

La traduction de *Judith* de Howard Barker dans la mise en scène de Jerzy Klesyk (Paris 1998)

Judith (A Parting from the Body) de Howard Barker, publiée en 1992¹, fut montée à Riverside Studios à Londres en janvier 1995 dans la mise en scène de l'auteur lui-même. *Judith ou Le Corps séparé* fut montée en janvier 1998 au Théâtre des Songes à Paris dans une mise en scène de Jerzy Klesyk. La traduction en français², à ma connaissance non encore publiée, est de Philippe Regniez qui a traduit d'autres pièces de Howard Barker pour les éditions L'Atalante à Paris. Si la mise en scène de *Judith* en anglais m'est inconnue, en revanche la version française présentée à Paris en janvier 1998 m'a beaucoup émue. Dans la préparation de cette communication, j'ai eu la chance et le privilège de bénéficier de l'aide de Jerzy Klesyk qui m'a fait connaître le texte de la version française de la pièce. Jerzy Klesyk, metteur en scène d'origine polonaise, directeur de la compagnie le Théâtre Va-Nu-Pied, travaille à Paris depuis plusieurs années et s'intéresse particulièrement à Howard Barker. Je tiens donc à le remercier chaleureusement pour l'entretien qu'il m'a accordé afin de me parler de sa mise en scène.

Mon propos sera d'abord de présenter une brève synthèse de la pièce, puis d'étudier la traduction de Philippe Régnez en mettant en relief les aspects qui m'ont paru les plus frappants et enfin d'établir l'originalité de la mise en scène de Jerzy Klesyk.

1. La pièce de Howard Barker

La *Judith* d'Howard Barker est inspirée de l'histoire biblique du Livre de Judith, qui n'appartient pas à la Bible hébraïque : en effet, l'original hébreu a été perdu, les textes grecs se présentent sous trois formes différentes et celui de la Vulgate est encore différent. Le Livre de Judith a été écrit au II^e siècle avant J.-C., dans l'ambiance d'exaltation nationale et religieuse qui avait suivi le soulèvement des Maccabées. L'histoire de Judith et Holopherne a été la source non seulement d'œuvres littéraires mais également d'une multitude de représentations picturales à travers les siècles. L'héroïne éponyme chez Barker se démarque sensiblement de la Judith biblique. Sans vouloir entrer dans les détails, il me semble nécessaire de souligner quelques-unes des différences qui m'ont paru essentielles.

Alors que, dans la Bible, Judith passe trois jours et trois nuits dans le camp d'Holopherne avant d'être conviée au banquet du général la quatrième nuit, Barker a procédé à une réduction du temps, puisque Judith arrive le soir dans la tente d'Holopherne et en repart à l'aube. Dans la pièce de Barker, il n'y a pas de joyeux banquet où le général et ses officiers font ripaille et boivent généreusement, ce qui, dans le récit biblique, permet à Judith, seule avec Holopherne ivre, de lui trancher la tête sans difficulté apparente. Au contraire, Barker met en scène un Holopherne qui pourrait être membre d'une société de tempérance si l'on en juge par la remarque acide qu'il adresse à Judith, au moment où, à peine entrée, elle débouche une bouteille : "I do not drink, which if you were not a stranger, you would know. Obviously you believe in rumours" (243).

Alors que, dans le récit biblique, Judith et Holopherne sont seuls, après le départ des officiers, le général sombre dans un lourd sommeil, complètement ivre – "he had drunk much more wine than he had drunk at any time in one day since he was born"

(Judith 12 : 20) – chez Barker, il philosophe sur la mort et la guerre. Sa puissance d'évocation rappelle Roger Caillois :

La guerre, non moins que la fête, apparaît comme le temps du sacré, la période de l'épiphanie du divin. Elle introduit l'homme dans un monde enivrant où la présence de la mort le fait frissonner et confère une valeur supérieure à ses diverses actions³.

Quand Holopherne consent à dormir, bercé par Judith, ce n'est en réalité qu'un sommeil d'apparence, car, au moment même où elle tient le glaive au-dessus de sa tête, il lui dit :

I'm not asleep. I'm only pretending. (*Pause. The sword stays.*)

My dear.

My loved one.

I'm not asleep. I'm only pretending (257).

On imagine mal le général en chef des armées de Nabuchodonosor renonçant à se défendre et acceptant d'être vaincu d'avance !

Dans le récit biblique, la servante anonyme, qui est un personnage secondaire et effacé, se tient à l'extérieur de la tente pendant que Judith décapite Holopherne de bon cœur. Au contraire, chez Barker, sa présence ininterrompue devient obsessionnelle, témoin encombrant mais nécessaire ; complice non sans voyeurisme, elle colle à la trame de la pièce et c'est elle qui achève la décapitation entamée par Judith : "Judith staggers back, leaving the sword in place. The servant leaps to it and saws energetically" (258). Mais selon les indications du dramaturge, n'est-elle pas une idéologue et non une simple domestique ? D'où la puissance et la persuasion de son langage qui transcende les limites de l'accomplissement pur et simple du meurtre. Je citerai l'exemple de sa litanie incantatoire pendant qu'elle finit de trancher la tête d'Holopherne :

Immaculate deliverer!

Oh, excellent young woman!

Oh, virgin!

Oh, widow and mother!

Oh everything! (*She saws in ecstasy.*) (258)

Il convient de souligner également les changements dans l'attitude de Judith après la mort d'Holopherne. Dans le récit biblique, elle prend la tête du général, la donne à sa servante qui la met dans la besace à vivres et elles sortent toutes les deux du camp comme elles l'avaient fait les nuits précédentes quand elles allaient prier dans le ravin et se laver à la source près du poste de garde. La Judith de Barker est incapable de passer la tête à sa servante, qui accomplit à sa place les gestes d'enveloppement de la tête et la met elle-même dans la besace, usurpant ainsi le rôle de sa maîtresse, à ce moment-là saisie par la folie du désir irrationnel de faire l'amour avec le corps décapité d'Holopherne. Le désarroi de Judith devant l'impossibilité matérielle la conduit à la paralysie physique : elle ne peut se mettre debout et ce sont les exhortations de sa servante prosternée à ses pieds qui finissent par lui faire entendre raison. Mais à cet instant, Judith, la nécrophile, est devenue une autre : elle reprend le pouvoir en empoignant le glaive qui devient instrument d'humiliation pour la servante, obligée d'en essuyer le sang avec sa chevelure, puis de couper cette même chevelure. En posant le pied sur le corps de sa servante prosternée, Judith s'identifie alors au vainqueur dont les conquêtes sont indéniables, mais sa transformation est surprenante : elle se métamorphose en une créature maléfique, méprisante et monstrueuse, bien loin de la Judith biblique vénérée jusqu'à sa mort par un peuple reconnaissant. Écoutons-la déclarer :

I shall so luxuriate in all the honours, I do not care what trash they drape me with, what emblems or what diadems, how shallow, glib and tinsel all the medals are, **I'll sport them all** [...] No, I shall be unbearable, intolerably vile, inflicting my opinions on the young, I shall be the bane of Israel (264)

Dans le récit biblique, elle montre la tête aux gens de Béthulie et remercie Dieu qui l'a aidée dans sa victoire. La pièce

de Barker se clôt sur une incantation exaltée dans laquelle Judith devient la chair même d'Israël :

My body was but is no longer
Israel
Is
My
Body! (266)

Le dramaturge a transformé Judith en une héroïne tragique, au sens où il entend la tragédie : "La tragédie ne connaît aucun plaisir mais connaît beaucoup d'extase. Que cette extase provient de la douleur, la tragédie seule le sait"⁴.

2. La traduction de Philippe Regniez

Le langage de Barker, défini par Ian McDiarmid, comme "terriblement musculaire et physique"⁵, traduit l'intensité et la violence des passions par une structure qui alterne les phrases longues et construites avec des phrases brèves, elliptiques, inachevées. Le texte français de Philippe Regniez a su fidèlement rendre la puissance du souffle poétique de Barker. Sans me permettre d'exprimer une simple opinion personnelle, je rapporte celle de Jerzy Klezyk qui a été "profondément séduit par la magie du texte, par la puissance du langage surtout"⁶. Mon étude de la traduction française de *Judith* sera loin d'être exhaustive, je me suis limitée à deux aspects qui m'ont paru les plus frappants.

La traduction du titre de la pièce, en anglais *Judith (A Parting from the Body)* traduit par *Judith ou Le Corps séparé*, appelle quelques remarques. La traduction littérale, "Une séparation du corps", aurait pu paraître bizarre en français. La suppression de l'article indéfini "a" et la transformation du substantif verbal "Parting" en un participe passé adjectivé qualifiant "corps" paraît enlever toute l'incertitude qui aurait pu s'attacher à l'article

indéfini dans le titre anglais. L'article défini, "Le" renforce cette certitude. Par ailleurs, alors que l'on aurait pu voir dans "Parting" une action en cours d'accomplissement, voire encore non accomplie, le participe "séparé" ne laisse aucun doute sur l'antériorité et donc l'irréversible. Alors que le titre anglais d'une certaine façon laissait un choix, le titre français impose une image picturale évidente.

Passer de l'anglais au français dans le dialogue théâtral implique obligatoirement la traduction de "you" par "tu" ou "vous". Dans *Judith*, le jeu rare et subtil du passage au "tu" au "vous", alors que les règles semblent bien établies au départ, mérite de s'y attarder. Les rapports entre les trois personnages sont complexes : rapports de force ou rapports de séduction, l'emploi du "tu" ou du "vous" est déterminant pour affirmer l'autorité, la dépendance, la passion ou le mépris.

La traduction d'un "you", a priori tout-à-fait neutre, demeure la même en ce qui concerne la servante. Judith et sa servante emploient toujours le "tu" entre elles, que ce soit dans leur complicité ou leur affrontement. Le tutoiement en français employé par Judith à l'égard de sa servante paraît naturel ; il s'agit d'un épisode biblique, mais également d'un rapport de hiérarchie : la maîtresse détient le pouvoir sur sa servante, même si celle-ci joue le rôle de confidente ou de complice selon le bon vouloir de sa maîtresse.

Le tutoiement de Judith par sa servante est justifié par l'usage biblique du "tu" mais également par la grande familiarité existant entre le maître et le serviteur qui fait depuis toujours partie de la maisonnée. La Bible nous apprend d'ailleurs qu'avant sa mort, Judith a affranchi sa servante. Quel que soit le contexte du moment dans la pièce, complicité ou conflit, la servante tutoie sa maîtresse. Ainsi, alors que Judith se tient muette devant Holopherne, les yeux baissés, sa servante l'encourage, comme on encouragerait une petite fille timide : "go on, show the gentleman how much you. Go on. How well you. Judith. Show him" (244), en

français : “allez vas-y, montre au monsieur ce que tu peux faire. Vas-y. Comme tu fais si bien. Judith. Montre-lui” (3). À la fin de la pièce, alors que Judith étale son mépris, ou sa haine, pour sa servante, complice du meurtre, en la traitant de “filth” (264), traduit par “immondice” (41), celle-ci tente de se défendre devant une insulte qui lui paraît injustifiée : “Do you have to call me –” (264), “Est-ce qu’il faut vraiment que tu m’appelles –” (42). L’emploi du “vous” à ce moment-là paraîtrait incongru et pourrait suggérer une peur non maîtrisée de la servante qui ne perd pas son sang-froid et se résigne à subir les humiliations de Judith.

Quant à Holopherne, lui aussi emploie le tutoiement en français dans ses échanges avec la servante, ce qui n’a rien d’étonnant : d’abord, c’est un homme dans une société patriarcale ; ensuite, c’est un général couvert de gloire, précédé par sa réputation de cruauté. Il n’a aucun respect pour la servante. “I think you are a poor liar” (244), lui dit-il, “Je pense que tu es une piètre menteuse” (2). Elle est pour lui un bien dont on dispose ; quelques instants plus tard, il la saisit et l’étrangle presque, donnant ainsi à Judith la preuve de son droit de vie ou de mort sur autrui en cas de déplaisir.

Le jeu du “tu” et du “vous” devient plus subtil dans les échanges entre Holopherne et Judith. À une exception près, tout au long de la pièce, le “you” de Holopherne à Judith – qu’il ne connaît pas – est traduit par “tu”, quelles que soient les circonstances. Au début de la pièce, dans la dérision, Holopherne se moque de Judith qui est entrée dans le camp interdit aux civils : “There are notices everywhere, or can’t you read? What possible use are you to me if you can’t read” [...] (244), traduit par : “il y a des écriteaux partout, mais peut-être ne sais-tu pas lire ? Comment pourrais-tu m’être utile si tu ne sais pas lire [...]” (4). Dans l’un des grands moments d’intensité dramatique de la pièce, alors que Judith tient le glaive au-dessus d’Holopherne, il lui dit : “Of course you lied, and I lied also” (258), en français : “Bien sûr que tu as menti, et j’ai moi aussi menti” (29). Si dans le premier

exemple, “tu” est employé avec un mépris et une ironie d’autant plus humiliants que Judith est une veuve respectable, il n’en est pas de même dans le second. Alors qu’il sait que sa vie est en suspens et qu’il sera vaincu, le “tu” d’Holopherne est imprégné d’une immense tendresse, invite à l’accomplissement d’une union qui trouvera son apothéose dans la mort.

Toutefois, il y a un seul moment dans la pièce où le “you” de Holopherne est traduit par “vous”. Judith, qui a longtemps hésité à obéir à l’ordre brutal qu’il lui a donné : “Deshabille-toi” (7), comme à une putain que l’on paye, est maintenant torse nu, à moitié dévêtue. Holopherne a lui aussi ôté une partie de ses vêtements, l’un après l’autre et les a remis à la servante. En dépit de la tension croissante, ils paraissent l’un et l’autre étrangement vulnérables l’un à l’autre. Holopherne explique à Judith :

Sometimes, like tonight, I think I want to see a woman naked, but usually, seeing her, I realise it is not what I wanted at all. [...] If I had allowed you to be naked, or you had allowed yourself, I should have dismissed you long before now. (250)

En français :

Il y a des fois comme ce soir, où je pense que je veux voir une femme nue, mais en fait, quand je la vois, je réalise que ce n’était pas du tout ce que je voulais. [...] Si je vous avais autorisée à être nue ou si vous vous l’étiez permis, je vous aurais déjà renvoyée depuis longtemps. (14)

L’emploi du “vous” ici peut paraître déroutant, mais c’est une trouvaille astucieuse du traducteur. À mon sens, “vous” établit une démarcation, une fracture dans la pièce. Le général sanguinaire et menaçant devient humain, il bascule et perd du terrain, Judith a l’avantage et saura en tirer parti plus tard. Dans ce “vous”, le traducteur semble avoir voulu signaler de façon tangible pour le spectateur le respect de l’homme-Holopherne pour la femme-Judith, qui n’est plus une marchandise ni même une ennemie. C’est comme si ce “vous” était une clé qui ouvre la porte à une

autre relation entre les deux personnages et c'est à partir de cet instant que leur dialogue sur la mort et l'amour les rapproche, en dépit d'une violence sous-jacente, et que Judith, libérée, peut mener à bien son entreprise de séduction.

Dans sa relation avec Holopherne, Judith emploie toujours le "vous", sauf immédiatement après la décapitation quand elle s'adresse au corps inerte. Le contenu de ce "vous" est multiforme. Il peut être le signe de la distance qu'elle tient à marquer envers un ennemi qu'elle a la mission d'abattre. Par exemple : "You are killing my property" (244), "Vous êtes en train de tuer ce qui m'appartient" (4), déclare-t-elle à Holopherne qui est en train de serrer le cou de la servante. Le "vous" peut devenir suppliant : "I can't undress with you" (247), "Avec vous je ne peux pas me déshabiller" (8), soulignant la vulnérabilité de Judith à ce moment-là. La grande scène de séduction-vérité, après un échange de confidences, vraies ou fausses, Holopherne sur son enfance et son art d'utiliser le langage comme une arme mortelle, Judith sur l'art de la simulation et le mensonge – elle va même jusqu'à annoncer sur le mode badin son intention de le tuer – amène les deux personnages dans les bras l'un de l'autre. Mais Judith ne troque pas pour autant le "vous" pour un "tu" plus intime.

Holopherne : I can't be loved...!

Judith : You are ! You are loved! (255)

En français :

Hol. Je ne peux pas être aimé... !

Jud. Mais vous l'êtes ! Vous êtes aimé ! (25)

On peut voir dans ce maintien du "vous" la volonté de Judith de ne pas s'abandonner à son désir tout en protestant de sa sincérité. Si "you" avait été traduit par "tu" ici, il aurait introduit un élément de familiarité réducteur de l'élan dramatique de la scène.

En revanche, l'emploi du "tu" quand Judith s'adresse au corps d'Holopherne ajoute au tragique de son désir désespéré. Une Judith, que l'on pourrait qualifier d'enfantine à ce moment-là, découvre avec innocence le corps de l'amant qu'elle ne connaîtra jamais. Son désir accru, semble-t-il, par l'accomplissement de sa mission, la pousse à cette familiarité qu'elle ne s'était pas permise jusqu'alors. Non seulement l'ennemi est désarmé, mais il n'a plus de tête et il lui appartient : "Lover, lover, respond to my adoring glance, it's not too late, is it? We could have a child, we could, come, come, adored one...! (260)". L'intensité du désir nécrophile de Judith se trouve dramatisée en français par l'emploi de l'impératif à la deuxième personne du singulier qui établit immédiatement une intimité passionnée entre Judith et le corps décapité, qui n'a jamais pu et ne pourra jamais se concrétiser : "Amant, ô doux amant, réponds à mon regard adorant, il n'est pas trop tard, n'est-ce pas ? Nous pourrions avoir un enfant, nous le pourrions, viens, allez viens, mon adoré" (33). Dans la traduction française ceci est suivi par : "c'est seulement la politique qui nous a séparés ! (33)", phrase explicative dont je n'ai pas trouvé trace dans l'édition que j'ai utilisée (Calder 1996) et qui, me semble-t-il, brise inopportunément la folie du rêve irréalisable de Judith.

Il convient d'accorder une place de choix à un autre aspect intéressant de la traduction, fidèle et vivante, de Philippe Régniez, un aspect d'ordre lexical. Le langage de Barker, est à la fois direct, puissant, évocateur et poétique. Il serait fastidieux de me perdre dans les détails de la traduction et d'éplucher tel ou tel mot. Toutefois, j'ai été frappée par la variété des différentes traductions de "fuck" et de son dérivé "fucker". J'ai relevé 16 emplois de ce terme – dont 9 dans la même page – et 8 traductions différentes. Celles-ci vont du très raffiné "forniquer" au très grossier (vous m'excuserez) "trou du cul", en passant par "baiser", "merde" ou "foutu". Il m'a donc paru scientifiquement intéressant de tenter

d'interpréter le choix du traducteur qui adapte chaque fois sa traduction au locuteur.

Le premier "fuck" est prononcé par Holopherne, qui ne l'utilise d'ailleurs qu'une fois dès le début de la pièce, alors que la servante est en train de s'étouffer sous sa poigne. Judith lui fait remarquer que ce qui lui appartient ne peut plus respirer, et Holopherne lui répond, ce qui ne se rapporte pas a priori à la remarque : "I do not wish to fuck tonight" (244), en français : "Je n'ai pas envie de forniquer ce soir" (4). Le terme convient dans la bouche d'un général qui sait manier le verbe aussi bien que l'épée ; Holopherne emploie peu les formes verbales contractées, son vocabulaire est recherché, voire élégant, il semble donc que cette traduction convienne parfaitement, alors que le terme anglais, couramment employé, est beaucoup plus grossier et manque de finesse.

Le second "fuck" apparaît beaucoup plus loin, dans la bouche de Judith, quand Judith et Holopherne, à demi dévêtus, parlent de l'amour et de la mort. Aiguillonnée par sa servante : "Off with yer skirt, darling! (*She chuckles.*) No, I've seen it. We picked the wrong night" (252), Judith se redresse et déclare de façon inattendue : "All right, let's fuck" (252), traduit par : "Très bien, puisque c'est comme ça, baisons" (18). La familiarité vulgaire du terme reflète celle du mot en anglais, mais, employé par Judith, le terme dans l'une et l'autre langue provoque un effet de surprise. En outre, en utilisant ce terme en anglais au lieu de "lie with you" (251) comme elle l'a fait précédemment ou de "make love" (256) comme elle le fera plus tard, Judith lance un défi, à elle-même d'abord et également à Holopherne et à sa servante. La traduction par "baisons" semble bien refléter la provocation dont elle fait preuve.

Plus loin, alors que Judith et Holopherne se re-connaissent dans un échange de mensonges et de contre-vérités et de déclarations amoureuses – Holofernes : "We love, then" (255) – la servante, témoin ou voyeur de la scène, évoque la terreur qui précède

l'arrivée d'Holopherne et sa propre fuite en avant : "I whip the horses. Off I go. Fuck the war and fuck the wounded" (255), en français : "Je fouette les chevaux. Et hop, au galop ! Au cul la guerre et au cul les blessés" (24). L'expression est vulgaire ici mais vidée de sa référence sexuelle.

Quelques instants plus tard, admirant les talents de séduction de sa maîtresse, la servante recommande la prudence : "But she must be careful, for with lying, sometimes, the idea, though faked, can discover an appeal, and then we're fucked!" (256), en français : "Mais elle doit être prudente, parce qu'en mentant, il arrive que l'idée, quoique camouflée, elle peut révéler un recours, et alors on est foutu !" (25). "Foutu" ici paraît un peu affadi par rapport au "fuck" du texte anglais, plus vulgaire et plus fort.

La servante emploie le mot "fuck" une seule autre fois, alors qu'elle est en train de trancher la tête d'Holopherne en récitant une litanie à la gloire de Judith. Puis elle s'exclame : "fuck this! Hard going this!" (258), en français : "Quelle merde ! Que c'est dur tout ça !" (30). Ici la traduction ne semble exprimer que la difficulté de l'acte physique de la décapitation. Or, en même temps, Judith rampe sur le sol en poussant des gémissements qui s'apparentent davantage à ceux du plaisir que de la douleur. À mon sens, la traduction de "fuck" par "quelle merde" paraît avoir escamoté la connotation sexuelle qui relie l'exclamation de la servante à l'état paroxystique de Judith.

Reprenant ses esprits et comme soulagée d'un grand poids, Judith s'accuse d'avoir tergiversé et elle laisse échapper ses reproches en un torrent ordurier, dans lequel on ne compte pas moins de 6 emplois de "fuck" répétitifs. "I was. So fucking silly. Nearly fucked it, didn't I? Nearly fucked it with my" (259), en français : "Si. Complètement conne. J'ai presque tout fait foirer, pas vrai ? Presque tout fait foirer avec mon" (31). On ne peut que constater l'impuissance du français à traduire les différences de ces divers "fuck". "Complètement" enlève sa violence grossière à

“so fucking silly”, alors que “foirer” paraît un peu dérisoire quand on pense à l’enjeu politique que représentait la mort d’Holopherne.

Judith s’exclame presque aussitôt : “Oh, fuck, yes, a proper slag and bint there – [...]. Nearly poxed the job, the silly fucker I can be sometimes, a daft bitch and a cunt brained fuck arse –” (259), ce qui donne en français : “Et merde, oui, une véritable conne et une pétasse là – [...] Presque queuté le boulot, la conne d’enculée que je peux être parfois, une cinglée de conne et un trou du cul de con fêlé” (31). Voilà donc une grande variété de traductions pour le même mot et ses dérivés. Je ne les reprendrai pas l’un après l’autre, mais je souhaitais présenter cet échantillonnage qui a dû exiger du traducteur une certaine dextérité.

Dans la même scène, pendant que la servante fait preuve d’autorité en enveloppant la tête d’Holopherne, Judith, encore chancelante répète trois fois : “I want to fuck”, “No, I must fuck. I must”, “With him. I want to fuck with him” (259). Dans les trois cas, “fuck” est traduit à juste titre par “baiser”. Judith a changé de registre : la référence n’est ici que sexuelle, “fuck” ne sert plus de terme commode pour exprimer angoisse, colère, impatience ou mépris.

Je n’ai sélectionné que ces deux aspects de la traduction de *Judith*, faute de temps pour exploiter la richesse du texte. La traduction de Philippe Régniez, ceci du point de vue du metteur en scène lui-même, est restée fidèle au texte de Barker. Sur scène, la pièce en français, du moins dans sa version parisienne de 1998, était dense, vivante et vibrante et l’on y retrouvait l’intensité dramatique et le souffle propre à Barker. C’est pourquoi il semble approprié d’étudier maintenant la mise en scène de Jerzy Klesyk et la façon dont il a abordé la pièce.

3. La mise en scène de Jerzy Klesyk à Paris (1998)

Lors d'un récent entretien avec Jerzy Klesyk, j'ai soulevé un certain nombre de questions sur le décor et les costumes, sur le jeu des acteurs et enfin sur sa conception propre de la mise en scène.

Judith au Théâtre des Songes, se déroulait dans une salle en sous-sol, une sorte de cave, dans une atmosphère intimiste, où les spectateurs, une soixantaine environ, étaient assis sur une structure de gradins face à la scène. Les murs étaient couleur ocre ; au milieu de la scène, le lit d'Holopherne s'imposait, large, envahissant, ce qui doit, pour Klesyk, être à la fois symbole d'érotisme et de violence. Sur le mur, à la tête du lit, un grand panneau vertical de carrelage blanc évoquait une salle de douches d'hôpital. Ce carrelage blanc à première vue pouvait paraître incongru tant il se détachait de la couleur du mur. L'idée en est venue à Klesyk lors des répétitions, car il y avait un carrelage dans la salle de répétitions. Le côté insolite du lieu – après tout, il s'agit de la tente d'un général en campagne – pourrait très bien s'expliquer, selon le metteur en scène, par le mélange particulier dans la pièce entre l'ancien et le contemporain, évident dans l'utilisation du glaive, arme ancienne, et celle du langage contemporain de Barker. Selon Jerzy Klesyk, on pourrait imaginer une guerre urbaine et des troupes stationnant là où elles peuvent : une vieille usine délabrée ou une piscine, d'où la salle de douches. En outre, il a voulu établir un contraste de sensation entre le carrelage froid et le sang chaud qui jaillira du cou tranché, opposition entre la mort et la vie.

Au départ, Jerzy Klesyk ne choisit pas les costumes, car le costume doit s'adapter à la mise en scène et non pas le contraire. Toutefois le rouge de la robe que porte Judith en entrant est un rappel du trait rouge sur le glaive, accroché au mur, et de l'ocre des murs. Quand Judith ordonne à sa servante de retirer sa robe pour obéir à Holopherne – "Il me veut nue. Alors" (9), dit-elle à la fois hésitante et résignée – elle apparaît en sous-robe blanche et corset que la servante ôtera également.

À moitié dévêtue, elle pourrait évoquer les interprétations picturales de Judith à travers les siècles dans lesquelles les peintres, de la Renaissance italienne en particulier, l'ont convertie en ce que la féministe américaine Margarita Stocker, dans *Judith, Sexual Warrior*, appelle "bordello art"⁷. Mais ici il n'en est rien, la demi-nudité de Judith la rend vulnérable, voire fragile. Marie Louinici, l'actrice qui interprétait le rôle, avait des cheveux d'un blond roux, conformément à l'iconographie traditionnelle, telle par exemple la Judith au regard glacial de Cranach qui se trouve au musée de Stuttgart. Toutefois, pour Jerzy Klesyk, son choix de l'actrice n'a pas été motivé par la tradition, de même que l'apparence de la servante interprétée par Anaïs de Courson, brune, portant une jupe noire et une chemise marron, souligne visuellement les différences entre les deux femmes. Quant à Holopherne, à la différence de Keith Osborn qui, dans la mise en scène de Barker à Londres en 1995 était imberbe et avait le crâne rasé, Mathieu Lagarrigue, vêtu de clair, évoque l'iconographie traditionnelle : il est brun et barbu, ce qui rappelle, par exemple, le Cranach de Stuttgart.

Le choix des couleurs tranchées et le contraste entre le rouge et le blanc magnifient le caractère particulièrement coloré de la pièce. Quand on sait que Barker est également peintre, il convient de reconnaître que le metteur en scène est resté fidèle à la qualité picturale du langage. Pour Jerzy Klesyk, les images surgissent d'elles-mêmes dans son imaginaire si la situation le permet. Or, l'écriture de Howard Barker provoque la naissance d'images ; comme dans le cas d'Apollinaire, c'est un poète qui écrit : "Une poésie tailladée dont les tissus précisément ouverts laissent voir, à vif, l'émotion et la beauté, d'une douleur provoquée"⁸. Dans la mise en scène de Jerzy Klesyk, l'un de ces moments où l'émotion et la beauté sont à vif est celui de la décapitation, violente et sanglante.

Jerzy Klesyk a choisi de montrer la décapitation d'Holopherne sans artifice aucun, un jet de liquide rouge vif sur le carrelage blanc. Dans un entretien avec le dramaturge en février 1998, Mike Sens, autre traducteur de Howard Barker, avouait qu'il n'avait pas pu supporter la vue du sang dans la mise en scène parisienne et qu'il était sorti de la salle. Barker lui-même ne croit 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"⁹. Jerzy Klesyk a opté délibérément pour la décapitation au naturel. Après avoir écarté la possibilité d'une lumière rouge qui envahirait la scène¹⁰, inspiré par le carrelage dans la salle de répétitions, il a fait "le choix d'une violence qui soit aussi offensive pour les spectateurs qu'elle est censée l'être pour les personnages"¹¹. Il a essayé de raconter une histoire en mélangeant la violence au contexte amoureux, en présentant des moments de beauté-choc : violence dans la décapitation elle-même et violence extrême dans le désir de Judith après.

On pourrait être tenté d'interpréter le jet de sang sur le carrelage mural comme l'éjaculation ultime d'Holopherne qui, dans son renoncement à se défendre, accepte l'union définitive avec Judith dans la mort. De même, quand Judith, au paroxysme de son désir, se couche sur le corps d'Holopherne, mort et amour sont d'autant plus intimement liés qu'elle ne sera plus la même après : la Judith d'avant s'est donné la mort dans le meurtre d'Holopherne et, ce faisant, a acquis une nouvelle identité.

Si Jerzy Klesyk insiste sur "le naturel" comme dans la tragédie grecque, c'est parce qu'il déteste le théâtre qui laisse le spectateur indifférent. Refusant ce qui pourrait être un reportage sur la vie, à ses yeux, Judith est une femme comme les autres, mais qui s'est servi de son destin à des fins politiques. Les gestes des comédiens sont donc travaillés dans les moindres détails afin d'obtenir le plus grand niveau de naturel. Pour Jerzy Klesyk, comme en cuisine, il ne s'agit pas de suivre des recettes mais d'inventer des plats en matière de mise en scène et de gestuelle,

non sans difficultés, car l'écriture de Barker, puissante et ramassée, offre un texte peu classique. L'abondance des phrases interrompues en particulier oblige à trouver le sens et l'intention de jeu. La répétition des "mais" employés par la servante dans son dialogue avec Judith après la décapitation en est un exemple. Judith gémissante semble frappée de paralysie et ne peut se relever, malgré les exhortations de sa servante : "tu me pardonneras, mais –", "C'est ce que je fais, mais –", "Je ne crois pas que nous puissions faire des suppositions de cet ordre, mais –", "Je suis désolée, mais –" (37). Tout est déjà compris, il faut donc exploiter les possibilités de ces "mais" en surprenant le spectateur et l'imagination parce que "mais" ouvre l'imagination, aiguise la curiosité et arrache la langue du quotidien. C'est ce que Klesyk qualifie de travail "artisanal".

Il faut également souligner les phrases dans lesquelles le verbe est sous-entendu, mais n'apparaît pas : la phrase s'arrête brusquement, il y a un point dans le texte écrit. On sent tout le poids du non-dit qui laisse au spectateur la possibilité d'interpréter selon les intonations du comédien. J'en donnerai pour exemple l'émouvante déclaration d'Holopherne alors que Judith tient le glaive au-dessus de sa tête : "Mais dans les mensonges nous. À travers les mensonges nous. Sous les mensonges nous" (29), plaidoirie inachevée, à chacun de compléter la phrase.

Quant à l'interprétation des personnages, on peut être intrigué par l'ambiguïté du rapport de Judith à sa servante. Au-delà de la complicité, n'y a-t-il pas une lutte de l'une contre l'autre pour la conquête du pouvoir, dont l'enjeu serait Holopherne ? Par ailleurs, après avoir hésité à empoigner le glaive, Judith ne passe à l'acte meurtrier qu'après avoir été mise au défi par sa servante, acte qu'elle s'avère incapable d'accomplir jusqu'au bout. En outre, la relation entre les deux femmes ne laisse-t-elle pas planer une certaine ambiguïté d'ordre sexuel ? La servante anonyme, décrite comme une idéologue dans la présentation des personnages, est qualifiée par Klesyk de "fonctionnaire", car elle sert non seule-

ment sa maîtresse mais Israël. Jerzy Klesyk n'a pas voulu imposer au spectateur telle ou telle interprétation de la relation Judith/servante : elles peuvent être fascinées l'une par l'autre, relation de deux sœurs ou de deux amantes. Au moment où Holopherne s'endort dans les bras de Judith, la servante s'étonne. Judith devient alors agressive et lui lance : "Tu ouvres grand les yeux, parce qu'il ne me jette pas sur le sol [...]. Tu détestes vraiment les hommes ! Oh, comme tu les détestes !" (26). La phrase en dit long ou plutôt on pourrait lui en faire dire long sur la sexualité de la servante. Mais le metteur en scène s'est refusé à une réduction homosexuelle, pas plus qu'il n'a voulu imposer une interprétation psychanalytique.

Émouvante, riche, vibrante, la mise en scène de Jerzy Klesyk ne manque pas d'interroger le spectateur et ne le laisse pas insensible. Mais il faut que le spectateur se prenne au jeu. Maintenir l'illusion, tel est le but du metteur en scène, car "la fonction du théâtre n'est pas une explication, mais une interrogation"¹², conception du théâtre qui fait écho à celle de Howard Barker pour qui "la tragédie seule connaît le secret de l'existence. Ce secret est que la vie ne suffit pas. [...] C'est un secret que l'on découvre seulement dans un endroit [...] qui est l'apothéose du secret [...]. Cet endroit, c'est LE THÉÂTRE"¹³.

Monique PRUNET

Université de Paris IV-Sorbonne

Notes

- 1 Édition utilisée : Howard Barker. *Collected Plays: Volume 3*, London, Calder Publications Limited, 1996. Les citations du texte anglais seront indiquées entre parenthèses par le N° de la page de cette édition.
- 2 Les citations du texte français de *Judith* seront indiquées entre parenthèses par le N° de la page de cette édition non publiée.
- 3 Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950 (2^{ème} éd.), p. 228.
- 4 Howard Barker, "La tragédie – une forme artistique pour ceux qui aiment la vie", traduction de Mike Sens, *Alternatives théâtrales* 57, Mai 1998, p. 23.
- 5 "Le langage de Barker est terriblement musculaire et physique", Entretien avec Ian McDiarmid, *Alternatives théâtrales* 57, Mai 1998, p. 18.
- 6 Sarah Hirschmüller, "Des événements réels qui appellent les mots", *Alternatives théâtrales* 57, Mai 1998, p. 73.
- 7 Citation dans le compte rendu critique de Margarita Stocker, *Judith, Sexual Warrior: Women and power in Western culture*, Yale University Press, 1999, *TLS*, January 15 1999, p. 30.
- 8 Corinne Rigaud, "Introduction à la poétique d'Howard Barker", *Alternatives théâtrales* 57, Mai 1998, p. 65.
- 9 "Mon théâtre parle de secret", Entretien avec Howard Barker, *Alternatives théâtrales* 57, Mai 1998, p. 27.
- 10 Sarah Hirschmüller, "Des événements réels qui appellent les mots", *Alternatives théâtrales* 57, Mai 1998, p. 74.
- 11 *Ibid.*
- 12 Entretien personnel avec Jerzy Klesyk le 5 mars 1999.
- 13 Howard Barker, "La tragédie – une forme artistique pour ceux qui aiment la vie", traduction de Mike Sens, *Alternatives théâtrales* 57, Mai 1998, p. 23.