

Les représentations de la temporalité dans *Gertrude, le cri* de Howard Barker

Patricia Ravel

Laboratoire IHRIM

(Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités)

SI EINSTEIN AFFIRME QUE « le temps psychologique n'est pas le temps physique »¹, soulignant ainsi l'aporétique de la temporalité, de la même manière, les grands courants philosophiques se heurtèrent à réconcilier temps « externe » et temps « interne », permettant notamment à Heidegger de mettre en exergue l'hétérogénéité et la multiplicité de cette notion. Dans la réécriture du *Hamlet* de Shakespeare par le dramaturge britannique Howard Barker en 2001, au temps chronologique, externe, se juxtapose une temporalité plus singulière, interne, résultat de l'expérience humaine² : le jeune Hamlet peine ainsi à « franchi[r] le purgatoire de l'adolescence »³ et à atteindre l'âge adulte. À l'instar du jeune héros shakespearien lorsqu'il déclare dans l'acte 1, scène 5 que « le temps est hors de ses gonds »⁴, Barker semble retenir l'aspect disloqué du temps.

Howard Barker, écrivain prolifique né à Dulwich en 1946 explore des domaines aussi variés que l'opéra, la radio, les marionnettes, la peinture ou encore la poésie⁵. Mais le dramaturge pousse plus loin encore « l'art du théâtre »⁶ en mélangeant les styles et en redessinant, par exemple, les limites entre théâtre et poésie. Il affirme d'ailleurs à ce sujet dans *Howard Barker. Interviews 1980-2010 : Conversations in Catastrophe* :

J'écris beaucoup plus de poésie maintenant que je ne le faisais auparavant. Et ce que je me suis autorisé à faire, c'est de laisser la poésie revenir s'écouler dans mon écriture. (Ma traduction).⁷

Dans *Gertrude, le cri*, écrits ordinaires et poésie se relaient, se confondent même, invitant le spectateur/lecteur à repenser le théâtre.

Le présent article vise à examiner la fonction des différents modes de temporalité par le biais de leurs représentations dans cette pièce emblématique de l'univers barkerien. Dans un premier temps, j'explorerai de quelle manière l'auteur décline le temps chronologique aussi bien grâce aux dialogues que grâce à une habile manipulation du texte lui-même. Puis, j'analyserai par quels procédés le temps externe aide à dévoiler le temps interne des personnages de la pièce. Pour cela, je m'attarderai particulièrement sur deux scènes en miroir, à savoir les scènes 4 et 6. Enfin, j'étudierai la façon par laquelle la dramatisation du temps « interne » aide Hamlet à se positionner par rapport aux autres personnages et qui s'avère être cruciale concernant leurs destinées. À l'instar du personnage de Hamlet dans Shakespeare⁸, pour le jeune prince dans le texte de Barker, toute la pièce est un voyage vers l'âge adulte.

Temps ordinaire, flux de conscience et rupture scripturaire : du discours ordinaire à la forme poétique

Tout au long du texte de Barker, les personnages semblent obsédés par le temps et n'ont de cesse de se référer à son influence. À cet égard, dans la scène 5, le dialogue entre Isola et Claudius fournit un éclairage pertinent sur la méthode employée par le dramaturge pour nous montrer cet assujettissement au temps. *De facto*, ce passage nous livre une vision tant diachronique que synchronique d'une situation qui lie profondément les deux personnages au sein d'une relation mère-enfant. Diachronique tout d'abord, puisqu'il met l'accent sur l'évolution dans le temps d'un épisode vécu par Claudius de manière traumatique. Synchronique ensuite, puisque nous sommes les témoins de deux attitudes différentes de la part du roi, face à un même contexte et qui co-existent de manière quasi simultanée. En premier lieu et de manière surprenante, Claudius associe sa mère à l'image d'un « balancier en cuivre de quelque horloge tyrannique » :

Ton visage il me pèse vraiment ce visage qui depuis ma plus tendre enfance est constamment là au-dessus de moi comme le balancier en cuivre de quelque horloge tyrannique.⁹

L'absence de ponctuation, par ailleurs caractéristique du travail de Barker, renforce ici, l'idée d'un mouvement immuable qui semble

écraser et contraindre Claudius. L'utilisation singulière de longues phrases, sans césure, met en lumière une situation qui, commencée dans le passé, perdure jusque dans le temps présent. Puis, à cette conception diachronique du temps vient s'adjoindre une représentation synchronique de cet incident. En effet, le roi semble vouloir reprendre le contrôle de cette « horloge ». En effet, Claudius qui « ne veu[t] pas de cette conversation »¹⁰ avec sa mère va soudainement vouloir y mettre un terme :

ISOLA : TU AVAIS PLUS DE BON SENS À CINQ ANS
 CLAUDIUS : TIC TAC
 ISOLA : QU'AUJOURD'HUI CLAUDIUS
 CLAUDIUS : TIC TAC
 Je mets un terme à cette conversation
 ISOLA : Mets-y un terme je t'en prie
 CLAUDIUS : La conversation est terminée.¹¹

Claudius, interrompant sa mère à deux reprises au moyen d'une onomatopée, crée une rupture rythmique autant que scripturaire dans le dialogue entamé plus haut. Dès lors, les phrases deviennent plus courtes et le texte s'écrit dorénavant plus verticalement qu'horizontalement, se rapprochant par là-même graphiquement du genre poétique. Or, cette architecture verticale a pour conséquence d'accélérer le temps. *De facto*, dans le dialogue ci-dessus, le schisme créé par l'itération de l'expression « Tic Tac », entre la proposition principale et la subordonnée, semble précipiter le mécanisme de l'horloge qui fonctionne alors comme un compte à rebours : Claudius signifie ainsi à sa mère que son temps de parole est décompté. Si, jusqu'à présent, Isola semblait être maître de l'horloge, les rôles s'inversent à la fin de l'échange. Ces deux événements situés dans un laps de temps très court offrent une perspective intéressante sur l'évolution du comportement de Claudius à l'égard de sa mère. Plus encore que la fin de la conversation, la scène 5, marque surtout l'achèvement d'un état où Claudius parvient à s'extraire d'un vécu qu'il portait en lui comme un véritable fardeau (« ton visage il me pèse [...] »¹²) et qui fait intervenir une perception plus interne du temps, celle du vécu psychologique des personnages.

Un autre dialogue nous montre l'importance du temps externe dans le texte de Barker. Dans le passage suivant qui met en scène Gertrude et Claudius, la reine s'adresse à son époux et lui reproche son retard :

GERTRUDE : [...]

Tu es en retard

CLAUDIUS : Ah bon ?

GERTRUDE : AH BON AH BON DIT-IL SUIS-JE EN RETARD

Tu sais que tu es en retard

S'il te plaît n'arrive pas en retard.¹³

Le retard de Claudius semble ici retenir toute l'attention d'une Gertrude irritée. Une fois encore, c'est l'originalité stylistique du travail de Barker qui nous renseigne sur l'importance de cet incident. En effet, le dramaturge, par un effet d'accumulation, (qui s'ajoute à la capitalisation d'un vers entier), accentue la faute de Claudius. La versification du texte – où le même mot « retard » est martelé à chaque fin de vers – met en lumière le manque de ponctualité du personnage. Cette épiphore qui vient se greffer sur un passage par ailleurs très oralisé accentue la porosité entre les différents styles d'expression et, ce faisant nous suggère que le sens premier de la pièce réside davantage dans le traitement du texte plutôt que dans les dialogues eux-mêmes, qui deviennent alors secondaires. En effet, le passage entre textes horizontaux et textes verticaux ne traduit pas seulement une rupture scripturale, architecturale, mais un changement autant spatio-temporel que psychologique. Enfin, lorsque Barker capitalise la citation de Gertrude, qui reprend la réponse désinvolte du roi, il met en exergue l'agacement de celle-ci à l'égard de Claudius qui ne semble pas à ce moment-là, mesurer la gravité de son acte. Cependant, on apprend de la bouche de la reine elle-même, qu'il s'agit d'un « léger retard »¹⁴. Alors, pourquoi Gertrude accorde-t-elle autant d'importance à un contretemps qu'elle qualifie elle-même d'« insignifiant »¹⁵ ?

Si, dans les deux dialogues précédents, le temps de l'horloge semble être le thème central, il apparaît rapidement que celui-ci sert en réalité un autre aspect de la temporalité, cette fois plus subjectif : celui du vécu psychologique. Lorsque Claudius qualifie Isola d'« horloge tyrannique », nous découvrons que celle-ci a exercé une domination absolue sur l'enfant qu'il était et qu'elle continue à le faire sur l'adulte qu'il est maintenant – situation dont il n'avait pas tenté de s'extirper, jusqu'à l'issue de ce dialogue qui marque la fin de cette ascendance psychologique. Le dramaturge multiplie ici les figures de styles. En effet, lorsqu'il compare Isola à une « horloge », il utilise tout d'abord la métaphore, puis crédite cet objet de l'adjectif « tyrannique », terme dont on s'attendrait plutôt à ce qu'il soit attribué à la reine elle-même, recourant cette fois à l'hypallage. L'utilisation de ce double trope accentue, du point de vue du lecteur, l'emprise qu'Isola exerce sur

Claudius. Cependant, ici, la temporalité ordinaire a joué en sa faveur, puisqu'elle a permis au roi de grandir non seulement physiquement mais aussi psychologiquement. Ce changement d'état est matérialisé par ce « Tic Tac » qui met fin à la conversation, mais aussi à l'enfant et à l'adulte sous emprise qu'il a été jusqu'à présent. Ainsi, dans le texte de Barker, temps ordinaire et vécu psychologique s'avèrent étroitement liés et nous aident à comprendre non seulement les moments clés, les courants de pensées sous-jacents des personnages, mais aussi le chemin qu'ils ont parcouru.

Dans la deuxième scène étudiée, Gertrude elle-même nous renseigne sur l'importance qu'elle accorde au temps chronologique. En effet, pour la reine, le retard de Claudius n'est pas anodin et renferme de précieuses informations sur l'homme qu'il est en réalité. Elle l'interprète comme une faiblesse, une faille, de sa part qui pourrait les mener à leur perte. C'est ce qu'elle nous dévoile à la fin du dialogue :

GERTRUDE : Bien qu'en soi un léger retard puisse paraître insignifiant c'est comme beaucoup de choses d'apparence insignifiante profondément signifiant quand ça s'ajoute au reste [...] l'impression qu'on a d'un homme c'est tous ces petits bouts.¹⁶

Avant de rajouter :

GERTRUDE : Nous ne pouvons pas laisser ceux qui nous détestent trouver une faille une fissure où insinuer une critique
GERTRUDE : Ils veulent nous détruire.¹⁷

De facto, Claudius, se révélera incapable d'agir le moment venu et hésitera à tuer Hamlet – le dramaturge renverse ici le *Hamlet* de Shakespeare, où c'est Hamlet qui renonce à tuer Claudius en pleine prière¹⁸. Cet échec fragilise la propre position de la reine qui face à l'indécision et à l'inertie de Claudius, doit faire un choix pour préserver son pouvoir. Aussi, lui annonce-t-elle qu'il doit mourir :

GERTRUDE
CLAUDIUS C'EST TON TOUR DE MOURIR
(*Un temps*).¹⁹

Si dans un premier temps, Claudius semble avoir évolué psychologiquement en s'affranchissant du joug maternel, il faillira en tant que roi, ce qui le conduira à sa mort.



Figure 1 : Dessin de Howard Barker intitulé, Gertrude : Murder and Extasy. Crédit Photo : Patricia Ravel - 2018 - Autorisation Howard Barker.

La première scène de *Gertrude, le cri*, dans laquelle apparaissent Claudius, Gertrude et le roi « endormi sur le sol »²⁰, mérite également que l'on s'y attarde quelques instants. Claudius et Gertrude sont sur le point de tuer le roi, mais Gertrude est en proie à un dilemme : qui d'elle ou de Claudius doit commettre l'irréparable ? Là encore, et à l'instar de Vanasay Khamphommala qui étudie en détail cette scène dans un article intitulé « Rythmer le chaos : l'usage du vers dans l'œuvre dramatique de Howard Barker »²¹, le lecteur est instantanément frappé par la forme que prend le texte. En ce qui me concerne, je m'attarderai ici moins sur son aspect technique que sur sa signification et son impact sur les personnages de la pièce, même si, afin d'étayer mon propos, je m'appuierai sur l'architecture si particulière du texte de Barker. Effectivement, le dramaturge rompt à nouveau avec le schéma classique du dialogue en pensant son texte verticalement, certains vers n'étant d'ailleurs composés que d'un seul mot. Néanmoins, ce qui différencie ce passage des dialogues étudiés précédemment, c'est l'utilisation – dans une certaine mesure – de rimes croisées en alternance avec des rimes suivies. Tout se passe comme si l'auteur semblait vouloir renouer avec les canons de la poésie au cours de cette première scène qui s'avère être capitale pour le déroulement de la pièce. Afin de rendre le travail de Barker plus lisible, je propose de

mettre en regard ci-dessous, le texte en anglais et sa traduction en français, les rimes dans la langue cible n'étant pas toujours traduisibles :

Gertrude : (<i>Entering.</i>) :	Gertrude : (<i>Entrant</i>)
I should	Je devrais
Surely	Assurément
I should	Je devrais
Me	Moi
Claudius : (<i>Entering.</i>) No	Claudius : (<i>Entrant</i>) Non
Gertrude : Me	Gertrude : Moi
Let me	Laisse-moi
Claudius : It must be me who	Claudius : C'est moi qui dois
Gertrude : Why not me	Gertrude : Pourquoi pas moi
Claudius : Me who	Claudius : Moi qui
Gertrude : HE IS MY HUSBAND	Gertrude : C'EST MON MARI
WHY NOT ME	POURQUOI PAS MOI
(<i>Pause.</i>) ²²	(<i>Un temps.</i>) ²³

Si, en apparence, Barker semble se plier aux règles de la poésie, ce n'est en réalité que dans le but de traduire la pensée de Gertrude et de Claudius. À cet égard, on ne peut qu'être d'accord avec Vanasay Khamphommala lorsqu'il déclare, à propos de *Hurts Given and Received* (2010), que « le poème apparaît comme moteur de l'action »²⁴. En effet, la fin de l'échange entre les deux amants annonce la mort du roi. Dans cette scène, le rythme rapide qu'imposent les courtes phrases de ce dialogue nous entraînent dans les arcanes de la pensée de Gertrude et de Claudius. Le flux de conscience est ainsi matérialisé par ces vers inachevés et dont la fin de la phrase est reportée à la ligne suivante. Le temps presse, et la reine doit prendre rapidement une décision. On peut donc y voir une stratégie de l'auteur, qui grâce à ces vers rapides et entrecoupés, nous expose les pensées immédiates, spontanées de Gertrude et de Claudius face au meurtre qu'ils s'apprentent à accomplir. Le dialogue, où les mêmes mots sont repris par les deux personnages, fonctionne tel un écho. Cet effet acoustique entraîne le spectateur/lecteur en-dehors du temps de la scène, l'autorisant à pénétrer la psyché des personnages. Néanmoins, ce voyage intérieur s'interrompt brutalement lorsque Claudius « *prend une fiole dans son habit* »²⁵ et verse le poison dans l'oreille de son frère. Le spectateur/lecteur reprend alors sa place de témoin extérieur à la scène qui se déroule devant lui. Entre le début du dialogue et le moment où Claudius empoisonne le roi, deux facettes de la temporalité se sont percutées : le temps de l'action de la scène et celui, plus précipité, de la pensée des personnages. Ici, le temps interne (rapide) diffère

du temps (immuable) de l'horloge. Dans cette scène, et contrairement à celles étudiées précédemment, l'oreille du spectateur est aussi mise à contribution. Grâce à la versification de son texte, Barker permet donc à son public d'appréhender le temps interne des personnages.

Distant du concept du temps élaboré par Aristote qui dépeint celui-ci comme « quelque chose du mouvement »²⁶ et qui précise que puisque « le temps est mesure du mouvement »²⁷, « [il] est nombre »²⁸, Barker fait surgir un temps psychologique, plus prégnant encore que le temps ordinaire et plus décisif quant à la destinée des personnages. Dès lors, on ne peut plus considérer le temps chez Barker sans étudier l'ensemble des processus mentaux – que ceux-ci soient conscients ou inconscients – qui vont aider les personnages de la pièce à se positionner les uns par rapport aux autres. Si Heidegger laisse entrevoir « une conception feuilletée »²⁹ du temps, accentuant ainsi sa disparité, Barker joue avec ces différentes couches – allant de la plus externe à la plus interne – laissant apparaître entre elles un rapport plus complexe.

Écriture spéculaire

« D'une part, le reflet de soi dans le miroir dédouble le sujet ; d'autre part, l'espace du reflet est perçu comme le prolongement de l'espace réel au-delà du miroir »³⁰

Julien Bonhomme

Je souhaiterais ici analyser deux moments spécifiques mettant en scène les mêmes personnages, à savoir Gertrude et Isola. Une fois de plus, le texte nous surprend par la multiplicité des réponses que nous offre Barker face à la représentation du temps. Les scènes 4 et 6 – la seconde étant le double spéculaire de la première³¹ – nous présentent ici une vision diachronique de la situation, puisqu'elles nous permettent d'appréhender les potentiels changements, tant physiques que psychologiques, qui se sont opérés chez ces deux femmes à travers le temps. Pour ce faire, l'auteur aborde le sujet à travers deux accessoires inattendus qui semblent porter en eux un sens qui leur est propre : les chaussettes de Gertrude enfant, et les bas de celle-ci devenue adulte. Dans la scène 6, notre attention est immédiatement attirée par les indications scéniques qui ouvrent le dialogue entre la reine et Isola. En effet, dès les premières lignes, le texte d'Howard Barker fait référence à un objet particulier : les nouveaux bas de Gertrude. Les directives de l'auteur nous apprennent qu'« [e]lle soulève sa jupe au-dessus du

genou pour Isola, lui montrant ses bas neufs »³². Le sujet est ensuite discuté tout au long de la scène. Clairement, Gertrude voit dans cet accessoire un moyen de se transformer en femme fatale. C'est ce qu'Isola nous laisse entendre lorsqu'elle déclare :

[...] les hommes vont succomber devant ces jambes-là, dans ces bas-là peu importe que tu aies quarante-deux ans ils vont succomber

GERTRUDE : Oui.³³

Pour Isola, la charge érotique de cet accessoire rend la reine désirable et puissante et le lien entre Éros et Thanatos est donc clairement établi. Isola prédit le danger que représente Gertrude habillée de ses nouveaux bas, prédisant que « les hommes vont succomber [...] dans ces bas-là ». Être vêtue de ses bas permettrait donc à la reine de piéger ses homologues masculins et de les tuer littéralement. Cet accessoire porterait non seulement en lui la capacité de transformer la personne qui en est revêtue, mais il serait aussi lourd du symbole du pouvoir féminin. En conséquence, les bas provoquent un changement dans la perception des autres personnages à l'égard de la reine. Mais ils sont surtout la marque de l'évolution de Gertrude devenue adulte. Grâce à cet accessoire féminin, elle peut dissimuler les stigmates du temps et, par conséquent de la vieillesse. En d'autres termes, ses bas sont la preuve de l'effet de la temporalité ordinaire sur celle-ci. Cependant, Isola insiste sur le fait que, malgré ses quarante-deux ans, la reine est toujours désirable, même si elle lui rappelle un peu plus loin, que « quarante-deux ans ce n'est pas vingt-deux ans »³⁴.

La maturité de Gertrude fait partie intégrante du *Hamlet* de Shakespeare. À ce sujet, Howard Barker nous dit son intérêt pour les femmes plus âgées et leur sexualité :

[...] j'aime beaucoup les vieilles femmes, je suis très, très intéressé par les vieilles femmes, l'histoire de leur sexualité qui est si secrète ; c'est un grand secret la sexualité des personnes âgées. C'est mal vu de parler de ces choses. La société n'en parle pas. [...].³⁵



Figure 2 : Peinture de Howard Barker, intitulée Pipa et Miss Havisham. Crédit Photo : Patricia Ravel – 2018 – Autorisation Howard Barker.

À l'inverse de son personnage titre, qui pense que les effets du temps sur sa mère, devraient être un frein à sa sexualité (le sous-entendu est déjà présent chez Shakespeare), Barker nous fait part de l'importance qu'il accorde à la sexualité des « personnes âgées » et, en particulier, à celle des femmes d'âge mûr, ce qui peut nous expliquer la place octroyée à Gertrude et à la sexualité dans sa réécriture³⁶.

Les bas de Gertrude, dissimulent donc ce qu'elle est en réalité, c'est-à-dire une femme de pouvoir en la rendant séduisante aux yeux de la gent masculine. Mais alors comment pouvons-nous interpréter la scène où l'on rencontre Gertrude jeune, portant des socquettes ?

Dans la scène 4, la future reine porte des chaussettes qui sont la version enfantine des bas de Gertrude. Indéniablement, la scène des bas peut être interprétée comme étant le miroir de la scène 4. Cependant, il s'agit d'un miroir déformant à bien des égards. Tout d'abord, la scène 4 évoque une époque où Gertrude était une jeune fille et Isola, quant à elle, était encore reine. En conséquence, les rôles semblent être inversés, au moins en ce qui concerne leurs fonctions respectives. En effet, Isola, en tant que reine du Danemark, était détentrice du pouvoir

alors que Gertrude n'était qu'une petite fille sans aucun rôle proéminent. Cependant, Isola relate ce moment très particulier où elle s'est retrouvée sous le regard inquisiteur de Gertrude :

ISOLA :
Je t'ai vue enfant un jour sur un mur
Assise sur tes mains
Petites socquettes
Jambes ballantes.³⁷

Dans les vers ci-dessus, Isola met en lumière le fait que Gertrude portait de petites chaussettes. Pouvons-nous imaginer que cet élément relatif aux vêtements du personnage titre, renferme le même sens que sa version adulte, puisqu'il s'agit du reflet de Gertrude, de son double ? Gertrude enfant est censée être fragile et innocente. Cependant, si nous accordons la même signification symbolique aux socquettes de Gertrude qu'à ses bas, celle-ci n'était peut-être pas l'ingénue qu'elle était supposée être. À cet égard, Isola nous donne un indice :

ISOLA :
Je passais par là
[...]
ISOLA :
Et au moment où je passais ton regard a croisé le mien
[...]
ISOLA :
Un regard terrible Gertrude
ISOLA :
Je ne pouvais supporter ton regard
GERTRUDE :
Une enfant
ISOLA :
M'a humiliée
[...]
ISOLA :
ET J'ÉTAIS LA REINE.³⁸

Le pouvoir est clairement renversé à ce moment-là et tombe entre les mains de l'enfant. Nous pouvons en déduire que ses chaussettes – symbole, de prime abord, de jeunesse et de pureté – renferment en fait le pouvoir de Gertrude sur Isola. Isola avait sous-estimé la force de cette enfant qui n'était pas ce qu'elle semblait être. C'est ce que Gertrude lui fait comprendre lorsqu'elle lui dit qu'elle « connaissai[t] mal [son] instinct et [son] inclination »³⁹. Les chaussettes avaient déjà changé la future reine en une puissante jeune femme. Isola, au

contraire, était apparue comme une créature affaiblie, humiliée devant un enfant. En conséquence, nous pouvons dire que, dans la pièce de Barker, les chaussettes en tant qu'élément de transformation, renferment le même sens symbolique que les bas de la reine et que le temps chronologique ne semble pas affecter la temporalité interne.

Ainsi, la question du double spéculaire pose-t-elle un réel problème identitaire : que reflète réellement le miroir, ou plutôt qui ? Cette seconde scène loin d'être une simple imitation, redouble, met en exergue le caractère des personnages en les amplifiant. La scène 6 ne serait donc dans son ensemble – comme le suggère Julien Bonhomme – qu'un prolongement spatial de la scène 4, où Gertrude et Isola auraient, malgré les ans, gardé les mêmes traits psychologiques. C'est grâce à un jeu subtil, non verbalisé, que Gertrude fait prendre conscience à Isola qu'elle n'est pas la reine toute puissante qu'elle pensait être jusqu'à présent. Cependant – à l'exception de Claudius – les autres personnages de la pièce ne prennent pas conscience du jeu de pouvoir qui s'exerce entre les deux femmes. En effet, Isola en tant que reine, était perçue comme étant omnipotente, au contraire de Gertrude qui n'était encore qu'un enfant. Mais la réalité est tout autre. Les rôles ne sont donc inversés qu'en apparence seulement. Claudius nous offre un éclairage précieux à ce sujet, alléguant que, comme lorsqu'elle était enfant, Gertrude continue de balancer ses jambes :

CLAUDIUS : (*qui lui parle dans son dos*) ELLES SE BALANCENT
TOUJOURS
ELLES SE BALANCENT AUJOURD'HUI (*Il rit*)
C'est vrai [...].⁴⁰

Claudius suggère dans cette scène que le temps n'a pas changé Gertrude fondamentalement. Une fois encore, chez Barker, le temps chronologique vient se confondre avec le temps interne ; cependant ici, le premier n'a pas de prise sur le second. Il en ira tout autrement pour le personnage d'Hamlet : le temps de l'horloge va en effet durement affecter la psyché du jeune prince.

Représentation freudienne du complexe d'Œdipe : de l'enfance à l'âge adulte

« C'est en toi, mon âme, que je mesure le temps »⁴¹
Saint Augustin

Dans la pièce de Barker, comme dans celle de Shakespeare, Hamlet porte un regard réprobateur sur la vie sexuelle de sa mère. Du point de vue de Freud, ce serait notre destinée que de diriger nos premières pulsions sexuelles vers notre mère et notre première envie de meurtre contre notre père⁴². Les relations conflictuelles d'Hamlet avec sa mère pourraient donc être analysées comme une manifestation du complexe œdipien⁴³. Ce concept peut être divisé en trois différents stades par lesquels le jeune prince semble passer tout au long de la pièce. Appliquer la théorie de Freud au personnage d'Hamlet pourrait donc expliquer son comportement⁴⁴.

En effet, Hamlet semble prendre la place de l'homme qui a toujours été très proche de Gertrude et qui représente à ses yeux la figure paternelle, ce qui l'a conduit à le tuer :

ISOLA :
Le serviteur l'attrape par le cou
[...]
Hamlet est plus fort
Mais aussi Hamlet a un couteau
[...]
Et il le poignarde
Une fois
Deux fois
Le serviteur tombe
[...].⁴⁵

Ce dégoût pour la sexualité de sa mère et le meurtre du père / Cascan constituent le premier stade du complexe d'Œdipe. Curieusement, Hamlet ne retournera pas cette haine contre Claudius qui est devenu le mari de la reine, peut-être voyant en lui son propre reflet. De plus, Claudius n'est pas encore identifié en tant que rival par Hamlet, ayant failli en tant que roi en ne parvenant pas à tuer le jeune prince.

Lorsqu'Hamlet se présente, affublé des vêtements de Cascan, le spectateur comprend que ce déguisement macabre l'aide à s'identifier à l'homme adulte qu'il n'est pas encore :

HAMLET :

[...] (*petit rire*)

Quand à la fin je cesserai ces futiles efforts j'aurai peut-être franchi le purgatoire de l'adolescence.⁴⁶

Coincé dans cette adolescence vécue comme une impasse, il sent cependant que les choses changent et que, pour lui le stade de l'âge adulte approche. En effet, la mort de son père biologique, le roi précédent, a fait de lui un homme :

HAMLET :

C'est la faute de mon père

Demain

Je serai un autre homme

[...]

Dernier jour d'enfance que ce jour

CE

JOUR

LE

DERNIER

Comment pourrai-je l'honorer autrement ?⁴⁷

Si le meurtre du père marque en quelque sorte la fin de l'innocence et de l'enfance, le passage à l'âge adulte va aussi le mener vers sa propre mort. En effet, lorsque Claudius et Gertrude planifient la fin de son existence, il décide de se conformer à ce que l'on attend de lui :

QU'Y A-T-IL DANS CE VERRE QUE JE DEVRAIS

[...]

(... Dans un élan soudain HAMLET porte le verre à ses lèvres et en avale le contenu...)

[...]

(...*Hamlet tombe sur les genoux, le verre intact dans la main, le regard fixé sur sa mère...*)

(... *Hamlet dans un effort final, repose le verre sur son pied, un acte de pure volonté. Il meurt...*).⁴⁸

Le passage ci-dessus nous montre qu'Hamlet a grandi et qu'il saisit maintenant le jeu et les enjeux politiques. Il avale le poison en regardant sa mère pour lui faire comprendre qu'il est conscient de ce qui se joue.



Figure 3 : Dessin d'Howard Barker intitulé Hamlet drains the Glass. Crédit Photo : Patricia Ravel – 2018 – Autorisation Howard Barker.

Hamlet accepte sa destinée et se comporte en héros tragique, reprenant les archétypes de la tragédie grecque. Cela n'est pas surprenant, lorsque l'on connaît l'influence des textes classiques sur toute l'œuvre de Barker. À ce sujet, Heiner Zimmermann livre les observations suivantes :

En évoquant la tragédie grecque en tant que modèle, Barker s'en est approprié l'autorité pour son « théâtre de la Catastrophe ». Il définit son théâtre par sa parenté avec la tragédie classique, et en adopte quelques-uns des principes centraux. Il en invertit aussi d'autres ou leur prête une signification nouvelle selon ses besoins.⁴⁹

Ici, Barker redonne à Hamlet l'apparence du héros lorsque ce dernier choisit volontairement de mourir. En effet, il incarne par ses actes le héros tragique qu'il devient à ce moment-là, rappelant ainsi les préceptes que Sénèque prodigue à son jeune disciple Lucilius lorsqu'il lui recommande « [q]ue [ses] discours, [sa] conduite ne fassent qu'un » et qu'il prenne « garde que rien ne [le] fasse déchoir »⁵⁰. Cependant, et à l'inverse de Hamlet dans Shakespeare⁵¹, ni Claudius ni sa mère ne

vont lui accorder ce statut. Même Isola, la grand-mère du jeune prince, passe devant la scène, indifférente à la tragédie qui se joue, ne prêtant attention qu'aux pleurs du bébé de Gertrude : « *[Isola]...regarde la scène et s'apprête à ressortir sur la pointe des pieds lorsque l'enfant se met à pleurer* »⁵². De surcroît, Gertrude demandera simplement qu'on l'« étend[e] nu quelque part »⁵³. En refusant qu'Hamlet soit revêtu des habits dus à son rang, la reine lui refuse du même coup son statut de prince et de héros.

Lorsqu'Hamlet embrasse son destin, c'est le troisième stade théorisé par Freud, où le prince du Danemark retrouve l'équilibre même si cela le conduit à la mort. Dans cette dernière partie, le temps est donc celui de l'âme, de la psyché⁵⁴. En somme, concernant Hamlet, le temps chronologique affecte irrémédiablement le temps interne du protagoniste et fait du jeune prince celui que l'on attend qu'il soit, même si son nouveau rang de héros n'est reconnu que par les spectateurs/lecteurs.

Conclusion : pluralité de la temporalité et multiplicité scripturale chez Barker

La représentation de la temporalité dans *Gertrude, le cri*, puise son originalité dans l'utilisation du temps externe par Barker pour expliquer, voire grever le temps interne. Pour y parvenir, le dramaturge recourt à une abondance de stratagèmes et brouille parfois les pistes en mélangeant les modes scripturaux. La singularité du travail de Barker réside bien sûr non dans le récit proprement dit, mais dans le traitement du texte dramatique dont l'efficacité stylistique est indéniable. À l'instar de Vanasay Khamphommala dans *L'art du théâtre de Howard Barker : la scène et la page en conflit*, « on peut se demander si certaines pièces n'ont pas [...] vocation à être lues dans le silence de la page plutôt que vues et entendues sur scène »⁵⁵. Dans *Gertrude, le cri*, le temps ordinaire se fond avec le vécu psychologique afin de dévoiler l'essence des personnages. Ainsi, Claudius se révélera incapable d'agir en souverain. *A contrario*, le passage du jeune Hamlet de l'adolescence à l'âge adulte l'aide à prendre pleinement conscience de ses responsabilités et fait de lui un véritable héros tragique. Cela nous conduit à nous interroger, dans le sillage de saint Augustin dans *Les Confessions*, sur ces différentes questions :

Qu'est-ce en effet que le temps ? Qui serait capable de l'expliquer et de le définir brièvement ? Qui peut le concevoir, même en pensée assez nettement pour exprimer par des mots l'idée qu'il s'en fait ?⁵⁶

Les différentes représentations du temps dans le texte de Barker nous confirment, si besoin était, que le temps n'est pas un, mais multiple. Nous pouvons alors convenir, comme Paul Ricoeur dans *Temps et Récit, Le Temps raconté* (1985), de la présence dans l'œuvre de Barker, d'un « temps singulier pluriel »⁵⁷, où temps externe et interne sont assujettis l'un à l'autre mais se servent aussi l'un de l'autre.

NOTES :

1 Dubar Claude, « Du temps aux temporalités : pour une conceptualisation multidisciplinaire », dans *Temporalités* [En ligne], 20 | 2014, mis en ligne le 24 février 2015, consulté le 15 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/temporalites/2942>.

2 À ce sujet, Paul Ricoeur nous dit dans *Temps et récit 3, Le temps raconté* : « Il n'est pas possible d'attaquer le problème du temps par une seule extrémité, l'âme ou le mouvement, la *psukhé* ou la *phusis*, le psychique ou le cosmique ». Ricoeur Paul : *Temps et récit 3, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 42.

3 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, œuvres choisies, vol. 4, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, Montreuil-sous-Bois, éditions théâtrales, 2003, 3, p. 23.

4 Shakespeare William, *Hamlet*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Folio Gallimard, [1957] 1992, Acte 1, scene 5, p. 56.

5 Voir les recueils de poésie tels que Barker Howard, *Sheer Detachment*, Cambridge, Salt Publishing, 2009 ou encore Barker Howard, *The Tortmann Diaries*, Londres, Calder Publications, 1996.

6 Barker Howard, *Death, the One and the Art of Theatre*, Londres, Routledge, 2004, p. 1. « There is "the theatre" and there is "the art of theatre". All that is proposed in this book pertains to the latter ».

7 « I write much more poetry now than I did. And what I have allowed myself to do is to let the poetry flow back into the playwriting ». Brown Mark (dir.), *Howard Barker Interviews 1980-2010 : Conversations in Catastrophe*, Bristol, Intellect, 2011, p. 169.

8 Voir Ravel Patricia, « Hamlet's Clothing and Journey to Adulthood. » dans Sophie Chiari et Anne-Marie Miller-Blaise (dir.), *Strange Habits: Clothes, climes, and the environment in Shakespeare and his contemporaries*. Colloque organisé par Sophie Chiari (Université Clermont Auvergne) et Anne-Marie Miller-Blaise (Institut Universitaire de France, Université Paris-3 Sorbonne Nouvelle). À paraître.

9 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 5, p. 45.

10 *Ibid.*, 5, p. 44.

11 *Ibid.*, 5, p. 45.

12 *Ibid.*, 5, p. 45.

13 *Ibid.*, 5, p. 39.

14 *Ibid.*, 5, p.39.

15 *Ibid.*, 5, p. 39.

16 *Ibid.*, 5, p. 39.

17 *Ibid.*, 5, p. 40.

18 Shakespeare William, *Hamlet*, Londres, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, 2008, Act 3. Scene 3, 73-96, p. 274-276.

19 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 19, p. 101.

20 *Ibid.*, 1, p. 17.

21 Khamphommala Vanasay, « Rythmer le chaos : l'usage du vers dans l'œuvre dramatique de Howard Barker », dans *Études anglaises*, vol. 65, n° 4, 2012, p. 451-466. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2012-4-page-451.htm>

22 Barker Howard, *Gertrude, The Cry, Plays two*, Londres, Oberon books Ltd, Oberon modern Playwrights, 2013, 1, p. 83

- 23 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 1, p. 17.
- 24 Khamphommala Vanasay, « “L’art du théâtre” de Howard Barker : la scène et la page en conflit », *Sillages critiques* [En ligne], 18 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 11 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4094>
- 25 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats *op. cit.*, 1, p. 18.
- 26 Aristote, *La Physique*, traduit par A Stevens, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, Livre IV, 1999, 219a, p. 182.
- 27 *Ibid.*, 221a, p. 187.
- 28 *Ibid.*, 221a, p. 188
- 29 Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 183.
- 30 Bonhomme Julien, « Réflexions multiples. Le miroir et ses usages rituels en Afrique centrale », dans *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, document 9, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 08 octobre 2021. URL : <http://imagesrevues.revues.org/147>
- 31 En effet, la scène 4 et la scène 6 impliquent les deux mêmes personnages : Gertrude et Isola. De plus, ces deux scènes font référence à deux pièces de vêtement très similaires à savoir les bas et les chaussettes de Gertrude.
- 32 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 6, p. 46.
- 33 *Ibid.*, 6, p. 47.
- 34 *Ibid.*, 6, p. 48.
- 35 Barker Howard, interview donnée à son domicile de Brighton, lors d’une rencontre avec Patricia Ravel en 2018.
- 36 Dans le *Hamlet* de Shakespeare, le jeune prince est aussi très critique à l’égard de la sexualité de sa mère. Cependant, et contrairement à Barker, Shakespeare, ne donne jamais à Gertrude la possibilité d’exposer ses sentiments, puisqu’il n’a écrit aucun soliloque à son intention.
- 37 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 4, p. 29.
- 38 *Ibid.*, 19, p. 94-95.
- 39 *Ibid.*, 6, p. 50.
- 40 *Ibid.*, 4, p. 30.
- 41 Saint Augustin, *Œuvres de saint Augustin. Les Confessions livres VIII-XIII*, livre XI, (texte de l’édition de M. Skutella, introduction et notes par A. Solignac, traduit par E. Tréhorel et G. Bouissou), Paris, Études Augustiniennes (coll. « Bibliothèque Augustinienne »), 1962, (Nouvelle éd. augmentée 1992, réimpression 1996), BA 14, p. 332.
- 42 « It is the fate of all of us, perhaps, to direct our first sexual impulse towards our mother and our first hatred and our first murderous wish against our father » (Ma traduction : « C’est peut-être le destin de chacun d’entre nous de diriger sa première impulsion sexuelle vers sa mère et sa première haine et son premier désir de meurtre contre son père ». Freud Sigmund, *The Interpretation of Dreams* [1899], New York, James Strachey (ed.), Basic Books, 2010, p. 621.
- 43 Freud Sigmund, *The Interpretation of Dreams* [1899], New York, James Strachey (ed.), Basic Books, 2010, p. 621. Le complexe d’Œdipe est un terme qui a été utilisé pour la première fois par Freud en 1899 dans son livre, *L’Interprétation du rêve*, pour expliquer sa théorie sur les stades psychosexuels du développement.
- 44 *Ibid.*, p. 621.
- 45 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 17, p. 89-90.
- 46 *Ibid.*, 3, p. 23.
- 47 *Ibid.*, 3, p. 24-25.
- 48 *Ibid.*, 19, p. 96-97.
- 49 Zimmermann Heiner, « L’appropriation de la tragédie classique par Howard Barker : l’exemple de La Morsure », dans *Alternatives théâtrales*, 57, études théâtrales, Louvain-La-Neuve, Revue du centre d’études théâtrales de l’UCI, 2004, p. 56.
- 50 Sénèque, *Lettre à Lucilius*, lettre X.
- 51 Dans le *Hamlet* de Shakespeare, Fortimbras va traiter Hamlet en héros tragique :
 « Left four captains
 Bear Hamlet like a soldier to the stage ;/
 For he was likely, had he been put on, /
 To have proved most royally; and for his passage, /
 The soldiers’ music and the rites of war/
 Speak loudly for him ». (5.2.348-353, Shakespeare William, *Hamlet, op. cit.*, p. 19).
- Traduction de William Shakespeare par Jean Malaplate, Paris, Ed. José Corti, Centre national des lettres, 1991, p. 271.

LES REPRÉSENTATIONS DE LA TEMPORALITÉ DANS *GERTRUDE, LE CRI*

« Qu'Hamlet soit transporté par quatre capitaines/
Sur la scène ainsi qu'il convient pour un guerrier, /
Car il aurait montré sans doute dans l'épreuve/
Un courage royal. Et que, pour son trépas, /
Le rituel et la musique militaires/
Proclament haut son nom. » (5.2.393-398)

52 Barker Howard, *Gertrude, le cri*, traduit par Elisabeth Angel-Perez et Jean-Michel Déprats, *op. cit.*, 19, p. 97.

53 *Ibid.*, 19, p. 98.

54 Le terme « psyché » vient du verbe grec *psukhein* qui signifie souffler ; habituellement, le mot « psyché » est traduit par « âme ». (Dictionnaire Larousse).

55 Khamphommala Vanasay, « L'art du théâtre de Howard Barker : la scène et la page en conflit », *op. cit.*

56 Saint Augustin, *Œuvres de saint Augustin. Les Confessions livres VIII-XIII*, livre XI, (texte de l'édition de M. Skutella, introduction et notes par A. Solignac, traduit par E. Tréhorel et G. Bouissou), Paris, Études Augustiniennes (coll. « Bibliothèque Augustinienne »), 1962, (Nouvelle éd. augmentée 1992, réimpression 1996), BA 14, chapitre 14, p. 360.

57 Ricœur Paul, *Temps et récit 3...*, *op. cit.*, p. 42.