



Actes des congrès de la Société française Shakespeare

18 | 2000
Shakespeare et la France

Shakespeare et le *Théâtre de la Cruauté* d'Antonin Artaud

Jonathan Pollock



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/614>
DOI : 10.4000/shakespeare.614
ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2000
Pagination : 131-158
ISBN : 2-84269-407-4

Référence électronique

Jonathan Pollock, « Shakespeare et le *Théâtre de la Cruauté* d'Antonin Artaud », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 18 | 2000, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/614> ; DOI : 10.4000/shakespeare.614

S H A K E S P E A R E

& L A F R A N C E

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès de 2000

* * *

Textes réunis et présentés par

Patricia DORVAL

publiés sous la direction de

Jean-Marie MAGUIN

Colloque honoré d'une subvention du Ministère
de l'Éducation Nationale, de la Recherche et de
la Technologie

Site Internet : <<http://alor.univ-montp3.fr/SFS/>>
Liste de diffusion : <sfs-1@smr1.univ-montp3.fr>

*Tous droits de traduction, de reproduction et
d'adaptation réservés pour tous les pays.*

© 2000. Société Française Shakespeare,
École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris.

ISBN 2-84269-407-4

SHAKESPEARE ET LE THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ D'ANTONIN ARTAUD

L'examen des stratégies qu'adoptent les dramaturges modernes à l'égard de l'œuvre la plus indéradicable de la tradition théâtrale est devenu un aspect incontournable des études shakespeariennes. Mais lorsqu'il s'agit d'Antonin Artaud, il n'est plus possible de respecter sagement les limites d'une étude de réception. Car Artaud, dont l'œuvre, ou plutôt «l'absence d'œuvre» représente, à ses propres dires, les raclures de sa vie d'homme, et Shakespeare, dont la vie a laissé pour seule trace une œuvre en majeure partie posthume (comme celle d'Artaud, d'ailleurs), partagent un destin sans doute unique dans l'histoire du théâtre occidental : leur vie, leur œuvre sont consubstantielles au théâtre même. Selon l'expression d'Artaud, ils *contiennent* à eux seuls le théâtre, le théâtre dans son essence antagonique.

Cet antagonisme caractérise d'abord la position d'Artaud à l'égard de l'œuvre shakespearienne. Il faut se garder toutefois de confondre antagonisme et rejet. La mise en rapport de forces conflictuelles leur permet tout simplement d'exister et de s'exercer. Artaud en fait le principe même de la création. Le théâtre auquel il aspire, le théâtre qu'il appelle de ses vœux, le Théâtre de la Cruauté, devrait se faire contre Shakespeare, mais également avec lui.

En finir avec Shakespeare

Les lecteurs hâtifs du *Théâtre et son double* retiennent surtout le réquisitoire contre Shakespeare dans un article au titre sans appel : «En finir avec les chefs-d'œuvre». C'est dire que le tort de Shakespeare est principalement d'avoir été érigé en monument par la postérité, et d'appartenir à une époque révolue : «Les chefs-d'œuvre du passé sont bons pour le passé : ils ne sont pas bons pour nous » (IV.72)¹. Ce qui importe à Artaud au moment où il essaie de mettre sur pied le Théâtre de la Cruauté, c'est de ramener la foule au théâtre, de faire du théâtre, comme dans l'Athènes de Sophocle ou le Londres de Shakespeare, un lieu de communion et de débordement politiques. Pour ce faire, il faut balayer «cette idolâtrie des chefs-d'œuvre fixés qui est un des aspects du conformisme bourgeois» (IV.74). À vrai dire, Shakespeare est la victime de cette loi de la contestation de la culture qui veut qu'à la génération suivante cette contestation devienne elle-même une expression de la culture. Même «le pauvre Monsieur Artaud», cet article en témoigne, n'y échappe pas.

Cependant, deux autres raisons incitent Artaud à repousser Shakespeare. L'une relève d'une poétique de la puissance qui privilégie le libre jeu de forces polémiques sur leur fixation et subséquent amortissement dans une forme quelconque, langagière ou autre : «Sous la poésie des textes, il y a la poésie tout court, sans forme et sans texte» (IV.76). La deuxième raison concerne Shakespeare directement : «C'est qu'on nous a habitués depuis quatre cents ans, c'est-à-dire depuis la Renaissance, à un théâtre purement descriptif et qui raconte, qui raconte de la psychologie. [...] Shakespeare lui-même est responsable de cette aberration et de cette déchéance [...]» (IV.74). Artaud n'accorde au dramaturge anglais que l'ombre d'une concession : «Si dans Shakespeare l'homme a parfois la préoccupation de ce qui le dépasse, il s'agit toujours en définitive des conséquences de cette préoccupation dans l'homme, c'est-à-dire de la psychologie. / La psychologie qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu, c'est-à-dire au quotidien et à l'ordinaire [...]» (IV.74-5).

Il ne faut pas oublier la teneur polémique et stratégique d'une telle assertion. «En finir avec les chefs-d'œuvre» prend également à partie Sophocle, Rimbaud, Jarry et Lautréamont. C'est l'heure de faire table rase, de repartir sur de nouvelles bases. Mais, même à ce moment d'extrême radicalisation, le mot d'ordre «En finir avec» s'articule avec celui de «En revenir à», en l'occurrence, «à cette

idée supérieure de la poésie et de la poésie par le théâtre qui est derrière les Mythes racontés par les grands tragiques [...]» (IV.77). Comme le dit Artaud, «Le théâtre de la cruauté ne date pas d'aujourd'hui», et s'il comporte une part d'irréalisable, c'est non seulement qu'il doit rassembler et rendre manifestes les forces sombres qui dirigent en profondeur le destin de la communauté des hommes, mais aussi parce qu'il doit lui-même engendrer les conditions sociales nécessaires pour que le théâtre reprenne sa place au cœur de la vie publique. D'où la référence constante dans l'œuvre d'Artaud à «toutes les époques où le théâtre a signifié quelque chose, comme par exemple au moment du Théâtre Élisabéthain» (V.166).

Synthèse féconde de la fête populaire, du drame religieux médiéval et de la tragédie sénèque, le théâtre élisabéthain n'aurait pas pu rencontrer quelqu'un plus à même d'apprécier son mélange inédit d'humour et de cruauté qu'Antonin Artaud. Shakespeare et les Élisabéthains lui servent de référence, voire de caution, à chaque nouvelle étape de sa pensée et de sa pratique théâtrales, qu'il s'agisse de l'agencement de l'espace scénique, de la primauté du geste et de la voix sur l'écrit, de la virulence du verbe, de l'efficacité prophylactique de l'action, ou du théâtre comme foyer de peste et de révolte. Par exemple, il y a ce mot plutôt modeste de la part de l'auteur de «Chiote à l'esprit» et de «Cogne et foutre» : «Et je pense qu'il n'y a pas à craindre de forcer encore la virulence du langage, sa crudité, son déshabillé. Shakespeare et les Élisabéthains sont allés plus loin dans ce sens que nous ne serons tous capables d'aller» (V.133).

Au début des années 1930, Artaud publie de nombreux articles et manifestes pour annoncer la mise en scène, dans le cadre du Théâtre de la Cruauté, de plusieurs pièces élisabéthaines : *Arden of Faversham*, *La tragédie de la vengeance*, *Le démon blanc*, *La duchesse d'Amalfi*, *Domage qu'elle soit une putain*. Puis, le 6 janvier 1934, il fait «une lecture-jouée du *Richard II* de Shakespeare» en vue de trouver des commanditaires. Au bout du compte, le premier, et unique spectacle du Théâtre de la Cruauté sera *Les Cenci*, qui connaîtront dix-sept représentations en mai 1935. Dans le programme du spectacle, Artaud déclare : «*Les Cenci* sont les avant-coureurs du Théâtre de la Cruauté. *Macbeth*, *Le Supplice de Tantale* nous y achemineront la saison prochaine». Nous proposons donc de centrer l'examen des rapports entre Shakespeare et Artaud autour de *Macbeth* et de *Richard II*, même si l'œuvre à laquelle il se réfère le

plus souvent est *Hamlet*, comme en témoignent les écrits et les dessins de la fin de sa vie².

La guerre des principes

Artaud convoque des commanditaires éventuels à une «lecture-jouée» le 6 janvier 1934 afin de leur donner une idée de ce qu'il entend faire au théâtre. Quels motifs l'ont amené à choisir *Richard II* — *Richard II* et non pas *Richard III* comme on pourrait s'y attendre — comme support spécialement adapté à servir une telle fin ? À cette même époque, Artaud mettait toute son énergie dans la rédaction d'une monographie sur l'empereur romain Héliogabale. Sa propension à se projeter dans l'objet de ses recherches — ce qui n'étonne pas de la part d'un acteur — fait qu'il éprouve une identification très forte avec ce «faux Antonin». Est-ce dire que le glissement de l'empereur syrien au monarque shakespearien, la nuit de la fête des rois, a pu se faire sans heurt ? Artaud, semblait-il, a senti qu'il y avait une part d'Héliogabale dans Richard et, par conséquent nous invite à réviser notre conception du personnage.

Héliogabale et *Richard II* se trouvent tous les deux «sous l'éclat [d'un] étrange soleil» (IV.30). Le vieux duc de Lancastre, Jean de Gand, laisse entendre «Qu'il plane dans notre air une peste dévorante»³, tandis qu'Héliogabale s'adonne «à une recherche de la maladie sur le plan le plus large possible, c'est-à-dire d'une sorte de contagion perpétuelle ayant l'ampleur d'une épidémie» (VII.106). S'appuyant sur ses lectures d'Hippocrate, de Paracelse et de Robert Fludd, Artaud élabore une vision de la peste comme étant un désordre surtout spirituel (c'est-à-dire, qui affecte les *esprits* du malade) analogue au théâtre, pour autant que tous deux sont à l'image d'un antagonisme primordial. En effet, selon le traité hippocratique *Du régime*, «l'homme et tous les autres animaux se composent de deux éléments, différents par leurs vertus, mais complémentaires dans leur action, le feu et l'eau»⁴. La puissance du feu est de «toujours tout mouvoir», celle de l'eau de «toujours tout nourrir ; tour à tour, chacun domine et est dominé, du maximum au minimum possible», sans pourtant que l'un domine jusqu'à la négation de l'autre car ils ne peuvent exister de manière autonome. C'est pourquoi le feu, hormis ses qualités propres, «de l'eau, tient l'humide [...] et [que] l'eau, du feu, tient le sec». Le dualisme de l'Eau et du Feu est repris par Shakespeare dans *Richard II*, ainsi que par Artaud tout au long de son œuvre ; mais alors que le premier y voit le paradigme d'une incompatibilité foncière, Artaud met

l'accent sur le paradoxe de leur complémentarité essentielle, de leur identité non-identique («toutes choses sont les mêmes et non les mêmes», nous dit le traité *Du régime*) :

Je suis du feu humide
et de la chair osseuse
et de l'os charnel
et du sang ferrugineux (XX.30)

C'est ainsi qu'Artaud, à la suite d'Héliogabale, tentera de résoudre «le schisme d'Irshu [...] qui a séparé le soleil de la lune, le feu de l'eau, l'air de la terre, l'argent du cuivre et le ciel des enfers» (VII.58).

Dans *Richard II*, les principes élémentaires viennent s'incarner dans la personne du roi et de son cousin révolté, Bolingbroke, qui déclare, non sans perfidie (car il joue sur l'homophonie de *rain*, «pleuvoir», et *reign*, «régner») :

Methinks King Richard and myself should meet
With no less terror than the elements
Of fire and water when their thundering shock
At meeting tears the cloudy cheeks of heaven.
Be he the fire, I'll be the yielding water.
The rage be his, whilst on the earth I rain
My waters ; on the earth and not on him.

(III.3.54-60)

Le «choc» des éléments — *shock* désigne la rencontre violente de chevaux de guerre — participe à cette «guerre des principes» qui ramènera les choses par la destruction à leur primitive unité. Si le dénouement du drame ne précipite pas la résorption de l'eau dans le feu et vice versa, il préside néanmoins à l'inversion des rôles de ceux qui les incarnent sur la terre. Au moment où Richard est encore roi, quoiqu'à la merci de Bolingbroke, tous les deux s'accordent à voir en lui l'image du soleil qui se lève depuis son trône oriental (l'ironie veut qu'il soit de retour de l'Irlande, c'est-à-dire de l'*ouest*). Bolingbroke, dit Richard, «Shall see us rising in our throne the east» (III.2.50), de même qu'Héliogabale apparaît à ses troupes sur les marches du temple du Soleil à Émèse comme «un roi qui brûle» (VII.73). Le nom de *Bullingbrook*, en revanche, évoque un cours d'eau (*brook*) qui déborde les confins de son lit. Scroope révèle à Richard :

Like to an unseasonable stormy day
 Which makes the silver rivers drown their shores
 As if the world were all dissolved to tears,
 So high above his limits swells the rage
 Of Bullingbrook, covering your fearful land
 With hard bright steel and hearts harder than steel.

(III.2.106-11)

La supériorité écrasante des forces de Bolingbroke provoque l'éclipse de Richard. C'est maintenant ce dernier qui s'arroge les attributs de l'orage et de l'inondation —

We'll make foul weather with despised tears :
 Our sighs and they shall lodge the summer corn
 And make a dearth in this revolting land.

(III.3.161-3)

alors que «the sun of Bullingbrook» (IV.1.260) monte sur le trône d'Angleterre. Cette substitution ne peut avoir lieu qu'à condition de séparer la personne réelle de sa fonction symbolique, «décollement» progressif dont les conséquences politiques ont été bien mises en évidence par l'historien américain Ernst Kantorowicz.

L'anarchiste couronné

La déposition du roi Richard vient mettre fin à «His rash fierce blaze of riot» (II.1.33), et aux extravagances de son «unstaïd youth». D'après Holinshed, dont *The first and second volumes of Chronicles of England, Scotlande, and Irelande* (1587) constituent la source majeure des pièces historiques de Shakespeare, «there reigned abundantlie the filthie sinne of leacherie and fornication, with abhominable adulterie, speciallie in the king» (II.508). Bolingbroke accuse les favoris de Richard d'avoir, par leur pédérastie frénétique,

Made a divorce betwixt his queen and him,
 Broke the possession of a royal bed [...].

(III.1.12-3)

De l'aveu même du roi, «too great a court / And liberal largesse» (I.4.43-4) ont vidé les coffres de l'État. Ses sujets reprochent au «wasteful king» d'avoir laissé le jardin d'Albion, «This other Eden»

(II.1.42), tomber en friche ; Jean de Gand l'accuse même d'avoir vendu son royaume par morceaux afin de renflouer ses coffres. Pis, à la mort de Lancastre, Bolingbroke, déjà exilé pour avoir tenté de se venger du meurtre de son oncle, sera «châtré de son patrimoine» afin que le roi puisse financer ses guerres en Irlande. C'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase : l'état d'anarchie qu'a su fomenter Richard provoquera la rébellion ouverte de Bolingbroke et de tous les «nostalgiques» de l'ordre ancien.

La conduite anarchique de Richard n'est peut-être que le fruit de son inconséquence ; Héliogabale, en revanche, «est un anarchiste-né, et qui supporte mal la couronne, et tous ses actes de roi sont des actes d'anarchiste-né, ennemi public de l'ordre, qui est un ennemi de l'ordre public» (VII.83). Comme Richard, il «se conduit en voyou et en libertaire irrévérencieux» (VII.98) mais, loin de la considérer comme une fin en soi, Héliogabale met l'anarchie au service des visées ultimes de son dieu, étant donné que «seul un dieu possède à la fois le savoir et le pouvoir de mêler les multiples choses en une seule [...]»⁵. C'est dans cette perspective qu'il entreprend sciemment «une démoralisation systématique et joyeuse de l'esprit et de la conscience latine» (VII.94). Lors de son arrivée triomphale à Rome, Héliogabale avance à reculons afin de montrer, nous dit Artaud, qu'il entre «par le derrière, et qu'il se fait d'abord enculer par l'empire romain» (VII.98). De surcroît, il se prostitue et il se marie avec une vestale afin de mieux humilier la monarchie romaine en la personne de son roi.

Sur le plan de la famille, la peste transparait sous la double figure de l'inceste et du meurtre. De même que Bassanius, l'aïeul d'Héliogabale, «a tué son vrai père, son père *par* la nature et son père *dans* la société» (VII.17), Richard cause la mort de ses oncles, les ducs de Gloucester et de Lancastre. Ce dernier se demande ce que son père à lui, le roi Édouard III, aurait fait s'il avait vu «how his son's son should destroy his sons» (II.1.105), et accuse Richard de s'être éméché du sang de ses aînés :

That blood already, like the pelican,
Hast thou tapped out and drunkenly caroused

(II.1.126-7)

Richard et Bolingbroke sont cousins germains, tout comme Héliogabale et Alexandre Sévère. Dans les deux cas, l'un ravit le trône à l'autre avant de procéder à son élimination. Alexandre suit

en cela le précédent des fils de sa grand-tante, Julia Domna, qui avait couché avec Caracalla «dans le sang de son fils Geta, assassiné par Caracalla» (VII.33). De même, «dans l'amour d'Héliogabale pour sa mère, il y a de l'inceste» (VII.64), car ses parentes «ont toutes couché avec lui» (VII.18).

L'extrême turpitude de ces femmes vaut à Héliogabale le surnom de Varius «comme étant né d'une courtisane, et, par conséquent, du mélange de plusieurs sangs» (VII.65). Les ennemis de Richard prétendent qu'il est lui aussi un enfant bâtard : «I have no name, no title», se plaint-il,

No, not that name was given me at the font,
But 'tis usurped.

(IV.1.254-6)

Une «intense circulation de sang et d'excréments» entoure sa mort comme celle d'Héliogabale «égorgé par sa police dans les latrines de son palais» (VII.13) ; ramené à Londres dans le sillage d'un Bolingbroke en triomphe, l'ancien roi reçoit l'hommage d'innombrables pots de chambre renversés sur sa tête :

Where rude misgoverned hands from windows' tops
Threw dust and rubbish on King Richard's head.

(V.2.5-6)

Pourtant, aux yeux de certains, il reste «the figure of God's majesty»,

His captain, steward, deputy, elect,
Anointed, crownèd, planted many years

(IV.1.126-7)

Son sang est *sacré* (I.1.119) comme celui d'Héliogabale, à propos duquel Artaud écrit : «sa chair trop blanche est bleue de veines, avec de-ci de-là, dans les replis et dans les ombres, de bizarres lividités» (VII.63). Il ressemble en cela à ses aïeules, Julia Domna et Julia Mœsa, toutes deux «remplies de sang, de peau, d'os et d'une certaine matière livide qui passe sous les colorations de leur peau» (VII.14). Nous avons affaire à des corps proprement grotesques, liquéfiés, en fusion perpétuelle et dont la lividité s'explique par leur

hérédité : la famille d'Héliogabale «jure d'être injecté[e] de matière livide, être fait[e] d'or et descendre tout droit du soleil» (VII.16).

Le corps grotesque

D'après Mikhaïl Bakhtine, ce qui est privilégié dans le corps grotesque sont les orifices et les protubérances, là où le monde pénètre dans le corps ou en sort : la bouche bée, les organes génitaux, les seins, le gros ventre, le nez. On pense à la pluie de membres arrachés qui est un élément incontournable des fêtes syriennes, mais aussi à la pédérasie d'Héliogabale, à sa «bouche trouée de suceur» (VII.63), et à son acharnement une fois empereur «à satisfaire les goûts libidineux du plus grand nombre possible» (VII.92). Montrer «deux corps dans un seul» relève également du grotesque. Héliogabale «réalise en lui l'identité des contraires» (VII.60) mais en même temps il se dédouble comme une cellule scissipare : «Héliogabale, c'est l'homme et la femme» aussi bien que l'homme et le dieu. «Et dans l'homme, le roi humain et le roi solaire. / Et dans le roi humain, l'homme couronné et découronné» (VII.82). L'appellation même d'«HELIOGABALUS» est la contraction d'un nombre foisonnant de titres qui recouvrent, en dernier ressort, «deux formes, faites, semble-t-il, pour se dévorer l'une l'autre» (VII.49).

La théorie des deux corps du Roi éclaire aussi la conception médiévale du pouvoir royal. Aux dires d'Ernst Kantorowicz, *Richard II* serait une tentative de théâtraliser ce concept :

Le roi a en lui deux corps, un corps naturel et un corps politique. Son corps naturel est un corps mortel, sujet à toutes les infirmités qui surviennent par nature ou accident. Mais son corps politique ne peut être ni vu ni touché, consistant en une société politique et un gouvernement, et constitué par la direction du peuple et la gestion du bien public. ⁶

Richard fait la douloureuse expérience de cette dualité. Comme Héliogabale, il est l'image de «la contradiction dans le principe» (VII.60) : à la fois roi et sujet, car son titre divin ne l'exempte pas de l'assujettissement aux aiguillons de la chair (III.2.175-7), roi et esclave, car la souffrance du roi fait de lui l'esclave du Roi Souffrance (III.2.210), «homme couronné et découronné», voire homme et femme, compte tenu de sa pédérasie⁷. L'attitude de

Richard à l'égard de sa déposition est elle-même contradictoire. La distinction entre la personne et la fonction lui inspire un double mouvement d'acceptation et de rejet, d'assentiment et de dénégation — d'où la tonalité fortement humoristique de ses propos. Il accentue l'absurdité d'une situation où seul le roi peut légalement prononcer sa destitution, et donc pour être «unkinged» (IV.1.219) doit demeurer roi :

What must the king do now ? Must he submit ?
 The king shall do it. Must he be deposed ?
 The king shall be contented. Must he lose
 The name of king ? A God's name let it go.

(III.3.143-6)

Mais si c'est Dieu qui revêt son élu du nom de roi, seul Dieu peut le reprendre... Il en va de l'identité même de Richard. Lorsque Bolingbroke lui demande s'il est prêt (*contented*) à céder la couronne, Richard répond :

Aye-no. No-aye, for I must nothing be,
 Therefore no no, for I resign to thee.

(IV1.199-200)

Richard joue sur l'homophonie stricte de *aye* («oui») et *I* («je») : «je ne dois rien être», mais aussi «mon assentiment n'a aucune valeur (légale ou divine)». La double négation s'avère de ce fait parfaitement ambiguë : s'agit-il d'un refus renié ou renforcé ? Quoiqu'il en soit, le rôle du roi lui colle à la peau : en cédant la couronne et le sceptre à Bolingbroke, il «se défait de lui-même» (*undo myself*) en raison d'une particularité commune aux rois et aux fous : «Leur existence coïncide avec leur rôle. Hors de lui ils n'existent pas»⁸.

The Player King

À la fin de *Richard II*, le roi n'a pas d'autre choix que de troquer son corps politique contre la prison de Pomfret, où il passe son temps à comparer «This prison where I live unto the world» (V.5.2). À l'image du régime politique médiéval, le régime de sa pensée se distribue en trois états : la classe des pensées spirituelles (*thoughts of things divine*) ; la classe des pensées ambitieuses (*thoughts*

tending to ambition), victimes souvent de leur propre orgueil ; et la classe des pensées patientes et humbles (*Thoughts tending to content*) que Richard compare aux serfs et aux mendiants. Richard n'est pas dupe de son stratagème : «Thus play I in one person many people / And none contented» (V.5.31-2). Il joue à être roi, puis à être mendiant, puis à être roi de nouveau, puis à rien. La prison se mue en théâtre — c'est-à-dire, le théâtre où se produit la pièce représente une prison qui représente un théâtre —, à l'instar des temples syriens. Mais cela ne signifie point que l'on entre dans le règne du faux-semblant : «c'est que le temple est comme un vaste théâtre», précise Artaud, «un théâtre où tout serait vrai» (VII.29). Dans une lettre du 14 décembre 1935, il est plus explicite encore : «La vie d'Héliogabale est théâtrale. Mais sa façon théâtrale de concevoir l'existence vise à créer une vraie magie du réel» (VIII.300). Ainsi, à l'opposé des Galles, Héliogabale se contente de mimer sa propre castration, de simuler le fait par le rite, parce que «Élabagalus, le Soleil sur la terre, ne peut perdre le signe solaire, il ne doit opérer que dans l'abstrait» (VII.84). Cela explique par ailleurs pourquoi Héliogabale «qui déteste la guerre [...] a été en toutes occasions fort économe de sang humain» (VII.102-4).

Richard non plus n'aime pas la guerre — «for warred he hath not» —, préférant des moyens de dépense plus pacifiques que ceux de ses aïeux : «More hath he spent in peace than they in wars» (II.1.255). Toutefois, peut-on attribuer à Richard les mêmes visées qu'à Héliogabale ? «Non content de prendre le trône pour un tréteau», dit Artaud de ce dernier, «voici qu'il prend la terre même de l'empire pour un tréteau, et qu'il y suscite de faux rois» (VII.93). Doit-on compter Bolingbroke parmi ces «faux rois» ? Ou bien, n'est-ce pas plutôt Richard qui feint la royauté ? D'après Walter Pater et W.B. Yeats, Richard ressemble plus à un acteur qu'à un roi. Aussi s'exclame-t-il lors de sa destitution :

Oh that I were a mockery king of snow
 Standing before the sun of Bullingbrook,
 To melt myself away in water drops.

(IV.1.259-61)

En effet, n'ayant pas lui-même de bouffon attitré, il semble remplir la fonction de *fool* auprès de Bolingbroke :

But my time
Runs posting on in Bullingbrook's proud joy
While I stand fooling here, his Jack of the clock.

(V.5.58-60)

Non seulement le roi est un bouffon, mais il s'entoure de ceux que Bolingbroke appelle «The caterpillars of the commonwealth» (II.3.165). Andrew Gurr cite à cet égard la *School of Abuse*, de Stephen Gosson, *Conteining a plesaunt invective against Poets, Pipers, Plaiers, Jesters, and such like Caterpillars of a Commonwelth*. Quant à Héliogabale, il «fait nommer un danseur à la tête de sa garde prétorienne» et installe à la Cour «des gens du commun, des cochers, des artistes, des mendiants, des baladins» et des hommes prostitués. Sa mère le confie à un précepteur sérieux, Gannys, doublé «d'une sorte de farceur attitré», Eutykien. Or ce «pitre veule» évoque immanquablement cette autre «espèce de pitre sombre, d'idiot habillé en roi» qui avait saisi le trône impérial à la faveur du meurtre de Caracalla : Macrin est le type même du roi «fantoche», d'origine plébéienne, porté au trône pendant la fête des Saturnales. Toutefois, «l'humeur rituelle des fêtes» et l'«humeur du Chaos» (VII.46 et 81) baignent également l'interrègne d'Héliogabale. D'après Bakhtine, le «rire rituel était la réaction aux crises dans la vie du soleil [...]. La moquerie et la jubilation s'y combinaient»⁹. La quintessence des Saturnales fut «l'acte rituel de l'intronisation-détronisation» que Bolingbroke fait subir à Richard II. Le roi, appelé à quitter la *tarras* et à descendre sur la scène, met lui-même en relief l'aspect de *rabaissement* carnavalesque que revêt sa détronisation :

Down, down I come, like glistering Phaëton,
Wanting the manage of unruly jades.
In the base court ? Base court where kings grow base
To come at traitor's calls and do them grace !

(III.3.178-81)

Le détronement du roi bouffon prend la forme de sa mise à mort, laquelle, en vertu de l'ambivalence constitutive du rite («deux en un»), symbolise «le couronnement de sa vie» (VII.108). Si l'imminence de sa mort provoque chez Richard un sursaut peu caractéristique d'énergie guerrière, ses favoris subissent le sort réservé aux *folk-fools* et autres *green men* que leurs noms, Bagot,

Bushy et Green, ne manquent d'évoquer : la décapitation¹⁰. La mort qui «couronne» la vie d'Héliogabale réunit tous les facteurs humoraux et humoristiques mentionnés précédemment. L'instigateur du «rabaissement systématique d'un ordre» (VII.99) subit de toutes les morts possibles la plus humiliante : s'étant jeté dans les latrines de sa garde prétorienne, il est tué à coups de glaive au fond d'un bac à excréments et *dans le sang même de sa mère*, puis jeté à la mer — mort utérine que rien ne distingue d'une nouvelle naissance. Cette mort, il l'avait lui-même précipitée en tentant d'assassiner par deux fois son cousin Alexandre Sévère ; nous retrouverons ainsi les schémas du tragique burlesque : le meurtre raté et «l'arroseur arrosé».

Les coups frappés à la porte dans *Macbeth*

Alors que l'intérêt d'Artaud se focalise sur le personnage du roi en tant que «grand pestiféré» dans *Richard II*, *Macbeth* constitue pour lui une mine d'idées pour la mise en scène proprement dite. Les scènes du meurtre du père et de sa découverte dans *Les Cenci*, par exemple, se déroulent à peu près comme dans le deuxième acte de *Macbeth*. De même que Lady Macbeth fait preuve d'une force de caractère telle qu'elle balaye les scrupules et les craintes de son mari, Béatrice prépare les assassins moralement et physiquement pour la tâche qu'ils ont à accomplir. Lorsqu'ils reviennent une première fois sans avoir osé tuer Cenci dans son sommeil, elle parvient à subjuguier leur peur et les renvoie dans la chambre de son père. Comme Lady Macbeth, elle y monte elle-même afin de disposer des poignards (Macbeth les avait ramenés avec lui ; les assassins les avaient jetés). Aussi Lady Macbeth avoue-t-elle à propos du roi Duncan, «— Had he not resembled / My father as he slept, I had done't» (II.2.12-3). Dans les deux cas, le meurtre a lieu hors scène. Le spectateur assiste à l'attente angoissée de l'héroïne, qui sursaute au moindre bruit. Artaud supprime presque tous les dialogues afin que «*tombe sur la scène un silence de mort*» (IV.197). Il réalise ainsi «la syncope profonde et la suspension de sentiments terrestres» dont parle De Quincey dans son essai sur *Macbeth*¹¹.

En effet, il semblerait qu'Artaud ait retenu toutes les leçons de «On the Knocking at the Gate in *Macbeth*», qu'il trouve «absolument bouleversant, et d'un parallélisme inouï avec [ses] propres conceptions» (V.87). Selon De Quincey, quand la sympathie va à la victime, l'assassinat n'est qu'un «accident of coarse and vulgar horror», car il attire l'attention sur l'instinct naturel mais

ignoble de la préservation de la vie. C'est pourquoi le poète doit diriger l'intérêt du spectateur sur l'assassin ; notre sympathie doit être *avec lui* (pourvu toutefois qu'il soit en proie à «une tempête de passion — la jalousie, l'ambition, la vengeance, la haine — qui créera en lui un enfer»). Le problème que l'écrivain anglais se propose de résoudre est le suivant : pourquoi les coups frappés à la porte dans *Macbeth* projettent-ils sur le meurtre de Duncan une «horreur particulière et une solennité profonde» ? De Quincey s'empresse de nous avertir qu'en matière de critique littéraire il ne faut jamais nous fier à notre entendement : cette faculté des plus viles se montre incapable de fournir une explication rationnelle de l'effet produit par les coups quoique l'effet lui-même existe sans aucun doute. Artaud le sait bien puisqu'il prend soin de créer un effet semblable dans *Les Cenci* : le meurtre réalisé, «*éclatent de terribles fanfares dont le bruit va en grossissant*» (IV.198). Selon De Quincey, les assassins et le meurtre doivent être isolés, coupés du cours habituel des affaires humaines et séquestrés dans un «monde de démons». Aussi dans *Macbeth*, la tempête, le tremblement de terre, la nuit prolongée sont-ils l'œuvre des puissances démoniaques qui entourent le château. Les coups frappés à la porte, les fanfares se font entendre une fois l'acte accompli, et annoncent le commencement de la *réaction*. Or, c'est précisément le reflux de la vie humaine, la reprise des affaires de ce monde qui nous rendent «profondément sensibles à la parenthèse terrible qui les avaient suspendues». Sur le plan scénographique, Artaud renforce cet effet par «une aveuglante et terrible lumière qui gagne peu à peu tout le décor» (IV.199), chassant les ténèbres de «l'autre monde».

Épilogue

Le nom d'Antonin Artaud sera de nouveau associé à *Richard II* lors du débat suscité par la mise en scène de cette pièce par Jean Vilar en 1947. Aux yeux de la critique (nous citons Jacques Lemarchand, chroniqueur à *Combat*), Vilar «s'était soumis aux principes d'une esthétique dramatique — celle, en partie, qu'enseigne Antonin Artaud», et il avait eu tort de s'y soumettre. Artaud entre dans la mêlée non seulement pour traiter Lemarchand d'imbécile, «ajoutant que, dans le genre, Paul Claudel lui semble plus complet», mais pour revenir, dans un article paru dans *Combat* le 1er novembre 1947, sur ce qu'on considère habituellement comme étant le nœud de sa contribution à la pratique théâtrale. «Je ne suis pas, écrit-il, spécialement et spécifiquement l'homme de

l'élargissement du langage scénique, de l'extension du verbe spectaculaire, du coudolement corporel pur, du réflexe des maxillaires ; de la rotule ; de l'abdomen ; du plexus solaire ; du jeu du corps, enfin, ajouté au verbe grammatical de la parole et de la voix». Ce n'est pas là sa spécificité. «Ce qui m'importe n'est pas d'ajouter le corps à la parole, ce n'est pas [...] de faire saillir le démon de l'anatomie humaine parlant toute seule et pour son compte à côté de la grammaire des mots purs ; non, c'est la raison d'être elle-même du langage, de la grammaire que je désaxe [...]. Et je la désaxe de telle façon et sur un tel plan qu'il en apparaît la nécessité d'une nouvelle "agonie" humaine, d'une nouvelle façon de souffler son corps "perpétuellement" [...] comme hors apparences, hors notions et hors monde dans un cri corporel pur, sur le bord du temps et du néant». Il n'est plus question de *Richard II*, ni de Shakespeare, ni même de la mise en scène, mais de ce à quoi se résume le théâtre dans son essence : l'exploration de nouveaux modes d'être un corps et d'être en corps.

Jonathan POLLOCK
Université de Perpignan

NOTES

¹ Les références qui suivent les citations d'Artaud renvoient à l'édition Gallimard des *Œuvres complètes*. Le chiffre romain indique le tome, le chiffre arabe la page.

² Voyez, par exemple, au Centre Pompidou, le portrait de Paule Thévenin, intitulé *Paule aux ferrets*, et qui comporte l'inscription : «Je mets ma fille en sentinelle / elle est fidèle / car Ophélie s'est levée tard».

³ *Richard II*, trad. Jean-Michel Déprats, coll. Folio théâtre, Paris, Gallimard, 1998, I.3.283.

⁴ Hippocrate, *Du régime*, I, iii, 1, trad. Robert Joly, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 4.

⁵ Platon, *Timée*, 68d, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1992, p. 181.

⁶ Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie*

politique au Moyen Âge, coll. Tel, Paris, Gallimard, 1989.

⁷ Ce qui explique que Deborah Warner confie le rôle titre à une femme, Fiona Shaw, dans sa production de *Richard II* pour le National Theatre de Londres, en 1995.

⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, coll. Tel, Paris, Gallimard, 1978, p. 306.

⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 174.

¹⁰ Voir *Sir Gawain and the Green Knight*, poème anonyme du XIVe siècle, pour un traitement littéraire particulièrement élaboré de ce thème folklorique.

¹¹ Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*, coll. The World's Classics, Oxford University Press, 1985, p. 81-5.