

***Schändung*, la pièce de toutes les profanations**

Marthe SEGRESTIN
Université Paris-Sorbonne (CRLC)

Le titre français, *Viol*, ne rend pas compte de tous les sens de *Schändung*, qui signifie aussi profanation, outrage. Il ne nomme donc pas explicitement ce qu'est véritablement la pièce, un viol doublé d'une profanation. La pièce contient de multiples profanations : Titus ouvre le bal en souillant sa victoire du sang d'Alarbus et de son fils. Le monde dont il est issu, celui des formes, des rites et des traditions, est ensuite à son tour l'objet de toutes les profanations : sa fille, dans son effrayante transformation, déchire ses « précieux livres anciens » et outrage sa précieuse culture. Pour finir, Strauss se met de la partie, jouant au « fou », conspuant cette fille et le monde qu'elle représente, l'Allemagne de la deuxième moitié du XXème siècle. L'outrage en a scandalisé plus d'un : en opposant deux Empires romains, le monde ancien des traditions et de la grandeur, et le monde nouveau, vide et abject, Strauss fait évidemment référence à deux Allemagnes, celle d'avant et celle d'après, mais avec un esprit à rebours : alors que l'Allemagne d'après-guerre n'a cessé de rejeter la vieille Allemagne et sa grande culture, incapables de contrer la Barbarie, peut-être même complices de la Barbarie, Strauss traite avec mépris la jeune Allemagne et sa petite culture, la série de ses reniements qui l'ont menée au bord du gouffre. Strauss va même plus loin : à travers le portrait de Titus, il ose montrer une nostalgie de ce temps ancien des héros, un temps où la vie, le monde, les mots avaient un sens, contrairement au monde de chien sur lequel règne en maître Aaron, devenu le philosophe de la dégénérescence.

Nous envisagerons successivement les trois profanations, celle des monstres, celle des chiens, et celle des fous.

La première scène oppose bien deux mondes, dès son titre : « les formes et la soudaineté ». Il y a d'un côté le monde représenté par le soldat héroïque, qui a fidèlement servi Rome pendant quarante années et dont la devise est répétée à loisir : « Droit et coutume, culte et tradition ». De l'autre côté, il y a la jeune génération, celle de Saturnin et de Bassian, qui obéit à son humeur et non à des rites et en laquelle Titus ne voit que fausseté. Le tableau pourrait paraître caricaturalement manichéen : d'un côté la grandeur du héros au parler sincère et loyal, de l'autre la couardise d'une jeunesse au parler hypocrite et irrespectueux. Mais il y a, pour empêcher ce manichéisme, voire pour l'inverser, le double acte monstrueux de Titus : le sacrifice d'Alarbus et le meurtre de son fils Mutius. Tamora renvoie le noble Romain à sa barbarie, tandis que lui-même détaille avec une sorte de délectation les étapes de l'holocauste : « Prenez-lui Alarbus. Découpez-le d'abord, puis jetez-le dans les flammes. Petit bout par petit bout. En morceaux si petits que le feu le dévore sans laisser de restes » (p. 14). Cet holocauste inverse sur-le-champ l'ordre des dignités et des légitimités. A l'évidence, le parallèle avec l'Allemagne du XXème siècle s'impose dès le début. Dans son Manifeste intitulé *Le Soulèvement contre le monde secondaire*, Strauss a de la même façon opposé le monde primaire, l'Allemagne de la première moitié du XXème siècle, et le monde secondaire, l'Allemagne après 1945¹. Le monde primaire, représenté par Titus, avec son respect des formes, des traditions, s'est monstrueusement disqualifié quand Hitler a tiré parti de sa discipline et de son désir de servir. Alors a pu prospérer un monde secondaire qui s'est employé à détruire le monde primaire devenu odieux, ses croyances, ses traditions, sa culture.

La première scène met donc en place ce dualisme, en plaçant logiquement la profanation – la *Schändung* – du côté de Titus. Tamora emploie ce terme pour qualifier le sacrifice de son fils : « A quoi bon profaner par un acte atroce la joyeuse célébration de la victoire ? »² (p. 13). Par la suite, les personnages de la pièce s'emploient à humilier Titus et à démolir tous les préceptes de son univers, à commencer par sa fille, qui le traite de vieux soudard. Mais la voix de Strauss est ailleurs, indéniablement. Sans vouloir esquiver la *Schändung* de Titus et ce qu'elle représente, il

¹. B. Strauss, *Le Soulèvement contre le monde secondaire, Un manifeste*, L'Arche, 1996 (Recueil de trois textes : *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, Distanz ertragen, Anschwellender Bockgesang*).

². « Wozu willst du mit einer Greueltat die frohe Siegesfeier schänden ? » (Deutscher Taschenbuch Verlag, p. 16).

semble vouloir jeter l'anathème sur une autre *Schändung*, dont les conséquences pourraient être à terme tout aussi monstrueuses, celle du monde secondaire. Là est la violence de Strauss, insupportable pour certains : la pièce, contre la tendance dominante, entend sauver de l'ostracisme généralisé certaines vertus du monde ancien, et stigmatiser en revanche la pente dangereuse, iconoclaste, de notre temps.

Strauss en effet, ne cesse d'opposer le monde de Titus, qui avait un sens, et celui d'après, qui, sous couvert de progrès, a tout détruit sans rien reconstruire. Le *Making of* entérine cette rupture, avec un Aaron promu maître à penser de ce monde secondaire, un monde de « chien » sur lequel règne un chien noir. « Un libre penseur, un hérétique ou mieux encore : un cynique », voici le philosophe de ce nouveau monde dans lequel est englobé le public, philosophe de la destruction et du vide, qui, de négation en négation, mène à la haine. Il est le Nietzsche des temps modernes, animé d'un feu proprement dionysiaque (OUI à la vie) et d'une volonté de détruire, d'inverser toutes les valeurs (NON à ce qui se dresse contre la vie, à la morale de Titus perçue comme une morale de renoncement à la vie). Comme Nietzsche et Zarathoustra, Aaron veut dire OUI et faire NON³ : il devient alors l'immoraliste, le destructeur démoniaque, celui qui récuse tous les symboles, les cultes, le « bric-à-brac de significations » de l'ancien monde (p. 29) et qui érige le diktat du non-sens au début de la troisième scène : « Tout est insignifiant. Les étoiles et les victoires, les femmes et les gnomes, l'empire, le ciel, la vie : une vague d'insignifiance balaie le cercle terrestre. Tout est inintéressant » (p. 32)⁴. Or, c'est ce penseur de l'insignifiance qui mène le jeu, qui tire les ficelles du nouvel Empire romain, et par métaphore, de l'Allemagne d'après-guerre.

L'ensemble de l'édifice est alors menacé par le vide, qui est la grande affaire de cette réécriture de la pièce de Shakespeare. En effet, dans le monde d'Aaron, les valeurs du monde ancien n'ont plus de sens. Ce qui est ancien, ce qui appartient au monde primaire est vidé de sa substance : cela atteint évidemment les croyances de Titus, mais aussi Shakespeare lui-même. Titus d'abord : ses traditions et ses croyances sont condamnées au rien dès le début

³. Nietzsche montre dans *Ecce Homo* comment toute sa philosophie est sous-tendue par le dionysisme qui implique de dire oui (acquiescement à la vie) et de faire non (inverser les valeurs, détruire tout ce qui se dresse contre la vie, comme la morale chrétienne).

⁴. « Was wäre nicht bedeutungslos ? Die Sterne und die Siege sind's, die Frauen und die Schurken, das Reich, der Himmel und das ganze Leben : eine Woge von Bedeutungslosigkeit begräbt den weiten Erdkreis unter sich » (dtv, p. 36).

de la pièce. L'adverbe « umsonst » (pour rien) est utilisé à plusieurs reprises pour évoquer son sort. C'est d'abord Saturnin qui fait remarquer que Titus a tué « inutilement »⁵ son fils : cet acte n'a aucun sens. Plus généralement, Titus admet après le viol de Lavinia que toute sa carrière au service de Rome a perdu tout son sens : « Je me suis assez battu pour cette Rome damnée. Pour rien » (p. 44)⁶. Pour renforcer l'image, Titus est dans la première scène juché sur un podium creux : le podium est une tombe dans laquelle on dépose les corps de ses enfants morts et au bord de laquelle il vacille, homme fidèle environné de néant. Shakespeare ensuite, car c'est bien le monde primaire dans son ensemble qui est menacé d'insignifiance. Dans le *Making of*, la metteuse en scène constate que la pièce ne résonne plus, littéralement que celle-ci « lui parle une langue qu'elle ne comprend pas » (« das Werk sprach zur mir in einer Sprache, die ich nicht verstand »). La pièce, pétrie de significations en 1594, est menacée de non-sens dans les années 2000 ; la metteuse en scène se sent « vide » (« leer ») et redoute un spectacle où « la vengeance tourne à vide » (p. 27)⁷. Voici donc le cœur de la *Schändung* dénoncée par Strauss et directement liée au traumatisme de l'Holocauste : dans un effort de conjuration, les générations allemandes d'après-guerre ont tout renié, tout saccagé, tout oublié et frappé de non-sens leur histoire, leurs traditions et leur culture.

Si Aaron en est le maître à penser, Lavinia est l'incarnation de ce monde secondaire. Au début de la pièce, elle n'est encore que la fille de Titus, fidèle, respectueuse des traditions. Mais elle est déjà symbole de la rupture lorsque Bassian l'enlève. A partir de cet instant, elle passe du monde des « formes » à celui de la soudaineté, et ne va cesser de récuser, de profaner le monde primaire dont elle est issue. Juste avant le viol dans la scène 3, elle proclame de façon abrupte et très symbolique face à Tamora : « On peut tout casser, tu entends ? Tout. Le grand empire romain un tas de débris » (p. 35)⁸. La fille du grand général d'un Empire en ruines, avant même d'être violée, envisage la possibilité de tout casser. Aaron, en encourageant le viol et la mutilation de Lavinia, renforce cette possibilité en détruisant son « serment de fidélité à Bassian », ultime concession de Lavinia au monde des formes. Après le viol, Lavinia est un personnage mutilé au sens propre, brutalement émancipée de

⁵. « Umsonst hast du den Jüngsten deinem Trotz geopfert » (dtv, p. 24).

⁶. « Ich habe genug gefochten für das verdammte Rom. Es war umsonst » (dtv, p. 49).

⁷. « Die Rache läuft leer » (dtv, p. 31).

⁸. « Man kann alles kaputt machen, hörst du ? Alles. Das große römische Reich ein Trümmerhaufen » (dtv, p. 39).

son père et brutalement façonnée par Aaron : elle devient alors le symbole de l'ère du rien, où se rejoignent pour Strauss la décadence de Rome et le tragique après-guerre allemand. La façon dont elle se décrit à Chiron dans la scène 9 est à cet égard très révélatrice : « Un tas de décombres, un tronc ébranché. La gueule vide » (p. 57)⁹.

Violée, privée de langue et de bras, Lavinia concentre toute l'insignifiance dont Aaron pare l'univers, d'abord parce qu'elle ne peut plus parler. C'est comme si elle était alors exclue de l'expérience du sens. L'entrée en scène de Lavinia mutilée, à la scène 5, se fait sous les moqueries de Demetrius : « Qu'est-ce que tu dis ? Je ne te comprends pas. Coac, coac, coac » (p. 42)¹⁰. Ceux qui l'aiment ne la comprennent pas mieux, à commencer par son père, qui se plaint d'une enfant devenue tout entière « langue étrangère » et qui envie Monica, sa bouche portable. Mais Monica, si elle peut reproduire des sons, se heurte aussi au non-sens de Lavinia, comme au début de la scène 9 :

Monica : Pourquoi cette querelle ? Ai-je fait quelque chose qui te déplaît ?

Je te traduis du mieux que je peux. Mais ce que tu dis là, je ne le comprends pas (...). Qu'est-ce que ça veut dire : torche de fleurs ? Je ne comprends pas » (p. 55).

Mais si Lavinia offre une image spéculaire de l'ère du vide, c'est surtout parce que, comme Aaron, elle incarne la passion du Oui nietzschéen (« Lavinia veut vivre ») et la volonté de « faire Non » (« on peut tout casser »). Dans la seconde scène domestique, l'acquiescement à la vie, visible dans sa façon de manger et de proclamer son désir, va jusqu'à l'acceptation de la violence subie. Il implique qu'elle renie et profane la morale paternelle, présentée comme une morale de renoncement (« Elle ne doit pas vivre »). Déjà, lorsqu'elle retrouve Titus après le viol, elle ne cesse de secouer la tête, comme le remarque Titus désemparé. Ces mouvements sont le prélude des hostilités engagées contre son père et le monde primaire en général : la première scène domestique en est le théâtre, elle y insulte son père, et surtout, elle arrache les pages de ses « précieux livres anciens », reniant symboliquement le monde de Titus et sa culture, devenant par ce renoncement une représentante exemplaire du monde secondaire, que Strauss, après Steiner, définit dans son Manifeste comme « l'époque "d'après la Parole", l'épilogue », en précisant : « Celui-ci, il est vrai, a commencé avant, avec Nietzsche proclamant la mort du Dieu-Logos, mais l'empire de l'abjuration et du reniement, avec ses innombrables provinces radicales et ses

⁹. « Das Trümmerstück von einem Weib, das Rumpferüst. Das Hohle Maul » (dtv, p. 63).

¹⁰. « Was sagst du ? Ich versteh dich nicht. Quak, quak, quak » (dtv, p. 47).

jeux intellectuels satyriques et subversifs ne pouvait se déployer sans restriction qu'après la Seconde Guerre mondiale et le culte nazi, comme hideuse mise en lumière de l'odieux »¹¹. Dans *Viol*, Aaron joue le rôle de l'intellectuel satyrique et subversif, et Lavinia représente plus généralement l'époque, enfermée dans ses négations et sa haine du père, privée de la parole, c'est-à-dire du Sens.

Lavinia poursuit jusqu'au bout cette logique de profanation et de reniement. Face à son père qui trouve indécent de la voir manger, elle se goinfre goulûment ; lorsqu'il « chérit d'elle une image de supplice », elle revendique les délices de l'amour, et quand il déclare haïr son violeur, elle se met à désirer celui-ci. Les deux scènes domestiques sont à cet égard fondamentales, montrant bien comment ce rejet catégorique du monde primaire, combiné à un vide généralisé, aboutit à un remplissage terrible et compulsif. Elles montrent que chaque acte de Lavinia n'a d'autre sens que d'être dirigé contre le père, représentant terrible de la profanation originelle. Lavinia oppose donc à l'anorexie rêvée de Philomèle un appétit énorme :

« Ne mange pas autant, Lavinia. (...) »

Laissez-en un peu Lavinia. N'avale pas tout.

Prive-toi languis jeûne jusqu'à plus souffle »(p. 60)¹².

Ces trois impératifs, accolés sans ponctuation, disent bien le désir impérieux de Titus de voir sa fille mourir d'inanition. Par réaction, elle vise la réplétion, quitte à briser tous les tabous, bravant les dieux de Titus, qui se plaint encore : « Manger dans notre désolation est le geste le plus indécent. Les dieux nous observent et se demandent : combien d'ordures, combien de terreurs avons-nous déversées sur ces créatures ! Et ils n'ont rien de mieux à faire que se remplir la panse ».

Au thuriféraire de la vertu et des règles, elle oppose maintenant la débauche et le dérèglement, avec un acharnement suicidaire. Là encore, la situation de Lavinia peut être considérée comme une image de la jeunesse allemande des années 1990, que Strauss présente dans le dernier essai de son Manifeste comme « épuisée dans sa substance » : « l'ultime progéniture de l'après-guerre, dont l'histoire, au point de vue de la tradition et de l'état d'esprit, est une histoire des négations et de la haine du père. Fruit hideux, né

¹¹. B. Strauss, *Le Soulèvement contre le monde secondaire, Un manifeste*, op. cit., p. 20.

¹². « Iß nicht soviel, Lavinia. (...) Laß etwas stehen, Lavinia. Schling nicht alles runter. Darbe schmachte faste, bis dir der Atem stillsteht » (dtv, p. 66).

de la réunion d'un antifascisme prescrit et d'un antifascisme libertaire, voire psychopathologique »¹³.

Lavinia finit par mourir de ce « vide trop plein ». Est-ce à dire qu'une catastrophe attend le monde secondaire, comme le laisse penser le titre de l'essai de Strauss, « le chant tragique monde » ? L'entrevue entre les deux pères, Titus et Aaron, réactualisant la dualité de la première scène, fait apparaître une menace. La scène 12 oppose deux mondes dont on mesure maintenant le gouffre qui les sépare. D'un côté Titus, qui croit que la vie et le monde ont un sens, qui a un sens du sacré et qui est prêt à sacrifier sa fille pour préserver « l'image noble qui [fait] tenir le monde ensemble » ; de l'autre côté Aaron, pour qui le monde entier est insignifiant et inintéressant, qui ne témoigne d'intérêt qu'à lui-même et à ce « bout de lui », son enfant, et n'a que haine pour le reste du monde. Après que Aaron a bafoué une nouvelle fois les devises serinées par Titus, et qu'il l'a traité de « vieillard simplet », Strauss montre à son public deux soldats fascinés par ce libre penseur auto-déclaré, acceptant sans réfléchir l'équation entre bassesse et héroïsme, entre perfidie et philosophie. Et de poser à ce public cette « question sérieuse » qui est pour lui une question simplement monstrueuse : « est-ce que, dans un monde de chien, un chien comme lui, humainement, ça ne se défend pas ? » (p. 70)¹⁴.

La pièce de Strauss explore cette piste sérieuse où se perd le monde secondaire, d'abord à travers Lavinia, prête à toutes les abjections pour se libérer de son héritage maudit, ensuite à travers des soldats prêts à défendre le modèle humain de l'ordure qui se donne des airs de rebelle libertaire très en vogue, enfin à travers un public qui s'avilit et se laisse avilir par des programmes de télévision qui n'ont plus rien à voir avec la culture qui a été sabordée. Dans ce cas, comme pour Lavinia, la masse apparaît saturée d'un vide trop plein, d'un bavardage qui consacre la ruine du Logos. Le *Making of* brosse un tableau peu brillant de cette sous-culture offerte aux masses du monde secondaire, dans laquelle on retrouve les signes de l'abjuration de Lavinia : comme elle, les masses mangent, s'empiffrent, se vautrent dans l'horreur et l'abjection et vivent dans un monde qui a perdu tout sens, comme l'énonce Saturnin : « Bouffer des images de guerre tous les soirs, s'empiffrer d'horreurs fait de nous des pantins devant l'histoire mondiale. Ça devrait

¹³ B. Strauss, « Le chant tragique monte », in *Le Soulèvement contre le monde secondaire, Un manifeste*, p. 72.

¹⁴ « Ob so ein hundsgemeiner Mensch nicht seine menschliche Berechtigung hat in einer hundsgemeinen Welt » (dtv, p. 77).

nous rendre barjots, nous déjanter, même pas. La folie nous épargne parce qu'il n'y a plus de sens en nous à emmêler » (pp. 29-30)¹⁵.

La troisième profanation peut alors se déployer, celle de Strauss, rendu fou comme Titus par un monde qui se goinfre d'horreurs. La folie est positive, signe d'une humanité retrouvée : Titus, dans la deuxième partie de la pièce, n'est plus le noble guerrier, mais le fou de Shakespeare : « comme fou, je peux encore servir » (p. 81)¹⁶. Les deux fous, Strauss et Titus, se mettent alors à la cuisine, pour préparer une orgie spéciale, une sorte d'anti-festin pour ceux qui aiment manger. Titus d'abord prend sa revanche sur le monde secondaire en préparant le festin de paix, avec au menu un plat parfaitement indigeste, un pâté de fils. Tamora remarque avec beaucoup d'à-propos : « Le repas était mon fils. Il n'était pas léger, mais bien assaisonné » (p. 83)¹⁷. On est dans la parfaite antithèse de ce que le public a l'habitude de déguster, quelque chose de léger (Naschwerk, traduit à juste titre par « amuse-gueule ») mais d'insipide et fade (« schal und flach ») comme le précisait Aaron dans le *Making of*. A la fin de la pièce, le festin est donc totalement inversé : il pèse très lourd sur l'estomac et il est très assaisonné.

Strauss fait de même avec son public. A ceux qui s'apprêtent à se régaler d'amuse-gueule insipides, il offre un tel anti-festin, et transforme le « sex and crime show » plus ou moins attendu en « anti-sex and anti-crime show ». La scène du lit, au cœur du dispositif orgiaque, devient une grotesque machine à débander, tandis que la vengeance, de l'avis du principal intéressé, prend également des allures de parodie : « j'avais rêvé d'une vengeance autrement sublime », avoue Titus après avoir poignardé Chiron (p. 74). L'orgie préparée par Strauss est destinée à muer l'attraction du « sex and crime show » en répulsion.

Dans cet anti-festin meurent presque tous les protagonistes du monde secondaire. Titus en sort vivant, sinon indemne, de même que Monica. La survie de ce duo après que l'abcès a été crevé peut indiquer la possibilité de retrouvailles entre les deux mondes si résolument opposés depuis le début de la pièce. Monica, qui n'a d'abord été que la voix de Lavinia, s'est ensuite

¹⁵. « Jeden Abend Krieg begaffen, Schrecken schlecken (se régaler), 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 » (dtv, p. 33).

¹⁶. « Zum Narren taue ich noch » (dtv, p. 89).

¹⁷. « Die Mahlzeit war mein Sohn. Sie war nicht leicht, doch herzhaft abgeschmeckt » (dtv, p. 91).

désolidarisée de celle-ci dans la scène 9, avant de se substituer à elle à la fin de la scène du lit, quand Titus la sauve du dragon qui voulait lui « injecter son venin ». En reconnaissant Titus comme son père, c'est comme si Monica mettait fin à la guerre entre les forces de la tradition et les forces de la destruction. A la fin du festin de paix, Titus est repris de vertige devant le vide qui l'environne ; l'adverbe « umsonst » est de nouveau employé pour qualifier ce qu'il est advenu du monde ancien : « Tout est vain. Retour à l'obscurité. Un bonhomme cherche sa fin et tâtonne vers la sortie » (p. 84)¹⁸. Mais Monica le secoue, lui demande de l'aider à débarrasser la table du festin. Quelque chose est de nouveau possible entre le père et la fille qui a retrouvé la parole et le sens. Il est question qu'il l'aide et qu'elle le guide.

Mais Titus est vieux, il cherche sa fin ; de même, Strauss a eu soixante ans en 2004, et la pièce semble appeler d'autres fous pour prendre le relais, comme l'enfant, présent dans les deux scènes domestiques, qui montre certaines affinités avec Titus, notamment lorsqu'il joue au « fou » et qu'il tue la mouche aux couleurs d'Aaron. L'enfant est d'abord littéralement en marge, ni dans le monde des formes et du sens de Titus, ni dans le monde du non-sens universel d'Aaron. Comme l'indique le mot latin *infans*, il n'a pas encore accédé à la parole. Au début, il n'est encore ni un monstre, ni un chien, ni un fou, mais on tente de l'enrôler, de tous les côtés : après que Titus lui a fait la leçon, le Maure le harangue dans la scène 14, lui prodiguant tout le cynisme dont il est capable. Dans cette scène, il n'y a que Aaron qui parle, transformant même sa parole en oracles : « Mon garçon, tu seras le prochain empereur, pour peu que vous écrasiez l'armée d'ici. Enfant-empereur devant qui, piteuse, Rome se jettera à genoux » (p. 77)¹⁹. C'est donc comme si Aaron convoquait l'enfant dans le monde secondaire, portant symboliquement sa créature à la tête d'un monde servile. L'image est très forte en allemand : « das hündische Rom » signifie autre chose que « la Rome piteuse », c'est une Rome servile ou rampante comme un chien, ce qui permet de filer encore la métaphore canine exploitée depuis le début de la pièce, le monde secondaire apparaissant alors comme une assemblée peuplée de chiens dociles et manœuvrée dans l'ombre par le « chien noir », comme l'appelle Titus. L'oracle rendu par le chien noir se réalise-t-il ?

¹⁸. « Alles umsonst. Ich bleibe zurück im Dunkeln. Einer, der sein Ende sucht und nach dem Ausgang tastet » (dtv, p. 92).

¹⁹. « Du, mein Junge, wirst der nächste Kaiser sein, wenn ihr die heimischen Heere niederrennt. Kind-Kaiser, dem das hündische Rom zu Füßen liegt » (dtv, p. 85).

L'acclamation de l'enfant empereur peut être lue comme une illustration de la parabole des trois métamorphoses qui ouvre *Ainsi parlait Zarathoustra*, et qui énonce comment l'esprit se muera en enfant, symbole de l'accomplissement du dionysisme : émancipé de la morale et des devoirs, guidé par un OUI sacré à la vie, l'enfant est élu par Aaron tout comme il est appelé par Zarathoustra à la fin de l'ouvrage de Nietzsche : « Mes enfants sont proches, mes enfants ». L'enfant empereur peut alors passer pour un produit du cynisme d'Aaron, débitant un discours totalement faux et vain, dont il perd le fil : la parole n'est plus qu'un fil délié du monde et le discours qui paraissait très inspiré trahit dans ce blanc sa vacuité. Si l'enfant est happé de la sorte par le vide du monde secondaire, alors c'est avec raison que Titus emploie le terme « umsonst » pour qualifier l'épilogue.

Mais la double identité de l'enfant brouille les pistes. Si celui-ci est un personnage, il est également un spectateur devenu acteur : à ce titre, il joue dans une pièce qui prétend accéder à un sens, « emmêler » le sens, il est invité par Strauss à participer à la recréation d'une pièce de Shakespeare dans le monde contemporain. Il construit alors le sens avec les autres protagonistes, contribue à rendre intelligible une pièce ancienne qui risquait de devenir inintelligible. Dans cette perspective, la fin est positive, car le garçon Lukas retrouve le sens, y compris dans sa réaction face à sa mère. Modèle de ménagère servile, elle lui a demandé au début de rester tranquille, de ne parler à personne et de ne laisser personne lui parler : sécurité du vide que seule la télévision peut réellement procurer. Mais Lukas est au théâtre, il peut y troquer le vide de sens contre l'expérience du sens et contester à la fin le diktat maternel. Il réagit.

Réagir, c'est là l'essentiel pour Strauss, qui redoute sinon que l'époque « d'après la parole », qui salue tout ce qui est détruit et qui patauge dans le vide de sens, ne coure au désastre. Celui-ci est clairement exposé dans la scène inaugurale, à travers la vocifération publicitaire, qui martèle en écho un message aussi sinistre que grotesque, dont la masse devenue « vide » peut facilement se remplir. La haine de l'autre, la tentation eugénique, tout est prêt pour un nouvel épisode sombre, malgré des décennies de révolte et de négation ! Le message de Strauss est assez désespérant, menaçant le monde secondaire de ce qu'il a cru conjurer à force de destruction, le retour d'un Führer. Mais entre le début et la fin de la pièce, il y a aussi l'espoir d'une réaction, celle qui peut faire changer de nature le « je te maudis ! » de l'enfant. On peut en effet d'abord croire cette malédiction conditionnée par l'interdit maternel ; mais Strauss veut faire en sorte que cette malédiction

devienne soulèvement contre la nouvelle menace totalitaire qui plane sur le monde secondaire.

