

## ”Judith, Le corps séparé” de Howard Barker – la catastrophe du désir

Florence Bernard

► **To cite this version:**

Florence Bernard. ”Judith, Le corps séparé” de Howard Barker – la catastrophe du désir . Le Livre de Judith, Jean-Marc Vercruyse, Apr 2013, Arras, France. pp.207-222. hal-01314673

**HAL Id: hal-01314673**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01314673>**

Submitted on 26 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« *Judith : le corps séparé* de Howard Barker – La Catastrophe du désir »  
Florence Bernard, Aix Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France

« Tout mon travail consiste à élargir le champ des possibilités. »<sup>1</sup> Lutter contre les certitudes, tel est le but que Howard Barker assigne à son théâtre. Pour mieux déjouer les attentes du public, plusieurs de ses écrits pour la scène se fondent ainsi sur un matériau très connu, comme *Blanche-Neige : comment le savoir vient aux jeunes filles*, d'après le conte de Perrault ou *Gertrude : le Cri*, qui revisite *Hamlet* de Shakespeare. Il nous semble toutefois que c'est dans la pièce que le dramaturge anglais tire en 1990 du *Livre de Judith*, texte non seulement célèbre mais à la visée didactique évidente, que se donne à lire avec le plus d'éclat la mise à mal des repères à laquelle procède son écriture : une écriture qui, pour dresser le constat d'une humanité parcourue, jusqu'au point de rupture, de violentes tensions, n'en célèbre pas moins l'incessante fluctuation qui anime le vivant<sup>2</sup>.

La simplicité de la structure conférée à l'intrigue témoigne de la volonté de Barker de ne pas surcharger de détails une histoire que le public est censé maîtriser. Elle apparente cette œuvre dramatique très brève au tableau d'une exécution, pour reprendre le titre de l'une de ses pièces inspirée par la figure d'Artemisia Gentileschi, célèbre peintre renaissance elle-même fascinée par le mythe de Judith.

La condensation de l'intrigue hypotextuelle ne simplifie pas pour autant la donne, bien au contraire. L'absence d'ancrage géographique ou historique qui caractérise l'action attire inévitablement l'attention du spectateur sur les seuls personnages, pour le confronter à leur irréductible complexité : oscillant entre la vérité et le mensonge, le plaisir et le dégoût, la raison et la folie, l'humanité et le monstrueux, ils l'empêchent ainsi de trancher en faveur de l'un d'eux ou d'un sens à donner à leur confrontation.

### Tableau d'une exécution<sup>3</sup>

Comme bon nombre de dramaturges choisissant de porter à la scène le *Livre de Judith*, Howard Barker se concentre sur le quatrième chapitre qui voit la veuve de Béthulie décapiter l'armée qui assiège la ville. En conséquence, il supprime les deux premiers volets du texte biblique où sont rappelées les origines de l'expédition militaire qui conduit les troupes de

---

<sup>1</sup> Entretien avec Howard Barker, propos recueillis par Bruno Tackels, sur la base de questions élaborées par Bruno Tackels, Gwenola David avec l'aide, pour la traduction, de Cécile Menon, p. 136-140, « Dossier Howard Barker, Contre l'humanisme », *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, n° 50, janvier-mars 2009, p. 136.

<sup>2</sup> Nous renvoyons au motif de la parabole que Christian Biet développe dans son article « Scène et cène, la parabole catastrophique ou l'appropriation des mythes chrétiens et bibliques chez Howard Barker », dans l'ouvrage collectif coordonné par Élisabeth Angel-Perez avec le concours de Robin Holmes, *Howard Barker et le théâtre de la Catastrophe*, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 41-62, p. 43 : « [la pièce] pervertit la parabole rhétorique pour donner à voir l'autre sens du mot : une parabole, un dessin parabolique, une géométrie de la tension jamais satisfaite. »

<sup>3</sup> Les intitulés de nos parties font écho aux titres d'œuvres de Barker : *Tableau d'une exécution*, *Ce qui évolue*, *ce qui demeure* et *Les Possibilités*. Dans cette pièce, il est d'ailleurs question de Judith et d'un enfant qu'elle a eu avec Holopherne.

Nabuchodonosor jusqu'en Judée et le siège de Béthulie qui confère son titre au second chapitre. Si la plupart des réécritures théâtrales de cet épisode biblique procèdent à cette réduction, la condensation à laquelle se livre Barker est toutefois d'une radicalité inhabituelle. Il ne donne ainsi pas à voir les préparatifs de Judith avant de rejoindre le camp assyrien ni son retour triomphal auprès des siens après le meurtre du général en chef.

Sont en outre absents du plateau et même passés sous silence tous les personnages auxquels l'hypotexte fait référence, à l'exception des trois principaux. De l'entourage de Judith, Barker ne retient que sa domestique : point d'allusion aux figures tutélaires d'Israël, du « grand prêtre Ioakim »<sup>4</sup> aux trois chefs de la cité de Béthulie : Ozias, Chabris et Charmis<sup>5</sup>, et aucune mention du prénom de l'époux décédé de la jeune femme, Manassé<sup>6</sup> ; de l'entourage d'Holopherne, composé de divers officiers anonymes ou encore de l'eunuque Bagoas<sup>7</sup>, personne, hormis « une sentinelle »<sup>8</sup> dont les appels ponctuent le silence mais dont le nom et le visage nous demeurent inconnus. Barker privilégie l'épure.

Point d'actes, point de scène, mais une action d'un seul tenant réduite à quelques heures là où le texte de l'Ancien Testament égrène les quatre jours que Judith passe dans le camp : la rencontre se borne ici aux limites strictes des unités de lieu et de temps, à la manière d'un tableau. Dans la tente d'Holopherne<sup>9</sup>, seul décor qu'il nous soit offert d'observer, les heures s'écoulent avec rapidité, le « soir »<sup>10</sup>, la « nuit »<sup>11</sup> et le « silence »<sup>12</sup> cédant peu à peu la place au jour, à l'« aube »<sup>13</sup> et aux « bruits de conversation »<sup>14</sup> qui marquent le réveil du campement. Aucune indication scénique ne vient en outre décrire le cadre dans lequel évoluent les personnages ou les objets qu'ils manipulent. Le lecteur découvre ainsi ces derniers au moment même où l'on s'en sert : la liste se résume à une bouteille<sup>15</sup>, une chaise, un lit et, bien sûr, une épée. Considérant qu'il est inutile d'insister sur un contexte connu du public, Barker joue de l'implicite. Le mot Israël, employé douze fois dans la pièce, est le seul à situer l'action dans un contexte géographique : aucune mention du nom de la cité assiégée, aucune allusion à Nabuchodonosor ou à l'époque où les faits sont censés se dérouler, hormis l'évocation des « javalots »<sup>16</sup> que manient les fantassins pour combattre. La brièveté de la pièce, qui s'étend sur à peine 31 pages dans sa version en langue anglaise, fait ainsi fi de l'exotisme dont use Henry Bernstein en 1922 ou des manifestes anachronismes auxquels recourt Jean Giraudoux neuf ans plus tard pour dénoncer les dérives propagandistes de l'entre-deux-guerres<sup>17</sup>.

Il semble en effet que l'auteur anglais, conscient qu'il propose une énième version du motif biblique, affiche en tant que telle la variation sur le même thème à laquelle il procède. À la *dramatis personae* qui se contente de présenter Holopherne comme un « général assyrien » et Judith comme une « veuve juive », répond ainsi la mention du cadre de l'action, « la tente

---

<sup>4</sup> *Judith, La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Nouvelle édition revue et corrigée, Les Éditions du Cerf, 1998, p. 667-686, p. 670.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 672.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 674.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 680.

<sup>8</sup> Howard Barker, *Judith : le corps séparé ; Vania, Œuvres choisies, volume 6*, traduction de Jean-Michel Déprats, Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, Paris, Éditions théâtrales – Maison Antoine Vitez, coll. « Scènes étrangères », p. 11-40, p. 14.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>10</sup> *Idem.* Comme pour les termes suivants, nous ne citons que la première occurrence présente dans le texte, didascalies et dialogue confondus.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>12</sup> Voir par exemple *ibid.*, p. 14.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 40 : « LA DOMESTIQUE : On voit de la lumière sous les rabats de la tente. C'est l'aube, Judith. »

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 11, p. 14, p. 28.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>17</sup> Nous renvoyons le lecteur aux articles de Guy Tessier et de Souad Zaied Akrouf présents dans ce volume.

d'un général »<sup>18</sup>, le déterminant indéfini tournant en dérision le fait que le public puisse ignorer l'identité d'un personnage aussi célèbre, et dont le nom vient d'être rappelé.

Plusieurs passages établissent le même type de connivence avec le spectateur. La désinvolture avec laquelle la domestique s'exprime à la page 31 laisse supposer qu'elle récite un texte, comme si elle était lassée de l'avoir trop prononcé : « À l'évidence ce spectacle a des connotations barbares mais nous. Cette émotion concentrée sur un unique objet nous et caetera. » Elle se moque peut-être pour la même raison de la pudeur de Judith, qui hésite à se dévêtir devant son hôte : « Ce n'est pas la première fois que vous le faites. »<sup>19</sup> Quant à Holopherne, il paraît avoir intégré le fait qu'il ne peut échapper à son destin : « Je sais pourquoi vous êtes ici. [...] Je sais quelle est votre intention. [...] Je sais tout. »<sup>20</sup> Les étapes se succèdent ainsi inéluctablement, de la rencontre au meurtre, auquel Holopherne, bien qu'éveillé, se prête sans se dérober.

Pour autant, cette fiction rebattue, que les protagonistes jouent par moments comme des comédiens routiniers ou espiègles, est marquée par un autre processus qui revisite pour de bon le scénario d'origine et leur fait abandonner leur personnage officiel<sup>21</sup>. Tout se passe en effet comme prévu et, pourtant, rien ne se déroule comme on s'y attendrait. La domestique le déplore dès le début de la pièce, à la manière d'une actrice qui, bien que connaissant parfaitement son texte, ne serait pas en osmose avec la salle ou avec l'un de ses partenaires de jeu : « Ça va être difficile ce soir. Je me le suis dit quand nous sommes entrées, ça va être difficile ce soir<sup>22</sup>. » Les imprévus – que nous précisons dans nos deux parties suivantes, consacrées aux personnages – se multiplient et sont parfois l'occasion de remarques drolatiques, comme lorsque la domestique commente la décollation d'Holopherne, bien plus laborieuse à exécuter qu'elle ne l'avait imaginée : « Et merde ! C'est vraiment dur à faire ! »<sup>23</sup> De même, elle doit reconnaître, à l'instar de sa maîtresse, qu'« Holopherne n'est pas conforme à [s]on attente. »<sup>24</sup> Étonnement que Judith confie à l'intéressé lui-même : « [...] c'est surprenant. Vraiment, c'est surprenant. »<sup>25</sup>

En dépit de la délimitation qui caractérise le cadre spatio-temporel de la pièce, l'obscurité<sup>26</sup> qui baigne en partie le plateau atténue les contours de l'action et renforce le climat de mystère instauré par l'absence presque totale de repères historiques et géographiques. Comme nous commençons à l'entrevoir, ce processus se joue aussi à l'échelle des personnages, dont Barker souhaite rendre le comportement « entièrement imprévisible »<sup>27</sup>. Le regard constamment rivé sur les trois comédiens qui lui font face, comme sur une toile où leurs corps se détacheraient, au premier plan, d'un décor sans ornementation particulière, le spectateur peut, tout comme Judith, dresser le constat suivant : « Je savais tout. Et maintenant je ne sais rien<sup>28</sup>. »

Tirer une œuvre dramatique du *Livre de Judith* implique, nous l'avons vu, une réduction plus ou moins importante des paramètres de l'action : cette démarche nécessite en revanche

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>21</sup> Voir la didascalie de la page 28 (*ibid.*), où la Domestique « abandonn[e] son personnage officiel ».

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 18. C'est ce que répète sa servante à la même page : « Ce n'est pas conforme à notre attente. N'est-ce pas ? C'est bien loin de ce que... »

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>26</sup> Ainsi, Barker déclare : « Le secret est une chose essentielle à préserver. Pour y arriver, le théâtre doit se dérouler dans le noir. » (« Dossier Howard Barker, Contre l'humanisme », *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, *op. cit.*, p. 136).

<sup>27</sup> Howard Barker, *Judith*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 25.

d'étoffer les personnages. Il faut bien, notamment, qu'Holopherne puisse tenir tête à son adversaire sur une durée minimale. Ce type d'amplification a pour effet d'atténuer la teneur très manichéenne de l'hypotexte au profit de l'humanisation du couple formé par la Juive et par l'Assyrien. De manière encore plus marquée à compter de l'époque romantique, Judith perd ainsi peu à peu en sainteté et Holopherne en brutalité. Tout en cherchant comme ses prédécesseurs à rendre plus complexes les personnages du texte biblique, Barker n'est cependant pas partisan de l'approche psychologique qui sous-tend ce processus : il lui préfère la tension entre des polarités *a priori* incompatibles. La reprise des traits qui caractérisent les figures du *Livre de Judith* s'accompagne ainsi dans sa pièce de leur inversion, sans résolution des contradictions.

## Holopherne : Ce qui demeure – Ce qui évolue...

Commençons, pour le vérifier, par nous intéresser au général en chef des armées de Nabuchodonosor que nous présente Barker.

Il s'appuie sur certaines caractéristiques dont l'œuvre matricielle l'avait doté : la cruauté et l'arrogance<sup>29</sup> qui le rendent condamnables aux yeux des Juifs. À la question de Judith, qui l'interroge sur les conditions de l'assaut prévu pour le lendemain, « que détruirez-vous ? » lui demande-t-elle, voici ce qu'il répond :

HOLOPHERNE. – Tout.

JUDITH. – Et les enfants ?

HOLOPHERNE. – J'en ferai des esclaves.

JUDITH. – Et les hommes, vous...

HOLOPHERNE. – Je leur trancherai la gorge.

JUDITH. – Les vieillards, et les...

HOLOPHERNE. – S'ils ont une gorge...

JUDITH. – Vous la leur trancherez.

HOLOPHERNE. – Je trancherai moi-même la gorge de certains.<sup>30</sup>

Et Barker de montrer de quoi son personnage est capable, en insistant une nouvelle fois malicieusement sur la zone du corps qui sera précisément celle par laquelle Holopherne sera lui-même défait :

*Soudain Holopherne attrape la domestique et la maintient fermement dans une posture verticale, entre la vie et la mort. [...] la domestique s'étouffe [...] il relâche la domestique, qui glisse et se retrouve à genoux. [...] La domestique respire profondément dans le silence environnant.*<sup>31</sup>

L'autorité, la violence d'Holopherne transparaissent également dans ses propos, qui revêtent le plus souvent l'aspect d'injonctions. Aux impératifs (« Entrez ! », « Entrez, ai-je dit. », « Partez maintenant. », « emportez-moi ça ! »<sup>32</sup>), s'ajoutent les phrases qui résonnent comme des maximes et témoignent de son assurance : « Il est faux de prétendre que l'ignorance puisse receler la vérité [...]. Il est de toute première importance que l'ennemi soit vaincu. »<sup>33</sup> Si Barker

---

<sup>29</sup> S'emportant contre Achior, le chef des Ammonites, il n'hésitait pas à menacer le peuple d'Israël en maniant l'hypotypose : « [...] nous les broierons comme un seul homme ! Ils ne pourront contenir la puissance de nos chevaux. Nous les brûlerons pêle-mêle. Leurs monts s'enivreront de leur sang et leurs plaines seront remplies de leurs cadavres. » (*Judith, Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 671).

<sup>30</sup> Howard Barker, *Judith, op. cit.*, p. 19.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 11 et 13.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

insiste sur la capacité d'Holopherne à agir, il rappelle néanmoins régulièrement à son public qu'il s'agit avant tout, comme le dit le livre de Judith, d'un stratège : « Je suis plus intelligent que l'armée [...]. Je fais des choses qu'ils ne sauraient pas faire, comme échafauder des plans de bataille. »<sup>34</sup> Le verbe « penser » revient ainsi plusieurs fois dans la bouche du personnage, rendant crédibles les passes d'armes langagières qu'il échange avec son adversaire féminin. Ici, la méfiance règne, avec le mensonge pour serviteur. Un art de feindre que maîtrise le personnage depuis sa jeunesse et qu'il n'hésite pas à dévoiler pour mieux impressionner : « [...] mes paroles devinrent un labyrinthe, j'utilisai la parole pour piéger mes ennemis, ma parole était une fosse, je vivais dans la parole, et j'en faisais une arme. »<sup>35</sup> Trait de caractère que ne possédait pas le personnage dans le livre biblique, et que Barker renforce jusqu'à compromettre les chances de Judith de mener son projet à bien.

Vigilant, cérébral, occupé à « sonder les extases de la douleur »<sup>36</sup>, Holopherne nous apparaît dès le début de la pièce comme un homme méditatif, peu enclin, à la veille d'un combat particulièrement meurtrier, à célébrer les joies de la chair et de la chère en compagnie d'une Juive inconnue, aussi belle soit-elle : « Pensons à ceux qui vont mourir demain. [...] À la rapidité de leurs dernières pensées, au torrent de leurs dernières réflexions... »<sup>37</sup> Il oppose ainsi un refus à Judith lorsqu'elle lui propose de partager avec elle un verre de vin : « Je ne bois pas, si vous n'étiez pas étrangère, vous le sauriez. »<sup>38</sup> En contradiction avec le texte biblique, qui veut qu'il soit non seulement saoul mais aussi pris d'un désir irrésistible de s'unir à la jeune femme, il lui déclare froidement : « Je n'ai pas envie de baiser ce soir. »<sup>39</sup> Repoussant par ce biais le dénouement fatal de la pièce, Barker s'amuse par ce double refus à souligner la grossièreté du plan échafaudé par Judith pour vaincre un tel ennemi et partant, l'in vraisemblance du texte-source, dont le discours propagandiste sans nuance est ici dénoncé jusqu'à l'inversion des données de base qui le sous-tendent : privée de la perspective d'exciter puis d'endormir les sens de sa proie, Judith, dont l'hypotexte ne cesse de louer la pureté et l'intelligence, ne manque pas d'être désignée par son adversaire comme « une garce, une créature qui rit bêtement »<sup>40</sup>, une débauchée et une idiote dont Holopherne raille l'appétit pour le stupre : « Malheureusement je souhaite seulement parler de la mort. C'est vous qui êtes venue pour être nue. »<sup>41</sup>

Si, comme nous l'avons vu, le dramaturge anglais fait d'Holopherne un homme à l'esprit puissant, il le dote d'une fragilité physique et psychologique propre à lui ôter une part de sa virilité : un choix qui ne peut manquer de décontenancer le public, tant l'épisode biblique qui l'inspire est chargé d'érotisme. C'est ici un homme au corps chétif que Judith affronte : Je fuyais les autres garçons et me dissimulais dans les coins. Je ne recherchais aucune compagnie, ou alors la compagnie des filles dont les jeux me semblaient moins brutaux, à tort d'ailleurs, mais. [...] Je vivais toujours dans l'ombre, détestant l'éclat du soleil parce qu'il m'exposait au regard inquisiteur des autres. Nul n'était plus faible que moi.<sup>42</sup>

Son esprit semble s'être monstrueusement développé pour parer aux menaces :

---

<sup>34</sup> Howard Barker, *Judith*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 24.

[...] étant faible, je découvris la ruse. [...] C'est ainsi que moi, l'avorton, je suis devenu général. L'esprit de celui qui a le corps fragile est si abominable, est si bizarre et si subtil. Il en a fait une pointe acérée, pour empaler votre innocence.<sup>43</sup>

La connotation sexuelle de l'image ici employée signale le déplacement du pouvoir du corps vers l'esprit : c'est la tête d'Holopherne qui lui permet d'exercer son ascendant sur autrui. La lui trancher, c'est lui ôter tout pouvoir sur lui-même et sur les autres. Au bout du compte, la constitution malingre d'Holopherne joue de cette scission que le coup d'épée viendra objectiver : si le corps séparé dont il est fait mention dans le titre de la pièce est bien le sien, ce n'est donc pas uniquement sur le mode littéral. La dévirilisation du personnage, dont nous avons noté qu'elle prenait le contrepied des attentes du public, s'accroît tout au long de la pièce : Barker, sans autre explication, nous indique ainsi que « *Soudain Holopherne serre la domestique dans ses bras, désespérément, en sanglotant doucement.* »<sup>44</sup> Il n'est pas impossible que cet accès de larmes soit simulé, comme le sera plus tard le sommeil, sommeil factice dans lequel il se réfugie en se pelotonnant comme un enfant sur les genoux de celle qui se livrait à lui. Et Barker de signifier encore plus clairement que ce n'est pas sur le terrain du sexe que ses personnages vont *a priori* se combattre, lorsqu'il évoque la manière dont son personnage masculin conçoit les rapports physiques avec ses partenaires : « Elles voient que je ne fais que me cacher en elles [...]. Elles voient que je m'abrite dans leur chair. »<sup>45</sup>

Sera-ce alors sur le terrain de l'amour ? si Judith semble éprouver des sentiments pour Holopherne, l'inverse est-il vrai ? Bernstein le faisait s'éprendre de la belle, quand Giraudoux le montrait heureux d'entraîner la jeune fille dans sa couche, porte d'accès à un monde hédoniste et sensuel d'où l'amour n'était pas exclu. Barker refuse une telle résolution de la tension entre ses personnages. Aucune didascalie ne vient ainsi qualifier les deux apostrophes qu'Holopherne adresse à celle qui soulève l'épée au-dessus de sa tête. Seule l'urgence transparait dans l'usage de la ponctuation : « Judith. [...] Judith... ! »<sup>46</sup> Si amour il y a entre eux, il ne peut se dire sans se nier. Judith en a convenu quelques pages plus tôt : « Vous suggérez que rien de ce que vous dites n'est vrai ? [...] Ça ne me gêne pas. Je suis parfaitement capable de mentir moi-même. »<sup>47</sup> Au point qu'amour et mensonge paraissent inextricablement liés. Judith rappelle ainsi que c'est par l'artifice qu'elle entend attirer Holopherne : « J'ai passé des heures à me faire belle. Comme une future mariée. Encore un mensonge. Je n'ai absolument pas les lèvres rouges, à vrai dire, elles sont plutôt pâles. Rien que des mensonges ! »<sup>48</sup> C'est par l'artifice que lui-même l'a séduite : « Quand vous m'avez dit que vous ne pouviez pas vous retenir de mentir, je suis tombée amoureuse de vous. »<sup>49</sup> Comment, dans ces conditions, se déclarer ? Holopherne choisit de taire l'essentiel : « Mais dans les mensonges nous. À travers les mensonges nous. Sous les mensonges nous<sup>50</sup>. » Judith, elle, choisit de couper court au dialogue falsificateur pour accéder à la vérité du corps. Mais en radicalisant cette démarche par le meurtre, elle ne peut obtenir satisfaction : « Il ne bouge plus... / Il ne bouge plus... ! »<sup>51</sup>

## Judith et la Domestique – Les Possibilités

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 24. La typographie est celle qu'adopte Barker.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>49</sup> *Idem.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 33.

L'étude du personnage d'Holopherne a montré que Barker déroule le scénario biblique en en subvertissant les données les plus élémentaires, pour proposer des protagonistes une vision kaléidoscopique qui laisse en suspens notre jugement à leur égard<sup>52</sup>. L'examen du couple formé de Judith et de sa servante le confirme.

Réduite à une silhouette dans le texte biblique, la domestique n'a eu de cesse de gagner en importance dans les pièces et, bien plus encore, dans les représentations picturales qui en ont été tirées. Judith et sa servante : deux femmes du même bord, introduites ensemble dans le camp, deux femmes mues par le même projet. Binôme qui vient compliquer le duo de la Juive et de l'Assyrien et que Barker exploite en reprenant à son compte un certain nombre de traits fondés sur la complémentarité – ou l'opposition – de la jeunesse et de la maturité, d'un milieu privilégié et d'un milieu populaire, du devoir et des sentiments. Si la domestique est devenue au fil des siècles un personnage à part entière, jamais elle n'avait tenu un rôle aussi crucial que dans la pièce de Barker.

Certes, la Domestique s'adresse plusieurs fois à Judith avec la déférence attendue et, réciproquement, sa maîtresse fait montre à son égard d'autorité pour lui intimer le silence :

Taisez-vous.

(*un temps*)

Ça n'aide pas.

(*un temps*)

Taisez-vous.

[...]

Vous parlez trop.<sup>53</sup>

La Domestique révèle également sa sollicitude, son attachement à Judith : « Nous voilà bien », conclut-elle, contrariée, quand commencent à s'accumuler les difficultés. De même, elle nous fait comprendre de quelle attention elle a entouré sa maîtresse durant la genèse de leur projet : J'avais demandé à Judith : En êtes-vous réellement capable ? Oui, me répondit-elle. Cela vous fera du mal, insistai-je, d'une façon ou d'une autre. Je sais, répondit-elle. Vous ne serez plus jamais la même, insistai-je. Je sais cela aussi, répondit-elle.<sup>54</sup>

Toutefois, loin du choix adopté par Bernstein qui, avec Ada, proposait de la veuve de Béthulie un double inversé, l'innocence, la fraîcheur et la sensualité de la servante insistant sur la frustration de la veuve, Barker fait de la Domestique l'aînée de Judith, une figure matriarcale qui atteste le transfert d'une partie des caractéristiques de l'héroïne biblique au personnage de la servante. C'est en effet elle qui exhorte Judith à frapper Holopherne :

Judith... son sommeil le ressource pour le massacre... sa force est l'extinction de notre race...  
Judith... son souffle est notre effacement... ses rêves sont notre souffrance... décrochez l'épée,  
Judith... son luxe est notre mise à mort... Judith... sa tranquillité est notre cri... l'épée est accrochée là-haut... [...] Sortez-la de son fourreau. [...] Vous avez un enfant. [...] Décrochez l'arme, alors. [...] Votre enfant dort elle aussi. De son dernier sommeil, si vous... [...] Vous dites que vous n'êtes pas en train d'hésiter, mais ça ressemble à de l'hésitation.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Cf. Sarah Hirshmuller, « La question du sens dans l'œuvre dramatique de Howard Barker », mémoire de DEA sous la direction d'Anne-Françoise Benhamou, Université Paris-III Sorbonne-Nouvelle, 1998, 2 vol. (117 f.), (40 f. d'annexes), f. 45 : « Chez Barker au contraire, l'impertinence reste obstinément non pertinente : elle ne signale pas la présence d'une « veine » qui parcourrait le texte et où le sens circulerait, et avec lui, la possibilité, pour nous lecteurs, de nous y retrouver. Elle ouvre une porte, et la referme aussitôt pour en ouvrir une autre, si bien que l'activité herméneutique du lecteur s'épuise dans de multiples hypothèses qui ne trouveront pas, au fil du texte, leur ultime validation. »

<sup>53</sup> Howard Barker, *Judith*, *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 28.



Par ce « processus de décentrement »<sup>56</sup>, Barker dépossède Judith d'une partie de sa présence, annonçant dès la *dramatis personae* la place conséquente qu'il confie à la Domestique, en la désignant du terme d'« idéologue ». La dureté qu'elle manifeste plusieurs fois à l'égard de sa maîtresse lorsque celle-ci tarde à agir en témoigne : « Sotte ! [...] Idiote ! »<sup>57</sup> Son insensibilité au charme d'Holopherne est en cela conforme à celui qu'adoptait dans le livre biblique la veuve juive. Théoricienne, la Domestique sait ainsi garder la tête sur les épaules, ne déviant jamais du but poursuivi, quelles que soient les embûches qui entravent son chemin. Pour autant, le rabaissement qu'elle subit dans les dernières pages de la pièce contrarie cette valorisation du personnage : contrainte d'essuyer la lame de l'épée avec ses propres cheveux puis de les taillader à l'aide de cette arme, la Domestique est forcée de porter le deuil d'Holopherne en lieu et place de sa maîtresse, qui reprend à son compte son discours patriotique. En outre, d'un point de vue moral cette fois, elle n'assure pas un contrepoint au duo formé par la Juive et par l'Assyrien. Elle recourt ainsi à un « stratagème » pour rendre « *Judith furieuse* »<sup>58</sup>, en feignant d'avoir vu un sourire sur le visage d'Holopherne, mensonge qui permet au meurtre d'advenir. Elle confortera ensuite le récit, tout à fait factice, d'une Judith pure et volontaire qu'Israël réclame pour continuer d'espérer<sup>59</sup>. La trivialité de ses propos, qui atteste sa basse condition sociale, achève de ternir son portrait : de passionaria, elle déchoit au rang de mère maquerelle<sup>60</sup>. Pas plus que sa maîtresse sur le point de céder aux avances d'Holopherne, elle n'est conforme au portrait de la sainte vertueuse décrite par le livre biblique.

Venons-en pour finir à Judith. En dissociant le meurtre et la décollation d'Holopherne, décollation qu'il laisse à la servante le soin d'accomplir, Barker porte atteinte à son prestige de la plus radicale manière qui soit. Mais il ne se contente pas de ce changement : si, comme nombre de ses prédécesseurs, il humanise son héroïne en la faisant céder aux avances d'Holopherne, la nature du rapport sexuel qu'il imagine se distingue de tout ce qu'on a jusqu'à osé représenter. Point de vengeance à l'encontre d'un amant brutal, point de cette précaution prise afin d'éviter la perte du désir et le désenchantement d'une relation installée, comme chez Giraudoux et, peut-être, chez Bernstein<sup>61</sup>. Au contraire : au viol de la Juive, Barker substitue celui du corps masculin, à la honte des pulsions, l'affirmation sans pudeur du désir : « Je veux baiser. [...] Il faut que je baise. Il le faut. [...] Avec lui. Je veux baiser avec lui. »<sup>62</sup> Mais il ne suffit pas que Judith s'unisse à un autre homme que son mari, fût-il l'ennemi de son peuple et de son Dieu. Il faut que l'union de leurs corps survienne lorsqu'on ne l'attend plus. Barker pour ce faire recourt une fois de plus à un renversement des données de base. Elle affecte cette fois la chronologie des faits, démembrant le corpus hypotextuel pour le remodeler de la plus monstrueuse des manières : désormais, l'acte sexuel succède au meurtre. Car si Holopherne a perdu la tête au sens propre, Judith ne la perd pas moins au sens figuré, comme le traduit ce passage où les sentiments se bousculent en un affolement des composantes du langage :

<sup>56</sup> Élisabeth Angel-Perez, « Chants d'expérience », Howard Barker, *Gertrude : le cri ; Blanche-Neige : comment le savoir vient aux jeunes filles, Œuvres choisies*, volume 4, traduction de Élisabeth Angel-Perez, Jean-Michel Déprats et Cécile Menon, Paris, Éditions théâtrales/Maison Antoine Vitez, coll. « Scènes étrangères », 2003/2009, p. 10.

<sup>57</sup> Howard Barker, *Judith, op. cit.*, p. 16.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 16 et p. 23 : « Vous mettriez une prostituée mal à l'aise. [...] j'ai connu des prostituées à bout de nerfs. [...] J'ai vu la putain la plus endurcie saisie de panique lorsqu'elle ne pouvait plus déceler une faiblesse chez son client. »

<sup>61</sup> Telle est du moins l'explication que donne la jeune héroïne, bien que la fin de la pièce révèle la manipulation divine dont elle a été l'objet.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 31.

J'ai été une connasse, une chienne, failli tout bousiller, bien failli... (*elle chancelle*) **Oh, mon chéri, comment ai-je pu...** (*elle se reprend*) Failli tout plomber, l'idiote d'enculée qu'il m'arrive d'être parfois, la stupide chienne et la putain du trou du cul de cervelle de connasse... (*elle chancelle*) **Oh, mon... Oh, mon...**<sup>63</sup>

Égarement qui se prolonge à la recherche d'une impossible jouissance, qu'elle justifie ainsi : « Comment peut-il être un ennemi ? Il a la tête tranchée ? » Et de commenter ce que le public ne voit pas :

(*le touchant innocemment*) Ça s'incurve... ça bouge comme des herbes folles dans le calme courant de mon regard... je n'ai jamais vu mon mari ainsi révélé, si innocent et si simple, il faut que je ranime sa vigueur. [...] (*elle s'étend sur le corps d'Holopherne.*) »<sup>64</sup>

Par son inertie, le cadavre lui renvoie en plein visage sa propre déraison : surprenant avatar de la méduse antique<sup>65</sup>, il fige sur place sa meurtrière (« Peux pas bouger ! [...] Je suis **bloquée, bloquée.** »<sup>66</sup>) et bouleverse notre appréhension du titre de la pièce : le « corps séparé » dont nous parle Barker, plus encore que celui d'Holopherne, n'est-il pas celui de Judith ? La mutilation la plus vive n'est peut-être pas la plus visible. Coupée de son devoir ou de son désir, Judith n'a d'autre choix que de mourir à elle-même pour devenir la sainte que requiert la légende, au son « *monotone d'une cloche fêlée* »<sup>67</sup> dont le glas fait écho à son esprit égaré :

Israël !

Israël !

Mon corps est si

Israël !

Mon corps n'a pas de

Israël !

Israël !

Mon corps était mais n'est plus

Israël !

Est

Mon

Corps !<sup>68</sup>

Des faux-semblants du désir aux faux-semblants du devoir, Judith meurt à elle-même pour embrasser le destin de sainte qu'on lui destine. De cette dépossession, qui signe son anéantissement et que traduit le morcellement de son discours, pas de salut à attendre, ni pour elle, fétiche exposé à la foule de ses adorateurs<sup>69</sup>, ni pour ceux qui la manipuleront, Barker refusant jusqu'au bout tout ordre, qu'il soit moral, politique ou religieux :

Non, je serai insupportable, intolérablement abjecte, infligeant mes opinions aux jeunes, je serai le fléau d'Israël, à débiter et dégueuler, une langue d'ignorance de trois mètres de long faisant couler sa bave hors de ma bouche et inondant la populace de la salive de mes préjugés, ils pataugeront dans mes opinions, et feront jaillir mes paroles en essorant leurs vêtements

---

<sup>63</sup> *Idem.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>65</sup> Violée par Poséidon dans un temple dédié à Athéna, Méduse est transformée en monstre par la déesse : son regard pétrifie tous ceux qui le croisent. Elle est décapitée par Persée qui, protégé par son casque d'invisibilité, emporte sa tête dans une besace pour la remettre à Athéna.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 31 : « Je me livrerai avec tant de délices à tous les honneurs, peu m'importe de quels tissus de pacotille ils me revêtiront, de quels emblèmes et de quels diadèmes, si toutes leurs médailles sont futiles, superficielles et clinquantes, j'arborerai tout... »

mouillés, mais ils le toléreront, car ne suis-je pas leur mère ? Sans moi aucun d'eux ne pourrait naître. **C'est Lui qui l'a dit.**<sup>70</sup>

## Conclusion

Plusieurs années avant *Gertrude : le cri* et *Blanche-Neige : comment le savoir vient aux jeunes filles*, autres œuvres dramatiques tirées d'un matériau littéraire, le spectateur prend conscience, avec *Judith*, qu'« [...] on peut savoir une chose et néanmoins ne pas la savoir. »<sup>71</sup> Étreignant le corpus biblique, autant pour le défigurer que pour en ranimer, par cette violence même, la vigueur<sup>72</sup>, Barker refuse toute résolution :

La pièce à une époque de fracture est-même fracturée, et il est aussi difficile d'en faire tenir ensemble les morceaux que s'il s'agissait de verre brisé. Elle est dépourvue de message. (Qui croit encore à un théâtre pourvoyeur de messages ?) Mais non de sens. C'est au public de construire le sens.<sup>73</sup>

De cette tragédie, les spectateurs, rassemblés dans la salle, ne sortent pas indemnes. Cette confrontation à la douleur, à l'incertitude renvoie chacun à sa fondamentale solitude : esprits et corps séparés<sup>74</sup>.

## Bibliographie

*Judith, La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Nouvelle édition revue et corrigée, Les Éditions du Cerf, 1998, p. 667-686.

Angel-Perez, Élisabeth, « Chants d'expérience », Howard Barker, *Gertrude : le cri ; Blanche-Neige : comment le savoir vient aux jeunes filles, Œuvres choisies*, volume 4, traduction de Élisabeth Angel-Perez, Jean-Michel Déprats et Cécile Menon, Paris, Éditions théâtrales/Maison Antoine Vitez, coll. « Scènes étrangères », 2003/2009.

Angel-Perez, Élisabeth, « Le corps du mort ou l'avoir-lieu du vivant dans le théâtre anglais contemporain : Bond, Pinter, Barker », *Alternatives Théâtrales*, n° 99, 4<sup>e</sup> trimestre 2008, p. 18-22.

---

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>72</sup> Nous renvoyons le lecteur à l'article d'Élisabeth Angel-Perez, « Le corps du mort ou l'avoir-lieu du vivant dans le théâtre anglais contemporain : Bond, Pinter, Barker », *Alternatives Théâtrales*, n° 99, 4<sup>e</sup> trimestre 2008, p. 18-22, p. 20-21 : « Ce qui, chez Barker est thématiquement au plan de l'érotisme des personnages, doit se lire comme une clé poétique qui donne accès à son œuvre : la nécrophilie thématiquement représentée, est ce qui donne sa forme à l'écriture. La pulsion érotique se lit donc au double plan du thématique et de la poétique qui l'informe. »

<sup>73</sup> « Notes sur *The Bite of the Night* », trad. Ivan Bertoux, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, ouvrage coordonné par Élisabeth Angel-Perez avec le concours de Sarah Hirschmuller, traduit de l'anglais par Élisabeth Angel-Perez, Ivan Bertoux, Isabelle Famchon, Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, Mike Sens, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 51-52, p. 51. Notons encore à ce sujet : « Les très grandes pièces n'ont pas de sens à délivrer. Elles remuent comme les lèvres des morts sur les rives du Styx. » Howard Barker, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, trad. Élisabeth Angel-Perez & Vanasay Khamphommala, Les Solitaires intempestifs, Paris, 2008, p. 30.

<sup>74</sup> Bernard Reitz, « Howard Barker et la critique », traduction de Mike Sens, *Howard Barker, Alternatives théâtrales*, n° 57, 1998, p. 15-17, p. 17 : « Le théâtre vous sépare. Il sépare le public de ses croyances. Il sépare le social de l'individu. Il sépare l'individu de lui-même. À la sortie, le public a du mal à recoudre les morceaux de sa vie. »

Barker, Howard, *Judith : le corps séparé ; Vania, Œuvres choisies, volume 6*, traduction de Jean-Michel Déprats, Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, Paris, Éditions théâtrales – Maison Antoine Vitez, coll. « Scènes étrangères », 2006, p. 11-40.

Barker, Howard, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, trad. Élisabeth Angel-Perez & Vanasay Khamphommala, Les Solitaires intempestifs, Paris, 2008.

Barker, Howard, « Notes sur *The Bite of the Night* », trad. Ivan Bertoux, *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, ouvrage coordonné par Élisabeth Angel-Perez avec le concours de Sarah Hirschmuller, traduit de l'anglais par Élisabeth Angel-Perez, Ivan Bertoux, Isabelle Famchon, Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, Mike Sens, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 51-52.

Biet, Christian, « Scène et cène, la parabole catastrophique ou l'appropriation des mythes chrétiens et bibliques chez Howard Barker », sous la direction d'Élisabeth Angel-Perez, avec le concours de Robin Holmes, *Howard Barker et le théâtre de la Catastrophe*, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006.

Hirschmuller, Sarah, « La question du sens dans l'œuvre dramatique de Howard Barker », mémoire de DEA sous la direction d'Anne-Françoise Benhamou, Université Paris-III Sorbonne-Nouvelle, 1998.

Reitz, Bernard, « Howard Barker et la critique », traduction de Mike Sens, *Howard Barker, Alternatives théâtrales*, n° 57, 1998, p. 15-17.

Tackels, Bruno, Entretien avec Howard Barker, propos recueillis par Bruno Tackels, sur la base de questions élaborées par Bruno Tackels, Gwenola David avec l'aide, pour la traduction, de Cécile Menon, « Dossier Howard Barker, Contre l'humanisme », *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, n° 50, janvier-mars 2009, p. 136-140.