

JEU ET ENJEUX DU "DRAMA" ARTAUDIEN DANS *LES CENCI* : ENTRE CRUAUTÉ ET HUMANITÉ

Vassiriki KONÉ

Université Alassane Ouattara

vassiriki.kone18@yahoo.com

Résumé : L'étude portée sur la pièce *Les Cenci* d'Antonin Artaud a pour but d'exposer la difficile relation entre les hommes d'une part, et ces derniers avec Dieu d'autre part. Ainsi, dans la dynamique du jeu des personnages, le critique a pu découvrir comment la colère des indignés les a conduits à la cruauté. Il ressort de ce fait que les frustrations étaient tributaires de vices dans la création (Dieu) et de perversités sociales (rapport humain). La vocation altruiste du dramaturge s'est observée à travers une présentation factuelle, dans le dessein de mieux responsabiliser le lecteur-spectateur à fin qu'il fasse preuve d'amour, de tolérance et d'une bonne maîtrise de soi.

Mots-clés : Affect, cruauté, Dieu, humanité, perversion

GAME AND STAKES OF THE ARTAUDIAN "DRAMA" IN THE CENCI : BETWEEN CRUELTY AND HUMANITY

Abstract: Antonin Artaud's study *Les Cenci* aimed to expose the difficult relationship between men, on the one hand, and men with God on the other. Thus, in the dynamics of the character game, the critic was able to discover how the anger of the indignant led them to cruelty. From this, it is clear that the frustrations were dependent on vices in creation (God) and social perversities (human relationship). The altruistic vocation of the dramaturge was observed through a factual presentation, with the aim of making the reader-spectator more responsible in order to show love, tolerance and good self-control.

Keywords: Affect, cruelty, God, humanity, perversion

Introduction

Les bouleversements sociopolitiques du XX^e siècle ont marqué la société contemporaine. En effet, les Guerres, les successions de régimes aussi bien totalitaires qu'autoritaires ont fini par révéler la bestialité de l'homme. Ces troubles ne seront pourtant pas sans impact sur la littérature, car sous le prisme de ces réalités factuelles, les auteurs présentent une société pleine de contradictions. Le théâtre d'Antonin Artaud (1964) occupe, dans cette mouvance, une place de choix grâce à sa teneur plus réaliste. Promoteur d'un théâtre total, Artaud A. (1964 : 13) soutient que « l'action du théâtre [...] 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 tartufferie. » L'action des personnages perçue dans la stratification des couches textuelles laisse en filigrane une dualité conflictuelle à laquelle l'homme est confronté en permanence : un conflit pulsionnel et un conflit humain. Sur ce fait, la représentation spéculaire *Des Cenci* permet aux lecteurs-spectateurs de découvrir la

vérité sur lui-même et d'en déduire les conclusions *ad hoc*. Ovejero J. (2012 : 14) ratifie cette idée : « Il se dédouble, il est à la fois victime et spectateur. Tandis qu'il se contemple insulté ou maltraité, il cesse d'être lui-même pour devenir un autre, se situant du côté du juge ». Autrement dit, le lecteur-spectateur oscille entre la (dé)synchronisation dans un processus de fiction/réalité pour mieux faire une analyse objective du scénario et en tirer les incidences nécessaires. Comment la bestialité humaine transparait-elle dans la fable artaudienne ? Dans quelle mesure la représentation de cette cruauté participe-t-elle à la purgation des affects ? À l'urgence de telles interrogations, il est judicieux de vérifier si *Les Cenci* est une forme de dissuasion contre l'immoralité d'une part et si le théâtre d'Artaud peut être qualifié de novateur d'autre part. Dans cette recherche, le travail vise à montrer que loin de se complaire à heurter les sensibilités, la pièce sert de prétexte à l'auteur pour interpeller, conscientiser et responsabiliser le lectorat au moyen de la cruauté. Pour ce faire, l'usage de la sociocritique, de la psychanalyse et de la stylistique serviront de bases d'investigations. Parlant de la sociocritique, il s'agit d'étudier les événements textuels à travers les sociolectes et les sociogrammes tels « la guerre », « ni repentir », « au diable ton Dieu », contenus dans les répliques. Le but étant de dégager la signification profonde du texte. Pour Goldman L. (1959 : 17), c'est en contextualisant l'œuvre « et en le rapportant à l'ensemble de la vie sociale, que le chercheur peut en dégager la signification objective. » Partant de cette idée, la corrélation entre le monde fictionnel et le monde réel permettra d'avoir une lisibilité objective de la société.

Quant à la psychanalyse, le travail consiste à trouver les incohérences ou encore le sadisme du sens manifeste par la prégnance d'un sens latent, car « l'œuvre littéraire *est* comme *une* voie d'accès à la connaissance des grandes pulsions ou des grands fantasmes humains » (Jérôme R., 2016 : 68). L'analyse *Des Cenci* sur cette question va favoriser non seulement l'identification originelle des fantasmes du héros éponyme, mais encore la compréhension de la signification du rêve de Béatrice. Concernant la stylistique, la tâche vise à « l'analyse et l'interprétation des faits langagiers [...] pour scruter et isoler les diverses composantes verbales de la littérarité » (Buffard Moret B., 2009 : 9). Son but permettra d'identifier l'action des faits du langage des protagonistes sur la sensibilité du lecteur-spectateur. Au regard de ces méthodes d'analyse, le présent travail se décline respectivement sur trois axes d'investigation : la drama d'une société en décadence d'abord, la dynamique du jeu dramatique des protagonistes ensuite et les enjeux du drame artaudien enfin.

1. La drama d'une société en décadence

Si un texte est dit littéraire « lorsque ce texte dissonne ou dévie » (Jérôme R., 2016 : 8), force est de reconnaître que *Les Cenci* ne fait pas exception à ce critère. La fable que présente Artaud exhibe une réalité délétère. Ainsi les personnages en action révèlent-ils une société en proie à l'immoralité et à l'ostentation.

1.1 La perversion des fondements politico-sociaux

Toute société épanouie repose sur des valeurs cardinales qui en sont ces vecteurs fondamentaux. Le respect de celle-ci permet par principe la sécurité, la liberté, la circulation des hommes et des biens, quels que soient les secteurs (politique, religieux, familiale,

sociale). Cependant, une altération profonde de ses piliers moraux est constatée, créant ainsi une commotion sociale. Les extraits suivants l'attestent :

Au niveau politique

Camillo : Vous aimeriez mieux sans doute que votre crime fut proclamé ?

Cenci : Et après ? La publicité attachée à mon crime ne veut pas dire que je l'expirai!

Camillo : Et que feriez-vous ?

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 ces crimes avec ces derniers.

[...]

Cenci : 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.

[...]

Cenci : Le mal après tout ne va pas sans jouissance.

Les Cenci, Acte I sc1, pp.50-53-55

Au niveau social

Cenci : Je bois à la perte de ma famille. S'il y a un Dieu, que la malédiction efficace d'un père les arrache tous du trône de Dieu.

Les Cenci, Acte I sc 3, p.66

Béatrice : Cenci, mon père, m'a pollué.

Les Cenci, Acte III sc1, p.90

Au plan politique, l'analyse du dialogue révèle une offensive discursive du Comte Cenci. L'usage des sociogrammes tels « la guerre », « les richesses », « mon crime » montrent la vanité de son pouvoir dans la défiance de l'autorité papale. Se considérant comme « un puissant », « une force », l'opresseur se laisse emporter par ses dérives : « pour moi, il n'y a ni vie, ni mort, ni dieu, ni inceste, ni repentir, ni crime. » La conjonction de coordination de négation à valeur emphatique, « ni », traduit le nihilisme et consolide le rejet de l'amour. Cela revient à dire que la désaffection chez le protagoniste crée un dysfonctionnement dans ses relations, d'où sa haine matérialisée par des hostilités. Dès lors, en utilisant la locution adverbiale de négation totale, « ne...pas », associée à l'interrogation, « et après ? », puis à l'exclamation, « je l'expirai ! », le personnage se vante de son crime. À cet effet, il devient ainsi acteur de la perversité dans la mesure où, antipathique, il veut désormais jouir d'une liberté absolue au détriment des autres tel le héros éponyme Caligula (Camus A., 1958). Encore, le terrorisme d'État exercé sur ces convives, « à vos places ou pas un homme vivant ne sortira d'ici » (p.66) et les propos discourtois, « disparaît » (p.56), « avorton » (p.79), s'inscrivent dans cette déviation des tendances morales débouchant sur le désordre. Ces éléments indiciels examinés font état de dérives autoritaires. En s'excluant des règles communautaires avec ostentation, le tyran devient du coup un acteur de la perversité.

Au plan social, les répliques convoquées montrent les forfaits à l'égard de sa famille. L'analyse dévoile trois (3) manquements : une satisfaction inédite à la mort de ses enfants, « deux corps de moins à me soucier » (p.64), la ruine et la malédiction de sa famille : « la perte », « la malédiction d'un père » et enfin le viol de sa fille Béatrice : « polluée ». Ces conduites indignes d'un père affectent psychologiquement (Béatrice, Lucretia,

Bernardo) et physiquement (Béatrice) étant donné qu'elles dénotent de l'immoralité. En effet, les agissements de Cenci souscrivent au foisonnement de malheurs sur la famille. En maudissant celle-ci, le protagoniste la condamne à l'insuccès. Le summum de ses inconduites sera l'inceste. Indiscutablement rejetée par la société, cette action est considérée comme de la souillure. C'est pourquoi le personnage franchit une ligne dont les conséquences lui seront fatales. La perversité s'observe dans ces obscénités qui sont aux antipodes des devoirs d'un père vis-à-vis de sa famille.

Par ailleurs, source de motivation à la révolte, cette frasque déshonorante de Cenci est la matérialité, selon Paul-Laurent A. du « conflit psychique mettant aux prises les désirs et l'interdit » (2002 : 25). Il le dit si bien : « Le mal après tout ne va pas sans jouissance » (p.55). Le parallélisme oxymorique permet de relier « le désir » à « la jouissance » et « le mal » à « l'interdit ». En d'autres termes, la passion pour satisfaire ses désirs l'oblige à transgresser les interdits. Ceci devient une preuve de perversion puisque le personnage se complait à humilier (p.56-79) en plus du viol de sa fille, « m'a pollué » (p.90) ; en un mot, il agit sans scrupule. Sur ces entrefaites, le théâtre d'Antonin Artaud devient révélateur de ce conflit psychique. C'est-à-dire un antagonisme entre la passion des désirs et les normes sociales. Il (1964 : 31) l'affirme : « le théâtre est donc un formidable appel des forces qui ramènent l'esprit par exemple à la source de ces conflits » qui est ici le conflit intérieur (psychique), dont le non-contrôle des désirs inconséquents conduit à la débauche. En somme, les extraits étudiés laissent paraître une fracture politique et sociale légitimée par l'appétence de Cenci. Ils justifient la dépravation sociale suite à la transgression des règles établies qui génèrent la souffrance.

1.2 *Le divin au cœur du scandale métaphysique*

Pris par le courant de l'absurdité de la vie, l'homme peine à se frayer un chemin responsable et raisonnable. Il s'insurge d'abord contre Dieu, l'omnipotent, en Le culpabilisant d'être responsable du malaise existentiel puis contre ses semblables à travers leurs décisions et comportements insensés. La matérialité de cette colère s'observe dans l'expression de la négation (la dépravation) en signe de protestation. Dumoulié C. (1992 : 15) le rappelle à juste titre : « L'origine de la cruauté serait à chercher dans la colère ». La lecture *Des Cenci* fournit des éléments concrets à cet effet :

Camillo : Si je croyais en Dieu, je dirais que voilà une preuve de la vieille hagiographie chrétienne.

Les Cenci, Acte I sc 1, p.54

Camillo : Est-ce que tu ne comprends pas que la fortune du vieux Cenci, ses trésors, ses châteaux, ses terres doivent, par-dessus la tête de sa famille, retourner à la papauté ?

Camillo : C'est avec du cynisme que les papes sont faits.

Les Cenci, Acte II sc 2, pp.83-84

Camillo : Voici la sentence et l'ordre d'exécution. Signe. Mais n'espère point de pardon.

Béatrice : La cruauté du pape rejoint celle du vieux Cenci.[...]. Je n'ai pas présenté ma défense devant le père de la chrétienté.

Les Cenci, Acte IV sc 3, pp.118-119

Giacomo : Alors, je dois me battre, la guerre ? Il faut que je prenne mon père au collet.

Camillo : Oui, si tu t'en sens le courage, ce dont je redoute. De tous les Cenci, tu es le seul que l'idée d'un meurtre puisse faire trembler.[...] Mais, avec ce diable de Cenci, ce sont les pères dont le despotisme sectaire pousse les fils à se révolter.

Les Cenci, Acte II sc 2, p.82

Cenci, avec une sorte de rire : 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. [...] il y a en moi un démon [...] Désormais, il n'est pas de destin qui m'empêche d'exécuter ce que j'ai rêvé.

Les Cenci, Acte IV sc 1, p.103

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.

Les Cenci, Acte I sc 1, p.53

L'analyse des répliques du prêtre Camillo montre sa tartufferie (l'hypocrisie). Justifié par la conjonction de condition « si », il joue le jeu du croyant pour ne servir que des intérêts égoïstes. C'est d'ailleurs pourquoi le personnage dévoile leur cupidité confirmée par le champ lexical de la richesse du Comte, « ses trésors, ses châteaux, ses terres » (p.83), qui est ici convoité, « retourner à la papauté » (p.83). L'étude facilite en outre l'identification de la gangrène religieuse par métaphore au « cynisme ». Du coup, le recoupement des informations permet de rapprocher la religion à un club mafieux qui endort l'esprit des croyants en vue de les exploiter à profit. L'examen de ces éléments montre clairement un divorce entre les principes régissant la religion sous le commandement de Dieu et les inconduites de Ses apôtres. Ces indices linguistiques sont source de scandale parce qu'ils la décrédibilisent aux yeux des croyants. Source de droiture, de réconfort, de tolérance et d'espérance, la religion telle que présentée dans ce fragment ne fait plus l'apanage de ces valeurs. Autrement dit, elle fait l'apologie de l'improbité, de l'intolérance et du désespoir. Constatée dans la condamnation arbitraire de Béatrice, « signe... l'ordre d'exécution », sans défense aucune, « je n'ai pas présenté ma défense », le prêtre fait usage de la locution adverbiale de négation totale « ne...point » associée au « pardon » pour guillotiner l'espoir de la croyante ; faisant ainsi triompher l'injustice. Cette réaction du personnage fait preuve de scandale parce qu'elle s'interprète comme une fuite de responsabilité, un claquement de la porte des dignitaires religieux. Une stupéfaction qui motive Béatrice a assimilé métaphoriquement la cruauté du père à celle du pape justifié par son iniquité.

Il est toutefois intéressant de souligner que la confrontation des répliques sélectionnées de Camillo confirme bien la gangrène religieuse. Par cause, les malfaiteurs encouragent Cenci dans ses dérives en exhortant ses enfants à la révolte : « ce sont les pères dont le despotisme sectaire pousse les fils à se révolter » (p.82). Ce jeu malicieux, dont le but ultime étant créé une mésentente, conduit finalement à l'affaiblissement ou à l'autodestruction de celle-ci. Ainsi, comme souligné plus haut, les richesses du Comte pourront tranquillement revenir à la papauté. Cenci n'a pas eu tort d'affirmer que « ce pape est trop ami des richesses » (p.50). Source de scandale, cette farce dévoile le jésuitisme dans la mesure où loin d'aider cette famille à se consolider dans la tolérance et dans l'amour, ces derniers en seront les acteurs principaux de sa désolation.

Concernant le Comte Cenci, il s'agit d'une accusation de Dieu pour avoir volontairement inséré un défaut, « un démon », dans la création de l'Homme. Un démon qui chez lui « l'invite à désirer » sa fille Béatrice. Rejetant la faute à « la fatalité », c'est-à-dire au Créateur puisque « c'est à lui de regretter *son* acte », le protagoniste s'indigne à travers l'adverbe interrogatif « pourquoi ? » avant de Le défier par l'adverbe de temps, « désormais », adhérant ainsi à une liberté jusqu'au-boutiste. Cette décision eut pour corollaire : le sabotage de la religion, « balivernes que ces choses d'Église » suivie de la négation de celle-ci, « ni avenir ni passé » donc « aucun repentir possible. » Ces éléments lexicaux traduisant ici un mécontentement font montre de la contradiction entre les espérances de l'homme et les décisions divines. Le scandale entre le personnage et Dieu s'observe dans cette imposition (le démon évoqué par Cenci) dont l'homme est impuissant face à son changement, d'où le rejet systématique des règles de bienséances telles que préconisées par Dieu (la religion) comme signe de vitupération. Perçue dans la double locution adverbiale de négation totale, « ne...pas » et « ne...plus », exprimant sa désobéissance, cette scission marque dorénavant sa volonté manifeste de suivre exclusivement ses propres lois (p.53) au prorata de sa fureur contre son Créateur.

De part et d'autre, l'examen des répliques dévoile une crise de confiance à l'origine du scandale entre Dieu et ses créatures (Cenci, Béatrice). Aussi une autre crise apparaît-elle dans les rapports croyants (Béatrice, Giacomo, Cenci) et responsables religieux (Camillo, le pape). Du coup, celle-ci favorise non seulement la déception des personnages face à la cupidité et à l'irresponsabilité des guides religieux, mais encore au rejet du divin. En clair, l'action des personnages chez Artaud s'interprète par la révolte. Vivant dans un monde incompréhensible et hostile, certains (Cenci, Camillo, le pape) s'inscrivent dans cette dynamique d'hostilité favorisant in extenso la dégénérescence morale. Par ailleurs, pour mieux révéler ces réalités sociales, le dramaturge exhorte à un art inclusif qui s'observe dans le jeu dramatique des personnages.

2. La dynamique du jeu dramatique

Si le théâtre est considéré comme un art complet, c'est que sa matérialité exige aux praticiens de faire usage « de tous les langages : gestes, sons, paroles, cris... » (Artaud A., 1964 : 13). C'est seulement à ce prix que le lecteur-spectateur pourra apprécier la vraie dimension esthétique de ce genre protéiforme. Dans cette visée de novations et d'innovations, le jeu dramatique d'Artaud valorise l'intergénéricité comme expression de la mélancolie et le discours des protagonistes pareil à la symbolique du drame.

2.1 *L'intergénéricité comme expression de la mélancolie*

L'analyse objective de l'action des personnages éclaire sur d'autres genres convoqués par le dramaturge. Ainsi, l'investigation dénude-t-elle le récit du rêve propre au roman, l'expression des sentiments par les vers renvoyant à la poésie et les interjections ou autres caractéristiques de réaction spontanée justifiant l'oralité :

Béatrice : 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 retrouver 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.

Les Cenci, Acte III sc 1, pp.92-93

Béatrice

Que ne puis-je croire que j'ai rêvé,

Que mon rêve d'enfant m'a reprise

Les Cenci, Acte III sc 1, p.93

Béatrice

Comme un dormeur qui trébuche, égaré
dans les ténèbres d'un rêve plus atroce

Ainsi, avec une âme marquée

[...]

je rejette vers le dieu qui m'a faite

cette âme comme un incendie

Bernardo

Laisse-moi baiser tes lèvres chaudes,

avant que le feu qui détruit tout

ne détruise leurs pétales lisses ;

avant que tout ce qui fut Béatrice

ne finisse

comme un grand vent.

Les Cenci, Acte IV sc 3, p.117

Béatrice : Ah !

Cenci, qui s'avancait vers Bernardo, aperçoit tout d'un coup Béatrice.

Cenci : Ah !

Puis, comme s'il s'apprêtait à prendre une décision grave, il pousse un nouveau ah

!

Ah !

Les Cenci, Acte II sc 1, p.75

Béatrice : !!!!!!!!!!!!!

Lucretia : !!!!!!!!!!!!!

Les Cenci, Acte III sc 1, p.97

Les éléments linguistiques relatifs au pronom personnel sujet de la première personne (14 fois) ainsi que du pronom complément de la première personne (9 fois) et de l'adjectif possessif de la première personne (5 fois) caractérisent une forte présence du personnage dans la narration, désigné par le terme de narratrice homodiégétique. Aussi le récit comporte-t-il une situation initiale, « je suis nue... de respirer », les péripéties, « une course obstinée », « pourchasse de cave en cave » et une situation finale : « je m'éveille d'un

trait. » En plus de la narratrice, figurent sur le même espace « les bêtes ». Sur la base des indices précités, le récit de Béatrice symbolise le roman.

Du point de vue psychanalytique, son rêve s'interprète comme la manifestation de son inconscient. En vérité, le récit montre qu'elle est aux prises avec ses forces destructrices ou encore ses désirs refoulés matérialisés par « les bêtes ». L'accablement de Béatrice s'observe dans le désir de « fuir » ces « choses immondes » vu qu'elles le pourchassent. Vulnérable par son « aveuglante nudité », elle craint d'être dévorée qui est ici l'expression de la sexualité. De ce point, la mélancolie s'observe dans cette position névralgique. Malheureusement, le rêve montre qu'elle n'y échapperait pas dans la mesure où le rapport de force avec la bête est à son désavantage. Raison de plus pour affirmer que « la sentant sur moi [...] je sens que mes forces sont sur le point de m'abandonner ». Elle est essoufflée, donc sur le point de céder. Dans la réalité, cette inquiétude d'être dévoré est la représentation de l'inceste selon Dumoulié C. (1992 : 61). La bête étant, dit-il, la symbolique du père, le critique comprend dès lors le déséquilibre dans le rapport des forces et de l'abandon de celle-ci. La mélancolie est visible dans la crainte¹ en regard de cette menace grandissante et tributaire de la récurrence du rêve, « toutes les nuits me revenait ». Au fait, sa répétitivité annonçait l'imminence du danger. Toutefois, il est intéressant de signifier qu'au regard du récit de Béatrice, le critique comprend mieux que, semblable à son père, son rêve était un indice symptomatique du conflit psychique (désirs contre interdits) dans son subconscient². Du coup, la crainte de céder traduit ici la possibilité de perdre à nouveau son contrôle au profit des désirs refoulés. C'est d'ailleurs pourquoi le personnage lutte contre cette pulsion afin de mener au mieux une vie équilibrée. Sur ce fait, il ressort que les protagonistes (Cenci, Béatrice) avaient le même problème. Toutefois, pendant que la fille se battait pour une maîtrise de soi, le père, à l'opposé, s'est plutôt laissé emporter par cette pulsion sexuelle. Selon Jean-Louis J. (2010 : 27), le deuxième extrait est « un flux de mots, ordonnés selon les préceptes rhétoriques ». Dans cet ordre d'idées et en appoint avec les marqueurs linguistiques de la première personne, il confirme la poésie lyrique qui est l'expression des sentiments. Du fond, la première strophe de Béatrice confirme le viol par son père, Cenci. Elle traduit la mélancolie du personnage compte tenu de l'affixe « re » signifiant « à nouveau » dans l'affirmation « mon rêve d'enfant m'a reprise ». En clair, Béatrice n'a pas réussi à échapper à cette fatalité malgré ses craintes. Le viol est source de traumatisme. Émanant d'un père, le traumatisme est encore plus grand d'autant plus que l'acte est posé par celui qui est censé protéger. Cette justification débouche sur la deuxième strophe qui symbolise la douleur de la victime avec le syntagme nominal : « les ténèbres d'un rêve plus atroce. » Le comparatif de supériorité « plus » arrimé à l'adjectif épithète de caractérisation « atroce » prouve cette souffrance. Elle en sera marquée à vie. La troisième strophe révèle la déréliction. Les vers traduisent le dégoût de l'existence telle que Dieu l'a faite. Le syntagme nominal, « une âme marquée de tares », démontrant cette répugnance consolide son rejet « vers le Dieu qui l'a faite » semblable à « un incendie » en signe d'indignation. La déception s'explique par le fait que Dieu ne lui a pas épargné de cette

¹ Béatrice ignorait que la bête était la symbolique de son père.

² Même si le personnage s'attendait moins à son père du point de vue sexuelle, force est aussi de reconnaître qu'elle n'en souffrait pas moins que celui-ci. Pour preuve, elle entretenait une relation sexuelle avec Orsino par le passé ; ce qui justifie qu'elle a parfois cédé à cette tentation.

impureté. En résumé, les vers attribués à Béatrice reflètent le viol, la douleur et la déréliction. Ils expriment la mélancolie étant donné l'accomplissement de l'inceste par son père sans qu'elle ne soit secourue par Dieu. La quatrième et dernière strophe de Bernardo révèle la peine du personnage dans la perte inéluctable de sa sœur. Le témoignage de son amour, « laisse-moi », s'observe à travers le verbe « baiser » qui est une marque de tendresse. Le « feu », étend l'allégorie de la mort, finit par consumer le personnage effaçant toute trace sur la terre par comparaison au « grand vent » qui balaie tout sur son passage. En clair, les vers de Bernardo dénotent le triomphe de l'injustice à travers la peine de mort proclamé par le pape. La mélancolie se constate dans son impuissance de sauver celle-ci. Concernant le dernier genre (l'oralité), elle se définit par Gérard Marie N. comme :

Le caractère non scriptural du discours ou d'un énoncé littéraire. Elle présuppose un usage de la voix (conjugaison du rythme, de l'intonation, des sonorités et des inflexions vocales) et s'étend à tout ce qui fait partie de l'environnement immédiat d'un locuteur (mimique, interaction entre locuteur et auditoire).

Gérard Marie (2009 : 32)

Sur cette base, deux éléments retiennent l'attention : la sonorité perçue dans les interjections « ah ! » et la mimique relative à l'exclamation « !!!!!!!!!!!!! » Le premier élément, « ah ! », faisant référence à Béatrice, montre sa stupéfaction devant l'apparition inopinée de Cenci. Considérée tel un danger, elle le fuit dans le but d'échapper à son acte sadique.

Quant aux interjections de Cenci, la première s'inscrit dans la logique d'une réponse à celle de sa fille comme un étonnement satisfait et la seconde, d'un appui à « une décision grave » dans le désintérêt de celle-ci. L'allongement du point d'exclamation propre à la mimique traduit les expressions du visage contrastées : une joie pour la victime Béatrice qui ayant reçu un soutien extérieur, peut aisément transformer sa vengeance en meurtre délibéré et une stupeur de Lucretia en rapport au risque à prendre. Sur ces éléments précités, l'oralité manifeste la mélancolie dans un premier temps par la psychose de la famille devant la terreur de Cenci qui est prêt à tout pour réaliser ses fantasmes et dans un second temps à travers une vengeance meurtrière réparatrice de torts qui symbolise la destruction de la famille. Somme toute, l'intergénéricité dévoile la mélancolie par l'entremise de la déréliction de Béatrice suite au viol, la peine de Bernardo devant la condamnation injuste de celle-ci et la grande terreur de la famille. Cependant, face à cette oppression paroxysmique, que décident les opprimés ? La réponse à cette interrogation invite à scruter de près leurs discours.

2.2 Le discours théâtral, matérialité du drame

Les discours contenus dans les répliques permettent d'identifier les antagonismes. Par son pouvoir d'accomplir l'action, ils ratifient la convention dramatique selon laquelle « dire, c'est faire » (Pavis P., 1996 : 97). Source d'engagement, le but consiste à montrer par quel moyen il consolide la révolte et le drame dans la pièce. Les répliques suivantes le démontrent :

Giacomo : Qu'est-ce à dire, signor Camillo ?

Camillo : C'est-à-dire que tu as tous les défauts de la famille Cenci sans en avoir la robustesse. Si ton père t'a dépouillé, c'est avec lui que tu dois t'arranger ; sans pour cela appeler le pape au secours de tes sordides querelles.

Giacomo : Alors, je dois me battre, la guerre ? Il faut que je prenne mon père au collet.

Camillo : Oui, si tu t'en sens le courage, ce dont je doute. De tous les Cenci, tu es le seul que l'idée d'un meurtre puisse faire trembler.

Giacomo : Mais ce que tu me demandes de faire, ce n'est pas la guerre à mon père, c'est la guerre à l'autorité.

Camillo : Pour risquée que soit la formule, elle n'est pas pour m'épouvanter. – J'ai connu les siècles où les fils tenaient en servitude leur vieux père, mais, avec ce diable de Cenci, ce sont les pères dont le despotisme sectaire pousse les fils à se révolter.

Les Cenci, Acte II sc 2, pp. 81-82

Orsino : Je suis pour une justice efficace qui atteint ce qu'elle s'est proposé. Je ne redoute pas la violence, certes, mais je veux que la violence profite. [...] Vous voulez surtout empêcher Cenci de recommencer ?

Béatrice : Oui !

Orsino : Eh bien, n'ameutez pas l'opinion publique. Agissez. Mais agissez en sourdine. C'est le moment des assassins secrets. [...] Contre une autorité dévoyée, faites bloc. Reconstituez une famille. C'est autour du sang des familles que se rassemblent les meilleurs conjurés. Avec Bernardo, cela fait quatre. Demeurez quatre dans le secret de l'acte.

Les Cenci, Acte III sc 1, pp. 95-97

Béatrice : Et maintenant, conseillez-moi de manière à ce que cela ne soit plus désormais. [...] Je ne peux plus croire maintenant qu'à la justice que je choisirai.

Les Cenci, Acte III sc 1, pp. 94-95

Qu'on ne me parle plus jamais de Dieu.

Les Cenci, Acte IV sc 3, p. 121

Les répliques de Camillo et d'Orsino exhortent au complot. En effet, Camillo dénonce la lâcheté de Giacomo avec la préposition « sans » à caractère privatif en rapport avec « la robustesse », c'est-à-dire la force. Raison pour laquelle il affirme que le personnage pourrait « trembler » face à l'exécution d'un « meurtre ». L'évocation de l'idée de meurtre donne ici l'orientation sur la nature de la sanction que les enfants devraient adopter. La virulence jouant le rôle d'éveilleur de conscience, le prêtre clarifie à Giacomo que le « despotisme » de son père doit pousser « les fils à se révolter » en assassinant celui-ci. Cette affirmation participe à la matérialité du drame vu son influence statutaire : il est prêtre, proche du pape ; donc un allié hautement stratégique. Membre extérieur à la famille, Orsino affirme face à Béatrice adhérer à « une justice efficace » dont « la violence profite. » Il devient un auxiliaire déterminant grâce à ses instructions dans cette dynamique pour concrétiser la vengeance des opprimés³. En synthèse, les protagonistes ont incité les membres de la famille au règlement interne de leur conflit avec un dénominateur commun : le meurtre avec préméditation. Ils ont joué un rôle crucial dans l'assassinat du Comte Cenci car leurs propos ont eu pour effet la dissipation de la peur suivie du renforcement du sentiment sur la nécessité du meurtre. Cette prise de position a participé à la matérialité du drame parce que qu'elle fait partie des éléments catalyseurs qui ont conduit au parricide volontaire. Aussi la

³ 1-Demeurer quatre dans le secret de l'acte, 2- Faites bloc, 3-N'ameutez pas l'opinion publique, 4-Agissez en sourdine.

réplique de Béatrice témoigne-t-elle la révolte en tenant compte des adverbes de temps qui indiquent le point de départ de sa vengeance personnelle : « maintenant », « désormais ». Devant le silence de Dieu, elle s'insurge contre Lui de l'avoir abandonnée. Ainsi l'adverbe de négation, « ne... jamais », traduit-il ce reniement dans la continuité. Le divin rejeté, l'indignée s'engage dans la dynamique de la justice humaine : « la justice que je choisirai » soulignée par Kaliayev, dans *Les Justes* de Camus A. (1949 : 102), lorsque celui-ci affirme face à Foka dans la prison que « Dieu ne peut rien. La justice est notre affaire. » Sous cet angle, la justice des révoltés est la mort des bourreaux. Le discours du personnage traduit le drame en ce sens qu'il est parsemé de douleur, de haine et de révolte. Il montre explicitement les motivations de la victime à s'affirmer contrairement à l'Acte II scène 2 où elle ne s'était bornée qu'à l'obéissance. En somme, la dynamique du jeu des personnages dévoile la condition pitoyable des opprimés. Source de motivation à la révolte, il (jeu) provoque l'assassinat du Comte confirmant ainsi le drame : « Les assassins ressortent cette fois pleins de sang » (p.107). Face à cette réalité déplorable, il est important de se demander en quoi répond concrètement cette cruauté chez Antonin Artaud.

3. Le drame artaudien : la cruauté au service d'un idéal

Si selon Artaud A. (1964 : 33) « le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou la guérison », il revient aux critiques de s'interroger sur les intentions du dramaturge à travers sa pièce. Mieux quel est l'impact *Des Cenci* sur le lecteur-spectateur ? La réponse permet de déceler l'idéologie de la pièce à travers ces foyers qui pour résumer Hamon. P. (1984 : 38) sont « soit par l'inflation, dans le lexique même du texte, du vocabulaire de la modalisation [...] soit par l'affleurement du vocabulaire de certains sentiments et passions. » Dans ce sens, l'usage d'éléments lexicaux puisés dans les répliques facilitera l'étude sur la libération des affects chez l'homme et la cruauté en tant que forme d'humanisme.

3.1 La libération des affects chez l'homme

Désigné par la psychologie scientifique allemande comme « ce qui met en mouvement la sensibilité » (Paul-Laurent A., 2002 : 11), l'affect fonctionne telle « l'alarme des dangers pulsionnels » (*Ibid.*, 13). Il se matérialise par le désir. Manifeste dans la pièce, il s'observe par la sexualité chez le Comte Cenci, la mort chez Béatrice y compris le rêve de celle-ci. Concernant sa visibilité, l'étude révèle que le substantif « forces » (p.53) évoqué par Cenci renvoie au syntagme nominal les « choses immondes » (p.93) chez Béatrice. Par métaphore, les « forces » sont des « choses immondes ». Leurs manifestations traduisent l'agressivité en tant que pulsion de destruction parce qu'elle provoque une sensation très forte, voire presque irrésistible. L'emploi connoté du prédicat « brûlent » joint au syntagme prépositionnel « de se ruer » explique cette affirmation. À ce niveau, il est aisé de comprendre la crise pulsionnelle qui taraudait Cenci. Il n'a d'ailleurs pas manqué de le rappeler avant d'exécuter son acte immoral (le viol de sa fille). Par conséquent, la réaction de cette dernière a été sans précédent étant donné le déclenchement de sa pulsion d'agression, « creusez-lui la tête ou je le tue », sanctionnée par l'assassinat du père, « allez ! Vous l'avez bien mérité. » L'analyse des deux réactions révèle une crise multiforme. En

rapport d'abord avec Dieu confirmé par les récriminations de Cenci ; ensuite en lien avec le divin, la communauté religieuse en plus du père approuvé par Béatrice. Dans tous les cas évoqués, force est de comprendre que les agissements étaient tributaires d'une suite de frustrations considérée comme de la haute trahison. En rapprochant les plaintes, il ressort de cela que la résolution de la première plainte avec le Comte pouvait anticiper sur les autres. C'est-à-dire que si Dieu n'avait pas inséré volontairement « un démon », souligné ainsi par Cenci, dans la création, nul ne ferait du mal à son prochain. Cependant, vu qu'il est déjà fait, l'investigation avec Artaud va faire comprendre aux lecteurs-spectateurs que celui-ci n'est pas dehors, mais d'abord dedans d'où le changement de point focal pour une meilleure introspection. Ovejero J. le signale explicitement : « Eh, ne regarde pas les tours, regarde-toi toi-même » (2012 : 47). Le regard de soi exhorté par l'auteur est purement introspectif. Le but est de comprendre par comparaison aux personnages un aspect du mécanisme du fonctionnement psychique. À ce niveau, la libération s'opère par la dissuasion devant les incidences provoquées par cette pulsion. C'est d'ailleurs pourquoi en mettant en évidence ses aspects dans la pièce, Artaud provoque une crise de conscience étant donné qu'il fait sentir au lecteur-spectateur le poids de ces possibles et potentielles erreurs en l'invitant « à lire la réalité, ou un de ses aspects, d'une façon différente de celle généralement acceptée » (*Ibidem*, 2002 : 44). Par conséquent, ceci entraîne du point de vue psychologique le déclenchement de la purgation par le recul devant les tentations immorales.

3.2 La cruauté, une forme d'humanité

L'étude *Des Cenci* a permis de découvrir l'inceste (p.90), la virulence (p.79), le blasphème (p.84-103), le sang (p.107), la perversion (p.50-84-86) et l'injustice (p.61-121). Même si la pièce fait état de bassesses sociales, force est de comprendre que la finalité chez l'auteur est purement humaniste. Au regard des actions des personnages qui laissent transparaître les difficultés existentielles, le lecteur-spectateur se rend compte que les raisons liées à la souffrance de l'homme sont autant divines qu'humaines. Comme réaction, les protagonistes ici indignés se sont alors livrés à des (contre) actions improductives. En représentant dans ce contexte ces ignominies (la cruauté), l'auteur en fait une arme pédagogique pour torturer les sensibilités dans le dessein manifeste d'une dissuasion ; autrement dit, « faire du mal pour faire le bien » (Ovejero J., 2012 : 27) par le truchement de la purgation. Sur ce point, la pièce d'Artaud constitue une source de découverte, car elle permet aux lectorats d'apprendre davantage sur lui-même et son environnement. Suite aux différents cas de conscience, une réflexion positive dans le sens de la fraternité peut favoriser la réduction drastique des violences qui gangrènent la société contemporaine, quelle que soit leur nature. Même si le divin demeure le Grand absent devant la détresse humaine, l'expérience assortie du jeu des personnages montre que ces derniers n'ont aucun intérêt dans la mésestimation ; mieux seuls la culture de la maîtrise de soi et de l'altruisme pourront être avantageuses pour le vivre-ensemble. Cette vocation chez l'auteur qui vise à se préoccuper du bien-être d'autrui traduit à cet effet son humanité. De plus, si la cruauté comme hybris (l'excès) vise à rendre visible ce qui est caché tel que le plaisir, la douleur, le rejet, la corruption et l'hypocrisie, l'auteur dans ce contexte n'avait d'autre choix que de faire incursion dans l'intimité du lecteur-spectateur à travers un théâtre à l'image exacte de la vie

telle que prônée par son héros éponyme (p.55). À ce niveau, l'humanité du dramaturge s'observe dans l'équilibre voulu par le personnage pour y révéler la véritable absurdité de la vie et des hommes ; d'où l'interpellation à la prise de conscience qualitative en vue d'améliorer les conditions existentielles.

Conclusion

Au total, l'étude sur la cruauté dans *Les Cenci* fait découvrir les problèmes qui minent la société contemporaine. Du point de vue thématique, il apparaît de ce fait que l'action des personnages a permis de mieux situer les responsabilités : elles sont à la fois verticales (Dieu) et horizontales (Homme). Les aboutissants malheureusement sont en défaveurs de la société. Face à cette catastrophe, il a été raisonnable d'analyser les sources de motivations des indignés afin de mieux comprendre leurs raisons. Il ressort de cela que Cenci accuse Dieu d'avoir inséré un vice dans la création de l'homme (le sentiment de haine, de domination, d'ostentation et de goût pour l'immoralité) ; quand pour Béatrice, il s'est agi de son inaction face à la souffrance humaine en plus de la perversion sociale (la dépravation des mœurs et la gangrène religieuse) . En regard de cette réalité, les protagonistes ont protesté avec véhémence pour dénoncer cet état de fait. Par ailleurs, même si l'acte de Cenci était blâmable (l'inceste), force est aussi de reconnaître que la motivation du personnage est soutenable d'autant plus qu'elle constitue un obstacle rédhibitoire à l'harmonie sociale. L'invite de l'auteur dans ce cas consiste à reconnaître cette évidence tout en faisant preuve de retenue. Dans un souci humaniste, le dramaturge montre les inconséquences tributaires à la transgression des normes sociales, l'objectif étant de responsabiliser l'homme en l'exhortant à faire la bonne part de ses choix.

Au plan technique, la dramatisation de la cruauté par l'entremise des répliques, sous l'impulsion de l'innovation (l'intergénéricité) a donné la prégnance à son esthétique en tant qu'incitateur à un théâtre total. Sur ces éléments susmentionnés, le critique peut alors déduire que la pièce *Les Cenci* a le mérite de sa vocation éducative.

Références bibliographiques

- Artaud, A. (1964). *Les Cenci*, Paris : Gallimard
 Artaud, A. (1964). *Le Théâtre de la cruauté*, Paris : Gallimard
 Buffard-Moret, B. (2009). *Introduction à la stylistique*, Paris : Armand Colin
 Camus, A. (1958). *Caligula*, Paris : Gallimard
 Camus, A. (1949). *Les Justes*, Paris : Gallimard
 Dumoulié, C. (1992). *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris : PUF
 Gérard Marie, N. (2009). *La Créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*, Paris : L'Harmattan
 Goldman, L. (1959). *Le Dieu caché*, Paris : Gallimard
 Hamon, P. (1984). *Texte et idéologie*, Paris : PUF
 Jean-Louis, J. (2010). *La Poésie*, Paris : Armand Colin
 Jérôme, R. (2016). *La Critique littéraire*, Paris : Armand Colin
 Marcel Jean, M. (1976). *Albert Camus. Analyse de sa pensée*, Suisse : Seges
 Ovejero, J. (2012). *L'Éthique de la cruauté*, Paris : Orbis Tertius

Paul-Laurent, A. (2002). *Le Vocabulaire de Freud*, Paris : Ellipses

Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod