



LAHCEN BAMMOU

Université Cadi Ayyad, Maroc



<https://orcid.org/0009-0007-9017-2111>

L'alphabet de la fronde : la manumission par la Cruauté dans *Les Cenci* d'Antonin Artaud

The Alphabet of Revolt: Manumission Through Cruelty in Antonin Artaud's *The Cenci*

Abstract

This article examines freedom through the act of writing in Antonin Artaud's work. Specifically, it seeks to demonstrate how his play, *The Cenci*, embodies his theory of cruelty. To this end, it analyses the ethopoeia (character portrayal) of the two main antagonists: Count Cenci and his daughter Beatrice, with particular emphasis on the sensitive theme of incest. Finally, the article shows how Artaudian writing functions as a form of symbolic liberation, exploring various writing processes and the aesthetic quest within the didascalía.

Keywords: Artaud, freedom, theatre, subversion, process

Désambiguïser la liberté, concept aussi amorphe que protéiforme, revient à se bercer d'illusions. Elle est existence dans l'omerta des organes, dans l'élan du désir et son entreprise, elle est : « notion qui se définit négativement comme l'absence de contrainte ; positivement, comme l'état de celui qui fait ce qu'il veut » (Julia, 1975, p. 155). Lorsqu'elle se met en résonance avec la littérature, la liberté se concrétise dans l'intimité d'un état d'âme, posant les valeurs à créer tout en permettant à l'individu de devenir celui qu'il veut être. Pour le dire autrement, quand elle se fait manquement au consensuel des règles, elle rapproche l'art de la vie, priorise la fantaisie et varie les plaisirs du récepteur, quitte à être mal comprise ou s'enliser dans le marasme de l'informe.

Quand Sartre (1948) postule dans *Qu'est-ce que la littérature ?* que « l'auteur écrit pour s'adresser à la liberté des lecteurs » (p. 58), il suggère en amont que la littérature ne s'adresse pas aux esclaves, attendu qu'elle exhorte à l'exercice du

droit de penser par soi-même hors des sentiers battus. En aval, il sous-entend que l'écrivain est également affranchi par essence à travers le refus de la complaisance et de la dictature du commun. L'acte scriptural est sous cet angle le contrepoint de deux libertés : l'une portée par l'imagination et la créativité, l'autre par la faculté de juger et la distance critique. Légion sont ces littérateurs « libres », et Antonin Artaud en est une figure marquante.

Ce poète, acteur et metteur en scène prend le parti d'une dramaturgie à rebours des canons classiques. Chez lui, la narration éclate, la lumière acquiert une fonction expressive et le dialogue est un cri primal. *Les Cenci* (1935), sa seule pièce achevée et interprétée par ses soins, illustre parfaitement cette écriture de la subversion. Empruntée à Stendhal et Shelley, cette tragédie dit le sort funeste de Béatrice Cenci, jeune fille condamnée à mort, pour avoir tué l'auteur de son viol : son propre père. Dès lors, une question se pose : dans quelle mesure *Les Cenci*, par son rejet délibéré des canons dramaturgiques traditionnels, matérialise-elle un acte d'émancipation par la suprématie du texte ? Pour apporter des éléments de réponse à cette problématique, il conviendra d'analyser la conception artaudienne du théâtre en relation avec le choix des personnages, des thèmes et des faits de style.

La cruauté artaudienne ou l'esthétique de la déflagration

Il va sans dire que l'acte d'écrire comme manumission symbolique chez Artaud est inextricablement lié à sa théorie de la « cruauté », développée dans *Le Théâtre et son double* (1938). Il est donc primordial d'en rappeler lapidairement quelques traits définitoires.

Pareil faire dramatique récuse un réalisme psychologique, prenant à contrepied la substantifique moelle du théâtre occidental : la purgation des passions. Il rejette par conséquent toute analyse scrupuleuse des sentiments et empreinte de consumérisme. Il estime qu'elle désenrichit la représentation de la réalité en la dessaisissant de sa dimension métaphysique. Pour rappel, cet épithétisme renvoie chez Artaud à « la forme la plus haute de la poésie ; elle se traduit en images, symboles, récits cosmogoniques ou mythiques » (Dumoulié, 1996, p. 47). Selon ce point de vue, il faut cesser de « prostituer » un théâtre évalué à la base de son interrelation directe avec la réalité. Il soutient à ce propos que : « des histoires d'argent, d'angoisses pour de l'argent, d'arrivisme social, d'affres amoureuses ou l'altruisme n'intervient jamais, de sexualités saupoudrées d'un érotisme sans mystère, ne sont pas du théâtre si elles sont de la psychologie » (Artaud, 1938/1964a, p. 118). L'alternative est donc un

théâtre unique et inopiné, qui ne se veut pas un miroir du vivre-ensemble, mais une épiphanie de l'inconscient et ses abysses.

Dans la même veine l'art scénique est immersion. Il se doit d'être une expérience sensorielle et psychique puisant dans les rituels tribaux et les mythes anciens pour installer le spectateur au centre d'un spectacle qui l'enveloppe et le violente mentalement. Le dessein étant d'exhumer des forces primitives et des conflits universels, nommément la vie et la mort, l'ordre et le chaos :

Un théâtre qui produise des trances, comme les danses de Derviches et d'Aïssaouas produisent des trances, et qui s'adresse à l'organisme avec des moyens précis, et avec les mêmes moyens que les musiques de guérison de certaines peuplades que nous admirons dans les disques mais que nous sommes incapables de faire naître parmi nous. (Artaud, 1938/1964a, p. 128)

Ce relativisme culturel permet de recouvrer une force spirituelle susceptible à travers une approche holistique de l'art, où la tragédie « soigne » le spectateur au lieu de susciter pitié et horreur, comme l'énonçait Aristote dans la *Poétique*.

Artaud va encore plus loin : il rejette certaines règles fondatrices du théâtre classique, notamment la bienséance externe, qui « visait à ne choquer ni la sensibilité ni les principes moraux du spectateur » (Couprie, 1998, p. 118), et la bienséance interne, qui a « pour but de garantir la cohérence des personnages mis en scène » (Couprie, 1998, p. 120). Cette subversion se manifeste particulièrement à travers le choix des personnages, de thèmes tabous et une esthétique résolument iconoclaste. Reste à vérifier comment cette théorie résonne dans *Les Cenci*.

La mécanique tragique des personnages chez Artaud

Artaud campe un Francesco Cenci qui a perpétré sans le moindre remords toutes les iniquités imaginables. Il affiche, en athée convaincu, son exécution de la religion, qu'il ramène à un artifice superfétatoire : « balivernes que ces choses d'Église ! pour moi . . . un beau chef-d'œuvre noir, c'est le seul héritage qu'il importe encore de laisser » (Artaud, 1935, p. 11). Archétype du père dévorant, il est également un être sadique et pervers ; il a tué ses deux fils, suborné puis violé sa fille. Son ton lorsqu'il lui parle est d'une ironie acerbe : « ton père a soif, Béatrice. Ne donneras-tu pas à boire à ton père ? » (Artaud, 1935, p. 25). Il est même capable d'assassiner sur un simple changement d'humeur, comme en témoigne cette menace adressée à ses

convives, proférée d'une voix caverneuse, accompagnée de gestes saccadés et d'un rire hystérique : « à vos places, ou pas un homme vivant ne sortira d'ici » (Artaud, 1935, p. 22). Bref, Artaud couche sur papier un Barbe-Bleue capable de tout sauf du bien.

Cette répulsive figure immonde sert justement de faux-fuyant pour amener le récepteur à se remettre en question. En pulvérisant les jalons entre bien et mal, Artaud le somme de rompre avec le parti pris et donc de revisiter des zones d'ombre de son intériorité, là où il n'a jamais osé se déambuler. Car, selon ce dramaturge, « la pensée claire ne nous suffit pas. Elle situe un monde usé jusqu'à l'écœurement » (Artaud, 1970, p. 66). La cruauté, conformément à ce point de vue, est un moyen d'identification spectatorielle forcée, elle cherche à soustraire le récepteur à ses démons intérieurs, à lui faire expérimenter physiquement l'horreur sans possibilité de prise de distance. Le théâtre artaudien ne représente pas, il agit.

Ce personnage fait sortir de ses gonds, selon qu'il assume son caractère enténébré sur un ton cérémonieux. Le spectateur se trouve alors dans une position aporétique ; écoeuré par ses actes méphistophéliques, il est néanmoins suborné par son charisme tragique. Il prend ainsi conscience qu'il évolue dans un monde aliéné par son trop de conventions et se résout à ne pas le juger, car le mal est consubstantiel à la nature humaine. Artaud conçoit donc un protagoniste qui n'est pas sans rappeler Madame de Saint-Ange chez Sade, laquelle éprouve « deux plaisirs à la fois, celui de jouir soi-même de ces voluptés criminelles et celui d'en donner des leçons » (Sade, 1795/1994, p. 18). À travers l'assomption de leur sadisme, ces deux protagonistes se recourent. Analysons maintenant un autre être de papier.

Béatrice Cenci contraste avec tous les personnages du théâtre classique. Elle n'est ni une héroïne idéalisée comme Phèdre, ni mue par des dilemmes moraux telle la Camille de Corneille. Elle n'obéit non plus à aucune volonté divine, contrairement à Iphigénie. Son exécution sommaire est dénuée de fonction moralisatrice comparée à celle d'Antigone, elle est gratuite et fait suite à un monde arbitraire. Ce personnage est tout commodément une violence psychologique et physique à charge de traumatiser le spectateur. Ses tribulations naissent des amourettes d'un parent pervers et despote, son parricide est le contrecoup d'un désespoir métamorphosé en un acte vindicatif. Aussi n'a-t-elle aucun discours noble à prononcer et se contente d'un cri de douleur et d'horripilation : « mes yeux, sur quel affreux spectacle en mourant vous vous ouvrirez. Quel est celui qui pourra m'assurer que, là-bas, je ne retrouverai pas mon père » (Artaud, 1935, p. 69).

Béatrice est ainsi une réécriture subversive du mythe d'Œdipe. Elle tue son père par réaction à sa cruauté et non par destin. Elle ne se repent pas en se crevant les yeux, n'ayant agi que pour venger son honneur. Sa mort acceptée dans la nonchalance totale ne lui confère aucune notoriété posthume, car la tyrannie est

toujours de mise. Elle n'est ni héroïne ni sainte, elle est plutôt une fille, évoluant dans un microcosme insensé, affrontant seule l'animosité d'un pouvoir terrestre incarné par l'autorité patriarcale et l'Église. Artaud se sépare donc de plusieurs écrivains, entre autres Jean Cocteau (*La Machine infernale*, 1934), Jean Anouilh (*Moi, Œdipe*, 1986) et André Gide (*Œdipe*, 1931). Il récuse l'idée de la malédiction divine et la dichotomie corps/psyché pour déconstruire le mythe au prisme d'un monde sans dieux et sans prophéties : « qu'on ne me parle plus jamais de Dieu » (Artaud, 1935, p. 67). Il dépasse ainsi le culte d'un théâtre-exutoire aux mauvais instincts vers un spectacle de l'exorcisme, matérialisé par le cri, le sang et les gestes saccadés. Artaud met en scène des personnages atypiques pour aborder un thème scabreux.

L'inceste artaudien ou la déchéance fondatrice

L'inceste, défini comme « phénomène complexe relatif, d'un côté, à la sexualité, la parenté biologique, les liens amoureux, et, d'un autre côté, à la parenté légale, la prohibition, la législation sur le mariage » (Lannoy, 1992, p. 5), est un mantra littéraire. Des récits tels que *Peau d'âne* (1694) de Charles Perrault, *Le Père Goriot* (1835) de Balzac et *Lolita* (1955) de Nabokov en disent long.

Artaud ne déroge pas à cette règle, ce *leitmotiv* traverse de fond en comble *Les Cenci*. Dumoulié (1996) ramène la prédilection de ce dramaturge pour le sujet à son histoire familiale marquée par de nombreux mariages consanguins. Il précise d'ailleurs que : « ses deux grand-mères, Marie et Catherine Chilé, étaient sœurs, et à plus d'un égard l'identification d'Artaud à Héliogabale, lui-même fils du ventre double de deux sœurs, commence ici » (p. 6). Une telle conjoncture généalogique ferait d'Artaud un être-fusion et de la création un acte de cruauté.

Chemin faisant, l'inceste apparaît dans *Les Cenci* comme une méchanceté originelle, dénonçant une crise de la représentation, où le réel est écrasé sous le poids des normes. Il met en lumière une circularité infernale, l'homme y est concomitamment réclusionnaire et géolier de sa propre condition. De surcroît, ce thème n'est pas narré, mais proféré sous forme de vocifération assortie de sanglots dans une langue décrétée par la morale et ses Don Quichottes : « Cenci, mon père, m'a polluée » (Artaud, 1935, p. 42). L'euphémisme marqué par la métaphore verbale « polluée » tient d'une autocensure, suggérant un jugement de valeur plutôt qu'une expérience vécue. Il transpose l'acte incestueux dans un registre liturgique, dénonçant la duplicité de la *doxa*.

Cauchemardesque bien plus que psychologique, l'inceste se rapporte chez Artaud à une logique tragique : les personnages, en proie à un déterminisme moral implacable, emblématisent une condition ontologique désespérée. Il devient une allégorie de l'impuissance face à l'imparable du *fatum* inexorable comme en atteste cette réplique : « mon seul crime, c'est d'être née. Si je peux choisir ma mort, je n'ai pas choisi ma naissance. C'est là qu'éclate la fatalité » (Artaud, 1935, p. 42). Artaud, au-delà de ce *no man's land* qui est le tabou, souligne ainsi que le propre de l'homme est souffrance et son être une tragédie, du moment qu'il est jeté sans consentement dans un monde inepte et néronien.

L'insecte, dans cette optique, sert à remettre en question une institution familiale perçue comme un lieu de brimade. Artaud révèle le caractère arbitraire de ses codes et, par transitivity, l'artificialité de tous les dogmes sociétaux. Le spectateur, pâtissant de ce chaos libérateur, prend conscience qu'il se reconnaît, d'une certaine manière, en Héliogabale, ce roi qui « une fois sur le trône, n'accepte aucune loi ; et il est le maître. Sa loi personnelle sera donc la loi de tous » (Artaud, 1934/1979, p. 109). Derrière son caractère odieux, l'inceste devient partant révélation plutôt qu'hymne au nihilisme. Il se mue sous la plume artaudienne en une récréation par la destruction ; un seuil aux limites duquel le récepteur se métamorphose en une énergie empalée par une brutalité purificatrice.

En somme, cette poétique du sabotage, faisant vibrer le corps au-delà de sa finitude anatomique, met en corrélation ce jeu impitoyable de la vie et de la mort à travers une écriture de la sédition.

L'émancipation par le code stylistique

Chez Artaud, la liberté par l'écriture se conquiert au-delà des idées. Elle se manifeste à travers un acte d'écrire éruptif, qui aspire à pulvériser le réel et à atteindre la vérité, à « percer la peau, donc percer l'inconscient, le rêve, l'image, afin d'en extraire la magie » (Bouillon, 2016, p. 80). Vérifions comment la mise à mal de la langue est un territoire de la dissidence.

On remarque un usage fréquent de l'écho rythmique, où « le rythme d'un groupe est repris dans le suivant, parfois à plusieurs reprises » (Dupriez, 1984, p. 169). C'est le cas dans cette réplique dans laquelle Lucrétia verbalise sa tristesse, une fois au courant du viol de sa fille Béatrice : « Mon Dieu ! Mon Dieu ! Mon Dieu ! Mon Dieu ! » (Artaud, 1935, p. 43). Artaud conçoit ce procédé à sa manière. Au lieu d'utiliser un patron syntaxique long comme [sujet-verbe-c.o.d.], il arrête son

choix sur la structure [possessif-sujet], qu'il étire par reduplication et marque par la modalité de l'énonciation exclamative. Cette économie grammaticale transforme cette réplique en une invocation obsessionnelle, qui objective une virulence émotionnelle et creuse un sentiment intense de détresse.

Cependant, dans d'autres énoncés, à titre d'exemplification : « assez... assez... assez » (Artaud, 1935, p. 52), il y a combinaison de ce procédé au mot-phrase et à l'aposiopèse : « interruption soudaine d'un énoncé, d'une parole traduisant une émotion, une insinuation, une allusion, une colère, une crainte, etc. » (Pugeoise, 2006, p. 57). Cela donne à entendre un cri écrasé sous le poids de l'indignation. La violence essuyée est exorcisée sous forme d'imprécation, où le spectateur ressent plus qu'il ne comprend un langage brutal.

Par ailleurs, Artaud mobilise des variantes nouvelles de tactisme : « construire la phrase de façon que l'ordre des mots reproduise quelque chose du sens » (Dupriez, 1984, p. 445). Pour ce faire, il recourt aux points d'assise ; des signes qui confèrent un ton particulier à une réplique, un titre ou une citation. C'est précisément le cas dans :

CENCI, CENCI, CENCI, CENCI.

CENCI, faisant face aux voix, crie dans la tempête. — EH BIEN, QUOI ! . . .

ORSINO. — RATÉ. (Artaud, 1935, p. 50)

Les segments en majuscules : « CENCI, CENCI, CENCI, CENCI », « EH BIEN, QUOI » et « RATÉ » amorcent une image surréaliste, qui simule une violence verbale. Dès lors, elle soumet les sens du lecteur à une tension permanente et constitue « un cri de l'esprit qui se retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves » (Joski, 1970, p. 35).

Artaud revendique également sa liberté par l'écriture au moyen de l'effacement lexical, c'est-à-dire : « utiliser, au lieu du nom propre, du nom commun spécifique, ou même de la proposition, des démonstratifs, des indéfinis, des outils grammaticaux, des formes lexicales sans compréhension (truc, faire), voire un signe algébrique ou un blanc » (Dupriez, 1984, p. 172). Cette technique se manifeste cousue de fil blanc dans une structure phrastique réduite à des blancs assortis de points d'exclamation : « BÉATRICE. — !!!!!!!!!!! LUCRÉTIA. — !!!!!!!!!!! » (Artaud, 1935, p. 47). Cela élargit la portée des assertions et confère à la modalité de l'énonciation exclamative une dimension hyperbolique, qui frôle le non-sens.

La didascalie de la cruauté

Artaud opte pour des didascalies longues, qui décrivent au lieu de situer. Elles se profilent sous forme de textes parallèles à registre littéraire soutenu. Cette séquence à dominante descriptive en dit long :

Cenci, Camillo, Béatrice, Lucrétia, des convives parmi lesquels le prince Colonna ; des mannequins en assez grand nombre. La scène évoque à peu près les Noces de Cana, mais en beaucoup plus barbare. Des rideaux pourpres volent au vent, retombent en plis lourds sur les murailles. Et tout à coup, sous un rideau soulevé, éclate une scène d'orgie furieuse, peinte comme en trompe-l'œil. Les cloches de Rome sonnent à toute volée, mais en sourdine, en accord avec le rythme tourbillonnant du festin. Les voix s'amplifient, prenant la tonalité grave ou suraiguë et comme clarifiée des cloches. De temps en temps un son volumineux s'étale et fuse, comme arrêté par un obstacle qui le fait rejaillir en arêtes aiguës. (Artaud, 1935, p. 18)

Il est manifeste que cette didascalie s'inscrit dans une polyphonie informationnelle étayée avec les jeux de lumière, les nuances sonores et la dynamique des mouvements scéniques. Antonin Artaud fonde ce choix sur l'incapacité de l'écrit seul à épuiser la densité expressive du théâtre, c'est « un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental » (Artaud, 1938/1964a, p. 61). Dès lors, réplique et didascalie participent à une sémantique du geste qui impose aux acteurs une prestation, où ils ne sont plus de simples interprètes, mais des marionnettes de la cruauté. La représentation devient partant une expérience spirituelle avant-gardiste se délestant de toute logique narrative, alors que le texte est réduit à un catalyseur basique parmi d'autres. La quête esthétique est indéniablement au cœur de cette didascalie.

D'emblée, l'accumulation des désignateurs rigides : « Cenci, Camillo, Béatrice, Lucrétia » condense en une formule concise une machine tragique, centrée sur les rapports de force communs aux personnages. Le cadre de l'action est précisé par des appositions explicatives comme « des convives parmi lesquels le prince Colonna » et « des mannequins en assez grand nombre », qui ancrent le spectacle dans un contexte social défini. Les concessives « mais en beaucoup plus barbare » et « mais en sourdine, en accord avec le rythme tourbillonnant du festin » introduisent deux épanorthoses, rétractant respectivement les principales « la scène évoque à peu près les Noces de Cana » et « les cloches de Rome sonnent à toute volée ». C'est un coup de scalpel dans le langage, amenant un soulignement et une amplification du

trait sémique « être barbare ». De surcroît, le paradoxe dans « les cloches de Rome sonnent à toute volée, mais en sourdine », inhérent au rapport antonymique commun aux vocables « sonnent » et « sourdine », place le lecteur au cœur de deux discours dissemblables, où le vrai apparaît peu vraisemblable.

La scène prend vie à travers des images prégnantes. La métaphore verbale « volent » identifie les rideaux à des oiseaux évoluant dans une liberté rendue par la lexie « vent ». Le caractérisant spécifique « furieuse » introduit une seconde métaphore adjectivale, qui amorce une personnification de la lexie « scène », l'érigeant en entité vivante. Cet effet est prolongé par les comparaisons figuratives « comme en trompe-l'œil » et « comme arrêté par un obstacle » qui instaurent un fondu-enchaîné d'impressions visionnaires. En parallèle, la syntaxe participe à une dynamique de la rupture. La locution adverbiale « et tout à coup » combinée à l'antéposition du groupe complément circonstanciel de lieu « sous un rideau soulevé », met en place une attente trompée et par conséquent une structure déceptive, ayant trait au par'hyponoïan. Sur le plan de la caractérisation, Artaud emploie une variété d'adjectifs, notamment de forme « grand », de couleur « pourpres », de masse « lourds », verbale « soulevé » et « aiguisées ». Cette richesse lexicale, secondée par un style périodique et une liaison asyndétique, implémente une rhétorique de la tension, en phase avec une pensée en mouvement opposée à toute linéarité.

Artaud récuse un théâtre outrageusement psychologique et opte pour une écriture, « où la réalité n'a pas besoin d'être figurée, où est construit un rituel délibérément fantasmatique » (Ubersfeld, 1993, p. 47). Il privilégie une expérience sensorielle inspirée des rites tribaux et des mythes anciens afin de violenter psychologiquement le récepteur. Cette volonté d'impact est cousue de fil blanc dans *Les Cenci*, où il met en scène des personnages, figurant l'acmé de l'implacabilité : un père qui viole sa fille et une fille qui tue son père. Une telle configuration dramatique imbibée le lecteur d'une horreur, qui déjoue toute prise de distance.

Sur le volet thématique, Artaud déconstruit la duplicité de la *doxa* en disséquant un sujet aussi sensible que l'inceste. Loin d'être une provocation gratuite, cette option est un faux-fuyant pour appesantir sur une crise de la représentation, faisant que la société occidentale trépasse sous le poids de son trop de normes. Enfin, le code stylistique, corrélé à la théorie de la cruauté, s'inscrit dans une dynamique de l'iconoclasme, agissant comme lieu d'insoumission. La vision artaudienne axée sur la déflagration du conventionnel et la confrontation à l'impensé va préfigurer l'émergence d'un mouvement théâtral majeur : le Nouveau Théâtre.

Ce courant résonne des problématiques existentielles afférentes aux guerres et génocides ayant marqué le xx^e siècle. Il hérite de la provocation théâtrale d'Alfred Jarry et intègre bien que souvent, en les subvertissant, des principes comme la distanciation brechtienne. Le nouveau théâtre est essentiellement : « un esprit de

protestation et d'insurrection contre tous les conformismes, hérités ou imposés, esthétiques et idéologiques » (Lioure, 1998, p. 92). C'est dans ce mouvement de remise en question que s'inscrit l'œuvre de Samuel Beckett. Il met en avant des êtres de papier aux abois, tараudés par l'anathème de l'incommunicabilité, pris au piège d'une existence dépourvue de sens et acculés au repli sur soi. C'est le cas de Murphy, dont les répliques sont souvent des monologues sans possibilité d'échange. Il se retire du monde par la solitude pour mieux méditer sur sa condition. Il perçoit autrui comme une source de contamination, qui empêche sa conscience de sentir son existence.

Beckett creuse cette propension à l'enfermement chez ses personnages, en instaurant un temps cyclique : jadis, aujourd'hui et demain se mêlent interminablement. Comme le dit Vladimir dans *En attendant Godot* : « le temps s'est arrêté » (Beckett, 1952, p. 30). L'homme est réclusionnaire d'un réel attentatoire à l'épanouissement, où la répétition est subie et non choisie. Avec humour noir, Beckett (1957) assène même des gorges chaudes aux situations tragiques : « Si je ne tue pas ce rat il va mourir » (p. 90), affirme Clov dans *Fin de partie*. Ses personnages clownesques, qui se prononcent sur fond de jeux de mots, de non-sens et de quiproquos, rappellent des figures funestes et comiques, comme si les *Pensées* de Pascal étaient jouées par les Fratellini. Moyennant ce dispositif, il révèle la faillite des systèmes de pensée traditionnels qu'ils relèvent de la religion ou de la logique. Il oblitère les repères chronologiques et historiques pour mieux dénoncer un monde insensé qui résiste à la signification.

Bibliographie

- Armand-Laroche, J.-L. (1964). *Antonin Artaud et son double*. Pierre Fanlac.
- Artaud, A. (1935). *Les Cenci*. Gallimard.
- Artaud, A. (1964a). *Le Théâtre et son double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*. Gallimard. (Texte original publié 1938)
- Artaud, A. (1964b). *Œuvres complètes : Vol. 5. Autour du Théâtre et son double et des Cenci*. Gallimard.
- Artaud, A. (1970). *Œuvres complètes : Vol. 3. À propos du cinéma*. Gallimard.
- Artaud, A. (1979). *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. Gallimard. (Texte original publié 1934)
- Beckett, S. (1952). *En attendant Godot*. Minuit.
- Beckett, S. (1957). *Fin de partie*. Minuit.

- Benac, H. (1988). *Guide des idées littéraires*. Hachette.
- Bonardel, Fr. (1987). *Antonin Artaud ou la fidélité à l'infini*. Balland.
- Bouillon, A. (2016). *Gilles Deleuze et Antonin Artaud : L'impossibilité de penser*. L'Harmattan.
- Coupré, A. (1998). *Lire la tragédie*. Dunod.
- Dumoulié, C. (1996). *Antonin Artaud*. Seuil.
- Dumoulié, C. (2000). *Les théâtres de la cruauté : Hommage à Antonin Artaud*. Desjonquères.
- Dupriez, B. (1984). *Gradus : Les procédés littéraires*. Union générale d'éditions 10/18.
- Joski, D. (1970). *Artaud*. Éditions universitaires.
- Julia, D. (1975). *Dictionnaire de philosophie*. Larousse.
- Lannoy, J.-D. (de), & Feyereisen, P. (1992). *L'Inceste*. Presses universitaires de France.
- Lioure, M. (1998). *Lire le théâtre moderne : De Claudel à Ionesco*. Dunod.
- Michel, L. (2002). *Lire le théâtre moderne*. Nathan.
- Pougeoise, M. (2006). *Dictionnaire de poétique*. Belin.
- Sade, D. A. Fr. (de). (1994). *La Philosophie dans le boudoir*. Bookking International. (Texte original publié 1795)
- Sartre, J.-P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard.
- Ubersfeld, A. (1993). *Lire le théâtre* (4^e éd.). Éditions sociales.
- Thévenin, P. (1993). *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*. Seuil.
- Virmaux, A. (1970). *Antonin Artaud et le théâtre*. Union générale d'éditions 10/18.
- Virmaux, A., & Virmaux, O. (1996). *Antonin Artaud : Qui êtes-vous ?* La Manufacture.

Notice bio-bibliographique

Lahcen Bammou est maître de conférences habilité en littérature, stylistique et analyse du discours à la Faculté Polydisciplinaire de Safi de l'Université Cadi Ayyad au Maroc. Il est l'auteur d'une thèse sur la stylisation du récit carcéral marocain, notamment, *Le Fou d'espoir* d'Abdellatif Laâbi. Il a également rédigé une trentaine d'articles, portant sur le théâtre, le roman francophone et la traduction.

lahcen.bammou@uca.ac.ma