DOSSIER PEDAGOGIQUE

ODÉON
THEATRE DE L'EUROPE

› Ateliers Berthier Grande Salle

6 oct. › 19 nov. 05

Viol d'après *Titus Andronicus* de William Shakespeare

de BOTHO STRAUSS
mise en scène LUC BONDY

› **Service des relations avec le public**
scolaires et universitaires, associations d'étudiants
réservation : 01 44 85 40 39 - scolaires@theatre-odeon.fr
actions pédagogiques : 01 44 85 40 33 - epelon@theatre-odeon.fr
dossier également disponible sur http://www.theatre-odeon.fr.

› **Prix des places** (série unique)
plein tarif : 26 €
tarif jeune (- 30 ans) : 13 € (sur présentation d'un justificatif)

› **Horaires**
du mardi au samedi à 20h et le dimanche à 15h (relâche le lundi)

› **Odéon-Théâtre de l'Europe**
Ateliers Berthier
8 bld Berthier - 75017 Paris
Métro Porte de Clichy - ligne 13
(sortie av de Clichy / bd Berthier – côté Campanile)
RER C: Porte de Clichy (sortie av. de Clichy) - Bus : PC, 54, 74

Viol d'après *Titus Andronicus* de William Shakespeare

de	**Botho Strauss**
mise en scène	**Luc Bondy**
traduction	**Michel Vinaver et Barbara Grinberg**
adaptée pour cette mise en scène par	**Luc Bondy et Daniel Loayza**
décor	**Lucio Fanti**
lumière	**Dominique Bruguière**
costumes	**Rudy Sabounghi**
son	**André Serré**
maquillages et effets spéciaux	**Cécile Kretschmar**

avec

Bassian, frère de Saturnin	**Renaud Bécard**
Tamora, reine des Goths	**Christine Boisson**
un crieur n°3	**Xavier Clion**
une jeune mère	**Laurence Cordier**
le garçon Lukas	**Marie-Laure Crochant**
Saturnin, fils aîné de feu l'empereur	**Marcial Di Fonzo Bo**
Titus Andronicus, Général	**Gérard Desarthe**
Monica / metteur en scène	**Marina Foïs**
Chiron, fils de Tamora	**Louis Garrel**
un crieur n°1	**Roch Leibovici**
Lavinia, fille de Titus Andronicus	**Dörte Lyssewski**
Demetrius, fils de Tamora	**Joseph Menant**
Aaron, amant de Tamora, un nègre	**William Nadylam**
un crieur n°2	**Jérôme Nicolin**

production : Odéon-Théâtre de l'Europe, Wiener Festwochen, Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006

Le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain

Antonin Artaud

Titus à Tamora :

Le vieux chef de guerre et l'impératrice. Un dernier éclair jaillit de leurs armes.
Puis la lumière meurt.
Pour détourner ces coups, je t'ai invitée à un repas sacré.
Je le célébrerai dans le style des ancêtres. Car notre impératrice, elle le déplore elle-même,
manque encore un peu d'exercice devant nos vieilles coutumes romaines.
Les fêtes des nobles Romains s'accompagnent toujours de rites solennels,
afin que la colère des dieux soit apaisée, et qu'au-dessus de nous,
ruminant dans le firmament,
la terreur ne puisse écarter ses mâchoires.

Botho STRAUSS
in *Viol, d'après* Titus Andronicus *de William Shakespeare*

Schändung, mutilation, viol : deux mots sur un changement de titre

Schändung (titre original de la dernière pièce de Botho Strauss) signifie à la fois mutilation, défiguration, dégradation, profanation, pollution, viol. Deux possibilités s'offrent dès lors au traducteur : soit adopter un terme d'application assez large, soit privilégier un terme plus précis, mais qui désigne l'aspect de la *Schändung* le plus immédiatement sensible dans la pièce. C'est cette dernière solution qui a finalement été retenue.

› Sommaire

1. Une poétique du paroxysme par Daniel Loayza page 7
2. Pourquoi donc aller voir une tragédie au théâtre ? par Stanley Cavell page 9
3. Le théâtre des opérations par Michel Deutsch page 10

1. *Viol*, les situations et les personnages de *Titus Andronicus* page 12
1.1. Résumé de *Titus Andronicus* de William Shakespeare page 13
1.2. Présentation de la pièce et de son contexte page 14
1.3. Les mécanismes de la vengeance dans *Titus Andronicus* page 16
1.4. Traitement de la violence dans l'histoire des mises en scène de *Titus Andronicus* page 20

2. La violence et le sacrifice, au cœur des tragédies de Shakespeare et de Botho Strauss
2.1. Le sacrifice du fils de Tamora par Shakespeare et par Botho Strauss page 23
2.2. Le thème du sacrifice dans *Titus Andronicus* page 24
2.3 La crise sacrificielle, par René Girad page 26
2.4. La forêt, le lieu des crimes d'Aaron et Tamora, par Richard Marienstras page 27
2.5. Sexualité et violence, par René Girard page 29

3. Sources et échos à *Titus Andronicus* et *Viol*
3.1.*Le Viol de Lucrèce*, extrait : les plaintes de Lucrèce page 30
3.2 Titus Andronicus et *Le Viol de Lucrèce* page 31
3.3. Sources de *Titus Andronicus* page 32
3.4. Influences d'Ovide page 34
3.5 Antécédents du Rossignol par Daniel Loayza page 37
3.6 Titus aujourd'hui, par Heiner Müller : la guerre sans bataille page 39

4. Botho Strauss et Luc Bondy, une recherche de l'instant
4.1 Imaginez... page 41
4.2. Entretien de Luc Bondy avec Georges Banu à propos de Botho Strauss page 42
4.3 *Ma méthode c'est moi*, par Luc Bondy page 44
4.4 *Luc Bondy et le grand intérieur* par Georges Banu page 46
4.5. Biographie de Botho Strauss page 49
4.6. Biographie de Luc Bondy page 51

Annexe : extraits du rapport sur *La Violence à la télévision* de Blandine Kriegel* page 52

*Intervenante pressentie pour la rencontre du samedi 15 octobre 05 à 15h autour du thème : "La violence et le mal et leurs représentations"

Une poétique du paroxysme

Titus Andronicus, la tragédie de Shakespeare dont Botho Strauss s'est inspiré, a quelque chose d'une pièce expérimentale. Comme si son jeune auteur, pour éprouver ses forces dramaturgiques, avait voulu à la fois explorer et épuiser les ressources de la *Revenge Tragedy*, cette "tragédie de la vengeance" dont la mode venait d'être lancée par *La Tragédie espagnole* de Thomas Kyd. Shakespeare, peut-être pour se faire un nom, semble s'être lancé un défi : construire une intrigue cohérente qui concentre dans l'espace d'une seule oeuvre théâtrale le maximum d'horreurs les plus choquantes possible, et qui les fasse rigoureusement converger vers une seule figure focale. Titus, le noble général, Romain jusqu'à la caricature, ne jurant que par l'ordre, la discipline et le dévouement à la patrie, est donc en butte à une accumulation d'épreuves d'une atrocité chaotique et inouïe. Déjà, quand il entre en scène, c'est pour ensevelir les restes de la plupart de ses fils (il en a eu vingt-cinq ; presque tous sont morts sous ses ordres en combattant les Barbares) ; il suffit ensuite de quelques minutes pour qu'une monstrueuse accélération des circonstances le conduise à tuer de sa main son plus jeune enfant, puis à voir sa plus implacable ennemie, Tamora reine des Goths, monter sur le trône impérial. Et dès le lendemain, le vieux soldat aura également vu son gendre assassiné, sa fille mutilée et violée.

Une pièce d'un tel acharnement grandguignolesque a parfois été soupçonnée de recéler une dimension comique. De la part de Shakespeare, une intention de ce genre n'est sans doute pas tout à fait à exclure. Botho Strauss n'a d'ailleurs pas manqué d'exploiter cette veine-là. Mais il faudrait se garder de rire trop vite. Car le dramaturge anglais, puisant chez Sénèque et Ovide les éléments de son épouvantable tableau combinatoire, a sans doute voulu non pas simplement confronter son public avec le spectacle excessif de l'horreur, mais l'amener à s'interroger sur la fascination qu'elle exerce en chacun. Et pour cela, proposer une forme qui puisse tenir l'effroi à juste distance (de telle sorte que notre regard procède calmement à son inspection) tout en laissant filtrer, de loin en loin, l'inquiétante contagion d'un certain trouble inavouable. Autrement dit : provoquer (à tous les sens du terme) notre désir de soutenir, du regard, l'insoutenable. Cette contamination vertigineuse, ce besoin d'agression/transgression, cette tentation psychotique qui hantent l'être du spectateur, alimentent une part énorme des marchés contemporains de l'image, qu'internet, la télévision, ou un certain cinéma brassent désormais industriellement - et implantent dans les cerveaux - à l'échelle mondiale. La question n'en devient alors que plus urgente : est-il possible, au sein d'un tel monde, de prendre une pièce telle que *Titus* pour la rafraîchir et la décaper, de telle sorte que notre regard trop blasé soit arraché à sa stupeur et perçoive dans toute son acuité ce qu'est vraiment un excès ? Est-il envisageable de composer, à partir de Shakespeare, une sorte de piège poétique - de miroir séducteur où nos yeux captivés, surpris, et soudain entraînés trop loin, redeviendraient assez sensibles pour déchiffrer sincèrement ce qu'on appelle l'insupportable ? Ou est-ce que la *Schändung* moderne (la "profanation" ou la "mutilation" qui donne son titre allemand à la pièce) a trop incurablement corrompu la possibilité même d'une telle tentative ?

.../...

Toute la difficulté, bien sûr, tient en ce simple mot : "poétique". Car il ne s'agit pas ici de frapper plus fort, mais de toucher plus juste - voire, tout simplement, de toucher. Botho Strauss n'a pas tenté de battre on ne sait quel record en matière d'horreur. Il a voulu rencontrer Shakespeare sur son terrain - celui d'une fantastique intelligence de la scène et du verbe - et mener sur ce terrain-là un travail qui tienne à la fois de la lecture et de la pure création. Reprenant et réinterprétant une partie de sa trame et de ses thèmes, multipliant les points de vue, mêlant action et commentaire, anticipant au sein même de la pièce sur les réactions et les commentaires qu'elle suscite, il a donc tiré de *Titus* des possibilités profondément contemporaines : tantôt ironiques, tantôt déchirantes, tantôt enfin l'un et l'autre à la fois, indiscernablement. Pour ne prendre qu'un exemple - et il serait dommage d'en dévoiler trop -, son traitement du personnage de Lavinia est une réinvention extraordinaire, qui suffirait à elle seule à décentrer et à recadrer radicalement le sens de toute l'action. La fille de Titus ne se borne plus à n'être que l'incarnation muette de la souffrance de son père : elle se voit dotée d'une parole et d'un destin aussi troublants que bouleversants, qui s'inscrivent dans le droit fil de la pièce tout en étant absolument imprévisibles. Mais ce renouvellement d'un personnage s'applique aussi bien à l'ensemble de la tragédie : parfois l'intrigue serre de près son modèle, parfois elle s'en éloigne au point de paraître rompre tout rapport avec lui - avant de revenir en toucher, par d'effarants détours, les nerfs les plus sensibles.

Daniel Loayza

Pourquoi donc aller voir une tragédie au théâtre?

Je sais que les gens s'irritent quand on a l'air de jouer les innocents et, dans un dernier sursaut de patience, ils m'enjoignent de me souvenir que je suis au théâtre. Mais comment faire ? Comment me rappeler une chose qui, visiblement, ne se laisse pas oublier ? [...] Dois-je me souvenir que je suis là pour me divertir ? Et si ce n'était pas vrai ? Pourquoi devrais-je me divertir ? Dois-je me souvenir que je ne suis pas responsable de ce que font ces gens là-bas sur la scène ? Je ne pense pas que ceci soit une manière de dire que leurs faits et gestes ne me regardent pas ou que le dramaturge n'a pas, à mon intention, doté les personnages d'une certaine réalité. Mais alors que veut-on dire ? Dois-je me souvenir que je ne suis pas censé les traiter comme des individus, les mettre en garde, les conseiller ou les prendre en pitié ? Pourtant, sauf à avoir l'esprit ou le coeur amoindri par la peur ou l'ennui, c'est ainsi que je me comporte vis-à-vis d'eux ; ces mises en garde, ces conseils, ces accès de pitié ou d'angoisse, je les porte en moi. Si vous n'êtes pas dans ce cas, c'est que nous ne voyons pas les choses de la même façon. Ce qui est vrai, par contre, c'est que je ne peux pas leur témoigner ces marques d'intérêt ; je ne peux rien partager avec les personnages ; eux ne peuvent pas m'entendre crier. Mais ceci est autre chose ; c'est quelque chose dont je n'ai pas à me souvenir mais que je sais, tout comme je sais que je ne suis pas libre de choisir le contenu de mes rêves, d'éprouver une douleur à la place de ma fille ou de modifier l'enfance de mon père.
Dès lors la question se pose : d'où vient que je choisis de m'exposer à la souffrance que procure la tragédie ?

Stanley Cavell : *Le Déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, Paris, Seuil, 1993, pp. 144-145
(trad. J.-P. Maquerlot)

Le théâtre des opérations par Michel Deutsch

A l'époque de la mobilisation et des guerres totales, l'hostilité dépasse le domaine strictement militaire pour englober l'ensemble des activités humaines (…).

La surinformation, sans principes ni lois, contourne l'exigence de transparence et devient le meilleur moyen de la désinformation et de la manipulation des opinions publiques. La guerre doit correspondre aux grilles des chaînes de télévision. (…)

Mais un cadavre alors ne suffit plus. Quitte à bidonner la réalité des faits pour les besoins du spectacle. La télé-démocratie a fait des citoyens des spectateurs, un public. Or le public habitué aux «séries» ultra-violentes ne veut que des histoires d'atrocités. *The show must go on !* Il y va de l'audimat !… (…)

Pour survivre, alors que tout lien social fondé sur des rapports citoyens et démocratiques semble détruit par l'effondrement des représentations traditionnelles, on cédera à la violence, aux démons du racisme et du tribalisme, et on inventera des solidarités mafieuses. Il faut bien comprendre que *le crime de nos jours ne peut plus être considéré comme une pathologie marginale des sociétés, mais bien comme l'une de ses composantes incontournables*[1]. (…)
Le spectacle est la forme obscène, profondément cynique et amorale de la mise en scène du *nouvel ordre du monde* – la représentation rémunérée de la violence et du désordre. Le choc, la surprise, les effets spéciaux et le pathos hystérique sont les ingrédients nécessaires de la suggestion hypnotique programmée par le spectacle. (…)

Le théâtre a lieu avec le geste qui s'exerce à déconstruire le spectacle. Dans la mesure précisément où il tente de juxtaposer un espace et un temps imprévus à un espace et à un temps prévus, le théâtre est l'art de faire remonter les choses à l'origine, de les offrir, de les redonner au temps, de les légitimer par le temps. Le théâtre est cet art qui rend visibles les conflits dans le temps de la mémoire. Il n'est nullement espace qui échapperait au conflit et à la mise en scène de l'hostilité. Il montre plutôt, avec une constance qui ne s'est jamais démentie tout au long de son histoire, le procès de la confusion entre *hostis* et *inimicus*. Le théâtre a accompagné depuis le début des temps modernes – à partir de la rupture du *statu quo* de l'immuable dont les Elizabéthains (de 1580 à 1640), et plus particulièrement Shakespeare et Marlowe, furent les témoins privilégiés – l'édification de l'Etat comme instrument

…/…

[1] Jean de Maillard, *L'Avenir du crime,* Flammarion, 1997

politique de la dépolitisation et de la neutralité. Selon Max Weber et Norbert Elias, l'Etat, en devenant depuis la fin des guerres de religion le détenteur du monopole de la violence physique légitime, en exigeant des individus le refoulement de leurs pulsions, en les contraignant à adopter un comportement rationnel fondé sur le contrôle des émotions, a fait diminuer la violence collective. La fonction du théâtre était alors de maintenir un espace où l'hostilité, le conflit pouvaient se représenter sans s'effectuer. (…)

L'art de ce siècle qui a été complice à sa manière d'un monde qui a engendré le non-sens et l'horreur du front n'a plus qu'à se dissoudre dans la vie. Mais gardons-nous de croire qu'il serait possible de revenir à un avant comme si rien ne s'était passé. De rêver à un théâtre des valeurs… en somme de rêver à un retour en arrière sur le mode de la restauration. A l'heure du spectacle total, du virtuel et de la communication illimitée, à l'heure du Marché global et du nouvel *ordre* chaotique mondial, le théâtre se doit d'être une alarme… Il est pour ainsi dire mis au défi de montrer devant la Cité les limites de la *politique*, de son omnipotence ou de sa négation, et de la politique qui s'acharne à vouloir éliminer la politique. La pensée occidentale aura, en quelque sorte, toujours cherché à prendre la mesure de la politique et à établir ses limites… La responsabilité du théâtre serait de représenter une *communauté de distincts*[2] comme alternative à l'égalitarisme et à l'indistinction dans lesquels se précipite la société de masse.

in *Le Théâtre et l'Air du temps*, l'Arche, 1999

[2] Massimo Cacciari, *Déclinaisons de l'Europe*, l'Eclat, 1996.

1 › *Viol*, les situations et les personnages de *Titus Andronicus*

Ce n'est pas une simple version de *Titus* que va diriger Luc Bondy, mais une lecture et une recréation d'une liberté formelle digne de la troublante sauvagerie de l'intrigue originale, modifiée (et aggravée) sur des points décisifs. Chez Shakespeare, par exemple, l'exploration de l'horreur est conduite avec les armes théâtrales de l'excès, mais celui-ci laisse encore intact, au sein de la souillure et de l'abjection, un ultime éclat d'innocence - ne serait-ce que celui de la pure victime sacrificielle. Chez Botho Strauss, ce dernier reste est liquidé, ainsi qu'en témoigne son traitement de la figure de Lavinia : dans la souffrance et l'aliénation, la jeune femme violée et mutilée dispose de son corps comme elle l'entend, réinventant une voix qui lui appartienne et choisissant ce que son père Titus appellerait l'ignominie. Aussi ce dernier ne cesse-t-il d'être comme débordé et comme dépossédé de la conduite du drame.

Comment expliquer, autrement, l'attrait qu'exerce une fable telle que celle de *Titus Andronicus* ? Ce que la *Schändung* fait apparaître, c'est précisément cette vérité affolante qu'il n'y a en effet pas de limite concevable qui puisse en droit lui résister - que le destin de la *Schändung* ne consiste pas simplement à aller trop loin, mais à poursuivre plus loin encore, à se répandre sans fin, sans fond - et à propager peut-être sa contagion jusqu'en nous. Ainsi, par exemple, non seulement Lavinia est violée par deux brutes qui usent du cadavre de son époux comme oreiller, non seulement sa langue est arrachée et ses mains tranchées, mais Tamora, la mère des deux violeurs, tire de cette abomination qui l'excite un supplément de jouissance.

Résumé de *Titus Andronicus*

Le général romain Titus Andronicus, vainqueur des Goths, a fait prisonniers la reine Tamora et ses fils Alarbus, Demetrius et Chiron, ainsi que le Maure Aaron, favori de la reine. Il rentre à Rome, où Saturninus et son frère Bassianus se disputent le trône impérial. Les Romains voudraient élire Titus Andronicus empereur. Mais il les persuade de nommer Saturninus. Bassianus enlève Lavinia, fille de Titus, que Saturninus voulait épouser. Saturninus s'éprend alors de Tamora dont il fait sa femme. Mutius, l'un des frères de Lavinia, ayant aidé au rapt de celle-ci, Titus le tue. A partir de ce moment, une série de malheurs accable le général, car Tamora, assoiffée de vengeance, veut punir les Andronicus du meurtre d'Alarbus, sacrifié sur la tombe des fils de Titus, morts à la guerre. La perfidie d'Aaron joue un grand rôle. Au cours d'une partie de chasse, Demetrius et Chiron, poussés par Aaron, tuent Bassianus : puis ils violentent Lavinia et lui coupent la langue et les mains. Quintus et Martius, fils de Titus, sont accusés de l'assassinat et sont condamnés à mort par l'empereur. Aaron joue à Titus une sinistre comédie. Il affirme que s'il se coupe une main et l'envoie à Saturninus, celui-ci fera grâce à ses fils : mais on rapporte à Titus leurs têtes et sa propre main. Lucius, un autre fils de Titus, est exilé. Il lève une armée chez les Goths, tandis que Titus, ruminant sa vengeance, se fait passer pour fou. Dans l'intervalle, Tamora met au monde un enfant de race maure. Aaron, clairement désigné comme son père, l'emporte hors de Rome. Il est capturé par l'armée des Goths commandée par Lucius. Comme on lui promet la vie sauve pour son fils, c'est le moment qu'il choisit pour apprendre à Lucius, avec un plaisir sadique, toutes les perfidies tramées contre sa famille. A l'annonce de l'approche de l'armée de Lucius, Tamora et ses deux fils se rendent chez Titus, qu'ils croient fou. Tamora se présente comme l'incarnation de la Vengeance et cherche à le convaincre de faire en sorte que Lucius s'abouche chez lui avec l'empereur. Titus flaire la duperie. Il feint de consentir et se fait laisser en otages les fils de Tamora. Il les tue et avec leurs têtes, confectionne des pâtés qu'il sert au festin où l'empereur est invité. A la fin, dans une scène de carnage, Titus tue Lavinia comme Virginius avait tué sa fille dont l'honneur était entaché. Tamora, sans se douter de rien, mange l'ignoble pâté. Saturninus tue Titus. Lucius tue Saturninus et est proclamé empereur. Le Maure Aaron est condamné à être dépecé. Toutes les horreurs de Sénèque et d'Ovide sont rassemblées dans ce drame extraordinaire, dont les vers ont souvent l'enflure rhétorique du *Tamerlan* de Marlowe.

Trad. par Henri Thomas. "Formes et reflets". 1954-1961.
in *Le nouveau dictionnaire des auteurs*, Ed Robert Laffont, coll. Bouquins.

Présentation de la pièce et de son contexte

Titus Andronicus (c.1593) se rattache au genre des tragédies de la vengeance dont Thomas Kyd fut le grand précurseur avec *La tragédie espagnole* (c. 1588). C'est une oeuvre de jeunesse qui fut longtemps dédaignée : on évoquait à son propos le Grand Guignol, on y jugeait trop flagrante l'influence de Sénèque, dont deux vers sont cités en latin. Shakespeare emprunte d'ailleurs à *Thyeste* l'idée du banquet où les fils de Tamora sont servis à leur mère sous forme de pâtés. L'enchaînement des vengeances - dont le point de départ est le sacrifice, par les Romains, du fils aîné de Tamora - aboutit à la mort de celle-ci au terme d'une suite d'horreurs où la mutilation de Lavinia, inspirée d'Ovide, occupe une place déterminante.
Pourtant, la mise en scène de Peter Brook au théâtre de Stratford (1955) - elle fut également jouée au Théâtre des Nations à Paris - et l'étude élogieuse qu'en fit Ian Kott[1] éveillèrent l'intérêt de la critique, qui considéra désormais la pièce comme un répertoire de thèmes et de situations que Shakespeare utilise dans ses oeuvres ultérieures, et aussi comme une œuvre aux mérites particuliers[2] .

Particulièrement révélatrice est l'opposition entre deux modes de gouvernement, dont on perçoit qu'ils peuvent tous deux surgir au coeur de la civilité romaine : celui de Saturninus, où la tyrannie le dispute à l'arbitraire et à la cruauté ; celui de Bassanius, qui représente un empire romain revu par la tradition médiévale[3]. Tel que le décrit son fils, Titus Andronicus est un candidat possible, qui incarne quelque chose de la tradition républicaine : il est élu par le peuple et Marcius fait appel au "droit du Sénat et du Capitole" (I, i, 18-45). Une opposition forte se dessine entre la civilité et la sauvagerie, entre la cité et la forêt. Mais l'intuition politique de Shakespeare lui fait situer la sauvagerie au coeur même des institutions romaines (puisque Titus autorise le sacrifice du fils de Tamora) autant que chez les Goths. Les mutilations et les démembrements se produisent à la fois dans la forêt sauvage et dans la cité devenue barbare. Le repas cannibale est comme un emblème des divers événements de la pièce : c'est une perversion horrible des rapports de proximité et de convivialité qui sont à la base de toute vie civilisée.

.../...

[1] Dans *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Julliard, 1962 ; éd. augmentée, Paris, Marabout Université, 1965.

[2] C'est notamment le cas de Jonathan Bate, dans sa préface à l'édition Arden III de la pièce (1995) où il décrit ses aspects originaux et jusque-là négligés.

[3] Pour une analyse contrastée des discours de Saturninus et de Bassanius, voir Allan Sommers, "Wilderness of Tigers : Structure and Symbolism in *Titus Andronicus*", *Essays in Criticism*, 10, 1960, p. 275-289.

Rome est en guerre avec Rome, elle est un lieu de sacrifice hideux, de "combat des contraires" et du "grincement de la dissonante discorde", comme l'écrivait William Averell dans un petit livre publié en 1588 [4]. C'est le refus de Titus Andronicus d'assumer le pouvoir que Rome lui offrait qui permet à un ordre social dépravé de s'installer. Le vide ainsi créé suscite un vertigineux chaos fait de deux sphères d'actions concentriques, où les Goths du dedans sont homologues à ceux du dehors : les vengeances horribles de Tamora et de Titus forment une action interne contenue dans l'action périphérique où le fils de Titus revient à Rome à la tête d'une armée étrangère pour y rétablir l'ordre [5], dont la pérennité est montrée comme souhaitable, mais aucunement assurée.

Richard MARIENSTRAS
Shakespeare au XXIème siècle, petite introduction aux tragédies, Les éditions de Minuit

[4] *A Meruailous Combat of Contrarieties. Malignantlie Striuing in the Members of mans bodie*, Londres, J. Charlewood for T. Hackette, 1588. Je cite ces passages dans "Tradition et trahison dans *Richard II*", *Le Genre humain*, 16-17, hiver 1987-1988, p. 110. Sur le sacrifice dans *Titus Andronicus*, la double nature de Rome et des Romains, voir *Le proche et le lointain*, op. cit., p. 70-74. Sur la coïncidence des contraires (*coincidentia oppositorum*), voir Robert Grudin, *Mighty Opposites* : *Shakespeare and Renaissance Contrariety*, Berkeley - Los Angeles - Londres, Univ. of California Press, 1979 et Marion Bodwell Smith, *Dualities in Shakespeare*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1966.

[5] Comme l'écrit Northrop Frye, op. cit., p. 109-110.

Les mécanismes de la vengeance dans *Titus*

Le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, écrit Antonin Artaud[1], et sans doute faut-il voir dans cette violence onirique le secret de la fascination/répulsion exercée sur le public au cours des siècles par *Titus Andronicus*, première en date des tragédies shakespeariennes. Mains et langue coupées, moignons exhibés sur la scène, os broyés en poudre, têtes mitonnées au four dans leur timbale de pâte, sacrifices humains, viol et festin cannibale relèvent de l'engouement des Élisabéthains pour le macabre et le sensationnel. Et *Titus* fut à l'époque une pièce à succès. Critiques et metteurs en scène ont redécouvert au XXe siècle, pour des raisons évidentes, ce cérémonial féroce où la violence est à la fois sauvagerie animale (Tamora, *l'ourse, la tigresse*, avec ses deux fils *limiers d'enfer*), et mécanique intellectuelle (le machiavélique Aaron)[2], et où le tragique est frappé de dérision, porté vers le grotesque et l'absurde par le caractère parodique de ses propres excès.

Mais, au-delà de la cruauté physique présentée et libérée sur la scène, ce qui touche dans *Titus*, c'est le maniement d'un langage théâtral inspiré par une autre cruauté, celle qu'Artaud définit comme *une sorte de rigueur* [...] *qui mène les choses à leur fin inéluctable quel qu'en soit le prix*[3]. Cette rigueur porteuse d'angoisse est, à un premier niveau, celle des mécanismes de la vengeance. *Titus Andronicus* s'inscrit dans une tradition qui, de Sénèque aux Élisabéthains, fait de la tragédie un rituel sanglant destiné à effacer l'injustice initiale par une violence égale, selon l'antique loi du talion : *Tiens, voici ! Coup pour coup ; meurtre pour meurtre* (V,3,65), s'écrie Lucius en poignardant l'assassin de son père.

La pièce s'organise à partir de schémas obligés, dont la *Tragédie espagnole* est, sur la scène de l'époque, l'illustration exemplaire. Tous les éléments **des tragédies de la vengeance** figurent dans *Titus* : le crime originel, perpétré sur des innocents (Bassianus et Lavinia) ; la recherche tâtonnante de la vérité, car l'identité du coupable doit demeurer dans un premier temps mystérieuse ; l'impossibilité pour les proches de la victime d'obtenir réparation puisque la justice est entre les mains des scélérats (ici l'empereur et la famille impériale), et se trouve ainsi dénaturée, niée par ceux qui en étaient les garants ; la nécessité alors de recourir à la vengeance, *justice sauvage* selon la définition de Francis Bacon[4], transformant à son tour en criminel celui qui y fait appel ; la déraison, réelle ou simulée, du vengeur écrasé par sa tâche (*Ils me croient fou* [V,2,142], prétend Titus dont la raison pourtant chavire bel et bien, et dont le comportement, dans son ambiguïté, préfigure la folie d'Hamlet) ; l'expiation héréditaire qui fait retomber sur les enfants les fautes des pères (*Quand tu ne m'aurais pas offensée en personne, / C'est en son nom, justement, que je suis sans pitié*, I1,3,161-162) ; les jeux de masques et de faux-semblants (ruses, pièges, et déguisements) ; puis le carnage final, l'horreur atteignant ici son paroxysme au cours du banquet où les convives se délectent sans le savoir de chair humaine, avant de s'entre-tuer.

.../...

1 *Si le théâtre comme les rêves est sanguinaire et inhumain, c'est* [...] *pour perpétuer d'une manière concrète et actuelle les idées métaphysiques de quelques Fables dont l'atrocité même et l'énergie suffisent à démontrer l'origine et la teneur en principes essentiels* (A. Artaud. *Le Théâtre et son double*, "Le théâtre de la cruauté", Paris, 1964, p. 140-141).

2 Tamora et ses fils sont comparés fréquemment à des bêtes féroces : *Si vous chassez les oursons, prenez garde. / La mère ouvrira l'oeil* (IV,1,95-96) ; Tamora *tigre dévorant* (V,3,194). Aaron a toutes les caractéristiques du héros machiavélique tel que le conçoivent les Élisabéthains : la cruauté, la déloyauté, la dissimulation.

3 Antonin Artaud, op. cit., "Lettres sur la cruauté ; troisième lettre", p. 156.

4 Voir "De la vengeance" (qui parut en 1625, dans la troisième édition des *Essais*) : *La vengeance est une sorte de justice sauvage* (*Revenge is a kind of wild justice*).

Les schémas spécifiques de la vengeance s'intègrent à une vision purement tragique où l'action est l'accomplissement fatidique de malheurs dont, par un effet constant d'ironie, les victimes sont aussi les artisans : *Et ce qui est écrit sera exécuté* (V,2,15). Sans doute Titus fait-il ici allusion à son propre serment, tracé *d'un stylet d'acier* sur *une feuille d'airain* (IV,1,101-102), à ses projets de vengeance inscrits *en lignes de sang* (V,2,14) et dont il ne sait pas qu'ils doivent entraîner sa propre mort. Mais il ne fait que reproduire un texte écrit à l'origine par le destin, et déjà retranscrit dans le poème d'Ovide dont la tragédie est la transposition et la mise en forme scénique.

La **structure tragique** s'ordonne autour d'une double vengeance (celle de Tamora et celle des Andronicus), dont la figure centrale est Titus. Au premier acte, quand les mécanismes se mettent en place, Titus est le général triomphant qui impose à la reine vaincue l'humiliation de la captivité et la douleur de la mort infligée à son fils, au mépris de ses supplications. La victime, initialement, est Tamora, que Titus a laissée *Dans les rues, à genoux, implorer grâce en vain* (I,1,452), justifiant ainsi sa fureur et sa cruauté à venir.
(…)
Le jeu de revirements, d'actions symétriques et parallèles a dans la structure symbolique de l'oeuvre une double fonction : **dire le caractère inéluctable d'un mécanisme tragique** dont l'accumulation d'horreurs n'est jamais que la mise en forme scénique, et démontrer la réversibilité des rôles dans le spectacle que les hommes offrent aux dieux pour leur divertissement ; car les dieux, dit Marcus, *aiment la tragédie* (IV,1,59). Ainsi, dans *Titus Andronicus* (comme dans les tragédies les plus complexes de la vengeance sur la scène de l'époque[5]), les problèmes moraux soulevés donnent à la violence une dimension métaphysique. L'injustice subie, l'impuissance ou la corruption des institutions humaines, cette logique imparable de la vengeance où le sang appelle le sang, posent d'abord le problème des rapports entre l'homme et la loi, c'est-à-dire, pour les Élisabéthains, la loi divine, dont les lois de la cité ne sont que l'émanation.
(…)
Toute tentative pour donner un sens à ces horreurs qui passent l'entendement ramène à une impénétrable opacité, à l'absurdité du tragique. Une ambiguïté fondamentale émane du couple scélérat, de Tamora, première victime de l'injustice avant de devenir criminelle, et d'Aaron, personnage de ténèbres, incompréhensible, incontrôlable. La malignité du Maure ne se laisse pas circonscrire par une interprétation psychologique, psychanalytique ou raciste, et son éloge du noir (IV,2,98-102) dépasse de très loin l'affirmation d'une supériorité qui serait la revanche d'humiliations infligées à l'homme de couleur. Etranger chez les Goths, ces barbares du Nord[6], et chez les Romains, peuple solaire, Aaron est l'inconnu, l'inexplicable en nous et dans le monde, celui que l'on peut à la rigueur bâillonner et tuer, mais sans jamais le comprendre, donc le maîtriser. Par ailleurs, la réversibilité des rôles qui met alternativement Tamora et Titus en situation de victimes puis de fauteurs d'injustice renvoie à la métaphore théâtrale à l'oeuvre dans la pièce, générant l'équivoque et l'angoisse.

.../...

[5] Voir par exemple *La vengeance d'Antoine* (*Antonio's Revenge*, John Marston, 1600) ; *La Tragédie du vengeur* (*The Revenger's Tragedy*, Anonyme, Cyril Tourneur, 1606) et *Hamlet*.
[6] Les Goths étaient une peuplade germanique.

La métaphore qui fait de la vie l'imitation du théâtre s'enracine dans une vision du monde typiquement shakespearienne, où la réalité représentée est déjà théâtralisée[7]. L'idée, explicitement formulée par Marcus (IV,1,59), que les humains jouent la tragédie de leur vie devant un parterre d'immortels, structure toutes les composantes du spectacle, depuis le texte, éminemment littéraire, foisonnant de citations et de réminiscences (Sénèque, Horace, Ovide[8]) jusqu'au symbolisme des images scéniques. La représentation est un enchaînement de rituels dont le plus explicite est le cérémonial du serment des Andronicus :

> Vous qui pleurez, faites cercle autour de moi,
> Que je puisse à chacun m'adresser tour à tour,
> Et jurer sur mon âme que vous serez vengés.
> (III,1,275-277)
> Mettons-nous à genoux, monseigneur ; Lavinia, à genoux ! [...] Et jurez avec moi....
> (IV,1,86-88)

Se pose alors le problème du sens ou de la vacuité du rituel, et ceci à deux niveaux. Tout texte de théâtre a un double destinataire, les personnages à qui s'adresse le discours tenu en scène, et le public. Pour les protagonistes, le sens ici est clair et la tragédie de leur vie s'ordonne selon des schémas intelligibles : les dieux, en réponse à ses suppliques, envoient à Titus la vengeance ; les coupables sont pris à leur propre piège, et le mal se détruit lui-même. L'expérience tragique, dans son opacité originelle, renvoie à un cérémonial signifiant qui à son tour renvoie à un texte écrit, réceptacle ultime du sens : l'histoire de Philomèle et de Progné telle qu'elle se trouve consignée par Ovide ; et il est significatif que dans la recherche du coupable l'instrument de la révélation soit justement la page écrite, ce livre que Lavinia sur la scène feuillette avec ses moignons avant d'inscrire dans le sable le nom de ses bourreaux. C'est dans ce récit appartenant au hors-temps de la tragédie que les personnages trouvent l'explication de leur malheur : *Lavinia, as-tu été toi aussi violentée, / Chère enfant, violée, outragée ainsi que Philomèle ?* (IV,1,51-52). Le livre alors dicte leur conduite aux protagonistes et le festin de chair humaine est la réplique du festin servi par Progné à Térée. Le livre dit à la fois le passé et l'avenir, puisque ce qui sera reproduit ce qui a été. Le sens de la tragédie des Andronicus se situe à la charnière de deux répliques de Titus : ...*Oui. C'est bien là que nous avons chassé* - [...] / ...*Tel est ce lieu que décrit le poète*, (IV,1,54,56) et : ...*Ma fille / Vous l'avez traitée plus cruellement que Philomèle ; / Pour me venger je serai plus cruel que Progné* (V,2,192-194). Il n'est pas indifférent non plus que Titus poignarde Lavinia pour se conformer à l'autre modèle justifiant son action, Virginius, meurtrier de sa fille déshonorée, comme l'attestent les historiens romains.

Mais l'autre destinataire, le spectateur, est moins prompt à se satisfaire du dénouement que les derniers Andronicus, pour qui l'ambiguïté du discours théâtral se réduit, au bout du compte, à la simplicité d'un récit univoque : *La vérité, la voilà. Qu'en dites-vous, Romains ? / Si nous avons mal fait, montrez-nous en quoi...* (V,3,127-128).

.../...

[7] Cf. *Comme il vous plaira* (11,7,139-166) ; *Macbeth* (V,5,23-27).

[8] La déploration de Marcus décrivant sa nièce suppliciée (11,4,16-57) est presque un exercice de style à la manière d'Ovide.

Or les dernières images évoquées par Lucius (le supplice d'Aaron, enterré à mi-corps pour mourir de faim, et le cadavre de Tamora jeté aux hyènes et aux vautours) consacrent et perpétuent le scandale du mal dans le monde par l'absurdité d'une justice dont la cruauté est elle-même scélérate et qui fait de la compassion un crime :
Laissez-le planté là, délirant, criant famine. Celui qui le secourt ou le prend en pitié Sera puni de mort. Voilà notre verdict (V,3,179-181).
La pièce de théâtre finit donc beaucoup plus mal que le poème originel, sur une vision d'absurdité et d'angoisse étrangère au récit d'Ovide puisque l'hirondelle, le rossignol et la huppe des *Métamorphoses* sont ici remplacés par des charognards dépeçant un cadavre. Nulle compassion divine - même relative - ne vient réintégrer les protagonistes tragiques dans l'univers naturel et cosmique. La cruauté est une férocité brute, littéralement insensée.

Léon Teyssandier
in *William Shakespeare, œuvres complètes*, Robert Laffont coll. Bouquins

Traitement de la violence dans les différentes mises en scène de *Titus Andronicus*

Représentations élisabéthaines

On a conservé trace de trois représentations par les comédiens du Comte de Sussex, probablement au Théâtre de la Rose les 23 et 28 janvier et le 6 février 1594. Deux autres représentations publiques sont données les 5 et 12 juin de la même année par les troupes de l'Amiral et du Chambellan au théâtre de Newington Butts (…). On sait que la pièce fut très populaire. Dès le XVIIème siècle, la tragédie franchit les frontières de la Grande-Bretagne ; la version allemande et une adaptation hollandaise marquent le début de sa carrière internationale.

Une version remaniée

Après la parenthèse de la République de Cromwell et la réouverture des théâtres sous la Restauration, on compte quelques représentations de *Titus Andronicus* dont on ne sait quasiment rien. C'est Edward Ravenscroft qui donne une nouvelle vie à la pièce en la reprenant au Théâtre Royal de Drury Lane pendant la saison de l'automne 1678, dans une version remaniée, *Titus Andronicus or the Rape of Lavinia*, qui n'est publiée qu'en 1687. Le principal caractère de cette réécriture, outre qu'elle réorganise l'intrigue pour la rationaliser et qu'elle introduit quelques tableaux spectaculaires, tout en gommant la représentation directe de la violence, est de développer les potentialités mélodramatiques du rôle d'Aaron qui, après s'être écrié, lorsque Tamora poignarde leur bébé, *donne-le moi, je veux le manger*, meurt en blasphémant dans les flammes d'un bûcher. Pendant cinquante ans, cette version de la pièce est régulièrement reprise.

Aaron vole la vedette

Au XIXème siècle, l'acteur noir Ira Aldridge, spécialiste du rôle d'Othello, décide d'élargir son répertoire en jouant Aaron, non plus pour en outrer le scélératesse, comme l'avait fait Ravensecroft, mais pour transformer le traître en héros, noble et pathétique. Cette métamorphose s'accompagne, plus encore que chez Ravenscroft, d'une oblitération de la violence : le viol de Lavinia, toutes les mutilations, disparaissent d'une pièce qui n'a plus grand-chose de commun avec la tragédie de Shakespeare. Lorsque celle-ci revient sur les planches se pose, à nouveau, le problème du traitement de la violence.

Titus au Grand-Guignol

les metteurs en scène du XIXème siècle essaient de gommer les atrocités de la pièce afin de ne point heurter la sensibilité du public ; c'est ce que fit Aldridge, mais aussi Nathaniel Bannister, qui monta en 1839 une version au Walnut Street Theatre de Philadelphie. Le XXème siècle voit au contraire quelques productions mettre délibérément la violence en évidence. Au printemps 1924, les étudiants de l'Université de Yale tuent et tranchent avec entrain ; une version de trente minutes préparée par Kenneth Tynan et Peter Myers pour un programme de Grand-Guignol sélectionne les scènes les plus sanglantes ; sous l'influence d'Artaud et du théâtre de la cruauté, Christopher Martin exhibe complaisamment toutes les mutilations. Dans les mises en scène de William Fremuth pour la Source Theatre Company (Washington DC 1986-1987), les atrocités accumulées prennent l'aspect de la farce.
Que la violence soit pudiquement cachée ou exagérément exhibée, les deux excès révèlent un malaise que

.../...

surmontent cependant la plupart des représentations du XXème siècle, qui, avec des fortunes diverses, rendent justice à la pièce en cherchant à comprendre et à traduire la valeur esthétique de la rencontre entre l'excès d'horreur et l'élégance d'un style cultivé.

Rubans rouges et perce-neige

La mise en scène qui marque une rupture historique dans l'histoire de la pièce est, de l'avis de tous les critiques, celle que donne Peter Brook à Stratford-upon-Avon en 1955 et qui est reprise à Paris, au théâtre des Nations, en 1957. Une représentation non réaliste, mais rituelle et formalisée de la cruauté et de la souffrance a pour effet d'en intensifier l'effet. Des rubans rouges symbolisent les blessures de Lavinia et des cages d'osier recouvrent les têtes coupées. Servie par l'interprétation puissante de Laurence Olivier en Titus et d'Anthony Quayle en Aaron, la pièce produit une émotion intense que chercheront à retrouver d'autres interprétations résolument stylisées. En 1967, celle de Gerald Freedman au Shakespeare Festival de New York introduit dans un décor de désert lunaire un choeur antique et un narrateur brechtien qui s'interposent entre le public et un monde mythique où les victimes s'effondrent lorsque les effleure la baguette de la mort. Comme chez Brook, les mutilations de Lavinia sont représentées par des rubans rouges ; les têtes tranchées, par des masques. Elles sont en revanche réalistes dans la mise en scène de Laird Williamson (Oregon, 1974), où la main coupée de Titus est dissimulée dans un linge blanc brodé de fausses pierres rouges dessinant un perce-neige. Aux taches des rubis, Pat Patton préfère les rubans de soie dans sa production de 1986 (Oregon), où les meurtres de la dernière scène sont accompagnés d'un flot de bannières rouges. Dans la mise en scène de Freedman comme dans celle de Brook, la stylisation s'accompagne d'une ritualisation de la violence ; celle-ci est mise au premier plan dans le *Titus* de Paul Barry joué en 1977 au Shakespeare Festival du New Jersey : la scène devient l'autel d'un temple romain dont Marcus est le grand prêtre ; le vin qu'il verse solennellement dans le calice que lui tend une vestale se substitue au sang versé lors du meurtre de Chiron et de Démétrius. Loin de rendre la violence discrète, ces différentes explorations, en examinant la nature de ses relations avec le rituel, et en stimulant l'imagination, ont pour effet d'en accentuer l'horreur.

La théâtralisation

En 1923, à l'Old Vic, Robert Atkins présente un *Titus Andronicus* dépouillé, dans le style élisabéthain, en jouant du spectaculaire que suggère le texte, par exemple dans les scènes de procession, tout en jetant un voile sur les atrocités. La reconstitution d'un espace théâtral élisabéthain est un des moyens que choisissent certains metteurs en scène pour faire accepter l'horreur en la distanciant. En 1957, Walter Hudd monte la pièce à l'Old Vic, dans un décor de marches de bois, de vannerie et de lattes où l'on a l'impression que joue une troupe élisabéthaine au cours d'une de ses tournées. L'effet est plus élaboré dans la production que donne John Barton à Stratford-upon-Avon en 1981, où le spectateur croit surprendre une troupe de comédiens itinérants. La théâtralité est délibérément soulignée par les décors rustiques et les chevaux-jupons ; dans les scènes où ils n'ont pas de rôle, les acteurs demeurent présents, assis dans l'ombre, et leurs sourires approbateurs ne permettent pas au jeu de leurs camarades de sortir du cadre de la fiction théâtrale. Mais à trop le distancier, on risque de perdre le tragique.

.../...

De l'univers fasciste à la cité des livres

C'est la voie inverse qu'explore Douglas Seale à Baltimore en 1967. Tandis que les Andronicus sont vêtus d'uniformes nazis, Saturninus s'entoure d'une phalange des Chemises noires ; le Clown porte une étoile de David et les Goths ressemblent aux Alliés. Chiron et Démétrius, quant à eux, appartiennent à une bande de blousons noirs. Non seulement la confusion des références dessert le spectacle, mais trop de réalisme dans la mise en scène peut entacher d'improbabilité et l'intrigue et le texte. Le *Tito Andronico* de Peter Stein, monté à Rome en 1989, joué à Paris en 1990, essaie d'éviter ces pièges en utilisant les allusions à Mussolini ou à la mafia pour suggérer une imbrication des structures familiale et politique mettant en danger une civilisation. Trevor Nunn procède autrement à Stratford-upon-Avon en 1972 dans une mise en scène qui tente de rendre la pièce signifiante pour le public de son époque en cherchant à établir ce qu'elle pouvait vouloir dire pour les Élisabéthains. D'après lui, si la Rome antique représentait, par sa langue, sa pensée, sa littérature, un modèle de civilisation, son déclin et son effondrement amenaient à s'interroger sur l'inéluctabilité du retour de chaque civilisation successive à un état de barbarie. La question que posait la pièce aux spectateurs du XVIème siècle peut s'adresser à ceux du XXème. La violence est alors représentée de façon naturaliste et poignante dans le décor faisandé d'une Rome décadente qui se souvient du *Satyricon* de Fellini. C'est encore la question de la civilisation et de la culture que pose Daniel Mesguich en 1989 au théâtre de l'Athénée. La scène est une immense bibliothèque, dont les livres poussiéreux s'écroulent autour des personnages ; le sang d'une colombe écrasée dans un épais in-folio en éclabousse les pages. Nous sommes dans une société dont les structures symboliques se sont effondrées. Le film de Julie Taymor, *Titus* (Etats-Unis, 2000), utilise le mélange de styles et des époques pour suggérer la permanence de la barbarie sans parvenir toutefois à exprimer la violence intérieure qui déchire les âmes.

Réalisme et intimité

Là où certaines mises en scène tentent de problématiser pour le spectateur certains aspects du monde où il vit, d'autres cherchent avant tout à l'impliquer dans le spectacle. Dans la mise en scène de Brian Bredford à Stratford (Ontario), en 1978, où le traitement de la violence est réaliste sans pour autant que le sang coule à flots, l'horreur n'est jamais gratuite. Le film de Jane Howell (1985) pour la BBC développe le rôle du jeune Lucius de manière à intensifier les atrocités en les plaçant sous le regard compatissant de l'innocence perdue. Dans la production de John Longenbaugh (1993), jouée à Londres dans une piscine désaffectée, un traitement caricatural de Titus fait perdre à la pièce une grande partie de sa dimension humaine mais la mise en scène fait du spectateur un complice. Le *Titus Andronicus* de Deborah Warner en 1987 implique aussi le spectateur, non seulement en plaçant des tribuns parmi eux, mais surtout en montrant, au-delà de la violence, l'effroi, l'angoisse, une indicible souffrance. Dans la plupart de ces mises en scène la combinaison du réalisme et de l'intimisme donne au spectacle une immense force émotionnelle.

Redécouverte dans les années 1950, dans le contexte historique du traumatisme profond causé par les atrocités nazies, cette tragédie où la violence la plus insupportable sourd au cœur même de la civilisation est désormais très souvent jouée. Les déferlements de cruauté et de barbarie qui, en divers points du globe, ont régulièrement marqué la fin du XXème siècle et les débuts du XXIème n'ont cessé de faire de cette tragédie de l'horreur un écho puissant de la modernité.

Yves PEYRE
in *Shakespeare - Tragédies, Œuvres complètes*, tome 1, Jean-Michel Déprats (sous la direction de Gisèle Venet), Gallimard, col La Pléiade

2 › La violence et le sacrifice, au coeur des tragédies de Shakespeare et de Botho Strauss

Le sacrifice du fils de Tamora

Titus Andronicus

Lucius
Donnez-nous le plus glorieux prisonnier thrace
Nous couperons ses membres, et sur un bûcher
Ad manes fratrum, nous sacrifierons sa chair
Devant cette prison de terre où sont leurs os :
Ainsi les ombres de nos frères ignoreront
L'inapaisement, et nous, sur terre,
Ne seront pas harcelés de prodiges.

Titus
Celui-ci, le survivant le plus noble, le fils aîné
de cette reine désespérée, je vous le donne.

Tamora
Frères romains, arrêtez ! Conquérant magnanime,
Victorieux Titus, sois ému par mes larmes désespérées
Ces larmes que pour son fils verse une mère.
Si tes fils jamais t'ont été chers Titus pense que mon fils est aussi cher pour moi.
Ne suffit-il pas qu'on nous amène à Rome
Embellir ton triomphe, que nous restions
tes captifs et sous le joug romain ?
Faut-il égorger mes fils dans les rues
Pour leur bravoure au service de leur pays ?
Si c'est piété chez toi de se battre pour son roi
Et sa patrie, c'est piété pour eux.
Andronicus, n'entache pas de sang la sépulture des tiens
Veux-tu que ta nature approche celle des dieux ?
La clémence alors est meilleure approche.
La douce miséricorde est vraie marque de noblesse.
Trois fois noble Titus, épargne mon premier né.

(*Titus Andronicus*, I, i, 93-120)

Viol d'après Titus Andronicus *de William Shakespeare*

Après un instant de silence, Titus se relève et poursuit sur un ton sobre.

Titus
Pour apaiser les mânes des défunts, notre religion exige un sacrifice - un sacrifice humain.
Cela va concerner l'un de nos prisonniers de guerre.
Celui qui servira d'offrande aux dieux, chère princesse, est votre fils Alarbus.
Il s'est montré le plus vaillant sur le champ de bataille : il doit mourir.

Tamora (dans la foule)
Toi, vainqueur plein de compassion, regarde-moi !
Vous, nobles frères romains, arrêtez : une mère pleure pour son fils.
Titus, toi qui chérissais tous tes fils, songe combien le premier-né est cher à sa mère.
Tu nous a menés en triomphe à Rome, captifs et sous le joug.
C'était très beau pour toi. A quoi bon profaner par un acte atroce
la joyeuse célébration de la victoire ? Rien que pour régaler la populace, pour la vanité du spectacle, faut-il déchiqueter ces nobles membres ?

(*Viol d'après* Titus Andronicus *de William Shakespeare*, Botho Strauss, traduction Michel Vinaver)

Le thème du sacrifice dans *Titus Andronicus*

Alors que Saturnius et Bassianus se disputent le pouvoir, Titus fait son entrée triomphale à Rome. Il a vaincu les Goths, il ramène des prisonniers : Tamora, la reine des Goths, ses trois fils Alarbus, Chiron et Démetrius, Aaron le Maure ; il ramène aussi, avec ses quatre fils vivants, les corps de ses vingt-et-un fils tués. Pour apaiser les ombres, Lucius demande qu'un Goth soit sacrifié devant le cercueil de ses frères et Titus accède à cette demande.

Ce sacrifice correspond à ce que Shakespeare et les spectateurs considéraient comme une coutume romaine. Son but est d'épargner aux vivants la colère des morts et d'éviter que des prodiges désastreux ne se produisent. Tamora supplie qu'on épargne son fils aîné.

Tamora évoque d'abord la similitude des sentiments qui devrait exister chez un père et chez une mère pour leurs enfants. A cet argument qui fait appel à une commune humanité entre le vainqueur et les vaincus, elle en ajoute un autre : le patriotisme doit être respecté, même chez l'ennemi. Elle adjure enfin Titus de ne pas souiller cette tombe de sang : la pitié, plus que la rigueur et la sévérité est vertu des dieux ; c'est aussi la marque d'une véritable noblesse.
Un commentaire est ici nécessaire ; si le public élisabéthain croyait que les âmes des trépassés revenaient parfois harceler les vivants, il ne pouvait guère concevoir qu'un sacrifice humain soit nécessaire pour apaiser la colère des morts. Ou, plus exactement, il ne pouvait accepter un sacrifice humain se déroulant sous une forme traditionnelle. En revanche, cette forme déguisée du sacrifice qu'est la vengeance, et qui oblige le vengeur à "faire justice" bien qu'il n'ait pas le droit légal (ni peut-être moral) de se poser en justicier, était pratiqué parfois dans les faits et avait le succès que l'on sait au théâtre.
(…)
Reginald Scot, dans *The discoverie of Witchcraft* (1584), parle de *l'impiété barbare des Indiens qui, aujourd'hui même* (…) *vont* (…) *jusqu'à sacrifier ceux d'entre leurs ennemis qu'ils ont capturés au cours d'un guerre*. Dans *Titus Andronicus*, l'insistance sur le démembrement, sur les entrailles brûlant dans le feu du sacrifice et dont la fumée parfume le ciel comme de l'encens, devait choquer un public qui, non seulement réprouvait la cruauté des mœurs païennes, mais avait également simplifié à l'extrême ses propres cérémonies religieuses. La barbarie de Rome est d'ailleurs comparée par Chiron dans la pièce à celle des Scythes, et Démétrius assimile Titus au tyran de Thrace, promettant à sa mère qu'un jour viendra où la vengeance sera possible.

Ce sacrifice humain, placé par Shakespeare au moment où le pouvoir à Rome est disputé, peut donc apparaître comme la première faute de Titus. La seconde est son refus d'assumer le pouvoir qu'on lui offre et sa décision de faire voter ses partisans pour Saturninus. La troisième est de prendre parti pour Saturninus qui veut épouser Lavinia, promise à Bassianus, et de tuer son fils Mutius que révolte la rupture d'une promesse faite auparavant.

.../...

Toutes les horreurs qui vont se perpétrer ont ces événements pour origine ; aux membres coupés d'Alarbus vont succéder les mains et la langue coupées de Lavinia, la main coupée de Titus, les têtes coupées de Quintus, de Martius, celles enfin de Démétrius et de Chiron. Malgré l'écriture souvent précieuse de la pièce et les fioritures verbales qui ont surpris ou choqué tant de commentateurs, l'horreur de ces mutilations, dont l'aboutissement est le repas cannibale offert par Titus à Tamora, ne pouvait apparaître de façon distanciée. *To chop, to top, to hew, to cut,* ces mots qui reviennent si souvent, sont accompagnés d'images ou de *tableaux* scéniques, et sur scène, les images ont une force et une durée plus grande que les mots.

Le sacrifice humain, bien qu'il se déroule dans les coulisses, a manifestement été introduit dans la pièce pour créer un effet de choc. Qu'un acte de *barbarie religieuse* se déroule dans une cité qui était au XVIème siècle le symbole même de la civilité laisser supposer que c'est d'un point de vue chrétien que Shakespeare, déjà, juge et décrit les événements antérieurs à l'avènement du christianisme.
(…)
S'étant montré impitoyable à l'égard de Tamora et aveugle à propos de Saturninus, Titus va se trouver à la merci de celle dont il a implacablement rejeté la requête. A Rome, l'autorité politique est entre les mains de ses ennemis. S'ouvre alors le règne de l'injustice, c'est-à-dire du chaos. Conformément aux cycles habituels de la vengeance, la chaîne des représailles et des contre-représailles se met en place. Mais le cycle des vengeances qui ponctuent la pièce ne saurait être considéré seulement comme criminel : ici, l'atrocité a une valeur médiatrice, homologue à celle du sacrifice, et lorsqu'elle sera épuisée, elle restaurera l'ordre romain, *à travers la tragédie sacrificielle et le rite mortel du festin*.

Richard MARIENSTRAS
in *Le proche et le lointain*, sur *Shakespeare, le drame élisabethain et l'idéologie anglaise au XVIème et XVIIème siècle*, Les éditions de Minuit, 1981.

La crise sacrificielle

…La notion de crise sacrificielle paraît susceptible d'éclairer certains aspects de la tragédie. C'est le religieux, pour une bonne part, qui fournit son langage à la tragédie ; le criminel se considère moins comme un justicier que comme un sacrificateur. On envisage toujours la crise tragique du point de vue de l'ordre qui est en train de naître, jamais du point de vue de l'ordre qui est en train de s'écrouler. La raison de cette carence est évidente. La pensée moderne n'a jamais pu attribuer une fonction réelle au sacrifice ; elle ne saurait percevoir l'écroulement d'un ordre dont la nature lui échappe. Il ne suffit pas, en vérité, de se convaincre qu'un tel ordre a existé pour voir s'éclairer les problèmes proprement religieux de l'époque tragique…

…Dans tous ces monstres assoiffés de sang humain, dans ces épidémies et pestilences diverses, dans ces guerres civiles et étrangères qui constituent le fond assez brumeux sur lequel se détache l'action tragique, nous devinons, certes, des échos contemporains, mais les indications précises font défaut…

… Si la crise tragique doit se définir d'abord comme une crise sacrificielle, il n'est rien dans la tragédie qui ne doive refléter. Si on ne peut pas la saisir directement, dans des propos qui la désignent de façon explicite, il convient de la saisir indirectement, à travers la substance tragique elle-même, appréhendée dans ses dimensions majeures.

S'il fallait définir l'art tragique en une seule phrase, on ne pourrait mentionner qu'une seule donnée : l'opposition d'éléments symétriques. Il n'est pas d'aspects de l'intrigue, de la forme, de la langue tragique où cette symétrie ne joue un rôle essentiel. L'apparition du troisième personnage, par exemple, ne constitue pas l'apport décisif que l'on a dit ; après comme avant, l'essentiel demeure le débat tragique, c'est-à-dire l'affrontement de deux protagonistes seulement, l'échange de plus en plus rapide des mêmes accusations et des mêmes insultes, véritable joute verbale que le public devait distinguer et apprécier à la façon dont celui du théâtre classique français distingue les stances du *Cid* ou le récit de Théramène.

La parfaite symétrie du débat tragique s'incarne, sur le plan de la forme, dans la stichomythie où les deux protagonistes se répondent vers pour vers.

Le débat tragique est une substitution de la parole au fer dans le combat singulier. Que la violence soit physique ou verbale, le suspens tragique est le même. Les adversaires se rendent coup pour coup, l'équilibre des forces nous empêche de prédire l'issue de leur conflit…

René GIRARD
in *La violence et le sacré*

La forêt lieu des crimes d'Aaron et Tamora

(…)
Tamora entre dans la forêt pour y rencontrer Aaron. La nature, où elle veut s'ébattre avec son amant est agréable et plaisante, les oiseaux chantent dans chaque buisson et le vent fait frissonner les feuilles vertes (II, iii, 12-15). Mais c'est là une vision subjective. Aaron repousse Tamora et annonce qu'il ne pense pas à l'amour : la vengeance est dans son cœur, la mort est dans sa main. En parfait scélérat, il a tout prémédité : le viol, le meurtre, les fausses accusations. Les deux amants sont surpris par Bassianus et Lavinia. Celle-ci accuse Tamora de transformer Saturninus en cerf et supplie Jupiter que ses chiens l'épargnent ! Arrivent Chiron et Démétrius. Tamora, en Diane outragée, va pousser ses deux fils à la vengeance, c'est-à-dire au viol et au meurtre. La forêt révèle son pouvoir maléfique. C'est un lieu où la violence des instincts peut se déchaîner sans entrave. Bassianus est assassiné par Démétrius et Chiron. Et, sous les yeux de Tamora qui les approuve, les deux fils entraînent Lavinia pour la violer (dans les coulisses). Afin qu'elle ne puisse révéler l'identité de ses agresseurs, ils lui coupent les mains et la langue. Une machination supplémentaire d'Aaron, qui a enterré de l'or dans la forêt et rédigé un faux, fait retomber sur Martius et Quintus (deux fils de Titus) la responsabilité de l'assassinat.

(…)
Certains critiques, nous l'avons dit, considèrent que la violence est distanciée par la préciosité du langage. C'est sous-estimer la force théâtrale des meurtres commis sous les yeux des spectateurs, et surtout, l'importance scénique des mutilations. Lavinia apparaît la bouche sanglante et les mains coupées. Titus, auquel Aaron propose de sauver la tête de ses deux fils s'il se tranche une main, accepte le marché et s'exécute devant les spectateurs. Et c'est toujours devant les spectateurs qu'on lui rapporte la tête de ses deux fils et sa main coupée. Toutes ces horreurs trouveront leur point culminant quand Titus tranche la gorge des deux fils de Tamora, pendant que Lavinia recueille le sang dans un bassin. Le repas cannibale est alors préparé par Titus, vêtu d'une tenue de cuisinier. Leurs os transformés en *fine poudre* (V, ii, 186) qui, mêlée à leur sang, forme une pâte où cuisent leurs têtes, Chiron et Démétrius sont offerts à la consommation de Saturninus et de Tamora, laquelle, précise Titus, les *déguste avec délectation*. Titus jubile : *La mère a mangé la chair qu'elle-même a mis au monde*. Tamora est alors poignardée par Titus, qui a précédemment tué sa propre fille pour lui épargner de vivre dans le souvenir de la souillure qu'elle a subie.
Titus et Saturninus meurent à leur tour. A l'épuisement du cycle de la violence familiale et personnelle correspond la fin du chaos et de l'injustice dont Rome était devenue le lieu. Grâce à une armée de Goths, dont on ne voit pas très bien pourquoi ils ont accepté de marcher contre Rome sous la direction du dernier fils de Titus, la cité retrouve l'ordre et la convivialité.

.../...

Aaron et Tamora sont punis conformément à leur crime. L'un sera enterré vivant, l'autre privée de sépulture, jetée aux bêtes et aux oiseaux de proie, car *sa vie fut bestiale et dépourvue de pitié*.
Ce sont les enchaînements et les rapprochements dans la narration qui font l'intérêt de cette œuvre de jeunesse. La pièce commence au moment où deux rivaux se disputent le pouvoir et où Titus rentre victorieux à Rome. L'opposition entre les deux candidats est en même temps une opposition entre deux modes de gouvernement : l'un néfaste, celui de Saturninus, car il contient tous les germes de la tyrannie, l'autre qui représente, à travers Bassianus, l'empire romain vu par la tradition médiévale et comportant les idéaux républicains. Le désordre qui suit, Shakespeare prend soin d'en montrer les origines complexes. Un sacrifice impitoyable, bien que conforme aux traditions de la famille et de la cité ; un choix néfaste qui met Titus à la merci de la barbarie qu'il venait de vaincre hors de Rome, mais dont des traces existaient au cœur même de la cité. Si l'opposition majeure entre le premier et le deuxième acte est celle de la civilisation et de la sauvagerie - de la cité et de la forêt -, on perçoit sur le mode mineur que la sauvagerie n'est pas absente des coutumes romaines et que la nature n'est pas exclusivement un lieu sombre et fatal. En effet Tamora trouve des accents empreints de civilité pour plaider la cause de son fils dont Titus va autoriser le sacrifice. Même Aaron se préoccupe de ce qui adviendra de l'enfant que Tamora a conçu de lui, et dont il prend soin après avoir quitté Rome.

Dans la forêt, la chasse se déroule selon le mode inversé que le mythe d'Actéon a rendu célèbre. Les mutilations et les démembrements se situent à la fois dans la forêt sauvage et dans la cité devenue barbare. Le repas cannibale sert pour ainsi dire d'emblème à l'ensemble des événements de la pièce : c'est une perversion hideuse des rapports de proximité, et ce sont, en effet, les rapports de proximité et de convivialité, dont l'existence est nécessaire à la vie civilisée, qui sont modifiées, bafoués, rendus inopérants chaque fois qu'un événement sanglant se déroule sur la scène. La contiguïté - ou la succession - du désordre social, du sacrifice, de la chasse, de la défloration, de la folie, de la mutilation, du meurtre et du cannibalisme n'est donc pas seulement une concession faite à un public avide de sensations fortes, c'est une série significative : *Titus Andronicus* se présente comme un répertoire structuré des thèmes que Shakespeare exploitera avec plus de maturité et de profondeur dans ses œuvres ultérieures.

Richard MARIENSTRAS
in *Le proche et le lointain, Sur Shakespeare, le drame élisabethain et l'idéologie anglaise au XVIème et XVIIème siècle*, Les éditions de Minuit, 1981

Sexualité et violence

La sexualité fait partie de l'ensemble des forces qui se jouent de l'homme avec une aisance d'autant plus souveraine que l'homme prétend se jouer d'elles.
Les formes les plus extrêmes de la violence ne sauraient être directement sexuelles du fait même qu'elles sont collectives. La multitude peut fort bien n'exercer qu'une seule et même violence, démesurément accrue du fait même que toutes les violences individuelles peuvent s'additionner : il n'y a pas au contraire de sexualité vraiment collective. Cette raison, à elle seule, suffirait à expliquer pourquoi une lecture du sacré fondée sur la sexualité féminine minimise toujours l'essentiel de la violence alors qu'une lecture fondée sur la violence fera sans gêne aucune à la sexualité la place, considérable, qui lui revient dans toute pensée religieuse primitive. On est tenté de croire que la violence est impure parce qu'elle se rapporte à la sexualité. La proposition inverse se révèle seule efficace sur le plan des lectures concrètes. La sexualité est impure parce qu'elle se rapporte à la violence.
(…)

Le rapport entre sexualité et violence, héritage commun de toutes ces religions ; il s'appuie sur un ensemble de convergences assez impressionnantes. La sexualité a fréquemment maille à partir avec la violence, et dans ses manifestations immédiates, rapt, viol, défloration, sadisme, etc… Dans ses conséquences plus lointaines, elle aboutit aux douleurs sanglantes de l'accouchement, toujours susceptibles d'entraîner la mort de la mère, de son enfant ou même des deux en même temps. A l'intérieur même d'un cadre rituel, quand toutes les prescriptions matrimoniales et autres interdits sont respectés, la sexualité s'accompagne de violence ; dès qu'on échappe à ce cadre, dans les amours illégitimes, l'adultère, l'inceste, etc., cette violence et l'impureté qui en résultent deviennent extrêmes. La sexualité provoque d'innombrables querelles, jalousies, rancunes, batailles ; elle est une occasion permanente de désordre, même dans les communautés les plus harmonieuses.
(…)

Tout comme la violence, le désir sexuel tend à se rabattre sur des objets de rechange quand l'objet qui l'attire demeure inaccessible. Il accueille volontiers toutes sortes de substitutions. Tout comme la violence, le désir sexuel ressemble à une énergie qui s'accumule et qui finit par causer mille désordres si on la tient longtemps comprimée. Il faut noter, d'autre part, que le glissement de la violence à la sexualité et de la sexualité à la violence s'effectue très aisément, dans un sens comme dans l'autre, même chez les gens les plus "normaux" et sans qu'il soit nécessaire d'invoquer la moindre "perversion". La sexualité contrecarrée débouche sur la violence. (…) L'excitation et la violence s'annoncent un peu de la même façon. La majorité des réactions corporelles mesurables sont les mêmes dans les deux cas.

René GIRARD,
in *La violence et le sacré*

3 › Sources et échos à *Titus Andronicus* et *Viol*

Les plaintes de Lucrèce après le viol

Comme la pauvre biche effrayée, à l'arrêt,
Se demande, éperdue, par quel chemin s'enfuir,
Ou comme un homme au coeur d'un labyrinthe hésite
Et ne sait point comment en sortir aisément,
Ainsi avec elle-même Lucrèce est en conflit,
Ne sachant s'il vaut mieux ou vivre ou bien mourir,
Lorsque vivre est honteux et mourir est blâmable.

Me tuer, se dit-elle, hélas ! est-ce rien d'autre
Que polluer mon âme comme est souillé mon corps ?
Qui perd la moitié de son bien le supporte
Plus patiemment que si le tout est englouti.
A un expédient sans pitié recourt la mère
De deux doux enfants, quand, la mort ayant pris l'un,
Elle ose tuer l'autre, et n'en nourrit aucun.

De mon corps ou mon âme, lequel m'était plus cher
Quand, mon corps étant pur, mon âme était divine ?
Duquel des deux mon amour était-il plus proche
Quand tous deux étaient voués au ciel, à Collatin ?
Hélas ! Le pin altier, son écorce arrachée,
Voit se flétrir ses feuilles et sa sève tarir ;
Ainsi fera mon âme, son écorce arrachée.

Sa maison est pillée, son calme perturbé,
Son manoir est battu en brèche par l'ennemi,
Son saint temple est souillé, dépouillé, profané,
Cerné par l'impudente et grossière infamie.
Qu'on ne nomme donc point cet acte impiété
Si je perce le mur de ce fort dégradé
Pour qu'en puisse sortir cette âme tourmentée.

Mais mourir je ne veux avant que Collatin
Ait appris la raison de ce trépas précoce,
Pour que, l'heure venue, il jure de venger
L'offense sur celui qui me fit me tuer.
Je le lègue à Tarquin ce sang contaminé
Qui, par lui corrompu, sera pour lui versé
Et sur mon testament inscrit comme son dû.

Shakespeare : *Le Viol de Lucrèce*, vv. 1149-1183
(trad. Robert Ellrodt, Paris, Laffont, 2002)

Titus Andronicus et *Le Viol de Lucrèce*

Dans *Le Viol de Lucrèce*, une représentation de la prise de Troie sert de mythe de référence ; dans *Titus Andronicus*, l'image de la cité suppliciée évoque celle du tourment de Lucrèce. L'emboîtement se répète et, derrière chaque analogie se profile une autre analogie. De même que, dans *Le Viol de Lucrèce,* l'héroïne compare son destin à celui de Philomèle, et que, dans *Thyeste*, Atrée cherche à commettre un forfait plus atroce que celui de Térée, nouvelle Lucrèce, Lavinia est aussi une autre Philomèle. Chiron et Démétrius, comme Atrée, se transforment en Térée alors que Titus se confond à la fois avec Térée et Atrée. Non seulement ces superpositions mythiques cherchent à atteindre le tragique en son cœur et en marquent déjà, comme ce sera aussi le cas dans *Hamlet*, le constant et inéluctable resurgissement, mais elles menacent d'écraser l'homme sous l'implacable pesanteur du précédent. Certes la force du précédent n'est pas nécessairement destructrice. Marcus parvient à convaincre Titus d'accorder à celui de ses fils qu'il vient de tuer de dignes funérailles en lui rappelant que, persuadé par la plaidoirie d'Ulysse, les Grecs consentirent à inhumer Ajax. Mais c'est la seule fois que le mythe ou la fable inspire à Titus autre chose que de cruelles pensées ou de funestes résolutions. Tandis que Marcus et Lucius se réapproprient l'histoire de Lucrèce pour la retourner en action réparatrice, son esprit paralysé par la douleur n'en retient que l'aspect néfaste. Et c'est fort de l'exemple que lui offre l'histoire de Virginia, *modèle précédent, vivante caution*, qu'il assassine Lavinia. Lucrèce, Virginia, autant de variations - sinon même de variantes - autour du mythe central de Philomèle qui, en inspirant le crime et la vengeance, fait peser sur la pièce le poids de la répétition et de l'aggravation du tragique. En même temps, ce mythe place au centre des préoccupations le problème du langage, la perte non seulement de la parole mais de la main qui écrit, et la difficile conquête du signe.

Yves PEYRE
in *Shakespeare - Tragédies, Œuvres complètes, tome 1*, Jean-Michel Déprats (sous la direction de Gisèle Venet), Gallimard, *coll La Pléiade*.

Sources de *Titus Andronicus*

Les sources de *Titus Andronicus* sont particulièrement incertaines. Au point de départ de la tragédie on trouve deux légendes antiques : la fable de Philomèle et Progné, narrée par Ovide au livre VI des *Métamorphoses*, et le festin de Thyeste, sujet d'une tragédie de Sénèque[1]. D'autres réminiscences d'Ovide (*Les Fastes*) apparaissent dans les multiples allusions au viol de Lucrèce.

Les faits représentés n'étant ni authentiques ni même attestés par la légende, la pièce n'a pas de source historique bien définie. L'action se situe en une période indécise du Bas-Empire romain. Les noms des personnages, fictifs pour la plupart, ont pu être empruntés à Tite-Live et surtout à Plutarque (*Vie de Scipion l'Africain*).

L'élément le plus intéressant concernant les sources possibles de Titus est l'existence d'un "livre de colporteur" (chapbook), c'est-à-dire un recueil d'histoires populaires, datant du milieu du XVIIIème siècle (entre 1736 et 1764). On y trouve un récit en prose intitulé : *The History of Titus Andronicus, the Renowned Roman General, Newly Translated from the Italian Copy printed at Rome*[2]. Il est possible que ceci soit la réimpression d'un ouvrage beaucoup plus ancien, aujourd'hui disparu (il n'existe qu'un seul exemplaire de l'in-quarto de 1594). Dans la même brochure figure aussi une ballade : *The Lamentable and Tragical History of Titus Andronicus*[3] (cette ballade fut sans doute publiée dès 1594). Tout le problème est de savoir si le récit, la ballade et la pièce dérivent d'une source commune (perdue) ou si la pièce dérive d'une édition (perdue) du récit, Shakespeare ayant alors utilisé une oeuvre antérieure, ou si, au contraire, récit et ballade dérivent de la tragédie. Sur ce point, il n'y a pas de certitudes. La filiation entre les trois ne pourrait être tranchée de façon décisive que si l'on découvrait une édition du récit antérieure à la pièce[4].

L'action du récit en prose, qui reproduit assez fidèlement l'intrigue de la pièce, se situe au IVème siècle de notre ère, au temps de l'empereur Théodose. Toutefois il existe entre les deux oeuvres quelques différences notables. Dans le récit, une peuplade nordique, les Goths, sous la conduite de leur roi Tottilius, envahissent l'Italie, pillent, massacrent, et finissent par assiéger Rome. Un sénateur romain, Titus Andronicus, gouverneur d'une province grecque, lève une armée et vient délivrer la ville. La guerre se prolonge pendant dix années, au cours desquelles Titus, devenu général, voit mourir au combat vingt-deux de ses fils, et tue le roi Tottilius avant de mettre les Goths en déroute. Il ramène captive à Rome la reine Attava, dont les fils Alaricus et Abonus continuent la guerre. Pour mettre fin à ces campagnes, l'empereur romain épouse Attava, contre l'avis de Titus (l'empereur Saturninus, dans la tragédie, épouse Tamora par caprice et non pour des raisons politiques). La nouvelle impératrice, cruelle et vindicative,

.../...

[1] Thyeste avait été traduit par Jasper Heywood (1560) et les *Métamorphoses* par Arthur Golding (1567) ; voir Bullough, vol. 6, p. 48-71.

[2] *L'Histoire de Titus Andronicus, Illustre Général Romain. Nouvellement Traduite d'un Ouvrage Italien imprimé à Rome*. Voir Bullough, vol. 6. p. 34-44.

[3] *L'Histoire Lamentable et Tragique de Titus Andronicus*. La première version connue de la ballade, intitulée *La Complainte de Titus Andronicus* (*Titus Andronicus's Complaint*) fut publiée en 1620 par Richard Johnson dans la *Guirlande d'Or* (*The Golden Garland*). Voir Bullough, vol. 6, p. 44-48.

[4] Pour de solides arguments en faveur de la filiation pièce-ballade-récit, voir notamment G.K. Hunter, "Sources and Meanings in Titus Andronicus", p. 171-188, dans *Mirror up to Shakespeare, Essays in Honour of G.R. Hibbard*, éd. J.C. Gray (Toronto, 1984)

persécute Titus, sans avoir pour cela les raisons de Tamora (l'épisode du sacrifice d'Alarbus ne figure pas dans le récit). Elle a pour amant un Maure dont on ne connaît pas le nom. Il naît un enfant noir qu'Attava prétend conçu de façon surnaturelle ; l'empereur, toutefois, exile le Maure puis, cédant aux instances d'Attava, le rappelle.
La fille de Titus, Lavinia, belle et vertueuse, est fiancée au fils de l'empereur (et non à son frère comme dans la tragédie). Faute de pouvoir empêcher ce mariage, Attava complote avec son Maure et ses deux fils contre le prince, qui meurt, percé d'une flèche empoisonnée, au cours d'une partie de chasse. Le cadavre, comme dans la tragédie, est jeté dans une fosse profonde dissimulée sous des branchages et de la terre. Le prince ne reparaissant pas à la cour, Lavinia envoie ses frères à sa recherche. Comme Quintus et Martius, ils tombent dans la fosse sans pouvoir en ressortir. C'est là qu'on les découvre, grâce au Maure, avec le cadavre. Ils sont accusés du meurtre et jetés dans un cachot infesté de serpents et de crapauds. La reine offre à Titus leur grâce en échange d'une de ses mains. Titus, sans hésiter, sacrifie sa main droite que le Maure tranche de son épée, et il reçoit en retour avec sa main les corps de ses trois fils décapités. Lavinia s'est réfugiée dans les bois pour pleurer le prince et ses frères. C'est là qu'Alaricus et Abonus, "tigres affamés", la découvrent, la violent et lui coupent la langue et les mains. Marcus trouve sa nièce mutilée et en larmes (scène analogue dans la tragédie). A partir de là, les deux intrigues sont à peu près identiques. Lavinia écrit sur le sable le nom des coupables ; Titus simulant la folie envoie des lettres de défi aux dieux ; aidé de ses amis, il surprend Alaricus et Abonus chassant dans la forêt (il manque dans le récit l'épisode du déguisement allégorique de Tamora et de ses fils venant imprudemment dans la demeure de Titus) ; il attache les coupables à un arbre, les égorge tandis que Lavinia recueille le sang. Il transporte les corps chez lui, fait deux pâtés, invite l'empereur et l'impératrice à dîner ; et après leur avoir reproché leurs forfaits, il les tue ; le Maure confesse ses crimes ; on l'enterre à mi-corps pour le laisser mourir de faim, après l'avoir enduit de miel pour attirer les guêpes ; Titus poignarde sa fille, puis il se tue. Une des différences les plus notables entre le récit et la pièce est l'agencement beaucoup plus serré des événements dans la pièce, qui unit dans un même mouvement dramatique l'assassinat de Bassianus, l'arrestation des fils de Titus et l'agression contre Lavinia. Dans le récit, au contraire, il y a trois épisodes dissociés : le fils de l'empereur est tué (chap. 3), puis les fils de Titus sont arrêtés et exécutés (chap. 4), enfin Lavinia est violée et mutilée (chap. 5).

Léon TEYSSANDIER
in *William Shakespeare*, œuvres complètes, Robert Laffont coll. Bouquins

Influences d'Ovide

Le viol de Philomèle

Maintenant, le voyage est achevé et déjà les équipages, quittant les vaisseaux fatigués, avaient débarqué au rivage natal, quand le roi entraîne la fille de Pandion dans les profondeurs d'une étable cachée à l'ombre d'antiques forêts. Il l'y enferme, pâle, frémissante, en proie à toutes les terreurs et les yeux pleins de larmes, demandant où est sa soeur ; puis, ne cachant plus ses intentions criminelles, il fait violence à cette vierge, qui est seule, qui vainement, à grands cris, en appelle à son père, à sa soeur, et surtout aux dieux puissants. Elle tremble, comme la brebis effrayée qui, arrachée saignante de la gueule du loup au poil cendré, ne peut encore se croire hors de danger ; comme la colombe qui, les plumes humides de son propre sang, garde encore l'horreur et la terreur des serres avides dont elle était prisonnière. Bientôt, quand ses esprits lui revinrent, elle arracha ses cheveux épars, comme si elle menait un deuil, et, les bras meurtris des coups qu'elle se portait, tendant les mains : "O barbare, qui commis cette action exécrable! O cruel, dit-elle, ni les recommandations de mon père accompagnées des larmes que lui arrachait l'amour paternel n'ont donc pu te toucher, ni la sollicitude de ma soeur, ni ma virginité, ni les droits que donne l'hymen ? Tu n'as rien respecté. Nous voici devenus, moi, la rivale de ma soeur, toi, l'époux de deux femmes. Je mérite le châtiment qu'encourt une ennemie. Que ne me prends-tu la vie, pour qu'il ne te reste, perfide, aucun forfait à commettre ? Et plût au ciel que tu l'eusses fait avant l'abominable union où tu m'as contrainte ! Mon ombre n'eût été souillée d'aucun crime. Si pourtant les habitants du ciel voient le tien, si la puissance divine est une réalité, si tout n'a pas péri avec moi, quelque jour je te le ferai expier. C'est moi-même qui, foulant aux pieds toute pudeur, dirai ce que tu as fait. Si le moyen m'en est donné, j'aurai recours au peuple ; si je suis retenue captive dans ces forêts, de mes plaintes j'emplirai les forêts et saurai émouvoir les rochers mes confidents. Puissent entendre ma voix l'éther et les dieux, s'il en est, ne fût-ce qu'un, qui l'habite."

Ces imprécations enflammèrent de colère le farouche tyran. Non moins vive est sa crainte ; aussi, sous l'empire de ces deux sentiments, il met à nu hors du fourreau l'épée pendue à sa ceinture et, saisissant la jeune fille par les cheveux, il lui replie les bras derrière le dos et l'enchaîne de force. Philomèle tendait la gorge et, à la vue de l'épée, l'espoir de mourir était né en elle. Sa langue protestait encore, continuait à invoquer le nom de son père, faisait effort pour parler ; alors Térée, la saisissant avec des pinces, la coupa d'un brutal coup d'épée. La racine en palpite au fond de la bouche ; la langue elle-même, jetée sur le sol, agitée d'un tremblement, murmure ses plaintes à la terre qu'elle noircit de son sang. Comme on voit sursauter la queue coupée d'une couleuvre, elle palpite et, avant de mourir, cherche à rejoindre celle à qui elle appartint. Et, même après ce forfait, - c'est à peine si j'ose le croire - Térée, dit-on, assouvit à plusieurs reprises sa passion sur le corps mutilé. Il a l'audace, après une telle action, de retourner auprès de Progné, qui, en voyant son époux, s'informe de sa soeur. Il pousse alors de feints gémissements, il fait le récit d'une mort dont il invente tout ; ses pleurs persuadèrent Progné. Elle arrache de ses épaules ses voiles qui brillent de l'éclat d'une large broderie d'or, revêt de sombres vêtements et élève un sépulcre vide, y apporte les offrandes expiatoires à de faux mânes et verse des larmes, qui ne sont pas celles qu'elle devrait verser, sur le destin de sa soeur. (…)

.../...

La vengeance : le festin humain

Dès que Philomèle comprit qu'elle avait mis le pied dans la demeure abominable, l'horreur s'empara de l'infortunée, et la pâleur se répandit sur tout son visage. Ayant trouvé un endroit sûr, Progné lui enlève tout son déguisement sacré et dévoile le visage couvert de honte de sa malheureuse soeur ; elle veut la prendre dans ses bras. Mais Philomèle, de son côté, n'a pas le courage de lever les yeux, car elle se regarde comme la rivale de sa soeur. Et, le visage baissé vers la terre, elle voudrait jurer, prendre à témoins les dieux, que par violence elle a été contrainte et déshonorée ; à défaut de voix, elle s'exprime par gestes. Progné brûle d'une colère qu'elle ne peut plus contenir ; elle apostrophe sa soeur en larmes : "Ce n'est pas avec des pleurs que cette affaire, dit-elle, doit être réglée, mais avec le fer, mais, si tu en connais un, par quelque moyen qui vaille encore mieux que le fer. Il n'est pas de crime auquel, pour ma part, ma soeur, je ne sois prête. Ou, de ma propre main, après avoir avec des torches incendié la demeure royale, je précipiterai au milieu des flammes l'artisan de ton malheur, Térée, ou bien cette langue, ces yeux, ces membres qui t'ont ravi l'honneur, je les arracherai avec le fer, ou bien par mille blessures je lui ferai rendre son âme criminelle. Je suis prête à employer les grands moyens : mais lequel, j'hésite encore." Comme Progné achève ce discours, Itys venait rejoindre sa mère. Le moyen auquel elle peut recourir, ce fut lui qui le lui suggéra. Et, le considérant avec des yeux sans douceur : "Ah! comme tu ressembles à ton père!" dit-elle. Et, sans un mot de plus, elle apprête le sinistre crime, toute bouillonnante d'une silencieuse colère. Dès que son fils, cependant, se fut approché et eut salué sa mère, noué ses petits bras autour de son cou, échangé avec elle des baisers mêlés de caresses enfantines, la mère, en elle, fut, il est vrai, émue, et sa colère brisée subit un temps d'arrêt ; malgré eux ses yeux se mouillèrent de larmes qu'elle tente de retenir. Mais, dès qu'elle sentit qu'un excès d'amour maternel faisait chanceler sa résolution, elle se détourna de nouveau de son fils et reporta ses regards vers le visage de sa soeur ; et, tour à tour les considérant tous deux : "Pourquoi, se dit-elle, l'un m'accable-t-il de mots caressants, tandis que l'autre, à qui fut enlevée la langue, se tait ? Celle que cet enfant appelle du nom de mère, pourquoi ne l'appelle-t-elle pas, elle, du nom de soeur ? Vois à quel mari le mariage, fille de Pandion, t'a unie. Tu démens ta race! C'est un crime que garder la foi conjugale à l'égard d'un époux comme Térée."

Sans plus tarder, elle entraîna Itys, comme le tigre, hôte des bords du Gange, entraîne à travers les épais fourrés le faon encore à la mamelle. Et, quand ils se trouvèrent dans une partie reculée de la haute demeure, Progné, bien que l'enfant tendît les bras, prévoyant maintenant le sort qui l'attendait, lui criât : "Mère! mère!" et se jetât à son cou, le frappe d'une épée au point où la poitrine touche au flanc, sans détourner le visage. Une seule blessure suffisait pour que son destin fût accompli : Philomèle, du fer qu'elle tenait, lui trancha aussi la gorge. Puis, ces membres encore palpitants et conservant un souffle de vie, elles les déchirent ; bientôt une partie bout dans des chaudrons de bronze, une autre grésille sur des broches ; l'appartement ruisselle de sang.

Tel est le festin auquel son épouse fait asseoir, sans qu'il s'en doute, Térée. Alléguant faussement la célébration, suivant un rite de son pays, d'une cérémonie à laquelle seul a le droit de prendre part son époux, elle éloigna de lui compagnons et serviteurs. Térée, assis lui-même, dominant la table, sur le trône de ses ancêtres, mange ces mets, et, dans son ventre, c'est sa propre chair qu'il engloutit. Et, si épaisses sont les ténèbres où est plongé son esprit :

.../...

"Faites venir ici Itys", dit-il. Progné ne peut dissimuler sa cruelle joie, et, brûlant d'annoncer elle-même la nouvelle de la catastrophe dont elle fut l'ouvrière : "Tu l'as avec toi, celui que tu réclames", dit-elle. Térée regarde autour de soi et demande où il est. A sa demande, à son appel répétés, voici que, telle qu'elle était au sortir du meurtre où elle assouvit sa fureur, les cheveux épars, Philomèle bondit dans la salle et jeta la tête sanglante d'Itys au visage de son père ; à aucun moment elle ne souhaita davantage de pouvoir parler et témoigner sa joie par des insultes bien méritées. Le Thrace, avec un grand cri, repousse la table ; il appelle à son aide, du fond de la vallée du Styx, les soeurs aux cheveux de vipères et tantôt, dans un transport, il voudrait, s'il était possible, s'ouvrir la poitrine et en rejeter l'effroyable nourriture et les chairs ainsi rendues au jour, tantôt il pleure et se qualifie lui-même de misérable tombeau de son fils. Maintenant il poursuit les deux filles de Pandion, le fer nu à la main. On dirait que les Cécropides ont le corps suspendu à des ailes. Il était bien suspendu à des ailes. L'une d'elles gagne les forêts, l'autre pénètre sous les toits, et, sur sa poitrine, les marques du meurtre ne se sont pas effacées ; son plumage est taché de sang. Térée, que sa douleur et la soif de tirer d'elles vengeance font voler sur leurs traces, est changé en un oiseau à aigrette dressée sur la tête, à bec démesuré dont la longue saillie rappelle la pointe du javelot. Cet oiseau s'appelle la huppe, et sa tête semble pourvue d'armes.

OVIDE
in *Les Métamorphoses*, traduction J. Chamonard, Garnier Flammarion

Antécédents du rossignol

L'histoire de Philomèle est un sanglant orage dont nous ne percevrions plus que le reflet. Sa rumeur brouillée nous parviendrait de loin, par des voies indirectes et obscures, répercutée au long de plusieurs siècles avant que son ultime écho s'estompe. Ses premières gouttes éparses ont traversé furtivement les poèmes d'Homère, Hésiode et Sapho. Quelques rares documents iconographiques permettent parfois de donner corps aux silhouettes de la légende. Mais ses contours restent confus avant que le *Térée* de Sophocle, au Ve siècle avant notre ère, n'en fixe la violence en lui donnant sur la scène tragique d'Athènes sa forme canonique. A une ou deux exceptions près, tous les poètes postérieurs semblent s'être réglés sur elle. Quatre siècles plus tard, Ovide chante à son tour, dans ses *Métamorphoses*, sa vision de la fable ; c'est son récit qui constitue la version antique la plus détaillée à nous être parvenue, et c'est à elle que Shakespeare rend hommage dans *Titus Andronicus*.
Voici d'abord le mythe tel que le rapporte le pseudo-Apollodore dans sa *Bibliothèque* (III, XIV, 8), dont la composition est postérieure à la deuxième moitié du Ier siècle av. J.-C.: "Pandion ayant épousé Zeuxippè, soeur de sa mère, eut pour filles Procné et Philomèle, et pour fils des jumeaux, Erechthée et Boutés. La guerre ayant éclaté entre lui et Labdacos sur une question de frontières, il fit venir à son aide, depuis la Thrace, Térée fils d'Arès ; et ayant grâce à lui remporté la guerre, il donna en mariage à Térée sa fille Procné. Celui-ci, après avoir eu d'elle un fils, Itys, s'éprit de Philomèle et la viola, tout en la tenant cachée à la campagne. Il lui coupa aussi la langue. Mais elle, ayant tissé dans un vêtement des lettres, fit par ce moyen connaître à Procné ses propres malheurs. Celle-ci, après avoir fait rechercher sa soeur, tue son fils Itys, et l'ayant fait bouillir le sert en guise de repas à Térée qui ne se doutait de rien. Puis elle prit avec sa soeur en toute hâte la fuite. Térée, dès qu'il eut compris, saisit une hache et les poursuivit. Mais elles, alors qu'elles se trouvaient à Daulia, en Phocide, sur le point d'être capturées, prient les dieux d'être transformées en oiseaux et Procné devient rossignol, Philomèle hirondelle ; Térée aussi est transformé et devient huppe."
(…)
Térée, en commettant son crime, avait cru pouvoir y réserver quelque chose - séquestrer sans tuer, comme pour respecter jusque dans l'excès une sorte de mesure obscène. Philomèle et Procné, en lui faisant dévorer son fils, font sauter cette limite, renvoyant à Térée l'image et la vérité perverses de son acte, dont elles poussent la logique jusqu'à son terme mortel. Cette seconde abomination, comme la première, se décompose en deux moments. Au viol d'une belle-soeur par son beau-frère réplique le meurtre d'un enfant par sa mère ; à la langue arrachée, les chairs dévorées. Soulignons avec quel soin les motifs sont à la fois inversés et aggravés d'un crime à l'autre : le viol de Philomèle par Térée met aux prises des parents par alliance appartenant à la même génération, et apparaît à cet égard comme la préfiguration exacte, mais renversée, de la mise à mort d'Itys par Procné : de même, à l'intégrité irrévocablement rompue du corps de Philomèle - dont la langue tronçonnée, *comme on voit sursauter la queue coupée d'une couleuvre*, se tord sur le sol sanglant en cherchant *à rejoindre celle à qui elle appartint* (*Mét.*, VI, 559-560) - correspond dans le corps de Térée l'unité désormais indissoluble que forment les chairs du père et du fils

.../...

("tantôt, dans un transport, il voudrait, s'il était possible, s'ouvrir la poitrine et en rejeter l'effroyable nourriture et les chairs ainsi rendues au jour, tantôt il pleure et se qualifie lui-même de misérable tombeau de son fils" v. 863-865). Dans un cas comme dans l'autre, comme on voit, la victime est livrée à l'horreur d'être enfermée sans remède dans l'enfer qu'est devenu pour elle son propre corps.
Les femmes ont donc répliqué à l'homme en refermant sur lui - en lui - le cercle de son crime. Cercle achevé que scelle leur triple transformation animale - et d'autant plus parfait qu'une dernière ironie du destin des légendes l'a subtilement gauchi. La métamorphose finale, en se transportant de Grèce à Rome, a en effet subi une curieuse interversion : ce n'est plus désormais Procné, mais Philomèle à la langue coupée qui devient rossignol. Justice poétique, visant à compenser son supplice en lui accordant la voix la plus mélodieuse ? Fausse étymologie, qui aurait poussé un Latin à interpréter de travers son nom grec comme signifiant *amie du chant* ? Absurdité pure, sans aucune cause assignable ? L' identité de Philomèle, si l'on veut, se perd une dernière fois dans la confusion ainsi produite - et qu'Ovide prend garde de ne pas dissiper, soit qu'il ait connu les deux versions, soit qu'il ait voulu pousser à son terme la secrète équivalence des deux soeurs désormais anonymes et unies sous le nom de leur(s) père(s) : "Maintenant il [Térée] poursuit les deux filles de Pandion, le fer nu à la main. On dirait que les Cécropides ont le corps suspendu à des ailes. Il était bien suspendu à des ailes. L' une d'elles gagne les forêts, l'autre pénètre sous les toits, et, sur sa poitrine, les marques du meurtre ne se sont pas effacées ; son plumage est taché de sang" (666-670 ; le meurtre, comme on l'a vu, ayant été selon Ovide perpétré par les deux soeurs, les traces de sang que porte l'hirondelle ne suffisent pas à l'identifier à Procné).

L'essentiel reste qu'avec la terrible réplique des Athéniennes au Thrace, leur combat - qui repose comme tant d'histoires de vengeance sur un mécanisme de surenchère - épuise son champ combinatoire. Il n'y a plus dès lors d'issue humaine. Aux dieux d'intervenir pour résoudre le problème de leurs trois corps, en les délivrant d'eux-mêmes - mais aussi bien en pérennisant leur souffrance - par la métamorphose. Celle-ci fixe une fois pour toutes l'état au-delà duquel la fable ne doit ni ne peut se poursuivre. La guerre qui s'est rallumée entre les sexes au sein de leur trio familial est aussi inexpiable et sempiternelle, aussi peu susceptible de progrès dramatique, que la nature en laquelle elle se prolonge désormais ad libitum, sans plus de point final que la chasse des prédateurs traquant leurs proies. Seize siècles après Ovide, c'est à Shakespeare qu'il appartiendra de pousser plus loin les enchères - mais uniquement en racontant une autre histoire : entre autres raffinements, c'est d'un double viol que Lavinia sera victime ; ses bourreaux, non contents de lui arracher la langue, lui couperont encore les mains. Et c'est, comme on sait, un volume d'Ovide qui fera pour elle office de *voix de la navette*, conduisant son vieux père, avant de la poignarder et de se suicider, à s'inspirer pour sa vengeance de la rouge recette de Procné (cf. *Titus Andronicus*, IV1 1 et V 3). C'est ainsi que s'achève au profit du texte sa séculaire rivalité avec le tissu - tout comme la mort, au terme de la tragédie, supplante la métamorphose, au sein d'un monde où les oiseaux chantent pour rien.

Daniel LOAYZA
Programme du spectacle *Philomela*, musique et texte James Dillon, mise en scène Pascal Rambert

Guerre sans bataille

Le projet était ancien, comme toujours. Je me représentais ce que cela pourrait être depuis mon premier séjour à Rome et depuis le putsch de la CIA contre Allende avec la transformation du stade de football en camp de concentration, et les rencontres avec des bandes de jeunes de New-York jusqu'à Rome.
Ensuite Karge et Langhoff ont voulu monter *Jules César* à Bochum au début des années quatre-vingts. J'avais réfléchi à en faire une traduction en prose parce qu'on n'avait pas beaucoup de temps, et parce que la prose retire la pompe, le féodal, et qu'alors la politique apparaît plus à nu. Grabbe a fait une ébauche de *Marius* et de *Sylla* en vers, dans l'ombre de Napoléon. La chute de Napoléon a précipité sa langue dans la prose, la politique n'était plus destin mais commerce. C'était la prose du cynisme désespéré de la Restauration, le pendant allemand du fatalisme joyeux de Stendhal. Sa versification était celle d'un épigone, une réminiscence de Schiller, née de l'influence de Schiller en Allemagne comme modèle pour les dramaturges. Le projet de *César* a été abandonné parce que, le 1er octobre 1982, la coalition à Bonn a été renversée et que Schmidt a été démis de ses fonctions de chancelier fédéral. Karge et Langhoff ont eu peur que cela donne à *Jules César* un aspect actuel plat. Cela ne les aurait pas intéressés, et moi non plus. Brutus Genscher et César Schmidt, on ne pouvait pas faire ça à Shakespeare. J'ai donc ensuite proposé *Titus*, parce que c'est un projet que je portais déjà en moi de toute façon. Le premier acte me semblait insupportable chez Shakespeare, du prêt-à porter élisabéthain, ennuyeux, et le traduire, c'était une occasion de raconter un acte de Shakespeare en y insérant des dialogues et un commentaire. Cela crée aussi une difficulté de mise en scène. Il faut mettre en scène la première partie différemment du reste. Avec la partie racontée réapparaît dans la pièce la position de l'auteur (ou plutôt de l'adaptateur), dont la disparition dans le drame conduit si facilement à la routine, à la répétition mécanique. C'était comme un terrain de manœuvre, on pouvait essayer un arsenal de formes pour des pièces ultérieures. Comment puis-je écrire sur la Deuxième Guerre mondiale, si ce n'est avec des moyens de ce type. J'avais aussi ça en tête : j'utiliserais ça pour la pièce suivante. D'un autre côté, *Anatomie de Titus* est un texte actuel sur l'irruption du Tiers-Monde dans le Premier-Monde, plus un Sénèque pour foire annuelle qu'une tragédie ; c'était aussi, après les créations comprimées, élitistes des années précédentes, une sorte de débauche, une plongée dans les bas-fonds, dont le théâtre a besoin. Le chapeau décrit la position contestable de l'auteur en tant qu'homme d'action assis à son bureau, c'est-à dire entre victimes et bourreaux, d'après l'expérience de la dictature : *L'humanité* / *Les veines ouvertes comme un livre* / *Feuilleter dans le flot de son sang*. Les Goths ont lu Ovide, et ont donc adopté une culture qui leur était étrangère. Et maintenant, ils inculquent cet alphabet étranger à un enfant de patricien romain. Ils prennent la littérature au mot, contre la terreur de l'alphabétisation, comme Till l'espiègle dans un livre populaire. Pendant la guerre en Afghanistan, la résistance contre l'alphabétisation, contre l'imposition d'un alphabet étranger, s'est exprimée de la façon suivante : les moudjahidin amputaient et castraient les traîtres morts, et gravaient dans leurs corps morts leur propre écriture, leur propre alphabet. Les conflits de nationalité dans l'Union Soviétique en déclin sont aussi une résistance tardive à l'alphabétisation stalinienne, une récupération de l'alphabet propre, et pas seulement un problème de structures sociales différentes. La langue, c'est

.../...

la racine. La tentative bulgare pour imposer des noms bulgares à la minorité turque - avec leurs noms ce sont leurs morts qu'on leur prend, le lien vital avec leurs morts - n'a pas été, comme le prouve la guerre en Yougoslavie, la dernière bêtise commise en ce qui concerne le rapport à la différence. Ce n'est qu'avec la mise en scène, par Karge et Langhoff à Bochum, du lavage de cerveau auquel les Goths ont soumis le transfuge romain Lucius - un bain de vapeur sur scène dans lequel le Romain était plongé, et dont il ressortait en parlant Goth -, que j'ai pris conscience d'un autre aspect de l'adaptation de *Titus* : elle raconte aussi l'histoire du comité national "La Libre Allemagne". L'autodestruction des Goths : *Nous avons le temps nous attendons la neige / Qui nous pousse vers Rome / Rome ne nous échappera pas / Les villes sont immobiles et les Goths avancent / Et aucune ville ne se relèvera quand nous l'aurons piétinée*, m'est revenue à l'esprit lorsque un jeune architecte de Talim m'a dit : "Les Russes détruisent tout, partout où ils viennent. Ils ne construisent rien, ils ne sont capables que de détruire parce qu'ils ont intériorisé l'ouragan tartare". C'est de cette manière que Marx avait déjà décrit sa peur de l'éventualité d'une révolution socialiste en Russie. Moscou est une ville de toile, une ville en fuite, dans l'attente constante des Tartares, même l'architecture stalinienne a gardé le style des auvents de tentes. Le marxisme aussi était un alphabet étranger, imposé par Lénine à la Russie à moitié asiatique ; le résultat, contraire à celui escompté, a été l'ouverture d'un royaume gigantesque au capitalisme, de la même manière que la campagne de Russie d'Hitler a abouti à l'ouverture de l'Europe à la vague du Tiers-Monde. La décomposition de l'Union Soviétique en ses parties constituantes ouvre plus de portes et affaiblit du même coup le capital. Eltsine a lu Kafka : *Réjouissez-vous, patients - on a mis les médecins dans vos lits.*

Heiner Müller

4 › Botho Strauss et Luc Bondy, une recherche de l'instant

Imaginez un monde où aucune garantie, aucune limite protectrice ne tiendraient plus. Où nul être ne pourrait plus se croire hors des atteintes d'aucun autre. Où tous, sans recours ni défense, seraient abandonnés à la menace, à l'atroce possibilité d'une sorte d'universelle pénétration, exposés à tout moment à être traversés de part en part, traqués, forcés dans leur intimité désormais sans abri par une monstruosité obscène et mortelle. Un tel monde ressemblerait à celui que décrit *Schändung/Viol*.

Luc Bondy apprécie depuis longtemps l'écriture de Botho Strauss, et celle-ci le lui rend bien. Goût du montage, intelligence sceptique, pessimisme actif et curieux, autant de traits que Bondy a superbement mis en valeur. Sa création en langue française, dans une très belle traduction cosignée par Michel Vinaver, de la dernière oeuvre de Strauss (qui est l'auteur allemand vivant le plus joué dans le monde), est servie par une distribution exceptionnelle et promet d'être un événement. Car dans cette oeuvre, Botho Strauss en dit beaucoup sur notre temps, à sa manière à la fois directe et oblique. Directe : sa brutalité n'a rien à envier ici à certains cauchemars du théâtre le plus récent, et son exploration de la violence de notre époque n'est pas moins explicite. Oblique : car Botho Strauss s'appuie ici sur un matériau dramatique extraordinaire : le *Titus Andronicus* de Shakespeare. Explorant les puissances de la profanation, les multiples tensions que *Schändung/Viol* entretisse - entre la limite et sa transgression, entre la pensée et son acte, entre le crime et la jouissance - expriment en termes de fureur quelque chose de la folie et de la liberté du désir dans un monde depuis toujours souillé.

Entretien de Luc Bondy avec Georges Banu, in *Le Théâtre de l'instant*

Luc Bondy : En cherchant de nouvelles formes théâtrales, Botho Strauss a réfléchi sur les mythologies modernes. il s'est moqué, comme Labiche, de certains rituels conservateurs, et, par ailleurs il a osé insérer dans le réel des éléments fantastiques. Strauss construit un théâtre à partir de son imaginaire, toujours inspiré par l'état de l'Allemagne et des Allemands. *Le Temps et la Chambre* a été tout à fait exceptionnel à cet égard, mais en même temps, il a osé imaginer cette chose extraordinaire qu'est la *Colonne qui parle*. Si on me demandait pourquoi je fais du théâtre, j'aimerais dire : *Pour faire apparaître et disparaître*.
Le théâtre de Strauss est avant tout un mélange de fantastique et de réalisme dont j'essaie de trouver l'équilibre. c'est toujours passionnant de se laisser diriger par la pièce qui ne vous permet jamais de prévoir le prochain pas de la prochaine situation.

Georges Banu : Et pourtant il y a des rapports au politique assez ambigus dans le théâtre de Strauss.

LB : Par rapport à la France d'après 68 où l'on retrouvait plus de fantaisie, voire même des accents surréalistes, en Allemagne, l'idéologie post-soixante-huitarde a été plus dogmatique et autoritaire. Il y avait des professeurs qui ne pouvaient plus enseigner, on procédait à des exclusions très violentes. Ce fut une sorte de mini-révolution culturelle. A l'époque, à la Schaubühne, il y avait des maoïstes, des trotskistes, des acteurs qui refusaient de jouer dans des pièces de Gorki, Brecht ou Handke. A Berlin, des ruptures violentes se produisaient pour des raisons politiques, on ne pouvait plus rester amis si on avait des idées politiques opposées. Strauss a échappé à cela, il a même traité cette excitation avec beaucoup d'ironie. Dans la scène, autour de *Médée*, on peut retrouver la trace de ce climat. On introduit le personnage mythique dans la cuisine et les personnages en font l'objet d'un débat qui en réalité recouvre leurs propres problèmes de couple au point que ridiculement le mari conclut : *Je ne supporte pas les fanatiques*. Strauss fut un des rares à porter un regard humoristique sur de monde-là. Ce n'était pas facile.
J'ai mis en scène à la Schaubühne *Chœur final* qui me plaît vraiment, parce que la pièce est incongrue. Il y a quelque chose d'incomplet dans la structure, mais le premier acte est superbe, très fort. Il se passe dans ce que nous avons nommé, Dieter Sturm et moi-même, le Café Allemagne, juste après la chute du Mur. On y retrouve magnifiquement l'atmosphère de transition telle que nous l'avons vécue. A mon avis, Botho Strauss est l'auteur qui, après la guerre, a su le mieux montrer ce type d'être synthétique qu'est l'homme allemand, un être fabriqué dans la douleur, confronté à une crise d'identité qui fait que, d'un côté, il est gêné par le fait d'être allemand et, d'un autre, il veut bien l'être. Il développe aussi bien une culpabilité énorme à l'égard de la guerre, qu'il déploie une énergie sans limites pour obtenir tout de la vie, afin d'en profiter jusqu'au bout. Finalement, même si cette culpabilité est en train de s'effacer, surtout auprès de la nouvelle génération, l'identité allemande a quelque chose d'une fiction d'identité où l'imaginaire et le réel interviennent à des proportions variables. Sur la jeune génération, des greffes importantes venues d'Amérique se sont opérées. Botho Strauss a porté un regard très méchant mais très productif

.../...

sur l'identité allemande contemporaine. Il l'a révélée avec une lucidité ironique, un peu comme aurait pu le faire Jules Renard. Botho Strauss a su regarder avec détachement et humour la *germanité*. Il n'y a pas de militantisme chez lui.

Strauss n'a pas peur de parler de la manière quotidienne dont on parle aujourd'hui. Il n'est pas pareil à ces auteurs qui craignent de se salir s'ils n'emploient pas des métaphores très sophistiquées. Il mange la plupart du temps seul et entend ce que les gens se disent, dans un restaurant ou un café, comment ils parlent. D'un côté, il reprend cela et, de l'autre, il fait intervenir le dialogue de la tragédie. Les deux langages se catapultent et cela produit souvent le rire car Botho Strauss fait sauter tous les clichés de la langue. C'est un auteur qui vit par la mise en scène, il annote beaucoup, pareil à un compositeur moderne et le metteur en scène doit le décrypter, le lire comme on lit la musique actuelle.

Ma méthode, c'est moi

Je suis contre par principe que l'on puisse apprendre quelque chose. Lorsque j'assiste au travail d'un grand metteur en scène, j'apprends quelque chose. Avec cette réserve : l'école est ici une école avec des comédiens. Cela est inséparable d'une école de mise en scène, qui n'existe pas indépendamment comme formation professionnelle.

Pour moi en tant que metteur en scène, les comédiens sont mes maîtres. C'est par eux que je peux m'instruire. Ils peuvent me servir d'intermédiaires. Très peu de metteurs en scène peuvent jouer eux-mêmes, très peu d'entre eux ont l'intuition de ce qui se passe dans le corps du comédien, de ce qui se joue dans son subconscient.

Quelques-uns savent ce qui s'accomplit dans l'esprit d'un comédien quand il doit créer quelque chose. Ils n'ont pas la capacité de se mettre à sa place. Ce sont pourtant des facteurs importants pour pouvoir apprécier et encourager chez l'acteur ce processus spécifique. Et là encore, on peut toujours apprendre chez les comédiens. Et d'une façon générale, si tant est que l'on veuille s'instruire, c'est bien ici.

On ne peut enseigner tout ce qui touche à l'esthétique. C'est à nous seuls de découvrir les problèmes esthétiques. Quand par exemple je lis un livre comme l'*Éducation sentimentale* de Flaubert, et que je monte une pièce qui n'a absolument rien à voir avec cela, la lecture de ce livre est une expérience. Elle peut être pour moi un choc. La lecture de *Madame Bovary* ou d'un roman de Tolstoï peut tout aussi bien être un choc que toutes les expériences dites authentiques. Vouloir délimiter ces sphères n'est pas juste. Et d'ailleurs que peut-on bien à vivre à Berlin ou en République Fédérale ?

Etablir cette distinction entre les différentes expériences est faux. L'expérience de la vie - la vie passe. Tu peux avoir des scènes les plus terribles dans ta vie privée, te battre avec ta femme et pourtant ne pas être capable de mettre en scène Strindberg. Les deux choses n'ont pas nécessairement de rapport entre elles. C'est l'un des plus grands malentendus. Naturellement, l'inverse est aussi vrai. Il faut apprécier l'association à sa juste valeur. Qu'est-ce pour moi qu'une expérience ? La lecture d'une histoire qui me passionne peut être une expérience au même titre que la lecture d'un texte philosophique qui n'a rien à voir avec la mise en scène. Lire fait partie de la vie tout comme une personne, avec qui j'ai rendez-vous, que je trouve excitante, peut devenir un vécu. Je considère qu'il est faux de séparer les deux.

Je ne suis pas d'avis que l'on apprend le théâtre dans les salles de lecture de l'université. Seulement le problème est que la plupart des metteurs en scène ne courent même pas le risque d'être publiés dans une bibliothèque de l'université. Au contraire le niveau de culture de bien des gens de théâtre est extraordinairement bas. C'est un problème en particulier pour cette raison qu'ici en Allemagne tout le monde n'a pas la culture infuse.

Le problème délicat en ce qui concerne le métier est qu'il n'y a apparemment pas qu'un métier, mais des milliers de possibilités pour un metteur en scène de s'exprimer, de transmettre quelque chose, de susciter quelque chose chez le comédien, pour aboutir à une mise en scène. Il n'y a en effet non pas un métier, mais des milliers. Je crois qu'il est très difficile d'objectiver le métier. On peut décrire et apprendre certaines choses, mais à côté, il y en a encore beaucoup d'autres. C'est pourquoi il est si difficile de dire : je forme quelqu'un dans le métier. C'est difficile. On peut dire individuellement : je lui enseigne la manière dont je travaille avec un comédien. Alors il peut le comprendre et en tirer quelque chose. Par exemple je suis incapable de dire : j'ai une méthode. Je ne peux pas, je n'y arrive pas, c'est que je n'en ai probablement pas. Ma méthode, c'est moi".

Luc BONDY
In *Le théâtre de l'Instant*, dialogue avec Georges Banu, éditions Actes Sud, 1996

Luc Bondy et le grand intérieur

La vérité se trouve au commencement - conviction souvent reprise que l'abus d'usage n'a pourtant pas galvaudée. Et pour le spectateur français, l'identité de Bondy reste inscrite dans *Terre étrangère* de Schnitzler, le spectacle de ses débuts parisiens. Depuis, il n'a pas cessé de varier cette image sans jamais la démentir. Oui, au coeur de son territoire, Bondy, je l'ai découvert ce soir-là. Sans désir de fuite, ni agressivité programmée, Bondy parvenait alors à exalter le théâtre comme art où la vie se laisse explorer dans sa matière même. Sans qu'il se confonde pour autant avec elle. Si, pour Brook, le théâtre, c'est de la vie concentrée, pour Bondy, c'est de la vie accentuée. Il déteste tout autant l'excès d'énergie que le murmure, tous deux simulacres de la vérité sur scène. Pour Bondy, l'accent, s'il parvient à être juste, ne place le jeu ni en deçà, ni au-delà du quotidien. Il l'intensifie.
Dans *Terre étrangère* d'abord et ailleurs ensuite, Bondy fait affleurer les sentiments dans leur pertinence théâtrale, tisse le réseau qui les réunit sans viser pour autant le minimal. L'enjeu consiste ici à faire respirer les caractères dans des espaces vastes, à les mettre à l'épreuve du volume et de la scène dilatée. Comment ne pas sacrifier la précision du sentiment dans le contexte de l'étendue extrême ? Comment parvenir là à l'intime et fuir l'intimisme - voilà le dilemme !
Bondy, dans la compagnie de ses scénographes - Erich Wonder ou Richard Peduzzi - se présente comme un dépensier d'espace scénique, démolisseur de cloisons et fervent du grand angle. Il aime dégager des panoramas sur l'intérieur des êtres, des vues plongeantes sur les ébats des affects et des perspectives à vol d'oiseau sur la confusion des sentiments. Pour Bondy, le dedans de l'homme est un paysage. A explorer sans honte ni pudeur excessive.
Dans une réponse symptomatique, Bondy avoue avoir découvert, grâce à l'opéra, l'attrait de *la grande forme*. Le genre lyrique l'incite donc à s'ouvrir et s'épanouir, mais jamais au prix d'un abandon de la toujours indispensable vérité individuelle. Cela explique l'exigence du grand intérieur où les êtres et les forces sociales se contredisent ou s'épousent sur fond d'indéfectible réciprocité. Cette tension anime le théâtre de Schnitzler et de Botho Strauss, tension que personne d'autre ne parvient à mieux capter que Bondy. Pour lui, la scène est un lieu du soi aussi bien que de l'histoire. Le grand intérieur, Bondy l'assimile à une exposition du subjectif élevé à l'échelle d'un mécanisme du siècle.

La ronde des êtres
Le théâtre de Bondy, tel qu'il se dessine aujourd'hui, trouve sa motivation dans le canevas des paroles dont il surprend le dessin et suit le mouvement. Théâtre à l'écoute du texte auquel il se fie autant qu'il s'en méfie. Bondy croit au pouvoir des mots et à leur maniement subtil. (…)

Bondy se réclame de la littérature qui le nourrit, l'inspire, l'habite. Elle lui a fait découvrir les plaisirs de la lecture avisée et surtout lui a révélé les pouvoirs du littéraire dans l'exercice du travail. Aux acteurs, il raconte des fragments de nouvelles, des esquisses romanesques, des ébauches de biographies fictives. Comme si la pièce à monter charriait des pans de littérature aussi bien réelle qu'imaginaire. Littérature faite chair car Bondy exècre la surenchère citationnelle.

.../...

Son théâtre s'avère moins à l'aise dans la confrontation avec le texte classique canonique et ses types. Mais, si Molière l'étouffe, Marivaux le libère, et si Mozart l'inspire, Monteverdi le crispe. Au carrefour, Shakespeare qu'il ose rarement toucher. L'art de Bondy s'épanouit dans le contexte d'une relation familière à des êtres ni trop étrangers, ni trop massifs. Des êtres qui lui laissent suffisamment d'air pour respirer car ce qu'il cherche au théâtre, c'est justement la bonne circulation de la colonne d'air et le rythme cardiaque le plus approprié à chacun. Bondy souhaite assurer aux acteurs aussi bien qu'aux personnages une parfaite conduite biologique. Ne dit-il pas que c'est *le traitement juste de l'énergie qui assure le passage correct, sur la scène, du passé au présent* ? Bondy aime lire les corps, non pas des corps théâtralement traités, mais des corps quotidiens chargés d'aveux : *Par exemple*, remarque-t-il, *on voit marcher quelqu'un dans la rue et on se dit : à la manière dont il se tient, et que j'ai déjà vue, que je connais, il doit se raconter telle ou telle chose. J'aimerais, au théâtre, provoquer chez les spectateurs ce genre de réflexion*. Ailleurs, *à l'opéra*, (...) avoue Bondy, *je suis toujours fasciné par ce que l'on peut inventer juste grâce à des gestes ou des postures*. Il cultive la précision du contour, la plasticité du geste, la forme de l'être en raison même de tout ce qu'elle révèle sur l'être... Témoignages malgré lui...

Sans jamais les rendre trop précis, Bondy inscrit les personnages dans une véritable tapisserie scénique. Avec des diagonales surprenantes, des cercles jamais à même de se constituer, des relations frontales d'une netteté extrême... Tout en évitant la beauté trop explicite des trajets, Bondy joue avec eux afin de construire une topographie secrète du plateau et une trame à peine visible.

"*Le metteur en scène dont je rêve*, dit-il, *est invisible et présent. Comme dans un tableau où l'on ne doit pas voir le crayon qui a esquissé l'ensemble, sur la scène, on doit voir le spectacle et non le travail de fabrication. Il n'y a plus de place pour le brouillon. Sur la scène, il faut que la vie soit entièrement détachée du metteur en scène pour que ça devienne vraiment de la vie*. C'est une vie où les destins se nouent et les personnages ne disposent que d'une liberté limitée. Ils restent ensemble. La solitude n'est jamais ici monologale. Elle surgit du choeur. De la ronde des êtres. Ronde que la fable relie, anime et agite. Puisque ici le but consiste non seulement à articuler un récit, mais aussi à l'inscrire dans un ordre musical. D'ailleurs, dans toutes ses références à Tchekhov, Bondy rend hommage à sa musicalité car le théâtre lui apparaît comme un art où la justesse des sentiments doit toujours s'accompagner de la précision du traitement contrapunctique. C'est seulement ainsi que les voix parviennent à se reconnaître et les identités à s'affirmer. La musicalité est source de clarté.

Puiser à l'intérieur

Bondy réhabilite la catégorie de l'artiste sans mauvaise conscience ni insatiable désir de combat. Il ne se place jamais dans un dehors critique ou agressif, il se consacre à l'exploitation constamment renouvelée des ressources du dedans car il se réclame de cette idée de la Renaissance pour laquelle *le théâtre est le monde*. Voilà pourquoi son programme se concentre en une phrase : *puiser à l'intérieur*. Intérieur du théâtre, de l'art. La filiation avec Chéreau vient de là, aussi bien que de leur goût également partagé pour l'artiste prodige qui ne se résigne pas à franchir le seuil de l'âge adulte. Il n'entend pas sacrifier sa jeunesse…

.../...

Il y a chez Bondy une confiance absolue faite à l'art et il se délecte à bouger dans son champ, en procédant à de savantes permutations circulaires. Son goût le conduit à alterner le théâtre et l'opéra, à toucher au cinéma, à s'essayer à l'écrit... chaque fois sur fond de plaisir et d'excitation, de fièvre extrême et de chutes passagères. Il lutte avec le temps et personne ne se livre plus que lui à l'instant car, pour lui, *la vérité est là où il se trouve*. La vie le grise et le théâtre l'enivre. Séduit par l'art, Bondy, pareil à un Don Juan, s'avoue chaque fois prêt à recommencer au nom d'un plaisir autant que d'une insatisfaction jamais assouvie.
L'originalité de Bondy vient de cet accord, de cet accommodement avec les pouvoirs de l'art. Accommodement oscarwildien... où ce qui compte tient d'une liberté ludique épanouie dans l'expérience de la surface toujours sceptique à l'égard des profondeurs fausses ou suspectes. Faisant de la grâce et de la légèreté ses vertus cardinales, Bondy évite le poids du mythologique aussi bien que les certitudes du politique. Les origines et l'avenir : voilà ce à quoi il se dérobe. La passion de l'immédiateté habite son théâtre. *Briller, scintiller et mourir* disait Genet dans une phrase que Bondy pourrait contresigner.

Il y a dans ce théâtre *intelligent* un acharnement d'Européen. Un entêtement d'artiste occidental et réfractaire à tout appel lancé en direction d'une extraterritorialité culturelle. Pour quelqu'un comme lui, s'il y a des solutions à chercher, c'est des réserves de l'Europe qu'elles doivent surgir et nullement d'une évasion orientale ou d'une découverte africaine. Le pari consiste à *atteindre la grâce avec nos moyens occidentaux à nous*. De nouveau, il s'agit de puiser à l'intérieur. Cette fois-ci, celui des frontières de l'Europe. A jamais, Bondy fera de l'intérieur sa première ressource. Intérieur des êtres, intérieur du théâtre, intérieur de l'Europe. Le grand intérieur.

L'autonomie du théâtre

Bondy l'admet : *la pensée politique m'est étrangère*, dit-il. Il ne fait pas de sa position un combat, mais un constat. Ni programme, ni invalidité : une reconnaissance de soi, simplement. Chez lui, sans perspective ou utopie de rechange, le théâtre se légitime par lui-même. il ne cherche pas secours ailleurs. De là vient sans doute sa mélancolie et son bonheur… toutes deux vertus de cette intelligence des auteurs dans lesquels il se reconnaît : Schnitzler, Tchekhov, Strauss…
Par ailleurs, Bondy rejette toute pénétration intempestive de l'actuel dans son théâtre. Il exalte le présent de l'actuel dans son théâtre. Il exalte le présent de l'acte, mais exècre l'actualité de l'insert. Tel Ibsen qui déclarait n'avoir pas écrit *Maison de Poupée* au nom d'un programme d'émancipation féministe, mais uniquement pour *peindre l'âme humaine*, Bondy, lui aussi, accorde au théâtre la statut d'un médiateur entre le présent et l'être. Non point un lieu d'enregistrement. Plutôt un lieu de refuge. Contre la précipitation propre aux médias ou la laideur érigée en vertu par certains metteurs en scène allemands. Opposé à *ce qui est grossier, bruyant et choquant*, ce théâtre toujours léger et souvent en état de grâce, réclame le droit d'être à part. Lyrique parce que légèrement désuet, sentimental parce que confiant dans l'affectivité, un théâtre qui fait de la musique son horizon et de Mozart son patron.

Georges Banu
Revue *Alternatives théâtrales*, n°44, juillet 1993

Botho Strauss

Romancier et dramaturge allemand. Né le 2 décembre 1944 à Naumburg. Après des études de germanistique, d'histoire du théâtre et de sociologie à Cologne et Munich, il devient critique auprès de la revue *Theater heute* (1967-1970), puis collabore comme dramaturge à la Schaubühne de Berlin, fondée par Peter Stein. C'est pour cette scène particulièrement ouverte et propice à l'innovation qu'après avoir adapté Labiche et surtout Gorki il écrit ses premières pièces.

La mise à nu des sentiments : telle est l'ambition avouée, ici, par le dramaturge. C'est dire que l'obsession de l'histoire, entretenue par la génération précédente et incarnée dans le théâtre dit documentaire, a vécu. La *sociabilité* de l'individu, son intégration consciente-inconsciente au sein d'un groupe, d'un couple ou d'une classe, n'est plus posée comme un a priori, mais constitue au contraire le point de départ de la dramaturgie. Non que cette *nouvelle subjectivité*, comme on l'a appelée parfois en rapprochant Botho Strauss de Peter Handke - en particulier d'une pièce telle que *La Chevauchée sur le lac de Constance* -, se conçoive comme apolitique ; mais, en matière de critique sociale, Botho Strauss se veut *davantage un auteur qui cherche qu'un auteur qui sait*. La mise à nu des sentiments, ainsi comprise, s'articule à travers une poétique de la discontinuité. L'écrivain relève des traces : *Nous sommes ici pour rassembler les restes, nous ne sommes pas les grands fondateurs. Ce qui compte, c'est d'être, pour une petite part, un transporteur*. Il ne s'agit pas pour autant d'un simple collage : dans cet exercice de la discontinuité, *il y a une façon de densifier les sauts*. Le sens (et le ressort dramatique) réside dans les coutures de l'habit d'Arlequin de l'imaginaire, les arêtes entre les éléments qui relèvent de la mimésis ou du fantastique, qui ressortissent au registre mélodramatique ou comique, mythique ou trivial. La première pièce, *Les Hypochondres* (*Die Hypochonder*, 1972 démonte une histoire d'amour -entre Vladimir et Nelly- au miroir de la fiction policière et du roman gothique. *Visages connus, Sentiments mêlés, Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle*, 1974) réfléchit le désarroi et la nostalgie des clients d'un hôtel réunis pour participer à un tournoi de danse tant à travers *Sur le Théâtre de marionnettes* de Kleist que l'histoire de Blanche-Neige. *La Trilogie du revoir* (*Trilogie des Wiedersehens*, 1976), qui valut à Botho Strauss d'accéder véritablement à la notoriété, investit et manipule le discours intellectuel sur l'art : les membres d'une *société des amis du musée* se retrouvent dans une galerie pour visiter ensemble une exposition de peinture ; ce sont eux qui, bientôt, en vérité, *s'exposent* ; les relations qu'ils entretiennent sont aussi précaires que les rapports qui unissent les tableaux accrochés sous leurs yeux. L'action de *Grand et petit* (*Gross und klein*, 1978) se focalise sur le personnage de Lotte, que l'on suit à travers différentes *stations* de sa vie dans quelques lieux clés de l'espace social (de l'hôtel de touristes, à Agadir, à une *communauté d'habitation*,où elle s'évertue, à chaque fois, à secouer les égoïsmes ; mais Lotte n'est pas Katharina Blum ; son discours altruiste est encore une pose et sonne aussi faux que celui des autres ; ses *stations* dessinent un chemin de croix ironique qui fait d'elle *un ange dégoûtant*. Elle échoue finalement dans la salle d'attente d'un cabinet médical où elle reste seule, après que tous les autres clients ont été successivement appelés ; au médecin qui lui demande

.../...

si elle avait rendez-vous elle répond laconiquement : *Non, je suis venue comme cela, je n'ai besoin de rien. - Alors, partez. - Oui. c'est cela*. Sur le même thème de l'indifférence sociale, *Le Parc* (joué en 1984) fait intervenir les personnages shakespeariens de Titania et Obéron, sortis du *Songe d'une nuit d'été* et qui viennent se mêler aux humains pour tenter vainement de leur réapprendre le désir.

La prose de Botho Strauss obéit fondamentalement à la même poétique que sa dramaturgie : construction morcelée, faite de bribes, où se repère, se perd le Je. Richard, le héros-narrateur de la longue nouvelle *La Dédicace* (*Die Widmung*, 1977), recueille les fragments du discours amoureux : quitté par la femme qu'il aime, il tient obstinément le *procès-verbal d'une absence*, au point de ne plus reconnaître, lorsqu'elle donne enfin signe de vie, celle qui représente la dédicace de son soliloque. Enfin *Le Jeune Homme* (1984), le roman jusqu'à ce jour le plus ambitieux de Botho Strauss, charrie les vestiges épars de la forme narrative du roman dit d'éducation.
Toute la singularité de Botho Strauss tient à ce que, selon ses propres termes, *être d'avant-garde* n'est au fond qu'une manière d'être *traditionnel*. Une prise de conscience qui inscrit l'écriture à la fois dans la résignation et la nostalgie : *Le poète est la faible voix qui s'élève dans la caverne, sous le bruit* [...]*au coeur de la communication, il reste la seule personne compétente pour le contact interrompu, coupé, suspendu* (*Discours de réception du prix Georg Büchner*, 1989).

JEAN-JACQUES POLLET
in H.L Arnold, *Botho Strauss*. Text und Kritik, Munich, 1984.

Luc Bondy

Luc Bondy est né en Suisse, à Zurich. Après avoir fréquenté l'école de pantomime de Jacques Lecoq, il fait ses débuts au Théâtre Universitaire International de Paris. En 1969, il devient assistant au Thalia Theater de Hambourg. De 1985 à 1987, il est co-directeur avec Peter Stein de la Schaubühne de Berlin. Dès 1971, il réalise de nombreuses mises en scène importantes. Il convient de citer *Das weite Land* de Schnitzler (Nanterre 1984), *Le Temps et la Chambre* de Botho Strauss (Berlin 1989), *John Gabriel Borkman* d'Ibsen (Lausanne et Vienne 1993), *En attendant Godot* de Beckett (Lausanne et Vienne 1999), *La Mouette* de Tchekhov (Vienne 2000), *Drei Mal Leben* de Yasmina Reza (Vienne 2000), *Auf dem Land* de Martin Crimp (Zurich et Berlin 2001), *Unerwartete Rückkehr* de Botho Straus (Berlin 2002), *Anatol* de Schnitzler (Vienne 2002), *Une pièce espagnole* de Yasmina Reza (Paris 2004), *Cruel and Tender* de Martin Crimp (Vienne et Londres 2004), *Die eine und die andere* de Botho Strauss (Berlin 2005).
Il met en scène de nombreux opéras : *Wozzeck* (Hambourg 1976), *Così fan tutte* (Bruxelles 1986), *Salomé* (Salzbourg, Florence, Londres et Paris dès 1992), *Don Carlos* (Paris 1996), *Macbeth* (Edimbourg 1999 et Vienne 2000), *Le Conte d'hiver* de Boesmans (Bruxelles 1999), *Turn of the Screw* de Britten (Aix-en-Provence 2001 et Vienne 2002, à Paris courant juin 2005), *Hercules* de Häendel (Aix-en-Provence 2004 et Vienne 2005), *Julie* de Boesmans (Bruxelles, Vienne et Aix-en-Provence 2005).
Il a réalisé trois films, publié plusieurs livres, reçu de nombreux prix. Depuis 2001, Luc Bondy est le directeur des Wiener Festwochen.

Extraits de Blandine Kriegel, *La violence à la télévision*, rapport à Mr Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la culture et de la communication.

Aspects sociologiques

Parmi les conséquences qui prouvent l'existence d'un effet des images violentes à la télévision, on trouve donc une **baisse de l'inhibition et de la culpabilité** (une désensibilisation), l'acquisition de solutions violentes, le déclenchement de comportements appris ailleurs, **l'acquisition de stéréotypes (les femmes qui disent non veulent dire oui)**, l'excitation ou activation physiologiques (sur l'effet immédiat) ; l'imitation pure et simple (reproduire une scène donnée) est un phénomène qui existe mais considéré comme la moins pertinente.

Aspects psychologiques

Sophie Jehel et Divina Frau-Meigs ont souligné les enjeux culturels de la violence sur la psychologie des jeunes : l'idéalisation de rapports fondés sur la force, le brouillage des rapports fondamentaux avec l'effacement d'un cadre juridique et symbolique et l'absence de sanctions. (…) Plus généralement, les scénarios d'actions qui véhiculent la violence à répétition propose une vision manichéenne du monde. **La menace vient de l'autre, l'autre qui suscite avant tout la peur.**

Alors que Freud fait parler ses patients dans une chute du regard pour mieux articuler le fantasme et la parole, la télévision amène de l'image au cœur du lieu où se joue pour chacun au départ de la vie, l'articulation des pulsions et du langage. Le dévoilement par l'écran a pour conséquence un affaiblissement de l'interdit et de l'inceste, de l'interdit de l'exhibitionniste, de l'interdit du viol, bref un **oubli des interdits majeurs qui régulent la sexualité des adultes**, lesquels sont passibles de la loi lorsqu'il les transgresse.
La barrière qui existait entre fantasme et réalité est devenue floue ; le voile a chuté, **et une violence d'une autre nature s'est révélée : celle de la jouissance de faire souffrir l'autre.**

Aspects esthétiques et cinématographiques

Classiquement, la violence au cinéma était une violence guerrière, accoucheuse de l'histoire. Mais actuellement, le plus frappant est de constater que la violence exhibée par un certain nombre de cinéastes se présente comme **dérégulée, dé-réglée, sans règles, comme une violence qui n'a aucun sens.** (…)

.../...

Une violence dérégulée, c'est une violence sans repères, une violence qui ne peut que s'exacerber parce qu'elle est déréglée et qu'elle ne sait pas contre qui elle s'exerce. C'est une violence extrême, **démesurée et infinie parce qu'elle tourne à vide**, parce qu'elle ne bute sur rien (pas de loi contre laquelle se cogner et donc pas de transgression possible). On sort d'une logique du champ de bataille pour entrer dans une dynamique infinie de la violence.

Analyse

Le pacte républicain et la montée de la violence

Qu'il emprunte au modèle de l'alliance religieuse ou du contrat privé, qu'il soit un pacte de soumission (Hobbes) ou un pacte d'association (Rousseau), **le pacte républicain réinstitue toujours le même mécanisme d'aliénation de la volonté de puissance individuelle, de la violence potentielle de chacun au profit d'une force publique qui lui retourne son droit naturel en paix civile et en sûreté personnelle.**
Dans le pacte républicain, tel qu'il nous a été exposé par les philosophes du Contrat Social est en vérité concentré le processus multiséculaire de la *Civilisation des mœurs* décrite par le sociologue Norbert Elias. Ce processus a conduit les sociétés européennes à demander à chacun d'entre nous de mettre fin au rapport de violence qu'il entretenait avec ses voisins, **d'en finir avec une certaine conception de la justice fondée sur l'idée de la vengeance (*bellum est justitia*) au profit de l'idée moderne d'arbitrage des litiges établie sur la loi par l'état.**

La montée de la violence, d'où qu'elle vienne et quelle qu'elle soit, détruit le pacte républicain en déligitimant l'aliénation par chacun de sa puissance au profit de la force publique.
Tout s'est passé comme si nous avions tous consenti collectivement sans réagir au caractère inéluctable de la montée de la violence comme un effet d'une mauvaise organisation sociale.
On doit alors se demander qu'est ce qui a bien pu obscurcir notre regard et détourner notre attention ? Peut-être une double idée de la **surdétermination sociale de la délinquance** d'un côté, par laquelle l'individu apparaît comme totalement déterminé, **et de sa totale liberté**, par laquelle l'individu peut faire tout, sans limites, de l'autre.

Une définition de la violence

On identifie souvent la violence avec le simple usage de la force ; on trouve qu'il y a violence là où il y a contrainte et là où la contrainte entraîne une souffrance. Quand on ne suppose pas que toute contrainte entraîne une souffrance. Il s'agit là d'une définition spontanée, laquelle, comme toutes les définitions spontanées, s'en tient aux signes. Si on oblige, on fait violence ; si on impose une souffrance, on fait violence, etc. c'est pourquoi on dit souvent que **la violence est à la fois facile à reconnaître et difficile à définir…**

.../...

Pour les Anciens, la violence est deux choses :
1°) la violence, c'est **la force sans la règle** qui la contrôle et lui donne sens
2°) la violence, c'est **ce qui contredit l'humanité de l'homme** c'est-à-dire la nature humaine.

1°) La violence est, en elle-même, ce que les Grecs désignaient du nom de démesure (*hybris*), et qu'ils mettaient en scène dans des tragédies. Démesure signifie que *la force ne contient pas en elle-même les dispositifs de sa propre limitation.* **Elle ne peut donc être régulée que de l'extérieur.**
Cette idée invite à considérer que la violence n'est pas dans l'usage de la force mais dans l'absence ou l'oubli de ce qui la règle. **La violence est ainsi dans le déchaînement de la force, non dans son usage.**
Elle est donc un phénomène de folie, au sens philosophique : perte de la raison (en tant que celle-ci est une capacité à orienter son action selon des fins raisonnables) et, partant, incapacité à déterminer et à proportionner les moyens à mettre en œuvre.

2°) Ce qui caractérise la violence, c'est donc la négation de l'humain en l'homme en tant que cette négation est sa visée propre : détruire ce qui en l'homme fait qu'il est homme, pour le réduire à une simple animalité ou à un simple objet. La violence n'est pas dans l'usage de la force mais dans la visée qui tend à déshumaniser. Cette idée d'une nature humaine qui comprend des droits inviolable et donc inaliénable appartient en propre aux Modernes qui ont élaboré les Droits de l'Homme. Ils ont souligné que la sûreté, l'égale dignité de la personne et l'égalité des individus devant la loi, la liberté de conscience, la propriété, étaient des *droits naturels et sacrés* comme dit la Déclaration de 1789. (…)

La question de l'image

La particularité propre de l'image est d'abolir la distance qui sépare le spectateur du spectacle. Et l'image est d'autant plus réussie que cette distance est plus radicalement abolie.
L'*image,* copie, reflet, icône, fantasme, n'a cessé d'être interrogée par notre tradition culturelle. Sévèrement critiquée par les Anciens comme un degré inférieur et trompeur de la connaissance, elle a peu à peu été réévaluée dans la tradition de la philosophie contemporaine.