

# La scène cannibale de *Blasted* à *Thyestes* : le scandaleux fait-il scandale ?

**Zoé Schweitzer**

---



## **Pour citer cet article**

Zoé Schweitzer, « La scène cannibale de *Blasted* à *Thyestes* : le scandaleux fait-il scandale ? », *Fabula / Les colloques*, « Théâtre et scandale (I) », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document5832.php>, article mis en ligne le 03 Octobre 2018, consulté le 23 Avril 2024

---

## La scène cannibale de *Blasted* à *Thyestes* : le scandaleux fait-il scandale ?

**Zoé Schweitzer**

---

C'est un « déluge de peur et de dégoût » qui accueille la création de *Blasted*<sup>1</sup> en janvier 1995, écrit David Greig<sup>2</sup>, dont les termes rappellent précisément ceux utilisés par Horace dans *l'Art poétique* pour décrire l'effet que produirait la représentation sur scène de la macabre cuisine d'Atrée : « que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines, [...]. Tout ce que vous me montrez de cette sorte ne m'inspire qu'incrédulité et révolte<sup>3</sup> ». Parmi les différentes violences accomplies sur scène, le cannibalisme apparaît comme plus scandaleuse : le critique de *l'Independent*, Paul Taylor, débute par là son papier à charge<sup>4</sup> et Michael Billington<sup>5</sup> considère que c'est la pire horreur de la pièce<sup>6</sup>. Le cannibalisme semble aussi avoir infusé dans le titre du *Daily Mail* – « un festin répugnant de saletés<sup>7</sup> » –, qui rappelle le *cannibal feast* de *Titus Andronicus*, comme si la pièce entière était cannibale et menaçait le spectateur, à la fois d'être cannibale et d'être cannibalisé par elle. Cette répugnance toute particulière que suscite le cannibalisme est également observée par Kane qui déclare : « Le cannibalisme en direct sur scène faisait hurler la presse<sup>8</sup> ».

Or, le cannibalisme sur scène ne fait pas toujours scandale : en témoigne la création d'une version de *Thyeste* d'après Sénèque par Caryl Churchill<sup>9</sup>, quelques mois avant

---

<sup>1</sup> Sarah Kane, *Blasted*, 1995, Londres, Methuen Drama, 1994.

<sup>2</sup> David Greig, *The Guardian*, 24 janvier 1995.

<sup>3</sup> Horace, *Art poétique*, v. 186 et v. 188 : « [Ne \[...\]](#), / [authumanapalamcoquatextanefariusAtrous](#), / [...] / [Quodcumqueostendismihisic, incredulusodi](#) ». Je cite ici la traduction de François Villeneuve aux Belles Lettres (*Odes*, Paris, 1995 [1934]).

<sup>4</sup> Paul Taylor, *The Independent*, 20 janvier 1995 : « *Towards the end of Blasted, the new play by Sarah Kane at the Theatre Upstairs, a man retrieves a dead baby from under the floorboards and proceeds to relieve his hunger on it.* » [« Vers la fin d'*Anéantis*, la nouvelle pièce du Upstairs Theatre par Sarah Kane, un homme extrait du plancher un bébé mort et entreprend de le manger pour soulager sa faim. »] (Je traduis, sauf mention contraire).

<sup>5</sup> Critique célèbre, virulent adversaire de *Blasted* en 1995 au nom de la supposée fonction morale et esthétique du théâtre, moins hostile en 2001.

<sup>6</sup> Michael Billington, *The Guardian*, 5 avril 2001 : « *In a final stroke of horror, the starving, blinded Ian cannibalises a dead baby whom the returning Cate has buried under the floorboards.* » [« Dans un coup d'horreur final, Ian aveuglé et affamé cannibalise un bébé mort que Cate en revenant avait enterré sous le plancher. »]

<sup>7</sup> « *A disgusting feast of filth* » titra le *Daily Mail* en janvier 1995, cité par Mark Ravenhill (*The Guardian*, 28 octobre 2006) et Lyn Gardner (*The Guardian*, 12 janvier 2015).

<sup>8</sup> Voir l'interview de Sarah Kane, dans *Rage and Reason. Women playwrights on playwriting*, éd. H. Stephenson et N. Langridge, Londres, Methuen Drama, 1997, p. 131.

celle de *Blasted*, dans le même théâtre et par le même metteur en scène, et que Kane a d'ailleurs vue<sup>10</sup>. Jouer Sénèque, réputé injouable, et *a fortiori Thyeste*, dont le sujet est considéré par Horace comme le parangon de la violence, est une entreprise audacieuse, dont on pourrait penser qu'elle effraie les spectateurs même les moins sensibles. Or, la création n'a suscité aucun débat ni remous. Le même Paul Taylor, si choqué par le cannibalisme de *Blasted*, n'avait éprouvé aucune difficulté à voir *Thyestes*, dans une mise en scène qui, écrit-il, soulignait sa « brutalité<sup>11</sup> », ni à décrire très précisément l'épouvantable festin<sup>12</sup>, et considérait même que réfléchir « aux effets de la violence » était une tâche nécessaire pour le théâtre<sup>13</sup>, ce que d'aucuns, dont Edward Bond et Caryl Churchill, penseront précisément être au cœur du projet de l'auteure de *Blasted*.

Pourquoi le cannibalisme de *Blasted* suscite-t-il des cris de dégoût et pas de celui d'Atrée ? Comment comprendre qu'un cannibalisme soit plus scandaleux que l'autre ? La différence de réception ne s'explique pas par le dessein des deux dramaturges : Kane s'étonne du scandale de *Blasted*<sup>14</sup>, de même que Churchill<sup>15</sup>, qui, quant à elle, n'a pas fait le choix délibéré de l'éviter en adoucissant la violence d'Atrée<sup>16</sup> (*Thyestes*, *op. cit.*, p. 301.). Cette disjonction invite à débusquer ce qui se trame derrière les protestations indignées, au nom de la morale ou du théâtre, et à spéculer sur les ressorts du scandale théâtral. Le « motif » cannibale semble un

---

<sup>9</sup> Caryl Churchill, *Thyestes translated from Seneca* [1994], dans *Plays* : 3, Londres, Nick Hern Books, 2003 [1998], p. 293-344. Le rapprochement de Caryl Churchill avec l'auteur de *Blasted* a déjà été proposé, notamment par Elaine Aston, mais il n'est pas question d'un parallèle entre ces deux pièces (R. Darren Gobert (dir.), *The Theatre of Caryl Churchill*, Londres, Bloomsbury, 2014, p. 211-212).

<sup>10</sup> David Benedict, « What did Sarah next ? », *The Independent*, 15 mai 1996 : « *Having enjoyed Caryl Churchill's version of Seneca's Thyestes, when the Gate asked Kane to rewrite a European classic she read Phaedra.* » [« Ayant apprécié la version de *Thyeste* de Sénèque donnée par Caryl Churchill, Kane, quand le Gate lui demanda de réécrire un classique européen, lut *Phèdre*. »]

<sup>11</sup> Taylor, *The Independent*, 8 juin 1994 : « *to stress the brutality of the piece* ». La solution du metteur en scène consiste à diffuser un film de ce qui se déroule hors scène, qui est soutenu par une sonorisation illustratrice.

<sup>12</sup> *Id.* : « *It's not enough, he decides, to have butchered one's nephews, roasted them on spits, and served them up to their father. To content him properly, he now claims, Thyestes and his boys would have had to be conscious of what was happening during the cannibalistic banquet, an impossible feat.* » [« Ce n'est pas assez, pense-t-il, d'avoir abattu ses neveux, de les avoir rôtis sur des broches et servis à leur père. Pour être pleinement contenté, proclame-t-il maintenant, *Thyeste* et ses garçons auraient dû être conscients de ce qui se passait durant le banquet cannibale, un exploit impossible. »]

<sup>13</sup> *Id.* : « *The effects of violence on the violent cannot be overlooked by any responsible play.* » [« Les effets de la violence sur le violent ne peuvent être négligés par aucune pièce responsable. »]

<sup>14</sup> Et le scandale ne lui procure pas de satisfaction, voir l'article de Clara Bayley, *The Independent*, 23 janvier 1995 : « *Twenty-three-year old Kane takes a sanguine attitude to her succes de scandale of the past week. It's no mean achievement that your first professionally produced play is featured on Newsnight. But Kane expresses genuine surprise that so much media attention could be devoted to a play in a 65-seat theatre in the same week that thousands have died in a Japanese earthquake.* » [« Agée de vingt-trois ans, Kane adopte une attitude optimiste face au succès de scandale des deux semaines passées. Ce n'est pas une maigre réussite que votre première pièce produite dans un théâtre professionnel soit citée dans *Newsnight*. Mais Kane s'étonne véritablement que tant d'attention médiatique puisse être accordée à une pièce jouée dans un théâtre de 65 places quand la même semaine plusieurs milliers de personnes sont mortes au Japon dans un tremblement de terre. »]

<sup>15</sup> Churchill, *The Guardian*, 25 janvier 1995, cité et traduit dans *Outre Scène – Sarah Kane*, n° 1, 2003, p. 55.

<sup>16</sup> C'est par exemple pour éviter de résorber la violence que la pièce ne s'achève pas sur l'intervention du chœur, à la différence de la tragédie grecque où est rappelé le dessein des dieux, selon Churchill (« Introduction » de

sujet privilégié pour réfléchir à l'articulation entre scandale ontologique et scandale dramatique, comme si le lien de l'un à l'autre n'était ni systématique ni nécessaire, et au fonctionnement de la réception qui associe enjeux esthétiques et politiques.

La répartition des protagonistes de la controverse suggère une première piste de réponse : la critique journalistique, qui louait *Thyestes*, ne supporte pas le cannibalisme de Ian, à la différence du public, qui ne quitte pas la salle, et des dramaturges<sup>17</sup> qui s'expriment dans le débat en faveur de Kane. Est-ce à dire que *Blasted* met en péril la conception du théâtre tel que le conçoit la critique anglaise de l'époque ? Une forme de crispation esthétique et éthique se serait-elle cristallisée autour de *Blasted* ?

## Pourquoi le cannibalisme de *Thyeste* ne fait-il pas scandale ?

Une première explication à l'absence de scandale réside dans la notoriété et l'ancienneté de la fable mythologique – trop familière ou trop éloignée du public ? –, le spectateur moderne serait imperméable aux mythes antiques qui ne l'effraient plus.

Pareille hypothèse suppose que la distance avec l'Antiquité et le mythe d'Atrée et Thyeste se soit accrue au fil des siècles. En effet, plus aucun personnage n'est cannibale dans *Les Pélopiques*, que Voltaire publie en 1778, non plus que dans *Atrée et Thyeste* de Crébillon, joué en 1707 qui a pourtant choqué les contemporains<sup>18</sup>, et les deux dramaturges jugent le motif irréprésentable, ne serait-ce qu'en discours. La justification morale qu'ils évoquent ne peut se comprendre en dehors du contexte spécifique qui la motive et qui revient à faire passer pour universel (la censure du sujet est imposée par la morale, donc inaliénable, inamovible) ce qui est en fait déterminé par un contexte de réception. Ce n'est pas « la morale » qui réproouve l'œuvre mais un public précis à un moment donné qui s'en pense le détenteur, sans nécessairement comprendre les forces historiques qui le traversent. Cette première hypothèse met en lumière l'importance du contexte dans le processus scandaleux, la présence d'un *hicetnunc* qui associe morale sociale et efficacité scénique.

L'autorité de l'œuvre constitue une seconde explication : la tragédie *princeps* n'est pas de Churchill mais de Sénèque, or il n'y a pas lieu de polémiquer contre un dramaturge et un philosophe, stoïcien de surcroît, mort depuis 2000 ans. La pièce est présentée comme une traduction : cette indication place la dramaturge

---

<sup>17</sup> Churchill, Motton, Bond et Pinter pour citer des auteurs confirmés.

<sup>18</sup> Crébillon, « Préface » d'*Atrée et Thyeste* [repr. 1707, publ. 1709], *Œuvres*, Paris, Didot l'aîné, 1812, t. 1, p. 79.

contemporaine dans une position ancillaire et, d'une certaine façon, la protège car sa responsabilité est limitée à la traduction, ni le sujet ni le texte n'étant d'elle. Est-ce parce qu'il s'agit d'une traduction, en outre fidèle, que le cannibalisme de *Thyestes* ne fait pas scandale ? Cette hypothèse soulève la question du rôle de l'auteur dans le scandale et invite à se demander s'il y a des scandales sans enjeux auctoriaux.

On peut penser que « Thyeste » est perçu comme un objet patrimonial, de sorte que sa nouveauté est évincée et son potentiel d'étrangeté neutralisé. Une (très/trop) grande distance avec le matériau antique et une (très/trop) grande familiarité avec le sujet mythologique caractérisent le « Thyeste » latin, qui se situe ainsi à une distance du public incompatible avec le scandale.

Or ces éléments qui rendent Thyeste acceptable sont précisément absents de *Blasted* : le sujet en est original, l'action se déroule dans un univers proche historiquement et géographiquement, la pièce est écrite par une jeune auteure inconnue. Cependant, et au-delà de cette première explication, la configuration des crimes commis pourrait inviter à une considération morale opposée et laisser penser que le risque de scandale se situe exactement à l'inverse : certes, dans les deux cas, des enfants innocents sont dévorés, mais le bébé dans *Blasted* n'est pas tué pour être mangé et son identité est inconnue, à la différence des fils de Thyeste assassinés par leur oncle, et le cannibalisme de famine ne suppose pas la même intentionnalité que celui de vengeance. Bref, déterminer pourquoi le cannibalisme de *Blasted* fait scandale à la différence de celui de *Thyestes* est plus délicat qu'il n'y paraît.

## **Pourquoi le cannibalisme de *Blasted* est-il un scandale paroxystique ?**

Pourquoi le cannibalisme de *Blasted* est-il scandaleux ? Pourquoi est-ce la violence la plus insupportable de toute la pièce ? En effet, bien des éléments paraissent aussi affreux que le cannibalisme, notamment les très nombreuses violences sexuelles : le viol de la jeune fille endormie par exemple, décrit dans ses séquelles les plus crues par la victime, le viol consenti contre quelque nourriture par la même Kate ou encore le viol de Ian par le soldat ou le récit que celui-ci donne des exactions des militaires sur sa femme défunte, toutes provoquent un pathétique et un effroi intenses. En outre, il n'y a pas un seul moment cannibale mais deux, qui n'ont pas du tout le même retentissement : l'ingestion du bébé mort choque bien davantage que la manducation des yeux arrachés au vivant qui s'est déroulée peu avant.

Quatre hypothèses peuvent être proposées qui ne sont pas exclusives. La première tient à l'identité de la victime. La violence contre un bébé est particulièrement choquante<sup>19</sup>, et le scandale de *Blasted* rappelle celui de *Saved* d'Edward Bond en 1965<sup>20</sup>. Kane est probablement consciente du potentiel révoltant de ce geste car elle-même fut profondément affectée par la lecture de la scène de lapidation qui fit tant scandale<sup>21</sup>. Cette hypothèse qui explique le scandale par l'identité de la victime semble corroborée par le commentaire de Kate Ashfield qui créa le rôle. Vingt ans après, en 2015, pour décrire la dureté de la pièce, elle évoque directement cet épisode : « Certaines indications scéniques sont tellement saisissantes, comme la didascalie "il mange le bébé"<sup>22</sup> ». En outre, la simplicité de l'écriture de Kane, qui décrit sans commenter, avec des termes banals, fait éclater la violence de l'action, en une vraie dissonance. Cela a d'ailleurs été clairement perçu par l'actrice qui souligne la tension entre le signifiant et le signifié, entre la simplicité verbale de la didascalie et l'action scénique. Cependant, quoi de commun entre le cannibalisme de famine de *Blasted* et la lapidation par désœuvrement de *Saved* ? En outre, si le scandale de théâtre était proportionnel à l'infraction morale, alors celui provoqué par le tyrannique et cruel Atrée, qui tue trois jeunes enfants pour les faire dévorer par leur père, devrait dépasser celui suscité par le geste dépourvu de méchanceté de Ian, rendu pathétique avec ses orbites énucléées et son visage ensanglanté. Curieusement peut-être, tuer afin de manger semble moins choquer que manger un corps déjà mort. La comparaison met en lumière le fait que le scandale de théâtre n'est pas de même nature que le scandale moral.

À côté de la jeunesse de l'auteure ou de la place du cannibalisme dans la pièce, après de nombreuses atrocités qui ont épuisé les spectateurs, c'est aussi le contexte théâtral qui explique le scandale. La question de la représentation de la violence représentée est d'actualité<sup>23</sup> et elle se pose dans des termes spécifiques en Angleterre en raison de l'esthétique dramatique qui lui est propre : *Blasted* arrive à un moment particulier de la vie théâtrale londonienne, où émerge une nouvelle écriture, le fameux *in-her-face-theatre*, en rupture avec la visée plus ou moins

---

<sup>19</sup> Je renvoie sur cette question à François Lecercle, « La violence de la représentation », *Comparatismes en Sorbonne*, 2, 2011 ([http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf\\_revue/revue2/Spectacle1.pdf](http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue2/Spectacle1.pdf)). Les violences sur les enfants sont un sujet de prédilection du théâtre anglais.

<sup>20</sup> Graham Saunders les compare (*Love me or kill me. Sarah Kane et le théâtre*, trad. Georges Bas, Paris, L'Arche, 2004 [2002], p. 49).

<sup>21</sup> Kane déclare dans un entretien (*The Independent*, 23 janvier 1995) : « *When I read Saved, I was deeply shocked by the baby being stoned. But then I thought ... if you are saying you can't represent something, then... you are denying its existence, and that's an extraordinarily ignorant thing to do.* » [« Quand j'ai lu *Sauvés*, j'ai été profondément choquée par la lapidation du bébé. Mais ensuite j'ai réfléchi... si tu dis que tu ne peux représenter quelque chose, alors... tu dénies son existence, et c'est une manière de faire incroyablement ignorante. »]

<sup>22</sup> Entretien avec Kate Ashfield, *The Guardian*, 15 janvier 2015 : « *Some of the stage directions are so striking : there are lines like "He eats the baby".* » [« Certaines des indications scéniques sont si frappantes : il y a des phrases comme "Il mange le bébé" »]

<sup>23</sup> Voir l'article de Taylor, *The Independent*, 8 juin 1994.

platement réaliste traditionnelle du théâtre anglais<sup>24</sup>. Cette spécificité culturelle expliquerait que la réception de la pièce ait été très différente dans d'autres pays, par exemple en Allemagne, comme l'explique Nils Tabert<sup>25</sup>. Le scandale résulte de la cristallisation de conceptions du théâtre concurrentes, associant à la fois éthique et esthétique, portée par différentes instances : la critique journalistique s'est montrée plus conservatrice que certains dramaturges, qui défendent la liberté de l'auteur et approuvent cette évolution de la scène, et que le public, fût-il peu nombreux, qui suit ces propositions scéniques. Plus de deux décennies après, on peut penser que *Blasted* a joué le rôle d'un catalyseur et permis de faire évoluer la scène anglaise : les goûts et les attentes du public se sont modifiés et le seuil du supportable s'est déplacé. Ainsi, en 2008, l'infanticide sur scène ne pose plus aucun problème à Michael Billington, farouche opposant de Kane en 1995<sup>26</sup> ; en faisant preuve d'un peu d'humour, on pourrait en conclure que la scène anglaise s'est germanisée.

Une troisième hypothèse, d'ordre dramatique, postule que le traitement du cannibalisme dans *Blasted* induit une perturbation du paradigme théâtral, qui se trouve à l'origine du scandale. Accompli « *live* » et « *on stage* », selon les termes de Kane, le crime se produit donc sous les yeux des spectateurs, or, pas plus aujourd'hui qu'à l'époque d'Horace, une violence extrême sur scène n'est aisément tolérable. Cette dramaturgie anti-horatienne suscite le dégoût du spectateur, produisant la réaction que théorisait Horace avec l'emploi de « *odi*<sup>27</sup> ». En outre, la représentation elle-même est dépourvue d'édulcoration visuelle. La simplicité de la didascalie a même été comprise par plusieurs metteurs en scène comme une invitation au réalisme scénique, certaines font ainsi entendre la mastication (la première en Allemagne en 1996, que Kane a détestée, ou celle de 2017 en France<sup>28</sup>) : elles donnent à voir l'inconcevable et bousculent violemment les

---

<sup>24</sup> Voir l'article de Mary Braid (*The Independent*, 20 janvier 1995) : « *A spokeswoman for the theatre said she could not see what all the fuss was about. "We had an equally violent play on here before Christmas about women muggers and there was scarcely a ripple. This has to be seen in context. This is the seventh in a series of 11 plays by new writers all under the age of 30. I have not seen anyone walk out of *Blasted* but I have never had so many calls about a play. There have been more inquiries about this than there were when it was announced that the *Young Vic* was closing. That shows the inversion of values".* ». [« Une porte-parole du théâtre dit qu'elle ne comprend pas la raison de cette agitation. "Nous avons une pièce aussi violente ici avant Noël à propos d'agresseurs de femmes, et il y eut à peine un frisson. Il faut voir la pièce dans son contexte. C'est la septième d'une série de onze, par des jeunes auteurs de moins de trente ans. Je n'ai vu personne sortir d'*Anéantis* mais je n'ai jamais eu autant d'appels pour une pièce. Il y a eu plus de demandes de renseignements à ce sujet que lorsqu'a été annoncée la fermeture du *Young Vic*. Cela montre une inversion des valeurs. »]

<sup>25</sup> Nils Tabert, dans *Love me or kill me*, éd. cit., p. 219.

<sup>26</sup> Billington, *The Guardian*, 4 juillet 2008, à propos du *Thyestes* écrit et mis en scène par Alexander Williams : « *Williams's main innovation is to show Atreus's act of infanticide, originally described by a messenger, and to dwell on his gloating preparations for dinner [...].* » [« La principale trouvaille de Williams est de montrer l'infanticide accompli par Atrée, initialement décrit par un messenger, et de s'éterniser sur sa jubilation pendant les préparatifs du dîner. »]

<sup>27</sup> Est-ce *incredulus* pour autant ? Pour mener la réflexion, il serait nécessaire de distinguer un incroyable relatif au fait représenté et un incroyable relatif à la représentation.

<sup>28</sup> C'est par exemple le choix de Christian Benedetti dans la mise en scène donnée en 2017 de la pièce, qu'il avait déjà montée en 2000. La scène ne soulève pas de difficulté technique particulière.

spectateurs, non sans risquer aussi, avec cette normalisation outrée, une forme de spectaculaire paradoxal, qui retire au cannibalisme son pouvoir subversif et le ramène à un geste factice, proche d'une outrance mélodramatique. De plus, les modalités de l'illusion sont mises à mal par un cannibalisme crédible et vraisemblable. Au traditionnel du cannibalisme de théâtre qui participe d'un projet de vengeance, Kane substitue un cannibalisme motivé par la faim, où la chair humaine fait office de viande et est consommée crue comme si l'homme ne différait pas de l'animal. Ian rappelle les époux Potard au siège de Sancerre<sup>29</sup>, la fiction apparaît comme un calque de la réalité.

Elisabeth Angel Perez puis Alek Sierz dans sa contribution au volume *Hunger on the stage*<sup>30</sup> montrent combien la question alimentaire traverse la pièce de Kane : les deux protagonistes commandent des sandwiches au tout début de la pièce, puis un petit-déjeuner, Cate dit à cette occasion sa répulsion à l'égard de la chair animale qui la fait vomir, au sens propre, puis, après que la guerre a éclaté, on apprend du soldat, parmi d'autres faits, qu'un homme affamé a dévoré la jambe de son épouse morte. De la même façon que le viol domestique de Cate prépare et préfigure les viols de guerre, l'ingestion du bébé mort s'inscrit dans une continuité alimentaire. C'est précisément cette insertion du cannibalisme dans une trame qui contribue à le rendre scandaleux : il n'est plus cet acte accompli par des populations lointaines géographiquement ou/et historiquement ou par des êtres fabuleux comme les sanguinaires héros antiques, mais la simple conséquence de la faim. Il n'existe d'une certaine façon pas de différence entre le carnivore et l'anthropophage suggère Kane, qui fait de tous les spectateurs carnivores des cannibales en puissance. Avec cette position éthique radicale, qui préfigure celle de philosophes actuels comme Florence Burgat<sup>31</sup>, la dramaturge ne pouvait manquer de scandaliser ses contemporains. Surcroît de scandale, le geste cannibale peut aussi s'interpréter de manière politique : Ian, qui avale des verres de gin et des aliments au gré de ses envies, qui profite sexuellement de la jeune femme, n'abandonne pas son identité de consommateur lorsqu'il croque un cadavre pour satisfaire sa faim. La société n'est que consommation et sa brutalité nue se trouve ainsi exhibée et dénoncée.

En contestant une ontologie supposée immuable entre civilisé et barbare, le cannibalisme de *Blasted* met en cause, et en péril, les attentes et les habitudes de spectateurs ; à un niveau réflexif, par son traitement scénique, il met subrepticement en jeu la place et la fonction du théâtre dans la cité.

---

<sup>29</sup> Lors du siège de Sancerre, les époux Potard cuisinèrent le cadavre de leur fille afin de s'en nourrir, ils furent condamnés à mort ; l'épisode suscite l'indignation de Léry qui le rapporte dans son *Histoire mémorable de la ville de Sancerre* (1574).

<sup>30</sup> Alek Sierz, « "We're all bloody hungry" : Images of hunger and the construction of the gendered self in Sarah Kane's *Blasted* », dans Elisabeth Angel-Perez et Alexandra Poulain, *Hunger on Stage*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 268-279.

<sup>31</sup> Voir Florence Burgat, *L'Humanité carnivore*, Paris, Le Seuil, 2017.



En dernier ressort, on peut se demander si le scandale n'est pas une manifestation motivée par quelque chose qui a partie liée avec la conscience qu'a le spectateur de lui-même. Mon hypothèse est que *Blasted* le fait trébucher, de façon inattendue, sur sa propre morale.

Ni ignorant comme *Thyeste*, ni malveillant comme *Atrée*, le cannibale de *Blasted* semble se caractériser par une amoralité banale et en sourdine, aux antipodes de l'immoralité extrême et tonitruante du roi de Mycènes. Ian agit, en effet, sans hésitation, sans formuler aucune volonté de transgression, comme s'il semblait ne pas avoir conscience d'un quelconque interdit. Peut-être est-ce à cette absence de réaction du personnage, autant, ou plus, qu'à l'action elle-même, que le public réagit ? L'absence de moralité du personnage le renverrait-elle à ses propres défauts, sinon à son amoralité même, ce qui serait d'autant plus problématique qu'il attendrait, à l'inverse et inconsciemment, que lui soit tendu un miroir de sa vertu afin de pouvoir ressaisir son intégrité grâce au spectacle ? La position du public n'est pas moins inconfortable lors du dénouement qui propose une christianisation inattendue de Ian – baigné par la pluie, le personnage conclut la pièce d'un « *thank you* » – problématique pour l'interprétation : parodie christique ou rédemption vraie du cannibale ? Dans cette configuration, le scandale se déploierait à la faveur de deux événements successifs, le geste cannibale horrifique puis la récupération de l'anthropophage au sein d'un paradigme moral et religieux, perçu comme archétypal par un large public. Le dénouement de *Blasted*, à cet égard, est aux antipodes de celui de *Thyeste* qui exclut *Atrée* de l'humanité. Dans la pièce de Kane, le scandale théâtral naît de l'absence de scandale moral explicite. L'amoralité du geste dans le texte puis la rédemption du criminel dans la mise en scène provoquent l'agitation du public qui manifeste par là sa distance, sinon sa différence, avec le personnage et réaffirme sa qualité morale. Dénoncer la scène comme scandaleuse lui servirait à prouver sa propre moralité. On peut suggérer ici une autre hypothèse, à la fois plus audacieuse pour l'interprétation mais éthiquement plus gênante : si le cannibalisme fait trébucher le spectateur et l'amène à réagir avec une telle virulence, si le public est si soucieux de se distancier de la scène représentée, c'est peut-être parce qu'une proximité invouable avec Ian le menace, proximité exacerbée par le dispositif spatial dans l'étroite salle du Royal Court Upstairs, et qu'il se reconforte, voire se remoralise en quelque sorte, en dénonçant un scandale sur la scène. Le véritable nihilisme ne serait pas du côté de Ian, mais de ceux qui, au nom de la morale, crient au scandale devant une pièce de théâtre, alors qu'ils ne protestent pas devant la réalité<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> On se rappelle de l'indignation de Kane devant le scandale suscité par sa pièce, alors que le viol et le meurtre d'une jeune femme au même moment n'avaient ému personne. Voir *Rage and Reason. Women playwrights on playwriting*, éd. cit., p. 130 et p. 131.

Le cannibalisme de Ian, tout à fait atypique sur la scène théâtrale, bouleverse les attentes du spectateur et l'oblige à une réaffirmation de ses valeurs et de sa moralité, qui passe par l'insurrection contre toute proximité avec le personnage. En tant qu'opposition virulente à la société telle qu'elle est représentée dans la pièce, le scandale se conçoit comme une réaction politique à la dénonciation, par l'auteure, du nihilisme ambiant. En somme, l'esthétique sans affectation pathétique de Kane déjoue une violence théâtrale devenue conventionnelle, et donc acceptable, et permet l'émergence d'une violence inattendue qui fait scandale.

La controverse, qui s'est soldée *a posteriori* par la victoire du théâtre de Kane, montre l'échec du pouvoir prescripteur et proscripteur des critiques qui, dans cette affaire, ressemblent aux Anciens de la Querelle et s'apparentent à des adversaires du théâtre. Peut-on en déduire que si *Thyestes* ne les a pas choqués c'est parce qu'ils sont à leur manière des Anciens qui admettent la violence antique ? Certaines explications à l'absence de scandale de cette version moderne de la tragédie latine se dessinent en creux dans ce qui sépare les deux sujets et les deux œuvres ; on peut également se demander quelle est l'incidence des choix de traduction et de mise en scène.

## Pourquoi le *Thyestes* de Caryl Churchill ne fait-il pas scandale ?

Un sujet antique est-il un sujet périmé dans les années 1990 ? Ce n'est en tout cas pas l'avis de Caryl Churchill pour qui le sujet de *Thyestes* est en prise avec le monde actuel qui regorge d'histoires de vengeance, ni de la critique Elaine Aston<sup>33</sup> qui loue la dramaturgie de *Thyestes* pour représenter un univers de chaos, où se percutent le passé, le présent et le futur. Cette observation amène à se demander si le scandale n'est pas affaire de distance entre l'œuvre et le spectateur.

Dans cette perspective, une première hypothèse pour expliquer l'absence de scandale du *Thyeste* de Churchill serait sa proximité avec l'œuvre antique. La dramaturge souligne, en effet, la familiarité que ses contemporains anglais entretiennent avec *Thyeste* qui contient tant de choses ressenties comme « *oddly topical*<sup>34</sup> » : le fantôme de Tantale et la furie, l'histoire de vengeance, la sécheresse

---

<sup>33</sup> On remarquera que la traduction n'est pas antiquisante dans l'esprit de Churchill : il ne s'agit pas de traduire un texte jugé daté, propre à une époque révolue, mais, au contraire, qui lui semble actuel : « *the news seem full of revenge stories* » [« les nouvelles sont pleines d'histoires de vengeance »] (« Introduction », *op. cit.*, p. 301, voir aussi p. 295). C'est également l'avis de la critique Elaine Aston : « *Her translation of the Roman revenge play resonates with contemporary concerns* » [« Sa traduction de la pièce de vengeance romaine résonne avec les préoccupations contemporaines »] (Elaine Aston, *Caryl Churchill*, Plymouth, Northcote house in association with the British Council, 1997, p. 102).

<sup>34</sup> Churchill, « Introduction », *op. cit.*, p. 295.

ou encore la crainte d'un monde finissant. Cette familiarité s'explique par la continuité entre les théâtres latin et élisabéthain, tant d'un point de vue stylistique que dramaturgique et thématique. Certes Shakespeare, écrit-elle, a ses propres raisons d'écrire l'horreur, qui sont liées à son époque et à sa vie, mais Sénèque indique une voie possible et des façons de représenter tous ces faits<sup>35</sup>. Ce n'est pas seulement dans *Titus Andronicus*, mais aussi dans *Lear*, *Hamlet* ou avec *Lady Macbeth* que se trouvent des échos de *Thyeste*, qui est ainsi érigée par Churchill au rang de pièce matricielle. En termes dramaturgiques, les élisabéthains trouvent chez Sénèque un type de héros tragique et de sujet, celui des fameuses « *revenge plays* »<sup>36</sup>. Cette généalogie est illustrée par la continuité entre Atrée et Hamlet : après avoir souligné combien *Hamlet* dut surprendre le public contemporain avec ce héros d'une pièce de vengeance qui ne parvient pas à se venger, Churchill observe qu'Atrée déjà hésitait à se venger, et elle suggère que l'idée d'un personnage de mélancolique dans une tragédie de vengeance proviendrait de la tragédie latine<sup>37</sup>. Enfin, une même préoccupation anime Sénèque et Shakespeare, qui réfléchissent tous deux aux relations entre le pouvoir et la vie paisible<sup>38</sup>.

De cette importance de Sénèque dans l'histoire du théâtre anglais comme de son efficacité propre découle la méthode de traduction choisie : Churchill veut proposer une traduction la plus proche possible de la version originale et admet donc la littéralité. Son ambition est de retrouver Sénèque, ce qui implique de s'écarter des traductions scolaires, et d'en montrer l'actualité, ce qui suppose l'emploi d'un lexique contemporain. De cette façon, la traductrice renoue, écrit-elle dans sa préface, avec la démarche des premiers traducteurs de Sénèque, notamment Heywood, qui proposaient des traductions contemporaines du public<sup>39</sup>.

Dans sa préface, Churchill propose une double caractérisation de Sénèque : d'une part, il est le précurseur de Shakespeare, c'est-à-dire le dramaturge le plus fameux et le mieux connu de ses contemporains, la familiarité du public avec Sénèque est donc évidente, fût-elle implicite ; d'autre part, il est un auteur original et puissant, dont il faut restituer la force authentique et antique, malheureusement émoussée par la tradition scolaire. C'est donc un Sénèque dramaturge, intelligible et jouable pour tout dire, que propose Churchill, qui n'est réservé ni aux amateurs de latin ni aux étudiants. La tragédie latine, ni désuète, ni étrangère, est inscrite dans une

<sup>35</sup> *Id.*, p. 298 : « *ghosts, banished kings, vengeful brothers ; drinking blood, asking mountains to fall on you, calling up spirits ; night, eclipses, thunderbolts.* » [« Fantômes, rois bannis, frères avides de vengeance ; boire du sang, demander aux montagnes de s'effondrer sur soi, invoquer des esprits ; nuit, éclipses, coups de tonnerre. »]

<sup>36</sup> *Id.*, p. 299.

<sup>37</sup> *Id.*, p. 299.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 299 : « *Thyestes comes out of the Forest of Arden back to Corinth.* » [« Thyeste sort de la forêt d'Arden de retour à Corinthe »]

<sup>39</sup> *Id.*, p. 296-297.

continuité profonde avec le théâtre anglais et l'actualité, tandis que les crimes horribles d'Atrée ne sont pas exposés comme un hapax. Cette position matricielle et inaugurale de Sénèque peut-elle fournir une explication à l'absence de scandale ? Et inversement, peut-on en déduire que le scandale serait du côté de la rupture, du choc, de la surprise, non de la continuité et de la familiarité ? Placée dans la continuité des lectures et des pratiques scéniques des spectateurs, la version de Churchill ne saurait les faire trébucher.

Certains partis pris dans la traduction et la mise en scène à la création en 1994 mettent l'œuvre à distance du public, concourant ainsi à un évitement du scandale. D'une part, la traductrice fait le choix de la poéticité. Afin de restituer les vers latins, elle opte pour des vers anglais syllabiques, de cinq à sept syllabes, et privilégie la lettre, parfois aux dépens de l'usage syntaxique courant<sup>40</sup>. Ce théâtre dans une langue rare et exigeante ne peut pas manquer de frapper le spectateur contemporain, voire de l'étonner, et l'on peut se demander si sa capacité d'intellection n'est pas constamment mobilisée par la pièce, au détriment peut-être du spectaculaire. D'autre part, lors des représentations, certains rôles sont doublés : un même acteur joue la furie et le fils de Thyeste qui prend la parole, tandis qu'un autre joue le fantôme de Tantale ainsi que Thyeste<sup>41</sup>. Cette distribution s'explique, bien sûr, par un souci économique (cinq acteurs au lieu de sept) et, compte tenu de la répartition des scènes, le système adopté est le seul possible, mais elle a aussi une incidence sur l'interprétation de la pièce et sa réception. En soulignant la continuité entre les vivants et les morts, cette distribution met en valeur la dimension fictionnelle des personnages mythologiques et rappelle combien le théâtre est une prosopopée. De plus, elle suggère une forme de confusion entre les différents criminels (Tantale est aussi Thyeste), entre les personnages terrifiants et innocents et entre les créatures infernales et communes (la furie est aussi un jeune fils). Sur scène, les identités et les natures sont diverses et réversibles : *Thyestes* montre un univers chaotique et foncièrement étranger à celui du spectateur. Le souci de l'efficacité scénique – une distribution ramassée, une langue littéraire et un rythme enlevé – aboutirait à une forme d'édulcoration du potentiel subversif, notamment politique, de l'œuvre dramatique.

Enfin, certaines des traductions adoptées modifient la compréhension et l'interprétation de la pièce de façon à écarter ce qui pourrait choquer. Bien que le parti pris soit celui de la fidélité, on observe de menus écarts et des omissions dont il n'est pas certain qu'ils soient délibérés ni correspondent à un dessein, *a fortiori* à un dessein concerté<sup>42</sup>. Beaucoup d'entre eux semblent justifiés par un souci de concision et de rythme cohérent avec le primat accordé à la forme poétique, et

---

<sup>40</sup> *Id.*, p. 296.

<sup>41</sup> La distribution lors de la création en juin 1994 est indiquée au début de la pièce (*op. cit.*, p. 302).

leurs effets pour l'interprétation ne sont pas toujours aisés à déterminer. Certains choix de traduction engagent plus manifestement l'interprétation de l'œuvre et aboutissent, à mon sens, à écarter le scandale. Le cas du vers 1034 est particulièrement notable : « *Epulatus ipse es impia natos dape*<sup>43</sup> » dit Atrée à Thyeste lorsqu'il lui révèle l'abominable forfait commis inconsciemment, et Churchill traduit : « *You've eaten your sons yourself*<sup>44</sup> ». Le syntagme « *impia dape* » a disparu, de même que la signification précise d'« *epulatus* », rendu par un terme vague et banal, « *eat* ». La concision anglaise met en valeur le crime accompli par Thyeste et la brutalité froide de l'instigateur du crime Atrée. En même temps, la traduction réduit le crime au fait, en faisant disparaître l'aspect de célébration ainsi que le plaisir culinaire du père cannibale. Les détails du texte de Sénèque ne sont pas à comprendre comme un maniérisme baroque et superflu mais comme ce qui manifeste la perversion du réel c'est-à-dire ici les vecteurs du scandale. À cet égard, il est remarquable que d'autres mentions de la fête et du banquet soient supprimées<sup>45</sup>. Est-ce à dire que le texte fait scandale pour Churchill qui le censure sans le dire, sans peut-être le savoir ? Le potentiel subversif et choquant est en tout cas évincé par les choix de traduction qui, d'un côté, soulignent la littéarité et l'ancienneté de la tragédie latine et, de l'autre, rompent les facteurs de continuité avec le public or c'est la distorsion de cette continuité qui est précisément la cause du scandale si particulier suscité par les forfaits d'Atrée et Thyeste<sup>46</sup>. D'une certaine façon, le scandale que pourrait provoquer la représentation du cannibalisme, événement extraordinaire s'il en est<sup>47</sup>, est empêché par anticipation.

La réception comparée de *Thyestes* et *Blasted* met en lumière le rôle décisif de la distance du public à la scène pour l'émergence du scandale : il naît d'une inadéquation entre le spectateur et l'œuvre représentée, à la fois le texte et la mise en scène. Ainsi on peut considérer que l'une des raisons du scandale du cannibalisme de *Blasted* réside dans la représentation d'un familier défamiliarisé, devenu étranger en raison de son traitement textuel et scénique, tandis qu'à l'inverse, l'absence de scandale de *Thyestes* ne s'explique pas seulement par le texte,

<sup>42</sup> On recense des omissions, par exemple des termes suivants : v. 779 « *ore funesto* » (« sa bouche sinistre »), v. 786 « *facinus* » (« forfait »), v. 980 « *ne metue* » (« sois sans crainte »), v. 1050 « *genitor* » (« leur père »), des déplacements, par exemple les vers 982-983 « *Poculum infuso cape / gentile Baccho* » (« Prends une coupe de famille, pleine de la liqueur de Bacchus ») sont traduits par « *Take this cup, it's an old family wine* » [« Prends cette coupe, c'est un vieux vin de famille »], au risque du faux sens, ou encore des variations (v. 1023). Toutes les traductions du latin sont de François-Régis Chaumartin, dans l'édition des Belles Lettres (*Tragédies*, Paris, 1999, t. II).

<sup>43</sup> Chaumartin traduit : « Tu t'es toi-même repu de tes enfants, en un festin impie. »

<sup>44</sup> Churchill, *Thyestes*, éd. cit., p. 341 [« Tu as toi-même mangé tes fils »].

<sup>45</sup> Le segment « *Festa patefiat domus* » (« que la maison en fête se montre au grand jour ») au vers 902 n'est pas traduit, de même que « *dapis* » (« festin ») au vers 983.

<sup>46</sup> Je me permets de renvoyer à mon analyse « Qui est Atrée ? Traduire Horace, interpréter l'Art poétique », dans Nathalie Dauvois, Michel Jourde et Jean-Charles Monferran (dir.), *Chacun son Horace*, Paris, Champion, à paraître.

<sup>47</sup> Churchill donne à voir une œuvre rarement jouée.

mais aussi par la théâtralité propre à l'œuvre et les conditions de représentation ainsi que les choix de mise en scène. Le scandale semble dans ces deux cas affaire de réception. L'argument d'une ontologie théâtrale offensée par *Blasted*, invoqué par de nombreux critiques soucieux de définir ce qu'est ou n'est pas le théâtre, ne suffit pas à expliquer le trouble des spectateurs : la comparaison des deux œuvres et de leur réception met en lumière combien le scandale est lié à la singularité du public, ancré dans un contexte éthique et esthétique particulier propre à l'Angleterre de ce début des années 1990.

Que *Blasted* ne fasse plus scandale dix ans après sa création montre combien les ressorts du scandale sont mobiles et circonstanciels, et soulève plusieurs questions. Cela invite à s'interroger sur la capacité de cette pièce à faire évoluer le goût et les attentes théâtrales du public (anglais). Dans cette perspective, il serait intéressant de proposer une histoire du théâtre fondée sur la chronologie des scandales dramatiques, qui en cerne l'impact et en évalue les effets sur les pratiques d'écriture et de représentation (jeu, mise en scène, scénographie notamment). La question porte également sur le rôle de la critique qui revendique, dans plusieurs articles parus lors du scandale de *Blasted*, un savoir sur ce qu'est et doit être le théâtre, et dont on peut se demander quel est le pouvoir prescripteur non seulement auprès des programmateurs, mais aussi des auteurs.

## PLAN

---

- Pourquoi le cannibalisme de Thyeste ne fait-il pas scandale ?
- Pourquoi le cannibalisme de Blasted est-il un scandale paroxystique ?
- Pourquoi le Thyestes de Caryl Churchill ne fait-il pas scandale ?

## AUTEUR

---

Zoé Schweitzer

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Lyon, Université de Saint-Étienne - IHRIM – UMR 5317