

Fiche pédagogique n°4 réalisée par
Carole Vidal-Rosset
Prof. de Lettres, Lycée Montchapet

Judith ou le corps séparé d'Howard Barker

Mise en scène Jean-paul Wenzel

« Je commence à écrire pour le **théâtre** à neuf heures du matin jusqu'à l'heure du déjeuner. **Je peins** l'après-midi. Souvent je fais des esquisses rapides à la gouache. Certaines m'inspirent pour le lendemain parce que je suis toujours conscient des éléments visuels. Je peins une image, et je reviens à elle le lendemain dans l'écriture. Je visualise continuellement. Et le soir j'écris de **la poésie** » explique Barker.

Ajoutons à ces activités un intérêt pour **l'Histoire** (Barker a suivi une formation d'historien) et nous aurons un aperçu des différents tropismes qui informent l'œuvre de Barker.

Rien d'étonnant, donc, à ce que l'épisode biblique de Judith et Holopherne ait servi de matrice à l'une de ses pièces (*Judith*, 1990) : cette figure de l'Ancien Testament (en décapitant Holopherne, Judith jeune et séduisante veuve de Béthulie sauve le peuple juif des cruautés du général, de la violence de Nabuchodonosor et de l'impérialisme de Babylone) a fait l'objet au cours des siècles de nombreuses interprétations et de nombreuses représentations picturales (Mantegna, Michel-Ange, Cranach, Botticelli, Le Caravage, Giorgione, Klimt...) Barker avoue avoir été particulièrement

fasciné et inspiré par le tableau à la fois très violent et très sensuel d'Artémia Gentilechi, une femme peintre de la Renaissance.

Sujet mythique et pictural, la figure de Judith (tout en rencontrant les thèmes de la séduction, de la guerre, du désir, de la mort ...) inscrits au cœur de sa dramaturgie, permet ainsi à Barker de ne pas être inféodé à la reproduction de la réalité contemporaine.

Contrairement à un auteur comme Michel Vinaver, qui écrit à chaud sur l'actualité (*Le 11 septembre*, par exemple, pièce écrite quelques semaines après l'événement) Barker préfère, à l'instar de Shakespeare !, privilégier l'écart spatio-temporel pour endiguer la tentation de l'anecdotique et assurer au théâtre sa densité poétique.

L'interrogation sur le monde d'aujourd'hui n'en reste pas moins très présente. Si Barker revisite volontiers des textes anciens : textes bibliques, contes de fées, tragédies, réécriture de Shakespeare, de Tchekhov...) c'est pour en libérer des significations nouvelles. « *Sous un sens, il peut y en avoir un autre qui sommeille. Comme s'il y avait des strates de sens. C'est cela le secret qui gît à l'intérieur d'un texte* » explique-t-il.

Qui dit « secret » ne dit toutefois pas **un** sens, encore moins **un** message. Le théoricien du « **théâtre de la catastrophe** » disqualifie en effet tout sens univoque qui pourrait s'apparenter à une idée reçue, et à une forme travestie d'idéologie.

« *Ce n'est pas insulter un auditoire que de lui offrir de l'ambiguïté* » écrit-il dans *49 apartés pour un théâtre tragique*. Le théâtre de Barker s'origine dans un double refus : celui du théâtre explicitement politique (le théâtre de Brecht ou de son contemporain anglais E. Bond) et celui du théâtre naturaliste (le théâtre d'Osborne par exemple).

Barker revendique avec une certaine brutalité (*Barker* signifie du reste *aboyer* en anglais) la nécessité d'un théâtre dérangeant « *C'est le travail de l'artiste d'être brutal. Préserver la brutalité, voilà ce qui est difficile* » fait-il dire au peintre Galactia dans *Tableau d'une exécution* (Scène 6).

Son théâtre catastrophique se veut une force de questionnement. Il doit provoquer une commotion telle que le spectateur se sente divisé et rentre chez lui « *ébranlé et confondu* ». Il refuse d'abreuver le spectateur de recettes à penser, de doxas prêtes à porter.

C'est pourquoi même si Barker entend se réappropriier le genre devenu obsolète de la tragédie (qu'il juge seule digne de restituer la poésie à la parole et d'endiguer la « trivialisation » avilissante du théâtre de divertissement « *Vous sortez de la tragédie armé contre le mensonge. Après la comédie musicale, vous n'êtes que le pantin du premier venu* » in 49 apartés pour un théâtre tragique), c'est en la détournant du modèle aristotélicien : le théâtre de Barker ne poursuit aucun but cathartique. L'enjeu n'est pas de maintenir l'ordre mais au contraire de le mettre en faillite ou du moins en question. « *Le théâtre de la catastrophe est plus douloureux que la tragédie, car la tragédie console avec un retour à l'ordre, avec la réaffirmation des valeurs morales existantes* » in *Arguments for a théâtre*.

« *Dans mes tragédies, les situations posées provoquent l'effondrement des valeurs et les individus sont libres ou forcés de vivre selon les règles qu'ils ont inventées eux-mêmes* » explique-t-il.

La tragédie, selon Barker, loin d'entériner des valeurs morales collectives et consensuelles, invite chaque spectateur pris individuellement à engager, **par-delà le bien et le mal**, un processus d'exploration et de réalisation de lui-même...

Et *Judith ou le corps séparer* ? En quoi cette pièce répond-elle aux principes éthiques et esthétiques de « la tragédie catastrophique » ? :

La pièce conserve une facture apparemment conforme à la tradition et de la tragédie et du mythe.

- Elle obéit au respect de l'unité de lieu (toute l'action se déroule sous la tente d'Holopherne), de temps (une nuit), d'action (la décapitation d'Holopherne).
- Elle respecte l'invariant du récit biblique : la tête d'Holopherne doit tomber et elle tombe.

Barker prend toutefois la tangente et opère un déplacement et un détournement du mythe :

- L'action héroïque de Judith (sauver son peuple) semble vidée de son sens : le geste de la décapitation est du reste endossé « idéologiquement » par la servante que la didascalie initiale qualifie justement d'« idéologue ». C'est elle qui, par la réitération quasi incantatoire de ses insultes » **Oh, le barbare et misérable monstre de perversion abject inhumain bestial et sanguinaire** » et par son mensonge (elle lui fait croire qu'Holopherne, sourit pour se moquer), pousse Judith à l'acte.

C'est que Judith, dans la pièce de Barker, ne représente plus, comme dans la Bible, le symbole de l'héroïsme : elle est surtout une femme *humaine trop humaine* dont le corps désirant cherche à se frayer une liberté (elle a été envoyée - sacrifiée peut-être- pour se donner héroïquement à Holopherne et voilà que son propre désir de femme vient la surprendre et paralyser son bras meurtrier).

Ce qui est en jeu, ce n'est pas seulement le combat de Judith contre Holopherne, mais le combat de Judith contre Judith.

En proie à un désir qui l'entraîne dans l'irrationnel et le chaos, elle se perd puis se reprend puis s'égare à nouveau... Entre raison et pulsion, se décline toute une gamme d'ambiguïtés, d'instabilités, de paradoxes. (Le sous-titre de la pièce « *Le corps séparé* » peut à ce titre désigner les différents corps de Judith -corps désirant, corps héroïque, corps d'icône... - même si cette interprétation n'épuise pas sa polysémie : libre au lecteur de penser aussi au corps d'Holopherne séparée de sa tête tranchée ou à son armée privée de son « chef »... !)

Judith ne cesse d'osciller entre lucidité et aveuglement (nécessité de tuer et force du désir). Et cette dualité à la mesure de la complexité humaine révèle comme la face cachée et non avouée du mythe : les noces possibles d'Eros et Thanatos.

Mais Barker va encore plus loin dans l'exploration du lien entre Eros et Thanatos.

Le mythe s'arrête à la scène de décapitation. Barker imagine un **après** : Judith, ivre de désir, s'en va chevauchant le corps sans tête d'Holopherne avant de s'immobiliser tétanisée. Enfin ultime prolongement et retournement inattendu, Judith, après avoir été sacralisée par la servante, l'humilie et la tond, pour la punir de l'avoir privée, par ses injonctions au meurtre, d'un véritable acte d'amour avec Holopherne.

Le théâtre de la catastrophe, pour mieux confronter le lecteur à la réalité de la complexité humaine, met ainsi en jeu un **détournement des stéréotypes et un codage a contrario des personnages** : Judith, « l'héroïque » se montre capable d'inhumanité quand Holopherne, le soi-disant Barbare (avide traditionnellement de sexe et de vin), médite en philosophe sur la mort (« *Ce soir, il faut que je parle de la mort* », dit-il à l'ouverture de la pièce »), lui confie sa faiblesse, lui confesse

ses mensonges, et s'endort dans ses bras pour mieux s'offrir au couteau.

Ce décalage entre une représentation a priori négative (celle du général sanguinaire telle que l'a véhiculée le mythe) et une réalité beaucoup plus nuancée agit sur le spectateur, pour reprendre l'image de R. Barthes, à la façon d'une épingle japonaise (épingle de couturière garnie d'un minuscule grelot qui évite qu'on ne puisse l'oublier dans le vêtement terminé) : les cliquetis du grelot déstabilisent le spectateur et l'obligent à se « désempoisser » de points de vue stéréotypés et « d'opinions conventionnelles »

Au niveau diégétique, du reste, Judith elle-même, ne cesse de s'étonner de trouver une personne là où elle s'attendait à trouver une Figure :

P18 (éditions théâtrales) : « Je dois reconnaître qu'Holopherne n'est pas conforme à mon attente »

P21 : « C'est surprenant ! C'est ... venant de vous particulièrement surprenant parce que... la souffrance que vous avez infligée... Vous me trouvez idiot. Vous avez raison. Je ne dis cela que pour ... Je ne fais que régurgiter l'opinion conventionnelle... »

Et c'est précisément ce décalage qui la séduit, qui lui inspire du désir et de l'amour : « Vous avez, je trouve une si belle façon d'être. Entièrement imprévisible ».

« Vous n'êtes pas costaud » lui dit-elle (P20). « Votre pouvoir vient d'ailleurs évidemment »

Et ce pouvoir, c'est celui de la parole. La longue tirade d'Holopherne à l'ouverture de la pièce est à cet égard emblématique : Il est celui qui parle de la mort et qui en parle bien « Ce soir, il faut que je parle de la mort ».

Puis une page plus loin : « Je n'ai pas envie de baiser ce soir »

Et paradoxalement cette parole inattendue, imprévisible, exerce sur Judith une force d'envoûtement puissamment érotique.

Mais la déconstruction des stéréotypes n'est pas seulement thématique : elle informe structurellement la langue de Barker dont l'étrangeté provoque la même commotion sur le lecteur que la parole d'Holopherne sur Judith.

Cette langue, que travaillent de constantes ruptures, est, elle aussi, imprévisible :

- Barker veut « amener le public à un état de griserie » et d'instabilité permanente en disloquant les « associations domestiques » et « galvaudées » du « naturalisme ». (in *Arguments pour un théâtre*).

C'est pourquoi le lecteur doit sans cesse « accoutumer » entre différents niveaux de langue.

Des connexions improbables se produisent en effet entre des énoncés poétiques, lyriques et des énoncés triviaux, argotiques et orduriers.

Quelques exemples :

P 27 « *Mais il faut qu'elle soit prudente, car à force de mentir, parfois l'idée, bien que feinte, peut se révéler, séduisante, et là on est baisé !* »

P30 : contiguïté fulgurante entre les apostrophes lyriques de la domestique

« *Libératrice immaculée !*

Oh ! Excellente jeune femme !

Oh vierge !

Oh ! Veuve et mère ! »

Oh, tout à la fois !

Et la trivialité du commentaire de l'action « gore » qu'elle est entrain d'accomplir (elle scie énergiquement la tête d'Holopherne) « *Et merde ! C'est vraiment dur à faire* » !!

Télescopage non moins fulgurant entre ces apostrophes lyriques consacrant Judith en figure iconique et la réplique de Judith « ... *Non, je me suis comportée comme une idiote, vraie conne, n'est-ce pas ?*

« *Oh, merde, oui une parfaite salope, une vraie traînée...* »

En quelques lignes apparaissent les deux faces de Janus : Barker neutralise ainsi tout surplomb sur le personnage et prive le spectateur désorienté d'une posture rassurante.

NB : Le décalage est encore accentué par le non « bouclage » des répliques (cf. *Ecritures dramatiques* de M. Vinaver) : Judith, poursuivant sa propre logique délirante, ne répond pas aux adresses de la domestique :

La domestique : « *Oh, je ne sais pas, vous...* »

Judith : « *Vraiment. Une putain d'idiote.* »

La domestique : « *c'est vrai que vous...* »

Judith : « *Oh, merde, oui, une parfaite salope...* »

La domestique : « *dans votre poche je pense qu'il y a....* »

Judith : « *J'ai été une conasse, une chienne* »

Ces fulgurances affectent également le rythme des phrases et la ponctuation :

P30 : « *Mais dans les mensonges nous. A travers les mensonges nous. Sous les mensonges nous.* » : Incantation du

rythme ternaire, brutale interruption des phrases par un point.

Refus d'un rythme naturaliste (qui se contenterait de calquer la parole orale)

Forme sens qui, peut-être, suggère les noces de l'Amour (nous = conjugaison absolue de Je+Tu) et de la Mort (le point comme l'épée qui bientôt va brutalement sectionner la tête d'Holopherne).

Forme sens en tout cas, qui en proposant un dispositif déceptif joue sur la frustration du lecteur et l'oblige à participer lui-même à l'élaboration d'un sens possible « *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 la clarté est d'une arrogance périmée* » (in *Arguments pour un théâtre.*)

C'est pourquoi d'une façon générale l'aposiopèse (phrases laissées en suspens) est la figure de style dominante de la langue de Barker : elle signale, par les micro silences qu'elle instaure, que la voix du personnage (comme dans les monologues intérieurs romanesques) s'interrompt, s'étrangle dans son effort d'élucidation ou dans son constat d'une impuissance de la parole.

Au service d'une esthétique de l'ellipse qui est aussi une éthique, elle permet ainsi, en privant le lecteur de toute résolution définitive, de laisser, le sens en suspens et de matérialiser par cette langue trouée et fragmentée la difficulté (depuis Auschwitz) à croire encore en un monde humaniste et intelligible.

Quelques pistes pour susciter un horizon d'attente avant la représentation :

I Rendre les élèves sensibles à l'importance du travail sur la langue dans le jeu de l'acteur.

Barker, qui est aussi metteur en scène (il a du reste déjà mis en scène *Judith*) à l'instar de Brecht, de Bond ou de Vinaver a beaucoup théorisé sur sa conception du théâtre.

On pourrait faire lire aux élèves cet extrait d'*Argument pour un théâtre* qui donne bien la mesure de l'importance pour lui du travail sur la langue du point de vue de l'écriture comme de la direction d'acteurs :

« ... Cadence étrange d'un nouveau langage, dont les rythmes et la syntaxe ne sont pas ceux du discours habituel. C'est un discours aussi contraint que la poésie... 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. C'est là le reflet de la responsabilité suprême qui leur revient, celle de diriger, à travers leur capacité à mettre en mots, ce qui est effectivement une symphonie du discours. C'est ce transfert de l'attention, du sens, sur la texture, qui caractérise les premiers instants de la pièce... » (À propos de sa pièce « *The last supper* »).

Une fois posée « cette déconsécration du sens dans le théâtre de la catastrophe » (pour reprendre l'expression de Barker) :

- Demander aux élèves de lire à haute voix l'ouverture de la pièce (particulièrement programmatique tant pour l'écriture que pour les thématiques) comme une partition musicale : respect de la ponctuation, des mots en caractère gras, des assonances, des allitérations, des reprises de mots (« ça, il m'est ...ça me hante...ça ronge ...= This...this ...this en anglais), des temps indiqués

dans les didascalies qui donnent son tempo à la scène (*un temps...; un temps assez long... ; un temps*)

- Leur demander ensuite de relever sur plusieurs pages toutes les actions physiques indiquées dans les didascalies et de les chorégraphier en silence (*regarder / se regarder/ se lever / se tourner /s'agenouiller / se déshabiller / se couvrir de ses vêtements...*) pour bien prendre la mesure d'un théâtre qui nécessite pour le jeu de l'acteur un **réglage chorégraphique** (succession de micro- actions) mais absolument pas psychologique.
- Enfin voir comment peut se faire l'articulation entre la geste et la parole. « *Le corps du comédien doit être capable de se mouvoir au même rythme que la parole. Il faut que le corps supplée le mot ; le corps et la parole doivent être intimement liés. Nous sommes ainsi à l'opposé du théâtre naturaliste où le corps bouge à sa guise* » explique Barker.

Que faire très concrètement de son corps quand la phrase s'interrompt brutalement par un point ou par des points de suspension ?

II Rendre les élèves sensibles aux partis pris de mise en scène :

- Doit-on suggérer la violence, (décapitation, nécrophilie) la styliser ou au contraire la représenter ?

Demander aux élèves de choisir entre ces deux partis pris différents et de justifier leur choix :

Jerzy Klesyk qui a monté Judith en 1998 « La décapitation ... J'aurais pu créer un grand fracas sonore, envahir toute la scène d'une lumière rouge. Mais j'ai finalement fait le choix d'une violence qui soit aussi offensive pour les spectateurs qu'elle est censée l'être pour les personnages. Non pas seulement parce qu'elle est offensive, mais surtout parce que le personnage, à travers cette transgression qu'est la violence, accède à un nouvelle part de lui-même, à un certain accomplissement. Cette violence a un sens dramatique qu'il faut lui aussi mettre en scène. Je ne voulais pas briser la continuité émotionnelle qui s'était établie, ou que nous avions en tout cas travaillé à établir, pendant tout le temps qui précède la décapitation. Nous étions dans un « ici et maintenant » radical, qui excluait tout recours à des signes, toute distanciation. Et je n'ai pas voulu indiquer la violence par des signes, mais bien montrer la violence elle-même, telle qu'elle m'a paru être, violente »

Barker : « Je ne crois pas au sang sur scène, parce que les gens savent bien que ce n'est pas du sang. C'est toujours la métaphore de la cruauté qui est la plus efficace. Quand j'ai monté Judith, je n'ai pas montré de sang. Mais au moment où la servante décapite Holopherne, Judith hurle et renverse une bouteille de vin rouge dans l'eau de la baignoire du dictateur. On entend les éclaboussures de vin dans l'eau : c'est symbolique. C'était ma façon de résoudre le problème. »

- Après avoir observé des tableaux représentant Judith (et notamment celui d'Artemisia Gentileschi dont R. Barthes fait l'analyse dans un catalogue consacré à ce peintre femme de la Renaissance), on peut demander aux élèves de concevoir une affiche pour la pièce en utilisant les couleurs du tableau d'Artemisia (les bleus, les ocres, les rouges) et en représentant l'espace dans lequel se déroule l'action.

L'objectif est d'une part de les sensibiliser à l'esthétique pictural de la mise en scène de Wenzel, d'autre part de les amener à réfléchir à la difficulté de représenter un espace à la fois intime (la tente, la couche d'Holopherne) et en même temps nécessairement ouvert au regard des spectateurs. Comment faire en sorte que le spectateur soit à la fois à l'extérieur de la tente et à l'intérieur, soumis à la même tension dramatique que Judith, avec la sensation d'une menace venue du dehors (importance de la bande son qui fait entendre de façon récurrente les appels des sentinelles dans la nuit) ?