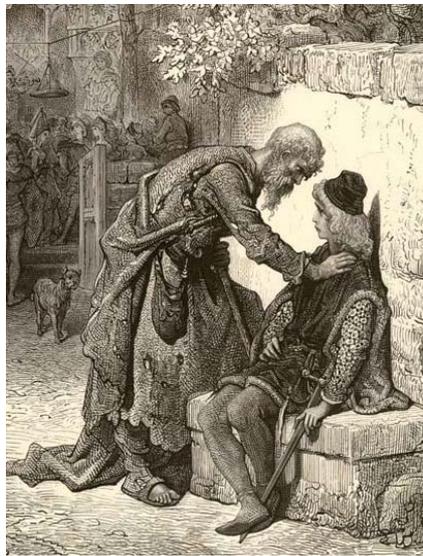


CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES

TROPISMES

N° 15



L'INTRIGUE

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

2008

Le suspens dans tous ses états — Anatomie d'une disposition mentale

Le suspens peut sembler varier selon ses inscriptions génériques (ses « états »). En même temps, il relève d'une « disposition mentale » de même nature que celles dont André Jolles fait la revue dans *Formes simples*, ouvrage paru en 1930 et consacré à la définition de neuf modes de narration et d'écriture. Parler de « disposition mentale », c'est en effet suggérer un fonctionnement général et invariant, qui remonte indirectement, si on en croit E. M. Forster dans *Aspects of the Novel*, aux attentes des habitants des cavernes¹. Concernant le suspens, il s'agit ici de présenter une série de pratiques génériques permettant de passer de la description simple à une approche plus déconstructive de nature philosophique, ou tout au moins critique et indirectement politique. La première série de cas, de nature intergénérique et transcanonique, sera consacrée à trois formes élémentaires témoignant d'une continuité entre écriture journalistique et écriture littéraire — le fait divers, les « Dramas in real life » du *Reader's Digest*, le feuilleton au XIX^e siècle — ; la seconde forme, avec la nouvelle selon Raymond Carver, servira de transition vers un troisième et dernier état, celui du

¹ « [the reader] just gapes like a primitive cave man ». E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London: Penguin Books, 1968 (1927), p. 43.

théâtre de Howard Barker : d'un côté les plaisirs honteux et troubles du suspens, de l'autre le suspens contrecarré (Carver) puis retourné contre lui-même (Barker).

1. Le fait divers

En matière de suspens, fait divers et récit selon le *Reader's Digest* ont en commun de s'appuyer sur des processus homologues, le second dans une version euphorique et de consensus, le premier de tendance dysphorique en relation à une transgression. Du point de vue de son fonctionnement narratif, le fait divers est caractérisé par le retour programmatique d'une série de caractéristiques indépendantes du contenu. Ce retour est essentiellement causé par les contraintes subies par ce type d'écriture : attente du lecteur, immédiateté temporelle et donc manque de distance, rapidité d'écriture, répétition journalière, pression de la structure économique encadrante. Reviennent invariablement : 1. Le centrage sur un moment de crise, « événement » paroxystique au point culminant d'une téléologie temporelle renvoyant à l'idée de destin ; 2. La description narrative répétitive de cet événement selon les différentes sources d'information, jusqu'à épuisement de l'effet de curiosité ; 3. Troisième point plus essentiel : la mise en cause des valeurs de consensus dans une épreuve axiologique centrée sur une transgression et un manque, avec la promesse implicite d'un retour à la normale au cœur de l'effet de suspens ; 4. Dernière caractéristique formelle, l'absence de conclusion : la progression d'un degré maximal vers un degré zéro d'information, caractéristique principale de l'écriture dite en « pyramide inversée » ou encore « en tuyau de poêle » (ceci en référence à son approche répétitive, l'ensemble pouvant être raccourci à volonté selon les exigences de l'actualité et donc de la mise en page). Telles sont les caractéristiques illustrées de façon quasiment cliniques par l'article cité². Le suspens est la transversale qui unifie le texte : jouissance immédiate, c'est

²The Independent, 27 August 2007, « Woman and daughter killed after balloon catches fire ».

Michel Morel

aussi, ce qui relance, du fait de sa confirmation journalière, un type de pensée de nature quasiment métaphysique. Article après article, se reedit la même philosophie simpliste des choses de la vie. Ce qui est ainsi réifié au travers la description de l'événement particulier, c'est la version téléologique orientée du temps ou idée de destin. Ce sont aussi et surtout les valeurs dans lesquelles le groupe concerné se reconnaît. L'essentiel du suspens n'est pas tant son apparence de surface, l'exacerbation d'un état de curiosité maladive, qu'une sorte de souffrance axiologique face à la toujours inattendue mise en cause de la normalité. Cette mise en cause place indirectement le lecteur en position limite en lui faisant éprouver par procuration la mort explicite de l'autre ou la transgression dont ce dernier s'est rendu coupable. Du fait qu'il s'agit de la première transcription écrite de la réalité vécue, le fait divers dresse en quelque sorte le tableau de cette disposition mentale première qu'on appelle « suspens ».

2. Dramas in real life: « Ken Benedict's Second Chance » (*Reader's Digest*, May 1997).

Ces récits de « réalité dépassant la fiction » reviennent très régulièrement dans le *Reader's Digest*. Ils en sont l'un des dispositifs centraux, dimension emblématique (au sens originel du mot) ou parabolique. Leur fonctionnement est quasiment invariant. Sous couvert de réalisme, c'est l'essentiel des mécanismes narratifs premiers qu'ils mettent en évidence. De là leur intérêt pour qui s'intéresse aux non-dits du suspens, non pas pour dénoncer le pauvre *Reader's Digest* qui n'en peut mais, et qui après tout s'en tient à un programme éthique fièrement proclamé depuis 1922, mais pour extraire des fondements qu'on retrouve inchangés dans les récits de la « haute » littérature. L'analyse de ce type de texte peut être fort utile pour qui s'intéresse à la nouvelle, autre récit court (exemple très probant de ce peut apporter une lecture comparative sauvage, c'est-à-dire ne s'en tenant pas au seul canon littéraire).

Le présent récit est celui du sauvetage d'une femme et de son enfant trisomique par un détenu, en stage de probation, qui les arrache

Le suspens dans tous ses états

aux flammes et accomplit ainsi son rachat social, et aussi celui des autres « inmates » (97a). Le schème de référence est l'idée très chrétienne de *felix culpa* : « heureuse faute qui nous a valu un tel rédempteur », dit l'« Exsultet » dans l'office de la Célébration des lumières le samedi saint. Ce schème narratif est littéralement inépuisable. Il suffit de penser à son exploitation ininterrompue depuis les récits fondateurs de la littérature anglaise que sont *The Pilgrim's Progress* et *Moll Flanders*.

Le premier point concerne l'arrivée de l'événement (96a : *This can't be happening*) et la relance répétitive et de plus en plus pressante de l'attente par le biais de six péripéties successives (*peripeteia* signifiant « tomber autour et se diriger vers ») : 1. la femme est prise au piège du feu ; 2. elle perd l'équilibre en descendant le talus ; 3. la corde est trop courte pour permettre de gravir la falaise ; 4. le feu qui s'approche rend tout retour impossible ; 5. l'enfant handicapé disparaît dans la fumée ; 6. après le sauvetage, dernier écho du drame, la colline s'embrase.

Deuxième point complémentaire, les blancs typographiques ou interlignes supplémentaires, sont doublement pertinents. Ils indiquent tout d'abord les changements de point de vue, second ressort central d'identification : les sauveteurs sont en bas, les victimes sont en haut, contrariété spatiale paradoxale qui ajoute un frisson supplémentaire d'horreur (point sur lequel insiste l'épigraphe : « Engulfed hilltop »). En plein drame, ils représentent ensuite une sorte d'aposiopèse temporelle (suspension du déroulement, au sens étymologique premier du mot, et regard sur lui) où prolifèrent les tensions axiologiques, sous couvert d'attente exacerbée : 96b) la femme va tomber : du bas, le pompier ne peut rien pour elle ; 98a) Benedict continue de monter vers le fils disparu ; 99a) Benedict se lance dans le feu, la femme regarde d'en bas.

Troisième point, on note six pics émotionnels — 98b : « He's handicapped » (double injustice de la Providence) ; 99a : « Don't worry, lady » (l'homme protecteur) et « Turning, he watched the fire in awe, then looked over [...] » (le frisson à l'idée de ce qui aurait pu se passer) ; 99b : « Her eyes welled up with tears » (la reconnaissance) et « For the first time Benedict could look ahead with hope » (la justice poétique) ; « chosen employee of the year » (*felix culpa*, la justice poétique, la beauté du système social américain).

Quatrième point, les variations de point de vue, accompagnées d'identifications alternées (entre le haut et le bas, les victimes et les sauveteurs), ont déjà été signalées. Elles sont renforcées par les effets de dénomination : « Ken Benedict » implique la distance, la mise en perspective, « Benedict », la proximité ; de même que « Cynthia Salisbury » en comparaison avec « Cynthia », devenue « the woman » au sommet du drame (99a : vue d'en bas) alors qu'elle était « lady » l'instant d'avant. L'appeler « the woman », c'est la sortir de la sphère de l'énonciateur, pour en faire une catégorie générale, la différenciation sexuelle prenant le dessus : faiblesse en attente de protection, la victime potentielle est sauvée du brasier par le héros qui, du fait de l'emploi grammatical, paraît surgir de nulle part (98a : « a man burst through the brush »). La version minimale de la dénomination opère une dernière classification : aux hommes, le nom de famille — force physique, fonction institutionnelle, les capitaines quant à eux n'ayant jamais droit au prénom —, à la femme et ses enfants, le prénom (faiblesse et dimension personnelle).

Cinquième point, le mot clé : « chance », de *cadentia* : cadence, et *cadere* : tomber, c'est-à-dire ce qui tombe en cadence ; n'est-ce pas le suspens même ? Ce mot exprime simultanément l'accélération du temps et la promesse d'une double révélation (immédiate et générale). Il signale aussi bien l'occasion soudain offerte (95b : « a chance to be outside »), que l'accélération de la téléologie mise en branle par elle (97a : « the only chance to save the people above them » ; 97b : « they had only a minute »), point limite face à la mort physique (97a : « the men wouldn't stand a chance ») ou morale (99a, « his last chance to save himself »), coïncidence miraculeuse déjà suggérée par le « second chance » du titre où se rencontrent les dimensions référentielle et symbolique. Plus explicitement (je souligne) : « *fate had just played all of them a generous hand* » (99b), et : « If things *hadn't gone* the way they did » (*ibid*), et aussi plus haut : « God wouldn't *lead us* halfway down and then abandon us » (98b), et : « you were *the answer* to my prayers » (99b). Avec, en conclusion, la double leçon, présentée en italiques, portant sur la dimension humaine initiatique (l'intériorité réfléchissante de Ken), et sur la cohésion nationale (la récompense). Le système d'écriture du *Reader's Digest* est fondé sur l'exemplarité : une fois de

Le suspens dans tous ses états

plus un héros de tous les jours est la partie prenante paradoxale mais constitutive d'une société elle-même exemplaire.

Au total, comme dans l'emblème, l'*exemplum*, la parabole, tout se tient, et le suspens est simultanément menace de perte et gain par l'épreuve — ici l'épreuve qualifiante, selon Greimas — où se négocie une harmonie idéologique idéale à base de consensus philosophique, religieux et national : menace et solidarité (97b : « the human chain »), héroïsme au quotidien, humanité, nation, rédemption, théologie. Au creux de l'attente primaire se love donc un combat épique pour les valeurs, la téléologie n'impliquant plus seulement le lutte entre le bien sur le mal, comme dans le fait divers, mais une composante eschatologique. Le sens retrouve ses quatre dimensions bibliques : littérale, allégorique, anagogique (le salut), tropologique (la morale), dimensions qui restent toujours présentes, en filigrane, masquées ou même déconstruites, dans les récits littéraires les plus contemporains. Telle est bien la disposition mentale de suspens : un affrontement et une relance de nature foncièrement axiologique. On comprend que Howard Barker puisse affirmer de cette fabrication narrative de conformité qu'il s'agit de la pire oppression politique imaginable, celle qui s'exerce au travers de l'imaginaire de fiction, et donc implicitement dans les puissances mêmes de séduction de l'art (*Arguments for a Theatre*, 61). On devine aussi qu'il s'agit d'une forme invariante, ouverte à tous les remplissages anecdotiques, historiques, forme de nature idéologique dans la mesure où elle nous fait nous reconnaître en nous méconnaissant. Ce qui pourrait conduire à étudier de plus près les supposées libérations postmodernes du récit.

3. Le feuilleton selon Thackeray : la grande scène de révélation dans *Vanity Fair* (Chapitre 53 : « A rescue and a catastrophe »)

Le feuilleton au XIX^e siècle occupe une place ambivalente entre récit populaire et récit littéraire, ne serait-ce que parce que la publication intervenait au fil de la rédaction, ici en cahiers ou « numbers » mensuels composés de quatre chapitres formant un

ensemble orientés vers une relance temporaire de l'attente. Le feuilleton est la forme narrative par excellence du suspens, suspens de longue durée (plus d'un an et demi : de janvier 1847 à juillet 1848 pour *Vanity Fair*). Dans la scène retenue, Rawdon surprend son épouse Becky et Lord Steyne (le bien nommé) en plein concert privé, frappe et chasse l'aristocrate, dépouille Becky de ses bijoux (« trinkets »), reprend l'argent qu'elle a accumulé, et la quitte sans retour. Sommet de l'intrigue (« to be so near and to lose all », 694), il s'agit de la réalisation catastrophique (par retournement) des attentes construites jusque-là par le récit, épreuve qui réhabilite partiellement, et paradoxalement, Rawdon aux yeux de Becky : « She admired her husband, strong, brave, and victorious » — on note la virgule interrompant la phrase avant le « and », mini-crise sémantique qui dit tout, qui dit le tout —, épreuve quasiment conclusive dont socialement Becky ne se remettra pas : « What *had* happened ? Was she guilty or not? She said not [...] », 677).

Cette tombée des masques est l'exemple même de la scène de révélation si fréquente dans le roman anglais des XVIII^e et XIX^e siècles. L'épisode nous permet ainsi d'approfondir la relation entre suspens et « vérité », et la nature des mécanismes du « savoir » qui sous-tendent l'ironie dramatique et le quiproquo : l'idée simpliste et simplifiante que la vérité est cachée derrière l'apparence des choses, et que la « caverne » du récit nous permet ainsi d'atteindre à la lumière du vrai, symbolisme ici paradoxalement inversé puisque la lumière du salon que contemple Rawley, depuis l'obscur dédale des rues de la foire aux vanités précises le narrateur (674), est celle du mensonge et de la presque compromission sexuelle. L'idée prévaut, si réconfortante, que le sens existe véritablement, qu'il est seulement caché et qu'il suffit pour l'extraire de lever le voile. Le suspens est non seulement une promesse, et donc une affirmation de téléologie. De par sa liaison avec l'épreuve, il est aussi et surtout l'attente d'une révélation (avec sa dimension épiphanique et eschatologique — ce qu'a bien montré Kermode). Le suspens est la dimension active de l'herméneutique selon le récit.

Quelle herméneutique et quels moyens sont ici utilisés ? Ceux que nous avons retrouvés « dégradés » — mais le sont-ils tant ? — dans le *Reader's Digest*. Le contexte est cependant différent dans la mesure où chez Thackeray il s'agit non d'une attente immédiate, mais de la

Le suspens dans tous ses états

réalisation d'une promesse latente, celle de la catastrophe repoussée mais toujours plus menaçante. Par le biais de l'ironie dramatique, le suspens guide le lecteur : on devinait bien ce qui allait se passer ; ironie ici alliée aux effets des points de vue narratifs : le lecteur est dans la rue avec Rawdon et lève avec lui les yeux vers les fenêtres illuminées du salon ; il monte les escaliers avec lui et écoute les sons de musique qui viennent du salon, et toujours avec lui entre dans le salon.

Les dénis successifs (péripiéties) selon le *Reader's Digest* sont remplacés par des révélations en cascade, mais au service d'une même négociation de l'éclaircissement final. Avec les découvertes successives : 1. des lumières dans le salon alors que Becky avait dit être couchée et incapable de porter secours à son mari ; 2. de la voix rauque que Rawdon reconnaît, celle de Lord Steyne. (le tiret dans « —it twas Lord Steyne's » correspond à une aposiopèse dépeignant l'attitude à la fois incrédule, scandalisée et douloureusement révélatrice, de Rawdon) ; 3. de la porte s'ouvrant sur la scène (Becky assise et Steyne penché au-dessus d'elle, le dîner fin sur la table basse) ; 4. de la première réaction de Steyne qui croit à un traquenard ; 5. de son réflexe de classe immédiatement contredit par Rawdon qui au lieu de s'écarter comme attendu le jette au sol d'un coup de poing ; 6. de l'argent caché : « You might have spared me a hundred pounds » (677). Et la rencontre de se conclure — avant l'interligne, marque temporelle de fin de scène — par : « 'I am innocent,' said Becky. And he left her without another word » (677).

L'emploi des noms est tout aussi éloquent que dans le récit du *Reader's Digest*. On note les alternances entre « Rawdon Crawley » (il entre, il manifeste sa force), « Rawdon », « her husband », « the bully » selon Steyne, ce qui provoque l'affrontement physique ; « Lord Steyne » (l'aristocrate imbu de lui-même), « Steyne » (l'ignoble vaincu), « the peer » (« he struck the peer twice over the face », 676), signe d'une double transgression (celle de Steyne par rapport à ce qu'il se doit, celle de Rawley par rapport à l'ordre social). Quant à l'épouse fautive, elle est « Becky », « Rebecca », « his wife », et surtout « the woman » (« the woman was forced to open it » – 676) au moment où elle est finalement démasquée. La dénomination soutient donc l'effet de suspens : ses modulations permettent de nous guider quant à notre regard sur le

Michel Morel

personnage, notre distance relative, mais surtout, comme les épithètes homériques, elle préforme notre jugement. Avec « the woman » est suggérée l'idée de femme pécheresse, figure majeure du récit victorien. La curieuse rencontre entre *Vanity Fair* et *The Reader's Digest* montre que l'appellation « the woman » est un support neutre qui peut catalyser deux opérations axiologiques opposées, deux modalités de distance appréciative, l'une négative (Becky) et l'autre positive (Cynthia).

Tout concourt dans cette soudaine accentuation du suspens à la mise au jour implicite d'un système de valeurs à la fois d'époque et plus large, centré sur l'adultère, la tromperie et le mensonge. Dans l'altercation qui actualise soudain les potentialités en attente de réalisation jusque-là, s'établit une hiérarchie morale, la femme étant rabaissée au niveau de l'aristocrate corrompu devant un mari qui pour une fois se comporte en héros. Le désir de savoir conduit le lecteur à partager ces valeurs, et à donner son accord sans vraiment s'en rendre compte à la vérité selon le texte. Non seulement le suspens est attendu, non seulement il est mise en crise des valeurs. Il est aussi et surtout, l'expression pragmatique, plus ou moins implicite et donc sournoise, d'une communion réconfortante dans le consensus du jour, un consensus qui se donne toutes les apparences de vérité intemporelle et universelle. Si les contenus ainsi négociés sont historiquement marqués et donc relatifs, les mécanismes profonds, ceux de la révélation et de la reconnaissance, sont archétypiques. Tout contribue à faire que le lecteur passe sans le comprendre de cette invariance des procédures en jeu à l'invariance supposée des contenus, surtout dans les moments d'effusion cathartique. C'est ainsi que tout comme les récits du *Reader's Digest*, l'épisode, et donc la scène selon le feuilleton, ont toutes les apparences d'une parabole implicite, et donc d'un véritable *exemplum* au sens d'illustration narrative d'une vérité générale et anhistorique.

4. Le suspens contrarié, selon Raymond Carver (« Tell the Women We're Going », *Short Cuts*).

La nouvelle, peut-être la plus exigeante et problématique du volume *Short Cuts* en termes de rupture et de blocage narratifs — au contraire de la stratégie d'unification de Altman dans le film éponyme —, est aussi celle qui est conçue au plus près de la logique du fait divers. En elle-même, elle n'est rien d'autre que le récit d'un de ces meurtres sordides tels qu'on les découvre avec une secrète jubilation voyeuriste dans la presse à sensation, ou tout simplement dans la presse quotidienne : l'histoire de deux jeunes époux qui temporairement lassés des « femmes » — autre utilisation, contrastive celle-là, de « the woman » — partent faire un tour après le repas de pique-nique et tombent sur deux jeunes aguicheuses qu'ils poursuivent pour en arriver, sans aucune préparation pour le lecteur, à un double meurtre gratuit, scène d'autant plus déstabilisante qu'elle reste sans explication. Avec Carver, nous changeons de camp puisque le texte paraît simultanément s'appuyer sur le suspens en même temps qu'il en dénonce les enjeux narratifs.

Le récit est classique dans la mesure où on y retrouve l'essentiel des mécanismes d'attente et des effets qui les accompagne, avec la différence cependant qu'ils sont systématiquement réduits et laminés, puisqu'il ne se passe rien de spécial dans ces histoires, et comme masqués, source d'une sorte de frustration du lecteur qui se voit contrecarré dans l'échange que pourtant le texte paraissait lui proposer.

Dans la scène concernée on retrouve les effets de point de vue avec la distance qu'ils suggèrent, sauf que le texte s'en tient à une description non évaluative : les deux hommes voient les jeunes filles gravir le chemin ; ils les suivent et sont bientôt coupés de la vue de leur voiture et de l'autoroute, information non commentée impliquant peut-être le retour à l'état sauvage. Le chemin descendant maintenant, ce sont les hommes qui sont en hauteur, l'un ramassant un rocher, en prélude à la scène finale. La violence l'emporte irrémédiablement sur la civilisation, au contraire des récits du *Reader's Digest* qui témoignent invariablement de la victoire de la seconde sur la première.

Michel Morel

La narration explicite ce qui paraît inutile, par exemple le fait que l'une des jeunes filles avait été destinée à Bill, mais tait l'essentiel. Elle transgresse aussi le pacte de lecture en mentionnant des faits comme s'ils étaient connus alors que nous n'avons aucune information sur eux : « It did not matter after *that* » / « But *it* started and ended with a rock » / « Jerry *used* the same rock on both girls » (154) ; je souligne. De plus, le récit paraît nous placer, par une sorte de saut proleptique (« after *that* »), après l'événement mentionné mais non explicité. Toute les marques du suspens sont présentes — téléologie irréversible, crise axiologique majeure —, mais la machine paraît enrayée : elle est privée de son fondement premier, la révélation ; preuve supplémentaire, par le contraire, de la nature épiphanique du suspens. On voit combien le fait d'« intriguer » paraît comme exacerbé dans son blocage même, dans le refus de l'effusion de reconnaissance que nous anticipions intuitivement. Ce blanc en conclusion du récit est bien évidemment le fait sémantique dominant. C'est lui qui monopolise notre attention, et mérite donc analyse. Il n'est plus temporaire, et pour ainsi dire mécanique, comme dans les récits précédents, mais énigmatique et indépassable, sorte de manque interprétatif terminal. Aucune information sur ce qui se passe réellement, façon de dénoncer notre curiosité crasse ; aucune résolution axiologique, aucun retour à la normale ; simplement le suspens en soi, comme un arrêt sur image jamais dépassé. Dans cette frustration d'attente se donne à lire toutes les composantes que nous n'avons guère l'occasion de détailler ailleurs quand le déroulement est conforme à ce que le texte nous incite à présupposer. Tout le contraire de la version de Robert Altman, qui fait de Jerry un personnage à la fois christique et frustré dont le crime avéré, et non immotivé comme ici, est effacé par l'arrivée providentielle d'un tremblement de terre : contresens absolu, mais apparemment délibéré. Et la machine à suspens de ronronner en tout bien et tout honneur. Un beau film, paraît-il. Preuve indirecte que ce qui manque aux héros de Carver dans ses nouvelles, et dans la dérélition ici mise en avant, c'est tout simplement le beau système narratif du *Reader's Digest*.

Au total, le constat est celui d'une mise en question caractérisée du pacte de lecture ordinaire, qui provoque en nous une intense

Le suspens dans tous ses états

frustration : frustration de notre curiosité excitée (base première du fait divers, ici comme travestie), de notre voyeurisme sadique (le meurtre par procuration, avec en plus une composante d'érotisme frustré). Il s'agit bien de la mise en cause de tous les innocents plaisirs du suspens ordinaire. Ce refoulement paraît scandaleux, et le lecteur ordinaire n'ira certainement pas au-delà de la frustration ainsi causée. Le problème est bien en effet que le texte bloque les mécanismes premiers du suspens, mais s'en tient à cette mise en cause qui reste cependant prise dans la logique narrative. Carver ne sort pas d'un système dont il met pourtant à nu les effets en nous. Ne va-t-il pas plus loin cependant, et ne s'approche-t-il pas quelque peu des stratégies subversives de Howard Barker ? L'arrêt final sur suspens exacerbé nous force en effet à prendre conscience des horreurs ordinairement masquées par notre curiosité supposée innocente, et de notre responsabilité individuelle dans le maniement de ces outils véritablement mortifères en termes de pensée et de distance raisonnée, en même temps que si plaisants et si naturellement séduisants. Pour en savoir plus sur cette responsabilité, il faut se tourner vers la Catastrophe selon Barker.

5. Vérité de la Catastrophe

En opposition à Raymond Carver qui nous laisse en attente une possibilité d'explication, Howard Barker nous amène dans son théâtre au point rupture de la transgression pour suspendre alors l'intrigue, de façon à interdire toute purification tragique, ce « spectre de la réconciliation » (*Arguments for a Theatre*, 30) qu'il abomine entre toutes choses. Nous sommes saisis en flagrant délit d'identification ou de contre-identification, et privés de toute explication (comme chez Carver). A la différence de Carver cependant, nous ne pouvons reporter notre frustration atterrée sur le texte ; elle nous est retournée dans une sorte d'intériorisation corporelle.

La pièce *The Possibilities* voit se succéder dix tableaux transhistoriques détaillant tout ce qu'on peut imaginer de transgressions, de violences imméritées, de réactions aberrantes (pour

qui se situe sur le terrain de l'humanisme hypocritement modéré et de bon aloi). Ici, le huitième tableau, consacré à Judith au retour de son exploit militaire mais aussi sexuel : l'assassinat de Holopherne avec qui elle a fait l'amour. On vient la chercher pour la fêter en héroïne nationale, mais elle refuse de venir car elle sait ce qu'elle a fait : horreur, au spectacle final et totalement inattendu de cette main accueillante et tendue soudain tranchée, par une femme.

« Je n'écris pas pour les applaudissements, mais pour le silence » a déclaré Howard Barker (remarque lors d'une rencontre avec l'auteur). Quel silence ? Une sorte de suspens accompli, dépassé dans une attente de résolution qui ne viendra pas. Ce n'est pas pour rien que l'apopsiopèse est la figure dominante qui troue le texte de blancs où les possibilités de sens se font la guerre et s'annulent ; par opposition aux significations en attente de synthèse emplissant les blancs intercalaires du récit classique, même chez Carver).

La Catastrophe, selon Barker, nous fait côtoyer le domaine si bien décrit dans *Les Pouvoirs de l'horreur* par Julia Kristeva, celui de l'abject et de la révolution intérieure qu'il provoque, moment où tout sens s'effondre. Ce contre quoi la catastrophe se dresse, c'est la catharsis aritotélicienne : « the pity, reconciliation and forgetfulness as instruments of political oppression, the annihilation of individual pain in collective orthodoxy » (*Arguments for a Theatre*, 61). En réalité l'ensemble de la disposition mentale du suspens : l'attente de téléologie (la peur de « perdre le fil »), le voyeurisme, l'identification sado-masochiste, l'agnition (la confirmation de ce que je savais déjà)³, la promesse d'anagnorèse, et la confirmation d'un système de valeurs renforcé par l'épreuve traversée.

Ce que nous apporte la Catastrophe est au contraire à concevoir comme l'inversion, point par point, de cette disposition mentale première. C'est le suspens retourné contre lui-même, et, dans ce retournement, la dénonciation soudaine et inattendue de notre propre responsabilité dans notre trouble commerce avec le texte. Il y a bien anagnorèse, concernant non des valeurs mais une sombre révélation

³ Concernant la notion d'« agnition », voir « L'Agnition : notes pour une typologie de la reconnaissance » (pp. 29-39), dans Umberto Eco, *De Superman au surhomme*.

Le suspens dans tous ses états

sur la nature de nos perceptions. Une anagnorèse auto-réflexive, donc. La suspension catastrophique du suspens met à nu notre échange avec le texte (comme chez Carver), mais elle va beaucoup plus loin car la violence qui nous est faite devient nôtre dans une prise de conscience honteuse : « Cette jouissance odieuse prise à la douleur de l'autre dont je me congratulais d'avoir échappé, est donc bien la mienne ». La fuite n'est plus possible devant ce la responsabilité de la transgression, devant la violence primaire surgissant en nous, ne serait-ce que par omission et habitude, par exemple aux manifestations quotidiennes de notre propre racisme, innocentées à nos propres yeux parce qu'elles ne portent pas à mal.

Barker ne s'intéresse pas à la téléologie, mais au présent, à la crise en elle-même, déconstruite parce qu'arrêtée, pétrifiée, ne cessant de déployer des possibilités d'interprétation aussi contestables les unes que les autres (fuite, rabattement, excuse, refoulement), interprétations qui nous sont jetées au visage comme autant de dénonciations. D'où le malaise. Barker ne conçoit le récit théâtral que comme risqué. Un risque aux limites de l'imaginable : « A theatre which honours its audience will demand of its writers that they write in hazard of their consciences, for writers are paid to think dangerously, they are the explorers of the imagination. [...] Morality is created in art, by exposure to pain and the illegitimate thought. » (*Arguments for a Theatre*, pp. 45 et 46); cet illégitime qui se love au cœur du suspens dans son déroulement ordinaire; illégitimité consensuelle: le fait divers, seule lecture quotidienne d'une grande majorité des citoyens.

La solution Barker, si solution il y a, c'est donc le regard que nous force à porter sur elle, et sur nous-mêmes, la Catastrophe, regard sur les postures spontanées et primitives en nous, invariantes, et toujours résurgentes — on peut penser à Hobbes, et ce qu'il dit de l'état de nature—, sur le comment cela fonctionne, comment cela s'enclenche, comment nous le faisons fonctionner, comment nous pensons ordinairement quand nous ne nous surveillons pas. Cette catharsis est bien auto-réflexive puisque son choc intellectuel et affectif nous oblige à nous regarder et voir, l'espace d'un instant, avant que nous n'ayons colmaté la brèche. Surtout pas de réconciliation, pas de « purification de ce genre d'émotions » selon Aristote, mais une

constante naissance à soi-même dans la conscience de ce qui à chaque instant nourrit la pensée. Et concernant le suspens, un regard sur l'acte d'intriguer et sur ce que cela implique en matière de fonctionnement de pensée, une mise à nu de procédures multiples, naturalisées (donc transparentes), généralisées, et invariantes. Car l'intriguer ne peut apporter de savoir que s'il se retourne sur lui-même, sur les processus qu'il met en jeu, sur l'attente qu'il construit en nous d'une vérité (textuelle) constitutivement inatteignable

Au terme de ce parcours en forme de réquisitoire, on comprendra que je n'ai pas grand-chose de positif à dire sur le suspens dans ses formes ordinaires, même si, comme le rêve, il nous est congénital et indispensable : « [...] man...is the story-telling animal. Wherever he goes he wants to leave behind not a chaotic wake, not an empty space, but the comforting marker-buoys and trail-signs of stories. He has to go on telling stories, he has to keep making them up. As long as there's a story, it's all right » (*Waterland*, 53). On peut rappeler une fois encore les composantes inhérentes à la pratique de ce dispositif narratif fondateur : téléologie (temporalité mythique relancée par des réalisations textuelles de nature rituelle), « événement » à valeur de présent décisive et irréversible, dualisation (autre aspect constitutif non analysé ici), crise axiologique et eschatologique, vérité-profondeur, relance de l'illusion idéologique (reconnaissance/méconnaissance dans le moment d'agnition), désir et plaisir narcissique (projection-identification), et surtout naturalisation, donc, transparence. Quel regard sinon négatif porter sur lui, et sur les formes de récits qui s'y adonnent sans retenue, qu'elles soient littéraires ou non ? Quel bénéfice donc, si ce n'est dans le renversement ascétique proposé par Barker que j'ai appelé ailleurs « le premier dramaturge de l'après-grand tournant »⁴, ce grand tournant représenté par la découverte de la vérité originelle mais inconsciente des affects, en liaison avec les travaux les plus récents en matière de cognition.

Quelle leçon générale tirer de cette comparaison intergénérique ? La Catastrophe de Barker peut nous éclairer puisqu'elle nous ramène

⁴ Michel Morel, « Howard Barker : Rhétorique du non sens » in *Howard Barker et le théâtre de la Catastrophe*, Ouvrage collectif sous la direction d'Elisabeth Angel-Perez, Montreuil-sous-Bois, Editions théâtrales, 2006, p. 173.

Le suspens dans tous ses états

impérativement au présent du corps en état de perception, à la prise de conscience de ce que signifie en réalité la disposition mentale du suspens, déconstruction intrinsèque rendue nécessaire par la perte de conscience et de distance inhérente à sa pratique la plus anodine : quand on brûle d'impatience de savoir, on ne pense plus. C'est en ce sens que Barker affirme que son entreprise est politique. On pourrait rapprocher cette visée subversive du « bien penser » dont parle Edgar Morin (après Pascal) dans le volume VI de *La Méthode* (65-67). En particulier concernant ce qu'on appelle les valeurs, qui ne sont pas, comme on nous le répète, en dérélition, faux et mythique récit, mais que nous concrétisons tant bien que mal, jour après jour, et donc en toute responsabilité existentielle, comme par exemple dans cette analyse même, ou, inversement, dans les moments plaisants et lénifiants où nous nous laissons malgré tout aller, et puisqu'il le faut bien de temps en temps, aux douceurs si poignantes et si irrésistibles du récit et de ce qu'on appelle le « suspens ».

Michel Morel

Eléments bibliographiques

- Barker, Howard. *Arguments for a Theatre*. London: John Calder, 1989.
- Carver, Raymond. *Short Cuts*, New York: Vintage Books, 1993.
- Cavallo, Guglielmo et Roger Chartier. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris : Éditions du Seuil, 1997.
- Eco, Umberto. *De Superman au Surhomme*. Grasset, 1993 (1976).
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968 (1927).
- Grivel, Charles. Production de l'intérêt romanesque. Un Etat du texte 1870-1880. The Hague, Paris : Mouton, 1973.
- Howard Barker et le théâtre de la Catastrophe*. Ouvrage collectif sous la direction d'Elisabeth Angel-Perez. Montreuil-sous-Bois : Editions théâtrales, 2006
- Jolles, André. *Formes simples*. Éditions du Seuil, 1972 (1930).

Michel Morel

Frank Kermode. *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press, 1968.

Kristeva, Julia. *Les Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.

Morin, Edgard. *La Méthode VI*. Paris : Éditions du Seuil, 2004.

Swift, Graham. *Waterland*. London: Pan Books, 1984.

Annexes

1. Fait divers: *The Independent*, 27 August 2007.

Woman and daughter killed after balloon catches fire

By Leonard Doyle in Washington / Published: 27 August 2007

A hot-air balloon caught fire in the southern suburbs of Vancouver, killing a woman and her teenage daughter and injuring 11 others. Some of the injured had leapt to the ground with their clothes in flames, while their families looked on in horror.

The balloon, with 12 passengers and a pilot, caught fire as it was preparing to take off from a field in Surrey, British Columbia, for a sunset flight on Friday. The fire apparently started when the gas burner malfunctioned.

Police Sgt Roger Morrow said the pilot asked the passengers to get out of the basket. «The balloon was tethered at the time, but then broke and came loose, » he added. «They were all trying to get out. » Some passengers did not manage to escape from the basket before it became airborne.

John Kageorge, of Fantasy Balloon Charters, said: «One person jumped from an unsafe distance, two storeys in the air or more. » The mother and daughter did not jump, he said, although two of their family members made it out of the basket.

Annexes

Seconds after some of the passengers had escaped, the balloon shot up into the air, propelled by a fireball. Shortly after, the balloon burnt through, lost its lift and plunged to the ground inside a caravan park.

One passenger, Diana Rutledge, survived with broken legs and other injuries when she jumped from the balloon along with another woman. She was Anniliese Birr, described as a German visitor who was celebrating her 69th birthday with the balloon ride. Speaking from her hospital bed, Ms Rutledge told Global BC television news that they both dropped about five storeys to the ground. «Some people had jumped out of the balloon so the balloon skyrocketed straight up. And I thought, 'OK, it's do or die,» Ms Rutledge said. «So I got my legs over the balloon and as I was leaving the balloon I put my arms around the woman next to me and I took her with me. All the way down I thought, this is going to really hurt. »

The scene was witnessed by hundreds of people, many of them waiting at a border crossing to enter the United States. Haley Baertl, 14, was driving around a caravan park in a golf cart with her friends when someone shouted that the balloon overhead was in trouble. «I looked up and saw this balloon on fire, » she recounted. «And then my friend was screaming at me to turn around. Then I saw the balloon in flames and flying into one of the trailers. And then it hit one of the trailers. » She saw someone jump out of the burning balloon. There was a loud noise that sounded like gunshots, « she said. »I was terrified and felt like I was going to die. »

Joy Hemsworth lives across the street from the balloon launch pad and watched as three balloons launched. «What unfolded next was unbelievable, » she told The Vancouver Sun newspaper. «The propane bottle exploded and caught on fire. It rose up in the air about 20 metres. Then the rope burst and the basket dropped to the ground. It took seconds for the rope to burn off and the basket to drop with all those people inside, » she said.

David Cove, who has lived in the complex for four years, said there were two homes hit «and collateral damage on either side. We were in the middle of making dinner when we felt our motorhome shaking,» he said. «We ran out to take a look, and by then the homes were engulfed in a cloud of flames. »

2. The Reader's Digest, May 1997: "Ken Benedict's Last Chance"



Ken Benedict's Second Chance

This time he had to do the right thing—other people were caught in the firestorm

BY MICHAEL BOURNER

Firefighters form a human chain to help survivors slip the engulfed flings.

DRAMA IN REAL LIFE

As Cynthia Salisbury walked across her lawn, she could see the Pacific shimmering black smoke in the distance. In the normally tranquil at her Malibu, Calif., house. The air was usually filled with the sounds of songbirds, but today the 50-year-old property manager noticed something different. A strong, hot breeze bent the trees, and the birds were strangely silent. Cynthia felt uneasy. News reports that morning—November 2, 1993—had mentioned brush fires to the north and east, but she'd assumed they were miles away from her home, situated on top of a mesa. Now, though, she could see puffs of busy black smoke in the distance. In the 19 years the divorced mother of three had lived on Las Flores Mesa Drive, wildfires had been common in the surrounding area. However, the mesa had always slowed the advance of any potentially threatening flames. Turning back to the house, Cynthia gazed through the window at her 25-year-old son, Teddy. He usually worked mornings at a fast-food restaurant. But, worried about the...

PHOTO © NEWS VEGETATION SERVICES/DAVE WINS

READER'S DIGEST • MAY 1997

fires, he'd returned home early to be with his mother.

Cynthia thought back to the day she learned that Teddy suffered from Down syndrome. Her physician had been sympathetic, but a less compassionate doctor later suggested she put Teddy in a home. Cynthia was horrified. She loved Teddy, and she knew that she would always be by his side.

Teddy was waiting for her when she walked into the house. The noisy vibrations from low flying helicopters, out spotting the fires, had frightened him. "The fire isn't going to hurt the dogs, is it?" he asked.

Cynthia knew Teddy's concern for the family pets masked his own fears. "It's going to be okay," she said. When Teddy resumed watching TV, Cynthia walked back outside with her 22-year-old daughter Elizabeth and Elizabeth's friend Jason.

"Maybe Jason and I should check out the fire from the hill," suggested Elizabeth. Across the street, "the hill" was one of the highest points on the mesa, and would offer the best vantage of the fire's progress.

ing to worry about. She had heard no official evacuation order.

LESS THAN A MILE AWAY, Ken Benedict sat in the back of a California Department of Forestry and Fire Protection bus, restlessly watching phrases of smoke rise in the canyons to the north. Traffic on the Pacific Coast Highway had come to a standstill, so Benedict and the rest of the crew had pulled over and parked beneath a steep, chaparral-covered bluff.

It was hot in Benedict's orange firefighting suit. He ran a sweaty palm through his blond hair. There was nothing to do but sit and think.

He was 23 and should have been entering the prime of his life. But he had spent the past 16 months in California prisons for something he'd done when he was barely 22, and he knew it was stupid.

Benedict's parents divorced when he was nine. Shunted between a preoccupied father and a demanding stepgrandfather, he grew up doing whatever pleased him. That included smoking his first joint at age 15 and getting into the drug scene. Then, after he purchased

he became determined to make the best of things. He began attending services at the prison church and was assigned to work on the institution's computers.

For good behavior, he was transferred to the Delta Conservation Camp, a maximum-security prison outside of San Francisco. Delta Camp was part of a state program that allowed nonviolent prisoners a chance to learn firefighting skills. Benedict worked on an inmate crew headed by forestry department fire captain Bob Martinez, who often worked with fellow captain Tom Marsua.

Benedict respected the veteran fire captains, and he felt he was doing something worthwhile. Yet he was still depressed about putting himself in a position where he was wasting almost three years of his life in prison. If he was to start a new life, Benedict knew he'd have to come to grips with the mistakes he'd made and the price he'd paid for them.

Now his thoughts abruptly turned back to the present. Looking up, Benedict saw a massive fire front moving toward a ridge covered with dozens of houses.

oudly at her. Each time she'd tell him, "It will be all right."

As the siren darkened with ash, Cynthia began turning on house lights. Just after 3 p.m., while they were watching the news, the TV screen went blank, and the lights blinked out.

A chill shot through Cynthia as she glanced at Teddy. Suddenly Elizabeth and Jason burst through the back door. "Mom, the fire is across the street," shouted Elizabeth. "We've gotta get out now!"

KEN BENEDETIC felt useless on the steps of the bus, waiting for orders. A static stream of commands speared from Captain Martinez's radio. "Any word yet?" Martinez asked over his radio.

"We still can't move," a voice replied. The truck had been idle for more than an hour. Like the rest of the crew, Benedict was itching to help.

He was young and strong, and fighting fire gave him a chance to be outside and do some physical work. But far more than that, fighting fires made him feel he was doing something positive and helping in some way. For a while, at least, this

reminded him of his own self-determination about

READER'S DIGEST - MAY 1927

houses were already catching fire. With Cynthia heading the way, the two cars sped down Las Flores Mesa Drive, the only road off the mesa.

"We'll be okay when we make it to the highway," Cynthia told Teddy. Suddenly she slammed on the brakes.

One of her neighbors was driving toward them, and the woman's car was veering wildly. The driver's face was white with fear, slowed her car and shouted out her window.

The fire is in the canyon, and it's blocking the road. *Wedge trapped!* Cynthia braced her hands on the steering wheel to stop them from skidding. Behind her, smoke was rolling up from houses that had started to burn. Turning the car sharply, she gunned the engine. When she screeched on asphalt as she and her daughter raced their cars southward, into a small cul-de-sac. The sky was now black with smoke, and small flying objects filled the air.

Cynthia felt a momentary panic. *This can't be happening!* But she knew she had to stay calm and think. They were at the southern tip of the mesa. Cynthia could see the Pacific Coast Highway and the ocean, 230 feet below. *Can we get down the steep slope?* she wondered.

Elizabeth started to read her mother's mind. "I used to climb down there when I was a kid," she said. "I think we can make it." *But can Teddy?* Cynthia wondered.

Behind them, a house burst into flame. "Let's go," Cynthia shouted. With Teddy at her side, she followed

Elizabeth and Jason into the tall brush. The wind was so strong they had to lean into it.

"Stay close!" Cynthia yelled. Between the thick smoke and rangle of chaparral, it was almost impossible to see where they were going. They were forced to slide down on their backs, fighting through thickets of wiry brush.

Suddenly Cynthia lost her balance and slid into a snarl of vines and brush. She kicked and pulled at the branches, cutting her arms and legs. At last, the brush gave way and she fell through, catching herself on a thick vine. Then she gasped. She was scratched at the edge of a 150-foot cliff.

STRETCHING BELOW, Captain Mansur ~~was~~ was on the side of the highway helping two men, who ~~had~~ were waiting the roof of their house, when one flustered down at him.

"Somebody's trapped up there. I see people on that ledge!" Ken Benedict followed Mansur's gaze up the high bluff. He saw people struggling through the brush. The fire was right behind them.

"Oh, my God," Benedict whispered. Mansur raced back to his crew; one man handed him a rope from the truck. As Mansur ran toward the cliff, Martinez yelled, "Come on! Let's go!"

Benedict and Mansur headed for a small shelf in the cliff. The first ten feet were vertical, but Mansur calculated this was the best way

KEN BENEDICT'S SECOND CHANCE

time, they could pass them down the human chain. Benedict had no more time to think about it, though. He could already feel the fierce heat from the fire.

When Elizabeth and Jason appeared at the edge of the cliff, one

up the slope. Grasping tiny ledges with their fingertips, they gained a hold and forced themselves up the wall. The other crew members joined them.

A few feet ahead, the terrain cut steeply upward again. But Mansur where erosion had carved a three-foot swath through the chaparral. The narrow opening was the only way up, but it would also act as a natural chimney. He knew the men wouldn't stand a chance if the fire caught them in the crease. But he also knew this was the only chance to save the people above them.

Benedict and the rest of the crew realized Mansur was making a tough decision. They were all going to be at risk. Not a man hesitated as they moved up the hill.

Tying one man on rope around his waist, Mansur climbed steadily until he was 20 feet from the top of the cliff. Then he heard Martinez yell, "You're out of range!" Mansur looked up.

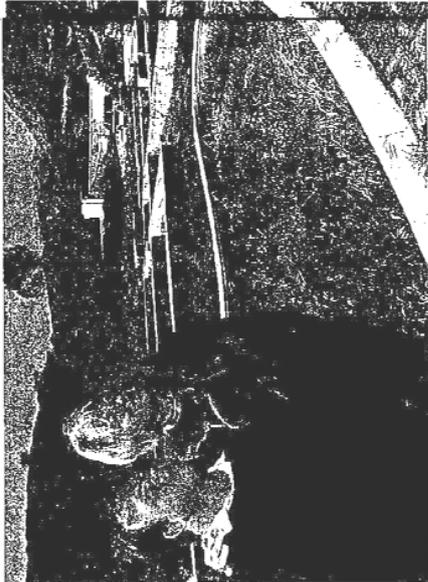
The fire, 20 feet below, had to be sealed if those people on top were to be rescued. Before Mansur could ask for volunteers, Benedict scrambled past. A few more inmates climbed up behind him.

Looking down, Benedict saw that Martinez had spaced men five feet apart along the rope. If he and the others could find the victims in



Ken Benedict's life was at risk, but he chose to plunge ahead.

PHOTO BY GUY ALOU FOR R



Teddy and Cynthia Salisbury returned to Las Flores Mesa Drive recently, where the foundation of their home remains.

Mansur had to call the crew off the hillside. Once the crew were evacuated, the woman and her son had little chance. Benedict continued to move quickly up the hill. *We have to find them!*

CYNTHIA TURNED to where Teddy had been moments before, but the smoke was so thick she couldn't see more than five feet.

"Teddy!" she screamed again, the roof of the fire. Her eyes searched frantically through the brush. *Her faith*, she told herself,

gasping for breath. *God, wouldn't he lead us halfway down and then abandon us.*

Suddenly a man burst through the brush in front of her. Cynthia looked at him with fear in her eyes. "My son is back there," she said. "He's handcapped. Please, we have to find him."

Ken Benedict nodded grimly as she moved toward the ledge.

"Come down now!" Mansur screamed when he saw Benedict. "The fire is on us!"

"There's one more," Benedict

yelled back. The fire was only yards away, and the brush was exploding from the blistering heat. This might be his last chance to save himself. But there was no choice to be made. He had to try to save the woman's son.

"Don't worry, lady," Benedict shouted. "I won't come back without your son." Then he turned and headed back into the fire and smoke.

Below, Mansur reached out to help the woman, but she kept her eyes on the cliff. Suddenly Ken Benedict burst through the flames, his face blackened, his clothes smoking. Teddy was by his side.

Mansur waited until Cynthia and Teddy were moving down the rope, then yelled "Go! Go! Go!" Mansur, Benedict and the other crew members scrambled off the hill, dodging flying embers. As they arrived at the foot of the hill, the engine siren exploded into a wailing scream.

Benedict reached the top, breathing hard. Turning, he watched the fire in awe, then looked over to see the woman and her son whisked

KEN BENEDICT'S SECOND CHANCE

away to safety by a police car. He knew fate had just played a lot of tricks on a grateful band.

Five months later, on March 30, 1977, Cynthia, Elizabeth and Teddy Salisbury traveled to the Delta Conservation Camp to attend a ceremony honoring the men who had saved them. Before the ceremony, Cynthia was introduced to a shy young inmate whom she recognized immediately. Her eyes welled up with tears, and she hugged Ken Benedict. Then she said, "You saved my son. You gave me a chance to live."

His lingering doubts about his future began to lift. For the first time, Benedict could look ahead with hope. *If things hadn't gone the way they did, I wouldn't have been in a position to save Teddy's life. He thought, Now maybe I can get on with my own.*

After his release in May 1984, Ken Benedict went to work as a computer operator for a company in Sacramento. Benedict has made the most of his second chance. In 1986 he was chosen Employee of the Year.

Back Talk

ARTHUR SWENTUSIO from one syllab to another at the same beauty salon, I felt a little guilty. My next line in the shop, on the way to my new syllab's station, I passed my former hairdresser. "It's so excited today," I said, trying to affect a casual, chatty tone. "My youngest daughter is getting married this weekend."

My former syllab wore a dour expression. "You're getting out of every body, aren't you?" he replied.

—BOB AND LORRAINE, SPANISH BOWL, N.Y.C. (in New York Times)

3. Howard Barker: The Possibilities

*THE UNFORESEEN CONSEQUENCES
OF A PATRIOTIC ACT*

CHARACTERS

JUDITH
THE SERVANT
THE WOMAN

JUDITH, *a year after the slaying of Holofernes, has returned to the country.*

JUDITH. The Israelites could not overcome their enemy, whose resourcefulness was greater than their power. So they sent me to seduce him, being the most beautiful woman of the time, and simple. I went with a servant to his camp, and seduced him. And while he slept, I cut off his head.

THE SERVANT. We put the head in a bag. We carried it past the sentries. What's in the bag, they said. The future of Israel, we replied. A week later Judith lost the power of speech.

JUDITH. For eight months I was dumb.

THE SERVANT. What a blow this was! Because she was the heroine of Israel and looked so sick. What use is a sick hero? So they sent her to the country, and there she gave birth. And with the child, came speech.

A WOMAN FROM THE CITY *enters.*

THE WOMAN. How happy you seem here ...!

THE SERVANT. She is!

THE WOMAN. How happy, but no one can place their happiness above all things. Sadly. No one.

THE SERVANT. Why not?

Annexes

THE WOMAN. Judith, what an example you have set to women everywhere. And on every front our armies drive the enemy beyond the frontier! A new frontier now!

THE SERVANT. And new enemies.

THE WOMAN. None if this was possible but for you. Come back to the city.

JUDITH. I love the quiet.

THE WOMAN. Yes, but as you owed service to your people, so your people must be allowed to express its gratitude to you!

THE SERVANT. Too bad.

THE WOMAN. It does seem churlish, this exile, this lingering. It curdles the pride they felt in victory. And bring the child! We can accommodate the child. Through the child we show we might be reconciled even with Holofernes's tribes.

THE SERVANT. We haven't packed the olives.

THE WOMAN. Judith, I appeal to you in the name of the people!

THE SERVANT. Oh, don't do that —

THE WOMAN. **Must this person be allowed to speak!** *(Pause)*.
I'm sorry. I spit. I froth. Forgive me.

JUDITH. I have done enough for the people.

THE WOMAN. Can anyone?

JUDITH. Yes, I have. I have done too much.

THE WOMAN. You made a sacrifice, perhaps the greatest sacrifice a woman can —

JUDITH. I think so, too —

THE WOMAN. To sleep with a man against your will, and you are ashamed —

JUDITH. Oh, no —

THE WOMAN. You feel humiliated and —

JUDITH. No. I often slept with men I did not love, often I assure you, and was never ashamed.

THE WOMAN *(pause)*. That is as maybe.

JUDITH. And acts of violence, I have done them, too. His head admittedly, I had to saw, and hack, it was an ugly act, the sound of it will live with me until I die, but no, that's nothing. *(Pause)*. THE WOMAN *looks at her*.

Annexes

THE WOMAN. Then I don't see why —

JUDITH. It was a crime.

THE WOMAN (*pause*). A crime? And the war Holofernes made against our infant state? Was that not a crime also? And the extermination of our people which he swore to do, the scattering of our tribe, was that not also, a crime? Small crime you did, creeping, insect of a crime. Microbe of a crime. Come to Jerusalem and be worshipped for such a crime. I owe you the lives of all my grandchildren. I kiss you criminal. (*She kisses her*).

JUDITH. I spoke desire to him. She heard. Did I not utter such desire that —

THE SERVANT. Even I was —

JUDITH. She was thrilled, and he, too —

THE SERVANT. He looked at her and stood away — when she was naked — stood away —

THE WOMAN. Do I need to know this ...!

THE SERVANT. They sat naked, and apart. Intolerable, and wonderful! They looked, they drank and ate the sight of one another naked, the air was solid with their stares —

THE WOMAN. I think, enough, don't you?

JUDITH. You see, I did desire him.

THE WOMAN. The ironies! So it was not entirely acting, nor entirely sacrifice ...

JUDITH. By no means, no.

THE WOMAN. We are human. Or, maybe, animal.

JUDITH. And the Israelites, I quite forgot the Israelites.

THE WOMAN. I can imagine ...

THE SERVANT. No, you can't.

JUDITH. I thrived on him. I was in such a heat.

THE WOMAN. They say he was a handsome man.

JUDITH. Not in the least.

THE WOMAN. No?

JUDITH. Even his breath I longed to breathe. And take him in me, head and shoulders, also, if I could.

THE WOMAN (*pause*) It seems very satisfactory to have found, on a mission for the sate, such private pleasure —

Annexes

JUDITH. **Oh, I hate such pleasure!**

THE WOMAN. Listen, I come here not to be regaled with —

THE SERVANT. Shut up, she is telling you —

THE WOMAN (*turning on her*). **And you.**

JUDITH (*pause*). I could not have cared if he dripped with my father's blood, or had my babies' brains around his boot, or waded through all Israel.

THE WOMAN. You were obsessed. And in my opinion this makes your triumph greater, an epic of will and the supremely patriotic act. Even tragedy: Come to the city and tell this. I'll be with you. (*She smiles*). Judith ... (*She extends a hand*). My dear ... (*Swiftly JUDITH draws a sword and slices off the proffered hand. A scream*).

THE SERVANT. Oh, now you've done it!

THE WOMAN. **AAAAAAHHHHHH!**

THE SERVANT. Oh, now you've really done it!

THE WOMAN. **AAAAAAHHHHHH!**

JUDITH. I cut the loving gesture! I hack the trusted gesture! I betray! I betray!

THE WOMAN. Get me to — some hand man — quick! (*THE SERVANT staggers out with THE WOMAN*). **Hand** ... (*THE SERVANT rushes back, picks up the hand and puts it in a cloth. She hurries away*).