



HAL
open science

Violence et mélancolie dans Titus Andronicus de Shakespeare, Viol de Botho Strauss et Anéantis de Sarah Kane

Sylvie Ballestra-Puech

► **To cite this version:**

Sylvie Ballestra-Puech. Violence et mélancolie dans Titus Andronicus de Shakespeare, Viol de Botho Strauss et Anéantis de Sarah Kane. Loxias, 2010, Autour des programmes de concours 2011 (agrégation, CPGE), 31. hal-04560496

HAL Id: hal-04560496

<https://hal.science/hal-04560496v1>

Submitted on 2 Oct 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Violence et mélancolie dans *Titus Andronicus* de Shakespeare, *Viol* de Botho Strauss et *Anéantis* de Sarah Kane

Sylvie Ballestra-Puech

Résumé

En se disant gouverné par Saturne, Aaron, dans *Titus Andronicus*, nous invite à réfléchir sur « la mélancolie des tueurs élisabéthains », selon la formule d'Olivier Meslay. Si la prise en compte de la théorie médiévale et renaissante de la mélancolie permet d'éclairer la pièce de Shakespeare, les pièces de Botho Strauss et de Sarah Kane, qui revendiquent toutes deux des sources jacobéennes, attestent la permanence du lien entre violence et mélancolie tout en intégrant les apports de la psychanalyse. Celle-ci permet notamment de réinterpréter le motif récurrent du cannibalisme. Enfin ce corpus semble propice à une interrogation sur les manifestations dramaturgiques de la mélancolie sous le signe de l'effraction et de l'intermittence.

Mots-clés

mélancolie, violence, théâtre

L'autoportrait d'Aaron en mélancolique qui prélude, dans *Titus Andronicus*, au meurtre de Bassianus puis au viol et à la mutilation de Lavinia, peut surprendre le spectateur ou le lecteur du XXI^e siècle, qui oublie parfois que « la mélancolie élisabéthaine est une mélancolie de tueurs »¹ dont la première tragédie de Shakespeare offre une figure emblématique. Cette mélancolie, encore très marquée par le discours médiéval et renaissant, n'en resurgit pas moins sous diverses formes dans l'œuvre ultérieure du dramaturge anglais, notamment dans *Macbeth*. Sur la longue durée, on retrouve des expressions dramaturgiques de la violence mélancolique dans le théâtre romantique mais aussi dans le théâtre de l'extrême contemporain. Le succès rencontré par *Titus Andronicus* auprès des metteurs en scène et des dramaturges du XX^e et du XXI^e siècles, qui contraste avec le discrédit dont la pièce fut longtemps victime, doit beaucoup au personnage d'Aaron qui continue à fasciner et à interroger les spectateurs. Botho Strauss, dans *Viol*, en souligne à plaisir la complexité et l'ambivalence. L'héritage élisabéthain n'est guère moins présent dans la première pièce de Sarah Kane, qui avait auparavant mis en scène *Macbeth* et qui convoque par le titre *Blasted* le souvenir de la « lande ravagée » (*blasted heath*) du *Roi Lear*. *Titus Andronicus* et Aaron, *Lear* et *Macbeth* révèlent le double visage de la mélancolie dont prend acte la nosographie avec des expressions telles que « psychose maniaco-dépressive » ou « troubles bipolaires », sans pour autant en dissiper le mystère.

¹ Olivier Meslay, « La Mélancolie des tueurs élisabéthains », dans *Mélancolie : génie et folie en Occident*, sous la direction de Jean Clair, Paris, Réunion des musées nationaux/ Gallimard, 2005, p. 129.

I. Une « mélancolie de tueurs »

L'exposition organisée par Jean Clair en 2005 au Grand Palais a rendu manifeste la complexité de la notion de mélancolie à travers les âges autant que son extraordinaire fécondité artistique. La section consacrée à la Renaissance s'intitule « Les enfants de Saturne » et montre, dans la lignée des travaux de Raymond Klibansky, combien la figure mythologique héritée de l'Antiquité constitue le foyer de convergence de représentations foisonnantes et contrastées. L'autoportrait d'Aaron en présente une synthèse emblématique et le personnage illustre parfaitement l'analyse qu'Olivier Meslay propose du mélancolique élisabéthain alors même que celui-ci ne le mentionne pas :

Il y a souvent du défi dans la mélancolie. Chez les élisabéthains, l'activité, le blasphème, le meurtre ressemblent parfois à un divertissement ultime, le seul qui, au sens pascalien, permet de surmonter l'ennui. Il ne s'agit pas pour le mélancolique d'oublier son mal mais de lutter jusqu'aux extrêmes limites de l'humain contre ce qui le submerge. Il y a dans cette mélancolie une incroyable énergie.²

1. Vengeance et mélancolie

Dans *Titus Andronicus*, l'autoportrait d'Aaron en mélancolique est construit en contraste avec la réplique de Tamora qui précède, associant le topos du *locus amoenus* à la référence virgilienne à Didon. En mentionnant Vénus, Aaron souligne le caractère très lucrétien de la tirade de Tamora qui peut évoquer l'hymne à Vénus ouvrant le *De natura rerum*. Au règne de Vénus dans un âge d'or retrouvé qu'évoquait Tamora s'oppose celui de Saturne sous le signe du meurtre et du viol :

Madame, si Vénus gouverne vos désirs
C'est Saturne qui est le maître des miens.
Que signifie la fixité mortelle de mon regard (*my deadly-standing eye*)
Mon silence, et ma sombre mélancolie (*my cloudy melancholy*)
Ma toison de cheveux laineux, à présent détendus (*uncurls*)
Ainsi que la vipère déroulant ses anneaux (*unroll*)
pour accomplir quelque funeste exécution (*fatal execution*) ?
Non, madame, ce ne sont pas les signes de Vénus.
J'ai la vengeance au cœur, la mort est dans ma main,
La rancœur (*revenge*) et le sang me cognent dans la tête.
Écoute, Tamora, impératrice de mon âme,
Qui n'aspire à d'autre paradis que celui de tes bras ;
Voici pour Bassianus le jour du jugement.
Sa Philomèle doit aujourd'hui perdre sa langue,
Tes fils saccageront sa chasteté, et dans le sang,
De Bassianus ils laveront leurs mains. (II, 3, v. 30-45, p. 439)³

² Olivier Meslay, « La Mélancolie des tueurs élisabéthains », p. 129-130.

³ Toutes les références sont données dans les éditions au programme : Shakespeare, *Titus Andronicus* [1594], trad. L. Teyssandier, dans *Œuvres complètes, Tragédies I*, Paris, Robert Laffont, « Bouquin », 1995 ; Botho Strauss, *Viol [Schändung]*, 2005], trad. M. Vinaver et B. Grinberg, Paris, L'Arche, 2005 ; Sarah Kane, *Anéantis [Blasted]*, 1995], trad. L. Marchal, Paris, L'Arche, 1998, réimpr. 2010.

Après Lucrèce et Virgile, c'est donc Ovide qui s'impose comme la source littéraire dont s'inspire Aaron, ce qui instaure entre lui et le dramaturge une proximité non négligeable. Si l'ouverture de la pièce promettait au spectateur une *revenge tragedy* en comparant Tamora à Hécube (I, 1, v. 136, p. 385), ce n'est pas ici Tamora mais bien Aaron qui incarne le désir de vengeance. Celui-ci devient ainsi inhérent au personnage, en tant que trait définissant le tempérament mélancolique. En faisant prononcer cet autoportrait à son personnage peu de temps après son entrée en scène, Shakespeare a manifestement voulu le faire apparaître comme une incarnation possible de la mélancolie, la noirceur de la bile se reflétant, selon la logique médiévale, dans celle de la peau : « dans les descriptions médicales le teint des mélancoliques oscille entre la pâleur mortelle du plomb et une noirceur diabolique. Le chirurgien Henri de Mondeville les voit bruns, noirs, maigres »⁴. Une autre conséquence de ce dialogue est d'opposer implicitement à la jouissance amoureuse célébrée par Tamora une jouissance du crime qui devient explicite au troisième acte, dans l'aparté prononcé par Aaron alors qu'il vient d'obtenir l'automutilation de Titus : « Oh ! que cette vilénie me dilate de joie, rien que d'y penser » (III, 1, p. 438 : *O, how this villainy/ Doth fat me with the very thoughts of it !*).

Botho Strauss a conservé l'opposition entre Vénus et Saturne dans sa réécriture du dialogue entre Aaron et Tamora, mais a modifié l'ordre des répliques :

AARON. Princesse ! Vénus ne vous donne-t-elle jamais congé ?
 Qu'y puis-je si aujourd'hui Saturne m'aspire dans ses pensées moroses ? [*Mich fesselt heute Saturn mit finsternen Gedanken/* Aujourd'hui Saturne m'enchaîne avec des idées sombres]
 Tout est insignifiant. [*Was wäre nicht bedeutungslos ?/* Qu'y a-t-il qui ne soit dépourvu de sens ?]
 Les étoiles et les victoires, les femmes et les gnomes, l'empire, le ciel, la vie : une vague d'insignifiance balaie le cercle terrestre [*begräbt den weiten Erdkreis unter sich/* ensevelit toute l'étendue du globe].
 Tout est inintéressant.
 TAMORA. Aaron, mon débauché adoré, ne sombre pas dans la tristesse.
 Les oiseaux chantent clair dans les buissons. Les feuilles jettent en frissonnant leurs ombre sur le sol.
 Même le serpent prend le soleil sur le rocher.
 Comment un homme peut-il, alors que tout jouit autour de lui, rester sans désir ? (3 , p. 32-33)

Le tableau de la nature dominée par Vénus succède donc à celui du mélancolique sous le signe de Saturne, confronté à la perte du sens (*Bedeutungslosigkeit*) qui devient un des leitmotifs de la pièce. On est plus proche ici du spleen baudelairien que de la théorie renaissante des humeurs, comme le souligne la suppression du mot « mélancolie ». L'opposition entre la jouissance amoureuse et celle du meurtre, soulignée par la construction en diptyque des répliques de Tamora et d'Aaron chez Shakespeare, cède la place à leur alliance, la seconde devenant la condition de la première :

⁴ Marie-Christine Pouchelle, « Les appétits mélancoliques », *Médiévales*, vol. 2, n° 5, 1983, p. 82.

AARON. Je ressens aujourd'hui un manque regrettable de méchanceté.
 Quand manque la méchanceté, manque l'inspiration dont j'ai besoin pour un coût correct.

TAMORA. Oublies-tu ce qui nous anime depuis que nous gouvernons Rome ?
 La soif de vengeance ne nous a-t-elle pas embrasés [*angespormt* : éperonnés, stimulés] plus que tout philtre d'amour ?
 L'idée d'exterminer Titus et sa descendance pourrissante nous a exaltés, a exacerbé nos sens. Viens, homme sombre, glissons-nous sous ce buisson, dans le secret conspirons à nouveau.

Vite ! La fureur monte, les veines me brûlent, j'ai besoin de ta tendresse noire.
 Les deux derrière le buisson.

AARON. Allez, hue, vieil attelage de combat ! Voici le conducteur de ton char, princesse, qui traîne derrière lui le cadavre de Titus.

TAMORA. Pas trop vite, mon amant. Qu'il souffre encore longtemps et cruellement. (3, p. 33)

Alors que chez Shakespeare, Aaron a minutieusement prévu le meurtre de Bassianus et le viol de Lavinia avant son dialogue avec Tamora, chez Strauss, c'est Tamora qui fait appel à la soif de vengeance pour réveiller le désir de son amant. La violence devient la conséquence d'une agressivité pulsionnelle dont la composante sexuelle est sans cesse rappelée, notamment au cours de l'affrontement verbal entre Lavinia et Tamora. La violence cesse d'être l'un des traits constitutifs du tempérament mélancolique comme elle l'était pour la Renaissance et perd même son efficacité en tant que divertissement :

Il paraît que je suis une ordure, un modèle de bassesse et de perfidie. En fait, je suis avant tout un libre penseur, un hérétique ou mieux encore : un cynique, donc un philosophe. Quelqu'un qui en a assez de sa méchanceté parfois. Les divertissements sanguinaires, ça lasse. La violence est un amuse-gueule pour spectateurs blasés. Le mal est éventé et plat. (2, p. 28-29)

Aussi Strauss a-t-il supprimé l'épisode de l'automutilation de Titus à l'instigation d'Aaron. La cruauté dont elle était l'expression s'est émoussée, comme l'explique le dernier monologue du personnage :

Mon ambition était de surpasser en cruauté la cruauté de cette époque. Sauf que voilà ! elle n'est plus ce qu'elle était.
 La malfaisance a perdu, à la lumière d'une compréhension nouvelle, son pouvoir d'épouvante.
 L'analyse et la compréhension éclairent à présent le crime le plus sombre.
 L'analyse et la compréhension émoussent même les cornes du diable.
 L'enfer se mâtime de rose. (14, p. 76)

En définissant la violence comme « un amuse-gueule pour spectateurs blasés », Aaron implique le spectateur dans une mélancolie qui, sous le nom de dépression, affecte l'époque tout entière, confrontée à la perte de sens.

Le théâtre de Sarah Kane explore quant à lui les abîmes de la psychose, comme en témoigne le titre de sa dernière pièce, *4.48 Psychose*. Dans *Anéantis*, la figure du soldat permet une première incursion dans cet univers. La destruction des autres et de soi apparaît comme la conséquence d'une aliénation liée à son statut (« ils sont

tous comme ça », 3, p. 67) et plus encore du supplice qu'a enduré son amie. Celui-ci se répète lorsque Ian est condamné à jouer le rôle de la victime (3, p. 74 : « Tu sens comme elle. Les mêmes cigarettes ») tandis que le soldat s'identifie entièrement à l'agresseur (fin de 3, p. 74-75). On peut penser à la rébellion contre le travail de deuil qu'évoque Freud dans *Deuil et mélancolie* : « cette rébellion peut être si intense qu'on en vienne à se détourner de la réalité et à maintenir l'objet par une psychose hallucinatoire de désir ». Ce texte souligne aussi la torture que s'inflige le mélancolique et qu'il inflige à son entourage, le « sadisme v[enant] résoudre l'énigme de la tendance au suicide »⁵. Le soldat semble s'inscrire dans la lignée des tortionnaires shakespeariens, Chiron et Démétrius, mais surtout Cornouailles qui arrache les yeux de Gloucester dans *Le Roi Lear* (III, 7), comme lui-même arrache ceux de Ian⁶. Ce dernier incarne plutôt la banalité du mal telle que l'a analysée Hannah Arendt : ses propos xénophobes et homophobes, son intolérance à toute forme d'altérité, son absence totale d'empathie trouvent dans sa double profession de tueur, apparemment au service de la Couronne, et de rédacteur de faits divers pour tabloïd un exutoire toléré par la société. Si Aaron incarnait la vengeance, Ian incarne surtout le ressentiment, jusqu'à ce que la fin de la pièce lui fasse porter tour à tour le masque d'Œdipe et celui de Cronos.

2. Les visages de Cronos

Shakespeare n'a pas réservé au seul Aaron le patronage de Saturne : il a pris soin de disséminer le nom et les attributs du dieu sur la plupart des personnages. Ainsi le nom de Saturninus se justifie d'emblée par les penchants violents qu'il manifeste dans la première scène (I, 1, v. 204-207, p. 389) mais aussi par le soupçon de débauche que laisse planer sur lui la première réplique de Bassianus (I, 1, v. 13-14, p. 379). En tant que dieu de la fertilité et de la fécondité, Saturne se trouve associé à la licence érotique comme en témoignent les Saturnales. De fait, la référence saturnienne réunit les deux hommes qui jouissent des faveurs de la nouvelle impératrice. S'y ajoute chez Botho Strauss la convergence entre les discours respectifs des deux acteurs qui jouent leurs personnages dans le *Making-of*. Saturnin confirme le diagnostic d'Aaron sur la violence, tout en préfigurant celui sur la perte de sens du tableau suivant :

Das Unerträgliche ertragen, macht Witzfiguren aus uns allen. Jeden Abend Krieg begaffen, Schrecken schlecken, macht uns zu Hampelmännern vor der Weltgeschichte. Nicht mal mehr zu Amokläufern oder wenigstens Irrsinnigen. Der Wahnsinn verschont uns nur, weil in uns kein Sinn mehr zu verwirren ist. Weil uns ein Erregungspotential, wie es zum Beispiel der arme General Titus noch besitzt, vollkommen abhanden kam.⁷ Supporter l'insupportable nous rend tous ridicules. Bouffer des images de guerre tous les soirs, s'empiffrer d'horreurs fait de nous des pantins devant l'histoire mondiale. Ça devrait nous rendre barjots, nous déjanter, même pas. La folie nous épargne parce qu'il

⁵ Freud, « Deuil et mélancolie » [1915], in *Métapsychologie*, trad. J. Laplanche et J.B. Pontalis, Paris, Gallimard, Folio, p. 148 et p. 159-160.

⁶ Mais Sarah Kane s'inspire, en l'occurrence, d'un acte commis par un hooligan sur la personne d'un policier dont elle avait lu l'évocation dans le livre du journaliste Bill Buford, *Among the Thugs* (1991). Voir Helen Iball, *Sarah Kane's Blasted*, Londres, Continuum Theater Guides, 2008, p. 10.

⁷ Botho Strauss, *Schändung nach dem Titus Andronicus* von Shakespeare, Munich, Carl Hanser Verlag, 2005, p. 29-30.

n'y a plus de sens en nous à emmêler. Parce que nous avons totalement perdu notre potentiel d'excitation, que le pauvre général Titus, par exemple, possède encore. (2, p. 29-30)

Saturnin oppose à l'apathie que rencontre la violence télévisuelle une autre réaction possible qui serait la folie, exprimée dans le texte original par les mots *Amokläufer* et *Irrsinnigen*. Ce dernier adjectif substantivé est formé par la combinaison avec *Sinn*, « sens », de l'adjectif *irre*, « errant », tandis que *Wahnsinn*, la folie, associe au même *Sinn* le substantif *Wahn* signifiant « illusion ». La notion d'errance se retrouve dans *Amokläufer*, « celui qui court en proie à l'amok ». Ce terme a été popularisé en allemand par le roman de Stefan Zweig auquel il donne son titre. Voici le début de la description de l'amok que fait le protagoniste narrateur du récit encadré :

Donc l'amok... oui, l'amok, voici ce que c'est : un Malais, n'importe quel brave homme plein de douceur, est en train de boire paisiblement son breuvage... il est là, apathiquement assis, indifférent et sans énergie... tout comme j'étais assis dans ma chambre... et soudain il bondit, saisit son poignard et se précipite dans la rue... il court tout droit devant lui, toujours devant lui, sans savoir où... Ce qui passe sur son chemin, homme ou animal, il l'abat avec son kris, et l'odeur du sang le rend encore plus violent... Tandis qu'il court, la bave lui vient aux lèvres, il hurle comme un possédé... mais il court, court, court, ne regarde plus à gauche, ne regarde plus à droite, ne fait plus que courir dans un hurlement strident, en tenant dans cette course épouvantable, droit devant lui, son kris ensanglanté.⁸

Le spectacle quotidien de la violence devrait donc, selon Saturnin, arracher le téléspectateur à son apathie et le faire basculer dans la course sanglante de l'*Amokläufer*, forme aggravée de l'errance du *Irrsinnig*. Tel est le cas de Titus, implicitement défini comme cet *Amokläufer*, dont la course meurtrière a commencé avec le meurtre de son fils Mutius et ne s'achèvera qu'avec les meurtres en cascade du dernier acte. En lui s'actualise l'une des caractéristiques les plus connues de Saturne confondu avec Cronos, celle de détruire ses enfants. Une fois de plus, Botho Strauss souligne le trait :

Titus Andronicus : Unhold der Familie ! Schlecht sorgst du für dein eigen Fleisch und Blut, Söhneverschleißer. (1, p. 11)
Titus Andronicus, exterminateur de la famille ! Tu t'occupes bien mal de ta propre chair et de ton sang, faucheur de fils.
Laisseras-tu plus longtemps errer leurs ombres sur les rives sombres du Styx ? (1, p. 12)

La question finale est une traduction quasi littérale de Shakespeare, qui reprend lui-même un motif homérique et virgilien⁹. La phrase précédente n'a, en revanche,

⁸ Stefan Zweig, *Amok ou le fou de Malaisie* [*Der Amokläufer*, 1922], *Romans et nouvelles*, Paris, La Pochothèque, 1991, p. 241-242.

⁹ Il s'agit de la plainte de l'ombre d'Elpénor dans l'*Odyssée* (X, v. 51-80) et de celle de Palinure dans l'*Énéide* que Virgile fait précéder du tableau des ombres qui se pressent autour de la barque de Charon mais qui ne peuvent y monter si le rite funéraire n'a pas été accompli (VI, v. 325-329). L'écho virgilien suggère une identification de Titus à Énée qui complète celle, explicite, à Priam (v. 80, p. 383) et contribue à faire de Titus l'incarnation de la Rome légendaire.

pas d'équivalent dans le texte anglais, où Titus mentionne bien ses nombreux fils morts au combat mais sans s'accuser de leur mort. Faute de trouver un équivalent exact pour chacun des termes par lesquels Titus se désigne et qui encadrent significativement le vers, les traducteurs en ont réparti les implications entre les deux mots français utilisés. Le premier, « exterminateur », rend bien la notion d'usure présente dans *Söhneverschleißer* forgé par l'auteur à partir du verbe *verschleissen* (« user, abîmer ») ; le second, « faucheur de fils », en convoquant la figure de Saturne, dont la faux est l'attribut¹⁰, conserve les connotations monstrueuses de « der Unhold »¹¹. Titus apparaît bien, dans la pièce de Shakespeare, comme un tueur d'enfants, qu'il s'agisse des siens, de ceux morts au combat à Lavinia en passant par Mutius, ou de ceux de Tamora, d'Alarbus à Chiron et Démétrius. Chez Strauss, c'est lui, et non Lucius, qui ordonne la mise à mort du fils de Tamora et d'Aaron¹², dans un tableau intitulé « Cœurs de pères ». La confrontation directe de Titus et d'Aaron y met en lumière la complémentarité symbolique des deux figures. Si Aaron proclame son ascendance saturnienne, c'est Titus qui se comporte en Saturne dévorant ses enfants et non Aaron, prêt à tout pour sauver la vie de son fils.

C'est une autre actualisation du Saturne de Goya que découvre le spectateur d'*Anéantis* lorsque Ian mange le corps du bébé que Cate avait enseveli sous les lames du parquet (p. 88). Il est vrai que sa vision des enfants n'est pas sans rappeler

¹⁰ Attribut de Saturne en tant que divinité agricole, la faux se substitue à la faucille de Cronos avec laquelle celui-ci avait émasculé son père Ouranos, lorsque le dieu latin et le dieu grec se confondent. En outre, l'homophonie entre Cronos et Chronos, le Temps, conduit à les confondre dès l'Antiquité. Dans ses *Saturnales*, Macrobe (Ve siècle), qui fut une source très importante pour le Moyen Age et la Renaissance, écrit : « Quelques uns pensent que l'on donne une faux à Saturne parce que le temps coupe, tranche et moissonne tout » (livre I, ch. 8). C'est en raison de la même symbolique que la faux devient au Moyen Age l'attribut de la Mort. Pour plus de détails et de références, voir Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Droz, 1958 et 1964, rééd. « Titre courant », 1997, p. 200.

¹¹ Pour n'en donner qu'un exemple, le film réalisé en 1996 par Volker Schlöndorff en collaboration avec Michel Tournier à partir du roman de celui-ci, *Le Roi des Aulnes*, s'intitule en allemand *Der Unhold*, en anglais *The Ogre*, autant de variantes sur le même archétype du dévoreur d'enfants.

¹² Le fait que Lucius, chez Shakespeare, soit à la fois celui qui réclame le sacrifice humain à l'acte I et celui qui commence par ordonner la pendaison du nouveau-né parce que « ce spectacle va torturer l'âme du père » (V, 1, v. 52, p. 479) peut être invoqué en faveur de l'interprétation de Daniel Mesguich : « Cette pièce raconte très exactement les problèmes et les horreurs qui s'ensuivent quand on n'a pas assez fait confiance au symbolique. Comment commence la pièce ? Un général revient à Rome après sa campagne contre les Goths, les barbares. [...] Il s'agit de faire un sacrifice, comme on en a l'habitude. Son fils vivant, rescapé, Lucius, celui qui va devenir empereur évidemment, dit : si au lieu de faire comme d'habitude on tuait le fils vivant de la reine Tamora, une barbare prisonnière ramenée à Rome, ce serait encore mieux. Comme si on n'avait pas eu assez confiance dans ces rituels habituels, dans le symbole normal. Si on saupoudrait tout cela de sang, ce serait encore meilleur. Voilà le vrai thème de *Titus Andronicus*. Le symbole ne suffit pas, il va falloir l'achever, aller plus loin, l'incarner – au sens littéral – mettre de la chair dedans, broyer de la chair. » (Jean-Marie Déprats., « Rencontre avec Daniel Mesguich, traducteur et metteur en scène de *Titus Andronicus* », dans *Shakespeare et le corps à la Renaissance*, éd. M.-T. John-Davies, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 193.

la peur qui conduit Cronos à dévorer les siens : « tu as des gosses, ils grandissent, ils te haïssent et tu meurs » (1, p. 37).

3. Mélancolie du Centaure

La violence du mélancolique ne se manifeste pas seulement par le meurtre. Elle s'exprime aussi dans le domaine de la sexualité comme en témoigne ce portrait des mélancoliques par Hildegarde de Bingen dans lequel figure déjà la vipère que l'on retrouve dans l'autoportrait d'Aaron :

Le vent du plaisir qui souffle dans les deux tabernacles de ces hommes arrive complètement déchaîné et de façon brutale, comme un vent qui ébranle fortement et brusquement une maison entière, et il dresse leur branchage avec tant de tyrannie que cette même branche, qui devrait s'épanouir en fleurs, se recourbe avec l'âpreté des comportements des vipères et dans une méchanceté semblable à celle que montre la vipère tueuse et mortelle envers sa progéniture, car la tentation du diable pour le plaisir se déchaîne si vivement chez les hommes de cette espèce que, s'ils le pouvaient, ils tueraient les femmes au cours de l'étreinte, car il n'y a en eux aucune trace d'amour ou d'affection.¹³

En proposant le viol collectif comme issue à la rivalité amoureuse de Démétrius et Chiron, Aaron s'inscrit donc dans le droit fil de la représentation médiévale du mélancolique. Mais dans une pièce où l'onomastique est toujours signifiante, les noms des violeurs méritent de retenir l'attention. Le premier, dérivant de Déméter, la Terre Mère, l'une des figures de la dévoration dans la pièce comme on le verra, souligne la force du lien qui existe entre le fils et la mère. La première réplique de Démétrius promet à Tamora la vengeance d'Hécube (I, 1, v. 132-140, p. 385) et c'est lui qui, le premier, poignarde Bassianus en disant à sa mère : « Voici, pour te prouver que je suis bien ton fils. » (II, 3, v. 116, p. 417). Chiron, le plus jeune, apparaît comme un double qui répète en écho les paroles et les actes du grand frère. Botho Strauss a choisi de mettre en valeur ce « petit frère », expression qui sert de titre au sixième tableau. Il lui invente un destin après la fuite de son frère en exploitant les implications de son nom. Chiron est un Centaure, fils de Cronos métamorphosé en cheval, comme le rappelle Ovide (*Métamorphoses*, VI, v. 126). Or la Renaissance a hérité de l'interprétation médiévale pour qui « les Centaures, qu'on dit être mi-hommes, mi-chevaux, symbolisent les hommes que la concupiscence charnelle fait semblables aux bêtes »¹⁴. Quand il annonce à Démétrius et Chiron le supplice qui les attend, Titus promet un festin « plus terrible et sanglant que le festin des Centaures » (V, 3, v. 202, p. 493), allusion au combat des lapithes et des Centaures provoqué par la tentative de viol d'Hippodamie lors du banquet de noces (*Métamorphoses* XII, v. 210-535).

Botho Strauss, dont l'intérêt pour les mythes est avéré, semble avoir réinterprété le personnage de Chiron en fonction de la figure antique du Centaure et notamment

¹³ Hildegarde de Bingen [1098-1117], *Les Causes et les remèdes*, trad. Pierre Monat, Grenoble, Jérôme Millon, 2007, p. 97.

¹⁴ Voir Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, p. 87.

de la mélancolie qui lui est associée¹⁵. « Mon amour fou pour toi a fait de moi un monstre » dit Chiron à Lavinia (9, p. 56). Le neuvième tableau suggère, en outre, que la dualité du Centaure se retrouve dans le couple que constituent les deux frères : « Je n'ai pas l'habitude des questions. C'est toujours mon frère qui répond » (p. 56). « Deux demi-cerveilles se soudent et ça donne l'esprit du mal », commente Monica/Lavinia mais le sarcasme n'obtient en retour de Chiron que la reconnaissance de son incomplétude : « Maintenant je suis séparé et seul et je cherche une moitié aimante » (p. 57). Centaure amputé de sa moitié, Chiron se retrouve peut-être face à un Centaure féminin, le couple Monica/Lavinia, qui unit en une étrange entité la voix et le corps meurtri mais désirant. Le dialogue instaure, de fait, un jeu de miroir entre les deux femmes et les deux frères :

Chiron : [...] Tout seul, je ne peux pas parler mieux.

Monica/Lavinia. Moi non plus, toute seule je ne peux pas parler. (9, p. 58)

Deux monstres voués à mourir sur le fer de Titus qui, découvrant le désir de Lavinia, s'inscrit dans le droit fil de l'interprétation médiévale du Centaure : « un démon l'a prise par les pieds et lui a tapé la tête par terre. L'horreur muée en concupiscence. Son être droit et chaste s'est imprégné de la bestialité de son violeur » (10, p. 63). Pourtant lorsque le Centaure et celle qu'il est supposé avoir contaminé par sa bestialité dialoguent, le « pauvre malade » (selon Monica, p. 73), le « garçon dégénéré » (selon Titus au moment où il le poignarde p. 74), exprime la souffrance de la culpabilité (p. 57 et 58) et du désir inassouvi. C'est en remontant aux sources antiques des mythes convoqués par le texte shakespearien de façon souvent concise et allusive que Botho Strauss déploie les potentialités signifiantes d'un nom ou d'une image. Cette invention par retour aux sources se révèle particulièrement féconde en ce qui concerne un motif que la tradition médiévale et renaissante associait déjà à la mélancolie : le cannibalisme.

II. Cannibalisme et mélancolie

Si certains mythes sont utilisés de manière allusive chez Shakespeare, celui de Philomèle, en revanche, est revendiqué comme source par le dramaturge avec une notable insistance. Aaron annonce le drame à venir en désignant Lavinia comme la Philomèle de Bassianus (II, 3, v. 43, p. 413) ; Marcus, découvrant le corps mutilé de sa nièce après le viol, convoque immédiatement le récit ovidien (III, 1 ; v. 38, p. 429) ; Lavinia elle-même place sous les yeux de son père « la tragique histoire de Philomèle » (IV, 1, v. 52, p. 451) qu'invoque encore celui-ci au moment de trancher la gorge aux violeurs (V, 2, v. 193-194, p. 493). Le dramaturge inviterait-il le spectateur à se reporter au texte d'Ovide, à l'instar Lavinia et des siens, pour mesurer la virtuosité avec laquelle il a adapté le poème au théâtre ? S'agissant du viol et de la mutilation, la réécriture semble se faire sous le signe de la surenchère : deux violeurs au lieu d'un, les mains coupées en plus de la langue. En ce qui concerne la vengeance des deux sœurs, traditionnellement désignée par l'expression « le festin de Térée », en écho au « festin de Thyeste » avec lequel elle présente

¹⁵ Voir Alain Pasquier, « Tristesse et mélancolie dans l'art grec », dans *Mélancolie : génie et folie en Occident*, p. 38.

d'évidentes similitudes, il ne s'agit plus seulement de surenchère même si celle-ci est revendiquée par le texte¹⁶. On assiste à une véritable réorganisation du scénario mythique, destinée à en renforcer la cohérence en suggérant un lien plus direct entre le crime commis et son châtement. Ce faisant, Shakespeare laisse affleurer la logique fantasmatique qui sous-tend le cannibalisme, logique que Botho Strauss se charge de rendre encore plus explicite tandis que Sarah Kane y confronte brutalement le spectateur par la seule force des images.

1. Un « inceste alimentaire »

Dans le festin de Térée, la dévoration du fils qui, dans le mythe de Saturne-Cronos est délibérément choisie comme seul moyen pour le dieu de ne pas subir ce qu'il a infligé à son propre père, est perpétrée en toute méconnaissance de cause et subie comme la vengeance de Philomèle et Procné, qui, à l'instar de Médée, lui sacrifient l'enfant innocent. Chez Ovide, Philomèle formule une accusation d'inceste (*nefandos/ concubitus*)¹⁷, correspondant à ce que Françoise Héritier appelle « l'inceste du deuxième type », à savoir le « partage en commun d'un même partenaire sexuel par deux consanguins de même sexe »¹⁸. Or le cannibalisme dont se rend coupable, à son insu, Térée s'y exprime également en des termes qui peuvent évoquer l'inceste, Procné répondant à son mari qui réclame son fils : « Tu as en toi ce que tu demandes » (*Intus habes, quem poscis*)¹⁹. Si le festin cannibale « peut être le scénario et la mise en scène imaginaire de l'inceste alimentaire »²⁰, Ovide a pris soin d'explicitier la dimension incestueuse commune au crime de Térée et à son châtement. Aux liens familiaux explicites se superpose, dans *Titus Andronicus*, une configurations familiale fantasmatique : le silence sur la mère des enfants de Titus n'a d'égal que celui sur le père de ceux de Tamora. Ils constituent dès lors une sorte de couple parental, que les multiples allusions disséminées dans la pièce identifient aux couples primordiaux de la *Théogonie* hésiodique : Ouranos et Gaïa d'une part, Cronos et Rhéa d'autre part, couples au demeurant souvent confondus depuis le Moyen Age. Titus qui, comme on l'a vu, possède bien des traits de Cronos-Saturne, endosse aussi le rôle d'Ouranos en prétendant infliger à Tamora le sort que celui-ci impose à Gaïa :

Scélérats, écoutez. Je vais broyer vos os en poudre ;
Mélée à votre sang, j'en ferai une pâte,
Et de cette pâte, je monterai un sarcophage
Pour faire deux pâtés de vos têtes immondes,

¹⁶ *Titus Andronicus*, V, 2, v. 193-194 : « For worse than Philomel you used my daughter, / And worse than Progne I will be revenged. Pire que celui de Philomèle fut le traitement que vous avez infligé à ma fille et pire que celle de Procné sera ma vengeance. » (Je traduis)

¹⁷ Ovide, *Métamorphoses*, VI, v. 540-541

¹⁸ Françoise Héritier-Augé, *Les Deux Sœurs et leur mère : anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob, 1994, p. 67. Pour une rapide analyse de la « contagion de l'inceste » dans le mythe de Philomèle, voir l'article « Philomèle » du *Dictionnaire des mythes féminins*, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, Editions du Rocher, 2002, p. 1561-1571, rédigé par Véronique Gély et moi-même.

¹⁹ Ovide, *Métamorphoses*, VI, v. 655.

²⁰ Pierre Fedida, « Le cannibale mélancolique », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 6, automne 1972 : « Destins du cannibalisme », p. 64.

Et forcer votre mère, cette garce maudite,
A dévorer, comme la terre, son propre fruit. (V, 3, v. 185-190, p. 493)

L'inceste alimentaire est condensé en un vers par Shakespeare – « mangeant la chair qu'elle a elle-même enfantée » (V, 3, v. 62, p. 496 : « Eating the flesh that she herself hath bred ») –, Tamora, poignardée par Titus, n'ayant pas le temps de réagir à la révélation qu'il vient de lui faire²¹. Botho Strauss, en revanche, explicite le fantasme qui le sous-tend dans la réponse de Tamora :

Kann eine Mutter inniger sein mit ihrem Kind,
Als wenn es wieder eingekehrt in ihrem Leib ?
Dorthin, wo es nur ihr gehört.
Und wo es sie ernährt, wie einst ihr Blut es nährte ?

Une mère peut-elle être plus intime avec son enfant

que lorsqu'il est de retour dans son corps ?
Là où il n'est qu'à elle,
et où il la nourrit comme jadis son sang la nourrissait. (16, p. 83)

L'articulation entre cannibalisme et *regressus ad uterum* est ici patente. En outre, Botho Strauss a fait en sorte que ce fantasme maternel aux implications mortifères entre en résonance avec le fantasme paternel exprimé un peu plus tôt par Titus :

Schön sind die zwei, die soviel Nähe miteinander
Teilen und sich lieben : Vater und Tochter, fast aufgelöst
In Raum und Zeit, fast grenzenlos in dieser innigen Begren-
zung : Zwei Menschen bloß an einem Tisch mit Stühlen.
Y-a-t-il plus beau que ces deux-là, partageant tant d'intimité et qui s'aiment – le père et
la fille – presque dissous dans l'espace et le temps, presque illimités dans cette limite
intime : rien que deux êtres à une table avec des chaises. (16, p. 81)

Le fait que Titus prononce ces paroles après avoir provoqué la mort de sa fille renforce la symétrie avec la réplique de Tamora commentant son acte de cannibalisme. Dans les deux cas, la dimension poétique de ces paroles porte à son paroxysme cette « douce violence » (*sweet violence*) qui définit la tragédie selon Terry Eagleton²² et révèle le fantasme incestueux archaïque dont elle tire sa puissance.

Quoique selon des modalités dramaturgiques très différentes, c'est aussi à cette configuration fantasmagique que se trouve confronté le spectateur d'*Anéantis* : le bébé que Cate ramène de son incursion dans un dehors ravagé par la guerre devient, symboliquement, le fruit du viol qu'elle a subi de la part de Ian, qu'elle retrouve avec les orbites sanglantes d'Œdipe. Lorsque celui-ci ouvre la sépulture de fortune

²¹ On retrouve le motif, associé à la Scythie comme synonyme de barbarie (ce qu'elle est déjà dans *Titus Andronicus*, I, 1, v. 131-132, p. 385), dans *Le Roi Lear* (I, 1, v. 109-110). Sur ses implications dans la pièce, voir Ann Lecercle, « La folie de Lear ou de l'inceste alimentaire », dans *La folie - Shakespeare et les arts - Le tragique*, éd. Jean Fuzier et Marie-Thérèse Jones-Davies, 1989, p. 43-58 (en ligne : URL: <http://www.societefrancaiseshakespeare.org/document.php?id=1311>).

²² Terry Eagleton, *Sweet Violence : the Idea of the Tragic*, Oxford, Blackwell, 2003.

confectionnée par Cate et dévore le petit cadavre avant de prendre sa place, le cannibalisme s'apparente aussi à un inceste alimentaire doublé d'un *regressus ad uterum* pour Ian. La mort de Ian dans le trou qui abritait le cadavre du bébé n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle d'Aaron enterré vivant. En faisant parler « la tête d'Aaron » (14, p. 76-77), le dramaturge allemand attire notre attention sur la manière dont Shakespeare exploite l'un des espaces offerts par la scène élisabéthaine : la trappe qui s'ouvre au niveau du sol permet de figurer la descente dans un espace souterrain. Elle est utilisée dès l'ouverture de la pièce pour représenter le tombeau, puis, au deuxième acte, pour évoquer la fosse dans laquelle a été déposé le cadavre de Bassianus et qui se referme comme un piège sur les fils de Titus qui vont être accusés du meurtre. Enfin, c'est par elle que descend l'acteur jouant Aaron à la fin de la pièce lorsque celui-ci est condamné à être enterré vivant. L'exploitation dramaturgique de cet espace vient prolonger les implications fantasmatiques de la comparaison entre le cannibalisme de Tamora et celui de la terre-mère, d'autant plus qu'au deuxième acte, le fossé est comparé à un « antre vorace, effroyable » (II, 3, v. 235) et à un « sein dévorant » (II, 3, v. 239). Autant d'images de la dévoration que la pièce associe explicitement à une représentation très négative de Rome.

2. Le corps dévorant de Rome

Le seizième tableau de *Viol* ne fait pas seulement de l'incorporation la forme ultime et terrifiante de l'intimité. Il souligne aussi combien ce motif revêt, dès la source shakespearienne, une dimension politique, ou, de façon symétrique, combien la Rome de Shakespeare possède une dimension fantasmatique. En effet, la réplique de Tamora est immédiatement suivie de l'échange suivant :

TITUS. Voici que la louve a déposé son enveloppe humaine.
 TAMORA. Revenons à la paix, dont Rome a un si urgent besoin.
 Toi, Titus, tu t'entends bien avec tes vieux ennemis, mes Goths.
 Pourquoi n'inviterais-tu pas les chefs des tribus à un festin de paix comme celui-ci ? je suis l'impératrice de Rome : plutôt subir le supplice de la roue que jamais laisser un Goth régner sur moi. (16, p. 83)

Dans *Titus Andronicus* Tamora n'est pas comparée à une louve mais à un « tigre vorace » (*ravenous tiger*) expression également employée pour désigner Aaron (V, 3, v. 5, p. 493 et v. 194, p. 503 pour Tamora). L'adjectif employé a significativement la même racine que le mot *rape* qui désigne à la fois le rapt de Lavinia par Bassianus dans la première scène de la pièce et le viol de la même Lavinia par Démétrius et Chiron à l'acte II. Si pour Titus et les siens, Rome est devenue « un sauvage séjour de tigres » (*a wilderness of tigers* traduit par « un repaire de tigres », scène 1, v. 53, p. 433), Botho Strauss, en comparant Tamora à une louve choisit un animal très présent dans la symbolique romaine, sous le signe de l'ambivalence d'ailleurs puisqu'il convoque aussi bien le souvenir de la louve qui a nourri Rémus et Romulus que l'image de la prostituée comme en témoigne encore le mot *lupanar*. Tamora mérite donc triplement d'être qualifiée de louve aux yeux de Titus : en tant qu'incarnation de la luxure, en tant que figure du cannibalisme et en tant qu'incarnation de la nouvelle Rome. Ces deux dernières valeurs symboliques se

trouvent également réunies par le motif de l'incorporation. En effet, dans le premier tableau, Botho Strauss a conservé et même souligné l'image contenue dans l'anglais « I am incorporate in Rom » (scène 1, v. 459, p. 401), rendue par « Ich bin nun Leib vom Leibe Roms », littéralement « je suis à présent un corps du corps de Rome » (1, p. 25, traduit par « Rome et moi ne formons plus qu'un corps ». L'image fait écho à la métaphore du « corps glorieux » présente dans le texte anglais (scène 1, v. 187, p. 388 : *glorious body*) et reprise par Botho Strauss (*der berühmte Leib*, 1, p. 16). C'est donc bien Rome qui apparaît en définitive comme un corps dévorant, un corps qui se nourrit des guerriers morts dans la première scène, qu'il s'agisse des Romains morts au combat ou des prisonniers sacrifiés, tel Alarbus.

Ce réseau métaphorique entre en résonance avec l'imaginaire médiéval et renaissant de la mélancolie de deux manières au moins. D'une part, la voracité prêtée au mélancolique trouve son expression emblématique dans la lycanthropie²³, d'autre part, dans la mesure où le mélancolique est supposé avoir des accointances avec Satan²⁴, l'image du corps dévorant de Rome convoque aussi le souvenir de la gueule de l'enfer²⁵. Le rapprochement s'impose d'autant plus au spectateur élisabéthain que la trappe qui, sur la scène, s'ouvre pour recevoir les cadavres des fils de Titus morts au combat était souvent utilisée pour figurer l'entrée de l'espace infernal, tradition dramaturgique dont joue d'ailleurs Shakespeare à la fin de la pièce lorsque cette même trappe engloutit Aaron, personnage ouvertement diabolique. Si l'on suit Carole Guidicelli qui interprète le cannibalisme de Ian, dans *Anéantis*, comme un motif suggérant la damnation du personnage²⁶, en convoquant le souvenir d'Ugolin chez Dante²⁷, le trou dans lequel Ian descend après son acte de cannibalisme apparaît bien comme l'équivalent dramaturgique de celui par lequel disparaît Aaron.

3. Violence et indifférenciation

L'image du corps dévorant de Rome et le motif de l'incorporation à Rome de Tamora semblent vérifier le lien postulé par René Girard entre violence et indifférenciation : « ce n'est pas la différence, mais bien sa perte qui cause la

²³ Voir Jean Clair, « *Aut deus aut daemon*. La mélancolie et la folie louvière », dans *Mélancolie : génie et folie en Occident*, p. 120-127.

²⁴ Voir l'article de Marie-Christine Pouchelle (références dans la note 4).

²⁵ Pour un exemple de ce motif récurrent dans l'iconographie comme dans les textes médiévaux, voir, sur un manuscrit du XIV^e siècle, l'un des quarante dessins de l'*Histoire de Fauvain*, variante illustrée du *Roman de Fauvel* (manuscrit français 571 de la BNF) http://expositions.bnf.fr/bestiaire/images/3/fau35_2.jpg

Le rapprochement entre la gueule de l'Enfer et celle du loup semble aller de soi au Moyen Âge si l'on en juge par la légende du loup de Gubbio telle qu'elle est rapportée dans les *Fioretti di san Francesco* (fin du XIV^e siècle) : après avoir obtenu du loup qui terrorisait le village qu'il le suive dans la ville « comme le plus doux des agneaux », saint François d'Assise prononce un sermon où il dit notamment que « la gueule de l'enfer où sont brûlés les damnés est encore plus à craindre que la gueule des loups enragés » (trad. M. Englebert, Paris, Denoël, 1983, p. 82).

²⁶ Carole Guidicelli, « *Anéantis* de Sarah Kane : cannibalisme et régression », dans *L'Enfant qui meurt. Motif avec variations*, éd. Georges Banu, Montpellier, L'Entretemps, 2010, p. 248.

²⁷ Dante, *Divine Comédie, Enfer*, XXXIII, v. 1-78.

confusion violente »²⁸. *Titus Andronicus*, que Girard ne mentionne pas dans l'ouvrage qu'il a consacré à Shakespeare²⁹, illustre assez remarquablement sa théorie du désir mimétique et de la violence qu'il engendre nécessairement. Lavinia, aimée de Bassianus, est choisie comme épouse par Saturninus qui, après avoir supplanté son rival sur le plan politique, semble vouloir faire de même sur le plan amoureux même si ce mariage est présenté comme une manière de récompenser Titus. De façon encore plus explicite, elle est ensuite le sujet de la rivalité entre les deux fils de Tamora, Démétrius et Chiron, évoquée dans un dialogue au cours duquel la symétrie des répliques est à la lisière du comique. Mais celui-ci se dissipe lorsqu'Aaron propose comme issue à cette rivalité l'une des formes de violence que peut engendrer le désir mimétique selon Girard, à savoir la destruction de son objet. Botho Strauss, grand lecteur de Girard, rend cette dimension encore plus manifeste : il renforce l'identification de Lavinia à Rome, déjà suggérée par l'onomastique chez Shakespeare, et souligne la rivalité instaurée entre Tamora et Lavinia par le choix initial puis le revirement de Saturninus. Enfin la figure du double masculin qui apparaissait dans le texte anglais avec les deux frères est redoublée par celle du double féminin Lavinia-Monica. Shakespeare avait accru la cohérence du réseau symbolique dans lequel s'inscrit le motif du festin cannibale par rapport au mythe de Philomèle. Strauss opère un travail comparable mais dans la perspective de la théorie girardienne du désir mimétique comme caractéristique fondamentale de l'être humain qui le voue à la violence.

La thématique mélancolique contribue à cette cohérence aussi bien dans le contexte élisabéthain d'une théorie humorale, encore fortement marquée par l'héritage fantasmatique médiéval, que dans celui de la théorie psychanalytique, pour laquelle la mélancolie se caractérise par une inaptitude à la séparation. Cette dimension est particulièrement prégnante dans la pièce de Sarah Kane où l'impulsion destructrice et autodestructrice du soldat résulte d'un impossible deuil et se manifeste par le triomphe d'une indifférenciation généralisée : le soldat se confond avec le tortionnaire de son amie, elle-même confondue avec Ian. Indifférenciation et répétition apparaissent donc comme les deux faces indissolubles d'un même phénomène.

III. Dramaturgie de la mélancolie

En ce qu'il implique une réflexion sur la personne, mot qui dérive, rappelons-le, du masque du théâtre antique *persona*, mais aussi sur l'espace et la temporalité, le théâtre offre à la mélancolie un miroir magique qui en révèle la violence originelle. *Titus Andronicus* se prête d'autant mieux à une réflexion sur ce que peut être une dramaturgie de la mélancolie que le personnage qui l'incarne y apparaît aussi dans la fonction de dramaturge au début de l'acte II, deux dimensions dont la pièce de Botho Strauss exploite toutes les potentialités. La pièce de Sarah Kane dans laquelle l'espace scénique tend à se confondre avec celui de la psyché permet, quant à elle, de préciser les modalités spatio-temporelles d'une telle dramaturgie.

²⁸ René Girard, *La Violence et le Sacré*, [1972], Paris, Hachette, Pluriel, 1998, p. 81.

²⁹ René Girard, *Shakespeare : les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990, rééd. Le Livre de Poche, Biblio essais, 1994.

1. Aaron, dramaturge mélancolique ?

Alors que le premier acte de *Titus Andronicus* était caractérisé par la dramaturgie du triomphe romain sous la direction du tribun Marcus, le deuxième confirme l'annonce d'une *revenge tragedy* par Tamora et ses fils et voit surgir avec le personnage d'Aaron un nouveau candidat à la fonction de metteur en scène. Au rapt (*rape*) imprévu de Lavinia par Bassianus qui a troublé l'ordonnance du spectacle romain dont Marcus était le metteur en scène, va succéder un viol (*rape*) minutieusement prémédité. Aaron commence par recruter ses acteurs, Chiron et Démétrius (I, 1), apporte les accessoires (II, 3) puis donne le thème du spectacle, Philomèle (II, 3, v. 43), et ses instructions à sa protagoniste, Tamora (p. 414-415). On le retrouve dirigeant le mouvement de Quintus et Martius, cette fois à leur insu (v. 192-194). Il ne lui reste plus qu'à faire entrer les spectateurs, Saturninus et Titus (p. 423-425). Marcus et Titus sont ensuite victimes d'une vengeance qui consiste à leur infliger le spectacle de Lavinia violée et mutilée (II, 4), puis celui des têtes tranchées de Quintus et Martius voisinant avec la main coupée de Titus (III, 1). La dramaturgie mélancolique d'Aaron est donc placée sous le signe de la répétition et de la surenchère dans l'horreur mais aussi du pouvoir du nom : Lavinia est vouée au destin de Philomèle dès qu'Aaron prononce ce nom ; Bassianus se condamne lui-même au rôle d'Actéon en comparant Tamora à Diane. Les scènes dans lesquelles Aaron se trouve en position de dramaturge sont aussi celles dans lesquelles le jeu avec l'intertexte ovidien est le plus manifeste. La dramaturgie d'Aaron est une dramaturgie de la répétition et de la fatalité dans laquelle les personnages ne peuvent échapper au destin qui leur est imposé par le nom mythologique qu'il leur attribue. Elle rejoint, en cela, le discours mélancolique tel que l'a étudié la psychanalyste Marie-Claude Lambotte, pour laquelle « la situation du sujet mélancolique [...] est marquée par la répétition et la fatalité »³⁰.

Dans la pièce de Botho Strauss, Aaron n'est plus en position de dramaturge mais son discours se caractérise par sa forte métathéâtralité. Celui qui se définit, dans le *Making-of*, comme un philosophe, assume cette fonction tout au long de la pièce jusqu'au commentaire final, déjà cité, sur « l'analyse et la compréhension » qui « émoussent même les cornes du diable » (p. 96). Il illustre ainsi une autre caractéristique des mélancoliques qui souffrent « d'un excès de validité logique »³¹. Le recours à la métathéâtralité apparaît ainsi comme l'unique réponse adéquate à la dépression généralisée de l'époque, renouvelant ainsi lien entre mélancolie et intellectualité très prégnant dans la pensée occidentale depuis le *Problème XXX* attribué à Aristote. Si Aaron n'est plus en position de dramaturge, le *Making-of* donne la parole à la « metteuse en scène » que l'on retrouve dans le quatrième tableau « Description d'images » jouant le rôle de l'« Objet d'observation » (*die Probandin* que l'on pourrait presque traduire par « cobaye » puisque le terme est utilisé dans le domaine de l'expérimentation médicale et pharmaceutique). Dans ces deux scènes entièrement consacrées au commentaire métathéâtral, se manifeste

³⁰ Marie-Claude Lambotte, *Le Discours mélancolique : de la phénoménologie à la métapsychologie*, Paris, Anthropos, 1993, p. 66.

³¹ *Le Discours mélancolique*, p. 94

surtout un sentiment d'impuissance face à la source shakespearienne et à la violence qui la caractérise. Il s'exprime en des termes qui rappellent deux des caractéristiques du discours mélancolique : l'absence d'affect et l'impossibilité d'aboutir à une totalité signifiante³². Interrogée sur ce qu'elle ressent à la vue des photos du viol et de la mutilation qu'elle a subis, l'« Objet d'observation » répond : « Rien, je ne ressens rien. » (4, p. 40) tandis que la metteuse en scène exprime le sentiment d'avoir été « comme morte, vide, exsangue devant cette pièce » : « Mais là, c'était comme si je me tenais paralysée à l'intérieur d'une cathédrale, la beauté de chaque pierre me confondait, mais je ne trouvais pas en moi la résonance permettant de restituer toute la puissance du bâtiment » (p. 30). Alors que l'action de *Titus Andronicus* repose sur la succession de plusieurs personnages en fonction de dramaturges : Marcus, Aaron, Titus, Lucius, celle de Botho Strauss confronte le spectateur à une fragmentation généralisée, comme en témoigne le *Making-of*, aux accents pirandelliens, dans lequel chaque acteur dit la vérité de son personnage, « pierre » d'un édifice irrémédiablement brisé.

Dans *Anéantis*, on chercherait en vain une figure de dramaturge et si le spectateur peut percevoir dans telle ou telle réplique des implications métathéâtrales, aucun personnage n'assume cette dimension. L'explosion qui détruit l'un des murs de la chambre d'hôtel entre la deuxième et la troisième scène apparaît ainsi comme l'emblème de cette dramaturgie : c'est au spectateur qu'il appartient de tenter de discerner dans la « poussière qui continue à flotter dans l'air » les traces d'un traumatisme originel en l'absence d'un « moi qui n'assume plus sa fonction d'illusion »³³. Cette absence se manifeste par l'inconsistance, dans l'acception étymologique et littérale du terme, des personnages mais aussi par la destruction du cadre dramaturgique dans sa double dimension spatiale et temporelle.

2. Espaces mélancoliques : une dramaturgie de l'effraction

Le motif récurrent du cauchemar et du sentiment d'impuissance qui l'accompagne condense remarquablement la dramaturgie mélancolique en tant que dramaturgie de l'absence du moi. « Si je rêve, je donnerais toute ma fortune pour être éveillé » s'écrie Marcus à la vue du corps ravagé de Lavinia (II, 4, v. 13, p. 427), tandis que Titus, à qui l'on vient d'apporter les têtes de ses fils et la main qu'il a sacrifiée en vain dans l'espoir de les sauver, s'exclame : « Quand donc cet effrayant sommeil prendra-t-il fin ? » (III, 1, p. 441). Botho Strauss qui a supprimé le personnage de Marcus ainsi que l'épisode de l'exécution des fils de Titus, conserve cependant l'exclamation de ce dernier qu'il lui fait prononcer en présence de Lavinia, condensant ainsi les deux occurrences du motif chez Shakespeare. Mais le vers isolé s'intègre désormais dans un long soliloque qui déploie les potentialités signifiantes de l'image :

Quand est-ce que ce sommeil terrible va s'achever ?
Je sais exactement quand il a commencé. Le moment où je me suis endormi, je le
connais. C'est quand j'ai laissé à l'autre le manteau blanc, croyant que c'était sagesse

³² *Le Discours mélancolique*, p. 63 et 66.

³³ *Le Discours mélancolique*, p. 63.

de refuser la dignité impériale.

Ô la soudaineté malvenue avec laquelle j'ai pris la mauvaise décision !

Si moi j'étais monté sur le trône, l'honnêteté d'antan [die alte Ehrlichkeit (die Ehre=l'honneur)] prévaudrait à Rome.

Bas.

Coutumes rites formes traditions.

Tout serait à sa place, chaque vie serait en sécurité, à l'abri.

Mais quand ce qui a commencé à se découdre se découd de plus en plus, quand chaque être humain se délie de l'autre, il n'y a plus que méfiance et abjection. [*Das Lose, wenn es immer loser wird, entbindet jeden Menschen bald vom anderen, es nährt das Mißtrauen und die Niedertracht*] (5, p. 45)

L'écho ménagé avec le *Making-of* par l'énumération « Coutumes rites formes traditions », variation sur « Ordre ! Règles ! Formes ! » (p. 29), suggère qu'il s'agit aussi dans ce passage de proposer une lecture de la pièce de Shakespeare en adoptant le point de vue d'un personnage. Le cauchemar n'est pas seulement une image de l'intrusion de la violence, il est aussi la conséquence d'une faute ou du moins d'une erreur. Comme chez Goya, « le sommeil de la raison enfante des monstres » : en prenant la mauvaise décision, Titus a provoqué un phénomène de déliaison généralisé, le triomphe de *das Lose*. En recourant au verbe « découdre », les traducteurs ont trouvé une solution audacieuse mais juste pour rendre l'effet produit en allemand par la substantivation d'un mot extrêmement fréquent qu'on rencontre sous forme d'adjectif (*lose* : détaché, dénoué, délié, desserré, qui a du jeu), d'adverbe (*los*), de préverbe exprimant la séparation, le détachement (*los-*) et de suffixe exprimant la privation (*-los*). Tous ces termes, comme leurs équivalents anglais (*to lose, loose, looseness*, etc.), dérivent d'une même racine indo-européenne via le latin *luere* et le grec *luein* dont le sens premier est « délier » : la première occurrence du verbe *analuein* auquel correspond le substantif *analusis* (« analyse ») se trouve dans l'*Odyssée* (II, 109) pour évoquer Pénélope en train de détisser la nuit la toile qu'elle tisse le jour. Outre sa pertinence étymologique, la traduction suggère, peut-être plus nettement que le terme allemand, les implications non seulement éthiques mais aussi esthétiques du phénomène. Ce n'est pas seulement le tissu social mais aussi le texte de la pièce qui se défait.

La convergence entre ce commentaire sur *das Lose* et le théâtre de Sarah Kane est assez remarquable. Alors que dans *Viol* le modèle shakespearien est respecté dans ses grandes lignes, ce qui met au moins une limite formelle au phénomène de déliaison dénoncé par Titus, dans *Anéantis*, c'est la forme théâtrale elle-même qui semble exploser. Si pour Cate, Ian est devenu un cauchemar (2, p. 53), celui-ci prend possession de l'espace scénique et l'épouvante de Cate lorsqu'on frappe à la porte (p. 55), s'avère bientôt justifiée avec l'irruption du soldat (p. 57) avant que l'explosion ne fasse triompher définitivement le cauchemar. Ce n'est pas seulement un élément du décor mais bien l'ensemble des conventions scéniques qui ont explosé, rendant incertain le statut de ce qui se passe désormais sur la scène : sommes-nous dans un cauchemar de Ian déclenché par la culpabilité ou dans un réel cauchemardesque ? On peut hésiter comme souvent dans le théâtre de Strindberg, et notamment dans *La Sonate des Spectres*, intertexte avéré d'une autre pièce de Sarah

Kane, *Purifiés (Cleansed)*. L'impossibilité de distinguer scène extérieure et scène intérieure est d'ailleurs une constante de son théâtre³⁴

3. Temporalité mélancolique : une dramaturgie de l'intermittence

En donnant pour titre à la première scène de *Viol* « Les formes et la soudaineté », Botho Strauss attire notre attention sur la temporalité singulière de l'ouverture de la pièce de Shakespeare qui multiplie les « coups de théâtre » : rapt de Bassianus, meurtre de Mutius, revirement de Saturninus qui choisit Tamora pour impératrice. Tous trois sont liés à Saturninus puisque c'est lui, qui en choisissant d'abord Lavinia comme épouse provoque le rapt et le meurtre du jeune fils de Titus par son père qui en découle. Cette temporalité est donc placée sous le signe de Saturne et c'est logiquement Saturninus qui, dans la pièce allemande, souligne, à deux reprises, la particularité de son rapport au temps : « Que penses-tu de mon inspiration soudaine ? », demande-t-il à Titus après avoir choisi Lavinia comme impératrice (p. 18) avant d'adresser une question similaire à Tamora : « Alors, qu'en dis-tu, de ladite soudaineté de mon choix ? » (p. 22). Comme souvent, Botho Strauss met en exergue un mot du texte anglais et en exploite toutes les potentialités signifiantes. En l'occurrence, l'adjectif *sudden* n'apparaît qu'une fois, lorsque Saturninus s'adresse à Tamora : « if thou be pleased with this my sudden choice » (v. 315, p. 394, traduit par « Si mon choix impromptu t'agrée »). Il y a bien là, néanmoins, une virtualité métathéâtrale qui s'actualise dans le texte allemand non seulement dans le titre du premier tableau et dans les deux répliques déjà citées mais aussi dans le *Making-of* qui suit. L'acteur qui joue Saturnin y dit de son personnage : « il obéit à ses humeurs » (p. 30 *gehört seinen Launen*), confirmant ainsi le commentaire de Titus, s'interrogeant sur le revirement du nouvel empereur à l'égard de Lavinia :

Lequel l'a repoussée. Lequel n'en a pas voulu. Ou alors l'a voulue juste un instant. Ou seulement par calcul ou je ne sais quelle humeur volatile. Qu'est-ce que l'humeur ? L'humeur, c'est comme des flèches éblouissantes [*grelle Blitze*] qui tombent [*stürzen*] du nuage de notre cerveau dans nos mains. (p. 23)

Quelques instants plus tard, Titus agit aussi « dans un changement d'humeur abrupt » (*in plötzlichem Stimmungswechsel*), comme le précise la didascalie, acceptant que Mutius soit enterré avec ses frères. Bassian, dans la réplique suivante, qualifie son état de mélancolie (*Schwermut*, p. 23). Il importe ici de prendre en compte le texte original pour ne pas surestimer la part de l'humeur : le mot *Laune*, du latin *luna*, n'implique pas en lui-même de référence à la théorie humorale ni par conséquent à la mélancolie et la dernière occurrence citée du mot humeur traduit un autre terme, *Stimmung*. En revanche, Titus est bien entré, par son revirement, dans le règne de la soudaineté (*Plötzlichkeit*), manifestation temporelle du triomphe de la déliaison.

³⁴ Agathe Torti-Alcayaga, « L'œuvre de Sarah Kane, le théâtre de la défaite », dans *Cycnos* Vol. 18, N°1, *Le Théâtre britannique au tournant du millénaire*, Nice, 2001, mis en ligne le 17 juillet 2008, URL : <http://revel.unice.fr/cyenos/index.html?id=1672> .

De manière comparable, le heurt à la porte qui scande la pièce de Sarah Kane lie indissolublement espace, temporalité et dissolution du moi. S'il est évidemment une expression de l'intrusion – qu'on pense, par exemple, au rôle qu'il joue dans *L'Intruse* de Maeterlinck – il souligne également par sa récurrence la spirale temporelle de la pièce dans laquelle la répétition est toujours synonyme d'aggravation. Il s'agit peut-être aussi d'une réminiscence de *Macbeth*, pièce que Sarah Kane avait mise en scène avant d'écrire *Anéantis*. Le motif, on le sait, a fait l'objet d'un commentaire célèbre de Thomas de Quincey que la jeune dramaturge connaissait certainement et dont elle a pu s'inspirer à un double titre.

Pour Thomas de Quincey, le heurt à la porte sert à marquer la césure entre le monde ordinaire et celui du meurtre qui a fait irruption sur la scène avec l'assassinat par Macbeth du roi Duncan, son hôte, pendant son sommeil :

In order that a new world may step in, this world must for a time disappear. The murderers, and the murder must be insulated- cut off by an immeasurable gulf from the ordinary tide and succession of human affairs- locked up and sequestered in some deep recess; we must be made sensible that the world of ordinary life is suddenly arrested- laid asleep- tranced-racked into a dread armistice; time must be annihilated; relation to things without abolished; and all must pass self-withdrawn into a deep syncope and suspension of earthly passion. Afin qu'un autre monde puisse faire irruption, celui-ci doit disparaître pour un temps. Les meurtriers et le meurtre doivent être mis en quarantaine – coupés par un abîme incommensurable du flot ordinaire des affaires humaines – enfermés à double tour dans quelque profond repaire : il doit être manifeste à nos yeux que le monde de la vie courante est soudain suspendu – mis en sommeil – en transe – précipité dans une épouvantable trêve : il faut que le temps soit annihilé; que soit aboli tout lien avec les choses extérieures; et tout doit s'abstraire dans une profonde syncope, dans un suspens des passions terrestres.

Le spectateur d'*Anéantis* est bien confronté à l'irruption de cet autre monde par l'explosion qui intervient entre la scène 2 et la scène 3, avec une différence essentielle par rapport à la pièce de Shakespeare cependant : il ne s'agit pas d'une « trêve » dans le « flot ordinaire des affaires humaines » mais bien d'un basculement sans retour. Alors que selon De Quincey, dans *Macbeth*, le heurt à la porte marque le retour à la normalité, dans la pièce de Sarah Kane, il scande les étapes d'une plongée dans l'abjection.

Il se pourrait cependant que ce texte soit aussi à l'origine d'une autre figure de l'intermittence dans *Anéantis* : les pertes de conscience qui affectent Cate. En effet, parmi les exemples choisis par Thomas de Quincey pour illustrer le moment du retour à la normalité figure celui-ci :

If the reader has ever witnessed a wife, daughter, or sister in a fainting fit, he may chance to have observed that the most affecting moment in such a spectacle is that in which a sigh and a stirring announce the recommencement of suspended life. Si l'on a jamais été témoin d'une crise d'évanouissement d'une fille, d'une épouse ou d'une sœur, peut-être a-t-on observé que le moment le plus touchant, en un tel

*spectacle, est quand un soupir ou un tressaillement annoncent le retour ou un recommencement de la vie suspendue.*³⁵

En donnant une existence dramaturgique à la comparaison de Thomas de Quincey, Sarah Kane en dévoile la justesse qui va bien au-delà du propos avoué de l'écrivain. Confrontée à la violence verbale de Ian, Cate s'évanouit mais les paroles prononcées alors qu'elle est « encore inconsciente » (p. 20) suggèrent que cette catalepsie la transporte sur une autre scène psychique. Les deux répliques prononcées dans cet état – « Faut que je lui dise. », « Elle est en danger. » – montrent que, sur cette autre scène, Cate découvre une vérité qui lui reste inaccessible quand elle est dans son état « normal ». Ce danger qui la menace, le spectateur le pressent depuis le début du dialogue qui rend de plus en plus manifeste le malentendu sur lequel repose la rencontre dans une chambre d'hôtel de deux êtres dont l'un est mû par le désir et l'autre par la seule compassion. De ces accès de catalepsie, le spectateur apprend seulement qu'ils sont fréquents « depuis que papa est revenu » (p. 21), seule allusion que le dialogue fasse à ce personnage. Mais il sait aussi que Ian a l'âge d'être le père de Cate, comme le précise la didascalie initiale (p. 13), et qu'une relation sexuelle a existé entre eux « des années » plus tôt (p. 27) alors qu'elle est désormais âgée de vingt et un ans (p. 13). Autant d'indices disséminés par la dramaturge qui suffisent à suggérer un traumatisme appelé à se répéter faute de pouvoir accéder à la conscience du sujet. Ce n'est pourtant pas à remonter vers cette origine qu'est invité le spectateur – comme il le serait dans une pièce d'Ibsen par exemple – ce qui lui permettrait de rester à distance. Comme le dit bien l'ouverture de la scène 3, l'explosion a déjà eu lieu : du sujet, comme du mur de la chambre, il ne reste que des débris et si des figures peuvent se dessiner dans la « poussière qui continue à flotter dans l'air », elles sont vouées à l'inconsistance. La défaite du personnage qui s'amorce dans *Blasted* ne fera qu'aller croissant dans les pièces ultérieures : « cet élément finalement assez rarement remis en cause au théâtre, se défait pièce à pièce, se fragmente en mille morceaux se répandant les uns dans les autres et recomposant sans fin d'autres figures qui sont à la fois les mêmes personnages et des personnages différents »³⁶. On est tenté d'y voir l'expression dramaturgique de la mélancolie en tant que « blessure ouverte [...] vidant le moi jusqu'à l'appauvrir complètement »³⁷.

Professeur de littérature comparée à l'Université de Nice Sophia-Antipolis, membre du CTCL.

³⁵ Thomas de Quincey, « On the Knocking at the Gate in *Macbeth* », *The London Magazine*, octobre 1823 ; *Sur le heurt à la porte dans Macbeth*, traduction et commentaire de Gérard Macé, Paris, Gallimard, 2009, p. 25-27. Le traducteur fait figurer en italiques les passages repris des citations traduites par Mallarmé dans *La Fausse Entrée des Sorcières dans Macbeth* (1897).

³⁶ Agathe Torti-Alcayaga, « L'œuvre de Sarah Kane, le théâtre de la défaite ».

³⁷ Freud, « Deuil et mélancolie », p. 162.