

## 論亞陶的殘酷理念與在《頌熙家族》的實踐

朱鴻洲\*

### 摘要

1935年亞陶的戲劇論文集《劇場及其複象》的出版，對現代西方戲劇藝術的發展上產生重大影響，亞陶也因而被視為現代戲劇的革命家之一。然而對於大多數的戲劇研究專家學者或劇場工作者，亞陶似乎被定位為成功的理論家，在劇場實踐的方面則偏向失敗。本研究的主旨便在於探索與分析亞陶的戲劇理論與他的戲劇實踐之間的關連，藉以釐清上述亞陶與戲劇之間看似矛盾的關係。

首先論文將呈現出亞陶這本戲劇理論合集的本質精髓與劃時代先見，重點更在於梳理亞陶戲劇中「殘酷」的理念，隨後對亞陶本身的戲劇創作《頌熙家族》(*Les Cenci*)進行分析。事實上《頌熙家族》的故事並非來自亞陶的原創，而是源自中世紀的史料。在亞陶之前已經有諸多作家曾將之以文學或戲劇的方式呈現。論文的研究方法之一便在於對亞陶與雪萊、斯湯達爾的版本進行分析比較，以指出亞陶的原創性與他在這齣戲劇中，如何呈現或實踐在他定義下的殘酷，也就是具有形上意涵的殘酷。

論文的另一個研究方法則在於指出亞陶在其改寫的《頌熙家族》中，所加入的「夢」的元素。因為相較於雪萊與斯湯達爾的版本，這項元素的使用不只是他的獨創，更重要的是，它也是亞陶殘酷劇場的具體實踐例證之一。如果亞陶的《頌熙家族》曾因其表面明顯易見的殘酷主題引起觀眾或學者對其殘酷劇場的不解或誤解，本研究也可藉此以亞陶本身的理論書寫提出明確的辯解。

透過這些分析的成果，論文同時希望能提出亞陶在《劇場及其複象》這本書中所提出的「複象」一詞的意涵，並解讀與彰顯亞陶殘酷劇場的詩性所在。

關鍵字：亞陶、《頌熙家族》、殘酷、夢

---

\* 中國醫藥大學通識教育中心副教授  
2015年6月5日投稿 2015年7月19日通過

# Artaud's Conception of Cruelty and Its Practice in *The Cenci*

Chu, Hung-Chou\*

## Abstract

The publication of Antonin Artaud's theoretical work *The Theater and Its Double* is an important event in the history of Western theater. His influence on the practice of modern theater is considerable. Artaud is said to be an undisputed theoretician in the theatrical field. But what about the realization of his own plays? According to many specialists, they are a failure.

In this research, I propose to study the relationship between Artaud's theatrical theory, especially the cruelty and its practice on the stage in order to clarify this issue. I begin by raising the essential points of Artaud's theatrical notion as showed in his theoretical work cited above. Then I provide an analysis of Artaud's version of the play *The Cenci*. Indeed, other writers have been inspired by the same subject. I try to compare Artaud's play with Shelly's and Stendhal's to demonstrate the eccentricity of the author of *The Theater and Its Double*, which is most evident in his staging of the cruelty in the metaphysical sense.

Secondly, I present Artaud's resort to dream, which is a way to apply his theatrical notion in practice. If Artaud's approach to the medieval idea in *The Cenci* has provoked misunderstandings or even incomprehension among the critics, this study aims indeed to understand the hidden meaning of this play through Artaud's own theoretical thought.

Lastly, by clarifying the relationship between Artaud's theory and practice, this study also seek to provide an explanation to the word "the double" in the context of artaudien theater, as well as to the poetic nature of this "theatre of cruelty".

Key words: Artaud, *The Cenci*, cruelty, dream

---

\* Associate Professor, Center of General Education, China Medical University

## La notion de la cruauté chez Artaud et sa pratique dans *Les Cenci*

Chu, Hung-Chou\*

### Résumé

La publication de l'ouvrage théorique d'Antonin Artaud *Le théâtre et son double* constitue un événement important dans l'histoire du théâtre occidental. Son influence sur la pratique du théâtre moderne est considérable. Artaud passe pour un théoricien incontesté dans le domaine du théâtre. Mais qu'en est-il de la réalisation de ses propres pièces ? Selon de nombreux spécialistes, celles-ci sont un échec. Dans cette recherche, je propose donc d'étudier le rapport entre la théorie théâtrale d'Artaud, (essentiellement son concept de cruauté), et sa pratique sur la scène pour élucider cette question.

Je commence par soulever les points essentiels de la conception théâtrale d'Artaud, exposée dans son œuvre théorique, citée ci-dessus. Ensuite, je propose une analyse de la pièce *Les Cenci*, dans la version d'Artaud. En effet, d'autres écrivains s'étaient inspirés de ce sujet. J'essaie de comparer la pièce d'Artaud avec celle de Shelly et de Stendhal pour démontrer l'originalité de l'auteur du *Théâtre et son double*, qui se manifeste surtout dans sa mise en scène de la cruauté au sens métaphysique du terme.

Dans un deuxième temps, je soulève le recours d'Artaud au rêve, moyen qui est une illustration de l'application de sa conception théâtrale sur la pratique. Si le traitement du motif médiéval des Cenci par Artaud a suscité des malentendus, voire l'incompréhension de la critique, cette étude a précisément pour but de faire mieux comprendre le sens caché de cette pièce à l'aide de la pensée théorique d'Artaud lui-même.

Enfin, en éclaircissant le rapport entre la théorie et la pratique chez Artaud, cette contribution s'efforcera aussi de donner une explication du mot « le double » dans le contexte du théâtre artaldien ainsi que celle de la poétique de ce théâtre dit « théâtre de la cruauté ».

Mot-clé : Artaud, les Cenci, cruauté, rêve

---

\* Professeur Associé, Centre d'Education Générale, Université de Médecine Chinoise

## La notion de la cruauté chez Artaud et sa pratique dans *Les Cenci*

Chu, Hung-Chou

### Introduction

Depuis plusieurs décennies, l'ouvrage d'Artaud, *Le théâtre et son double*, constitue une référence incontournable aussi bien pour les chercheurs en histoire du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle que pour les pratiquants du théâtre moderne. Mais, de son vivant, ses pièces n'étaient connues et appréciées que dans un milieu restreint, en France. En effet, en général, leur représentation sur la scène française est considérée comme un échec<sup>1</sup>. C'est là un grand paradoxe du théâtre d'Artaud. D'un point de vue théorique, on fait éloge de sa conception novatrice du théâtre, d'un point de vue pratique, on souligne son échec. Jerzy Grotowski constate : « On me parle souvent d'Artaud quand je parle de « cruauté », bien que ses formules aient été fondées sur d'autres prémisses et aient un sens différent. Artaud a été un visionnaire extraordinaire, mais ses écrits ont peu d'importance méthodologique parce qu'ils ne sont pas le produit d'investigations pratiques à long terme. C'est une étonnante prophétie, pas un programme. »<sup>2</sup> Malgré de nombreuses critiques, on peut se demander si la théorie d'Artaud est vraiment impraticable. Si oui, pour quelle raison ? Pourquoi la réalisation de cette théorie est quasi impossible et vouée à l'échec ? Bien qu'il existe déjà de nombreux commentaires sur l'échec d'Artaud, nous voulons réexaminer le rapport entre sa théorie sur le théâtre et sa pratique sur la scène. Mais, avant de commencer cette étude, il faut souligner que la théorie théâtrale d'Artaud concerne plusieurs domaines. Vu son ampleur et faute de pouvoir assister à la représentation du spectacle, tout ne sera pas étudié ici. Notre recherche

---

<sup>1</sup> Michel Corvin l'explique ainsi : « En termes commerciaux ou simplement esthétiques, la tentative d'Artaud ne peut être qu'un échec. », in : *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 843.

<sup>2</sup> Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, coll. « Théâtre vivant », L'Age d'homme, 1971, p.22.

va porter essentiellement sur la notion centrale de la théorie d'Artaud<sup>3</sup> : la cruauté, et sa réalisation dans la pièce *Les Cenci*. Plus précisément, nous nous concentrerons avant tout sur la spiritualité de sa théorie, la notion de la cruauté, et non pas sur la question de la théâtralité : le jeu d'acteur et la mise en scène de tous les éléments scéniques. A travers cette étude, nous cherchons à montrer non seulement les affinités entre la cruauté comme notion et la pratique du théâtre dans le cas d'Artaud, mais aussi comment ce théâtre, qui suscite des interprétations contradictoires, peut être compris à l'aide de la lecture de ses propres écrits théoriques, afin de voir plus clairement la raison de l'insuccès de ses pièces. Pour le faire, il convient de soulever d'abord quelques aspects essentiels dans l'œuvre théorique d'Artaud, *Le théâtre et son double*, qui est en rapport avec la notion de la cruauté, et ensuite d'analyser la réalisation de sa pièce *Les Cenci*.

## I. Le pessimisme d'Artaud et la place du théâtre dans la vie humaine

L'ouvrage d'Artaud, *Le théâtre et son double*, commence par l'article intitulé *Le théâtre et la culture*. L'auteur y montre sa vision pessimiste de la vie humaine qui est pervertie surtout par une pseudo-civilisation. Car, selon lui, la vie humaine civilisée se sépare de plus en plus de la vraie vie. L'homme moderne devient un monstre et subit la conséquence de cette scission. Pour Artaud, le théâtre semble avoir un pouvoir permettant à l'homme de renouveler la vie. Il compare le théâtre à la peste en disant : « Comme la peste, le théâtre est (...) un formidable appel de forces qui ramènent l'esprit par l'exemple à la source de ses conflits »<sup>4</sup>.

« (...) la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification, écrit-il. De même le théâtre est un mal parce qu'il est équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les

<sup>3</sup> Chez Artaud, le mot, théorie, doit être compris avec plus de souplesse. Car il ne s'agit pas d'une pensée de système ou abstraite. Chaque mot dégage d'une expérience de vie concrète et vivante.

<sup>4</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 42.

invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela »<sup>5</sup>.

Il ajoute encore : « Comme la peste il est le temps du mal, le triomphe des forces noires, qu'une force encore plus profonde alimente jusqu'à l'extinction »<sup>6</sup>. Comme la peste, le théâtre est « une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. » C'est pourquoi le théâtre est comparé par Artaud à « une épidémie salvatrice »<sup>7</sup>, car il « est fait pour vider collectivement des abcès »<sup>8</sup>.

D'après ces passages, Artaud indique les problèmes dont le théâtre doit s'occuper. Ce sont : la source de conflits, les vices humains, la cruauté latente. Il revendique un théâtre qui soit capable de pousser l'homme à se connaître jusqu'au coin le plus sombre et le plus caché de son âme. Ce théâtre fait voir non seulement ce qu'il est mais encore ce qu'il est potentiellement capable de faire comme mal. Pour atteindre efficacement ce but, le théâtre doit être un moyen radical qui secoue l'esprit et les sens engourdis de l'homme. Il est un mal équilibré (il détruit et il crée) et nécessaire pour éradiquer les abcès et pour aboutir à une possible bonne santé. Autrement dit, ce qu'Artaud cherche à attaquer, ce sont les problèmes de la vie humaine les plus essentiels mais aussi les plus profonds. Mais, pour Artaud, le théâtre de son époque est non seulement incapable d'exercer cette fonction, mais aggrave encore la situation<sup>9</sup>. C'est pourquoi la critique du théâtre occidental est devenue la base de la théorie visionnaire d'Artaud.

Pour Artaud, le théâtre occidental a besoin d'être révolutionné. Ses principaux défauts sont : la préoccupation excessive par la psychologie et la dépendance absolue du langage articulé. Cherchant à se libérer de la psychologie, Artaud met l'accent sur le sens métaphysique du théâtre. Sans abandonner le langage articulé, il promeut le langage physique et scénique concret non seulement pour s'adresser d'abord aux

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.46.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>9</sup> Dans une lettre adressée à Jacques Lemarchand, Artaud écrit : « (...) Vous n'êtes qu'un imbécile mais il y a un imbécile de théâtre pire que vous, il s'appelle Paul Claudel (...) », in : Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, p.1632. En effet, Artaud a mis en scène, le 14 janvier 1928 à la Comédie des Champs-Élysées, le troisième acte de la pièce de Claudel, *Le partage de Midi*, afin de manifester son mépris pour son auteur.

sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit des spectateurs, mais aussi pour exprimer les pensées qui échappent au langage articulé. En demandant d'exploiter tous les signes théâtraux, Artaud semble inventer un théâtre sémiotique et devenir le précurseur de la sémiologie. Mais ce qui importe pour lui, c'est que c'est là que se trouve la poésie du théâtre. Un théâtre est poétique à condition que son côté métaphysique ainsi que tous ses éléments constitutifs (jeu théâtral, son, lumière) soient capables de repousser les limites du langage articulé. En insistant sur l'importance des gestes physiques et des signes scéniques, Artaud cherche en effet à réconcilier l'abstrait et le concret. Pour lui, l'un ne peut pas exister sans l'autre.

Dans l'article *Le théâtre alchimique*, Artaud essaie aussi d'expliquer un théâtre à la fois métaphysique et concret au niveau du contenu, pour retrouver l'acception religieuse et mystique de cet art. Il compare le théâtre à l'alchimie en disant :

« L'opération théâtrale de faire de l'or, par l'immensité des conflits qu'elle provoque, par le nombre prodigieux de forces qu'elle jette l'une contre l'autre et qu'elle émeut, par cet appel à une sorte de rebrassement essentiel débordant de conséquences et surchargé de spiritualité, évoque finalement à l'esprit une pureté absolue et abstraite, après laquelle il n'y a plus rien, et que l'on pourrait concevoir comme une note unique, une sorte de note limite, happée au vol et qui serait comme la partie organique d'une indescriptible vibration. »<sup>10</sup>

Ou encore :

« Mettre en scène des projections et des précipitations de conflits, des luttes indescriptibles de principes, prises sous cet angle vertigineux et glissant où toute vérité se perd en réalisant la fusion inextricable et unique de l'abstrait et du concret, et je pense que par des musiques d'instruments et des notes, des combinaisons de couleurs et de formes dont nous avons perdu jusqu'à l'idée, ils devaient, d'une part : combler cette nostalgie de la beauté pure dont Platon a bien dû trouver au moins une fois en ce monde la réalisation complète, sonore, ruisselante et dépouillée, et, d'autre part : résoudre par des conjonctions inimaginables et étranges pour nos cerveaux d'hommes encore éveillés, résoudre ou même annihiler tous les conflits produits par l'antagonisme de la matière et de l'esprit, de l'idée et de la forme, du concret et de l'abstrait, et fondre toutes les apparences en une expression unique qui devait être pareille à l'or spiritualisé. »<sup>11</sup>

Si le théâtre est capable de fabriquer l'or au sens spirituel du terme, c'est parce qu'il sait mélanger toute sorte d'éléments antagonistes. Par ce processus de "brassement", d'abord il combat les idées reçues, et ensuite fait naître une

<sup>10</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, op.cit., pp. 78-79.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

nouvelle harmonie spirituelle. Toutes ces qualités qu'Artaud exige pour le théâtre semblent se trouver dans le théâtre balinais. Mais que représente le théâtre balinais pour Artaud ? Voici quelques-unes de ses propres analyses :

« Le drame n'évolue pas entre des sentiments, mais entre des états d'esprit, eux-mêmes ossifiés et réduits à des gestes, -- des schémas. En somme les Balinais réalisent, avec la plus extrême rigueur, l'idée du théâtre pur, où tout, conception comme réalisation, ne vaut, n'a d'existence que par son degré d'objectivation sur la scène.»<sup>12</sup>

« Ces signes spirituels ont un sens précis, qui ne nous frappe plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif. »<sup>13</sup>

« Et l'étrange est que dans cette dépersonnalisation systématique, dans ces jeux de physionomie purement musculaires, appliqués sur les visages comme des masques, tout porte, tout rend l'effet maximum. »<sup>14</sup>

« Le théâtre Balinais nous en propose une réalisation stupéfiante en ce sens qu'elle supprime toute possibilité de recours aux mots pour l'élucidation des thèmes des plus abstraits ; - et qu'elle invente un langage de gestes faits pour évoluer dans l'espace et qui ne peuvent avoir de sens en dehors de lui. »<sup>15</sup>

Le théâtre balinais représente donc un théâtre exemplaire pour Artaud qui réduit le rôle du langage articulé au zéro. L'importance du personnage est aussi réduite au minimum. Mais ce théâtre arrive quand même à objectiver, avec efficacité, ce qui est abstrait (le sens métaphysique), par le recours au langage de gestes. Artaud pense que tout cela, c'est ce qui manque au théâtre occidental. C'est pourquoi il proclame qu'il faut en finir avec les chefs-d'œuvre. Il reproche à ces dernières certaines "qualités" littéraires, par exemple trop de détachement, ou bien trop d'individualisme. Il écrit : « (...) je constate que c'est au moment où la poésie individuelle, qui n'engage que celui qui la fait et au moment où il la fait, sévissait de la façon la plus abusive que le théâtre a été le plus méprisé par des poètes qui n'ont jamais eu le sens ni de l'action directe et en masse, ni de l'efficacité, ni du danger. »<sup>16</sup> Pour Artaud, ces caractéristiques valorisées des chefs-œuvre représentent

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.121.

justement le contraire de la valeur du théâtre auquel il adhère. S'il condamne le théâtre psychologique et veut en finir, c'est parce que, comme il dit, « la psychologie qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu, c'est-à-dire au quotidien et à l'ordinaire, est la cause de cet abaissement et de cette effrayante déperdition d'énergie, qui [lui] paraît bien arrivée à son dernier terme. »<sup>17</sup>

Artaud poursuit son raisonnement et revendique « un théâtre qui abandonnant la psychologie raconte l'extraordinaire, mette en scène des conflits naturels, des forces naturelles et subtiles, et qui se présente d'abord comme une force exceptionnelle de dérivation. »<sup>18</sup> Artaud condamne ce qui est néfaste pour le théâtre et propose le genre de théâtre dont il souhaite l'avènement.

Même si le mot « cruauté » n'est pas clairement revendiqué dans les articles du recueil, de « Le théâtre et la culture » à « En finir avec les chefs-d'œuvre », on peut trouver cette notion un peu partout. La cruauté c'est la peste, le mal supérieur et nécessaire pour engendrer une renaissance du théâtre. Elle se manifeste par la rigueur de l'expression gestuelle pour montrer et résoudre les conflits les plus obscurs de l'homme.

Et si toutes ces conceptions révolutionnaires d'Artaud sur le théâtre sont cohérentes, c'est grâce à son appellation du théâtre dit « de la cruauté » qu'elles ont marqué les esprits. Le théâtre d'Artaud est désormais attaché pour toujours à cette appellation. Mais si ce terme est attribué à Artaud, cet auteur ne monopolise pas pour autant tous les théâtres de la cruauté<sup>19</sup>. Dans les articles consacrés à ce thème, Artaud résume ses conceptions et présente minutieusement et concrètement tous les aspects, et tous les éléments de l'art théâtral. D'ailleurs, malgré ses explications, le mot « cruauté » suscite diverses interprétations, voire des malentendus. En effet, si ce terme a suscité autant de commentaires, c'est parce que la définition donnée par

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>19</sup> En effet, la cruauté est devenue l'une des études thématiques au théâtre. Beaucoup de théâtres sont rétrospectivement appelés aussi « de la cruauté ». Mais c'est Artaud qui est l'initiateur de cette optique de recherche. A ce propos, voir l'ouvrage de Camille Dumoulié, *Les théâtres de la cruauté, hommage à Antonin Artaud*, Desjonquères, Paris, 2000.

Artaud lui-même reste hermétique. Jusqu'à maintenant, certains spécialistes<sup>20</sup> s'efforcent d'expliquer ce qu'il ne signifie pas mais n'arrivent pas à cerner ou à préciser son vrai contenu. Ou bien chacun peut l'interpréter comme il l'entend. Et si Artaud a échoué dans son projet du théâtre, c'est peut-être à cause de certaines contradictions de sa théorie.

Cette étude ne consiste pas à approuver ou à contredire telle ou telle interprétation du sens de la cruauté chez Artaud, mais à s'interroger si l'auteur a réalisé sa théorie à travers la création de son théâtre. Artaud a-t-il vraiment appliqué sa notion de la cruauté sur la scène ? Si, oui, comment l'a-t-il fait ?

Pour répondre à cette question, l'un des moyens les plus directs est peut-être d'analyser la pièce *Les Cenci* qui est réécrite et mise en scène par Artaud lui-même, à partir d'une histoire exploitée auparavant par d'autres écrivains.

## II. *Les Cenci* ou l'incarnation de la cruauté métaphysique

Michel Corvin commente la réalisation de cette pièce en ces termes :

« Son théâtre, Artaud l'a rêvé et il ne l'a pas réalisé, sans doute par excès d'ambition, par volonté contradictoire de couper tous les ponts et de porter en même temps la révolution sur le front de la technique théâtrale (jeu de l'acteur, lumière, décor, son). De fait, à la lecture, *Les Cenci* (1935) donnent bien l'impression, simplement d'un théâtre postromantique dont les aspects novateurs sont moins dans les thèmes envisagés que dans une volonté de dénaturer le langage en le métamorphosant en gestes et en cris. Mais, malgré la richesse des intentions, il semble bien que la pesanteur du contenu et la pauvreté des moyens scéniques aient empêché Artaud de réaliser son grand œuvre. Il reste les écrits théoriques d'Artaud qui doivent être lus comme de véritables actes de théâtre. »<sup>21</sup>

Cette réflexion sur l'échec des *Cenci* sur la scène mérite une analyse plus détaillée. En effet, outre la difficulté financière qui est une raison non négligeable de l'échec de la pièce, Artaud lui-même a souligné la subtilité de sa pièce qui l'a rendu incompris. Notre étude ne consiste pas à rendre justice à la pièce d'Artaud ou à donner des explications à son échec. Nous essayerons en revanche de montrer comment Artaud a appliqué sa théorie dans son propre théâtre, et nous nous efforcerons d'élucider l'incompréhension ou les malentendus par rapport à cette

<sup>20</sup> Par exemple, pour Michel Corvin.

<sup>21</sup> *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, pp. 843-844.

pièce à l'aide des écrits théoriques d'Artaud.

D'abord, c'est le choix même de la pièce qui est significatif. Pourquoi Artaud est-il attiré par le thème des *Cenci* ? Pourquoi ce sujet lui semble-t-il propice à la réalisation de son théâtre de la cruauté ? Artaud a très souvent souligné sa préférence pour les mythes<sup>22</sup> et pour le Moyen Age<sup>23</sup> car il avoue y trouver quelque chose d'essentiel et d'universel. L'histoire de cette pièce raconte la tragédie d'une famille noble romaine. Le père, Francesco Cenci, est un homme vicieux et tyrannique, qui maltraite ses enfants. Le fait est qu'il séquestre sa fille, Béatrice, et se réjouit de la mort de ses fils. Pour se venger et pour mettre fin au calvaire de sa vie quotidienne, Béatrice organise, avec la complicité de ses frères, l'assassinat de son père. Mais ce parricide est vite puni par la justice papale. Béatrice est donc condamnée à mort.

Nous savons que l'histoire de cette pièce est inspirée d'un fait réel à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Plusieurs écrivains l'ont utilisée pour créer des œuvres littéraires. En effet, Artaud a souligné que son œuvre a été transcrite d'après Shelley et Stendhal. La comparaison des trois versions littéraires de cette histoire peut être éclairante pour notre étude. En effet, elle nous permettra non seulement de relever les différences entre les trois écrivains, mais aussi et surtout de démontrer l'originalité d'Artaud et la concrétisation de son théâtre de la cruauté.

Margo Sterk a souligné quelques différences entre la pièce de Shelly et celle d'Artaud : « En se servant d'un langage poétique et détaillé, Shelley met l'accent principalement sur le sentiment (l'amour et la fatalité inévitable). Par contre, au moyen de son langage direct, Artaud le met avant tout sur la cruauté de Cenci. »<sup>24</sup>

Elle continue son analyse en disant :

« La tragédie de Shelley se termine par une fin caractéristique du romantisme ; c'est-à-dire, avec Béatrice, Bernardo, Lucretia, Camillo et Giacomo qui se disent tendrement au revoir. Artaud supprime cette partie d'adieu et termine par un dialogue

<sup>22</sup> Cf. « Créer des Mythes voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver. », *Théâtre et son double*, op. cit., pp.180-181.

<sup>23</sup> Cf. « Que nous en revenions à la mentalité ou même simplement aux habitudes de vie du Moyen Age, mais réellement et par une manière de métamorphose dans les essences, et j'estimerai alors que nous aurons accompli la seule révolution qui vaille la peine qu'on en parle. », Artaud, *Œuvres*, « Manifeste pour un théâtre avorté », Paris, Gallimard, 2004, p. 234.

<sup>24</sup> Margo Sterk, « Les Cenci », d'Antonin Artaud, Traduction ou Adaptation ? », 2011 <http://dSPACE.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/198431/Scriptie-MA-Sterk-4.pdf?sequence=1>

désespéré entre Lucreτία et Béatrice dans lequel elles extériorisent leurs sentiments quant à la vie et surtout quant à la mort imminente. En supprimant l'adieu sentimental, la fin de la version d'Artaud paraît beaucoup plus cruelle et donne au lecteur l'idée que Béatrice ne trouvera même pas de consolation dans la mort. »<sup>25</sup>

Citons encore la remarque de Pierre-Jean Jouve :

« Le texte d'Antonin Artaud descend plus directement de la tragédie de Shelley que de la « chronique » de Stendhal ; plutôt que la minutie sanglante et le sauvage caractère italien du fait-divers de Rome en 1599, il offre ces lourdes résonances, ces draperies de sentiment et ces poses baroques que les Romantiques furent les derniers à oser employer. »<sup>26</sup>

En ce qui concerne la version de Stendhal, d'après Margo Sterk, cet auteur

« reporte les événements de la tragédie de manière narrative et ce style lui permet d'insérer dans son texte des analyses psychologiques. (...). Une autre caractéristique du texte de Stendhal était donc toutes les informations psychologiques sur le fond de la vie et le caractère de ses personnages. La présence de tous ces éléments psychologiques ressemble à un troisième idéal du réalisme, c'est-à-dire ; l'importance de l'empathie. L'écrivain réaliste essaye toujours de se mettre dans la peau de ses personnages, afin d'en donner une image aussi réaliste que possible. »<sup>27</sup>

Après avoir pris connaissance de ces analyses, nous pouvons faire quelques constats. Ce qui intéresse Artaud dans l'histoire de la famille Cenci est très différent de ce qui intéresse Shelly et Stendhal. Chacun a choisi un langage ou un moyen d'expression différent. Shelly met l'accent sur le destin tragique individuel. Il utilise un langage poétique pour exprimer les sentiments des personnages. Son œuvre affiche une sorte de romantisme émotionnel. Quant à Stendhal, en utilisant un langage descriptif, en apparence plutôt neutre, il essaie de laisser voir la psychologie des personnages. Avec son style réaliste, il cherche pourtant une sorte de communication intime jusqu'à une sorte d'empathie entre les personnages et les lecteurs. En ce qui concerne les personnages de cette histoire, il s'intéresse à deux modèles exceptionnels : Béatrice<sup>28</sup> et Cenci. Béatrice est présentée comme un être vertueux, Cenci, lui, est comparé à Don Juan.

Revenons à Artaud : il n'a choisi ni le romantisme de Shelly, ni le réalisme de

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Pierre Jean Jouve, « Les Cenci d'Antonin Artaud », in : *La Nouvelle Revue Française, Tome XLIII*, Gallimard [1935] 912, cité par Margo Sterk.

<sup>27</sup> Margo Sterk, « Les Cenci », d'Antonin Artaud, Traduction ou Adaptation ? », *op. cit.*

<sup>28</sup> Voir Claudi Lucia, <http://www.lecture-ecriture.com/8844-Les-Cenci--Stendhal#11904>

Stendhal. En travaillant sur cette histoire sous forme théâtrale, il nous montre clairement sa conception du théâtre, ou plutôt ce à quoi il s'oppose : rejet de la « représentation » au théâtre comme mimétisme, rejet de la psychologie, relégation du verbe. En ajoutant plus d'indications scéniques sur le décor, le mouvement, l'éclairage, les effets sonores, cette pièce illustre un langage théâtral fondé sur le corps et le souffle, et essaie d'accomplir un théâtre total. Ce qui intéresse Artaud chez les personnages de cette histoire le différencie encore radicalement de Shelly et de Stendhal.

Tandis que Shelley et Stendhal ont pris leurs personnages au sérieux, Artaud les considérait comme "des êtres". Selon lui, *'Les Cenci'* est une tragédie en ce sens qu'il a essayé de faire parler, non pas des hommes, mais des êtres ; de grandes forces qui s'incarnent. En manifestant les instincts de leur inconscient, ces êtres produiraient des sons désordonnés : « Et ces êtres, il semble qu'on les entende mugir, tourner, brandir leurs instincts ou leurs vices, passer comme de grandes tempêtes où vibre une sorte de majestueuse fatalité. »<sup>29</sup> Autrement dit, Artaud ne s'intéresse pas à tel ou tel individu, mais à une force universelle. Ce qu'il cherche à montrer, à dévoiler, n'est pas la psychologie d'un individu particulier mais l'inconscient de l'homme en général<sup>30</sup>. Artaud demande une pièce « impersonnelle, mais subjective. »<sup>31</sup>

Concernant la question de la cruauté, comment cette pièce l'applique-t-elle ? Artaud est attiré par un sujet médiéval parce qu'il le trouve propice à montrer l'aspect mystique et le destin irréfutable de la vie humaine. Ce qui l'intéresse, c'est le sens métaphysique de la cruauté et sa valeur universelle. En ce qui concerne le personnage principal, le comte Cenci, pour Shelly, il semble représenter le mal absolu et l'origine de l'injustice qui saccage toute la famille. Par contre, Stendhal compare Cenci à Dom Juan. Selon Claudialucia, cette comparaison se justifie : « (...) parce qu'il refuse Dieu, parce qu'il adopte vis à vis de la société et des lois une attitude provocatrice, parce qu'il va jusqu'au bout de son attitude même en

<sup>29</sup> Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 640.

<sup>30</sup> Cf. « Le théâtre doit s'égaliser à la vie, non pas à la vie individuelle, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les CARACTERES, mais à une sorte de vie libérée, qui balaye l'individualité humaine et où l'homme n'est plus qu'un reflet. », in : *Le Théâtre et son double, op.cit.*, p.180.

<sup>31</sup> Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 285.

sachant que celle-ci le mène à la damnation. Il a donc une certaine grandeur et en ce sens il intéresse Stendhal. »<sup>32</sup> Quant au personnage de Béatrice, aussi bien par Shelly que par Stendhal, elle est considérée comme une pure victime du pouvoir absolu et de la fatalité. Surtout pour Shelly, elle incarne la force du bien qui essaie de dompter le mal au moyen de l'amour. Quand Stendhal raconte cette histoire, il montre aussi beaucoup de sympathie envers Béatrice en la considérant comme une victime innocente et sacrifiée. Cette sympathie va transformer Béatrice en une héroïne vertueuse. Les deux auteurs ont chacun leur sensibilité et leur manière de rendre cette histoire romantique et ces personnages cruels et tragiques<sup>33</sup>.

Si le thème de la cruauté est évident dans l'histoire de Cenci, dans les versions de Shelly et de Stendhal, il signifie un mauvais traitement de l'autre et l'absence de sentiments à son égard. Pour Artaud, la cruauté de Cenci dépasse la compréhension traditionnelle de ce terme. La perversité apparente de son acte cruel peut être trompeuse. C'est ce que nous allons analyser plus bas.

Ces deux personnages, Artaud ne les présente ni comme Shelly, ni comme Stendhal. Dans sa pièce, si le vieux Cenci se caractérise bel et bien par sa tyrannie, sa cruauté et ses vices, Artaud le fait distinguer des autres personnages surtout par sa lucidité cynique. En effet, au début de la pièce, lorsque Camillo essaie de convaincre Cenci de donner une partie de son terrain au pape pour racheter ses crimes, Cenci rejette cette idée et déclare la guerre. Voici le dialogue entre ces deux personnages au début de la pièce :

Cenci : « La guerre. Je me vois fort bien faisant la guerre à la papauté. Ce pape est trop ami des richesses. Et de nos jours il est trop facile pour un puissant de la terre de couvrir ses crimes avec ses deniers. A moi la plèbe contre tout ce qui montre un peu trop la tête. Derrière les murailles armées de mon château de Petrella, je me sens capable de braver les foudres de la papauté. » Camillo : « Peste ! Comme vous y

<sup>32</sup> En effet, Stendhal fait dire à Cenci : « *Eh bien! (...), je suis l'homme le plus riche de Rome, cette capitale du monde; je vais en être aussi le plus brave; je vais me moquer publiquement de tout ce que ces gens-là respectent, et qui ressemble si peu à ce qu'on doit respecter.* » Et Stendhal de commenter : « Car un Dom Juan pour être tel, doit être homme de cœur et posséder un esprit vif et net qui fait voir clair dans les motifs des actions des hommes. », Stendhal, Henri Beyle, *Les Cenci*, En lecture libre sur Atramenta.net, <http://www.atramenta.net/>

<sup>33</sup> Cf. « Romantiques sont, en effet, les Francesco et Beatrice Cenci de Stendhal, au caractère bien trempé, héroïques et tragiques dans le mal comme dans le bien, qui prennent leur destin en main et refusent de se soumettre l'un aux lois de la société et de Dieu, l'autre à son père et à l'Inquisition. », Claudialucia, *op. cit.*

allez pour une simple question de conscience. » Cenci : « Ce qui nous sépare, vous et moi, c'est que je ne mets pas la conscience dans les misères où vous la mettez. »<sup>34</sup>

Cenci : « Balivernes que ces choses d'Eglise, pour moi il n'y a plus ni avenir ni passé, et donc aucun repentir possible. Je ne m'occupe plus que de bien raffiner sur mes crimes. Un beau chef-d'œuvre noir, c'est le seul héritage qu'il importe encore de laisser. »<sup>35</sup>

Cenci : « Voilà enfin la parole d'un homme qui sait me comprendre. Je serais un enfant, en effet, si l'on ne pouvait croire que je suis un vrai monstre ; car tous les crimes que j'imagine, tu sais que je peux les réaliser. »<sup>36</sup>

Le vieux Cenci est loin d'être un pervers pathologique ou un tyran qui ne sait qu'exercer brutalement son autorité absolue et sa violence illimitée. Sa cruauté ne peut pas être considérée comme un pur plaisir ressenti à la souffrance de l'autre. Ses discours sont de nature cynique. Il défie la suprématie de la religion, les valeurs admises, l'ordre et la morale en dénonçant la corruption de la société humaine. Tous ses discours, il les prononce d'une façon criarde. Cette liberté de tout transgresser, il la réclame haut et fort. Mais ce cynisme s'attaque aussi à lui-même. Il est conscient que cette liberté n'est pas totale, qu'elle obéit à une force naturelle, voire inconsciente. S'il exerce consciemment cette liberté dévastatrice, c'est par une sorte de nécessité irréfutable. Il est un exécuteur qui assume son acte. Cet acte d'exécution ne lui apporte pas un vrai plaisir, mais représente une sorte de brûlure intérieure.

Dans l'Acte II, scène 1 :

« Cenci : Respirer dans cette atmosphère empestée ! Lucretia : Seule votre imagination sacrilège a créé l'atmosphère dont vous souffrez. Cenci : Si je souffre c'est à moi seul qu'il appartient de me délivrer. Pour l'instant, je vous mets au secret. *La nuit tombe dans la haute pièce. Cenci se rapproche lentement d'une partie encore éclairée. Cenci, faisant quelques pas du côté où Lucretia est sortie : Et toi, nuit, toi qui grandis tout, entre là (Il se frappe le milieu de la poitrine.)* avec les formes démesurées de tous les crimes qu'on imagine. Tu ne peux pas me chasser de moi. L'acte que je porte est plus grand que toi. »<sup>37</sup>

La cruauté de Cenci se tourne en ce sens avant tout envers lui-même. Dans ses lettres sur la cruauté, Artaud écrit : « Il y a dans la cruauté qu'on exerce une sorte de déterminisme supérieur auquel le bourreau suppliciateur est soumis lui-même, et

<sup>34</sup> Antonin Artaud, *Les Cenci*, Paris, Gallimard, 2011, pp. 50-51.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.80-p.81.

qu'il doit être le cas échéant déterminé à supporter. La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée.»<sup>38</sup> Et c'est en ce sens que cette cruauté atteint le sens métaphysique ou cosmique. La lucidité de Cenci le mène encore plus loin et plus haut. Voici son auto-analyse :

« Le vieux comte Cenci, encore solide dans sa mince carcasse, il m'arrive plus d'une fois en rêve de m'identifier avec le destin. C'est là l'explication de mes vices, et de cette pente naturelle de haine où mes proches sont ceux qui me gênent le plus. Je me crois et je suis une force de la nature. Pour moi, il n'y a ni vie, ni mort, ni dieu, ni inceste, ni repentir, ni crime. J'obéis à ma loi qui ne me donne pas le vertige ; et tant pis pour qui est happé et qui sombre dans le gouffre que je suis devenu. Je cherche et je fais le mal par destination et par principe. Je ne saurais résister aux forces qui brûlent de se ruer en moi. »<sup>39</sup>

Il ajoute encore :

« Pas de rapports humains possibles entre des êtres qui ne sont nés que pour se substituer l'un à l'autre et qui brûlent de se dévorer. »<sup>40</sup>

A la fin de la pièce, il monologue :

« Que je me repente ! Pourquoi ! Le repentir est dans la main de Dieu. C'est à lui à regretter mon acte. Pourquoi m'a-t-il rendu père d'un être que tout m'invite à désirer ? Que ceux qui accusent mon crime accusent d'abord la fatalité. Libre ? Quand le ciel est prêt à nous tomber sur la tête, qui donc peut encore oser nous parler de liberté ? C'est pourquoi j'ouvre les écluses pour ne pas être submergé. Il y a en moi comme un démon désigné pour venger les offenses d'un monde. Désormais, il n'est pas de destin qui m'empêche d'exécuter ce que j'ai rêvé. »<sup>41</sup>

C'est dans ce discours qu'Artaud démontre le sens cosmique de la cruauté. La cruauté de Cenci n'est pas un mal gratuit, mais une vengeance contre le monde ou plutôt contre le créateur du monde. Cette cruauté n'est pas une passion irrésistible et incontrôlable mais une conscience lucide, un sentiment détaché et pur, un véritable mouvement d'esprit.<sup>42</sup> Si la cruauté de Cenci envers ses proches est la manifestation de la perversité humaine, cet acte représente surtout la vengeance au sens cosmique

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.158.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>42</sup> Cf. « Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue. », Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p.158.

du terme. Car c'est Dieu qui est le responsable de ce mal. L'homme est à la fois le bourreau et la victime, un *chef-d'œuvre noir* de Dieu. Pour mieux comprendre la fascination d'Artaud pour le personnage de Cenci, on peut, encore une fois, se référer aux écrits théoriques de l'auteur du *Théâtre et son double*.

« Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit. »<sup>43</sup>

« On peut dire maintenant que toute vraie liberté est noire et se confond immanquablement avec la liberté du sexe qui est noire elle aussi sans que l'on sache pourquoi. Car il y a longtemps que l'Eros platonicien, le sens génésique, la liberté de vie, a disparu sous le revêtement sombre de la *Libido* que l'on identifie avec tout ce qu'il y a de sale, d'abject, d'infamant dans le fait de vivre, de se précipiter avec une vigueur naturelle et impure, avec une force toujours renouvelée vers la vie. »<sup>44</sup>

« Et c'est ainsi que tous les grands Mythes sont noirs et qu'on ne peut imaginer hors d'une atmosphère de carnage, de torture, de sang versé, toutes les magnifiques Fables qui racontent aux foules le premier partage sexuel et le premier carnage d'essences qui apparaisse dans la création. »<sup>45</sup>

« Nous ne voyons pas que la vie telle qu'elle est et telle qu'on nous l'a faite offre beaucoup de sujets d'exaltation. Il semble que par la peste et collectivement un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide ; et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès. »<sup>46</sup>

On voit bien qu'Artaud s'attaque ici à l'origine du mal. Il essaie de la montrer à travers son personnage Cenci, mais, en même temps, dans cette pièce, il est allé chercher encore plus loin et plus en profondeur, le rapport entre le mal et l'inconscient. En effet, ce qui distingue Artaud de Shelly et de Stendhal réside encore dans la présentation du personnage de Béatrice. C'est une grande différence qui mérite d'être soulignée. Pour Artaud, même si Béatrice reste une victime de l'autorité parentale et religieuse, elle est loin d'être un être innocent. L'élément qui nous permet de soulever ce point est le rêve de Béatrice qu'Artaud introduit dans sa version.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

### III. Béatrice ou l'envers de la vertu

Dans l'acte III, scène I, après avoir été souillée par son père, Béatrice parle en sanglotant devant sa belle-mère Lucretia :

« Il y a eu, dans ce monde sauvage, d'horribles choses, de prodigieux accouplements, d'étranges confusions de bien et de mal. Mais jamais la pensée n'a rêvé... *Un temps*. Quand j'étais petite, il y a un rêve qui toutes les nuits me revenait. Je suis nue dans une grande chambre et une bête, comme il y en a dans les rêves, n'arrête pas de respirer. Je me rends compte que mon corps brille.- Je veux fuir, mais il faut que je dissimule mon aveuglante nudité. C'est alors que s'ouvre une porte. J'ai faim et soif et, tout à coup, je découvre que je ne suis pas seule. Non ! Avec la bête qui respire à côté, il semble que d'autres choses respirent ; et bientôt, je vois grouiller à mes pieds tout un peuple de choses immondes. Et ce peuple est lui aussi affamé. J'entreprends une course obstinée pour essayer de trouver la lumière ; car je sens que seule la lumière va me permettre de me rassasier. Or, la bête qui se colle à moi me pourchasse de cave en cave. Et, la sentant sur moi, je constate que ma faim n'est pas seule obstinée. Et c'est quand je sens que mes forces sont sur le point de m'abandonner que, chaque fois, je m'éveille d'un trait. Lucretia, toi qui m'as si bien tenu lieu de mère, dis-moi que tu sais me comprendre car, aujourd'hui je peux te dire que mon rêve est étrangement effacé. »<sup>47</sup>

Dans le récit de Stendhal, Béatrice est présentée comme une fille gaie, vivante, courageuse. Elle est pure et innocente. Mais la vie lui fait subir toute sorte d'injustices. Lorsqu'elle réagit, par un parricide, pour chasser le mal qui la ronge, elle paye cet acte avec sa vie. Dès le début du récit jusqu'à la fin de sa vie, Béatrice est présentée comme un être exemplaire ayant des vertus exceptionnelles. Sa mort comme martyr ne suscite que la pitié et le respect. De plus, sa beauté physique est immortalisée successivement par beaucoup de peintres depuis des siècles. En revanche, l'image de Béatrice sous la plume d'Artaud est toute différente. Dans le passage cité, il semble nous faire voir une Béatrice qui a une vie intérieure obscure. Ses rêves obsessionnels restent à déchiffrer. « Jamais la pensée n'a rêvé »... Béatrice ne peut pas se connaître vraiment par la maîtrise de la raison. Car, pour elle, sans rêve, pas de vérité. Nous essayerons de comprendre le rêve de Béatrice pour bien saisir la complexité et l'ambiguïté de ce personnage. A première vue, ce rêve semble avoir une connotation sexuelle. S'il est cauchemardesque, d'après l'optique psychanalytique, c'est qu'il résulte du fantasme de Béatrice sur la « scène

<sup>47</sup> Antonin Artaud, *Les Cenci*, op. cit., p. 92.

primitive », la vie sexuelle de ses parents.

Ce rêve répétitif montre que, dès son enfance, Béatrice est atteinte d'une névrose infantile. Elle dit dans l'une de ses répliques précédentes : « Je sais maintenant ce que souffrent les aliénés. La folie, c'est comme la mort. Je suis morte, et mon âme, qui s'acharne à vivre, n'arrive pas à se délivrer. »<sup>48</sup> Ce rêve est angoissant parce qu'il contient un désir qu'elle a peur de s'avouer. Si dans le rêve, elle se sent observée et convoitée, elle n'est pas une victime qui est pourchassée par des bêtes et des choses immondes. C'est elle qui cherche à fuir ce désir inavouable. La fuite est devenue épuisante non corporellement mais psychologiquement, car c'est ce désir incestueux acharné qui est répugnant et épuisant. Elle est une séductrice latente qui s'imagine être victime (la proie) de la chasse. Dans ce rêve, il y a le renversement de rôles. Pour Béatrice, le désir d'être désirée est censuré aussi bien dans la vie diurne que dans la vie nocturne. Son rêve n'a pas pour but de réaliser le désir diurne, mais plutôt de défouler la haine inconsciente de ce désir fatiguant. Il représente donc un double refoulement de désir. Le rêve de Béatrice représente ainsi une sorte d'effort pour sortir le mal inné. Mais cet effort de vouloir être quelqu'un de bien représente justement une autre sorte de cruauté.<sup>49</sup> Juste avant son exécution, elle retrouve une certaine lucidité : (*une musique très douce et très dangereuse s'élève.*)

« (...) Comme un dormeur qui trébuche, égaré dans les ténèbres d'un rêve plus atroce que la mort même, hésite avant de rouvrir la paupière car il sait qu'accepter de vivre, c'est renoncer à se réveiller. Ainsi, avec une âme marquée des tares que m'a values la vie, je rejette vers le dieu qui m'a faite cette âme comme un incendie qui le guérisse de créer. »<sup>50</sup>

Mais entre un rêveur éveillé et un vivant dormant comment choisir ? A vrai dire, le dilemme de Béatrice ne réside pas dans la difficulté de choisir l'un ou l'autre, mais de refuser l'un et l'autre. En effet, ce sentiment de n'avoir aucune issue est le

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>49</sup> Cf. « L'effort est une cruauté, l'existence par l'effort est une cruauté. Sortant de son repos et se distendant jusqu'à l'être, Brahma souffre, d'une souffrance qui rend des harmoniques de joie peut-être, mais qui à l'extrémité ultime de la courbe ne s'exprime plus que par un affreux broiement. », Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *op.cit.*, p.161. Cf. « Dans le monde manifeste et métaphysiquement parlant, le mal est la loi permanente, et ce qui est bien est un effort et déjà une cruauté surajoutée à l'autre. », *Ibid.*, p.161.

<sup>50</sup> Antonin Artaud, *Les Cenci*, *op. cit.*, p.117.

signe de la lucidité qui veut dire aussi la cruauté. L'injure de Béatrice envers Dieu et son acte de création qui est l'origine du mal rejoint finalement la protestation de Cenci. Ils sont tous les deux les chefs-d'œuvre noirs de Dieu. La pièce se termine par cette parole de Béatrice:

« Mes yeux, sur quel affreux spectacle en mourant vous vous ouvrirez. Quel est celui qui pourra m'assurer que, là-bas, je ne retrouverai pas mon père. Cette idée rend ma mort plus amère. Car j'ai peur que la mort ne m'apprenne que j'ai fini par lui ressembler. »<sup>51</sup>

C'est pourquoi on comprend mieux qu'aux yeux d'Artaud, Béatrice est loin d'être une victime innocente, elle n'est pas le contraire de Cenci, mais sa semblable. Le rêve de Béatrice introduit par Artaud dans sa version des *Cenci* correspond à ses écritures théoriques selon lesquelles le théâtre devrait être « la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit. »<sup>52</sup> Aux yeux d'Artaud, l'innocence de Béatrice est problématique. Elle incarne une certaine cruauté en voulant obstinément la mort de son père. Mais son crime, comme celui de Cenci, est au-delà du bien et du mal. C'est pourquoi elle accepte le crime, mais elle nie la culpabilité.

Béatrice : « Tout meurt, parce que le monde brûle, incertain entre le mal et le bien. (*un temps*) Ni dieux, ni l'homme, ni aucun des pouvoirs qui dominent ce que l'on appelle notre destin, n'ont choisi entre le bien et le mal. »<sup>53</sup>

Il faut souligner que cette interprétation sur la face cachée de Béatrice n'est pas sans fondement. En effet, c'est l'intérêt qu'Artaud porte au tableau de Lucas van des Leyden, intitulé les Filles de Loth<sup>54</sup>, qui nous permet de faire le rapprochement de ces personnages féminins. En lisant son analyse sur ce tableau<sup>55</sup>, on peut même dire que la création des *Cenci* est très inspirée de cette œuvre. Cette pièce peut même être considérée comme sa version théâtrale. Elle peut être vue comme une mise en scène du sens métaphysique de la cruauté. Néanmoins, si le rêve de Béatrice laisse voir sa

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

<sup>52</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 46.

<sup>53</sup> Antonin Artaud, *Les Cenci*, op. cit., p.122.

<sup>54</sup> Dans ce tableau on voit justement le père Loth qui est séduit par sa propre fille.

<sup>55</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., pp. 49-71.

vie intérieure la plus profonde, Artaud n'a aucune intention de promouvoir l'importance de la psychologie du personnage au théâtre, ce qu'il cherche à montrer est quelque chose de transcendant et de cosmique. La question de la sexualité (la libido) a quelque chose de symbolique. C'est l'une des forces noires qui peut jouer le rôle de tremplin pour inciter à faire face à toute sorte de mal existentiel. Il faut rappeler aussi que ce n'est pas l'être humain qui est la cible principale d'Artaud, mais plutôt Dieu. C'est le créateur qui doit être remis en question.

Il faut souligner aussi l'importance du rêve au théâtre pour Artaud, car c'est l'un des éléments constitutifs du théâtre de la cruauté. En effet, c'est Artaud lui-même qui ne cesse d'en parler dans ces écrits depuis sa période surréaliste.<sup>56</sup> La fonction du rêve au théâtre est multiple. Il est l'un des moyens pour dire des choses que le langage articulé est incapable d'exprimer. C'est une voie pour pénétrer la vie intérieure de l'être humain et qui se différencie de la mise en scène de la psychologie d'un individu<sup>57</sup>. Il nous « amène à rejeter les limitations habituelles de l'homme et des pouvoirs de l'homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité. »<sup>58</sup> Le rêve au théâtre peut créer une sorte d' "illusion vraie"<sup>59</sup> qui met en cause le mimétisme théâtral et redéfinit l'illusion théâtrale. En résumant, le recours au rêve dans la pièce d'Artaud sert à montrer la fragilité de la pensée humaine, et à atteindre une nouvelle réalité qui est très différente du théâtre psychologique.

En analysant ces deux personnages principaux des *Cenci*, nous espérons avoir montré le sens métaphysique de la cruauté chez Artaud. Mais, dans cette pièce, la cruauté se trouve aussi dans les personnages secondaires. Par exemple, la belle-mère

<sup>56</sup> Cf. « Pas un geste de théâtre qui ne portera derrière lui toute la fatalité de vie et les mystérieuses rencontres des rêves. » Cf. « Tout ce qui appartient à l'illisibilité et à la fascination magnétique des rêves, tout cela, ces couches sombres de la conscience qui sont tout ce qui nous préoccupe dans l'esprit, nous voulons le voir rayonner et triompher sur une scène, quitte à nous perdre nous-même et à nous exposer au ridicule d'un colossal échec. », *Artaud, Œuvres*, « Manifeste pour un théâtre avorté », *op. cit.*, p. 233.

<sup>57</sup> Cf. « Renonçant à l'homme psychologique, au caractère et aux sentiments bien tranchés, c'est à l'homme total, et non à l'homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes, qu'il s'adressera. », *Antonin Artaud, Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p.190.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>59</sup> Cf. « Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopiques de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur. », *Ibid.*, p. 141.

de Béatrice, Lucretia, et le représentant du Pape, Camillo. Artaud cherche à montrer la cruauté de la nature humaine en général plutôt que de tel ou tel être particulier. D'après l'analyse effectuée, nous pouvons à présent énumérer les aspects des *Cenci* qui reflètent assez fidèlement ses notions du Théâtre de la cruauté : le personnage, le rêve, la mise en cause de tous les aspects du monde objectif, externe et interne. Mais pour compléter cette étude, il faut peut-être mettre en évidence aussi d'autres aspects originaux de cette pièce qui sont cruciaux pour montrer concrètement et sensiblement cette cruauté: la technique (le décor, le geste, le son, la lumière, l'usage de mannequins), l'architecture de la scène (lieu sacré), la salle du spectateur. Par rapport à tous ces aspects-là, Artaud a donné des consignes ou des explications détaillées dans les textes avant ou après la représentation des *Cenci*. Par exemple, il écrit : « on verra d'un bout à l'autre de la pièce tout un langage de gestes et de signes où les inquiétudes de l'époque se rassemblent dans une sorte de violente manifestation. »<sup>60</sup> Ou encore : « On trouvera dans la mise en scène de cette pièce tout un essai de gesticulation symbolique où un signe vaut un mot écrit. »<sup>61</sup> Il écrit aussi : « J'ai cherché par des moyens directs et physiques à secouer ce sommeil hypnotique. Et c'est pourquoi dans ma pièce tout tourne ; et que chaque personnage a son cri. »<sup>62</sup> En effet, pour faire sentir des sensations de vertige et d'inquiétude, Artaud a recours à plusieurs moyens techniques. Par exemple, le décor fait par Balthus. Selon Pierre Jean Jouve, « Balthus a inventé, dessiné, construit pour *Les Cenci* un prodigieux espace, décor à la fois intérieur, symbolique, italien, dans lequel tout se rejoint en une extrême simplicité et force »<sup>63</sup>. Ce qui est significatif, c'est qu'au milieu de la scène se trouve un escalier spiral qui a évidemment une fonction symbolique.

Un autre moyen technique pour montrer la cruauté consiste dans l'usage du symbole de cercle. Celui-ci est tout d'abord représenté par la roue, un instrument de

<sup>60</sup> Artaud, *Œuvres, op. cit.*, p. 640.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 641.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 641.

<sup>63</sup> <http://classes.bnf.fr/classes/pages/pdf/artaud1.pdf>

torture, pour conduire Béatrice en prison<sup>64</sup>. Dans l'acte IV, Artaud indique dans les didascalies, une sorte de jeu de cercle pour cerner les coupables du crime de Cenci<sup>65</sup>. Du reste, l'image du cercle se trouve aussi dans la salle. Car Artaud prévoit le spectacle joué dans un lieu sans séparation de la scène de la salle du spectateur. Plus précisément, ce sont les spectateurs qui sont au centre et encerclés par le jeu<sup>66</sup>. Ils sont assis sur une chaise mobile pour pouvoir regarder le spectacle en mouvement et en perspective. Cela crée évidemment un effet de réception voulu par l'esprit de la cruauté d'Artaud : « Cruauté qui agit aussi contre le spectateur et ne doit pas lui permettre de quitter le théâtre intact, mais lui-même, épuisé, engagé, transformé peut-être ! »<sup>67</sup>

Si, à travers la réalisation des *Cenci*, Artaud rend sa notion de cruauté visible et sensible au niveau du fond et de la forme, il a aussi réussi à satisfaire à une autre de ses exigences : faire rentrer la métaphysique dans les esprits par la peau.<sup>68</sup>

On peut se demander aussi ce qui n'est pas réalisé dans cette pièce par rapport au projet du Théâtre de la Cruauté<sup>69</sup>. En effet, si on compare les deux manifestations du Théâtre de la Cruauté, il me semble qu'il y a deux éléments qu'Artaud n'a pas introduits dans cette pièce. Ce sont la question de l'actualité et l'humour<sup>70</sup>. *Les Cenci* reste une pièce antique qui ne répond pas aux événements actuels du monde, pourtant c'est un point important qu'Artaud exige par rapport au théâtre. L'atmosphère violente et angoissante de cette pièce créée par le son, l'éclairage etc. semble ne pas laisser de place à l'humour. L'importance de ce dernier est pourtant soulignée dans ses écrits théoriques. Le dernier point que nous pouvons soulever est

<sup>64</sup> Dans les didascalies, Artaud note : « Au plafond du théâtre une roue tourne comme sur un axe, qui en traverserait le diamètre. Béatrice, suspendue par les cheveux et poussée par un garde qui lui tire les bras en arrière, marche selon l'axe de la roue. », Antonin Artaud, *Les Cenci*, op. cit., p.115.

<sup>65</sup> Cf. « Camillo, Bernardo, deux gardes sortent. Les autres se répandent en demi-cercle comme s'ils voulaient cerner les deux femmes. Lucretia, comme une somnambule, va se placer au centre du cercle. Béatrice se met auprès d'elle dans une attitude de défi. », *Ibid.*, p.110.

<sup>66</sup> Cf. « Tout comme dans le *Théâtre de la Cruauté*, le spectateur se trouvera, dans *Les Cenci*, au centre d'un réseau de vibrations sonores », Artaud, *Œuvres*, op. cit., p.640

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.653

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.565

<sup>69</sup> Cf. « Il y aura entre le Théâtre de la cruauté et *Les Cenci* la différence qui existe entre le fracas d'une chute d'eau ou le déclenchement d'une tempête naturelle, et ce qui peut demeurer de leur violence dans leur image une fois enregistrée. », *Ibid.*, p.639

<sup>70</sup> Cf. « Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a perdu le sentiment d'un côté du sérieux et de l'autre du rire. », *Ibid.*, p.528

la contradiction entre la théorie et la pratique d'Artaud. Dans *Le théâtre et son double*, Artaud accuse les dramaturges, et non le public, de la dégradation du théâtre en Occident. Le théâtre de la cruauté se veut un théâtre populaire. Mais on imagine mal qu'un public quelconque puisse saisir la signification de cette pièce. D'autant plus que, malgré le côté concret de la pièce, elle est remplie de signes symboliques à déchiffrer et d'éléments théâtraux<sup>71</sup> très subtils à discerner. L'«utilisation des dissonances» risque aussi de dérouter un public non avisé. C'est pourquoi, pour éviter les incompréhensions, les malentendus, Artaud se sent obligé d'écrire avant la représentation de la pièce pour expliciter ses idées et avertir le spectateur. Mais cela n'a pas changé grand-chose. Après avoir appris la réaction du public, il écrit : « si le public de France n'est pas mûr pour un repas de dieux, la tragédie des Cenci apporte une atmosphère insolite dont il s'est trouvé plus d'un spectateur pour reconnaître la nocivité. »<sup>72</sup>

Pour montrer le rapport entre la théorie et la pratique, s'agissant du théâtre, les analyses du texte et la mise en scène peut-être ne suffisent-ils pas, il vaut mieux montrer le jeu d'acteur sur scène. Henri Gouhier, dans son ouvrage *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, cite quelques témoignages. Par exemple, celui de Pierre Audiat :

« Je ne crois pas qu'on puisse jouer à la fois plus mal et de façon plus attachante le rôle de Cenci (le père incestueux) qu'assume M. Antonin Artaud. Criant son texte, comme s'il le déclamait dans une réunion publique, hachant son débit d'une coupe monotone, M. Antonin Artaud est un exécrationnable acteur. Et pourtant, avec sa violence absurde, ses yeux égarés, et sa fureur à peine feinte, il nous emporte avec lui au-delà du bien et du mal, dans un désert où la soif du sang nous brûle. »<sup>73</sup>

Henri Gouhier commente : « Ce que le critique de Paris-Soir disait du jeu d'Antonin Artaud exprimait bien la contradiction à laquelle se résignaient ceux de ses confrères qui, devant un spectacle déconcertant, éprouvaient une étrange impression d'attraction et de répulsion. »<sup>74</sup> En effet, par sa façon de jouer, Artaud a peut-être réalisé l'effet qu'il attendait du théâtre : susciter la « transe » auprès du

<sup>71</sup> Cf. « Balthus, qui a fait les décors, connaît la symbolique des formes comme il n'ignore rien de celle des couleurs ; et comme Désormière, dont les bruits sont un déchaînement de nature, n'ignore rien de la valeur communicative des bruits. », *Ibid.*, p. 641

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 645

<sup>73</sup> Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin, 1974, p. 123.

<sup>74</sup> *Ibid.*

spectateur. On voit bien qu'à travers la mise en scène de la pièce *Les Cenci* et le jeu d'acteur, Artaud réalise pleinement sa conception du théâtre non seulement concernant la question du personnage, du rêve et de la cruauté mais aussi la réception du jeu.

### Conclusion

« Toute vraie effigie a son ombre qui la double ; et l'art tombe à partir du moment où le sculpteur qui modèle croit libérer une sorte d'ombre dont l'existence déchirera son repos. Comme toute culture magique que des hiéroglyphes appropriés déversent, le vrai théâtre a aussi ses ombres ; et, de tous les langages et de tous les arts, il est le seul à avoir encore des ombres qui ont brisé leurs limitations.»<sup>75</sup>

Malgré les nombreuses critiques concernant l'échec de la représentation des *Cenci* d'Artaud, à travers cette étude, nous avons voulu repenser la réalisation de cette pièce en nous appuyant sur la théorie théâtrale d'Artaud, surtout la notion de cruauté. En relevant les notions essentielles de sa conception et en analysant l'originalité de cette pièce par rapport à celles de Shelly et de Stendhal, nous pouvons constater que la théorie d'Artaud et sa pratique sur la scène sont étroitement liées et mieux comprendre la façon dont Artaud a mis en scène le sens métaphysique de la cruauté. Nous avons voulu démontrer aussi comment la pièce d'Artaud peut être interprétée ou éclairée par ses propres écrits théoriques. Mais si on a éclairci le sens de la pièce à l'aide de la théorie d'Artaud, il faut souligner aussi que le sens caché de cette pièce reste subtile à dévoiler. C'est peut-être pour cette raison que, sur la scène, pour un spectateur non avisé, il n'est pas facile de le saisir immédiatement. Il peut y avoir une confusion, voire un malentendu concernant cette pièce. Mais malgré cela, à travers cette étude, nous espérons avoir démontré ce que pour Artaud veut dire le concept du double du théâtre.

En effet, il s'agit de tout ce qui peut faire bouger les limites du théâtre. En l'occurrence, c'est le rêve qui incarne le mieux ce rôle. Et par l'introduction du rêve dans sa pièce, Artaud donne à son histoire aussi un sens anarchique. Et c'est là où se trouve la poésie de sa pièce. Comme il dit : « la poésie est anarchique dans la mesure

<sup>75</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 18.

où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. »<sup>76</sup>Cette valeur poétique est l'exigence théorique d'Artaud sur la pratique du théâtre.

### **Bibliographie**

- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*. Paris, Eds. Gallimard, 1964
- Artaud, Antonin, *Les Cenci*, Gallimard, 2011
- Artaud, Antonin, *Œuvres*, coll. « Quarto », Paris, Eds. Gallimard, 2004,
- Jomaron de, Jacqueline (dir.), *Le théâtre en France*. Paris, Eds. Armand Colin, 1992
- Claudia Lucia, <http://www.lecture-ecriture.com/8844-Les-Cenci--Stendhal#11904>
- Gouhier, Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*. Paris, Eds. Vrin, 1974
- Grotowski, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, coll. Théâtre vivant, L'Age d'homme, 1971,
- Jouve, Pierre Jean, " Les Cenci d'Antonin Artaud ", dans : *La Nouvelle Revue Française Tome XLIII* (Gallimard [1935])
- Pruner, Michel, *Les théâtres de l'absurde*. Paris, Eds. Armand Colin, 2005
- Shelley, Percy Bysshe, *Les Cenci*, Traduit par Robert Davreu, Collection Romantique, éditions José Corti, 2000
- Stendhal, Henri Beyle, *Les Cenci*, En lecture libre sur Atramenta.net, <http://www.atramenta.net/>
- Sterk, Margo, "Les Cenci", d'Antonin Artaud, Traduction ou Adaptation ?, 2011 <http://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/198431/Scriptie-MA-Sterk-4.pdf?sequence=1>
- Virmaux, Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*. Paris, Eds. Seghers, 1970

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 64.