



folio  
THÉÂTRE

# Antonin Artaud

## Les Cenci

*Édition de Michel Corvin*



Antonin Artaud

# Les Cenci

*Édition présentée, établie et annotée  
par Michel Corvin*

Professeur honoraire à l'Université de Paris-III

Gallimard

© *Éditions Gallimard, 1964 et 1978, pour Les Cenci ;  
2011, pour la préface et le dossier.*

## PRÉFACE

*Si l'on tente de reconstituer l'état d'esprit d'Artaud avant et pendant la mise en œuvre des Cenci, il faut se débarrasser de deux images : de celle du poète foudroyé, abruti par les électrochocs qu'on lui administrera pendant la guerre, à Rodez ; de celle du rêveur inconscient qui se croit en mesure de réinventer le théâtre et qui subit, lors de la représentation de sa pièce aux Folies-Wagram, en mai 1935, un échec cuisant et définitif.*

*Un retour en arrière s'impose : en 1934, Artaud est tout sauf un perdant. Sans doute a-t-il le plus grand mal à faire accepter totalement ses idées par le petit cercle d'amis et d'intellectuels (Jean Paulhan, André Gide, André Rolland de Renéville, le Docteur Allendy et sa femme...) dont il a l'oreille : il inquiète autant qu'il impressionne. Mais il réussit néanmoins à se faire entendre par l'échange de lettres qu'il a avec eux, par ses conférences et surtout par ses articles que La Nouvelle Revue Française (N.R.F.) — la plus prestigieuse de toutes les revues littéraires de l'époque — publie mois*

*après mois, textes qui, réunis en volume, constitueront en 1938 Le Théâtre et son Double.*

*Sans doute l'espoir de lancer, soit sous l'égide de la N.R.F., soit avec le soutien d'une association dûment constituée, le Théâtre de la Cruauté sous forme de théâtre permanent, se révèle-t-il rapidement chimérique. Néanmoins le montage financier et la réalisation spectaculaire des Cenci auront lieu et la pièce fera l'objet, dans le cadre institutionnel de la critique théâtrale, de maints comptes rendus. L'entreprise esthétique d'Artaud est donc visible et reconnue, même si, d'évidence, elle n'est pas perçue à la mesure des intentions et des ambitions du poète, mais il ne pouvait en être autrement à partir du moment où le concept de théâtre n'a pas le même sens pour Artaud et pour l'ensemble de ses contemporains. Tout compte fait, Artaud se trompe moins sur lui-même que ne se trompent sur lui ceux qui, dans la presse, se gaussent ou crient au fou. Lui sait (et dit) que Les Cenci ne sont qu'une approximation d'un Théâtre de la Cruauté dont il perçoit toutes les exigences et toutes les difficultés de réalisation — qu'il croit provisoires —, alors que les journalistes et critiques de théâtre ne conçoivent pas que soit possible et acceptable une forme de théâtre autre que celle à laquelle ils assistent tous les soirs : un théâtre de conversation aisée et d'analyse psychologique bien menée, placé dans un ensemble décoratif agréable à regarder et mis en voix par des comédiens habiles à nuancer leurs propos et à animer leurs sentiments de quelques gestes, choisis dans un catalogue familier à tous, acteurs et spectateurs.*

*L'erreur des critiques et spectateurs de 1935 — qu'il*

*serait inexcusable de renouveler aujourd'hui — a été d'attacher prioritairement l'attention au texte des Cenci auquel le plateau n'aurait dû servir que de caisse de résonance. Mais Les Cenci ne sont pas une pièce à personnages dont la psyché, complexe, voire contradictoire serait à fouiller minutieusement. Bien que ces derniers portent chacun un nom et possèdent les caractéristiques individuelles d'usage, ils n'intéressent Artaud que dans la mesure où ils sont les supports de forces qui les dépassent, reconnaissables néanmoins comme nos semblables par quelques traits d'humanité commune. Or, à première lecture, ce qui frappe dans l'aventure de Béatrice Cenci est la démesure qui peut facilement basculer du tragique dans le grand-guignol : drame de viol et d'inceste mâtiné de touches politiques et antireligieuses où le vieux Cenci règle ses comptes à la fois avec Dieu, le pape, ses pairs, sa famille et lui-même. Dès les premières scènes, il se met en posture de provocation généralisée envers la société, et le viol de sa fille qu'il prémédite — et exécute — n'est qu'un des moyens extrêmes, mais nourri des mêmes intentions : prouver sa surhumanité par ses actes ou plutôt servir à Artaud d'exemplum pour montrer qu'il existe en l'homme une part d'abhumanité qui échappe à tout contrôle comme à tout jugement de valeur.*

*Mais, parallèlement à cette ligne « métaphysique », il s'en développe une autre, totalement contingente et humaine, sinon sentimentale : c'est Béatrice qui cherche refuge auprès de son ancien fiancé, Orsino, lâche et pervers ; Béatrice qui se confie à sa belle-mère Lucretia ; celle-ci, figure de pleureuse impuissante, se contente de*

*vaines supplications ou de conseils dérisoires. Il en va de même des préparatifs de vengeance que Giacomo ourdit avec Orsino, moins pour venger sa sœur que pour en finir avec sa servitude de fils maltraité ; c'est encore le cas de l'intervention du pape, par légat interposé : il profite des agissements délictueux de Cenci pour arrondir ses domaines à la suite de quelque marchandage nauséabond. D'où une multitude de fils qui s'entrecroisent plutôt qu'ils ne se tissent et qui provoquent un premier assassinat manqué. La deuxième tentative sera la bonne mais là encore le fait divers l'emporte sur le tragique : les coupables — Béatrice, sa belle-mère et son frère Bernardo — sont si visiblement des victimes-nées que l'enquête qui les convainc du crime tourne court en des scènes presque inutiles tant la tâche des justiciers est facilitée par la naïveté des coupables.*

*Autrement dit la pièce des Cenci, telle qu'elle a été reçue par Artaud de Shelley et de Stendhal, et telle qu'il l'a réécrite, est à la fois : un drame romantique avec son héros du mal, sorte de Faust luciférien ; une pièce d'intrigue avec son complot, ses séides, ses comparses et ses coups de théâtre ; un mélodrame où viendrait pleurer Margot ; une œuvre sentimentale où s'exhale la plainte des enfants et de la belle-mère contre la méchanceté du père et du mari. Tout cela constitue un pot-pourri bien propre à provoquer l'incompréhension mais qu'Artaud concevait comme un compromis équilibré entre des tensions conciliables : « J'ai essayé de faire parler, non des hommes, mais des êtres ; des êtres qui sont chacun comme de grandes forces qui s'incarnent et à qui il reste de*



*l'homme juste ce qu'il faut pour les rendre plausibles au point de vue de la psychologie<sup>1</sup>. »*

*Aujourd'hui l'on dira que Les Cenci ne sont pas une œuvre à lire mais à considérer comme un spectacle à voir et à entendre — avec les yeux de l'esprit et les oreilles de l'imagination — dans toutes ses dimensions non écrites et relevant de la seule initiative du metteur en scène-maître d'œuvre : tension des silences, rythme des violences, bruitage et broyage des mots, musique des lumières et des mouvements, métamorphose des affects en gestes symboliques ; en somme, interpénétration constante et imprévisible de tous les possibles d'un spectacle, cette interpénétration étant sensible, à la lecture, par le nombre et l'importance des indications scéniques qu'il faut tenir pour partie intégrante de l'œuvre, sur le même pied, et même bien davantage, que le texte écrit. En gardant en esprit que le but d'Artaud n'est pas esthétique et qu'il ne veut nullement réaliser une sorte de théâtre total, mais mettre en danger, et le théâtre et le spectateur, par une sorte d'anarchisme contrôlé et de « lâcher-tout » des pulsions qui resteraient invisibles car intériorisés<sup>2</sup>. Paradoxe à coup sûr, dont les années 1930 ne pouvaient percevoir que l'aspect chimérique et qu'il*

1. « *Les Cenci* », article paru dans *La Bête noire*, n° 2, 1<sup>er</sup> mai 1935, reproduit dans Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, coll. « blanche », (1964), 1979, p. 38.

2. Dans le « Théâtre de la Cruauté (premier manifeste) », publié dans la *N.R.F.*, n° 229 du 1<sup>er</sup> octobre 1932, Artaud attend du théâtre qu'il libère la « sauvagerie » du spectateur, « ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même [...], sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur », *Le Théâtre et son Double*, dans Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, coll. « blanche », (1964), 1978, p. 89.

*reste encore aujourd'hui difficile à saisir dans toute sa puissance créative, le corps du texte ayant disparu.*

## Du Théâtre de la Cruauté aux Cenci

*La cruauté — le mot apparaît pour la première fois en 1932<sup>1</sup> — est à la fois un concept esthétique-philosophique et une raison sociale, un label commercial. Si, en tant qu'objet de spéculations abstraites ou dramaturgiques, la cruauté a donné lieu à maintes pages qui en ont précisé les contours avant de trouver place dans Le Théâtre et son Double, l'entreprise publique et quasi institutionnelle que devait être le Théâtre de la Cruauté est restée à l'état de projet avant de se muer en recours à un petit nombre de mécènes qui ont permis la réalisation des Cenci.*

*Au bout du compte, les scènes « artaudiennes », dans Les Cenci, se comptent sur les doigts d'une seule main : l'altercation violente entre Béatrice et son père (acte I, scène 3) ; le rêve de Béatrice (acte III, scène 1) ; l'assassinat de Cenci (acte IV, scène 1)... Au vrai, Artaud a-t-il réussi à tirer son épingle du jeu en s'appuyant sur une fable dont sont très rares les moments de tension extrême répondant à son besoin de dépasser les limites ? Il eût mieux valu pour lui qu'il mît en scène une vraie pièce élisabéthaine comme Titus Andronicus ou La*

1. Dans « Le Théâtre de la Cruauté (premier manifeste) » publié dans la *N.R.F.*, n° 229 du 1<sup>er</sup> octobre 1932 ; dans le commentaire qu'en fait Artaud dans la première des « Lettres sur la cruauté », adressée à Jean Paulhan le 13 septembre et déjà dans une lettre à André Gide en date du 20 août.

Duchesse d'Amalfi. *Mais la caution de Shelley était précieuse pour lui attirer les suffrages de ceux qui, comme le critique Pierre Brisson, à la même époque, disait : « Le théâtre est de la littérature et rien d'autre. »*

## Le Théâtre de la Cruauté comme vision du monde

*Qui dit (vrai) théâtre pense cruauté, c'est-à-dire exigence d'aller au fond des choses et des êtres, au mépris de tous les psittacismes intellectuels qui font passer la culture pour un confort et une satisfaction égoïstes. La mise en œuvre théâtrale de la cruauté appelle la rigueur, c'est-à-dire la volonté de ne rien prendre, dans ce que nous a légué le patrimoine dramatique, comme allant de soi et imposant des continuités esthétiques incontournables. Au contraire, la cruauté brise les attentes et secoue les consciences endormies : elle recourt au théâtre, parce qu'il a un corps et s'adresse au corps, pour mettre le spectateur hors de lui (débarrassé de ses œillères comme de ses protections), le provoquer, dans la souffrance, à dépouiller le vieil homme ; l'amener à se connaître autre, à vrai dire le même, mais désormais conscient qu'il recèle en lui des forces qui sont autant de traces des mythes originels.*

*Pour accéder à ces mythes le meilleur truchement est celui de la tragédie car « la tragédie naît du mythe. Toute tragédie est la représentation d'un grand mythe<sup>1</sup> »*

1. « Une Médée sans feu », dans Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. VIII, Gallimard, coll. blanche, 1980, p. 199.

*et son archaïsme est le gage de sa proximité avec les mythes en question : le but d'Artaud est bien de « retrouver l'origine, la naissance qui, selon un schéma cyclique, permettra seule une renaissance<sup>1</sup> ». Mais pour que cette tragédie trouve l'oreille du spectateur d'aujourd'hui, il faut inventer un nouveau langage scénique : « Il s'agit donc, pour le théâtre, de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain. Mais tout ceci ne peut servir s'il n'y a derrière un tel effort une sorte de tentation métaphysique réelle, un appel à certaines idées inhabituelles, dont le destin est justement de ne pouvoir être limitées, ni même formellement dessinées. Ces idées qui touchent à la Création, au Devenir, au Chaos, et sont toutes d'ordre cosmique, fournissent une première notion d'un domaine dont le théâtre s'est totalement déshabitué. Elles peuvent créer une sorte d'équation passionnante entre l'Homme, la Société, la Nature et les Objets<sup>2</sup>. »*

*Ce combat des majuscules pourrait donner une impression de vague, d'insaisissable, voire de verbiage si Artaud, par une série d'approximations qu'on pourrait prendre pour des repentirs, ne définissait parfois la cruauté en termes plus aisément recevables, celle-ci étant entendue comme une sorte de survoltage, de passage au-delà des limites du connu, sinon du vécu. Ainsi, quand il parle « d'amener, une fois, au moins, au cours du spectacle,*

1. Pierre Brunel, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Klincksieck-Librairie des Méridiens, 1982, p. 44.

2. « Le Théâtre de la Cruauté (premier manifeste) », dans *Le Théâtre et son Double, Œuvres complètes*, t. IV, op. cit., p. 87.

*l'action, les situations, les images, à ce degré d'incandescence implacable qui, dans le domaine psychologique ou cosmique, s'identifie avec la cruauté<sup>1</sup> ». Il est vrai qu'il s'agit alors de présenter à un journaliste la prochaine représentation des Cenci et que la prise en compte de sa réception l'oblige, volens nolens, à moins d'emportement visionnaire.*

*Néanmoins il n'est pas nécessaire d'anticiper car déjà dans « Le Théâtre et la Peste », conférence prononcée en Sorbonne en 1933 avant d'être publiée l'année suivante dans la N.R.F., Artaud s'appuyait sur une pièce-modèle, Annabella (alias Dommage qu'elle soit une putain) de John Ford pour faire comprendre comment, dans une œuvre proche par son thème des Cenci, peut se manifester la cruauté telle qu'il l'entend : celle-ci découle d'« une revendication insolente d'inceste ». Dans un amoralisme total, « la force de [la] passion convulsive » de Giovanni pour sa sœur le pousse à bousculer toutes les barrières et à affirmer sa « liberté absolue dans la révolte ». C'est bien là « l'image du danger absolu », en même temps que « 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>2</sup> ».*

*Esprit, le mot est étonnant quand il s'agit d'un acte aussi lié à un dévoiement sexuel. Mais, précisément, ce qui importe à Artaud, ce n'est pas l'acte lui-même mais*

1. Œuvres complètes, t. V, *op. cit.*, p. 230.

2. Toutes les citations de ce paragraphe sont extraites de « Le Théâtre et la Peste », *Le Théâtre et son Double*, Œuvres complètes, t. IV, *op. cit.*, p. 28-29.

*le fait, pour un individu, d'assumer totalement, avec sa mise à mort inéluctable, une transgression monstrueuse : l'affirmation de la liberté en sera d'autant plus forte, sans qu'on puisse expliquer pourquoi le jusqu'au-boutisme de la révolte va de pair avec la proclamation de désirs contre nature : « Toute vraie liberté est noire et se confond inmanquablement avec la liberté du sexe qui est noire elle aussi sans qu'on sache très bien pourquoi<sup>1</sup>. » Noir de la mort, noir du sang des victimes dans le sacrifice qui accompagne toute pièce s'élevant au mythe et au tragique, car « c'est ainsi que tous les grands Mythes sont noirs<sup>2</sup>... ».*

*Parvenu à cette altitude de pensée et d'exigence, un homme de théâtre, fût-il Artaud, ne peut que redescendre sur terre, c'est-à-dire sur le plateau, pour tenter d'y inscrire son ambition, puisque « c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits<sup>3</sup> ». Par la peau des spectateurs, atteints dans leur corps par tout ce qu'on leur donnera à voir et à entendre. C'est à quoi tend, dans le premier manifeste du Théâtre de la Cruauté, sa partie technique qui est, selon Artaud lui-même, « la raison d'être de ce manifeste<sup>4</sup> ». Des principes majeurs y sont énoncés d'où découleront toutes les applications scéniques : la mise en scène n'est plus la mise en images d'un texte préexistant au spectacle, mais le tout de*

1. *Ibid.*, p. 30.

2. *Ibid.*

3. « Le Théâtre de la Cruauté (premier manifeste) », dans *Le Théâtre et son Double, Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 95.

4. Lettre à Jean Paulhan du 15 octobre 1932, dans *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 124.

*l'œuvre, placée entre les mains d'un « Créateur unique » en la personne de qui se fondra « la vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène » : pour ce faire il s'agit d'inventer un nouveau « langage de la scène<sup>1</sup> » dont l'exigence première est de trouver son « expression dans l'espace<sup>2</sup> » car « il y a une idée du spectacle intégral à faire renaître. Le problème est de faire parler, de nourrir et de meubler l'espace<sup>3</sup> ».*

*À partir de quoi, en une synthèse rapide — détaillée dans la suite du texte —, Artaud fait le tour de toutes les composantes du spectacle, nouvelles ou anciennes — mais, dans ce cas, portées à l'« incandescence », selon un mot qu'il affectionne : « Tout spectacle contiendra un élément physique et objectif, sensible à tous. Cris, plaintes, apparitions, surprises, coups de théâtre de toutes sortes, beauté magique des costumes pris à certains modèles rituels, resplendissement de la lumière, beauté incantatoire des voix, charme de l'harmonie, notes rares de la musique, couleurs des objets, rythme physique des mouvements, dont le crescendo et le decrescendo épousera la pulsation de mouvements familiers à tous, apparitions concrètes d'objets neufs et surprenants, masques, mannequins de plusieurs mètres, changements brusques de la lumière, action physique de la lumière qui éveille le chaud et le froid, etc.<sup>4</sup>. » On remarquera dans ce texte des traces de l'esthétique de la surprise prônée par Dada*

1. « Le Théâtre de la Cruauté (premier manifeste) », dans *Le Théâtre et son Double, Œuvres complètes*, t. IV, op. cit., p. 91.

2. *Ibid.*, p. 86.

3. *Ibid.*, p. 94.

4. *Ibid.*, p. 90.

*et le surréalisme une dizaine d'années plus tôt; un goût pour ce qui relève du paranormal et du mystère (sinon du mystique); un recours à la correspondance des sensations; une volonté de démesure, au sens propre comme figuré.*

*Le corps humain étant élevé « à la dignité de signes<sup>1</sup> », il est prévisible que l'acteur fasse l'objet d'un soin particulier. Or, à cet égard, l'attitude d'Artaud est assez ambiguë, sa volonté d'impérialisme artistique étant peu conciliable avec la part de liberté et de confiance qu'il faudrait accorder au comédien pour qu'il tire de son propre fonds des ressources cachées propres à servir les desseins du metteur en scène : « L'acteur est à la fois un élément de première importance, puisque c'est de l'efficacité de son jeu que dépend la réussite du spectacle, et une sorte d'élément passif et neutre, puisque toute initiative personnelle lui est rigoureusement refusée<sup>2</sup>. » Ce qui accentue encore la marionnettisation du comédien est le souci, maintes fois affiché par Artaud, de coder sa conduite de scène avec une telle rigueur qu'aucune place ne sera laissée à l'imprévu ni au surgissement intempestif de ces forces qu'il appelle pourtant de ses vœux : « Le spectacle sera chiffré d'un bout à l'autre, comme un langage. C'est ainsi qu'il n'y aura pas de mouvement perdu, que tous les mouvements obéiront à un rythme;*

1. *Ibid.*, p. 91.

2. *Ibid.*, p. 95. Artaud est encore plus catégorique dans une note sur les acteurs placée par Paule Thévenin à la suite d'un projet de lettre pour Gaston Gallimard (*Œuvres complètes*, édition de 1964, t. V, p. 125-126). On lit : « Ce qu'on appelle la personnalité de l'acteur doit absolument disparaître. [...] Au théâtre l'acteur en tant qu'acteur ne peut plus avoir droit à aucune espèce d'initiative. »



*et que chaque personnage étant typé à l'extrême, sa gesticulation, sa physionomie, son costume apparaîtront comme autant de traits de lumière<sup>1</sup>. » Instrumentalisé, le comédien risque d'apparaître plus comme une silhouette hallucinée que comme un porte-feu. Dès lors Artaud peut être tenu pour le premier metteur en scène sémiologue, ce qui se révélera plutôt redoutable quand il s'agira de passer à l'acte : on en jugera lors de l'examen de la représentation. La mise en signes d'un spectacle aussi complexe et lourd que voulaient l'être Les Cenci exigeait une minutie d'orfèvre dans la préparation et l'exécution. Ce qui se révéla inconciliable avec la durée trop brève des répétitions et l'hétérogénéité de l'équipe de comédiens rassemblée... sans parler du tempérament d'Artaud qui entendait être le seul maître à bord<sup>2</sup>.*

*Dramaturgiquement parlant, le saut ne se fait pas du premier manifeste du Théâtre de la Cruauté aux Cenci, non pour la raison qu'il y eut entre-temps un second manifeste, publié par les éditions Denoël en 1933, mais parce que cette nouvelle brochure contenait La Conquête du Mexique présenté par Artaud comme « le premier spectacle du théâtre de la Cruauté<sup>3</sup> » : sa « conception plastique, palpable et spatiale du théâtre y apparaît de façon parfaite<sup>4</sup> ». Pour prendre toute la mesure de cette*

1. « Le Théâtre de la Cruauté » (premier manifeste), *Le Théâtre et son Double, Œuvres complètes*, t. IV, 1978, *op. cit.*, p. 95.

2. Comme en témoignent les frictions qui eurent lieu avec Jean-Louis Barrault. Voir la lettre qu'Artaud lui écrit le 14 juin 1935 (*Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 189).

3. « Le Théâtre de la Cruauté (second manifeste) », dans *Le Théâtre et son Double, Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 122.

4. C'est ce qu'écrit Artaud dans sa lettre à Jean Paulhan du 22 janvier 1933, *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 137.

œuvre rédigée à la fin de l'année 1932, il faut se reporter, non à l'extrait qu'en donne le second manifeste, mais au scénario complet tel qu'il a été publié après la mort d'Artaud<sup>1</sup> : les lignes de force (historiques, politiques, mythiques et magiques) une fois déterminées, il s'agissait pour le metteur en scène de les transformer en « suggestives mélodies » par les moyens presque exclusifs de la scène, en ignorant ceux de l'écriture dramatique, puisque l'œuvre se présente sous la forme et le nom de scénario.

Le texte d'Artaud qui présente, acte par acte, le déroulement de *La Conquête du Mexique*, est un magnifique poème en prose, ce qui n'interdit pas néanmoins d'en proposer l'analyse. D'un côté Artaud respecte l'un des principes centraux de la composition classique : faire de l'acte III le climax de la tension entre les deux cultures et les deux forces en présence (les Espagnols de Cortez face à Montézuma et aux Aztèques) ; de l'autre, le metteur en scène envisage — chose inhabituelle — de basculer d'un point de vue à un autre, d'ouvrir l'espace scénique aux Aztèques pendant tout l'acte I avant de laisser les Espagnols s'exprimer — en images — à l'acte II. Car ce sont bien les objets et les images, les musiques et les lumières, les apparitions et les disparitions qui, « construites dans l'esprit d'une mélodie secrète, invisible au spectateur » et mêlées « aux conversations piaillantes, aux disputes de tous les échos de la population » brossent « un tableau du Mexique dans l'attente<sup>2</sup>. »

1. Dans *L'Almanach surréaliste du demi-siècle*, éd. de la Nef, 1950.

2. Les trois citations sont tirées de *La Conquête du Mexique*, *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 20-21.

*L'acte III s'échappe décisivement hors des limites de l'humain et du vraisemblable : Montézuma se dédouble, « avec de multiples mains qui sortent de ses robes, avec des regards peints sur son corps comme une prise multiple de conscience », tandis que « l'espace est pavé en hauteur de gestes tournoyants » et que « des vaisseaux volants traversent un Pacifique d'indigo violacé... ». Bruit et fureur, révolte et magie, telles sont les composantes d'une mise en scène impossible où l'abus même des métaphores traduit « les convulsions » d'une bataille qui a lieu beaucoup plus « dans l'esprit de Montézuma » que dans les rues de Tenochtitlan. L'acte IV, « l'abdication », ne se résout pas dans le dépouillement et le silence mais dans une boursoufflure tératologique : des monstres grouillent, « des sons redoutables semblent braire » et les pas de la foule venue aux funérailles de Montézuma « font le bruit des mandibules du scorpion ». Vision dantesque que celle de « l'écume des têtes des Espagnols traqués qui s'écrasent comme du sang sur les murailles verdissantes<sup>1</sup> ».*

*Tel est le spectacle qu'Artaud espérait peut-être faire produire par quelques riches commanditaires, notamment par Henry Church : il lui fit lecture, en septembre 1932, du second manifeste du Théâtre de la Cruauté qui comporte en annexe, on le sait, une ébauche de La Conquête du Mexique. Artaud donne un compte rendu particulièrement savoureux de la rencontre dans une lettre à André Rolland de Renéville<sup>2</sup>. Mais la*

1. *Ibid.*, p. 22 à 24 pour les citations tirées des actes III et IV.

2. «Après avoir parlé une demi-heure j'eus la stupeur de m'en-

*conscience de son échec ne l'empêcha pas de continuer à nourrir des illusions qui s'effondrèrent les unes après les autres. On touche ici au second volet, au volet mondain et financier, du Théâtre de la Cruauté.*

## Le Théâtre de la Cruauté comme entreprise de spectacles

*Un double malentendu préside à la naissance du Théâtre de la Cruauté en tant qu'entreprise de production théâtrale : Artaud annonce prématurément dans L'Intransigeant du 25 juin 1932 que la N.R.F. et Gaston Gallimard patronnent directement son projet qui prendrait le nom de « Théâtre de la N.R.F. » : embarras et mécontentement de Jean Paulhan, fureur de Gallimard ; rapide mise au point d'Artaud faisant marche arrière mais continuant à croire au soutien direct des membres de la N.R.F. et notamment de Gide. Seconde déception : Artaud lui avait demandé (ainsi*

---

tendre dire : 1° qu'on ne m'avait pas compris, 2° que ce que j'avais dit était vague, 3° qu'on me demandait des précisions concrètes, 4° que mon projet n'avait pas *encore* intéressé, car on ne m'avait pas *encore* compris. C'est alors que je dus pour préciser *raconter* une mise en scène, qu'il me fallut improviser sur place car je ne m'étais pas tout de même préparé à cela, et je fis l'insecte, l'abeille, la lumière, et le tambour. Ce fut le seul moment où j'eus, par *lueurs*, l'impression d'avoir déclenché quelque chose. [...] J'avais employé mon langage poétique et imagé habituel, dont j'eus la stupeur de constater pour la première fois que ce devait être en réalité un langage *hermétique*. Ce qui me ravit *relativement*», Lettre à André Rolland de Renéville du 17 septembre 1932, dans *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 115-116. [Toutes les lettres citées dans notre préface figurent dans ce volume.]