les comédiennes établissent entre les spectateurs et les personnages me semble emblématique du travail effectué par le Théâtre de la Manufacture dans l'espace justement intime de la Licorne, où le théâtre est également, mais autrement qu'à l'Espace Go, ramené à sa vérité.

Pierre L'Hérault