

Dossier Feuilleton Howard Barker n°5



Mercredi 4 février : première du spectacle *Le Cas Blanche-Neige* (*Comment le savoir vient aux jeunes filles*), mis en scène par Frédéric Maragnani ! Cet épisode y sera entièrement consacré et nous espérons qu'il vous aidera à préparer votre venue au spectacle.

Vous trouverez ici quelques extraits de ce que la psychanalyse a pu dire du conte de Blanche-Neige, des éléments de comparaison sur les personnages féminins principaux des pièces *Gertrude* (*Le Cri*) et *Le Cas Blanche-Neige*, ainsi que des notes prises par l'assistante à la mise en scène lors de la création du spectacle en novembre 2005 au Théâtre Jean Vilar de Suresnes.

Nous remercions le Compagnie Travaux Publics qui a bien voulu nous fournir des éléments sur le travail de Frédéric Maragnani sur ce spectacle.

Nous restons bien évidemment disponibles pour toute information, par courriel ou par téléphone.



4 – 20 février 2009
Ateliers Berthier 17^e

mise en scène **Frédéric Maragnani**

traduit de l'anglais par **Cécile Menon** (éditions Théâtrales)

décor **Camille Duchemin**

costumes **Sophie Heurlin et Vincent Dupeyron**

lumière **Éric Blossé**

créateur sonore **Benjamin Jaussaud**

avec

Marie-Armelle Deguy

Christophe Brault

Céline Milliat-Baumgartner

Jean-Paul Dias

Isabelle Girardet

Emilien Tessier

Patricia Jeanneau

Laurent Charpentier

Jérôme Thibault

La Reine

Le Roi

Blanche-Neige

Le Bûcheron-Serviteur

Jane, Sara,
servantes de la Reine

Déviant

Vieille Femme,
miroir pour la Reine

Jeune Déviant

Smith, le Forgeron



Le Cas Blanche-Neige

(Comment le savoir vient aux jeunes filles)
de **Howard Barker**
mise en scène **Frédéric Maragnani**

4 – 20 fév 2009

avec: Christophe Brault, Laurent Charpentier, Marie-Armelle Deguy, Jean-Paul Dias, Isabelle Girardet, Patricia Jeanneau, Céline Milliat-Baumgartner, Jérôme Thibault, texte français Cécile Menon, scénographie Camille Duchemin, costumes Sophie Heurlin, lumière Éric Blossé, son Benjamin Jaussaud

production: Compagnie Travaux Publics,
avec le soutien de l'Office artistique
de la région Aquitaine

Ateliers Berthier
angle de la rue André Suarès et du Bd Berthier Paris 17^e
Métro et RER Porte de Clichy
Location 01 44 85 40 40 ou sur theatre-odeon.eu theatreonline.fr
FNAC (01 892 68 36 22 (www.fnac.com)) et Agences

TRANSFUGE

Extrait en anglais du *Cas Blanche-Neige (Comment le savoir vient aux jeunes filles)* / *Knowledge and a Girl (the Snow White Case)*, Scène 1

A Queen naked in a forest

QUEEN Infantile he calls me
Is that not a lovely word ?
He thinks the word humiliates me but I like the word
I wear the word
I walk in it
You say it
You say infantile

SERVANT

QUEEN Infantile
Now slap me
Slap the woman who is infantile

(The servant slaps)

YOU HAVE SLAPPED A QUEEN SLAPPED A QUEEN AND STRIPPED HER
GOD HELP YOU WHEN I TELL

SERVANT *(Aghast)*

QUEEN Tell ?
Tell yes
Have I not a husband ?
Is my husband not the king ?

SERVANT

QUEEN The king yes
And kings must know
They must know everything
DON'T SQUIRM
DONT TWIST AWAY LIKE THAT
OH SILLY WOODMAN
Your fluid trickles clown my thigh your stuff is in my womb or higher higher
into my womb and hot such hot stuff yours
Give me my pants now give me my bra or do you want them
YOU WANT THEM BUT YOU'RE IN SUCH A TERROR THEY'LL BE
DISCOVERED IN YOUR ROOM
The King would cut your head off
With your own axe
The woodman chopped
That would amuse him
And me
It would amuse me too
If you are afraid to take my underwear then
steal my shœs

SERVANT

QUEEN

Your shœs
But what's the queen without her shœs
I dont know what am I without my shœs
A child perhaps
Swim me

SERVANT

Swim me who is nothing without shœs
I'll Swim you
I'll shudder you and turn your darkness inside
out

QUEEN

I'll make you scream with labour
Yes

SERVANT I'll see you stagger under infants that hang
off your breasts

QUEEN Do
Do

SERVANT RINSE
FLOOD
AND WRECK YOUR TAUT QUEEN'S
BELLY YOU (The Queen laughs)

QUEEN Taut yes
So taut and never stretched my belly
If any man can stretch me that man's you

Knowledge and a Girl (the Snow White Case) d'Howard Barker – Calder Publications

Extrait en français, Scène 7

Blanche-Neige Le Roi de tous les Irlandais a un fils
Le Prince de tous les Irlandais
Et en partant il m'a dit
En m'écrasant la main

La Reine C'est vrai qu'il écrase les mains

Blanche-Neige C'est vrai
Il n'en finit pas de les écraser
Il m'a dit
Que ce fils-là viendrait me rendre visite
Et
Et
Vous allez rire
QU'IL ME SAUVERAIT

Elle rit faiblement

La Reine Vous sauverait vraiment
DE QUI ?

Blanche-Neige C'est ce que j'ai répondu (elles rient) Et il a dit de vous
DE LA DEPRAVATION
Son mot favori
LA DEPRAVATION DE LA REINE VOTRE MERE

Le Cas Blanche-Neige (Comment le savoir vient aux jeunes filles), traduction Cécile Menon— texte publié aux éditions Théâtrales

Blanche-Neige et la psychanalyse

«Barker ignore la morale. Il digère l'apport de la psychanalyse et met à nu toutes les structures sous-jacentes du désir qui traversent le conte des frères Grimm».

F. Maragnani

Blanche-Neige ou le développement de l'enfance

Peu de contes de fées réussissent à aider l'auditeur à distinguer les phases principales du développement de l'enfance aussi bien que le fait *Blanche-Neige*. Dans ce conte, comme dans la plupart des autres, les années préœdipiennes, où l'enfant était totalement dépendant, sont à peine mentionnées. L'histoire se rapporte essentiellement aux conflits œdipiens entre la mère et la fille, à l'enfance, et, finalement, à l'adolescence, et insistent sur ce qui constitue une «bonne enfance» et sur ce qu'il faut faire pour en sortir. [...]

Les relations de Blanche-Neige avec la reine symbolisent certaines des graves difficultés qui peuvent surgir entre la mère et la fille. Mais elles sont aussi, sur des personnages distincts, des projections de tendances incompatibles qui sont propres à un seul et même individu. [...]

Après avoir failli être détruite par son conflit pubertaire précoce et par la rivalité qui l'opposait à sa marâtre, Blanche-Neige tente de se réfugier dans une période de latence dénuée de conflits où, sa sexualité restant en sommeil, elle peut éviter les tourments de l'adolescence. Mais le développement humain, pas plus que le temps, ne peut rester statique, et il ne sert à rien d'essayer de revenir à une vie de latence pour échapper aux troubles de l'adolescence. Au tout début de son adolescence, Blanche-Neige commence à connaître les désirs sexuels qui étaient refoulés et endormis pendant la latence. Au même moment, la marâtre, qui représente les éléments consciemment refusés dans le conflit interne de Blanche-Neige, rentre en scène et brise la paix intérieure de la jeune fille.

La facilité avec laquelle Blanche-Neige, à différentes reprises, se laisse tenter par sa marâtre, malgré les avertissements des nains, montre combien ces tentations sont proches de ses désirs secrets. Les nains lui disent en vain de ne laisser entrer personne dans la maison, ou, symboliquement, dans son être intérieur. [...] Les hauts et les bas des conflits adolescents sont symbolisés par le fait que Blanche-Neige est tentée par deux fois, mise en grand danger, et sauvée par un retour à son existence de latence. À la troisième tentation, elle renonce à recourir à l'immaturité pour fuir les difficultés de l'adolescence. [...]

Si la reine avait vraiment voulu tuer Blanche-Neige, elle aurait facilement pu le faire tout de suite. Mais si elle avait simplement pour but d'empêcher sa fille de la surpasser, il lui suffisait de la neutraliser momentanément. La reine représente donc une mère (ou un père) qui réussit à maintenir temporairement sa domination en interrompant le développement de son enfant. Sur un autre plan, cet épisode signifie que Blanche-Neige n'accepte pas sans conflit son désir d'être bien corsetée pour se rendre sexuellement plus désirable. Sa perte de conscience exprime symboliquement qu'elle est submergée par le conflit qui oppose ses désirs sexuels à l'angoisse qu'ils font naître en elle. Comme c'est par pure vanité qu'elle accepte de se faire lacer, on voit très bien qu'elle a quelque chose en commun avec sa marâtre vaniteuse. Tout se passe comme si les désirs et les conflits adolescents de Blanche-Neige la menaient à sa perte. Mais le conte de fées ne s'y laisse pas prendre et, une fois de plus, il enseigne à l'enfant une leçon lourde de sens : si elle n'expérimente pas et si elle ne maîtrise pas les dangers qui accompagnent sa croissance, jamais Blanche-Neige ne pourra s'unir au prince.

Quand ils rentrent de leur travail, les gentils nains trouvent Blanche-Neige étendue inerte sur le sol ; ils la délaient et elle reprend son souffle. Elle revient momentanément au stade de latence. Les nains la mettent de nouveau en garde, encore plus sérieusement, contre les ruses de la reine, c'est-à-dire contre les tentations du sexe. Mais les désirs de Blanche-Neige sont les plus forts. La reine, déguisée en vieille femme, revient pour lui dire : *«Laisse-moi faire... Je vais te peigner un peu comme il faut !»* (avec un peigne qu'elle a empoisonné). Blanche-Neige se laisse de nouveau séduire et fait entrer la reine pour qu'elle la peigne. Ses intentions conscientes sont étouffées par son envie d'avoir une belle coiffure et par son désir inconscient d'augmenter son attrait sexuel. Une fois de plus, ce désir a un effet de «poison» sur Blanche-Neige qui en est au début de son adolescence encore immature, et une fois de plus elle s'évanouit. Et, une fois de plus, les nains se portent à son secours. La troisième fois que Blanche-Neige succombe à la tentation, elle mange la pomme fatidique que lui présente la reine habillée en paysanne. Les nains ne peuvent plus rien faire pour elle ; la régression de l'adolescence au stade de latence a cessé d'être une solution pour Blanche-Neige. [...]

Pour endormir la méfiance de Blanche-Neige, la reine coupe la pomme en deux ; elle mange la partie blanche, laissant la partie rouge, empoisonnée, à sa fille. On nous a à plusieurs reprises parlé de la double nature de l'héroïne : elle était aussi blanche que la neige et aussi rouge que le sang, c'est-à-dire que son être se présentait sous un double aspect : asexué et érotique. En mangeant la partie rouge (érotique) de la pomme, elle met fin à son «innocence». Les nains, qui étaient les compagnons de son existence fixée au stade de latence, sont incapables de lui rendre la vie. Elle a fait son choix, aussi nécessaire que fatal. Le rouge de la pomme évoque des associations sexuelles,

comme les trois gouttes de sang qui conduisent à la naissance de Blanche-Neige, et comme la menstruation, cet événement qui marque le début de la maturité sexuelle.

Tandis qu'elle mange la partie rouge de la pomme, l'enfant qui est en Blanche-Neige meurt et est placé dans un cercueil de verre. [...]

L'histoire de Blanche-Neige nous apprend qu'il ne suffit pas d'atteindre la maturité physique pour être prêt, intellectuellement et affectivement, à entrer dans l'âge adulte, en tant qu'il est représenté par le mariage. L'adolescent doit encore grandir, et il faut encore beaucoup de temps avant que soit formée une personnalité plus mûre et que soient intégrés les vieux conflits. C'est à ce moment-là seulement qu'on est prêt à accueillir le partenaire de l'autre sexe et à établir avec lui les relations intimes qui permettent à la maturité adulte de s'accomplir. Le partenaire de Blanche-Neige est le prince qui reçoit le cercueil des mains des nains et qui l'emporte. En chemin, une secousse fait tousser Blanche-Neige qui crache la pomme empoisonnée et revient à la vie, prête pour le mariage. Son drame a commencé par des désirs d'introjection orale : l'envie qu'a eue la reine de manger les organes internes de Blanche-Neige. Le fait que Blanche-Neige rejette la pomme – l'objet néfaste qu'elle avait absorbé – indique qu'elle s'est libérée définitivement de son oralité primitive, qui représente toutes ses fixations immatures.

Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*



Châtiment pour crime d'inhumanité

À partir de ce moment, l'ordre des prééminences bascule : celle qui tyrannisait jusqu'à la Réalité de son royaume, il paraît tout naturel, à présent, qu'«on» – n'importe qui – lui apporte l'instrument de sa mise à mort, des mules de fer chauffées à blanc avec lesquelles elle va devoir danser. Exhibitionniste forcenée, la reine n'avait jamais aucun partenaire autre que son image en miroir. Pétrifiée dans son narcissisme, elle ne parvenait pas à se représenter en face d'un autre, d'un autre à séduire : elle se montrait à elle-même, pour elle-même, en une insatiable gesticulation. Son supplice dit qu'à trop cultiver le paraître, on finit par s'épuiser à mort.

Cette reine immature ne pouvait pas être une femme : sa haine de Blancheneige-la-parfaite était aussi une haine de la féminité. Alors que pour dire la beauté de l'enfant, le narrateur use tout à la fois de l'affirmation directe («*cependant, Blancheneige grandissait et embellissait de plus en plus*»), de l'attendrissement du chasseur mandaté pour la tuer, de l'amicale réserve des bêtes sauvages au cœur de la forêt, de l'admiration des nains et du bouleversement du prince, il n'accorde en revanche que l'épaisseur d'un mot à celle de sa marâtre : «*C'était une belle femme*» (*es war eine schöne Frau*). Cette beauté n'est que la fallacieuse enveloppe d'un monstre : «*elle était froide et arrogante*». Comme fréquemment dans les contes de Grimm, l'humanité fuit ceux qui s'opposent trop indécentement au cours naturel des choses, à savoir le plus souvent : l'écoulement normal du temps, et l'inéluctable succession des générations. Peu à peu, la reine révèle son vrai visage, et ce visage s'avère de moins en moins humain.

La structure du conte, à cet égard, est curieuse et subtile. Les narrateurs merveilleux, en effet, hésitent rarement à appeler un chat par leur nom, et ils n'ont aucun scrupule à vendre précocement la mèche, en explicitant la véritable nature des forces en jeu : «*Or, c'était une sorcière*» (*Les Six Cygnes, Les Deux Frères*). Dans les *Six Cygnes* encore, il est immédiatement clair que la nouvelle épouse du roi est fille de sorcière, sorcière elle-même : «*Comme sa mère lui avait appris la sorcellerie [...]*». Rien de semblable ici : la reine apparaît initialement plus froide que sorcière. Du premier déguisement, cependant, à cette «*chambre secrète et solitaire où personne n'entrait jamais*» (faut-il entendre qu'elle y met les pieds pour la première fois ?), en passant par «*les tours magiques qu'elle connaissait*», tout se passe comme si elle devenait sorcière – c'est-à-dire non humaine – parallèlement à l'exaspération de son narcissisme. La sagesse merveilleuse, chez les Grimm du moins, refuse l'humanité à ceux qui bafouent les règles de l'humain. Il n'est pas très pertinent, je crois, de chercher à savoir si, vieillissant, la reine a enlaidi ou non : Blancheneige disparue après un long combat, sa marâtre demeure «la plus belle du pays», comme auparavant. L'accent ne porte pas sur le processus de vieillissement, mais sur l'inhumanité radicale d'un narcissisme jusqu'au-boutiste. Au fond, on ne sait pas très bien si ce que refuse la seconde épouse du roi, c'est de vieillir ou de se laisser surpasser, mais les conséquences de son vertige égocentrique sont nettes : les autres ne peuvent pas vivre, dussent-ils mourir pour cela.

Marc GIRARD, *Les contes de Grimm, lecture psychanalytique*

Les personnages féminins chez Barker : *Gertrude* et *Le Cas Blanche-Neige*

Mais qu'est-ce que la Reine sans ses chaussures
H. B.

Quelle bonne chose
Quelle bonne chose que vous ne sachiez jamais avec moi
H. B.

Peu après *Gertrude (Le Cri)*, au cours de la même année 2002, Barker publie *Le Cas Blanche-Neige*. À nouveau, il s'inspire ouvertement d'un texte censé être « bien connu » : après le drame le plus universellement célèbre, le conte le plus populaire du monde (et sans doute aussi, du fait de l'adaptation qu'en a faite Walt Disney, l'une des œuvres littéraires les plus méconnues, plus encore que ne l'est le chef-d'œuvre de Shakespeare). Dans *Gertrude*, comme on l'a vu, le dramaturge ne part pas exactement du texte qui lui sert de modèle, mais d'une scène qui est antérieure aux événements relatés dans la tragédie, celle au cours de laquelle le père de Hamlet est empoisonné dans son jardin : reconstituant le tableau de ce meurtre, Barker en développe ensuite les conséquences, ou l'élan des différentes « possibilités » qu'il ouvre (à noter que « les possibilités » sont cruciales dans la pensée de Barker autant que dans son lexique, au point de lui fournir le titre de l'une de ses pièces). Dans *Le Cas Blanche-Neige*, en revanche, le point de départ du drame ne se situe pas en amont du texte de référence, mais à son terme. C'est en effet dans les dernières lignes du conte original des frères Grimm que Barker semble avoir remarqué un curieux détail, généralement oublié (ou censuré), assez troublant pour que sa propre imagination théâtrale s'en empare. Et peut-être parce que ce détail, étant donnée sa cruauté, risquerait de lui être attribué à tort par des lecteurs trop vite convaincus que de tels excès (qui de fait sont bien dans sa manière) lui appartiennent exclusivement, Barker a pris soin (non sans ironie, sans doute) de citer en exergue de son œuvre le passage concerné :

« La méchante marâtre de Blanche-Neige fut elle aussi conviée au festin. Mais on avait déjà mis sur le feu des pantoufles de fer que l'on apporta avec des tenailles et déposa devant elle. Puis on la força à chauffer ces souliers rougeoyants, et à danser jusqu'à tomber raide morte. »



Le Cas Blanche-Neige © Frédéric Demesure

Gertrude et *Le Cas Blanche-Neige*, deux pièces si nettement apparentées, se distinguent donc par le mouvement qui les engendre. La première diverge par rapport à son image-source ; la seconde converge sur elle, et en propose (c'est la grande scène 20) une version hallucinante. La première, à partir de la scène fondatrice, invente une autre tragédie derrière celle d'Hamlet ; la seconde, partant de l'affreux châtement au revers de la fin heureuse de Blanche-Neige, construit à reculons un tout autre conte. Et ce conte-là, cette version noire qu'invente Barker, tend à son original un miroir étonnamment complexe. Pour une part, l'histoire n'appartient plus tant à Blanche-Neige qu'à la Reine – cette marâtre des frères Grimm que les personnages de Barker, par une apparente anomalie, ne désignent pourtant jamais autrement que comme étant la mère de la princesse. D'emblée, elle impose sa royale nudité au cœur de la forêt sexuelle, pareille dans sa sauvagerie à une Lady Chatterley dépouillée de tout romantisme. En déplaçant ainsi le centre de la catastrophe de la jeune fille à marier (Barker précise que Blanche-Neige est âgée de 17 ans) vers la femme déjà mûre (là encore, son âge est fixé : 41 ans), le dramaturge reprend le geste même qu'il avait opéré dans *Gertrude*, en transformant Hamlet en personnage secondaire, simple satellite du mystère de sa mère. La jeune princesse, de même, rôde autour de la génitrice (qui justement n'en est pas une) et lui envie son pouvoir d'attraction, troublée comme par un secret qu'elle tente en vain de percer avant de disparaître à son tour dans la forêt pour y coucher avec sept hommes... Blanche-Neige est d'ailleurs si peu le foyer de perfection autour duquel tout gravite qu'elle n'apparaît plus dans le miroir maternel. Ce miroir, qui ne cesse de se briser, n'est plus pour la reine qu'un moyen de «contempler la forme de la douleur», douleur qui est d'abord «celle de celui qui [la] regarde». De ce point de vue, comme l'a noté Elizabeth Angel-Perez, «*les deux mythes que Barker convoque comme hypotextes [...] lui permettent d'explorer de manière paroxystique l'essence nécessairement tragique de l'être-femme*». Cependant, alors que dans *Gertrude* le couple royal est liquidé d'entrée de jeu, laissant la voie libre à d'autres rapports, la Reine du *Cas Blanche-Neige* ne tente jamais rien contre la vie de son époux : dans l'exploration de la relation (conduite, ici comme ailleurs, sur fond d'adultère et de tromperie), la dimension conjugale, le mélange de complicité hostile et de combat à qui perd gagne qu'elle rend possible, sont ici essentiels. La jalousie du roi (compliquée de nettes tendances voyeuristes et fétichistes) fait d'ailleurs parfois songer à celle qui tourmente Léontès dans *Le Conte d'hiver*. La reine elle-même, qui semble mettre un point d'honneur à ne jamais mentir, paraît reconnaître que tout se joue entre elle et son époux, comme un ballet cruel : pour sa part, si elle ne peut «pas lui donner d'enfant, [son] premier devoir envers [son] seigneur est certainement de le distraire» ; quant au roi, elle salue en fin de compte sa «parfaite ingéniosité» ainsi que «la beauté de [leur] lutte». Énigmatique et sanglante beauté, pareille au miroir de douleur auquel la reine torturée réclame à son dernier instant «le reflet de ma fierté». Cette réécriture moderne d'un matériau immémorial, ce devenir-tragédie du conte, ont fasciné Frédéric Maragnani.

Daniel Loayza

Entretien avec Howard Barker

Dans Blanche-Neige et Gertrude, vous changez le centre de gravité du sujet d'origine, pour lui substituer la figure de la reine. Est-ce une manière de proposer un nouveau traitement de thèmes anciens et connus ?

Oui, je suppose, j'ai été attiré vers cela. J'ai fait des réécritures de nombreuses pièces : une réécriture du *Roi Lear*, mais aussi de *Minna von Barnhelm*, l'œuvre de Gotthold Lessing, de celle de Middleton, *Femmes, méfiez-vous des femmes...* Il me semble que les grands mythes et les grands textes entrent dans l'espace culturel de la société. *Lear* est un mythe européen : il n'a pas été inventé par Shakespeare, bien sûr, Shakespeare n'a jamais inventé une histoire. C'est d'ailleurs une des absences intéressantes chez Shakespeare : il n'a jamais été un conteur, il prenait une histoire et la re-racontait. Comme écrivain et comme artiste, je retourne parfois à des thèmes existants et je les re-raconte de mon point de vue et de celui de mon époque. Cela me semble une pratique normale et légitime pour un artiste, qu'il s'occupe d'art plastique ou théâtral.

Le Cas Blanche-Neige commence par une scène où un serviteur gifle la reine. La violence physique a une grande importance dans cette œuvre, comme dans d'autres. Pourquoi vouloir la montrer sur scène ?

C'est une question que je ne me pose pas : pourquoi ne pas la montrer ? Parce que je risquerais de corrompre les spectateurs ? Je ne pense pas le théâtre comme un jeu éducatif, pas du tout. Je n'ai aucun intérêt moral pour les spectateurs, je n'ai aucun intérêt moral pour l'activité théâtrale. Il n'y a donc rien qui soit dans la vie et que je ne puisse dire. La violence a une place très importante dans l'existence, et donc sur scène.

Le Cas Blanche-Neige est, entre autres, une pièce sur une femme qui ne veut pas vieillir – la reine –, et une jeune fille qui veut être considérée comme une femme. Que pensez-vous de ce conflit des générations ?

J'ai toujours été intéressé, d'un point de vue pratique, par les relations entre une mère et sa fille. Il y a un conflit fondamental entre une mère et sa fille qui n'est pas, je crois, partagé par les hommes et leurs fils. La mère possède un savoir que la fille ne peut posséder. La fille, elle, possède inévitablement une grande capacité de reproduction. Elle est au sommet de sa fertilité, alors que la mère voit sa fertilité décliner, et même l'a peut-être perdue. On s'attendrait donc à ce que la jeune femme soit l'objet du désir. Mais, comme l'humanité est compliquée, c'est souvent la femme plus âgée qui exerce une plus grande attirance, et jouit d'un statut plus élevé que la jeune femme, bien qu'elle ne soit peut-être plus fertile. Et il y a là une contradiction intéressante entre sexualité et infécondité, sur laquelle je joue parfois dans mes pièces. [...]

Propos recueillis par Donatien Grau

L'extase des madones laïques

Le Cas Blanche-Neige (Comment le savoir vient aux jeunes filles) possède une très forte gémellité avec *Gertrude (Le Cri)*. Les deux pièces mettent en effet en exposition deux Reines du même âge (la quarantaine), deux madones laïques (du grec laikos «qui appartient au peuple»), toutes deux enceintes et sacrifiées sur l'autel de leur féminité provocante, laminées par le plaisir de leur jouissance sexuelle. Ces madones sont les sours ou les proches cousines des figures qui nous viennent des grands mythes de la littérature et des légendes de l'humanité.

Barker agit juste là où cela fait mal : le corps, le sexe, la voix, le cri. Dans les deux textes il crée une tragédie de l'apprentissage et de l'initiation. Il nous livre ces madones-là en pâture et elles sont brutalement jetées au centre sous la lumière par la force de son écriture, par le souffle de l'invention de son nouveau langage scénique, de la construction d'un langage tragique.

Car c'est bien un théâtre tragique nouveau qui se cherche, dans le sens où l'idée de la tragédie est avant tout de nous permettre d'entrer dans la mort. Mais comme tout grand poète de la scène, Barker sait aussi très bien que la tragédie ne peut pas se passer du rire, des effets comiques de répétitions, des ruptures brusques, et des changements d'état. Et l'on assiste plutôt à une tragi-comédie, avec des servantes qui commentent, insolentes, l'action, un Jeune Déviant ou un Hamlet torturé d'un puritanisme morbide et faisant l'apprentissage du cynisme nécessaire à l'exercice du pouvoir, un Roi indécis et fou d'amour : le canevas pourrait au final plus faire penser à un texte d'un Feydeau qui aurait successivement lu Freud et Lacan et rencontré John Waters...

La langue qu'invente Barker construit des événements qui relèvent de la métaphore et non du lieu commun, et par là même fait théâtre. J'ai compris dès le premier texte lu il y a quelques années de cet auteur son haut niveau d'exigence. J'ai vérifié à l'épreuve de la scène sur la mise en scène du *Cas Blanche-Neige (Comment le savoir vient aux jeunes filles)* «la langue à parler» et la justesse des espaces de jeu inventés par l'auteur. Il s'agira pour nous de faire entendre par cette mise en scène l'ensemble du projet d'écriture et de poursuivre ainsi l'histoire de cet extase des madones sans dieux.

Frédéric Maragnani



Le Cas Blanche-Neige © Frédéric Demesure



Gertrude © Alain Fonteray

Autour du spectacle

Frédéric Maragnani

Après une formation de comédien au Conservatoire National de Région de Bordeaux et une participation aux ateliers de formation du Théâtre National de Toulouse, Frédéric Maragnani se consacre à la mise en scène de théâtre avec la construction d'un projet de compagnie comme outil de recherche et de production sur les écritures modernes et contemporaines : Travaux Publics.

Depuis 1996, il mène un compagnonnage avec des auteurs : il met en scène *Petits rôles*, *Le Prunus*, *Le Renard du nord* de Noëlle Renaude, *Micheline les fabuleuses aventures du jeune Claude*, d'Emmanuel Texeraud. C'est sur le texte-fleuve de Noëlle Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux qu'il choisit de mener un laboratoire de mise en scène donnant lieu à trois intégrales présentées à Bordeaux (festival Les Grandes Traversées / Itinéraire d'une écriture contemporaine) ; à Dijon (festival Frictions) ; et à Paris (Théâtre Ouvert).

En 2003, il réalise un montage de deux textes d'Eugène Durif et Noëlle Renaude, *Les Irruptés du réel / Quarante Églogues, nature mortes et motifs*, créé à la Mousson d'été et présenté aux Chantiers de Blaye 2003. Il exerce depuis plusieurs années une activité régulière de formation et de transmission sur les écritures d'aujourd'hui en direction d'amateurs de théâtre, d'élèves de collèges et lycées d'enseignants et de professionnels du spectacle vivant.

En 2004, il met en scène *Le Couloir*, de Philippe Minyana, à Théâtre Ouvert, en co-mise en scène avec l'auteur, avec Marcial Di Fonzo Bo, Marie-Armelle Deguy, Françoise Lebrun, Jeanne Vitez, Jean-Paul Dias, Emilien Tessier, Gaëtan Vourc'h, Régis Lux. Marcial Di Fonzo Bo a reçu en 2004 pour ce spectacle et celui de Mathias Langhoff (*Borges*, de Rodrigo Garcia) le Prix de la Critique du meilleur acteur.

Sur la saison 2005-2006, Frédéric Maragnani s'est consacré à un projet de diptyque sur les contes théâtraux avec l'articulation de la mise en scène de deux textes : *Le Cas Blanche-Neige (Comment le savoir vient aux jeunes filles)* d'Howard Barker créé au Théâtre de Suresnes Jean Vilar puis au Théâtre National Bordeaux-Aquitaine, et *Barbe-Bleue (la scène primitive)* de Nicolas Fretel créé au TNT-Manufacture de Chaussures à Bordeaux.

Il a également créé un texte commandé à Noëlle Renaude, *Par les routes*, à Théâtre Ouvert en 2006.

Notes dramaturgiques : IL ÉTAIT UNE FOIS... : ICI, MAINTENANT

Ces notes dramaturgiques sont des pistes et des entrées dans le texte de Howard Barker : Julie Sermon, assistante à la mise en scène lors de la création. Elles montrent d'une part, comment les éléments traditionnels du conte nourrissent la dramaturgie du *Cas Blanche-Neige* (A), et d'autre part comment l'auteur oppose, à la logique moralisante des contes de fées, une esthétique de la catastrophe (B).

Le dernier paragraphe (C) est une série de remarques sur la poétique et la langue du *Cas Blanche-Neige*.

A. La morphologie du conte : sa réappropriation par Barker

- *L'apprentissage* : théâtre de situation(s) actantielle(s), avec facteurs déclenchants et transformations des personnages
- *La construction musicale* : séries d'épreuves initiatiques, avec leurs énoncés leitmotivique > les scènes récurrentes, les répétitions-variations.
- *Le merveilleux au détour du quotidien* : hypertrophie des pulsions : l'inquiétante étrangeté
- *Les interactions des mondes naturel et surnaturel* : prégnance d'un environnement sonore éclectique (bruits organiques, animaliers, naturels, minéraux)

B. La morale de l'histoire versus le refus du consensus

- *La morale censurée de Grimm comme moteur d'écriture*

À l'encontre de Walt Disney, le texte de Barker propose une version non édulcorée de Blanche-Neige. C'est en repartant de l'image finale du conte que Barker dévide l'histoire du *Cas Blanche-Neige* : il réinvente l'enchaînement qui, de cause en conséquence, conduit au supplice final.

Parti pris de Barker : le roi punit la reine de ce qu'elle lui a fait, et non de ce qu'elle a fait à Blanche-Neige. D'une manière plus générale, l'auteur redistribue dans sa pièce les données psychologiques et narratives du conte traditionnel.

- *Les personnages unidimensionnels* (récit classique) : des personnages à facettes (constellation mouvante des forces et des intérêts en présence), avec effets de choralité et de contradictions (vs individuation réaliste et rationnelle).
- *La visée réconfortante du conte* : le théâtre de la catastrophe : absence de manichéisme.

C. La langue de Barker

- *Effets de défamiliarisation* : va et vient permanent entre concret et échappée poétique. Mais il n'y a jamais de métaphore. C'est un théâtre littéral, où tout ce qui se dit vaut en tant que tel. Au final, les protagonistes sont moins des personnages que des créatures fabuleuses, fabulatrices, affabulantes.
- *Effets de malaise* : la crudité soutenue, la violence sophistiquée. Exagération, outrance des caractères, sur le fil de la langue.
- *Primat accordé à l'oralité, travail du récitatif* : les corps qui s'inventent sont poétiques.
- *Concentration du visible / virtuosité rythmique / temps condensé* : dramaturgie mouvementée, où la langue rend présent un monde fulgurant.

Réservations

Pour ceux qui n'ont pas encore réservé, sachez qu'il reste des places disponibles !

Contacts :

Groupes scolaires Christophe Teillout 01 44 85 40 39 • christophe.teillout@theatre-odeon.fr

Collectivités Karine Charmot 01 44 85 40 37 • karine.charmot@theatre-odeon.fr

Insertion, Proximité Alice Hervé 01 44 85 40 47 • alice.herve@theatre-odeon.fr