



HAL
open science

La radio et son double : 'Pour en finir avec le jugement de dieu' d'Antonin Artaud

Jean-Charles Chabanne

► **To cite this version:**

Jean-Charles Chabanne. La radio et son double : 'Pour en finir avec le jugement de dieu' d'Antonin Artaud. Isabelle Chol et Christian Moncelet. Écritures radiophoniques, actes du colloque de Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, pp.147-163, 1996. hal-00917947

HAL Id: hal-00917947

<https://hal.science/hal-00917947v1>

Submitted on 12 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La radio et son double :

Pour en finir avec le jugement de Dieu d'Antonin Artaud

Jean-Charles CHABANNE, IUFM de l'académie de Montpellier

1) Repères chronologiques

Antonin Artaud a eu trois vies : né à Marseille en 1896, il fut entre 1920 et 1937 comédien de second rôle au cinéma et au théâtre, s'essaya à la mise en scène et participa au mouvement surréaliste de manière intense. De 1937 à 1946, il subit un enfermement psychiatrique qui manqua de peu d'être définitif. C'est à l'asile de Rodez qu'il revint peu à peu à l'écriture et qu'il reconquit une place dans le monde littéraire de l'après-guerre. Sa mort, en 1948, laissa libre cours à l'emballage d'un mythe appuyé sur la diffusion d'une œuvre dont on ne connaissait alors qu'une petite partie, essentiellement les essais sur le théâtre. Un événement participe de cette mythification : l'interdiction d'une émission de radio intitulée *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

En novembre 1947, Fernand Pouey, directeur des émissions dramatiques et littéraires de la Radio-diffusion française, propose à Antonin Artaud d'enregistrer une émission de radio pour inaugurer¹ un cycle d'émissions intitulé la Voix des poètes. Une convention est signée en décembre. En une semaine, on enregistre et on monte les textes, des bruitages et des séquences vocales et musicales.

L'émission est programmée pour le 2 février 1948, après quelques remaniements d'Artaud. Wladimir Porché, alors directeur général de la Radio-diffusion française, auditionne l'émission la veille ou l'avant-veille, peut-être alerté par quelques articles :

«Antonin Artaud va faire du bruit et des bruits à la T.S.F.» : «on attend avec curiosité et un peu d'inquiétude ce «Jugement de dieu» dont l'enregistrement a déjà fait quelque bruit parmi les professionnels de la radio. Une sorte de symphonie de cris d'animaux pour laquelle le poète ne demanda le secours d'aucun bruiteur, mais qu'il exécuta avec ses seules cordes vocales, a obtenu le plus vif succès auprès des opérateurs².»

L'émission est déprogrammée le 1er février. Fernand Pouey décide alors de réunir le 5 février un jury composé d'une quarantaine de personnalités³ qui se prononcent à la presque unanimité pour la diffusion, y compris le R.P. Laval qui apporte la caution inattendue de

l'Eglise ... Malgré cela, W. Porché maintient son interdiction. A la demande écrite d'Artaud lui-même, une autre audition privée aura lieu sur invitation dans un cinéma désaffecté, le 23 février. W. Porché ne reviendra pas sur sa décision. F. Pouey démissionnera. Le texte de *Pour en finir ...*, pourtant mis à la disposition de la presse, restera pratiquement inédit jusqu'en 1974, après avoir été diffusé en mars 1973 sur France-Culture.

Le 4 mars 1948, soit un mois après l'affaire, Antonin Artaud était retrouvé mort dans le pavillon qu'il occupait à Ivry. *Pour en finir avec le jugement de dieu* est sa dernière manifestation publique.

2) La réception de l'émission

Artaud avait bien conscience de pouvoir toucher, grâce à la radio, des centaines de milliers d'auditeurs. Il a dit lui-même qu'il voulait y faire tenir ce qui lui tenait à cœur : d'une certaine manière, tout Artaud est présent dans *Pour en finir ...* Et c'est pourquoi la manière dont l'émission est reçue illustre la manière dont l'œuvre d'Artaud est reçue.

Le premier type de réaction est d'hostilité : *Pour en finir ...* ne serait qu'une accumulation d'obscénités et d'absurdités. Ce pur délire d'un malade authentique peut à la rigueur intéresser des psychiatres, mais en aucune façon ne peut être appelé une «œuvre». Les blasphèmes, le langage ordurier, les images morbides expriment le déséquilibre mental dans toute sa nudité.

«il s'agit d'un «document» psycho-pathologique propre à effarer l'auditeur moyen⁴.»

Cette réaction est d'ailleurs moins dirigée contre Artaud lui-même que contre ses thuriféraires : c'est à ceux qui veulent faire passer cela pour de l'ART qu'il faudrait appliquer une camisole de force. Car pour les tenants de cette critique radicale, Artaud n'a rien à dire, et l'on ne saurait construire sur son œuvre aucune interprétation esthétique ou philosophique.

«Dans le plus profond silence, les membres de cette élite intellectuelle ont écouté le monologue tour à tour délirant, extatique et absurde de cet écrivain qui fut enfermé cinq ans à l'asile d'aliénés de Rodez.

Antonin Artaud mêle, en effet, au cours de l'émission le blasphème à l'obscénité, le langage saccadé avec des cris désarticulés. On dirait, par moments, que le micro s'est déplacé à l'asile Sainte-Anne⁵.»

«Félicitons sincèrement, pour une fois, M. Porché d'avoir refusé l'antenne à cette émission

qui aurait déconcerté et choqué quelque peu les chers-z-auditeurs qui croient encore à une différence entre génie et folie, vérité et snobisme⁶.»

Le second type de réaction est de *compassion*. *Pour en finir ...* est vu comme le témoignage poignant de la douleur d'un de ces hommes qu'on appelle, faute de mieux, un aliéné. Voilà ce qui sort d'un corps supplicié par la souffrance, et cela doit être respecté, même si on peut se demander quel sens donner à cette «œuvre», et si elle peut nous parler tant elle nous est étrangère. Artaud, parvenu sur des rives qui nous sont inaccessibles, nous envoie ces signaux dont l'excès même prouve l'authenticité.

«Dans le silence, une extraordinaire voix grinçante de griot lance le défi du poète maudit à la face d'un monde truqué : Artaud parle ?»

Mais il faut réserver la diffusion d'une telle œuvre aux esprits rares capables de la juger :

«Certes, ce document humain est prodigieux, mais il s'agit de savoir si la Radiodiffusion peut se risquer à le lancer sur ses antennes.» (ibid.)

«Une certaine forme d'art suppose une audience restreinte. On n'imagine pas un récital Baudelaire au Vél' d'Hiv'.

La Radio est un art de masses. Et sans doute il faut élever les masses jusqu'à un art qui soit digne d'elles.

Mais prend-on le plus court chemin en passant ainsi de Bourvil à Artaud⁸ ? »

Le troisième type de réaction est une *curiosité sincère* mais distante d'esthète. *Pour en finir ...* serait un événement artistique fascinant, dont les implications esthétiques et philosophiques seraient considérables. Mais par sa force même, il n'est pas à mettre entre toutes les mains. L'audition de *Pour en finir ...* doit donc être réservée à un public choisi : soit à une heure tardive, dans une émission littéraire d'avant-garde, soit pour l'audition privée (disque), ou encore dans les revues spécialisées⁹.

«Ce texte n'est pas accessible à tout un chacun.

Artaud écrit pour lui et non pas pour la foule. Tant mieux pour ceux qui se sentent, et j'en suis, terriblement remués par les cris prophétiques du poète¹⁰.» «Un document d'une grandeur surhumaine [mais] si nous avions été directeur de la Radiodiffusion, nous aurions agi comme M. Porc hé, et nous aurions agi sagement¹¹.»

Le quatrième type de réaction est celui de *l'adhésion passionnée* pour la démarche d'Artaud, qui incarne l'horrible travailleur, le voleur de feu de Rimbaud. Pour les fidèles d'Artaud, *Pour en finir ...* n'est ni un document psycho-pathologique, ni une étrangeté à goûter entre initiés. C'est un brûlot à balancer dans la gueule d'un monde dont Artaud ne cesse, dans les termes

les plus violents, de dénoncer la force d'aliénation. L'œuvre d'Artaud ne serait pas à lire comme le symptôme d'un destin individuel, mais comme une Révélation valable pour tous.

«La crudité de langage qu'on lui reproche disparaissait dans le courant de cette voix inspirée qui semblait tomber du ciel¹².»

Artaud dès lors cesse d'être un vrai aliéné pour devenir un vrai artiste, c'est-à-dire quelqu'un d'assez talentueux pour mettre en forme un message qui en aurait exténué plus d'un. Et tout ce que d'autres trouvent excessif se justifie :

(Artaud) «oui, il y a des mots violents, des paroles affreuses, mais dans une atmosphère si *bors la vie* que je ne crois pas qu'il puisse rester à ce moment-là un public capable de s'en scandaliser.

Qui que ce soit et le dernier bougnat doit comprendre

qu'il y en a marre de la malpropreté

— physique, comme physiologique,

et DESIRER un changement

CORPOREL de fond¹³.»

Les limitations de l'humain ordinaire doivent être consommées pour dégager ce «corps sans organe» qu'évoque la conclusion de *Pour en finir ...* :

«L'homme est malade parce qu'il est mal construit.

Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement,

dieu

et avec dieu ses organes.

Car liez-moi si vous le voulez,

mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organe

alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa vraie liberté¹⁴.»

Derrière la force de destruction semble se dessiner une sorte d'au-delà matérialiste, une réincarnation purifiante :

«Qui suis-je ? D'où je viens ?

Je suis Antonin Artaud

et que je le dise comme je sais le dire immédiatement

vous verrez mon corps actuel voler en éclat

et se ramasser

sous dix mille aspects notoires

un corps neuf

où vous ne pourrez plus jamais m'oublier¹⁵.»

Mais le pouvoir de calcination de *Pour en finir ...* est si puissant que ces interprétations positives sont elles-mêmes excédées. Le texte d'Artaud est absolument rétif à une interprétation finie, qui trouverait à s'appuyer sur une cohérence interne. En fait preuve la divergence brutale des interprétations : le sens même des mots est problématique : quand Artaud parle de *mystique* et de *métaphysique*, s'agit-il de mystique au sens ésotérique et spiritualiste ? Peut-on bâtir une métaphysique positive sur l'œuvre d'Artaud ?

«Là où il y a de la métaphysique, de la mystique,
de la dialectique irréductible, j'écoute se tordre
le grand côlon
de ma faim
et sous les impulsions de sa vie sombre je dicte à mes mains
leur danse
à mes pieds
ou à mes bras¹⁶.»

Message délirant, ou message inspiré ? Nous sommes ici au foyer même de ce qui a fasciné les auditeurs et les lecteurs d'Artaud, *même ceux qui lui étaient hostiles*. Artaud tendu vers l'inouï, vers l'innommable, vers l'impossible à dire, dont il fait le sujet des *Lettres à J. Rivière*, Artaud livre à la langue une formidable bataille, dont l'émission se veut l'écho :

«Nous ne savons rien de la vie, nous.
Je ferai cette démonstration radiophonique¹⁷.»

3) A la recherche d'un média

Quelle résistance offre Artaud à ses commentateurs ! On peut débattre sans fin du sens à donner à *Pour en finir ...*. Mais que cette émission de radio nous apparaisse géniale ou qu'on considère qu'elle a tiré un excessif prestige d'avoir été interdite, peu importe ici. Ce qui nous intéresse est d'observer l'élaboration tumultueuse d'une *écriture radiophonique originale*.

Peut-être est-ce là le centre irradiant du travail d'Artaud : *la recherche forcée d'un média*. Par quels moyens matérialiser une intention de communication ? Comment *faire* entendre ce qui est à entendre, *faire* voir ce qui est à voir, *faire* ressentir ce qui est à ressentir ?

«Les livres, les textes, les revues sont des tombes, Mr René Guilly, des tombes à enfin soulever¹⁸.»

Quel média sera capable de faire circuler entre l'auteur et son public des signes d'une puissance jusque là inconnue, des signes incandescents, des signes porteurs de forces, signes dont le rayonnement surpuissant serait seul capable de porter l'énergie dont Artaud se sentait *charnellement* dévoré ?

C'est en ce sens qu'il faut comprendre un des mots-clés de l'œuvre : le mot *théâtre*¹⁹. On aurait tort de réduire le théâtre selon Artaud à la notion ordinaire : le *théâtre* est plus que le théâtre²⁰, un moyen de communication qui rassemblerait tous les moyens de communication connus et qui en imaginerait d'autres encore.

Le théâtre d'Artaud n'est pas *spectacle*, au sens où spectateurs et acteurs demeurent ordinairement séparés dans leurs positions, dans leurs fonctions et dans leurs expériences. Le théâtre selon Artaud est un événement où chacun voit sa propre vie mise en jeu et transformée. La radicalité de cette transformation s'exprime par la récurrence des métaphores de la violence : théâtre de la *crualité*, théâtre de la *peste*.

Car ce *théâtre*, c'est-à-dire ce média à inventer, n'est pas seulement moyen de communiquer d'esprit à esprit («de la pensée accrochant la pensée, et tirant»), mais moyen de communiquer de *corps à corps*. Ce média devrait être une synthèse des ressources sémiotiques les plus variées : le langage verbal y a sa part, mais finalement marginale, à côté de la pantomime, de la gestuelle, de toutes sortes de danses, de toutes sortes de chants, de toutes sortes de rythmes, des bruitages, des éclairages, des décors ... Le langage verbal est lui-même redéfini, les langues naturelles n'y suffisent plus et il faut explorer des langues inouïes, comme les fameuses «glossolalies».

Avec la commande de *Pour en finir ...*, Artaud éprouve sans doute qu'une nouvelle possibilité lui est donnée de faire un pas de plus vers ce fascinant projet sémiotique, qu'il n'a jamais pu jusque là faire aboutir²¹ : il dira après l'interdiction, pour la déplorer, que l'émission «constituait enfin une Ire mouture du *Théâtre de la Cruauté*²²».

«J'ai été très heureux de cette émission, enthousiasmé de voir qu'elle pouvait fournir un modèle en réduction de ce que je veux faire dans le *Théâtre de la Cruauté*²³.»

4) Créer une écriture radiophonique

De ce point de vue, *Pour en finir ...* illustre une tentative d'innovation dans l'écriture radiophonique.

Mise en page et typographie

Il faut rappeler que l'écriture d'Artaud était prédisposée à une mise en voix : il n'est pas paradoxal de dire que ses textes sont écrits et réécrits *pour la profération* et à partir de la *profération*.

Le texte est *mis en page*²⁴ par une utilisation intense de l'alinéa et des indentations²⁵. Toutes les ressources de la *typographie* sont mobilisées à des fins expressives : soulignements simples ou multiples, caractères gras, capitales ... Ce travail original sur la typographie est d'ailleurs constant dans les manuscrits et dans la correspondance. P. Thévenin évoque

«la maîtrise à laquelle Antonin Artaud était parvenu dans l'écriture qui peut être dite à voix haute, inséparable cependant de l'écriture manuscrite, celle qui grave sa trace dans la page, et qui lui était nécessaire pour pratiquer cette écriture vocale dont il ne semble pas paradoxal de dire qu'elle s'imprime à la fois dans l'air et dans l'oreille de l'auditeur, le premier auditeur étant le locuteur lui-même, le couple locuteur/auditeur venant redoubler et renforcer le couple scripteur/lecteur²⁶. »

Mise en voix et travail du paraverbal

Il est vrai qu'Artaud était un professionnel de la *diction*, en tant que comédien et metteur en scène. Et il avait déjà travaillé pour la radio : A. Carpentier raconte que pendant les années 30, «Artaud faisait des cachets à la radio pour vivre²⁷. Aux côtés de Paul Deharme²⁸, il aurait joué le Fantômas de Robert Desnos. Avant *Pour en finir ...*, il enregistra deux fois pour la radio²⁹.

Pourtant il faudrait se garder de considérer qu'il s'intéresse à la voix comme simple médiation entre le texte et l'auditoire. Car il ne s'agit pas seulement de mettre un texte en voix, de le porter à des oreilles, mais de faire jouer les puissances du *paraverbal* et du *non-verbal* :

«tous les vers ont été écrits pour être entendus d'abord, concrétisés par le haut plein des voix, et ce n'est même pas que leur musique les éclaire et qu'ils puissent alors parler par les modulations simples du son, et son par son, car ce n'est que hors de la page imprimée ou écrite qu'un vers authentique peut prendre sens et il y faut l'espace du souffle entre la fuite de tous les mots. Les mots fuient de la page et s'élancent. Ils fuient du cœur du poète qui pousse leur force d'intraduisible assaut³⁰.»

On peut en juger par le travail vocal qu'Artaud impose à ses interprètes. Maria Casarès

et Paule Thévenin, qu'on entend toutes deux dans *Pour en finir ...*, racontent l'une et l'autre qu'Artaud a rectifié leur diction en leur montrant lui-même ce qu'il attendait.

Maria Casarès : «pendant la courte répétition qui précéda l'enregistrement, j'ai commencé à dire le texte comme un poème. Alors Artaud m'a interrompue :

«Non, chante !» J'ai essayé de chanter le texte à ma façon à moi. «Non, chante mon chant !» Et il me fit entendre une ou deux phrases comme il voulait qu'elles soient proférées. Bref, par une espèce d'inconscient mimétisme, dû à ma jeunesse, j'ai chanté le texte à sa façon³¹.»

Thévenin : «Il me donna à faire des exercices sur ces *essais de langage* dont je vous ai parlé [les glossolalies]. Je devais apprendre à crier, à ne laisser tomber le cri qu'à l'anéantissement, à passer du suraigu au plus grave, à prolonger une syllabe jusqu'à épuisement du souffle. Je crois avoir compris, au cours de ces séances, ce qu'était le *théâtre de curation cruelle*.

Quand je me risquai à lire les poèmes d'Antonin Artaud, il ne me donna aucune directive, me laissant travailler seule. Il me fallait *trouver pour comprendre*³².»

Quant à Roger Blin, l'interprète masculin, il semblait être entré de plain-pied dans l'univers vocal d'Artaud, à côté de qui il improvisa. A l'audition, la diction imposée par Artaud frappe par son étrangeté : voix suraiguës, chantonement, variations brutales d'intensité, débit inhabituel. .. tous les paramètres de la voix sont décalés. «L'oral, la vocalisation, le souffle, le cri apparaissent comme autant de paramètres essentiellement liés à la pensée et à l'acte du dit. Esprit et substance font Corps jusqu'à ne pouvoir se concrétiser qu'au niveau d'une musicalité efficiente, faites de bruits et d'articulations (borborygmes, onomatopées, complexes phonétiques), organisés selon les vibrations mêmes de l'être profond³³.

En outre, au langage articulé viennent se mêler des formes inarticulées : le *cri*, par exemple, dont Artaud a enregistré un exemple particulièrement spectaculaire, en utilisant une cage d'escalier comme chambre d'écho. Par le cri, le corps et ses passions s'exposent sans médiation. Mais le cri, c'est un en-deçà ou un au-delà de l'humain dont l'audition est bouleversante : Artaud n'est peut-être pas fou, mais il a un jeu vocal de dément.

«Exclamations, interjections, cris, interruptions, interrogations, proclamations³⁴ .. «

1. Derrida : «Antonin Artaud a préféré le cri à l'écrit³⁵.»

La langue ordurière

Cette langue qui parle au corps pousse à la limite toutes les ressources de la langue naturelle. Si jusqu'ici nous n'avons évoqué que les manifestations écrites et acoustiques du

signifiant, on ne peut écarter de l'analyse de la langue d'Artaud le niveau lexical et sémantique. Le vocabulaire ordurier, blasphématoire, cruel que privilégie Artaud est peut-être à interpréter comme une autre manière de prendre, *littéralement*, le lecteur aux tripes. D'où le cloaque artaudien :

«Là où ça sent la merde ça sent l'être.

L'homme aurait très bien pu ne pas chier, ne pas ouvrir la poche anale, mais il a choisi de chier

comme il aurait choisi de vivre

au lieu de consentir à vivre mort.[...] Dieu est-il un être ?

S'il en est un c'est de la merde. S'il n'en est pas un

il n'est pas³⁶.»

On n'est plus au spectacle, il s'agit de secouer la machine, de déraciner l'être, de crocher «l'ange par les couilles»³⁷ : chacun supporte ça comme il peut.

«Si j'enfonce un mot violent comme un clou je veux qu'il suppure dans la phrase comme une ecchymose à cent trous³⁸.»

«Je connais un état hors de l'esprit, de la conscience, de l'être,

et qu'il n'y a plus ni paroles ni lettres mais où l'on entre par les cris et les coups.

Et ce ne sont plus des sons ou des sens qui sortent, plus des paroles mais des CORPS.

Cogne et foutre,

dans l'inférieur brasier où plus jamais la question de la parole ne se pose ni de l'idée.

Cogner à mort et foutre la gueule, foutre sur la gueule, est la dernière langue, la dernière musique que je connais,

et je vous jure qu'il en sort des corps et que ce sont des CORPS animés. yamenin

Jra te sha

vazile

la vazile

a te sha menin tormenin

e menin menila armenila

e inema imen³⁹»

Les glossolalies

Intentionnellement, je n'ai pas oté de la citation précédente cet étrange passage qui la prolonge dans l'original, qui est un exemple de ce qu'on appelle les *glossolalies* d'Artaud. Dès

les premiers textes de la période de Rodez, on les voit apparaître, mêlés aux énoncés en langue naturelle. Ces inventions verbales peuvent être interprétées comme des symptômes délirants banals, pour lesquels la psychiatrie classique ne manque pas d'étiquettes : logorrhée, glossomanie, verbigérations, palilalie et autres jargonophasie ...

Mais on peut aussi en proposer une interprétation positive : Artaud met en garde contre une lecture anecdotique de ces passages, portant une grande attention à la notation et à la diction de ces «essais de langage» :

«On ne peut les lire que scandés, sur un rythme que le lecteur lui-même doit trouver pour comprendre et pour penser [...] cherché syllabe par syllabe cela ne vaut plus rien⁴⁰.»

P. Thévenin a tenté jadis de déliter les *disséminations* (à la manière de J. Kristeva) dont les glossolalies seraient des formes concentrées⁴¹. On pourrait y déchiffrer des mots de la langue disséminés en allitérations et anagrammes ou simplement masqués, à la manière des jeux de langue de Lewis Carrol qu'Artaud a eu l'occasion de traduire⁴².

Même si l'on est rétif à la métanalyse telquelienne, on ne peut qu'être frappé par ces passages glossoliques, pour lesquels on a évoqué la poésie lettriste ou sonore (Schwitters, Ball), la *musique contemporaine*⁴³, ou encore le gromello des jazzmen, le son de la rock music⁴⁴.

Bruitages, musiques et rythme

Mais les glossolalies d'Artaud n'ont pas plus le souci de la musicalité que celui de la grammaticalité. En deçà du *chant*, elles visent les effets purs du *rythme*. n faut ici rappeler comment Artaud écrivait dans les dernières années de sa vie : en accompagnant écriture et corrections de mouvements de tout le corps : les témoins racontent qu'il composait en s'accompagnant de coups frappés sur un billot de bois qui avait été installé à cette intention dans sa chambre⁴⁵.

C'est ainsi qu'on peut accueillir les *bruitages* qui accompagnent la diction de certains textes. Dans l'esprit d'Artaud, ils ne sont pas décoratifs, ce sont des composantes du message au même titre que les mots, et peut-être sont-ils plus importants que les mots, car ils touchent où les mots n'atteignent pas. Artaud déplore par exemple que la publication promise pour compenser l'interdiction de l'émission châtre la partition qu'il a enregistrée :

«Le texte aura beau paraître dans «Combat» ou en plaquette on n'entendra pas les sons, la xylophonie sonore,

les cris, les bruits gutturaux et la voix,
tout ce qui constituait enfin une Ire mouture du Théâtre de la Cruauté.
C'est un DESASTRE pour moi⁴⁶.»

On doit rappeler encore, pour juger de la tentative d'Artaud, qu'il conçoit son «théâtre» non comme une représentation, mais comme un rituel, au sens fort et plein du mot. Un rituel n'est pas un spectacle auquel on assiste, mais une cérémonie à laquelle on participe ; les signes produits dans l'espace cérémoniel ne sont pas ordinaires, ce sont des symboles qui mettent en circulation des forces. Le rituel n'est pas un échange intellectuel, mais une opération concrète, dans laquelle le corps et la chair des participants sont saisis autant que leur esprit.

La réalisation radiophonique

La notion de *rituel* permet d'éviter un contresens fréquemment fait par des auditeurs pressés : nous avons parlé de chaos, de provocation, de cruauté et de violence. Comment exprimer autrement que par de telles métaphores un degré extrême *d'intensité* sémiotique ? Il ne faudrait pourtant pas oublier que le rituel, aussi sauvage qu'il puisse paraître, est toujours *ordonné*. Artaud entend contrôler soigneusement ce qu'il fait, il s'y efforce rageusement.

On peut le voir par le soin qu'il accorde à la mise au point de ses textes, qui sont toujours réécrits à plusieurs reprises, et «essayés» de diverses manières. On penserait volontiers, dans le cas d'Artaud, à une transe, à un délire livré aux hasards : quoi qu'on puisse penser en dernier lieu de ce à quoi il aboutit, on ne peut nier qu'il Y ait travail et élaboration réfléchi :

«A l'encontre de tout ce que l'on fait bien souvent, je crois qu'un poème d'Antonin Artaud ne doit pas être dit en état de transe ; au contraire, dans la maîtrise de tous ses moyens, après un très long et très dur travail, un patient effort d'élucidation»⁴⁷ (P. Thévenin).

Pour son émission, Artaud mène étape par étape un travail de production radiophonique : il choisit et établit les textes, détermine une distribution, fixe un minutage. Il est en particulier attentif au *montage sonore*, pour lequel il donne des recommandations précises à F. Pouey, insistant sur la nécessité de choisir un technicien à la hauteur de la difficulté.

«Il faut [...]
que le Réalisateur Mr Guignard,

les monteurs
et en général
tous ceux à qui j' ai eu à faire
comprennent
QUELLES furent mes intentions et volontés.
A prendre la chose en bloc on aura l'impression d'un travail cahotique et non suivi ;
d'une sorte de hasardeux et épileptique tronçonnement,
où la sensibilité errante de l'auditeur doit prendre aussi au hasard
ce qui lui convient.
————— Eh bien, NON !!
En finir avec le jugement de nos actes
par le sort
et par une force
dominante
c'est signifier
sa volonté
de manière
assez neuve
pour indiquer que l'ordre rythmique des choses et du sort ont changé leur cours, il y a dans
l'émission que j'ai faite
assez d'éléments
grinçants,
lancinants,
décadrés,
détonants
pour que *montés* dans un but neuf ils fassent la preuve que le but cherché a été atteint,
ma fonction étant de vous apporter des éléments.
Vous en ai-je apporté ?
Il y en a de mauvais,
il y en a, je crois, d'excellents,
j'espère que vous saurez trouver ce monteur intelligent
qui saura donner aux éléments que j'ai apportés toutes les insolites valeurs que je l'aurais
souhaitées⁴⁸.»

Quand ce montage est terminé, Artaud propose lui-même des coupes dans certains de ses propres enregistrements, et ré-enregistre ce qui lui semble faible. Même plongé dans ses obsessions, Artaud ne perd jamais de vue qu'il doit se faire entendre *à tout prix* :

«Je vous supplie de faire ces coupures, je vous supplie
tous les deux
de VEILLER à ce que ces coupures soient strictement faites.
fi faut que rien ne subsiste dans cette Radio-Emission qui risque de décevoir, de lasser
ou d'embêter
un public fervent qui a été saisi par tout ce que les sonorisations et xylophonies apportaient
de neuf⁴⁹.»

5- Conclusion : un nouvel échec d'Artaud ?

On le voit, le projet d'Artaud écrivant *Pour en finir avec le jugement de dieu* est très ambitieux. Il ne s'agit pas seulement de faire de la radio, il s'agit de dépasser la radio. Il ne s'agit pas de création artistique, mais d'une entreprise métaphysique, au sens où elle doit mettre en jeu les racines de l'être et ébranler les auditeurs au plus profond.

Ce n'est pas la première tentative d'Artaud pour concrétiser ce que ses essais dessinent sous le nom de *Théâtre de la Cruauté*. On a déjà dit combien toutes ces tentatives⁵⁰ sont perçues comme des demi-échecs par la plupart des témoins, et lui-même en convient. Sa dernière tentative, *Pour en finir ...*, peut apparaître comme l'ultime étape de cette série.

- L'interdiction de l'émission, tout d'abord, peut être vue comme une nouvelle trahison de la réalité devant un projet qui devait la dynamiter. Bien sûr on peut accuser le directeur de la Radio-Diffusion de lâcheté ou de bêtise : il tenait là un artiste, et il en a eu peur. La preuve semble être apportée par les échos des auditions privées : la plupart des auditeurs se montrèrent favorables à une levée de l'interdiction.

Mais cette unanimité masque des contradictions : si les uns adhèrent entièrement au projet d'Artaud dont ils applaudissent la force subversive, d'autres sont tolérants pour des raisons très différentes : nous l'avons dit, certains verraient bien Artaud dans le cadre d'émissions réservées à l'expérimentation poétique, tandis que d'autres s'apitoient sur ce qui ne leur semble qu'un malade mental doué, pratiquant une forme radiophonique de l'Art brut.

Bien sûr l'interdiction de l'émission fit grand bruit, on protesta. Mais il ne faut pas oublier que les services de W. Porché avaient proposé de communiquer le texte de l'émission à tous les organes de presse qui auraient souhaité le rendre public. Or, aucun

journal d'importance n'a suivi : manque de place ? indifférence ? ou auto-censure ?

Même le *Canard Enchaîné* reculera devant le texte :

«M. Porcher Wladimir, le prince consort de darne Radio, a fait parvenir aux journaux une note les informant qu'il tient le texte de l'émission à leur disposition en les mettant au défi de le publier intégralement.

Aucun d'entre eux n'a tenu à dire «Chiche !»

Le *Canard* lui-même, pas bégueule, ne se risquerait pas à barboter dans une mare qui fleurit un tantinet le purin et l'eau de bidet⁵¹.»

On peut penser que *Pour en finir ...* est devenue un mythe grâce à l'interdiction, et non pour ses qualités propres.

- Artaud a-t-il eu la possibilité de mettre à son service tous les moyens techniques ? A l'audition, aujourd'hui, *Pour en finir ...* n'apparaît pas spécialement originale sur ce plan : la diction de certains textes porte les marques d'une époque (Maria Casarès en pythie inspirée, Paule Thévenin dont on sent les faiblesses d'amateur). Le travail sonore, les bruitages, les intermèdes instrumentaux et vocaux peuvent apparaître comme des improvisations authentiques mais rudimentaires⁵².

- Enfin le canal radiophonique est peut-être un obstacle par lui-même. Le Théâtre défini par Artaud est un art synthétique qui s'appuie presque plus sur le non-verbal que sur le verbal et même le paraverbal : la mimique, la gestuelle, les postures, les déplacements, le décor, les éclairages, les costumes, les accessoires, voire l'utilisation de l'espace scénique lui-même (effacement de la frontalité, effet de stéréophonie, scènes multiples, etc.), tous les signifiants non-verbaux y jouent un rôle déterminant. La radio ne transmet que les signes verbaux et paraverbaux, ainsi que bruitages et musiques. Est-ce suffisant pour accomplir la cérémonie globale à laquelle pense Artaud ? En outre, à la différence du vrai théâtre, l'émission est enregistrée, ce n'est plus un événement en direct. Artaud semble en conclure que la magie y a été piégée :

«Paule, je suis très triste et désespéré,
mon corps me fait mal de tous les côtés,
mais surtout j'ai l'impression que les gens ont été déçus
par ma radio-émission.
Là où est la *machine*

c'est toujours le gouffre et le néant,
il y a une interposition technique qui déforme et annihile ce que l'on a fait.
Les critiques de M[arthe Robert] et de A[rthur] A[damov] sont injustes mais elles ont dû
avoir leur point de départ dans une défaillance de transition,
c'est pourquoi je ne toucherai plus jamais à la Radio,
et me consacrerai désormais
exclusivement
au théâtre
tel que je le conçois,
un théâtre de sang,
un théâtre qui a chaque représentation aura fait gagner
corporellement
quelque chose
aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer,
d'ailleurs
on ne joue pas,
on agit.
Le théâtre c'est en réalité la *genèse* de la création.
Cela se fera⁵³.»

Certains critiques préfèrent y voir la nécessité de lire les œuvres d'Artaud comme une sorte de partition qui appelle une lecture orale symétrique de l'écriture à voix haute» évoquée par P. Thévenin⁵⁴ :

« la retransmission radiophonique du *Jugement de dieu*, soumise à la linéarité de l'écoute, ne pouvait qu'être décevante. Sur la page seulement les signes explosent tous ensemble dans la simultanéité discordante de la voix et de l'écriture, du regard et de l'écoute. Car le lecteur doit oraliser sa lecture en même temps qu'il regarde les syllabes et c'est cette hésitation constante, ce suspense entre œil et oreille qui fait danser les mots et théâtralise l'écriture. »⁵⁵

Si on n'apprécie pas Artaud, on en conclut que son projet de Théâtre de la Cruauté n'est qu'un rêve fumeux, d'autant plus fascinant qu'il n'a aucune chance de s'accomplir concrètement. Et cette impossibilité matérielle permet toutes les mystifications : pour les iconoclastes, Antonin Artaud est comme le roi nu du conte : son propre mythe l'habille de vêtements d'autant plus sublimes qu'ils sont invisibles.

Une conclusion aussi sévère n'est pas la mienne. Non que je m'illusionne sur la qualité des textes d'Artaud, en particulier sur celle de l'émission *Pour en finir ...* Mais je me contente

de renvoyer les sceptiques aux textes eux-mêmes. Ils ne manquent jamais, quelles que soient nos réticences, de faire leur effet. Écouter *Pour en finir avec le jugement de dieu* est toujours un événement, même si on en ressent les faiblesses. Les grands textes d'Artaud gardent toujours cette *force* qui est leur marque : la cruauté et la peste. S'il faut dresser la liste des expérimentateurs de l'art radiophonique, il faudra nécessairement faire une place à Antonin Artaud.

«De la part d'Artaud, de très grands écarts de jugement sur les fins dernières, d'extrêmes violences écumant en une totale débauche verbale manifestent une tension interne de l'espèce la plus poignante, dont rien ne pourra faire que nous ne soyons longtemps secoués. [...] Le cri d'Artaud - comme celui d'Edouard Münch - part «des cavernes de l'être». A jamais la jeunesse reconnaîtra pour sien cet oriflamme calciné⁵⁶.»

Bibliographie

ALMURO André (1980a) : Alambic du cri. *Artaud vivant*, sous la dir. d'A. & O. Virmaux, Paris : Nouvelles éd. Oswald, p. 270-272.

ALMURO André (1980b) : Un homme de radio. *Artaud vivant*, sous la dir. d'A. & O. Virmaux, Paris : Nouvelles éd. Oswald, p. 249-250.

ALMURO André (1984) : Artaud et la musique. *Europe* 667-668, n° sp. «Artaud», nov.-déc. 1984, p.166-167.

BOILON Patrick (1984) : Artaud rock. *Magazine littéraire* 206, avril 1984, p. 40.

BRETON André (1977) : André Breton parle d' Artaud pour La Tour de feu. Entretien daté du 23 sept. 1959, dans *La Tour de feu* 136, déc. 1977, n° spécial «Antonin Artaud, la santé des poètes», p. 5-7.

CARPENTIER Alejo (1980) : L'Artaud que j'ai connu, des expériences de la radio au voyage au Mexique. *Artaud vivant*, sous la dir. d'A. & O. Virmaux, Paris : Nouvelles éd. Oswald, p. 252-256.

CHARBONNIER Georges (1959) : *Artaud*. Paris : Seghers (Poètes d'auj.).

DERRIDA Jacques (1967) : La clôture de la représentation. *L'écriture et la différence*, p. 341-368. Paris : Le Seuil.

DE MEREDIEU Florence (1992) : *Antonin Artaud : Les couilles de l'ange*. Paris : Blusson.

GROSSMAN Evelynne (1996) : *Artaud/Joyce : Le corps et le texte*. Paris : Nathan (Le texte à l'œuvre).

THEVENIN Paule (1993) : *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*. Paris : Le Seuil.

VIRMAUX Alain & Odette (1986) : *Antonin Artaud. qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture/INA.

NOTES

- 1 Une annonce semble indiquer que cette émission fut la première ... et la seule du cycle (XIII 324 : nous notons ainsi la référence aux *Œuvres Complètes parues chez Gallimard : tome XIII, p. 324*).
- 2 Dimanche-Records, 25 janv. 1948 (XIII 325).
- 3 Raymond Queneau, Max-Pol Fouchet, Pierre Herbart, Roger Vitrac, Jacques Ribbemont-Dessaignes, Paul Guth, Jean-Louis Barrault, Louis Jouvet, Jean Cocteau, René Clair, Paul Eluard, Jean Paulhan ...
- 4 *La croix*, 29/2/48 (XIII 340).
- 5 *L'Aurore*, 6 février 1948 (XIII 333). 6 F.O., *L'ordre*, 24/2/48 (XIII 340).
- 7 Max Favalelli, *Paris-Presse*, 7 février 1948 (XIII 334). 8 G. Ravon, *Le Figaro*, 7 février 1948 (XIII 334).
- 9 Cette position est celle de René Guilly, à qui Artaud répondra avec véhémence (XIII 235 et 354).
- 10 *Les Quinze-Vingts*, *Le populaire*, 8-9 février 1948 (XIII 335).
- 11 R. Naegelen, *Le Populaire*, 6/2/48 (XIII 330).
- 12 *Combat*, 6/2/48 (XIII 328).
- 13 Lettre à W. Porché, 4/2/48 (XIII 132).
- 14 *Pour en finir ...*, conclusion (XIII 104).

15 Post-Scriptum de «Le Théâtre de la cruauté» (XIII 118).

16 «Le Théâtre de la cruauté» (XIII, 116).

17 Dossier de *Pour en finir ...* (XIII 234).

18 Lettre à René Guilly (XIII 136).

19 Il est significatif, en ce sens, qu'Artaud ait écrit un texte intitulé «Le Théâtre de la Cruauté» pour conclure l'émission (XIII 105-118). Ce texte fut écarté faute de temps disponible.

20 Voir G. Charbonnier 1959, p. 147 sq.

21 On se reportera à la biographie : échecs en tant qu'acteur, en tant que cinéaste, en tant qu'auteur dramatique (Les Cenci), en tant que metteur en scène ... L'exemple le plus frappant : la fameuse conférence du Vieux-Colombier de janv. 1947, au cours de laquelle Artaud, grimaçant, écumant, vociférant, éparpille ses notes et finit dans la confusion. «Presque toute sa vie, il a fait figure de raté aux yeux de ceux qui ne sont sensibles qu'à une réussite matérielle évidente» (Virmaux 1986, p. 17).

22 Lettre à J. Paulhan, 10/2/48 (XIII 139).

23 Lettre à F. Pouey, 16/1/48 (XIII 127).

24 P. Thévenin précise qu'Artaud surveillait avec soin la transcription de ses dictées, y compris ponctuation, mise en page et typographie.

25 Voir Grossmann 1996, p. 59-60.

26 Notes sur *Van Gogh* (XIII 307).

27 Carpentier 1980, p. 254.

28 Lettre à F. Pouey du 11/12/47 (XIII 124). 29 Virmaux 1986, p. 260-263.

30 Projet de lettre à G. Le Breton, 7 mars 1946 (XI 187). 31 Virmaux 1986, p. 147.

32 P. Thévenin, «Antonin Artaud dans la vie», *Tel Quel* 20, hiver 1965 ; repris dans Thévenin 1993, p. 66 *Citation de la lettre à Parisot du 22/9/45 (IX 172).

33 A. Almuro 1984, p. 166.

34 XIII 233.

35 «La Parole soufflée», 1967, p. 287.

36 «La Recherche de la fécalité» (XIII 83-86).

- 37 Voir Florence de Mèredieu : *Antonin Artaud, les couilles de l'ange*, Paris : Blusson, 1992.
- 38 Préambule aux Œuvres Complètes (1* 10).
- 39 Suppôts et supplications (XIV** 31).
- 40 Lettre à A. Parisot du 22/9/45 (IX 172).
- 41 Voir aussi le commentaire de Grossman 1996, p. 181-191 et celui de Derrida 1967, p. 287 : «une rigoureuse écriture du cri, et un système codifié des onomatopées, des expressions et des gestes, une véritable pasigraphie théâtrale portant au-delà des langues empiriques, une grammaire universelle de la cruauté».
- 42 Œ. C., tome IX.
- 43 Almuro 1980 a, 1984.
- 44 Bollon 1984.
- 45 Virmaux 1979, p. 108.
- 46 Lettre à J. Paulhan, 10/2/48 (XIII 139).
- 47 P. Thévenin, «Antonin Artaud dans la vie», *Tel Quel* 20, hiver 1965 ; repris dans Thévenin 1993, p. 66.
- 48 Lettre à F. Pouey du 11/12/47 (XIII 124-125).
- 49 Lettre à F. Pouey et R. Guignard [le réalisateur], 17/2/48 (XIII 140-141).
- 50 Voir note 21.
- 51 *Le Canard enchaîné*, 11 février 1948 (XIII 337).
- 52 Peut-être est-ce sur ces points que portent les critiques que firent A. Adamov et M. Robert à l'issue de l'audition du 24/2/96, dont il rend compte dans une lettre à P. Thévenin (XIII, 360, note 2).
- 53 Lettre à P. Thévenin, 24/2/48 (XIII 146).
- 54 Notes sur *Van Gogh* (XIII 307).
- 55 Grossmann, p. 187.
- 56 André Breton, 23/9/1959, dans *La Tour de feu* 136, déc. 1977, p. 6.