

**“You taught me language; and my profit on't
Is, I know how to curse”¹**

***Titus Andronicus* sur la scène allemande**

Marielle SILHOUETTE
Université Paris-Sorbonne

Dans un article paru en 1957, Bernard Dort analysait la mise en scène de *Titus Andronicus* réalisée, deux ans plus tôt, par Peter Brook à Stratford-upon-Avon et exposait les difficultés liées à la représentation de cette pièce². Celle-ci, en effet, ne pouvait, selon lui, se résumer à « une mise en place », mais exigeait un parti pris et un choix moins « esthétique » que « méthodologique et historique »³. Revenir sur l'histoire des mises en scène de la pièce permettrait donc d'étudier les voies suivies par un pays en fonction de sa tradition et de son histoire spécifiques selon les modalités générales dégagées par Dessen⁴ pour la seconde moitié du XX^e siècle : la première s'emploie, selon lui, à canaliser la violence par la stylisation en

¹. William Shakespeare, *La Tempête*, I, 2, traduction de Pierre Leyris : « Tu m'as enseigné le langage et le profit/ Qui m'en revient, c'est de savoir comment on maudit ». Cette citation de Caliban clôt le discours prononcé par Heiner Müller aux journées Shakespeare de Weimar, le 23 avril 1988.

². Bernard Dort, « Titus Andronicus » in *Théâtre populaire*, Paris, L'Arche, N° 25/1957.

³. *Ibid.*, p. 96 : « *Titus Andronicus*, comme tout Shakespeare, mais peut-être de manière plus aiguë, n'est pas, en effet, une pièce dont la mise en scène aille de soi et puisse se contenter d'être une mise en place. Un parti pris est ici nécessaire. Un choix qui, plus qu'esthétique, est méthodologique et historique ». Je renvoie ici à l'ouvrage de Daniela Peslin sur *Le Théâtre des Nations : une aventure théâtrale à redécouvrir*, Paris, L'Harmattan, 2009, et à son analyse, aux pages 269 et suivantes, de cette réflexion menée par Dort.

⁴. Alan C. Dessen, *Titus Andronicus*, Manchester, Manchester University Press, 1989 (*Shakespeare in Performance*).

masquant, par exemple, le sang sous les rubans rouges comme l'avait fait Peter Brook en 1955⁵. La scène se caractérise alors par une économie de moyens et semble comme en repli sur elle-même. La deuxième procède, au contraire, à une exposition maximale de la violence, transformant la scène, sur le mode réaliste, en un lieu d'épanchement sérial, de mutilation et de mort⁶. La troisième, enfin, souligne l'étrangeté de la pièce et en fait une farce tragique et/ou accentue la dimension parodique, voire burlesque dans la tradition du Grand Guignol⁷. Même si les trois options précédemment citées se trouvent souvent mêlées dans le théâtre allemand directement contemporain, la propension de ce dernier à une représentation que l'on a qualifiée de « sang et de sperme » (Blut- und Spermadramatik) et d'un théâtre « déchaîné » accentue plus fortement la deuxième proposition⁸. Dans sa mise en scène donnée à Stuttgart en 2010, Volker Lössch transformait ainsi le plateau en une immense cuisine représentant l'Occident (les Romains) où le combat de chair et de sang contre l'Afrique (les Goths) se déroulait entre machine à laver, four, frigidaire et poubelle. Motivée par des considérations politiques, cette vision était aussi fondée sur des connaissances philologiques solides et l'origine de la pièce dans une première version anonyme (*Titus and Vespacia*, 1592), traduite ensuite par les troupes ambulantes anglaises en Allemagne⁹, dans laquelle les Goths étaient certainement des Éthiopiens, des Maures ou des Carthaginois¹⁰. Dans la mise en scène de Lössch, Lucius,

⁵. *Ibid.*, p. 24 : « Although the reputation of this tragedy continues to daunt theatrical professionals, Brook's solutions and Olivier's achievement have served as a touchstone or stimulus for subsequent actors, directors, and designers who have experimented with ways to deal with the problems posed by the script. Among the options have been: (1) to stylise or formalise the action (e.g., ribbons in place of blood) ».

⁶. *Ibid.*, p. 24 : « (2) to seek 'realism' often with an emphasis upon blood, severed heads, maiming and brutality ».

⁷. *Ibid.*, p. 24 : « (3) to focus upon the bizarre features of the play, whether to single out the horrors in the Grand Guignol Tradition or to treat the script as parody or burlesque ».

⁸. Je renvoie ici à l'ouvrage d'Éliane Beaufils : *Violence sur les scènes allemandes*, Paris, PUPS, 2010.

⁹. *Eine sehr klägliche Tragoedia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin, darinnen denkwürdige Actiones zu befinden*.

¹⁰. Markus Marti, *Einleitung* in William Shakespeare, *Titus Andronicus. Englisch-deutsche Studienausgabe. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Markus Marti*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2008, p. 35 : « Vermutlich stammen nicht nur die Namen Titus und Vespasian, sondern auch die anderen Namen in der Kläglichen Tragoedia aus *Titus and Vespacia*. Das hieße dann aber, dass auch dort die Feinde Roms nicht Goten waren sondern Afrikaner (Äthiopier, Mauren oder Punier) ».

couvert de sang, accueillait, à la fin de la pièce, les troupes des Goths devant Rome aux cris de 'Hugahuga Ha Huga Ha Hugahuga'. Illustré ici sur le mode comique, le retour en Allemagne d'un théâtre de la violence atteste la réévaluation d'une tradition héritée du XVIII^e siècle qui, dans son effort de régularisation et de littérisation du répertoire, avait cherché à l'évacuer à tout prix de la scène.

Si Johann Christoph Gottsched s'était prononcé en 1730 dans son *Essai d'une poétique critique pour les Allemands (Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*¹¹) pour une imitation du modèle classique français, Lessing, en revanche, plaidait pour une intégration de la dramaturgie shakespearienne, plus proche selon lui de la langue et de l'esprit allemands. Dans sa dix-septième lettre sur la littérature écrite en 1759 (Siebzehnter Literaturbrief, 16. Februar 1759), il invitait ainsi ses contemporains à traduire Shakespeare, ouvrant la voie à une réception forte et continue de l'auteur élisabéthain dans l'espace allemand. Aux premières traductions réalisées par Christoph Martin Wieland entre 1762 et 1766¹², puis par Johann Joachim Eschenburg dix ans plus tard (1775-1777)¹³ vinrent bientôt s'ajouter les discours des *Stürmer und Dränger* (« Zum Schakespears-Tag » de Goethe en 1771, « Shakespear » de Johann Gottfried Herder en 1771, 1772 et 1773, et les *Notes sur le théâtre accompagnées d'une pièce traduite de Shakespeare (Anmerkungen übers Theater nebst angehängten*

¹¹. Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730) in *Schriften zur Literatur* herausgegeben von Horst Steinmetz, Stuttgart, Reclam, 1972, p. 12-196.

¹². *Shakespear Theatralische Werke*, Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland, mit Königl. Poln. u. ChurFürstl. Sächs. allergn. Privileg. Zürich, bey Orell Geßner und Comp., 1762-1766. Il s'agit d'une traduction en prose de 22 pièces du dramaturge, fondée sur une connaissance relativement lacunaire de la langue anglaise et une vision rationaliste, poussant Wieland à écarter des pièces les scènes à son avis choquantes ou ne répondant pas au canon des Lumières, et à intégrer dans le texte des commentaires explicatifs.

¹³. *William Shakespear's Schauspiele*. Neue Ausgabe, von Johann Joachim Eschenburg, Professor am Collegio Carolino in Braunschweig, Zürich, bey Orell, Geßner, Füeßlin und Compagnie, 1775-1777 ; 1782. Avec quatorze pièces nouvelles par rapport à la traduction de Wieland, cette édition en treize volumes propose le premier essai de traduction intégrale de l'œuvre dramatique. Comme le montre Christine Roger (*La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850. Propagation et Assimilation de la référence étrangère*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 163), cette publication revendique en même temps une dimension historico-critique et atteste une maîtrise « correcte » de la langue anglaise.

übersetzten Stück Shakespears) de Jakob Michael Reinhold Lenz en 1774), faisant de Shakespeare l'expression achevée du génie fixant lui-même ses règles. Au canon « restreint des pièces shakespeariennes acclimatées dans les pays de langue allemande »¹⁴, en tête desquelles figuraient *Hamlet*, *Macbeth*, *Roméo et Juliette*, *Le Roi Lear*, et, dans une moindre mesure, *Jules César*, *Othello*, *Le Marchand de Venise*, Lenz adjoignit « l'une des comédies les plus controversées du répertoire »¹⁵, *Peines d'amour perdues* (*Love's Labour's Lost*), contribuant ainsi à son ouverture lente. Mais il fallut attendre la publication, entre 1797 et 1810, des *Œuvres dramatiques de Shakespeare* par August Wilhelm Schlegel¹⁶ pour disposer en Allemagne d'une traduction « fidèle, exacte et poétique »¹⁷. Cet ensemble inachevé de dix-sept pièces¹⁸ fut repris en 1825 par Tieck dans une nouvelle édition composée pour la maison Reimer à Berlin. Augmentée des traductions réalisées par sa fille, Dorothea Tieck¹⁹, et le comte Wolf von Baudissin²⁰, celle-ci fut achevée en 1833 et, avec ses trente-six pièces, devint dès lors le texte de référence en Allemagne²¹. La pièce *Titus Andronicus* fit ainsi son apparition dans la traduction du comte Wolf von Baudissin, mais il fallut attendre le XX^e siècle pour la voir représentée, le théâtre allemand du XIX^e siècle et son public composé essentiellement de bourgeois cultivés (*Bildungsbürger*) se refusant

¹⁴. Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, op. cit., p. 5-6.

¹⁵. *Ibid.*, p. 6.

¹⁶. *Shakespeare's dramatische Werke*, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Berlin, Unger, 1797-1810.

¹⁷. Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, op. cit., p. 173.

¹⁸. *La Tempête*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Le Marchand de Venise*, *Comme il vous plaira*, *La Nuit des Rois*, *Le Roi Jean*, *Richard II*, *Henri IV* (Première partie), *Henri IV* (Deuxième partie), *Henri V*, *Henri VI* (Première partie), *Henri VI* (Deuxième partie), *Henri VI* (troisième partie), *Richard III*, *Roméo et Juliette*, *Jules César*, *Hamlet*, *Prince du Danemark*. Je reprends ici la liste donnée par Christine Roger dans son ouvrage (p. 173, note 71).

¹⁹. Celle-ci traduisit, selon les indications données par C. Roger (p. 192, note 140), *Coriolan*, *Timon d'Athènes*, *Les deux Gentilshommes de Vérone*, *Le Conte d'hiver*, *Cymbeline* et *Macbeth*.

²⁰. Le comte Wolf Baudissin traduisit *Henri VIII*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *La Mégère apprivoisée*, *La Comédie des erreurs*, *Mesure pour Mesure*, *Tout est bien qui finit bien*, *Antoine et Cléopâtre*, *Troilus et Cressida*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *Peines d'amour perdues*, *Titus Andronicus*, *Othello* et *Le Roi Lear*.

²¹. *Shakespeare's dramatische Werke*, uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck, Berlin, Reimer, 1825-1833.

à une telle exposition de la violence. En 1864, Franz von Dingelstedt monta le cycle des rois à Weimar pour le 300^e anniversaire de la naissance de Shakespeare, créant ainsi un événement sans précédent dans l'Allemagne de l'époque. La Société Shakespeare (Shakespeare-Gesellschaft) qu'il créa la même année avec Wilhelm von Oechelhäuser joua ensuite un rôle décisif dans la diffusion de l'œuvre et la réflexion sur cette dramaturgie. Entre 1874 et 1890, la troupe des Meininger représenta 820 fois six de ses pièces (*Jules César*, *Comme il vous plaira*, *Le Marchand de Venise*, *Macbeth*, *Le Conte d'hiver* et *La Mégère apprivoisée*), mettant ainsi Shakespeare, directement après Schiller, au centre de son répertoire²². *Titus Andronicus* resta toutefois absent de l'affiche jusqu'en 1937, date à laquelle le directeur du théâtre de Bochum, Saladin Schmitt, le présenta, du 9 au 15 octobre, dans le cadre d'un cycle Shakespeare consacré aux pièces romaines. S'attendant à des réactions vives, il donna la pièce d'un trait sachant que, sinon, « même ses fidèles ne seraient pas revenus à leur place » après l'entracte²³.

La pièce disparut ensuite longuement de l'affiche, balayée par l'horreur du national-socialisme, de la guerre et de la *Shoah*. Elle connut un regain d'intérêt dans la mouvance de 1968 avec un premier collage réalisé par Hans Hollmann à Bâle le 4 décembre 1969 sous le titre *Titus Titus*, une suite apparemment décousue de cinquante épisodes mêlant de courtes citations de la pièce et « une vision kaléidoscopique du présent », la critique du monde politique de part et d'autre du Mur, « du public bourgeois cultivé, de la petite-bourgeoisie 'fasciste' et même des étudiants en révolte »²⁴. Un narrateur-metteur en scène accompagnait les différentes étapes du processus figuré par une horde de hippies s'emparant tour à tour des costumes disposés en tas sur la scène²⁵. À la première scène intitulée 'Entrée des acteurs de théâtre', l'un

²². Max Grube, *Geschichte der Meininger*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1926, p. 131 (Anhang, Die Werke/Dritte Tabelle).

²³. Wilhelm Hortmann, *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert*, Mit einem Kapitel über Shakespeare auf den Bühnen der DDR von Maik Hamburger, Berlin, Henschelverlag, 2001.

²⁴. Markus Marti, *Einleitung* in William Shakespeare, *Titus Andronicus. Englisch-deutsche Studienausgabe*, op. cit., p. 56 : « 50 scheinbar zusammenhanglose Episoden, darunter auch kurze Abschnitte aus dem Stück, in der Baudissenschen Übersetzung, boten ein Kaleidoskop der Gegenwart, durchsetzt mit Kritik an der politischen Verlogenheit in Ost und West, am bürgerlichen Bildungs- und am faschistoiden Kleinbürgertum, ebenso wie an den revoltierenden Studenten ».

²⁵. Wilhelm Hortmann, *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert*, op. cit., p. 261 : « Sie [Hollmanns Fassung von *Titus Andronicus*] zeigte eine Horde von Hippies,

d'entre eux baissait quatre fois de suite son pantalon, au grand scandale du public d'habitues²⁶, et, à la dernière scène, la pièce culminait dans une orgie meurtrière²⁷. Le théâtre allemand s'emparait ainsi à sa façon du théâtre de la cruauté d'Artaud dont l'ouvrage *Le Théâtre et son double* venait tout juste d'être traduit²⁸. La même année, Claus Peymann mettait en scène, au Theater am Turm (TAT) de Francfort-sur-le-Main, un collage réalisé conjointement avec Wolfgang Wiens à partir de *Titus Andronicus* et de *Iphigénie* de Goethe. Cette comédie bouffonne mettait au centre Joseph Beuys qui paraissait sur scène, croquant et crachant des morceaux de margarine tout en déclamant des extraits du texte²⁹. Sur un mode plus structuré, l'adaptation réalisée par Friedrich Dürrenmatt, *Titus Andronicus. Une comédie d'après Shakespeare* (*Titus Andronicus. Eine Komödie nach Shakespeare*, 1970) développait en neuf tableaux cette même veine grotesque et farcesque, mêlant fidélité au texte source dans la traduction de Baudissin et variation libre sur ses thèmes. Dans le quatrième tableau, alors que Lucius se trouvait chez les Goths, Dürrenmatt introduisait ainsi le personnage historique d'Alarich qui ordonnait finalement la mort des Romains et clôturait la pièce par un constat désabusé sur la vanité des choses. Comme *Romulus le Grand*, *Titus Andronicus* figurait, dans la version de Dürrenmatt, la fin de partie d'une société moribonde dans un monde absurde³⁰. Dans ses notes sur la pièce, le

die sich auf einer Bühne über einen Haufen von Kostümen hermachen und von einem Erzähler-Regisseur durch die Stationen der Handlung geführt werden ».

²⁶. Markus Marti, *Einleitung* in William Shakespeare, *Titus Andronicus. Englisch-deutsche Studienausgabe. op. cit.*, p. 56 : « Es gab einen Theaterskandal, da sich das konservativ-bürgerliche Publikum schon zu Beginn provoziert vorkam (in Szene 1 'Auftritt der Theaterspieler' lässt ein Spieler viermal die Hose herunter — ein Affront für das bürgerliche Publikum), das jüngere Publikum sah sich aber ernst genommen und war begeistert ».

²⁷. Wilhelm Hortmann, *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert, op. cit.*, p. 261 : « [Die Handlung endet] in einer wüsten Mordorgie ».

²⁸. Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double: Das Théâtre de séraphin*, deutsch von Gerd Henniger, Frankfurt am Main, Fischer, 1969.

²⁹. Wilhelm Hortmann, *Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert, op. cit.*, p. 361 : « Joseph Beuys [...] stolzierte auf der Bühne herum, biß Margarinestückchen ab, spuckte sie aus und deklamierte Teile einer auf Band aufgenommenen, von Peymann und Wolfgang Wiens zusammengestellten Collage aus *Titus Andronicus* und *Iphigenie* ».

³⁰. Markus Marti, *Einleitung* in William Shakespeare, *Titus Andronicus. Englisch-deutsche Studienausgabe. op. cit.*, p. 55 : « Wie *Romulus der Große*, der ebenfalls das Ende Roms

dramaturge suisse la définissait comme le combat à mort entre des « héros et des monstres sans mesure » : les premiers périssaient « sur un mode tragique », leur déclin signifiant le rétablissement de la justice, les seconds, en revanche, servaient au divertissement du public par leur juste punition³¹. La fin ouvrait sur « une nouvelle scène en attente de nouvelles horreurs »³². À la première à Düsseldorf en 1970, une partie du public offusqué siffla l'auteur, l'accusant de sadisme et lui attribuant les horreurs décrites³³. La mise en scène de Karl Heinz Stroux actualisait de surcroît fortement la pièce, montrant les Goths en uniformes de la Wehrmacht, Titus dans un uniforme du XIX^e siècle. La poitrine nue de Tamora acheva de scandaliser les spectateurs de Düsseldorf³⁴.

Dans un discours prononcé aux journées Shakespeare de Weimar, le 23 avril 1988, Heiner Müller revenait sur la nécessité de commenter et d'adapter les œuvres de l'auteur élisabéthain pour le temps présent³⁵. « Nous ne serons pas à bon port tant que Shakespeare écrira nos pièces »³⁶, déclarait-il ainsi, soulignant que l'histoire du XX^e siècle avait signifié, « pour [sa] génération », « la longue marche à travers tout l'enfer des Lumières, à travers le marais de sang des idéologies »³⁷ et que le théâtre se devait de rendre compte de cette évolution. Si Shakespeare était un « miroir qui travers[ait] les époques, « notre espoir », concluait-il, était « un monde qu'il ne reflètera plus »³⁸. Il y

zeigt, wird auch *Titus Andronicus* zum Endspiel einer veralteten Gesellschaft in einer absurden Welt ».

³¹. Friedrich Dürrenmatt, *Notizen zu Titus Andronicus in König Johann. Titus Andronicus*, Zürich, Diogenes, 1980, p. 208 : « Maßlose Helden stehen maßlosen Ungeheuern gegenüber. [...] Die Helden und die Ungeheuer gehen gemeinsam unter, die ersteren tragisch, indem sie mit ihrem Untergang die Gerechtigkeit wiederherstellen, die andern zum Ergötzen der Zuschauer, indem sie ihre gerechte Strafe finden ».

³². *Ibid.*, p. 208 : « Das Ende ist eine neue Bühne, die neuer Schrecken harrt ».

³³. Markus Marti, *Einleitung* in William Shakespeare, *Titus Andronicus. Englisch-deutsche Studienausgabe. op. cit.*, p. 55 : « Das Publikum, das offenbar das Originalstück nicht kannte, schrieb die Gräueltaten Dürrenmatt zu und nannte ihn einen Sadisten ».

³⁴. *Ibid.*, p. 55 : « In der Uraufführung (Regie: Karl Heinz Stroux, Düsseldorf 1970) trat Tamora mit nackten Brüsten auf, die Goten in Wehrmachtsuniform, Titus in einer Uniform des 19. Jahrhunderts ».

³⁵. Heiner Müller, *Shakespeare une différence*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel in *Anatomie Titus Fall of Rome*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 119-125.

³⁶. *Ibid.*, p. 122.

³⁷. *Ibid.*, p. 122.

³⁸. *Ibid.*, p. 122.

avait, en revanche, dans l'adaptation de ses pièces une source possible de renouvellement et de régénérescence du théâtre allemand. Quatre ans plus tôt, Müller avait repris en grande partie la traduction allemande de *Titus Andronicus* par Baudissin et inséré dans sa pièce *Anatomie Titus Fall of Rome* (1984) de longues phrases de commentaire. Selon son principe fondamental du *dismember/remember*³⁹, il avait de cette manière procédé au démontage lyrique et dramatique du texte source et, simultanément, à la mise au jour de ses potentialités. Ce « commentaire de Shakespeare », pour reprendre le sous-titre de la pièce, devenait ainsi, selon la proposition de Müller, le « moyen de mettre en jeu la réalité de l'auteur » sur le mode du « drame » et non de la « description »⁴⁰ et il devait pour cette raison être dit non par un narrateur, mais en chœur « par l'interprète du personnage auquel il se rapport[ait] » ou « par l'interprète d'un autre personnage qui [était] avec celui qui fai[sait] l'objet du commentaire dans telle ou telle ou aucune relation »⁴¹. L'expression de l'émotion, prise en charge, « comme dans le théâtre japonais », par « le commentateur (récitant ou chœur) », était attribuée à l'interprète si cette dernière engageait le « rapport sur le processus »⁴². Plus largement, tous ceux qui prenaient part au jeu occupaient ainsi, par le commentaire, un « répertoire de rôles et de positions », de « spectateur », « voyeur », « surveillant », « reporter », « présentateur », « souffleur », « répétiteur », « sparring-partner », « pleureuse », « ombre », « double » et « spectre »⁴³. Exproprié de son rôle, l'acteur se trouvait du même coup libéré, la survie du théâtre assurée⁴⁴ et le texte devenait un « couteau » déliant « la langue des morts sur le banc d'essai de l'anatomie », « le théâtre » inscrivant ainsi « des repères dans le marais de sang des idées »⁴⁵.

Déroulant l'histoire européenne de Babylone à Auschwitz, de Rome aux totalitarismes du XX^e siècle, Müller faisait de la pièce une « machine à

³⁹. Heiner Müller, Commentaire in *Anatomie Titus Fall of Rome*, *op. cit.*, p. 114-117, p. 116.

⁴⁰. *Ibid.*, p. 115.

⁴¹. *Ibid.*, p. 115.

⁴². *Ibid.*, p. 115.

⁴³. *Ibid.*, p. 115.

⁴⁴. *Ibid.*, p. 116 : « La marche à reculons de la vie dans le capitalisme, ou dans la coexistence avec lui sur une planète avec cave commune (fuite par la surface, croissance de la mort dans les caves), déchire le lien de l'acteur à la/sa propriété privée : il ne joue plus aucun rôle. L'expropriation = libération de l'acteur comme condition de survie du théâtre ».

⁴⁵. *Ibid.*, p. 116.

destruction de l'ordre du monde occidental »⁴⁶ activée par le « nègre » Aaron, seul de tous les personnages à « être », comme l'indiquait le commentaire à la scène 3, « son propre metteur en scène », à « tirer le rideau », à « écrire le scénario et à souffler »⁴⁷. Apprenant à « ses loups » (les Goths) à « exercer leur canine/ sur la biche du jour et à tuer son cerf » (scène 3)⁴⁸, il réalisait sa vengeance noire et enseignait son alphabet à Rome et à son général en chef, l'« anatomiste »⁴⁹ Titus, représentant de l'histoire du monde occidental jusqu'à Auschwitz. La pièce se terminait par la victoire des Goths que Rome avait associés aux nègres et aux juifs⁵⁰, et le dernier commentaire chantait leur danse « sur la cendre de Rome »⁵¹. Comme l'indiquait Müller, la « théâtralisation de la réalité par la politique comme dépendance de la technologie » renvoyait alors « le théâtre à sa réalité, dont le tempo [était] l'explosion freinée »⁵² et la forme la géométrie⁵³. Porteuse d'une utopie, l'adaptation par le commentaire permettait « le processus d'apprentissage des morts », il faisait de la mort « une tâche à accomplir » et, dans le ventre de la tragédie, mettait au jour la « farce », ce virus qui, selon Müller, venait de l'avenir⁵⁴. *Anatomie Titus Fall of Rome* était de ce point de vue une nouvelle forme d'évocation et de conjuration des morts (*Totenbeschwörung*) dont le dramaturge faisait l'une des fonctions essentielles du drame⁵⁵ et ce dialogue

⁴⁶. Tomo Mirko Pavlovic, « In der Monster-Miele-Folterwaschmaschine » in nachtkritik.de, Stuttgart, 2. Mai 2010 : « Müller tat es auf auf intelligente, verstörende Weise, weil er den Titus Andronicus assoziativ anreichert, die Knochenmühle Europa von Babylon bis nach Auschwitz knirschen lässt, das Drama in der westlichen Weltordnung als Zerstörungsmaschine erblickt ».

⁴⁷. Heiner Müller, *Anatomie Titus Fall of Rome*, op. cit., p. 26 (scène 3: Aaron). La citation est dans le texte en capitales et appartient donc au commentaire.

⁴⁸. *Ibid.*, p. 27.

⁴⁹. *Ibid.*, p. 80 (scène 10).

⁵⁰. *Ibid.*, p. 114 (scène 14) : « Lucius : Le Goth est un nègre est un juif/ N'a-t-il pas les cheveux crépus la peau noire la lèvre lippue ».

⁵¹. *Ibid.*, p. 114 (scène 14) : « le boucher des Goths au look cannibale/danse avec le nègre sur la cendre de rome ».

⁵². Heiner Müller, Commentaire in *Anatomie Titus Fall of Rome*, op. cit., p. 115-116.

⁵³. *Ibid.*, p. 115 : « Le commentaire de Titus joue aux dés avec des matériaux de hasard, le terrain de jeu est provisoire, les coordonnées sont angoisse et géométrie ».

⁵⁴. *Ibid.*, p. 115.

⁵⁵. Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Francfort/Main, Verlag der Autoren, 1990, p. 64 : « Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung ».

avec les morts ne devait pas être rompu tant que ces derniers n'avaient pas rendu le potentiel d'avenir enterré avec eux⁵⁶.

Il est saisissant de constater à quel point Müller s'appropriait, dans ce discours prononcé en 1988, certaines lignes interprétatives d'une réception productive de Shakespeare esquissées par Goethe dans son célèbre essai intitulé « Shakespeare und kein Ende! »⁵⁷, écrit en 1813 et paru en 1815 dans le journal *Morgenblatt für gebildete Stände*⁵⁸. Directeur depuis 1791 du Théâtre National rattaché à la cour de Weimar — une fonction qu'il devait occuper jusqu'en 1817 —, Goethe avait fait l'objet de multiples attaques de la part des romantiques après sa mise en scène très libre de *Roméo et Juliette* en 1812. Il s'était en effet emparé de la pièce avec une totale liberté et l'avait fortement adaptée, coupant ainsi près d'un tiers du texte, réécrivant des passages entiers, changeant des personnages et remplaçant la réconciliation finale par une mise en garde à l'adresse du public⁵⁹. À la première de la pièce le 1^{er} février 1812, le programme annonçait une mise en scène de Goethe « d'après Shakespeare et Schlegel »⁶⁰. Cette adaptation s'opposait totalement

⁵⁶. *Ibid.*, p. 64 : « Der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft in ihnen begraben worden ist ».

⁵⁷. Dans son ouvrage sur *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, Christine Roger traduit justement ce titre par *Shakespeare à n'en plus finir !* (p. 76). Mais on peut aussi le comprendre au sens littéral de *Shakespeare n'est pas une fin*.

⁵⁸. Johann Wolfgang von Goethe, « Shakespeare und kein Ende! » in *Morgenblatt für gebildete Stände* 113 du 12 mai 1815, p. 449-452 (*Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, hrsg. von Johannes John et al., München, Hanser, 1985-1991, p. 173-186).

En 1995, alors qu'il adaptait la pièce de Brecht *Arturo Ui* au Berliner Ensemble, Müller reprenait librement ce titre dans le programme du spectacle et intitulait ainsi *Auschwitz kein Ende* son texte issu d'une conversation avec de jeunes metteurs en scène français (Heiner Müller, « Auschwitz kein Ende » in *Drucksache 16*, éd. par le Berliner Ensemble, Berlin, Alexander Verlag, 1995, p. 603-614 (Ein Gespräch mit jungen französischen Regisseuren, Berlin, September 1992).

⁵⁹. Thomas Zabka, *Dichter und Regisseure. Bemerkungen über das Regie-Theater*, Antworten auf die Preisfrage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1993, Göttingen, Wallstein-Verlag, 1995, p. 21 : « Im Sinn der Gegenwart strich der Regisseur [Goethe] ein Drittel des Dramas, schrieb wichtige Passagen — vor allem in der Exposition — neu, veränderte Charaktere und ersetzte die Versöhnung am Schluß durch eine mahnende Ansprache ».

⁶⁰. Walter Hinck, *Goethe. Mann des Theaters*, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1982, p. 22 : « Der Theaterzettel der Erstaufführung vom 1. Februar 1812 kündigt *Romeo und Julia* als 'Trauerspiel in 5 Aufzügen, nach Shakespeare und Schlegel, von Goethe' an » [souligné par Walter Hinck].

à la vision des romantiques qui, à l'instar de Tieck⁶¹, réprouvaient « toute altération (Entstellung) de l'œuvre dramatique au nom de son unité poétique supposée »⁶². Goethe plaidait à l'inverse pour une appropriation différenciée des œuvres shakespeariennes en fonction des nécessités propres à la scène. Plus largement, il envisageait le génie de l'auteur au-delà du théâtre, voyant dans cet art non le lieu de sa pleine expression, mais de sa limitation imposée par le goût et les attentes du public. Selon lui, « Shakespeare n'a[vait] pas écrit pour le théâtre, il n'a[vait] jamais songé à la scène, elle était beaucoup trop étroite pour son grand esprit, même le monde visible était trop étroit pour lui »⁶³. Il ne faisait donc pas appel « à l'intelligence sensible de notre regard », mais cherchait à « entrer directement, par l'écriture, en résonance avec notre intériorité profonde »⁶⁴. Si l'on voulait saisir toute la portée de son génie, il fallait, selon Goethe, envisager son œuvre comme celle d'un poète et préférer, à la déclamation, la récitation par « une voix naturellement juste » permettant de suivre « le fil tenu sur lequel il tisse les événements »⁶⁵. Goethe opposait enfin à la conception romantique d'un Shakespeare « poète de l'onirique et du merveilleux »⁶⁶, développée par Tieck dans son essai *Sur l'Emploi du merveilleux par Shakespeare (Shakespears Behandlung des Wunderbaren, 1793)*, la vision d'un poète ancré dans la réalité dont les

⁶¹. Ludwig Tieck, « Bemerkungen über Charaktere im <Hamlet> und über die Art, wie diese auf der Bühne dargestellt werden können » in *Kritische Schriften*, zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck, 4 vol., vol. 3, Leipzig, Brockhaus, 1848-1852, p. 243-244.

⁶². Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, op. cit., p. 77.

⁶³. Johann Wolfgang von Goethe, *Conversations avec Johann Peter Eckermann* du 25 décembre 1825 in *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, op. cit., vol. 19, p. 152 : « Er [Shakespeare] ist kein Theaterdichter, an die Bühne hat er nie gedacht, sie war seinem großen Geiste viel zu enge; ja selbst die ganze sichtbare Welt war ihm zu enge ». (traduction : Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, op. cit., p. 83).

⁶⁴. Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, op. cit., p. 82.

⁶⁵. Johann Wolfgang von Goethe : « Shakespeare und kein Ende! », op. cit., p. 175 : « Es gibt keinen höhern Genuß und keinen reinern, als sich mit geschloßnen Augen, durch eine natürlich richtige Stimme, ein *Shakespear'sches* Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen. Man folgt dem schlichten Faden, an dem er die Ereignisse abspinnt ».

⁶⁶. Christine Roger, *La Réception de Shakespeare en Allemagne de 1815 à 1850*, op. cit., p. 86.

qualités majeures étaient la « simplicité, la sincérité, la vigueur et la naïveté »⁶⁷. Shakespeare était ainsi un auteur à la fois ancien et moderne, il reprenait de la tragédie ancienne la notion de Devoir et empruntait au drame moderne le Vouloir individuel. Envisagé comme une nécessité venue de l'extérieur, ce vouloir se rapprochait du devoir et de la nécessité antiques tout en prenant une signification morale nouvelle⁶⁸.

Dans l'adaptation réalisée par Botho Strauß en 2005, l'accent était constamment mis sur la langue comme vecteur tragique et comique de l'observation scientifique de la violence, de son expression, de sa traduction et de sa mise en scène. Par le mélange des registres bas et élevés et l'ouverture d'un large éventail allant de la tragédie à l'univers parodique des médias (*reality* et *talk-show*, séries télévisées, etc.), Strauß aiguisait l'ouïe du spectateur après avoir délégué au jeune Lukas la fonction du regard premier posé sur l'image scénique. Pour reprendre les termes de Peter Kümmel, les personnages devenaient alors des « altesses » du langage, mais de vrais « incapables » dans le domaine de l'action⁶⁹. En ce sens, Monica n'était pas seulement la « traductrice/ metteuse en scène/ objet d'observation » comme le voulait la traduction française. À son nom était surtout associée, dans la version originale, la fonction de « metteur en scène » (Regisseurin) et de « Probandin » dans les trois sens du terme allemand, autrement dit un objet d'observation et un cobaye utilisé pour des tests psychologiques et pharmaceutiques, celle pour qui on dresse un arbre généalogique et un tableau des ancêtres et, enfin, celle qui se trouve en liberté conditionnelle, tenue de rendre régulièrement des comptes auprès des autorités⁷⁰. Ce triple objet de la science, de l'histoire et de la justice, celle qui « n'était pas là en tant que personne » (scène 13, p. 73) mais comme « bouche portable » de Lavinia (scène 10, p. 61), advenait toutefois, à la fin de la pièce, au statut de sujet et de fille de Titus. La dignité associée au nom de Lavinia faisait place au prosaïsme plat du patronyme Monica emprunté aux séries télévisées.

⁶⁷. *Ibid.*, p. 86.

⁶⁸. *Ibid.*, p. 86-87.

⁶⁹. Peter Kümmel, « Hoheiten, wenn sie sprechen, Stümper, wenn sie handeln. Die redesüchtigen Figuren des Dramatikers Botho Strauß » in Thomas Oberender (Hrsg.), *Unüberwindliche Nähe*, Texte über Botho Strauß. Fotografien von Ruth Walz, Berlin, Theater der Zeit, 2004, p. 116-120.

⁷⁰. Duden : « Proband, der: 1. (Psych., Med.) *Versuchs-, Testperson (bei psychologischen Untersuchungen oder Tests von Arzneimitteln)*. 2. (Genealogie) *jmd., für den eine Ahnentafel aufgestellt wird*. 3. *zur Bewährung entlassener Strafgefangener, der von einem Bewährungshelfer betreut wird* ».

Conformément à cette origine, sa dernière scène d'apparition la montrait dans la sphère domestique, débarrassant la table après le repas cannibale de Tamora avec, au menu, du ragoût de Chiron. Apparemment à l'inverse de cette dégradation, le jeune Lukas, de spectateur passif, se transformait en acteur de tragédie et reprenait le rôle de Lucius. Il haranguait alors les foules et œuvrait pour le salut de Rome après avoir éveillé la compassion des Goths. Mais la structure de théâtre dans le théâtre renvoyait le héros en herbe au prosaïsme du supermarché. Ainsi le spectateur pouvait-il, à sa suite, « maudire » celui qui le démasquait comme un simple consommateur d'histoires, un Œdipe des temps modernes, toujours prompt à décrypter les énigmes et à rire du monstre « aux portes de la ville », mais aveugle à la réalité de la violence tragique⁷¹. Le torse de Lavinia, torturé de désir, et son cri en faveur de la vie avaient entre-temps ouvert une brèche et une béance nouvelles dans le spectacle et la réalité de la violence sur le mode paradoxal d'une résistance à cette dernière. S'opposant par son désir à l'enchaînement fatal de la vengeance voulue par Titus, elle entraînait l'action et le spectacle en *terra incognita*. La parodie et la satire de la langue du désir mâtiné d'amour romantique, empruntée aux séries télévisées, étaient systématiquement dépassées par l'outrance de la charge menée contre la banalité de l'horreur propre aux modes de représentation et de réception des medias en général. Le spectateur se trouvait alors confronté à une problématique des « formes et de la soudaineté » dont Strauß avait fait le titre originel de la pièce⁷², et à la fulgurance de l'étrangeté. Dans sa mise en scène, réalisée en 2005 au Théâtre de l'Odéon, Luc Bondy avait d'ailleurs fortement souligné cette dimension en attribuant le rôle à la comédienne allemande Dörte Lyssewski. Comme l'écrivait George Steiner dans *Réelles présences*, la pièce rendait ainsi, « par certains aspects, l'étrangeté plus étrange », elle cherchait à « nous enseigner l'énigme inviolée de l'altérité des choses et des présences animées », à rendre « tangibles, comme ne le fait aucun autre

⁷¹. Botho Strauss, *Viol d'après Titus Andronicus* de Shakespeare, traduction de Michel Vinaver et Barbara Grinberg, Paris, L'Arche, 2005, p. 11 : « Premier Crieur : Il était une fois un petit gars aussi gai que toi dans le public. Il riait de tout ce que nous lui racontions, il riait parce qu'il comprenait trop bien de quoi il retournait : de ce merveilleux rêve d'enfant qui est devenu réalité ! Aux portes de la ville... *Le garçon Lukas bondit de sa chaise*. Le garçon : Je te maudis ! »

⁷². Le comédien Jürgen Holtz (Titus Andronicus) dans un entretien (« Berliner Ensemble. Deutsche Erstaufführung: 'Schändung' von Botho Strauß nach Shakespeares 'Titus Andronicus' »), paru le 26 janvier 2006 dans le *Berliner Zeitung* : « Ursprünglich wollte Strauß das Stück 'Die Formen und die Plötzlichkeit' nennen ».

moyen de communication, l'instabilité et l'étrangeté sans consolation, sans domicile, de notre condition »⁷³.

⁷³. George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, 1991, p. 171, p. 172.

