



La voix au théâtre vecteur d'émotion

Réflexion et analyse

autour de *Gertrude le Cri* D'Howard Barker

Mémoire de diplôme - Exigence partielle à la certification finale - 25 mai 2012

Géraldine Dupla

MANUFACTURE

*Haute école de théâtre
de Suisse romande*

Géraldine Dupla

***La voix au théâtre
vecteur d'émotion***

*Réflexion et analyse autour de Gertrude le Cri
D'Howard Barker*

Exigence partielle à la certification finale

*MANUFACTURE
Haute école de théâtre
de Suisse romande*

“ Mais si tu me prends ma voix, dit la petite sirène, que me restera-t-il?
Andersen, La petite sirène. ”

Dédicace..... (pour la dernière version).

Résumé

Ce mémoire parle de la voix, celle que l'on entend au-delà du sens des mots et qui nous parvient comme un registre sonore des émotions. Dans un premier temps il s'agira d'explorer en quoi la voix est-elle vecteur d'émotion : de manière scientifique, puis d'un point de vue artistique en y montrant le lien intime qui existe entre le comédien et sa voix. Dans un deuxième temps il s'agira d'examiner la voix comme pure émotion à travers le «théâtre de la catastrophe» d'Howard Barker. Une analyse symbolique du cri dans *Gertrude le cri* finira par questionner la puissance émotive de la voix au théâtre.

Remerciements

Rita Freda, Anne Pellois,...(la suite pour la dernière version)

Table des matières

Introduction	9
Première partie	
En quoi la voix est-elle vecteur d'émotion	13
1. Analyse de la voix d'un point de vue scientifique et expérimental	13
a. La voix et la communication des affects	13
b. Expérimentation des états émotionnels par la reconnaissance vocale.	14
2. Être comédien : trouver sa voix intime.	16
a. Le comédien, chercheur d'émotion	16
b. Le comédien cherche sa voix dans l'intimité	17
3. Être comédien : l'art de maîtriser sa voix.	19
a. La voix comme effet indélébile	19
b. Comment travailler sa voix	19
c. La magie subjective du grain de voix.	20
Deuxième partie	
Howard Barker : un théâtre de la voix !	22
1. En quoi s'agit-il d'un théâtre de la voix	22
a. La voix au centre du processus de création	22
b. Le théâtre de la catastrophe	23
c. La voix comme effet tétanisant	23
d. Le comédien et sa voix comme source d'inspiration	24
2. La puissance émotive de la voix dans <i>Gertrude (le cri)</i>	25
a. Résumé de la pièce	25
b. Pourquoi une réécriture d'Hamlet ?	26
c. Une nouvelle typographie pour une nouvelle voix	26
d. Figure centrale de l'expression de l'émotion : l'aposiopèse	27
3. Étude des cris dans <i>Gertrude(le cri)</i>	28
a. Premier cri	29
b. Deuxième cri	34
c. Troisième cri	37
Conclusion	41
Bibliographie	43
Ressources d'ouvrage:	43
Ressources articles de périodiques:	43
Ressources documents consulter sur internet:	43

Introduction

Qu'est ce qui vous touche, vous émeut dans la vie ? Comment comprenez-vous la vie ? Comment avez-vous choisi de faire partie de cette vie, comment la rendez-vous signifiante, vivable, importante ? Pour ma part, l'humain m'émeut, me touche, m'intrigue et me questionne. Je vis dans une écoute permanente de ce qui m'entoure, je vis pour ressentir des émotions qui me parviennent de différente manière dont la voix fait partie. Je dirais même qu'elle est pour moi ce qu'il y a de plus intime chez l'individu. Elle peut révéler l'authenticité d'une personne. Je l'écoute, j'essaie d'écouter ses vibrations, de vous écouter pour comprendre et ressentir. J'ai toujours été sensible au son de la voix, je vogue sur ces émotions avec plaisir et inconscience. Très jeune, j'ai développé une « oreille musicale », avec elle les goûts et les points de vue qui l'accompagnent. Je me suis mise à inventer ce que j'appellerais « le jeu de la voix ». Ce jeu consistait à tortiller la voix dans tous les sens pour qu'elle devienne un son qui soit un vecteur d'émotion avant d'être un vecteur de communication. Après être passée par une phase de bégaiement suite à un trouble émotionnel (ce qui est très intéressant, car nous voyons que la relation voix comme langage et voix comme objet de communication est intimement lié à l'émotion), j'ai changé le sens des mots : j'étais alors considérée comme dyslexique. Afin d'être comprise par mes semblables, j'ai développé par la suite une certaine acuité pour l'expression. Je me faisais comprendre en y ajoutant le ton, de sorte que mes interlocuteurs pouvaient saisir sans problème ce que je souhaitais exprimer. Ainsi, certains mots, parfois inexistant dans les dictionnaires, avaient leurs sens dans ma bouche car ils étaient remplis d'une certaine émotion. En parallèle, la musique fut le médium par lequel je pouvais pleinement m'exprimer, c'est-à-dire que je la considérais comme une sorte de langage où je ne me trompais pas. Je trouvais le plaisir de vivre en jouant avec les mots grâce à l'expression de ma voix. Faire des voix, incarner différentes émotions jusqu'à créer un éventail de personnages. De prime abord, ce ne sont que des jeux d'enfants relativement anodins et courants, mais qui pour moi auront été formateurs. Moins caricaturale qu'un simple jeu, tout individu possède une pluralité de « moi », des personnages associés selon les contextes et les publics, qui possèdent malgré eux une voix propre à chacun.

Dans un monde où la communication joue un rôle décisif, je me mise à suivre mes propres règles de communication afin de me faire comprendre. J'ai renoncé à tenter de comprendre ce qui ne me parvient pas; parfois les

mots, leurs sens sont trop compliqués pour que je puisse en saisir leurs significations propres. Cependant en écoutant autour de moi, je ressentais le pouvoir énorme qu'il y avait à maîtriser le langage, et à ma manière, je cherchais les moyens de m'approprier ce pouvoir par la sonorité où l'émotion qu'ils expriment.

A ce jour, j'ai la possibilité de m'en servir, du moins j'apprends à le faire. Le jeu continu, les règles se transforment et se complexifient. Je saisis l'occasion et profite de cet exercice de mémoire, pour questionner et comprendre la relation qu'il y a entre la voix et l'émotion. De cette relation ressort un mot : celui de vecteur. D'un autre côté, la fonction primaire que nous donnons à notre voix est la communication. La voix porte la parole et lui donne un corps, elle unit le son et le sens à l'affectivité. Dans ce sens, la voix est considérée comme un vecteur de communication. Il n'est pas question ici de remettre cette évidence en doute, mais plutôt de montrer qu'elle donne au langage toute sa puissance expressive et émotive. Avant que les mots ne sortent de notre bouche, c'est l'affect humain qui se met en branle, provoquant une émotion quasi instantanée au moment de la réception de l'information. Ce n'est qu'après le traitement de cette information d'émotion pure, que la parole permet de faire entendre la voix intérieure. Cependant, l'émotion pure est traitée en premier lieu par le cerveau. Ainsi les mots qui en ressortent peuvent tout aussi bien illustrer fidèlement l'émotion pure ressentie, où au contraire la changer littéralement par le biais du langage. Cette deuxième possibilité fait appel à certaines agilités langagières, vocales et émotives. Elle transforme la voix intérieure, dans l'idée de fausser l'interprétation de l'interlocuteur : elle devient alors mensonge.

Dans notre civilisation, nous avons appris à parler avec les mots appropriés et à réagir de manière décente (autant que faire se peut), laissant petit à petit les règles de la bienséance empiéter sur nos émotions pures. Les expressions vocales absentes de mots tel que le cri, peuvent choquer et déranger. Dans ce cas, l'émotion l'emporte en privilégiant un usage expressif de la voix qui fait déborder les pensées de l'individu. Le cri sonne alors comme une émotion primaire et sauvage tandis que le langage (qui est la constituante de l'homme civilisé), sait retenir ces émotions aux yeux de tous. A forte raison, même oublié par certains individus, le cri primaire est en chacun de nous, car nous venons tous de lui.

Dès sa naissance, l'enfant se révélera au monde en poussant un cri qui sera sa première manifestation face à la vie. La voix est pour l'enfant son premier contact avec le monde. Même *in-utero*, la voix, et particulièrement celle de la mère, raisonne et se fait entendre à sa manière par le fœtus.

À sa naissance l'enfant privé de la connaissance de la parole, met instinctivement le principe de l'échange en place. Il communique avec sa mère et ses proches bien avant d'accéder à la parole. Afin que ses parents le comprennent, il élabore un véritable répertoire de cris, de pleurs, de vocalises, d'expressions gestuelles et de mimiques. L'enfant cherche à s'inventer lui-même et « fait des essais de voix pour trouver la sienne »¹. Puis arrive le temps de la parole. Les mots prennent place, l'enfant prend petit à petit conscience de lui, de sa présence par rapport à l'autre : il prend conscience de son « moi ». Le langage se dissout dans la voix, se fait communication et lui permet de participer à l'échange d'opinion entre les individus. Son intuition face au monde qui était alors primitive à l'époque du cri s'aiguise, s'éclaircit, se complexifie. Mais quand les mots ne peuvent plus dire, exprimer l'intimité de l'affect, l'instinct primaire reprend le dessus. Il peut se transformer en cri et nous laisser entendre de véritables envolées lyriques. Nos réactions de la vie quotidienne, contenues et limitées par des codes moraux, laissent peu d'espace à l'expression émotive de la voix, qui peut cependant elle aussi exprimer magnifiquement un état affectif. Il y a un endroit où les limites de la voix et de l'émotion peuvent être dépassées : au théâtre. On peut y entendre la voix sous toutes ses vibrations, son grain, ses singularités, ses limites pour transmettre de l'émotion au spectateur. Au théâtre, la voix est donnée à voir.

Ma réflexion repose sur la question suivante : Pourquoi la voix est-elle considérée comme l'un des premiers vecteurs d'émotion ? Dans une première partie je vais démontrer en quoi la voix est-elle un vecteur d'émotion. Pour cela je vais dans un premier temps répondre à cette question en m'appuyant sur des recherches scientifiques. Puis dans un deuxième temps, je vais montrer en quoi il est complexe pour un comédien de faire passer de l'émotion par la voix, en questionnant le rapport qu'il entretient avec elle dans une quête de la vérité, et que cette vérité prend tout son sens du moment ou elle implique de l'intimité de la part du comédien. Pour finir cette première partie, je montrerai que cette quête de la vérité ne peut se faire que si le comédien a une bonne maîtrise de sa voix, c'est-à-dire de son appareil vocal. Grâce à cette maîtrise, le comédien peut aller dans des endroits extrêmes, que le « théâtre de la catastrophe » d'Howard Barker nécessite.

Dans une seconde partie, je vais prendre l'exemple d'Howard Barker qui illustre parfaitement ce que peut provoquer émotionnellement la puissance de la voix sur une scène de théâtre. Ainsi dans un premier temps, je propose une courte analyse sur le théâtre d'Howard Barker, ou son

¹ David Le Breton, *Éclat de voix*, Paris, Métailié, 2011, 79

« théâtre de la catastrophe ». En m'appuyant sur cette dramaturgie récente et révolutionnaire je vais montrer que Barker joue sur l'affect des spectateurs entre autre par le biais de la voix, ce qui fait de son théâtre « un théâtre de la voix ». Puis dans un deuxième temps, je vais préciser cet argument avec une analyse dramaturgique d'une de ces pièces : *Gertrude (le cri.)* Il s'agira d'analyser « le cri » dans sa symbolique et ainsi montrer la puissance émotive de la voix absente de mots.

Première partie

En quoi la voix est-elle vecteur d'émotion

1. Analyse de la voix d'un point de vue scientifique et expérimental

Nombre d'écrivains et de psychanalystes ont cherché à décrypter et analyser la voix dans ce qu'elle cache et exprime. La voix est la manifestation de l'intérieur affectif de l'individu, ce qui fait d'elle (d'un point de vue psychologique) le « miroir de l'âme ». Chaque voix est unique et différente car tout individu est autant singulier dans sa façon à exister face au monde que dans son propre métabolisme. C'est-à-dire que chaque corps dans son anatomie est différent, ce qui pour chacun fait raisonner la voix de manière unique. Je ne tiens pas ici à exposer un point de vue anatomique de la voix même si celui-ci reste très intéressant et significatif². Ce que je souhaite découvrir fait partie de l'ordre de l'émotion. Avant d'en saisir les mystères de manières analytiques, instinctives et psychologiques, je propose de montrer comment les scientifiques se sont eux aussi emparés de la question : comment prouver que l'expression de la vocalisation est rattachée à l'expression émotionnelle ? Pour comprendre comment la voix est le vecteur essentiel de l'émotion, je propose de m'appuyer sur un article écrit par Ruth Menahem « La voix et la communication des affects »³.

a. La voix et la communication des affects

Dans les années 60 des chercheurs Américains et Allemands ont entrepris d'étudier la voix et ses caractéristiques. Tous tombent d'accords sur le fait que la voix est l'un des indicateurs le plus sensible pour traduire l'état affectif d'un locuteur. De ces expériences ressort trois paramètres perceptifs de la voix. 1- La hauteur : déterminée par la fréquence des vibrations des cordes vocales. 2- L'intensité : qui dépend de la pression sous-glottique. 3- Le timbre : qui correspond à la phase d'accolement des cordes vocales

² Cf. (conf) schémat de l'appareil vocale en annexe

³ Ruth Menahem, «

et de leurs tonus. A partir de ces données établies, deux axes de réflexions ressortent des ces expériences. D'une part, quels sont les paramètres spécifiques permettant de décrire les traits de la personnalité et d'autre part, quels sont les paramètres spécifiques permettant d'identifier certains états émotionnels ?

La vocalisation affective a deux fonctions essentielles. L'expression des émotions ainsi que l'expression de la communication. En ce qui concerne la communication, la prosodie⁴ tient une place dominante. A partir de l'âge de trois mois l'homme commence déjà à chanter des phrases en y mettant une multitude de variations c'est-à-dire d'intonations. Une fois le savoir de la parole acquis, c'est cette même intonation qui entraînera la compréhension de la phrase bien avant celle du sens des mots. Par exemple dans la phrase « la petite brise la glace » sans la modulation de la voix, deux sens évidents apparaissent : « la petite, brise la glace » ou « la petite brise, la glace ». Toute modulation entraîne des modifications du tonus musculaire et de la coordination motrice qui affecte les qualités de la voix. De ce fait, l'homme fait bouger automatiquement l'ensemble de son appareil phonatoire afin de se faire comprendre. Cependant, le fait que cet appareil phonatoire ait une structure bien spécifique engendre certaines contraintes sur la capacité et la possibilité de ces modulations. Par exemple, plusieurs personnes exposées à une même situation de peur ne crieront pas de la même façon. Car chacune possède d'une part une perception différente de cette situation et d'autre part un appareil phonatoire propre à son anatomie. De plus, les différents degrés de tension, souvent caractérisés par des voix tendues ou relâchées, proviennent de facteurs physiologiques, auditifs et acoustiques qui contribuent à les déterminer.

La voix est au carrefour des mécanismes physiologiques et psychologiques qui règlent les comportements et sont susceptibles de traduire les interactions entre le corps et le monde. Les dysfonctionnements, quelle qu'en soit l'origine, vont s'exprimer par des modifications des différents paramètres de la voix.⁵

b. Expérimentation des états émotionnels par la reconnaissance vocale.

En 1981, la revue Scherer (collaboration de travaux Américains et Allemand) démontra que ni la fréquence fondamentale (harmonique⁶ du premier rang du son), ni l'intensité du timbre ne pouvaient être reliées à un

⁴ Définition: La prosodie est l'étude de certains caractères phonétiques tels l'intonation, l'accentuation et la durée, ledictionnaire.com, 12/04/12

⁵

⁶ Définition: L'harmonique est un son accessoire, de fréquences multiples du son fondamental, contribuant au timbre de l'instrument ou de la voix, le dictionnaire.com, 02/02/12

trait de la personnalité. Toutefois, malgré des résultats peu consistants, il reste évident qu'il existe un lien entre la voix d'un locuteur et sa personnalité. Seulement, comment trouver une méthode pour le prouver ? A ce stade de l'expérience, la mise en relation d'une personnalité avec les traits vocaux ne semble trouver leur lien que de manière intuitive.

S'il est difficile de prouver qu'une voix reflète une certaine personnalité, il est cependant prouvé qu'il existe des indicateurs vocaux d'émotions spécifiques. Dans la vie de tous les jours il est relativement simple de distinguer la joie de la tristesse grâce à la voix. Mais comment le prouver de manière scientifique ? Des problèmes éthiques et déontologiques, de certaines expériences menées sur l'émotion, ont poussé les chercheurs à prendre comme cobayes des comédiens. Ce choix engendra un autre problème : celui de la simulation chez le comédien dans un état émotionnel demandé. Ce dernier, essayant de se rapprocher au maximum de l'émotion demandée, ne faisait qu'imiter au mieux la situation. Or, le but de ces recherches était de comprendre précisément comment l'appareil phonatoire réagit face à une émotion forte. De cette manière les chercheurs ne pouvaient se fier qu'à des résultats approximatifs. Cependant ils parvinrent à classer certaines émotions en fonction de leur faculté à se faire reconnaître. En faisant écouter à bons nombres de personnes, venant de pays différents, des voix imitant des états émotionnels, une classification a vu le jour. Quatre émotions sont aisément reconnaissables : la colère est l'émotion la plus reconnaissable, suivie de la tristesse, de l'indifférence et pour finir, le bonheur⁷. Nous pouvons reconnaître plus ou moins l'état affectif, à partir de la voix mais cela reste très général. Nous savons si une émotion est positive ou négative mais il est impossible de la spécifier. Pour Ruth Menahem il est intéressant de remarquer que les émotions négatives sont plus facilement reconnaissables ou alors plus simple à simuler et à imiter. Cela sous entend-il que le comédien à plus de facilité à jouer des émotions négatives (la colère, la tristesse...) qu'à jouer des émotions positives (l'amour...) ? Le plaisir, la joie et d'autres états du bonheur seraient-ils plus rares ou plus intimes, et donc plus compliqués à jouer pour le comédien ?

Cette dernière note est extrêmement parlante (si j'ose dire). Dans un cadre expérimental, les scientifiques posent une réflexion qui touche de très près à ce que l'on nomme l'interprétation du comédien. Comment le comédien fait-il entendre de vraies émotions ? Comment arrive-t-il à toucher le public ? Tout comédien est à la recherche de l'intonation juste. La parole doit être habitée afin de susciter l'attention du public. Pour illustrer cette pensée, Stanislavski donne un exemple :

⁷ Cf. [conf] : tableau sur la reconnaissance des émotions en annexe

J'observai un jour un grand acteur dans un de ses meilleurs rôles. Il attaque un long monologue. Il n'est pas immédiatement tombé sur le sentiment juste ; tel un chanteur, il cherche le la. Voici. Non, trop bas ; trop haut. Enfin, il a reconnu le bon, a compris, senti, réglé ; le voici d'aplomb ; il peut maintenant jouir de son art. Il parle librement, simplement, d'un ton plein et inspiré. Il croit à ce qu'il fait⁸. (1950)

2. Être comédien : trouver sa voix intime.

Au cours de mes recherches, je trouvais beaucoup d'articles se questionnant sur le mystère de la voix. Aucune science n'en épuise l'interrogation car elle agit avec ruse et se rend autant définissable que mystérieuse. La voix est un sujet qui questionne, c'est pourquoi j'ai pris le parti de m'appuyer dans un premier temps sur des analyses scientifiques afin d'articuler ces réflexions avec la voix du comédien. Je propose dans cette partie, de rentrer plus avant dans le vif du sujet, et montrer quel est le lien que le comédien fait entre la voix et l'émotion et quel est le rapport qu'il entretient avec sa voix.

a. Le comédien, chercheur d'émotion

Pendant mes lectures de recherche, j'ai souvent rencontré l'idée que la voix est le reflet de notre âme. Elle a le pouvoir de restituer nos pensées en mots tout en se colorant d'une mélodie propre à la personne. Cette mélodie vocale possède d'infimes variations qui dépendent des intentions émotives du locuteur. Précédemment, j'ai montré que des expériences menées sur l'émotion se sont révélées approximatives, compte tenu que ces émotions étaient jouées par des comédiens qui tentaient de reproduire de véritables émotions. L'analyse sur la véracité effective ou non des cobayes comédiens de cette expérience est, pour moi apprentie comédienne, au cœur d'un des aspects les plus importants de notre métier. Je me pose ici la question de la véracité chez le comédien. Comment un comédien peut-il faire pour que sa voix laisse passer de vraies émotions ? Comment être vrai ? Si l'on pense que dans la vie réelle, la voix est l'un des premiers vecteurs d'émotion, comment peut-on artistiquement faire ressentir de vraies émotions à un public, ou du moins comment s'en rapprocher ? Je me propose de donner une des nombreuses définitions du mot : Émotion

⁸ Parole de Stanislavski par David Le Breton, *Éclat de voix*, Paris, Métailié, 2011, 245

Une émotion est une réaction psychologique et physique à une situation. Elle a d'abord une manifestation interne et génère une réaction extérieure. Elle est provoquée par la confrontation à une situation et à l'interprétation de la réalité. En cela, une émotion est différente d'une sensation, laquelle est la conséquence physique directe (relation à la température, à la texture...). La sensation est directement associée à la perception sensorielle. La sensation est par conséquent physique. Quant à la différence entre émotion et sentiment, celle-ci réside dans le fait que le sentiment ne présente pas une manifestation réactionnelle. Néanmoins, une accumulation de sentiments peut générer des états émotionnels⁹.

Si nous prenons la première phrase de cette définition, « Une émotion est une réaction psychologique et physique à une situation », on peut penser que le comédien doit convoquer quelque chose en lui, afin de provoquer une réaction qui pourrait être aussi bien physique, vocale ou même les deux. Cette réaction est considérée comme une émotion car elle exprime un état émotionnel. Ceci étant, peut-on nommer la « chose » que doit convoquer le comédien afin d'avoir une réaction émotionnelle ? Je me suis posée personnellement cette question. Tout d'abord nous possédons chacun une sensibilité très différente. Du fait de cette différence, il m'est impossible de parler au nom d'autres comédiens. Je ne peux prétendre savoir par quel chemin psychologique ou physique tel ou tel comédien passe afin de faire ressentir au public ce qu'il ressent lui-même. Pour ma part, ce sujet me questionne de manière perpétuelle, mes réponses ou ressentis à son égard, changent et évoluent sans cesse. A ce jour, j'ai la sensation que le début de ce travail passe avant tout par les rapports personnels et intimes que tisse un comédien avec une situation dramatique ou avec la matière première : le texte. (Je parlerai longuement de l'importance du texte comme matière première en deuxième partie)

b. Le comédien cherche sa voix dans l'intimité

Quand je travaille, je cherche entre autre ce qui fait intimement écho en moi. Je pense qu'il y a de l'intime dans la quête de la vérité chez le comédien. Pour plus de clarté, je propose une nouvelle définition, celle de l'intimité.

L'intimité réfère généralement au sentiment d'association personnelle proche avec autrui. Elle se rapporte à une connexion familière et affectivement très étroite avec d'autres en résultat à un certain nombre d'expériences communes. L'intimité véritable demande des échanges, de la transparence, de la réciprocité et incidemment une certaine vulnérabilité¹⁰.

⁹ Définition internet, wikipedia, 10/02/12

¹⁰ Définition internet, wikipédia/ 10/02/2012

En tant que comédienne, ce qui m'interpelle dans cette définition, est le « sentiment d'association personnelle ». Confrontons maintenant cette définition avec ce que je nomme l'intime du comédien. Nous autres comédiens devons tendre, consciemment ou inconsciemment, à trouver des liens entre le personnage à incarner et nous même. Cette démarche consiste à associer, de près ou de loin, nos propres sentiments à ceux du personnage que l'on doit interpréter, afin d'être le plus intimement lié avec ses émotions, son histoire, sa personnalité. C'est-à-dire, il me semble qu'une part du travail du comédien consiste à donner une partie de lui-même, de son intimité afin que le lien qu'il tisse avec sa compréhension de l'intime du personnage soit véritable. Cependant, il ne s'agit pas d'avoir été violé pour jouer au mieux le monologue de Kati dans *les Européens* de Barker¹¹, mais de convoquer en nous des sentiments de violences... ou autres sentiments personnels qui convoquent notre propre expérience personnelle de la vie et donc de notre intimité. De cette manière, les mots seront ceux du personnage et la voix sera celle du comédien. Parfois le comédien a peur de perdre en véracité du fait qu'il projette sa voix, c'est-à-dire qu'il l'a fait résonner plus fort afin que tout le monde puisse saisir le propos de la pièce. Cette projection peut être déstabilisante, mais n'enlève en rien sa force de vérité. Comme le dit Florence Dupont: « La voix de la colère et toujours la voix de la colère, sur scène ou hors scène, la voix, elle, est toujours vraie, avec cette différence que sur scène elle est plus grande, plus forte, plus belle, plus émouvante et donc finalement, plus vraie que vraie »¹².

J'aimerais conclure cette sous-partie en partageant un point de vue personnel et instinctif. J'ai l'intime sensation que l'expérience joue un rôle primordial dans le métier de l'acteur. Je ne parle pas que de l'expérience de plateau (du fait d'avoir de la bouteille) mais aussi de l'expérience de la vie. Une citation d'Howard Barker illustre mon propos :

*Je découvre que les plus grands moments de théâtre étaient les plus ambigus, que la vérité, chose qu'aujourd'hui nous n'osons qu'à peine invoquer, ne venait que de l'excellence de l'acteur aux prises avec la complexité du texte, et que cela ne marchait, quand cela marchait, que contre la volonté*¹³.

¹¹ Howard Barker, *Les Européens*, Lansman, 1998

¹² Florence Dupont, «La voix de l'acteur tragique à Rome», *Les chemins de la voix, Théâtre/Public*, 142-143, Lierre, 1998, pp 59-62

¹³ Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p 31

3. Être comédien : l'art de maîtriser sa voix.

a. La voix comme effet indélébile

La voix peut être effectivement un atout considérable pour un comédien dans le but de faire passer des émotions. Mais à l'inverse elle peut également être traître. Plus exposé que l'écriture, la voix ne bénéficie d'aucun dispositif de correction. On ne peut effacer à la gomme une phrase mal dite du moment où elle a été entendue. Dans ces multiples modulations, la voix change selon les différentes émotions qui nous traversent. Pour un comédien qui se trouve devant les yeux de tous, comment peut-il faire pour ne pas laisser ses propres émotions prendre le dessus sur un plateau ? Par exemple, comment peut-il cacher son trac ? Être comédien c'est avant tout connaître son outil de travail et savoir le maîtriser. L'outil de travail du comédien est son corps. Pour que ce corps devienne outil, il existe ce qu'on appelle « le training de l'acteur ». Il s'agit d'un échauffement corporel adapté aux comédiens, dans le but de préparer celui-ci à jouer. On en constate un nombre impressionnant, chacun d'eux sont aussi spécifiques que complexes. Aussi important que le corps, la voix du comédien (ainsi que sa préparation) pourrait également faire un sujet de mémoire. Je fais ici le choix de ne pas rentrer dans les détails afin de me concentrer sur une partie précise du corps : l'appareil vocal.

b. Comment travailler sa voix

Avoir une bonne maîtrise de l'appareil vocal pour un comédien est primordial. Compte tenu de la complexité psychologique consciente et inconsciente que la voix véhicule, le comédien doit apprendre à l'appriivoiser. Dans une étude ethnologique, Joëlle Deniot¹⁴ considère la voix comme l'écho qui inclut la part consciente et la part d'ombre de chacun. Pour gérer au mieux cette dualité, le comédien doit apprendre à connaître sa voix. La performance et l'endurance de cet outils nécessite un entraînement quotidien et rigoureux. Grotowski faisait partie de ceux qui attachaient une grande importance à la qualité de la voix du comédien. Pour consolider la technique vocale de ses comédiens, Grotowski a mis en place des exercices basés sur une réflexion physiologique de la voix et de la respiration. Parmi tous les exercices qu'il a imaginés, celui des résonateurs attire tout particulièrement l'attention. Il s'agit de distinguer différents résonateurs pour amplifier la voix, mais aussi pour lui donner une qualité singulière.

¹⁴ Joëlle Deniot, «L'intime de la voix», *art ethnologie française*, n 32 p., 2002, pp 709-718

Les plus connus et accessibles sont : le résonateur crânien, pectoral, nasal, laryngale, occipital et maxillaire, mais pour Grotowski le corps entier peut être utilisé comme résonateur. Ainsi dans des exercices impressionnants, les comédiens partent à la recherche de leurs résonateurs, donnant des bruits d'animaux et de machines, des sons inhabituels qui seront ensuite intégrés dans un texte parlé. Le but de ces exercices est d'accoutumer les comédiens à parler sur des tons auxquels ils ne sont pas habitués et de cette manière, leur permettre de dissoudre immédiatement une éventuelle erreur vocale pendant une représentation. Pour Grotowski :

Si une erreur vocale intervient lors d'une représentation, elle est immédiatement résorbée par le comédien, exploitant l'erreur comme un effet. Par exemple, si un acteur prononce mal un mot, il ne doit pas se corriger, mais répéter la mauvaise prononciation dans d'autres passages, de manière à ce que le spectateur comprenne qu'il s'agit d'un effet dans la structure du rôle¹⁵.

Le comédien doit disposer d'une compétence vocale bien au-delà de celle de l'homme commun. Un entraînement journalier et rigoureux est obligatoire pour faire de la voix un véritable atout dans le jeu. La Manufacture m'a appris à l'entraîner, être à l'écoute de mon appareil vocal et à le mettre en route comme n'importe quel muscle. L'échauffement vocal est tout aussi important que le training corporel du comédien. Le comédien doit être en mesure d'adapter son échauffement vocal selon l'état de sa voix du jour et selon ce qu'il aura à faire pendant le travail. Cette maîtrise développe non seulement les possibilités vocales pour le jeu, mais donne au comédien un véritable appui en cas de stress ou autres sentiments liés au trac qui affectent directement la voix. Dorénavant les effets pâteux, chevrotants... (Symptômes relativement connus chez le trac du comédien), pourrons être diminués (mais jamais effacés) grâce à la technique vocale.

c. La magie subjective du grain de voix.

La voix est un organe très fragile, la préserver appelle non seulement à un bon training vocal mais également à une rigueur et à une certaine hygiène de vie. Les facteurs extérieurs que l'on impose à notre corps, comme par exemple la cigarette, agissent directement sur la voix pour la modifier. De ce fait, la voix change et évolue selon ce que nous en faisons. La voix peut se maîtriser (résultat de la technique vocal) mais d'autres facteurs subjectifs ne sont ni changeables ni maîtrisables.

L'impact qu'a une voix sur le public fait partie des facteurs subjectifs que le comédien ne peut changer. Pourquoi ? Je vais ici prendre un exemple

¹⁵ Grotowski, *Vers un théâtre pauvre, L'âge d'homme*, 1978, p 132

parmi ces facteurs subjectifs. Le grain de la voix. L'effet que provoque cet élément sur l'auditeur est indéfinissable. Nous ne savons pas pourquoi une voix paraît plus intéressante, plus agréable, plus charmante ou horripilante qu'une autre. Par son grain, la voix est d'emblée lieu de désir ou de méfiance. Sujet brûlant et passionnant, il divise souvent les spectateurs. Objet de fantasme, elle peut en un instant susciter l'amour ou la haine. L'effet que produit une voix sur un auditeur est extrêmement puissante, elle agit directement sur l'inconscient. Pour Denis Vasse : « C'est par la voix que le conscient s'ouvre avec l'inconscient, et l'homme à lui-même et à l'autre ¹⁶ ». A défaut d'avoir une quelconque maîtrise sur le grain de sa voix, le comédien peut, avec son expérience, comprendre l'effet que sa voix a sur le spectateur. Dans ce cas, cela peut devenir son outil, son arme, son CV particulier, son empreinte digitale et distinctive. A la sortie d'une pièce de théâtre, les spectateurs parlent souvent de la voix de tel ou tel comédien(ne). Il est clair que le grain de voix amène une présence très forte, et provoque des réactions chez le public. Nous n'avons pas tous les mêmes goûts, et il me plaît de voir la trace émotive que laisse l'impact vocal sur ceux qui l'écoutent. Ce sujet est difficilement verbalisable, car il repose sur des questions de goûts personnels. Nous sommes charmés par l'indicible, par ces émotions qui ne se contrôlent pas, et c'est peut être pourquoi cela provoque en nous des émotions si fortes. Voilà ce qu'en dit Jean-Marie Pradier :

La voix est le matériau le plus fluide, le plus subtil que l'homme peut étirer, défaire ou déployer, amaigrir ou agrandir à l'extrême, elle est aussi sa signature acoustique inimitables. ¹⁷

Je pense qu'il est possible de maîtriser sa voix de manière technique, mais il s'en échappera toujours une part d'inconnu, une part unique et inimitable.

¹⁶ Denis Vasse, *l'Ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1974

¹⁷ Jean-Marie Pradier, « Les chaires de la voix ou la leçon d'Eman », *Les chemins de la voix*, 142/143, Théâtre/Public, 1998, pp. 10-19

Deuxième partie

Howard Barker : un théâtre de la voix !

1. En quoi s'agit-il d'un théâtre de la voix

Il semble évident de parler d'Howard Barker. Ses pièces me touchent profondément. La façon dont il parle de notre monde, sa colère et sa révolte, les mots qu'il donne à ses personnages, sont d'une violence et d'une beauté remarquable. Dans ses pièces, la sensation du « tout est possible » est évidente. A ce jour, mes questionnements et ma perception du monde, font que ce théâtre la me transporte, me questionne, et me donne envie de le faire connaître à ceux qui ne le connaissent pas encore. Parce que ses pièces agissent au-delà d'une certaine perception, juste une émotion pure et instinctive. Il dénonce le monde, tisse des relations étranges et nouvelles entre les personnages, offre aux comédiennes des rôles magnifiques... Et fait entendre la voix comme jamais :

*Le théâtre que je pratique crée son propre monde [...] Il est compulsivement imaginaire et ne ressent aucune responsabilité à l'égard des conventions historiques ou politiques.*¹⁸

a. La voix au centre du processus de création

Barker est souvent considéré comme un auteur d'un théâtre de la voix. Pourquoi ? Pour Barker, la voix est au centre du processus de création d'une pièce. Sa démarche consiste à mettre un accent spécifique sur le phénomène vocal afin que ses pièces apparaissent comme de véritables compositions pour la voix. Cette partition vocale, donne une place dominante au grain de la voix, au point que la sémantique devient parfois secondaire. Pour Barker il est important d'utiliser la voix dans tout ce qu'elle peut provoquer comme émotion dans un processus de création. Il s'agit de faire signifier la voix « en soi » : « Parce que d'aucuns essaient de dégrader le langage, la voix de l'acteur est instrument de révolte »¹⁹. Barker cherche à donner un rôle particulier à la voix et donc à ses comédiens. Il assure pratiquer le « théâtre de la catastrophe ».

¹⁸ Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p 38
¹⁹ Ibidem, p 20

b. Le théâtre de la catastrophe

Cette nouvelle forme dramatique interroge et donne à repenser le genre, devenu obsolète, de la tragédie. Il constate : « La tragédie a été une impossibilité tant que l'on a confondu espoir et confort. Tout à coup la tragédie est de nouveau possible [...] La tragédie libère la langue de la banalité. Elle rend sa poésie à la parole »²⁰. Dans son théâtre, Barker tente de montrer le monde, l'humanité sous son jour le plus cruel. Il ne fait en rien un théâtre de divertissement. Il ne veut ni enseigner ni convaincre les spectateurs, mais plutôt chercher à provoquer en eux des actions et réactions, les amener à assister et à prendre part à la destruction des vérités et des représentations habituelles. Barker joue avec le réel. Plutôt que de faire du mimétisme, il figure et défigure le mythique et le mystique, bouleverse le connu sans pour autant l'effacer tout à fait. Ainsi notre vision qui était structurée est bouleversée. Barker souligne : « Le théâtre doit commencer à prendre son public au sérieux. Il doit arrêter de lui raconter des histoires qu'il peut comprendre »²¹. Afin d'y parvenir, Barker va utiliser l'un des outils le plus puissant dont peut disposer le comédien : la voix.

c. La voix comme effet tétanisant

Dans les pièces de Barker, le fait que la voix joue un rôle central, fait écho à ce qu'Antonin Artaud défendait. Vers les années 1930, Antonin Artaud considérait déjà la voix comme l'un des vecteurs artistiques le plus puissant. Pour lui, les mots doivent être choisis pour leurs textures, car ce sont des matériaux sonores pouvant avoir un effet immédiat sur la sensibilité du public :

*La ou le gros de la foule résiste à un discours subtil dont la rotation intellectuelle lui échappe, elle ne résiste pas à des effets de surprise physique, au dynamisme de cris et de gestes violents, à tout un ensemble d'effets tétanisants.*²²

Depuis les années 70, la scène artistique anglaise s'est vue submergée par ce qu'on a appelé les « effets tétanisants », nommé par Aleks Sierz²³ l'effet « in-yer-face theatre ». Ces effets tétanisants étaient pour la plupart visuels. Il s'agissait de représentations scéniques tels que la sodomie, l'émasculatation, le cannibalisme... Effets qui ne cherchaient, en définitive, qu'à provoquer le public. A force d'en abuser, la scène anglaise a su rendre insensible son public à ce type de provocation. Une fois épuisés, ces effets ont perdu de leurs pouvoirs, et l'« effet tétanisant » est devenu banal.

²⁰ Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p 20

²¹ Ibidem

²² Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard 1964, p 53.

²³ Intellectuel britannique, professeur d'université, journaliste, auteur

En dépassant les excès du théâtre de la provocation, Barker cherche à créer des réactions chez le spectateur en explorant ce qui pour lui est le plus efficace et inépuisable des « effets tétanisants » : la voix.

En mettant la voix au centre de ses pièces, Barker place le corps du comédien en arrière-plan dans le but de stimuler l'écoute du public. S'inspirant des effets tétanisants d'Artaud, Barker écrit pour aller au-delà du sens des mots. Il cherche à transporter son public, à l'émouvoir « en lui faisant vivre un moment d'illumination lyrique »²⁴. Il veut redonner un nouveau souffle au théâtre. Sans chercher à attirer le public par le biais d'une trame narrative (même si celle-ci existe), il tente de faire entendre ses pièces d'une manière inédite, en se servant du mystère insaisissable de la voix. Pour Barker la voix est bien loin de ne servir qu'à la seule expression quotidienne. Robin Holmes voit le travail de Barker ainsi :

*Les mots qui composent ses pièces ne servent pas à construire un réseau de sens rationnel qui reproduit le monde par le sémantisme : ses mots qui fonctionnent comme autant de déclencheurs sensoriels qui touchent les émotions du public.*²⁵

d. Le comédien et sa voix comme source d'inspiration

*On a souvent souligné que mon théâtre est avant tout un théâtre d'acteurs, et indéniablement les acteurs ont été mes plus grands alliés et collaborateurs.*²⁶

Barker écrit pour et avec le comédien. Il part du principe que ce n'est pas la parole du comédien qui est performative, mais bel est bien sa voix. C'est autour de cette performance que s'articule le travail de création et d'écriture. Pour Barker, il s'agit de contourner toutes sortes d'imitations de conversations orales du quotidien. Son processus d'écriture s'articule de l'oral (des comédiens) à l'écrit (signé de lui). Les mots ne prendront place sur le papier que s'ils ont prouvé leurs intérêts en termes de texture et de sonorités, bien plus qu'en termes de sens. C'est en cela que le comédien tient une place primordiale. Barker met l'art de l'acteur au dessus-de tout, car il sait que tout peut se jouer en eux et grâce à eux :

*L'acteur n'est pas tout à fait humain [...] C'est un être vraiment autre avec des dons singuliers, notamment dans le corps et le discours, le discours singulièrement ; il a le don de séduire [...] Sur scène l'acteur se trouve autorisé à faire l'infaisable, et il ou elle nous « fait sortir de nous-même ».*²⁷

²⁴ Robin Holmes, *Howard Barker et le théâtre de la Catastrophe*, Montreuil-sous-Bois, éditions théâtrales, 2006, p 157

²⁵ Ibidem, p 158

²⁶ Howard Barker, *Arguments pour un Théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p 19

²⁷ Ibidem, p 77

Barker croit profondément au pouvoir du théâtre. Il croit en ce que son théâtre peut produire sur un public, et a besoin pour y parvenir d'acteurs qui osent aller dans l'inconnu. Barker entretient avec la plupart de ses comédiens une relation de fidélité. Il travaille avec certains d'entre eux depuis plus de quinze ans, comme par exemple Ian McDiarmid. Parvenir à nouer une telle complicité au sein d'une création, pousse toutes les personnes concernées à aller plus loin. Pour Barker, cette connivence permet de créer des rôles sur mesure. Ainsi dit-il à propos de la pièce *Terrible Mouth* écrit pour l'acteur McDiarmid « c'était un rôle créé pour lui, lui qui adore les extrêmes »²⁸. Barker offre à ses comédiens l'opportunité d'aller toujours plus loin. Il leur confie la lourde responsabilité de faire apparaître une symphonie de discours, à travers leurs capacités à mettre en mots. Dès le début d'une pièce, le comédien doit amener le spectateur à focaliser son attention non sur le sens des mots mais sur leur texture. Idéalement, Barker voudrait trouver avec ses comédiens une forme de communication qui se passerait de mots. Grâce au son, il cherche à trouver un langage qui véhicule du sens au-delà des mots. La construction d'un réseau de sens via des sonorités et des textures vocales produit ce que l'on appelle des moments de « révélation lyrique ». Il s'agit aussi pour lui de découvrir un rapport sensuel au langage, et de le faire au travers de la voix. Le théâtre d'Howard Barker est sans hésitation un théâtre de la voix, qui cherche à entremêler la puissance émotive de la voix et celle du poème. Robin Holmes éclaire ainsi l'entremêlement des voix mise en jeu pour Barker dans ses pièces :

*Ainsi, la voix du comédien est le double de la voix du dramaturge et de celle du personnage. Trois voix se donnent à entendre, une polyphonie qui submerge le spectateur sous un triple réseau de sens et qui correspond à une triple tentative de dire la beauté de la texture du langage.*²⁹

2. La puissance émotive de la voix dans Gertrude (le cri)

a. Résumé de la pièce

Gertrude (le cri) est une réécriture de la tragédie d'Hamlet. Ici, comme le titre l'indique, Hamlet n'est plus le personnage principal. Ce rôle revient

²⁸ Howard Barker, *Argument pour un théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p.192

²⁹ Robin Holmes, *Howard Barker et le théâtre de la catastrophe*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, 2006, p.169

à sa mère Gertrude, qui tient les pleins pouvoirs de part sa féminité et sa sexualité. Le titre nous amène à identifier Gertrude à un cri, comme s'il la qualifiait. En effet, au cours de la pièce, trois cris seront poussés par Gertrude. Dans la première scène, Claudius et Gertrude empoisonnent le roi et font l'amour sur l'homme agonisant. De cet accouplement, Gertrude pousse le premier cri : cri de jouissance, libérateur et mortifère. Le deuxième cri sera celui de la douleur de l'enfantement : Gertrude accouche hors scène de l'enfant conçu avec Claudius. L'ultime et troisième cri sera celui du désespoir et de la profonde tristesse de la mère face à son fils Hamlet assassiné.

b. Pourquoi une réécriture d'Hamlet ?

Dans une interview, Barker confie que *Gertrude (le cri)* se réfère directement à une expérience vécue dans son enfance. Une nuit, petit, il a été choqué d'entendre sa mère jouir, avec un cri insoupçonné. Il est clair que cette pièce trouve son origine dans une émotion vécue, une émotion forte et violente. Barker décide de s'emparer de ce traumatisme pour en faire une parole poétique : « Très bien, je pardonne. Mais à travers des dents grinçantes ? En conséquence, je souffre une seconde nausée pire que la nausée de l'outrage qui m'avait d'abord été infligé »³⁰. Ne pouvant pardonner, Barker nous fait entendre qu'il a besoin de vomir les mots, d'écrire *Gertrude (le cri)*. Néanmoins, il ne s'agit pas ici pour lui de rendre compte de son propre traumatisme, mais d'insérer un lien mère-fils, femme-amante ; les facettes d'une femme dans la tragédie d'Hamlet, afin que celle-ci en soit bouleversée. En montrant une Gertrude au comportement extrême et exacerbée, Barker propose d'aborder cette tragédie sous un nouvel angle. De-là, découle une destruction des vérités et des représentations établies jusqu'alors. Le processus du théâtre de la catastrophe fait effet. Dans cette pièce, Barker brouille les habitudes du lecteur et le plonge dans le mystère du cri. Quelles sont les forces émotives du cri ? Que produit un cri sur ceux qui l'entendent ? Que produit-il sur celle qui le fait éclater ?

c. Une nouvelle typographie pour une nouvelle voix

A ce jour, Barker est le dramaturge anglais le plus important. Depuis ses débuts en qualité d'auteur dramatique et de praticien il a élaboré une typographie singulière du texte. Cette typographie apparaît comme un code qui donne à revisiter « la façon dont le texte lui-même est conçu en vue de sa mise en voie. »³¹ La structuration de ces textes a pour but d'influencer

³⁰ Howard Barker, *Ces tristes lieux, pourquoi faut-il que tu y rentres ?*, Actes Sud, 2009, p.13
³¹ Robin Holmes, *Howard Barker et le Théâtre De La Catastrophe*, Besançon, éditions Théâtrales, 2006, p.157

la conduite de la pensée des personnages, et donc des spectateurs. Il s'agit d'introduire des couches de sens supplémentaire à partir de ces différentes typographies. L'esthétique d'écriture théâtrale de Barker, tant à frapper le spectateur, « de le toucher par l'emploi d'un style qui permet aux comédiens d'exprimer la toute puissance de la voix. »³² Il invente une esthétique hors-norme qui paraît étrange, ce qui remet en cause toutes formes de réalisme. En se jouant des codes, Howard Barker cherche à faire surgir des ces textes un plus grand nombre d'interprétations potentiels. « Le théâtre n'est pas un disséminateur de vérités, mais un fournisseur de versions multiples. Ses affirmations sont provisoires. A une époque où rien n'est clair, infliger de la clarté est d'une arrogance périmée. »³³ Son but n'est pourtant pas d'embrouiller la compréhension de ces pièces, mais de lui donner plus de matière, de texture et de sonorité. Ces différentes esthétiques ont été identifiées et nommées par Howard Barker comme « rhétorique du non sens ». Parmi ces rhétoriques, l'aposiopèse est la plus utilisée.

d. Figure centrale de l'expression de l'émotion : l'aposiopèse

L'aposiopèse est l'interruption d'une phrase par un silence brusque. Cette figure rhétorique fait entendre l'étranglement de la voix, l'extériorisation de la crise intérieure, la prise de conscience par le personnage. C'est la marque du combat que le personnage mène contre le sens ou pour le sens. Présente dans toutes les pièces d'Howard Barker, elle est la figure centrale de l'expression de l'émotion. Je propose un extrait qui illustre cette figure rhétorique.

GERTRUDE- PEU IMPORTE JE VOUS DIS MON ÉTAT ET C'EST A VOUS QUE JE LE DIS
 J'ai eu un malaise ce matin
 MON ÉTAT
 J'ai eu la nausée
 MON ÉTAT
 J'ai eu la nausée
 JE L'APPEL MON ÉTAT
 Ce cri a surgit de moi un grand cri ténébreux Ragusa lourd
 comme une bêche
 MON BEL ÉTAT
 (Ragusa a la regard fixe, elle a peur)
 Vous pouvez partir maintenant
 (Ragusa s'apprête à fuir à toute jambes)
 Et Hamlet a raison
 Le désir est
 Dans
 Le
 Cerveau (38)

³² Ibidem, p.158
³³ Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p.29

Dans l'extrait cité, la mise en page typographique du texte donne à voir différentes figures rhétoriques. A la fin de l'extrait, l'aposiopèse va glisser petit à petit sous la forme d'un fragment séquentiel. L'aposiopèse « MON ÉTAT » pourrait être considérée comme un début de phrase, cependant il est brusquement coupé. L'aposiopèse fait s'interrompre la voix pour rentrer un instant dans un effort d'élucidation. L'arrêt brusque de la parole provoque le constat de l'incapacité de la parole à rendre compte de la complexité ressentie de Gertrude. Le fait de répéter « j'ai eu la nausée », agit comme un effet déstabilisant, et suppose une bivocalité dialogique. Cela sous-entend, pour la comédienne qui interprète Gertrude, de jouer avec deux textures de voix différentes, et ainsi mettre en valeur l'aposiopèse « MON ÉTAT ». Ici, Gertrude se bat contre elle-même, jusqu'à la conclusion « MON BEL ÉTAT ». Il lui aura fallu répéter quatre fois le mot « état » avant de pouvoir le nommer réellement. On note aussi un abus de majuscules. Ces exagérations attirent notre attention sur les connexions ordinaires au niveau phrasique, mais également sur la fonction onomastique elle-même. Parmi d'autres formes de figures rhétoriques employées par Barker, l'exemple aposiopèse montre une palette immense pour le travail du comédien avec sa voix. Cela suppose un réel traitement des mots et de leurs textures. Comment traiter les majuscules ? Faut-il les crier, les scander ? Comment traiter le cri ? Dans *Gertrude (le cri)*, Barker complexifie encore le travail en rajoutant aux différentes figures rhétoriques un nouveau traitement vocal : le cri.

3. Étude des cris dans Gertrude (le cri)

Pour Antonin Artaud, les cris de folie sont les témoignages d'un être, les reflets d'une structuration mentale extraordinaire, surnaturelle. Pour lui, le cri touche l'indicible par excellence car il est lui-même langage qui ne peut se décrire qu'avec son propre vocabulaire³⁴. Cette vision extrême du cri prend tout son sens en ce qui concerne le personnage de Gertrude. Je propose de faire une lecture dramaturgique de ces trois cris en mettant en avant leurs symboliques. Cette étude se focalisera sur trois personnages : Gertrude, Claudius et Hamlet. A travers chacun d'eux il sera possible d'examiner trois perceptions du cri. Mon analyse intègre aussi le personnage de Cascan, le serviteur de Gertrude, car il semble tout savoir sur la qualité des cris de jouissance de sa maîtresse.

³⁴ Simon Cédric, Antonin Artaud *Le théâtre et son double*, Mémoire de diplôme de la Manufacture Haute école de Suisse romande, 2009

a. Premier cri

Dès la première scène, Gertrude pousse son cri.

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 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. (18)

L'extrait proposé, clôture la première scène. Barker donne le ton de la pièce dès le début, en transformant le meurtre du roi Hamlet en un acte ultra violent. L'accouplement se fait sur le roi, qui devient comme l'autel des sacrifices. Dans cet extrait, Barker à recours à une autre figure rhétorique : l'allégorie. Il s'agit de représenter une idée par une figure symbolique. L'idée présente veut rassembler le cri de jouissance avec celui de la mort ce qui les rend indissociable. Du moins c'est ainsi que Barker souhaite montrer ce cri. Ici, l'allégorie nous éclaire quant à la réalité scénique de l'univers de la pièce, et empêche de laisser aller le spectateur au simple voyeurisme théâtral. La situation non-réaliste suppose une autre attention de la part des spectateurs, et propose d'aller plus loin que l'irréductible mimésis. D'emblée, la présentation des personnages attire dans une sorte de malaise, de dégoût. L'amplification de la cruauté, vient du lien établi entre le meurtre et le plaisir orgasmique.

Ce premier cri apparaît comme un cri de jouissance, étant donné qu'il est relié à un acte sexuel intense. La didascalie, précise qu'il s'agit d'un cri extrême, qui semble exciter et surenchérir la jouissance. Dans l'acte sexuel, la voix devient un espace de désir pour celui qui le produit et également pour celui à qui il est destiné. Le cri est si puissant, qu'il se fait entendre plus loin, au-delà du premier récepteur. Tel un coup porté, un cri très puissant laisse des traces et fait naître autour de lui le silence. Il crée un impact considérable dans l'espace ; il a le pouvoir d'immobiliser et de faire taire toutes les conversations. Sa puissance crée une suspension dans le temps et l'espace. Dramaturgiquement, ce premier cri provoque une suspension, une tension qui fait rentrer le spectateur dans l'énigme de la pièce. C'est pourquoi, dès le début de la deuxième scène, Cascan expose son point de vue sur ce qu'il a entendu.

CASCAN- Toute extase fait que l'extase se précipite en un autre lieu qui sera son châtement nous savons cela nous le savons ô combien [...] Et quelle splendeur votre cri un cri dont je ne suis pas seulement si j'ose dire familier mais dont j'apprécie toutes les vérités ce cri que j'ai entendu au-delà des murs du verger et j'ai admiré sa profondeur sa résonance franchement je ne crois pas que j'entendrai à nouveau son pareil qu'est ce qui a pu donner naissance à un tel cri un mari qui agonise un amant impatient suprêmement beau
(Gertrude pleure)
Mais irrépétable très certainement (19)

Il n'y a aucunes ponctuations dans ce passage, ce qui donne à Cascan un côté « expert en jouissance » du cri de sa maîtresse. Contrairement aux autres personnages de la pièce qui s'expriment le plus souvent de manière hésitante, ou qui ont de la difficulté à dire. Ici, les mots sonnent comme des vérités. Plus précisément, cet extrait est un exemple de logorrhée: un flux continu de parole. Cascan recouvre un désir fort de parler, son débit paraît rapide et continu. Il a besoin de s'exprimer sur ce qu'il a entendu, besoin de prendre part à sa manière, de ce que vit sa maîtresse. Ses précisions, et son franc-parlé induisent un lien très fort entre Cascan et Gertrude. Dans le déroulement de sa pensée, Cascan arrive à la conclusion du sujet véritable de la pièce : le cri et son mystère. En pointant juste, il fait pleurer sa maîtresse. Il pose la problématique qui va hanter Claudius et Gertrude : le cri n'est pas répétable. Cascan apparaît comme un visionnaire, il semble prédire l'avenir en lisant dans le cri de jouissance de sa maîtresse. Pourtant, jamais entendu auparavant, ce premier cri résonne comme un abîme sonore loin du régime habituel de sens porté par la parole. Ici, le sens prend des airs de danger. Bien qu'ayant le pouvoir de les unifier dans le plaisir sexuel, la suite va montrer que le pouvoir de ce cri est également destructeur. Comme le dit Cascan, le cri de jouissance annonce le cri de la mort. Le cri de jouissance de Gertrude a un effet d'envoûtement. L'envoûtement de la voix nous renvoi à la mythologie, au chant des sirènes. Ainsi que le note David Le Breton :

*Le chant des sirènes est un absolu du désir qui entraîne les marins dans l'acceptation même de leur disparition. Il est une présence déjà morte, mais d'une mort incandescente.*³⁵

Tout comme Claudius a infiltré le poison dans l'oreille du Roi, le cri de Gertrude s'est infiltré dans l'oreille de Claudius. Dorénavant envoûté, il veut retrouver ce cri à n'importe quel prix, et en payera de sa vie. Cet envoûtement va créer chez Claudius une quête de la possession. Le fait de l'avoir possédé une foi, lui provoque une satisfaction de sur-puissance masculine. Il considère ce cri comme une victoire, comme un but : une prouesse sportive. Le cri l'a rendu tout puissant. Il rentre alors dans

³⁵ David Le Breton, *Éclats de voix*, Paris, Métailié, 2011, p.180

le besoin vital de reproduire à tout prix ce cri. Le cri va sceller les deux amants dans un lien unique, réuni par la jouissance et la trahison (celle du meurtre du Roi). Pour survivre, il leur faudra rester fidèle l'un à l'autre dans le non dévoilement du meurtre, ainsi que respecter l'honnêteté de la jouissance. De ce pacte établi naît la problématique de l'authenticité du cri. Le cri par essence est un acte non contrôlé. Pour David Le Breton : « Le cri est une voix soudaine privée du langage ou qui n'y a pas encore accédé. Il est du côté du corps, de la tétanisation du sens, quand les repères se brisent et appelle à une antériorité du langage »³⁶. Non-maîtrisable, le cri de Gertrude lui échappe, devient révélateur de ces réelles émotions, de son réel plaisir. S'identifiant au meurtre et à l'orgasme féminin, le cri devient petit à petit symbole de vérité.

GERTRUDE – MON CRI N'EST JAMAIS FAUX
(elle jette un regard noir à Claudius)
Tu sais cela
Tu sais qu'il n'est jamais faux et s'il défaille s'il meurt je ne ferai pas semblant Claudius je ne mentirai pas même si mes mensonges sont merveilleux
[...]
CLAUDIUS- Il me le faut
(Gertrude se tourne vers lui)
Le cri Gertrude
Je dois faire surgir ce cri de toi à nouveau même s'il pèse cinquante cloches ou mille carcasses il me le faut
IL TUE DIEU (31)

Ce cri, tellement vrai et puissant, résonne encore en eux. Dorénavant, Claudius saura toujours quand le cri sera vrai ou simulé. Dans ces circonstances, le mensonge prendra des allures de trahison. Claudius et Gertrude sont tous deux pris au piège du rituel de la séduction. Ainsi défini par Jean Baudrillard :

*La loi de la séduction est d'abord celle d'un échange rituel ininterrompu, d'une surenchère où les jeux ne sont jamais faits [...] Il n'y a pas de limites à ce défi à l'autre d'être plus séduit encore, ou de l'aimer plus que je l'aime, sinon la mort.*³⁷

L'authenticité du cri met à l'épreuve l'amour de Gertrude et Claudius. Cependant ils se prennent complètement au jeu de la séduction, en réinventant et en provoquant comme le montre cet extrait :

GERTRUDE- [...] Snif
(elle porte le mouchoir à ses yeux)

³⁶ Ibidem, p.119

³⁷ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p 35-36

Et
 Hoher la tête
(elle hoche la tête comme accablée par le chagrin)
 Suis-je convaincante ?
(elle rit sous sa voilette)
 LE SUIS-JE ? JE VOIS QUE TA BITE ADMIRE MON INTERPRÉTATION
 Sors-la
 [...]
 CLAUDIUS- *(prenant la position)*
 Tu es
 Tu es
 Tu es si (27)

En mettant la psychologie à distance, Gertrude provoque et se joue de leur situation, en adoptant un humour froid et novateur. Cette nouveauté est acceptée par Claudius. Innovante, Gertrude possède un pouvoir supplémentaire sur Claudius: ils ne sont pas à égalités.

Au milieu de ce duo, Hamlet se bat avec ses démons. A travers ce personnage, Barker nous propose une vision psychanalytique du traumatisme que peut représenter pour un enfant le fait d'entendre jouir ses parents. Lorsqu'un enfant entend des cris de jouissances, même s'il ne s'agit que de gémissements, il pense en premier lieu que l'un des parents a mal, souffre de quelque chose qui lui est inconnu. Mais très vite il se rend compte qu'il n'en est rien, et qu'il s'agit même de l'inverse. A ce moment, il se sent trahit. Sa peur n'étant pas fondée, un conflit intérieur se crée alors en lui. Il rejette ce qu'il a su comprendre tout seul, se voile obstinément la face et dorénavant, refuse de considérer ses parents comme des être sexués. Enfant, Hamlet a mal su interprété le cri de jouissance de sa mère et l'a entendu comme un cri de souffrance.

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 vérité.
 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 LA
(il suggère une inconvenance) (23)

Hamlet a considéré sa mère comme une femme cachant un secret qui la rendait sévère et malheureuse. Comme si elle cachait quelque chose qui ne lui était pas destiné. A partir de l'entrée d'Hamlet dans la pièce,

l'énigme du cri s'étoffe. Le traumatisme d'Hamlet va être mis en parallèle avec d'autres traumatismes similaires, vécus dans l'enfance par d'autres personnages de la pièce. Dans la scène quatre, Gertrude confit à Claudius avoir entendu petite fille, Isola (la mère de Claudius), pousser des cris dans une maison.

GERTRUDE- OH
 OH
 JE BRÛLAIS DE SAVOIR CE QUI RENDAIT CE CRI SI
 OH
 COMME SI DES MAINS GIGANTESQUES DÉCHIRAIENT LA TERRE
 OH
(un temps)
 Son extase
 Son horreur
 Je ne sais laquelle des deux (30)

Le cri d'Isola provoque de la curiosité, de la peur et du phantasme. L'imagination se met en branle pour pouvoir identifier ce qu'il exprime. Dans la pièce, le cri de jouissance relève toujours du féminin : Il est relié directement à la figure de la mère. Autour du mystère du cri de jouissance se tisse un réseau de correspondances ou d'échos. Claudius à son tour se souvient :

« CLAUDIUS- [...] JE VEUX LE VRAI CRI CASCAN TOUTE MA VIE JE L'AI CHERCHER DEPUIS MON ENFANCE ET MEME AVANT OUI AVANT L'ENFANCE C'EST LE CRI DE TOUT CE QUI BOUGE SANS EXCEPTION ET DE TOUT CE QUI NE BOUGE PAS LES OS LE SANG LES SELS MINÉRAUX ». (

Pour Claudius, le cri prend des allures de nostalgie de l'enfance, et même du moment où il a été accouché. Une étude menée par Christine Kiel, montre que « le cri de Gertrude serait le spectre de ce cri premier entendu alors et que Claudius ferait de Gertrude l'instrument du retour à la mère.³⁸ » Elle ajoute également que selon Lacan, c'est la mère qui ouvre les portes au « désir de l'autre ». L'image maternelle s'impose au cours de la pièce. Les différents rôles que doit jouer une femme au cours de sa vie sont concentrés sur le personnage de Gertrude. En premier lieu, Gertrude nous apparaît sous l'image de la femme amante et sexuée. Son premier cri raisonne comme un chant d'envoûtement et provoque d'une part un désir fou pour Claudius et d'autre part un dégoût chez Hamlet. Comme le souligne David Le Breton :

*La voix est un dispositif de sidérations quand elle déborde loin de son registre accoutumé d'intensité. Puissance d'envoûtement, d'effroi, de terreur...*³⁹

38 Christine Kiel, *Howard Barker et le théâtre de la Catastrophe*, Montreuil-sous-Bois, 2006,137

39 David La Breton, *Éclats de voix*, Paris, Métailié, 2011, p.123

b. Deuxième cri

La scène seize (p.81) est ponctuée par le deuxième grand cri de Gertrude : le cri de la mère. Gertrude accouche hors-scène de la petite Jane, fruit de l'union entre Claudius et elle.

Le cri de Gertrude. Cascan sort à toute allure.

HAMLET- *(qui entre)* Dégoûtant
(le cri)
 Dégoûtant
(le cri)
 Dégoûtant
 Dégoûtant
 Dégoûtant
(le cri)
 DISGUSTING
 DISGUSTING
 ABSOLUTELY DISGUSTING
 Cette femme je renonce à employer un mot comme mère si biologiquement correct qu'il soit cette femme.
(le cri)
 DISGUSTING
 ABSOLUTELY DISGUSTING
 A quarante trois ans selon les lois de la nature si la nature n'était pas totalement contaminée par la maladie aurait dû pondre son dernier œuf il y a des tas de Pâques et de Noël cette créature fanée et
(le cri)
 DISGUSTING I SAY
 Devrait être assise dans un rocking-chair avec des couvertures noires étalées sur les genoux. Le cri d'un nourrisson. Hamlet est immobile comme une souche. (81)

Dans cet extrait, le manque de précision sur le cri ainsi que la didascalie « le cri de Gertrude » suppose qu'il s'agit du même cri que le premier. La description d'Hamlet sur ce cri permet d'imaginer ce qu'il a entendu. Il le trouve dégoûtant et donc inapproprié pour un accouchement. Le deuxième cri de Gertrude fait se dévoiler un nouvel Hamlet, sa façon de voir les choses change et il se met à parler comme un moralisateur. Cette nouvelle fonction fait de lui un ennemi. Cascan encore une fois visionnaire, tente de prévenir Claudius de ce nouveau danger qui guète sa maîtresse. « Comme mon seigneur comprend mal les ambitions des moralisateurs [...] Oh vous ne connaissez pas les moralistes vous ne savez pas que leur ambition est aussi longue qu'un python comment le pourriez-vous d'ailleurs oh comme les immortalisés sont innocents je dois laver votre fille tragique (il s'apprête à partir) Comment s'appelle-t-elle ? (Claudius hausse les épaules) Oh/ Prêter-lui un nom au moins pour pouvoir identifier sa tombe » (85). Cascan voit la mort du nouveau-né inévitable. Mais ce qui est le plus important pour lui est le danger qui guète Gertrude. En souhaitant voir Gertrude

comme une vieille femme, Hamlet lui enlève toute identité et par la même occasion revendique sa place d'homme et de roi.

La réplique d'Hamlet est ponctuée par le cri de Gertrude. Le cri apparaît de manière rythmique, accentué d'arrêts et de reprises. Il y a un jeu de réponse entre le « Dégoûtant » d'Hamlet et le cri de Gertrude. Les majuscules donnent à penser qu'Hamlet parle de plus en plus fort, qu'il cherche à faire taire le cri de sa mère. Ce « ABSOLUTELY DISGUSTING » suggère que le cri est bel et bien similaire au cri de jouissance, alors que pour Hamlet, il devrait être un cri de douleur puisqu'il s'agit d'un accouchement. Hamlet va plus loin et imagine visuellement sa mère crier : « Difforme sûrement la bouche tordue par un rictus d'une telle amplitude que ça l'empêche de voir [...] » (82) Sa vision du cri démontre encore une fois son désir de refouler l'image du féminin chez sa mère, en y injectant du monstrueux. Cette description renvoie au tableau de Caravage : la Méduse. Selon Lessing, cette représentation du cri est un véritable emblème à rejeter car elle combine le féminin, le monstrueux, l'hybride, le non-spécifique⁴⁰. Dorénavant moralisateur, Hamlet défend les mêmes règles de bienséance que les Modernes à savoir d'éviter le cri franc car il constitue un scandale au sein de la cours (pour Hamlet) et plastique (pour les Modernes). Avec le cri, l'harmonie du visage est immanquablement défectueuse, ces déformations ne sont pas dignes d'une mère et encore moins d'une reine.

En ce qui concerne Claudius, le second cri sonne comme un air de déjà-vu. « CLAUDIUS- Ses cris je les ai trouvés particulièrement semblables à ceux qu'elle pousse dans l'acte d'amour et pourtant c'était de la douleur sans doute ? [...] il se peut qu'aimer pour elle soit une souffrance qui vient d'une mortalité qu'elle désire répandre » (84). Les cris de Gertrude amènent au questionnement. Son premier cri de jouissance est relié à la mort et le cri de l'accouchement est relié au cri de jouissance. Ils expriment une émotion inattendue et vont à l'encontre de la situation. Cet effet de contre-emploi suscite un brouillage dans l'interprétation. Le cri désoriente Claudius. Il pensait avoir été le déclencheur unique de ce cri, mais il se rend compte qu'il n'en est rien. De cette façon, le deuxième cri donne une nouvelle fois à entendre la complexité du personnage de Gertrude. Il fait d'elle une énigme. Après son cri, Gertrude apparaît :

Dans une main, elle tient une paire de chaussures à talon aiguille et dans l'autre elle maintient sa robe (autour d'elle) pour dissimuler sa nudité. Cascan et Claudius observent comme Gertrude lâche les chaussures part terre et comme, maîtrisant son déséquilibre, elle met les pieds dedans. Elle entreprend d'extraire un bâton de rouge à lèvres de sa poche et, avec une

40 Lessing par Johanne Lamoureux, « Cris et méditations entre les arts : de Lessing à Bacon » <http://id.erudit.org/iderudit/030600ar> [page consultée le 27 septembre 2011]

application infinie, se colore la bouche. Cascan souffre. Claudius exulte. D'un geste triomphant, Gertrude jette au loin le bâton de rouge à lèvres.

GERTRUDE- MUTINERIE
(elle rit)
JE ME MUTINE
(elle trébuche. Elle se rattrape. L'enfant cri)
Bois-moi Claudius
Que ma fille fasse la queue (86)

A la suite de l'accouchement et contre toute attente, Barker fait se relever Gertrude. Dans une lenteur qui semble figer le temps, elle reproduit fébrilement une suite de mouvements, dont le but est de se montrer femme avant de se montrer mère. Ici, Gertrude apparaît sortir de son accouchement comme d'un combat : celui de la femme contre la mère. En soit, l'accouchement est un acte d'amour douloureux qui demande force et courage. C'est une bataille pour la vie. Dans cette situation « le cri » fait de Gertrude une guerrière qui se livre à une double bataille : celle de la mère contre l'amante, et celle de la mort contre la vie. Pour David Le Breton : « le cri du guerrier, l'immerge dans une transe qui décuple sa force et le rend insensible à toute compassion, machine à tuer qui s'encourage elle-même.⁴¹ » En poussant son cri, Gertrude c'est encouragée à ne pas se perdre elle-même dans le but de livrer bataille avec sa propre identité. Elle veut garder ce qui fait sa force, ce qui fait d'elle une femme irrésistible et envoûtante. Le soin qu'applique Gertrude pour se remaquiller suppose que la femme l'a emporté sur la mère. La femme qui fait partie de Gertrude sort triomphante. David Le Breton souligne également que l'action de crier a pour effet de terroriser l'adversaire. A cet instant de la pièce, les adversaires de Gertrude sont elle-même et l'enfant. Dans son cri, l'avertissement destiné au nouveau-né se réalise avec la didascalie : « Gertrude ouvre sa robe sur son sein. Claudius s'approche d'elle, s'agenouille, tête son sein » (86). Son enfant ne passera pas avant son amant. L'amante et la mère se confondent. En acceptant de boire au sein de Gertrude, Claudius prend la place de l'enfant. Il paraît chercher son accomplissement dans la femme. C'est en continuant cette recherche qu'il va se brûler les ailes et déclencher sa propre mort.

c. Troisième cri

Ce troisième cri est le cri de la mort. Claudius et Gertrude font boire à son insu du poison à Hamlet. La force et la qualité de ce cri est souligné par de nombreuses indications scéniques.

⁴¹ David Le Breton, *Éclat de voix*, Paris, Métailié, 2011, p123

Ni Gertrude ni Claudius ne parlent. Dans un élan soudain Hamlet porte le verre à ses lèvres et en avale le contenu. Gertrude frémit. Son cri s'échappe comme Hamlet chancelle. Claudius exulte. [...] (Son cri s'échappe à nouveau. Elle se tient comme si elle redoutait par-dessus tout sa propre désintégration) [...] Claudius est pétrifié par l'extase de Gertrude [...] A nouveau elle pousse son cri [...] Ses mains gesticulent comme si elle luttait au corps à corps avec un adversaire invisible. [...] A nouveau son cri retentit. Elle est pliée en deux. (97)

Ce cri est extrêmement puissant. Les précisions des didascalies montrent qu'il est le plus explosif, le plus long et le moins gérable des cris. Même Claudius dans sa quête ontologique du cri est « pétrifié par l'extase de Gertrude ». Plus rien ne paraît l'arrêter. Le cri semble puiser sa force dans le corps de Gertrude, tout son corps se mobilise pour crier. Une force extérieure, « un adversaire invisible » agit physiquement sur Gertrude. Ici, Barker crée le lien entre sa tragédie et celle d'Hamlet : l'adversaire invisible est le spectre de Hamlet. Il hante le corps de Gertrude tout comme il hante la pièce de Shakespeare. Claudius le nomme ainsi :

CLAUDIUS- Toujours j'ai pensé que le cri était en toi
Mais ce n'est pas le cas
Il est au-dehors
Il guette
Comme un long chien qui rôde autour du cercle
Le gel s'accroche à lui
Des nuages de souffle (107)

Claudius comprend enfin le danger que représente le cri, même si Gertrude l'avait par trois fois mis en garde contre son aveuglement de vouloir prendre, comprendre ce cri. Elle avertit Claudius une première fois : « Le cri est un cri de trahison Claudius » (57), puis « Le cri n'est pas gentil » (78) et enfin « Je crie ton crime » (92). Elle fait sonner la vérité, et annonce à Claudius sa mort éminente. Certes, en refusant de répéter son cri à Claudius, Gertrude le maintenait dans une quête désirante et jamais inassouvie, mais elle retardait par la même occasion la mort inévitable de Claudius. Quand il comprendra que le cri est rattaché à sa propre mort, il se laissera mourir d'amour. Dans son analyse, Christine Kiehl propose un parallèle entre Claudius et le mythe de Narcisse. Pour elle : « Le cri est comme l'écho qui hante Claudius, faisant de lui l'avatar de Narcisse harcelé par la nymphe éprise de lui, Écho. Le mythe de Narcisse, inscrit en filigrane, réapparaît ironiquement lorsque Claudius se montre incapable de tuer le rival Mecklenburg car il voit en lui le miroir de sa propre pas-

sion.⁴²» CLAUDIUS- [...] J'aurais tué [...] PARDONNE-MOI MAIS QUAND JE L'AI REGARDÉ C'EST MOI-MÊME QUE J'AI VU. (77)

La puissance du troisième cri illustre le cri de mort. Cette force déployée par Gertrude est digne de Médée.

GERTRUDE- Ma vessie
Mes ovaires
Mes tripes
Cette précipitation chez eux comme un orage dans les caniveaux lave
lave
Mes reins
Mon ventre
Mon vagin
Des fleuves bouillonnent à travers eux
Des noms latins maintenant
Urètre
Vulve
Glandes mammaires
Qui enflent comme le sang les inonde plus de sang qu'aucun corps ne
peut contenir
Le cerveau cependant
LA SOUFFRANCE DU CERVEAU (98)

Cet extrait, montre l'incapacité de Gertrude à formuler des phrases structurées. La structure de ce passage met en avant la perte du personnage qui tente tout de se raisonner en respectant un certain ordre « des noms latins maintenant ». Elle se livre à une sorte d'inventaire qui prend la forme d'incantation du spasme du cri. Tout comme Médée, les éléments naturels se sont associés à elle, l'on rendue toute puissante, et cela dans un contexte similaire : le meurtre de leurs propre(s) enfant(s). Quelque chose de surnaturel c'est passé rendant le cri surpuissant. Gertrude, secouée par les spasmes de son cri, fait l'inventaire anatomique des parties touchées. Illustrant l'infanticide, le cri de Gertrude agit sur son ventre : cœur des fonctions organiques et reproductives. En dialoguant avec Claudius, Gertrude donne une lecture métaphorique de son cri :

GERTRUDE- Le cri
Le cri
CLAUDIUS- Plus puissant
GERTRUDE- Plus puissant
Oui
PLUS PUISSANT QUE MON CORPS
CLAUDIUS- Oui
GERTRUDE- (*horriifiée*)
MES REMPARTS S'ÉCROULAIENT

42 Christine Kiehl, *Howard Barker et le Théâtre de la Catastrophe*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006, p.137

CLAUDIUS- Oui
GERTRUDE- MES MEMBRES CLAUDIUS
MA TÊTE
DANS TOUT LES SENS
CLAUDIUS- Oui
GERTRUDE- JE NE PENSais PAS
QU'A LA FIN DU CRI
JE POURRAIS ÊTRE ENCORE INTACTE
CLAUDIUS- Oui
GERTRUDE- CLAUDIUS
CLAUDIUS- [...] Et on ne te baisait pas. (99)

Gertrude emploie la métaphore du corps comme édifice représentant le morcellement de son identité. Elle prend conscience du danger qu'encourt la destruction de ses organes internes. Au cours de la pièce, les cris ont amené Gertrude et son entourage à évoluer et à changer. Ce dernier, conséquence du meurtre de son fils, aurait pu la tuer à son tour. Pour David Le Breton le cri à le pouvoir d'éloigner, voire de dissoudre symboliquement le danger. Tandis que pour Gertrude, la puissance de ce cri est devenue danger pour elle-même. Dans une logique psychanalytique, un cri d'une telle puissance brouille les repères sensoriels, et génère ainsi une perte de lucidité du sujet afin d'éviter de penser de trop près à une situation qui génère l'angoisse. En opposition à cet argument, Gertrude semble encore une fois avoir vécu le contraire et s'être ainsi plongée dans un moment extra-lucide de son état.

En analysant ainsi son cri, Gertrude prend conscience du danger qu'il encourt et ne s'y risquera plus. Cependant, un dernier cri va faire son apparition au moment où Claudius vaincu, se laisse mourir d'amour aux pieds de Gertrude :

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. (113)

En se servant de la figure rhétorique de l'allégorie, Barker clos la tragédie par un événement surnaturel : la terre pousse le cri de Gertrude. C'est le symbole de la terre-mère qui hurle et qui souffre. En faisant crier la terre, Barker re-contextualise sa pièce en nous éclairant sur la réalité scénique de l'univers en question. Les hommes et les éléments se confondent, tous semblent être au bord d'un gouffre, c'est à ce moment que la catastrophe paraît éminente. La responsabilité créatrice de Barker se fait en portant sa puissance d'invention aux limites de l'imaginable. Ce basculement dans l'explicable agit directement sur le personnage de Gertrude. Le cri de la terre la fait rentrer dans une sorte de mutité. Le basculement a lieu :

Gertrude seule survivante du château n'a pas d'autres choix que de partir en voyage de noce avec Albert Duc de Mecklembourg. (Amant pour lequel Gertrude aura retenu son cri). Elle tente vainement de s'affirmer :

ALBERT- Venez maintenant [...]
Venez maintenant
(Gertrude se rend compte de son état, sort de sa poche un petit sac, en retire un bâton de rouge à lèvres et de la poudre et tient un miroir devant ses yeux)
Restez comme ça

GERTRUDE- Mais je suis

ALBERT- Comme ça
(elle tourne vers lui un visage dévasté)
Je vous adore comme ça
(elle obtempère [...]) (113)

Le silence de Gertrude marque l'horreur, l'impossibilité du langage et de la voix à exprimer un événement qui terrasse toute capacité à dire. La communication est rompue par la tragédie. L'exploration des limites a conduit à l'indépassable. Gertrude se rend à l'évidence d'un sentiment qu'elle ne saurait exactement définir, ce qui la paralyse de tous arguments et qui explique l'arrêt brutale de sa parole. Elle semble prendre conscience d'être devenue une lamentable marionnette.

Cette fin est comme une sorte de coupe-voix, qui laisse dans l'incertitude. Barker empêche le spectateur à se satisfaire d'une fin résolue. Il s'agit de l'effet principal qui caractérise l'ensemble de son œuvre. La succession et l'accélération des meurtres rassemblés à la fin de la pièce, (Cascan tué par Hamlet, Isola par Claudius, Jane par Ragusa, Claudius par l'amour) ainsi que le triste départ de Gertrude, plonge le spectateur dans l'effroi d'une sorte de silence traumatique. Pour Michel Morel cette suspension correspond à « un type de méditation consternée, moment arrêté de compréhension tétanisée, d'où nous ne pouvons nous extraire que par un effort délibéré de dénégation et de refoulement. La catastrophe ainsi conçue est alors notre condition même.⁴³» Cherchant l'émotion spontanée, Barker abuse de morts injustes pour laisser planer un trouble. Il se sert de ce choc afin de contraindre le spectateur à reconnaître que l'humanité est elle aussi horrible et injuste.

⁴³ Michel Morel, *Howard Barker et le théâtre de la catastrophe*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006, p.183

Conclusion.

La curiosité est un vilain défaut ? Pas toujours. Vouloir en savoir plus sur quelqu'un, comprendre ce qu'il cherche à dire, sentir ce qu'il ressent, c'est écouter la voix qui se cache derrière la parole. Porter son attention au-delà des mots, se laisser bouleverser par les vibrations sonores. La voix est au carrefour de toutes les émotions. Dans la vie quotidienne, l'expressivité de la voix est un indice d'une grande valeur, elle donne à entendre ce que ressent l'individu. Elle met à nu. Parfois, la voix contredit notre discours. Elle dit sans dire, elle se laisse transparaître à son insu en révélant notre intériorité et de notre singularité. Apprendre à écouter la voix de l'autre et à déchiffrer les sentiments qu'elle dissimule, développe une écoute plus intuitive et permet de saisir d'infimes variations porteuses de sens. Si la voix échappe, elle peut aussi être contrôlée pour dissimuler toutes émotions et cacher tous états d'âmes. Elle peut être force de manipulation ou absente de sincérité : elle peut être voix politique !

La voix chantée, voix criée, chuchotée, parlée, contée, hurlée...éclate dans l'espace, se fait matière sonore et attire les curieux vers elle. Présente dans chaque instant, elle est dans beaucoup de domaines examinée et étudiée. Parmi eux et depuis longtemps, le domaine artistique l'explore pour en faire sortir toutes ses capacités : pour la « mettre en voix ». Apprendre à s'en servir, jouer avec elle et s'en faire une alliée, fait partie du travail du comédien. Pour David Le Breton : « Si le théâtre est un art du corps, de la présence, il implique la voix sur un mode nécessaire.⁴⁴» Grâce à elle, le comédien est doté d'une palette expressive infinie. Pour moi, la magie de ce métier consiste à jouer de sa propre voix en étant capable de faire entendre toutes les autres. Chercher la voix du personnage sans se confondre en lui, donner une part d'intime tout en jouant des sentiments non ressentis, incarner un rôle pour le rendre crédible, voilà en quoi être comédien c'est être « un professionnel de la duplicité ».

Pour ce mémoire, il me semblait nécessaire de m'appuyer sur le travail d'Howard Barker. Pourquoi cet auteur ? L'époque où nous vivons est toujours aussi injuste et remplie de la violence des hommes. Je ne peux concevoir ce métier sans en dénoncer, et crier la colère que cette injustice provoque en moi. Je me sent proche des auteurs comme Edward Bond, Berthold Brecht, Georg Büchner, Antonin Artaud, Rainer Werner Fassbinder, Heiner Müller, Sénèque, Bernard-Marie Koltès et d'autres, car je

⁴⁴ David Le Breton, *Éclats de voix*, Paris, Métailié, 2011, p.250

trouve en eux la beauté poétique qui permet à l'art théâtral d'exprimer une certaine vision du monde qui me touche et m'émeut personnellement. En plus de mon intérêt pour le « Théâtre de la catastrophe », j'ai choisi Howard Barker pour son étrange passion de la voix. Il l'a fait se déployer, travailler sur les sons et les qualités acoustiques des textes. Il cherche ce que peuvent exprimer toutes les qualités sensibles de la voix humaine, pour en substituer un sens qui va plus loin que les mots. Howard Barker donne à ses comédiens la possibilité d'aller puiser dans leurs limites. Tout en évitant de rentrer dans un théâtre de la provocation, il cherche à provoquer de l'émotion spontanée sur les spectateurs. Ses personnages aux voix étranglées, chuchotées, hurlantes, hésitantes, font raisonner en nous des interrogations et des émotions insoupçonnées. Le cri de Gertrude en est un bel exemple. Que l'on soit homme ou femme, jeune ou moins jeune, la sexualité est un point central de la vie adulte. Jusqu'où peut-elle aller, jusqu'où peut-elle influencer l'amour? A travers cette tragédie, Howard Barker interroge notre rapport au plaisir et à la souffrance de la mort.

Les personnages féminins de la pièce nous laissent entrevoir toutes les facettes de la femme. Le rôle de Gertrude est une concentration de cette complexité féminine qui demande à être à la fois amante, aimante, mère, reine et de surcroît vieillissante. Ce nouveau personnage inventé par Barker est, selon moi, un cadeau fait pour les comédiennes « expérimentées », qui feront de leurs âges un atout et une force pour se risquer au « théâtre de la catastrophe ».

Bibliographie

Ressources d'ouvrage:

- Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985.
- Elisabeth Angel-Perez (dir), *Howard Barker et le théâtre de la Catastrophe*, Montreuil-sous-Bois, éditions THÉÂTRALES, 2006.
- David Le Breton, *Éclats de voix*, Paris, éditions Métailié, 2011.
- Howard Barker, *Arguments pour un théâtre*, traduit de l'Anglais par Elisabeth Angel-Perez/ Ivan Bertoux/ Isabelle Famchon/ Sarah Hirschmuller / Mike Sens, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006.
- Howard Barker, *Ces tristes lieux, pourquoi faut-il que tu y entres?*, traduit de l'Anglais par Daniel Loayza, Saint-Etienne, Acte Sud, 2009.
- Howard Barker, *Gertrude (le cri)*, traduit de l'Anglais par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, Paris, éditions THÉÂTRALES, 2010.
- Howard Barker, *Les Européens*, traduit de l'Anglais par Mike Sens, Paris, Lansman, 1998.
- Howard Barker, *13 Objects*, traduit de l'Anglais par Jean-Michel Déprats, Paris, éditions THÉÂTRALES, 2004.

Ressources articles de périodiques:

- Jean-Marie Pradier, « Les chaires de la voix ou la leçon d'Eman », *Les chemins de la voix, Théâtre Public*, n°142/143, Gennevilliers, juillet-octobre 1998, pp. 10-19.
- Florence Dupont, « La voix de l'acteur tragique à Rome », *Les chemins de la voix, Théâtre Public*, n°142/143, Gennevilliers, juillet-octobre 1998, pp. 59-62.
- Farid Paya, « Les chemins du Lierre », *Les chemins de la voix, Théâtre Public*, n°142/143, Gennevilliers, juillet-octobre 1998, pp. 82-92.

Ressources documents consulter sur internet:

- Jacques-Louis Lantoin, « Crier, écrire, créer », *Fabula, La recherche en littérature (actu)*, 2010, p 136, <http://www.encre-marine.com>, (page consultée le 18 octobre 2011).
- Jeanne Bovet, « La mesure de l'excès: le cri dans la tragédie classique », *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n°43-44, 2008, pp. 139-150, <http://id.erudit.org/iderudit/041712ar>, (page consultée le 27

septembre 2011).

-Joëlle Deniot, « L'intime dans la voix », *Ethnologie Française*, Vol. 32, pp. 709-118, <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2002-4page709.htm>, (page consultée le 5 octobre 2011).

-Johanne Lamoureux, «Cris et méditation entre les arts: de Lessing à Bacon», *Protée*, vol. 28, n°3, 2000, pp. 13-21, <http://id.erudit.org/iderudit/030600ar>, (page consultée le 27 novembre).

-Marie-Andrée Brault, «Femme-instrument (du pouvoir) et femme-objet (du désir)», *Jeu: revue de théâtre*, n 115, 2005, pp. 20-23, <http://id.erudit.org/iderudit/24835ac>, (page consultée le 5 octobre 2011).

-Sébastien Ruffo, «Vers une critique comparatiste de la voix au théâtre», *Études françaises*, vol. 39, n°1, 2003, pp. 99-110, <http://id.erudit.org/iderudit/006744ar>, (page consultée le 22 janvier 2012).

-Régis Durand, « La voix et le dispositif théâtral », *Études littéraires*, vol. 13, n°3, 1980, pp. 387-396, <http://id.erudit.org/iderudit/500523ar>, (page consultée le 9 novembre 2011).

-*Pièce (dé)montée, Gertrude (le cri)*, dossiers pédagogiques «Théâtre» du réseau SCEREN en partenariat avec l'Odéon-Théâtre, 2009, <http://crdp.ac-paris.fr>, (page consultée le 20 janvier 2012).

Pour cette première version, la bibliographie n'est pas complète et l'annexe est manquante. Elle sera cependant finalisée dans la prochaine version de ce mémoire : seront présents différents schémas tels que l'anatomie de l'appareil phonatoire, un tableau sur la reconnaissance des émotions, et une interview d'Anne Alvaro.

