

SIMON DE GAVRE

Université Lyon 2

Artaud et le statut du spectateur : quel genre d'émancipation ?

Artaud and the spectator's status : what kind of emancipation ?

Abstract : Based on a few remarks and distinctions made by Jacques Rancière, this article aims to examine a tension running through Artaud's theatrical thinking. We will attempt to show how Artaud sought to conceive of the emancipation of the spectator, which was a leitmotif in all his writings on theatre, using concepts that presupposed nothing less than the submission or subjugation of the spectator. Some implications and limitations of this tension will then be examined in light of what Artaud teaches us about his play *Les Cenci*.

Keywords : Artaud, emancipation, subjugation, *Les Cenci*, transparency.

Nous voudrions nous pencher dans cet article sur la conception théâtrale d'Artaud sous un angle bien précis : la question de *l'émancipation du spectateur*. Pour ce faire, nous nous attacherons à dresser les contours d'une tension passée inaperçue *comme telle* dans le pourtant très commenté *Théâtre et son double* ainsi que dans les textes lui étant afférents.

En plaçant cet article sous les auspices des notions de *spectateur* et d'*émancipation*, nous voulions dès le départ inscrire notre réflexion dans le cadre de celles développées par Jacques Rancière, par exemple dans son essai intitulé *Le spectateur émancipé*. Ce thème de l'émancipation, on le sait, est capital pour Rancière : du *Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987) à *Penser l'émancipation* (2022), il en irrigue son œuvre et indique la direction. Dans *Le spectateur émancipé* (2008), Rancière entreprit, notamment mais notoirement, d'interroger les usages modernes et postmodernes de certains couples conceptuels tels que

« regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité »¹. Ce faisant, il n'accorda pas moins d'attention à des faits politiques qu'au statut de l'image ou à celui, précisément, du *spectateur émancipé*, auquel il consacra le premier chapitre de son livre éponyme – un court chapitre d'une vingtaine de pages seulement.

Assez vite, une certaine ironie point sous sa plume : le spectateur *émancipé* ne fut peut-être qu'une *fiction* pour ceux qui le pensèrent et voulurent lui conférer une certaine autonomie, dans la mesure même où il ne serait qu'un spectateur à *émanciper*, un spectateur auquel il faudrait en quelque sorte forcer la main, ou qu'il faudrait tirer hors du carcan de la prétendue passivité. Or, c'est ici que Rancière en vint à mentionner Artaud et Brecht.

Plutôt que de répéter stérilement une opposition désormais bien connue et longtemps pratiquée, celle entre Bertolt Brecht et Antonin Artaud, plutôt que de dresser la liste de leurs essentielles divergences et d'asséner à nouveau leur incompatibilité foncière, Jacques Rancière dès le départ renversa cette perspective et repensa de façon originale ce qui, à l'aune de leurs visées de réformation théâtrale respectives, rapprochent leurs pensées l'une de l'autre. Ainsi peut-on lire que ces deux-là

[...] se proposent d'enseigner à leurs spectateurs les moyens de cesser d'être spectateurs et de devenir agents d'une pratique collective. Selon le paradigme brechtien, la méditation théâtrale les rend conscients de la situation sociale qui lui donne lieu et désireux d'agir pour la transformer. Selon la logique d'Artaud, elle les fait sortir de leur position de spectateurs : au lieu d'être en face d'un spectacle, ils sont environnés par la performance, entraînés dans le cercle de l'action qui leur rend leur énergie collective².

On le voit, c'est cette idée de transformation du spectateur qui aux yeux de Rancière forma une assise commune à ces deux approches théâtrales pourtant bien différentes. Jusque-là cependant, rien de bien nouveau.

C'est lorsqu'il se mit à relever « le réseau de présuppositions, le jeu d'équivalences et d'oppositions qui soutient leur possibilité : équivalences entre public théâtral et communauté, entre regard et passivité, extériorité et séparation »³, que Rancière offre au lecteur d'Artaud d'intéressantes pistes de réflexion ; et ce, bien qu'Artaud ne fût pas central dans son chapitre, mais seulement un exemple qui d'ailleurs disparut assez vite. On pourrait formuler autrement la raison pour laquelle la réflexion de Rancière s'avère ici décisive : loin, en effet, de nous inciter à nous satisfaire d'une répétition des grandes oppositions conceptuelles employées par Artaud, elle nous exhorte à les remettre en question et à ne pas les prendre pour un donné quelconque, ou pour une *évidence*. Lisons plutôt :

Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image

¹ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 18.

² *Ibid.*, pp. 14-15.

³ *Ibid.*, p. 13.

et la réalité [...] ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ?⁴

Une première remarque ici s'impose : malgré la rhétorique de la réconciliation des opposés et de leur résolution en une synthèse supérieure, d'inspiration tout à la fois surréaliste, romantique⁵, mystique voire guénonienne, toute la pensée théâtrale d'Artaud, quoiqu'elle revendiquât comme sienne et aspirât à la réunion des contraires, reposa sur ces derniers. Sûrement, dira-t-on, n'eût-il pas été possible de faire autrement. On conviendra également que tout texte à teneur plus ou moins théorique voulant penser la réunion desdits contraires ne puisse d'abord les poser ou les postuler, sans quoi le dessein du *Théâtre de la cruauté* ne saurait être exposé. Il fallait en premier lieu exposer un état de fait, celui des séparations à tout-va, afin de pouvoir envisager son dépassement ultérieur en de multiples synthèses. Soit, il n'y a pas à le contester.

Nous voudrions cependant montrer qu'il n'y a pas *que* cela dans l'œuvre d'Artaud, en particulier dans ses écrits relatifs au théâtre. Ces couples d'opposés, par exemple l'activité et la passivité, l'agir et le voir, ou ces relations communément admises entre regard et passivité, ou écoute et passivité, ne sont pas seulement *dans l'écriture* d'Artaud de quelconques données de départ auxquelles se référer à titre purement heuristique, comme ce qu'il s'agirait *de nommer seulement* pour mieux les abolir par la suite, mais se trouvent au contraire au cœur même de ce que l'on pourrait appeler – pour emprunter à la critique actuelle l'un de ses termes – ses *réseaux métaphoriques*.

Avant de mettre en exergue leur présence au sein desdits réseaux, avant de porter notre attention à ces ramages métaphoriques, il n'est pas non plus inutile de souligner que ces oppositions sous-tendant l'argumentaire artaldien sont à double tranchant et possèdent pour ainsi dire plusieurs visages : tel élément de telle opposition servira à poser ici ce qu'il servira à réfuter ailleurs. Ainsi, à *la contemplation* du spectateur, voire au besoin à son incapacité à *voir* – par exemple cette « véritable géométrie » des *Cenci* dont « peu de spectateurs [se] sont rendu compte, parce que l'on ne remarque que ce que l'on connaît » (*Q*, 648) –, on opposera la *contemplation* des

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ Nous pensons ici surtout au premier romantisme allemand, celui allant puiser chez Fichte, Schelling, Hegel et les mystiques – celui de Friedrich Schlegel, ou encore de Novalis qu'Artaud avait lu et connaissait par l'intermédiaire des traductions de Maeterlinck et des articles d'Edmond Jaloux, notamment ceux paraissant dans *Les Nouvelles littéraires*. On se reportera à cette lettre d'Artaud à Jaloux datant de 1925 : « *Seul* vous avez fait leur place aux écrivains allemands de l'époque romantique, vous les avez pénétrés et parfaitement compris » (I**, 124). Jaloux lui-même disait de lui s'être intéressé à « l'influence exercée par les frères Schlegel sur Novalis, Tieck, Schleiermacher, Gries et Schelling » (*in Les saisons littéraires* (1896-1903), t. I, Fribourg, Librairie de l'Université, 1942, pp. 54-55). Or, on sait l'appétence des frères Schlegel pour la thématique de la réunion des contraires, en partie puisée dans la mystique. Friedrich Schlegel, dans une lettre à Böhmer, évoqua d'ailleurs « la terminologie mystique qui, comme Wilhelm [Schlegel] l'affirme, est tout ce que je sais et peux faire » (« die mystische Terminologie, die, wie Wilhelm meynt, Alles ist, was ich weiß und kann », *in Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, t. 24, *Die Periode des Athenäums* (25. Juli 1797 – Ende August 1799), éd. R. Immerwahr, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1985, p. 94.

Idées qui, nous dit Artaud en sa qualité de metteur en scène et avec un accent comme platonicien, permet l'action ou en est la condition nécessaire : « Me tenant dans le domaine des idées pures, je n'ai pas à tenir compte de tout un ensemble de nuances humaines qui ne pourraient que me gêner et qui paralysent *l'action* »⁶. Rancière, alors même qu'il ne mentionnait déjà plus Artaud et n'allait plus y revenir, et sans jamais d'ailleurs avoir cité quelque extrait de son œuvre, ne pensait pas si bien dire lorsqu'il souligna que l'on

disqualifie le spectateur parce qu'il ne fait rien, alors que les acteurs sur la scène [...] mettent leurs corps en action. Mais l'opposition du voir au faire se retourne aussitôt quand on oppose à l'aveuglement [...] des praticiens empiriques [...] la large perspective de ceux qui contemplent les idées⁷.

En somme, ne nous défions pas seulement des couples d'opposés qui seraient à rejeter en faveur d'une synthèse supérieure, mais méfions-nous également des usages et applications desdits couples : toujours dynamiques et rarement figés, il importe de se rendre attentif aux tensions qui les traversent, aux torsions que subissent tel ou tel de leurs éléments selon les contextes et les situations d'énonciation. Ces oppositions, pourrions-nous provisoirement conclure avec Rancière, « définissent proprement un partage du sensible, une distribution a priori des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions »⁸.

Or, le partage du sensible artaldien, par-delà la tension entre passivité ou activité du *voir*, présente une seconde et plus fondamentale ambiguïté. Artaud est, en effet, quant au spectateur, profondément tiraillé entre la plus complète *émancipation* et le plus complet *assujettissement*. Et c'est cette thèse que nous voudrions désormais soutenir : sous prétexte d'émanciper le spectateur, d'en faire un co-acteur du drame qui se déroulerait non plus devant mais avec lui, Artaud achève en réalité de l'assujettir (ou de vouloir l'assujettir).

On connaît bien désormais les mille et une déclarations du *Théâtre de la cruauté*, infiniment ressassées par Artaud dans ses lettres, ses articles ou ses interviews de l'époque. Dès *L'évolution du décor*, paru en avril 1924 dans le quotidien *Comœdia*, il assurait qu'il « faudrait [...] que le côté strictement spectacle du spectacle fût supprimé. On viendrait là non plus tellement pour *voir*, mais pour *participer* »⁹. Cette soif-là, on le sait, ira grandissante et l'attrance d'Artaud pour un tel théâtre ne se démentira plus jamais ; elle tendra même à s'orner et s'entourer de toujours plus d'éléments ésotériques et mystiques, mobilisant inlassablement la rhétorique romantique de la communion sacrée. À une époque où nombreux furent ceux qui contestèrent à la littérature son droit de rester littéraire, Artaud voulut que le théâtre devînt *vie*, que la représentation se fît présence et annulât toute distance.

⁶ Q, 650. Je souligne.

⁷ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 18.

⁸ *Ibid.*

⁹ Q, 92. Je souligne.

Une telle profession de foi cependant fut mise à mal : non pas tant par les *résultats* auxquels parvint Artaud lui-même, c'est-à-dire l'échec des *Cenci* en général et le fait surtout qu'une pièce qui aurait incarnée le *Théâtre de la cruauté* ne vit jamais le jour, ce qui bien des fois fut souligné et ne mérite plus vraiment que l'on s'y arrête, mais bel et bien par les *moyens* mêmes par lesquels Artaud escomptait provoquer un changement de paradigme théâtral, un retour à la Tradition telle qu'il la concevait.

Ainsi ne fut-il pas avare de descriptions sur le moyen privilégié d'*émanciper* le spectateur, à savoir une forme théâtrale de... l'hypnose. Dans les milieux littéraires et intellectuels de la première moitié du XX^e siècle, rappelons-le, l'hypnose est très présente et attise toutes sortes de curiosités. De l'hypnose réhabilitée par Richet puis Charcot à l'hypnothérapie freudienne, du docteur Allendy aux surréalistes s'intéressant aux métapsychistes et aux spirites et jusqu'au déjà très renommé Maurice Maeterlinck se faisant l'écho de tous ces courants, et à l'égard duquel Artaud ne tarit pas d'éloges : l'heure était à l'enthousiasme et à la redécouverte, on innovait avec des applications plus ou moins scientifiques de l'hypnose et on l'introduisait dans l'art et en littérature de façon plus ou moins ludique ; en témoignent les dessins issus des *sommeils hypnotiques* de Desnos, récemment réunis en volume par Claire Aurouet. Artaud, d'ailleurs, conformément à son refus des cloisons étanches, ne rechigna pas à penser ou transporter l'hypnose hors des théâtres. Ainsi le verra-t-on s'émouvoir de tel tableau médusant l'observateur ou réfléchir, après Allendy et quelques autres amateurs de cinéma, aux effets comme hypnotiques des grands écrans.

Mais restons-en au théâtre : cette forme d'hypnose qu'Artaud y prône et défend repose sur le besoin qu'il éprouve de trouver des « moyens physiques pour mettre le spectateur dans un état de *soumission* » (V, 220) et de produire, « par un enchaînement efficace, une vraie mise en *servage* de l'attention »¹⁰ (Q, 560). Le servage, c'est la condition du serf, celui qui dans la société médiévale européenne est inféodé aux seigneurs et au roi, tandis que la soumission est tout à la fois obéissance et reconnaissance de sa propre infériorité, voire même en un dernier sens capitulation face à l'ennemi. Cela ne revient-il pas à faire des auteurs-seigneurs ou du metteur-en-scène-roi ceux-là mêmes qui, loin d'œuvrer à l'émancipation des spectateurs, œuvreraient en réalité à la perpétuation de leur sujétion ? On pourrait faire remarquer, lorsqu'Artaud par exemple dit vouloir « secouer ce sommeil hypnotique » (Q, 641) qui serait propre au spectateur de son époque, qu'une même image peut prendre et prend souvent chez lui diverses significations, parfois même opposées bien que présentes dans un seul et même régime argumentatif ; ici, celui relatif au spectateur qu'il faudrait donc tantôt hypnotiser pour en tirer le meilleur suc, tantôt libérer d'un sommeil hypnotique l'aveuglant depuis toujours. Mais il n'en demeure pas moins qu'ici et là les acteurs sont ceux à qui est dévolue la grande tâche de libération du spectateur, ceux à qui l'on assigne le rôle d'éclaireurs et qui doivent « réveiller » (Q, 641) le spectateur incapable ou décidément *endormi*.

¹⁰ Je souligne dans cette citation ainsi que dans la précédente.

Concentrons-nous sur l'hypnotisation comme telle, qui est à peine – ou pas seulement, voire pas toujours – une métaphore dans l'économie de la pensée artaldienne. À ses yeux, l'hypnose ne suppose pas seulement la passivité de l'hypnotisé mais implique encore une certaine extase, un certain sortir de soi qui en est le but et ce en quoi elle culminerait enfin. Ainsi l'un et l'autre iraient-ils de pair et il ne serait pas nécessaire d'attribuer une quelconque *activité* au spectateur pour en expliquer le processus. Maeterlinck rapprochait déjà clairement hypnose et extase dans *Le grand secret*, suivant une logique très semblable à celle d'Artaud et dans un livre que ce dernier mentionna élogieusement en le qualifiant de « bréviaire rapide des conquêtes de l'homme sur l'Inconnu » (I*, 215). Ainsi, après s'être enquis de divers courants mystiques et de plusieurs paradigmes de pensée millénaires à maints égards encore très mystérieux, Maeterlinck en vint à traiter d'une antique forme d'extase et avança qu'il nous est permis de supposer que celle-ci

[...] était obtenue à l'aide de procédés hypnotiques, mais d'un hypnotisme beaucoup plus savant que le nôtre, et dans lequel l'hypnotisme proprement dit, le magnétisme, le médiumnisme, et toutes les mystérieuses forces [...] du subconscient [...] se mêlaient et étaient mises en œuvre¹¹.

On retrouve dans le ton et l'angle d'approche de Maurice Maeterlinck ce qui caractérise si profondément la démarche et les habitudes artaldiennes : un certain éclectisme, une façon particulière de brasser large, de couvrir un large spectre dans ses propos, ainsi qu'un appel à d'antiques traditions demeurant partiellement obscures, comme en témoigne l'expression « mystérieuses forces [...] du subconscient » – celui-là même qu'Artaud loua dès 1923 dans sa *Préface aux Douze Chansons* de Maeterlinck publiée chez Stock : « Maeterlinck a introduit le premier dans la littérature la richesse multiple de la subconscience » (I*, 216). De même, le « magnétisme » sur lequel reposerait cet hypnotisme bien plus savant que celui du XX^e siècle trouva écho chez Artaud, lui qui voulut créer un théâtre qui reposât sur un « magnétisme ardent » (IV, 82).

Quoi qu'il en soit, ces rapprochements avec l'extase mystique, l'hypnose ou le magnétisme sont très intéressants et l'on peut en tirer quelques conclusions quant aux relations analogiques qu'Artaud institua dans cette perspective théâtrale qui fut la sienne. Ainsi, l'hypnotisé ou celui chez qui l'on cherche à provoquer la crise magnétique chère à Mesmer, tous deux sortis de soi, sont de bout en bout guidés par l'hypnotiseur, autrement dit *possédés* par lui, ainsi que devrait l'être le spectateur idéal selon Artaud. Par ailleurs, ces extases et possessions devraient aboutir à une union sacrée : celle du mystique avec Dieu, celle entre les patients du baquet mesmérisme, celle enfin entre spectateurs et acteurs dans le théâtre artaldien. Le religieux, par l'intermédiaire de ces formes sécularisées de la possession que sont l'hypnose et le magnétisme, resurgit par-là au théâtre, et viendrait redonner aux Modernes un sentiment analogue à ceux que devaient ressentir les Anciens face aux « Grands

¹¹ M. Maeterlinck, *Le Grand Secret* (1922), Québec, Transatlantiques, 2002, p. 96.

Mystères » (Q, 534). Dans d'autres cas, la magnétisation des patients-spectateurs – voire leur hypnotisation – pourrait être comparée à une forme sécularisée, elle aussi, de l'exorcisme primitif ou religieux, et quantité de propos artaldiens formant autant de variations autour du thème de la *katharsis*, « sans que le mot » ne fût jamais « prononcé »¹², ne manquent pas d'aller en ce sens.

Toutes ces conceptions-là, ces idées-là sur l'extase, l'hypnose et la magnétisation, Artaud tenta de les mettre en œuvre dans une pièce en particulier : *Les Cenci*. Il s'y laisse indéniablement déceler la volonté de soumettre le spectateur, de le diriger et de le dominer en disposant absolument de lui, tel le suzerain suprême ou les seigneurs disposant de serfs leur ayant juré fidélité (une *fidelitas* qui d'ailleurs repose en partie sur la foi, *fides*, ce sur quoi nous reviendrons). Artaud ne manqua pas d'inspiration pour y concrétiser son rêve de *mise en servage* de l'attention. Divers moyens de précipiter le spectateur dans des transes hypnotiques, de le « jeter [...] dans des transes magiques » (IV, 132) – le jet étant à la fois marqué par la violence du geste et sa direction que le jeteur, celui *ayant en main* cela qu'il jette, détermine – sont passés en revue, étudiés et retenus pour la mise en scène.

Le premier moyen auquel Artaud recourut pour chercher à prendre le contrôle du spectateur, en le lui faisant précisément perdre, eut trait au *son*. Artaud voulut en faire un usage bien particulier, inspiré entre autres du *Bardo Thödol*, à propos duquel il rappela :

Le Livre des Morts des Thibétains insiste sur le pouvoir du son capté par l'oreille humaine ; ce pouvoir, nul, je pense, ne le contestera, et tout le monde sait que la répétition du son agit d'une manière hypnotique (V, 299).

Parmi tant d'autres sources possibles, indiquons seulement le théâtre balinais « et les fameux gamelans qu'il mobilise », lesquels « viennent confirmer au metteur en scène la puissance hypnotique [...] du son »¹³, ou le côtoiement de René Allendy chez qui Artaud avait coutume d'aller dîner tous les mercredis. Dans un livre que ce premier offrit et dédicaça à Artaud lors de sa parution en 1927, et dont on peut présumer que les idées qui s'y trouvent ne furent pas nouvelles et purent faire l'objet de conversations lors desdits dîners, Allendy établit un parallèle entre « la musique »¹⁴ et la « suggestion » hypnotique : toutes deux, « en agissant sur le psychisme inconscient », pourraient parvenir « à produire des effets dont la volonté consciente serait incapable »¹⁵.

¹² I. Krzywkowski, « „Le côté révélateur de la matière“, masques, mannequins et machines dans le théâtre d'Antonin Artaud (1920-1935) », *Cahiers Antonin Artaud*, vol. 2, *Artaud et les avant-gardes théâtrales*, dir. O. Penot-Lacassagne, Caen, 2005, p. 33.

¹³ B. Boisson, « Une „bande-son“ trop peu écoutée : la musique de scène des *Cenci* d'Antonin Artaud », [in] J.-M. Larrue & M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Le son du théâtre. XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, CNRS, 2016, p. 250.

¹⁴ R. Allendy, *Le problème de la destinée*, Paris, Gallimard, coll. Les documents bleus, 1927, p. 35.

¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

Or, afin de créer une répétition aux effets hypnotisants, Artaud ne se satisfait pas de sonorités quelconques : il fit appel à Roger Désormière et aux ondes Martenot pour harasser le spectateur avec « le son du bourdon d'une cathédrale » et « des timbres imprévus, aigus et graves » (Q, 653) tout droit sortis d'une usine, donnant à entendre « ces bruits de machine » devant transporter le spectateur dans un état analogue à celui de ceux s'étant trouvés « dans une des salles des tortures au Moyen Âge » (V, 219). La torture : voici encore une image où le spectateur se voit réduit à la plus entière passivité, le torturé étant soumis aux sévices de son bourreau sans pouvoir y échapper ; aucune initiative ne lui est laissée et toute liberté lui est cruellement ôtée par son tortionnaire.

Cette absence de liberté et de toute échappatoire devait en outre être favorisée par le fait que le spectateur se trouvât pris « au centre d'un réseau de vibrations sonores » ; et ce, par l'entremise d'effets sonores « produits en coulisses ou préalablement enregistrés, [puis] amplifiés par des microphones et diffusés par des haut-parleurs »¹⁶ installés et disposés « aux quatre points cardinaux de la salle » (Q, 640). Il va sans dire que de tels dispositifs, à l'époque, n'allaient pas de soi. À ce sujet, Mireille Brangé suggère une possible influence de Varèse qui dès 1930 en appela, dans un article paru dans *Bifur*, à des « diffuseurs [d'éléments sonores] disposés en des lieux différents, donnant un sens de mouvement dans l'espace »¹⁷ ; or, on sait que Varèse et Artaud entrèrent en contact en 1933 au plus tard, plusieurs années avant que *Les Cenci* ne tinsent l'affiche aux Folies-Wagram¹⁸. L'amplification sonore mise en œuvre par Artaud et Désormière, notons-le, ne fut pas n'importe laquelle. C'est à une insoutenable *intensification* sonore que visèrent les deux compères. Un nombre anormalement élevé de décibels devait pousser tout spectateur dans ses retranchements, le harasser ou lui « agacer les nerfs » (Q, 646), comme l'écrivit à Artaud un spectateur ayant assisté à une représentation des *Cenci*, et comme Colette dans un article au sujet de *Cenci* le confirme : « La musique de Désormière éclatait en carillons, en clameurs d'ondes Martenot, en sons dont l'intensité dépassait la tolérance de notre ouïe fragile et rudimentaire »¹⁹. Aussi est-ce cela même qu'il disait vouloir : que le spectateur participât « avec son âme et ses nerfs »²⁰. Le metteur en scène des

¹⁶ M. Brangé, « Les dispositifs de reproduction sonore dans le théâtre d'Artaud. Entendre la cruauté », [in] *Le son du théâtre. XIX^e-XX^e siècle, op. cit.*, p. 239.

¹⁷ *Ibid.*, p. 241.

¹⁸ M. Brangé fournit un autre argument tout à fait probant : « On ne saurait parler de hasard ou [...] d'affinité magique entre leurs esprits : les idées de Varèse, énoncées notamment dans une conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes, ami d'Artaud, sont reprises dans *Bifur* [en juillet 1930] où elles sont immédiatement précédées par un article de Roger Vitrac, codirecteur avec Artaud du Théâtre Alfred Jarry jusqu'en mars [1930] et toujours proche de lui » (*Idem.*). À cela s'ajoute que Varèse fut en contact avec Desnos dès 1928 (I*, 336).

¹⁹ Colette, « Le spectacle à voir » (1935), cité in O. & A. Virmaux, *Artaud vivant*, Paris, Nouvelles Éditions Oswald, 1980, p. 206.

²⁰ V, 227. Je souligne. Dès 1931, Artaud déclarait souhaiter « une musique extrêmement appuyée, annonçante » (Q, 539) – deux adjectifs témoignant de ses préoccupations pour l'*intensité* et le *caractère répétitif* de la musique.

Cenci n'en démordit pas, et cette idée, qui avait déjà émergé lorsqu'Artaud assista au spectacle balinais de l'Exposition Coloniale de 1931 – lequel était accompagné d'une « fréquence sonore [...] atroce » (Q, 545) –, est encore présente dans le *Théâtre de la Cruauté*, qui en appelle à une « sonorisation [...] constante » (Q, 554) et à « un diapason nouveau de l'octave, [à] des sons ou des bruits insupportables, lancinants » (Q, 562). Pour finir, cette idée se concrétisa donc dans la mise en scène des *Cenci*, non sans qu'Artaud, nous le verrons plus loin, ne finisse par adopter une position ambivalente à son égard.

La lumière, bien qu'il en fit un peu moins cas, ne fut pas pour autant laissée au hasard²¹ et devait, elle aussi, activement concourir à cette atmosphère hypnotique. Aussi Artaud admit-il désirer une lumière qui fût capable d'avoir une « action directe sur les nerfs des spectateurs » (Q, 653). Il donna à cet égard un exemple on ne peut plus clair issu de sa mise en scène des *Cenci*, à savoir le moment où « Camillo et Orsino tournent et s'agitent autour de Giacomo dans une ambiance de cave, *dans une lumière de souterrain comme l'hypnotiseur des foires autour du client qu'il veut méduser* »²². Artaud était convaincu que l'obscurité favoriserait le succès de son entreprise théâtrale, et en général ne peut manquer d'accroître l'effet produit sur ses congénères :

La lumière intervient à son tour. La lumière qui n'est pas faite seulement pour colorer, ou pour éclairer, et qui porte avec elle sa force, son influence, ses suggestions. Et la lumière d'une caverne verte ne met pas l'organisme dans les mêmes dispositions sensuelles que la lumière d'un jour de grand vent²³.

À titre d'exemple, notons encore qu'on le vit souvent insister pour que telle lecture « publique » – en réalité adressée aux journalistes littéraires influents, aux directeurs de revue ou de maison d'édition, à d'autres écrivains et surtout à de potentiels financeurs ou leveurs de fond, chez les Allendy ou les Deharme – ait lieu non pas dans la matinée ou l'après-midi, mais bel et bien le soir. Mais restons-en à l'éclairage tel qu'il y recourut au théâtre : il semble qu'Artaud n'en ait pas eu un seul et même usage, en l'occurrence celui consistant à instituer une atmosphère de « caverne » tamisée, une ambiance de sous-sols et un environnement quelque peu lugubre, mais qu'il l'employa aussi d'une façon analogue à celle du son. Il est en effet permis de supposer que les jeux de lumière mobilisés furent, au besoin, d'une égale violence : excessifs, baignant la salle, la lumière étant tantôt blafarde tantôt ardente, tantôt diffuse tantôt éclatante et s'étalant dans tous les sens de la perspective, dans la mesure où la lettre précitée du spectateur faisant état de *nerfs* usés par le spectacle remit en cause les « moyens sonores et lumineux » (Q, 646) de

²¹ V, 303 : « J'attache une grande importance à la lumière ».

²² Q, 648. Je souligne.

²³ Q, 554. On lira également avec profit cet extrait d'une lettre adressée à Orane Demazis, datée de décembre 1933 : « La lumière rouge met dans une ambiance batailleuse, elle prédispose au combat : cela est aussi sûr qu'un coup de feu ou une gifle » (V, 165).

la représentation. Qu'Artaud, ailleurs, avouât vouloir que la lumière fût décochée « comme une fusillade de flèches de feu » (Q, 562) conforte cette lecture, tandis que cette autre thèse selon laquelle couleur, lumière et sons « ne peuvent obtenir leur plein effet que par l'utilisation des *dissonances* » (Q, 582) achève de la corroborer. Rien en tout cas, dans les essais d'Artaud, qui n'eût à voir avec de « quelconques éclairages faussement naturalistes » (V, 219).

Un autre et troisième moyen, le dernier dans le cadre restreint de notre analyse, relève des mouvements des acteurs qu'Artaud voulait minutieusement calculés. Ceux-ci devaient donner à voir, alternativement, un « rythme circulaire, pareille à la ronde des figures de manèges, une promenade lente et paresseuse » puis de folles rondes où les acteurs « se sèment et tournent en un tourbillon endiable » (V, 225) mais mathématiquement réglé, obéissant à une *géométrie* supérieure analogue à celle qu'il admira tant lors du spectacle balinais, parlant alors de « mathématique réfléchie » ou de « prodigieuse mathématique » (Q, 538 & 539). C'est Colette encore qui rapportait que « dès le lever du rideau la troupe joue en état de transe, tourbillonne » puis « se convulse, danse guerrière »²⁴. Sans trop exagérer, on pourrait dire qu'Artaud désira que son public ressentît l'impression que lui firent d'abord ces acteurs balinais, et que cette impression comme hypnotique menât la salle à l'extase. Des chorégraphies balinaises, en effet, Artaud disait déjà, dans un article publié en octobre 1931 dans la *Nouvelle Revue Française* et inséré plus tard dans *Le Théâtre et son Double*, qu'il ne faudrait en aucun cas y voir une « mathématique [...] créatrice de sécheresse » ou « d'uniformité » (Q, 537). Ces chorégraphies, tout comme les déplacements des acteurs des *Cenci* qu'il voulait millimétrés, le fascinèrent du fait de « l'utilisation, j'oserai dire ondulatoire, de la scène dont l'énorme spirale se découvre plan par plan » – ou du fait de cette « volumineuse rotation comme *magnétique* »²⁵ (Q, 545) s'emparant des acteurs et médusant le spectateur.

Le développement de ces trois arguments, la mise en exergue de la façon dont Artaud envisagea et mania le son et la lumière, ainsi que la façon dont il entreprit d'instituer une chorégraphie comme mathématique, montre assez l'importance qu'il accorda à la *sujétion* pour paradoxalement penser l'*émancipation* du spectateur.

Néanmoins, toute cette théorie d'Artaud suppose une certaine croyance et un certain désir, disons un fantasme (quelque produit de l'imagination détaché de la pratique) qui serait aussi un fantasme (un désir). Tous deux paraissent condamner la théorie à demeurer impraticable, sinon logiquement du moins *de facto*, dans la simple mesure où tout ce que nous dit Artaud repose sur un fol espoir – celui d'une communicabilité sans entraves. On lit en effet qu'une « communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur » (Q, 563) ; et c'est ici que nous voudrions en revenir à Rancière, convoquant à nouveau sa pensée pour interroger celle d'Artaud.

²⁴ Colette, « Le spectacle à voir » (1935), *op. cit.*, p. 206.

²⁵ Je souligne.

Ce premier, en effet, tend à voir dans l'attitude et la conception artaldiennes, tout comme dans celle de Brecht, soulignons-le,

[...] la logique du pédagogue abrutissant, la logique de la transmission droite à l'identique : il y a quelque chose, un savoir, une capacité, une énergie qui est d'un côté – dans un corps ou un esprit – et qui doit passer dans un autre. [...] Ce que le spectateur *doit voir* est ce que le metteur en scène lui *fait voir*. Ce qu'il doit ressentir est l'énergie qu'il lui communique²⁶.

Or, *faire* est une tournure révélatrice, un verbe déterminant non pas seulement pour l'esprit mais encore pour la lettre de la pensée artaldienne. Ainsi lira-t-on, et ceci n'est qu'un exemple parmi tant d'autres possibles, qu'il s'agit pour lui de « faire participer le spectateur » (V, 227), qu'il faudrait lui forcer la main et « le mêler de force à l'action » (V, 220). Cela implique, outre que les seigneurs voire le suzerain règnent d'une main de fer sur les serfs, c'est-à-dire les acteurs et le metteur en scène sur les spectateurs, que la communication entre les uns et les autres soit limpide : de l'ordre adressé aux serfs à l'hypnose théâtrale, Artaud admet de manière implicite la possibilité d'une communication qui ne serait pas sujette à la « coupure esthétique qui sépare les effets des intentions »²⁷.

Or, « l'identité de la cause et de l'effet » qui « repose sur le privilège que s'octroie le maître, la connaissance de la 'bonne' distance et du moyen de la supprimer »²⁸ fait figure de doux rêve. Il n'est plus de monde, surtout pas au XX^e siècle et même en admettant qu'existât en des temps reculés quelque communauté mystico-religieuse prompte aux emportements enthousiastes ou réalisant parfaitement la communion sacrée, – il n'est pas ou plus de monde, donc, où tout « ce qui sera perçu, ressenti, compris est ce que [le metteur en scène] a mis dans sa dramaturgie ou sa performance »²⁹, et surtout pas ce qu'Artaud pour sa part y mit. Anaïs Nin, dans un passage de son *Journal*, esquissa bien les termes du problème qui ne pouvait manquer de surgir des espoirs entretenus par Artaud. Tandis que ce dernier l'entretenait de « la puissance de la contagion »³⁰, déplorant que nous ayons « perdu cette magie de la contagion », alors que « la religion ancienne », elle, avait su « organiser des rites qui rendaient contagieuses la foi et l'extase »³¹, Anaïs Nin nous confie quelles étaient alors les pensées qu'elle rumina dans son coin : « Je me demandais s'il avait raison de dire que ce sont les rites que nous avons perdus, ou si plutôt les gens n'avaient pas perdu la faculté de [les] ressentir »³². Aussi cet espoir d'une communication

²⁶ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 20.

²⁷ *Ibid.*, p. 91.

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ A. Nin, *Journal* (1931-1934), Paris, Stock, 1969, p. 270.

³¹ *Ibid.*, pp. 270-271.

³² *Ibid.*, p. 270. Je modifie et détourne légèrement le sens de sa phrase : là où Nin parlait d'une faculté de sentir en général, je préfère m'en tenir à une faculté de ressentir les rites en particulier, ceux qu'Artaud voulut

magique – pour aller dans le sens de Nin et reprendre l'un des termes favoris d'Artaud –, c'est-à-dire cet espoir d'un certain transvasement qui fût direct et ne connût point d'entraves, fut manifestement l'une des raisons de l'impossibilité du théâtre artaldien.

Malgré ces réflexions sur *l'immédiateté* suscitées par les arguments de Rancière, peut-être importe-t-il de mettre un léger bémol à l'analogie sur lesquels ceux-ci se fondèrent en premier lieu : en l'occurrence celle selon laquelle tel metteur en scène serait au théâtre ce que le pédagogue abrutissant serait, lui, à l'enseignement. Rancière, ce faisant, reprenait des réflexions et des critiques développées dans *Le Maître ignorant* et les appliqua au domaine théâtral. Or, de même qu'il y avait établi que tout enseignement réellement émancipateur suppose un moyen terme que l'apprenant doit lui-même s'approprier, par exemple un livre de langue latine ou quoi que ce soit d'autre où l'élève pût aller puiser et produire soi-même le savoir, de même souligna-t-il qu'il existe toujours un moyen terme au théâtre et que l'ignorer compromet l'émancipation dont on déclare vouloir gratifier les spectateurs. Ainsi Rancière avança-t-il dans *Le spectateur émancipé* que la performance théâtrale

[...] n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet³³.

On ne peut bien sûr qu'y souscrire, mais il ne faudrait pas pour autant négliger de rappeler la différence essentielle qui, au théâtre plus que partout ailleurs, a permis d'entretenir l'illusion d'une transmission qui pût advenir sans heurts : ce troisième terme qu'est la représentation ou la performance n'est pas aussi extérieur à l'acteur que le livre ne l'est au maître. Or, cette différence pourtant si évidente fragilise quelque peu l'analogie, la déséquilibre. Il semble que Rancière, ne s'y arrêtant pas, contribua malgré lui à favoriser la persistance du préjugé qu'il s'était pourtant attelé à combattre avec beaucoup de clairvoyance. Que la performance n'appartint pas qu'aux acteurs et nécessitât la présence des spectateurs, soit ; mais de là à dire que la performance ne serait qu'un troisième terme entre acteurs et spectateurs à la façon dont le livre se trouverait, lui, en être un entre le pédagogue et l'apprenti ? Cela ne reviendrait-il pas à tomber dans un excès inverse ? Ne serait-ce pas là nourrir une nouvelle illusion, troquer une première équivoque pour en asseoir une seconde ?

Quoi qu'il en soit des limites de cette analogie, reconnaissons-lui le grand mérite d'inciter ses lecteurs à remettre en question une prémisse du paradigme de pensée artaldien : celle de la communicabilité sans entraves. Artaud, pour faciliter cette

revivifier. Dans l'un et l'autre cas, il y va cependant toujours de l'impossibilité de recréer les conditions qui rendirent possible le rite (ou l'adhésion à celui-ci).

³³ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 21.

dernière et la rendre possible, avait misé, on le sait, sur un langage qu'il voulait universel et immédiatement accessible à tous, qui ne souffrirait d'aucune ambiguïté parce qu'il serait délié des rétrécissements qu'imposerait la langue. Les mots, qui induiraient en erreur et empêcheraient la communion sacrée, devaient ainsi être bannis du théâtre tel qu'il se le représentait idéalement.

Mais un théâtre sans paroles, qui ne serait que gestes, mimiques, mouvements, etc., ne serait-il pas plutôt un langage potentiellement interprétable à l'infini ? Même en faisant preuve de bon sens et en admettant que la pantomime n'est pas toujours condamnée à l'équivocité, c'est-à-dire que la communication immédiate fût de temps à autre possible, est-il encore possible de *faire comme s'il était possible qu'elle fût transparente*, ainsi qu'Artaud ne cessa jamais de le supposer dans ses écrits théoriques et autres manifestes ?

Considérons rapidement le cas du spectacle balinais de 1931, incarnation de ce « théâtre pur » (Q, 535) que ne souillèrent pas les mots. Les métaphores d'Artaud foisonnent pour nous dire, s'il fallait le résumer en quelques mots, que cela que le théâtre balinais s'échine à faire « palpiter [n'est] pas de lui mais des dieux » (Q, 540). N'est-ce pas que ce qu'il nous *révèle* à l'aide de son langage non verbal ne participe qu'à un bien moindre degré de la précision qu'Artaud à maintes reprises accorda audit langage ? Ne faut-il pas s'étonner en effet que cette prétendue transparence, condition nécessaire de l'infailible communicabilité, repose sur « un langage dont il semble que nous n'ayons plus la clef », et qui de surcroît constituerait « un charme de plus » (Q, 538) à son actif ? N'est-il pas intrigant que ce *langage clair* se fonde sur « un certain nombre de gestes, de signes mystérieux qui correspondent à l'on ne sait quelle réalité fabuleuse et obscure » (Q, 540) ? Et pourtant, lors même qu'Artaud reconnut que ce langage est dans une certaine mesure opaque, en raison à la fois de son « hermétisme très calculé » (Q, 542) et du fait que nous, Européens ou Occidentaux, en ayons perdu la clef, il ne renonça pourtant pas à postuler sa clarté, *conditio sine qua non* de sa communicabilité parfaite : « Ces signes spirituels ont un sens précis » (Q, 536).

Certes, on pourrait soutenir que l'un et l'autre ne s'excluent pas, que tout ce que « ce langage théâtral extérieur à toute *langue parlée* » (Q, 538) contient d'obscur et d'hermétique est ce en quoi précisément consisterait sa clarté. La solution, s'il fallait persister à en chercher une, pourrait bien être trouvée dans cette idée d'un « sens inné du symbolisme absolu et magique de la nature » (Q, 541), dans des « lois éternelles » qu'Artaud appelle ailleurs « lois du symbolisme et des vivantes analogies » (Q, 572) : comme si le plus hermétique des gestes ouvrait par sa symbolique sur la signification la plus claire. Mais n'est-ce pas là, puisqu'ils renvoient – de l'aveu même d'Artaud – à « on ne sait quelle réalité fabuleuse et obscure » (Q, 540), attribuer aux symboles « une stabilité qu'ils n'ont pas »³⁴ ? Cette remarque est d'autant plus pertinente si l'on veut bien la rapporter au *Théâtre et son Double*,

³⁴ J.-M. Gleize, *Poésie et Figuration*, coll. Pierres vives, Paris, Seuil, 1983, p. 151.

où Artaud s'autorise certes d'un matériau symbolique, mais « le redistribue, le remanie, le réévalue »³⁵. Cette contradiction, il serait vain de chercher à tout prix à la désamorcer. Artaud paraît de nouveau pris au piège de ses propres contradictions. Si son « ésotérisme devient hermétisme »³⁶, et si « l'expression vraie cache ce qu'elle manifeste » (IV, 69), comment concevoir la transparence ou la *clarté* de ce langage symbolique dont le corps devait être le support ou l'incarnation ?

Plus prosaïquement, et toujours en se demandant si ce qui relève, selon Artaud, de la *poésie dans l'espace* à proprement parler est vraiment transparent, penchons-nous à nouveau sur *Les Cenci*. Cette pièce, on le sait, fut un échec critique (malgré quelques articles partiellement élogieux) et surtout commercial. La majorité des comptes rendus furent peu amènes, raillèrent l'écart entre les intentions déclarées et le résultat final, voire même parfois le jeu d'Artaud. Beaucoup se plainquirent de ce que l'on cherchât à torturer inutilement leurs nerfs, à les pousser à bout, sans d'ailleurs qu'aucune expérience individuelle ou collective extatique ne se produisît. Face à cela, l'attitude d'Artaud fut double ou plutôt varia entre deux pôles : celui de l'orgueil blessé et des constats plus lucides, celui de la « vexation la plus totale en tant qu'artiste »³⁷ et celui de l'analyse à froid.

Aussi l'une de ces réactions, l'auto-critique ayant trait auxdits constats, se laisserait résumer par un assez terrible aveu issu d'une lettre à Jean-Louis Barrault, aveu au gré duquel Artaud redescendit des nuées de la théorie pour se confronter aux résultats obtenus dans la pratique : « J'ai été débordé en fin de compte par l'immensité de la tâche que je m'étais imposée » (Q, 652). La seconde, en revanche, ne voulut pas le reconnaître. Elle parlera plutôt, comme nous l'avons rappelé plus avant, d'un « succès dans l'Absolu des Cenci » (VIII, 114). Ce n'était d'ailleurs pas la première fois qu'Artaud fit d'une défaite l'indéniable signe de quelque victoire : outre l'histoire de ses poèmes à Rivière, l'on pourrait aussi mentionner « l'esprit de l'Orient dont cette défaite [la bataille de Salamine] ne fit que démontrer la supériorité sur le plan de l'absolu » (I**, 174). Ainsi, par l'intermédiaire de la presse avant tout, l'attitude d'Artaud consista alors à maudire « le public de France [...] qui n'est pas mûr pour un repas de dieux » (Q, 645) – ce qui déjà suffirait à mettre à mal le mythe, l'illusion entretenue par Artaud dans ses écrits théoriques d'une *identité de la cause et de l'effet*. Mais le plus intéressant réside ici dans ce qui précisément fut l'objet de méprises, de mécompréhensions. En effet, alors qu'il se plaignit de ce que la pièce susdite fût si peu comprise par la critique et si mal reçue par le public, Artaud, plutôt que d'accuser les mots qu'il se vit contrait ou se résigna à utiliser dans *Les Cenci*, comme on aurait pu l'escompter, dut se rendre à l'évidence en voyant que lesdites

³⁵ *Ibid.*

³⁶ M. Tournaux & J. Monjot, *Antonin Artaud, la Question de l'être*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2006, p. 47.

³⁷ S. Müller, [in] B. Wirz, « Interview mit Stephan Müller », *subTexte 01: Attention Artaud*, Zürich, Zürcher Hochschule der Künste, 2008, p. 41 : « Totalkränkung als Künstler ».

équivoques tenaient en réalité à ce qui aurait dû figurer une « Parole d'avant les mots » (Q, 540) : le son et la chorégraphie.

Aussi est-ce d'abord la transparence de ce moyen non verbal qu'est le son qui fit l'objet d'une grave incompréhension : on confondit « la grandiose organisation sonore des thèmes musicaux de Désormière avec une simple cacophonie » (Q, 647). Quant aux mouvements *mathématiques* ou *géométriques* des acteurs sur scène, Artaud ne blâma pas seulement les acteurs incapables de s'élever à « cette espèce de cohésion sacrée » (Q, 648) si nécessaire à son dessein (la produire parmi le public même), mais encore et surtout déclara, ce qui est plus intéressant pour la perspective qui est présentement la nôtre, que « peu de spectateurs s'en sont rendu compte, parce que l'on ne remarque que ce qu'on connaît » (Q, 648).

Ainsi, l'idée de la pure passivité du spectateur bat de l'aile dès lors qu'il s'agit de le rendre *au moins partiellement responsable* de l'échec de la communion. Il ne lui suffit plus de *voir* ces mouvements circulaires ou spiralés pour les saisir « intuitivement » (Q, 536) ou plus précisément pour être frappé par eux, mais il aurait donc fallu, pour que la représentation réussît, que le spectateur vînt au spectacle en possession d'un savoir et y exerçât activement son intelligence, afin de pouvoir cerner le sens de tels et tels mouvements sur scène – ce qui se trouve aux antipodes des centaines de déclarations artaldiennes supposant la soumission et la passivité la plus totale du spectateur, comme celle-ci :

Qu'il y ait des clefs profondes de la pensée et de l'action selon lesquelles lire tout le spectacle, cela ne regarde pas en général le spectateur, qui ne s'y intéresse pas. Mais encore faut-il qu'elles y soient ; et cela nous regarde (Q, 560-561).

Le dernier argument pour parer à l'objection de mouvements désordonnés et comme inhumains, et dont le rythme serait assez insoutenable, est aussi *le plus étonnant* argument dans la mesure où la « précision » desdits mouvements tout à coup fut oubliée et que ceux-ci se virent qualifiés, par Artaud lui-même, de « tournoiement contestable », lequel n'aurait pas eu « *la précision*, comme d'un mécanisme d'horloge, que j'ai essayé d'imposer à toutes les scènes dialoguées »³⁸.

Prenons bien la mesure de ce dernier argument, tant le renversement est complet et révélateur. À travers lui cèdent à nouveau certains bastions de la pensée artaldienne : si la précision qu'il croyait être présente dans le non verbal ne fut pas reconnue par le spectateur, qu'importe ! Artaud réclama que l'on lui accorda *au moins la précision du dialogue*, de ces mots pourtant si souvent déclarés *imprécis et réprouvés comme tels*. Partant, l'on a beau jeu de dire après coup que « 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 »³⁹ des *Cenci* : n'est-ce pas

³⁸ Q, 647. Je souligne.

³⁹ M. Corvin, « Préface », [in] A. Artaud, *Les Cenci*, éd. M. Corvin, Paris, Gallimard, coll. Folio théâtre, 2011, pp. 8-9.

Artaud lui-même, en effet, qui finit par dénigrer le langage ou « la poésie dans l'espace » (IV, 37), le *tournoiement contestable* des acteurs au profit de la grande valeur de son texte, ou de la précision clinique de celui-ci ? Une chose est sûre : ce qui fut sans paroles et par-là aurait dû être le mieux compris fut cela même qui fut le moins bien compris et poussa Artaud à revenir en arrière. Que cette volte-face témoignât d'une réelle conviction, d'une réelle révision de son jugement, ou d'une tentative désespérée de sauver sa pièce des feux de la critique, il n'en demeure pas moins que l'immédiateté ou la communication sans entraves sur laquelle firent fond ses écrits théoriques, *comme si elle était une évidence*, fut mise à mal à l'occasion des *Cenci*.

Ces concessions et revirements quant aux *Cenci*, qui vont à l'encontre de tout ce qu'il chercha à établir auparavant, doivent nous pousser à considérer une dernière fois et de manière critique quelques-uns des présupposés artaldiens initiaux. Raphaël Sigal, au début du livre que nous avons déjà cité, soutint que le principe fondamental de la *Rezeptionsästhetik*, ou la thèse selon laquelle toute lecture est *aussi* interprétation, c'est-à-dire *activité* et non pas pure *passivité*, fut malmenée par Artaud⁴⁰. Sigal, d'ailleurs, dans l'un des chapitres qu'il consacra au théâtre artaldien, s'intéressa en ce sens à la question de la *magie* et de la *sympathie*, dressant par-là de saisissants parallèles entre les déclarations d'Artaud et les analyses de Marcel Mauss et Henri Hubert dans leur *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, ouvrage consulté par Artaud dans le cadre de ses recherches en bibliothèque pour la rédaction d'*Héliogabale*. Toutefois, et c'est la raison pour laquelle nous disions plus haut qu'il existe une tension qui passa inaperçue *comme tension*, il ne suffit pas d'insister sur la seule volonté de paralysie (magique) d'Artaud, ni de considérer uniquement l'aspect émancipateur du théâtre artaldien. Il importait également, et nous fûmes animés en cela par les analyses de Rancière, de souligner l'un et l'autre, et surtout de penser leur relation. On aboutit alors non plus seulement à ce que Rancière nommait le « paradoxe du spectateur »⁴¹, spectateur auquel on refuse toute activité pour mieux le cantonner dans la passivité – ce qui chez Artaud est d'autant plus paradoxal que cette passivité, à son acmé, aurait dû devenir sortie et abandon de soi, extase sous la houlette du magnétiseur hypnotisant –, mais on parvient encore à déceler tout ce qui contribue, au sein même de l'œuvre d'Artaud, à remettre en question l'identification tacite entre regard et passivité.

Lorsque ce dernier admit implicitement ou en passant, à l'occasion d'une analyse de l'échec des *Cenci*, que le spectateur se rendant à ses spectacles échoua à mettre en œuvre son intelligence et ne sut pas mobiliser le savoir adéquat pour comprendre tel ou tel élément de sa pièce, il n'est désormais plus possible de répéter que le théâtre selon Artaud reposerait uniquement sur des acteurs qui hypnotisent ou magnétisent des spectateurs passifs, compris comme purs réceptacles soumis à de belles incanta-

⁴⁰ R. Sigal, *Artaud, le sens de la lecture*, Paris, Hermann, coll. Échanges littéraires, 2018, p. 10.

⁴¹ J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 13.

tions. On ne peut plus seulement répéter que « le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu » (II, 22), comme si les acteurs-chirurgiens s'occupaient de spectateurs-patients venant s'asseoir ou s'allonger sur une table d'opération, et comme s'il ne fallait plus que les travailler, les manipuler au sens du *manipulare* médiéval : mener, guider, conduire par la main.

Au contraire, à cela, il faut de suite ajouter ce qu'Artaud ne formula jamais clairement : que la réceptivité s'accroît en proportions égales à la qualité de l'attention, que la possession ne pourrait jamais advenir si l'écoute et le regard attentifs du spectateur ne l'avaient précédée. Et il faudrait peut-être encore pousser plus loin la logique de l'analogie entre metteur en scène, acteurs, spectateurs *et* suzerain, seigneurs et serfs, par où l'on remarquerait que si la *fidelitas* des derniers implique une certaine *fides*, de même l'hypnotisé est-il quelqu'un dont la réceptivité fut vraisemblablement travaillée par une certaine foi, quelqu'un s'étant disposé à recevoir et n'ayant pas seulement été séduit, ou plutôt : ne s'étant pas seulement *laissé séduire*. Somme toute, il faudrait rappeler que toute continuité du haut vers le bas qui serait pure et sans obstacles est finalement une chimère, et que la structure de pure sujétion, si présente dans les réseaux métaphoriques artaldiens – opération chirurgicale, torture, hypnose... –, après les *Cenci* soudain chancelle.

Porter attention à ces deux aspects, à la structure de pure sujétion et à son vacillement, ne revient pas à dire que les textes d'Artaud ménagèrent une place à une véritable émancipation du spectateur. Artaud ne vit aucune contradiction entre l'être-hypnotisé et l'émancipation du spectateur, bien plutôt envisagea-t-il celle-ci comme une « sorte de sollicitation simultanée de tous les sens, de toutes les facultés de l'esprit à la fois, si intégrale qu'on finit *incapable de faire aucune distinction* »⁴². Tout compte fait, le spectateur *idéal* n'est définitivement pas un herméneute actif mais plutôt une tablette de cire, une matière neutre et malléable avec laquelle il faudrait toujours en agir comme « avec des serpents qu'on charme »⁴³. Le spectateur *idéal*, autrement dit, n'était pas le spectateur *réel* des *Cenci*, auquel fut négativement et par dépit, et dans un second temps seulement, concédé une certaine activité. À tout prendre, ce spectateur *idéal* fut-il autre que le double d'Artaud, s'écriant rétrospectivement, après avoir assisté au spectacle balinais : « Et au bout d'un instant l'identification magique est faite : NOUS SAVONS QUE C'EST NOUS » (Q, 544) ?

Artaud ne nous donne pas les moyens d'en dire plus, de concevoir l'émancipation autrement que comme une activité au second degré, une activité qui reposerait sur un enthousiasme ou une fascination, sur un certain subir identificatoire. Pour ultime preuve et en guise de conclusion, nous pourrions dresser une dernière analogie entre

⁴² IV, 234. Je souligne.

⁴³ Q, 554. Ailleurs, il est encore question d'une « action [...] aussi sûre que les vibrations d'une musique capable d'engourdir les serpents » (V, 224).

la pensée artaldienne et ce livre duquel elle se réclama, le *Bardo Thödol* : celui-ci, dont Artaud mit en évidence dans quelle mesure il relevait pour lui de l'hypnose, ne visait à rien moins qu'à une libération apparentée au *mokṣa* hindou, c'est-à-dire à une sortie du *saṃsāra* qui n'est rien d'autre que la plus extrême... désobjectivisation, rien d'autre que l'extinction la plus totale du moi empirique, culminant dans la résorption du soi en l'Absolu.