



**HAL**  
open science

# La recherche du dernier Artaud et le développement à Paris de la poésie en action

Cristina De Simone

► **To cite this version:**

Cristina De Simone. La recherche du dernier Artaud et le développement à Paris de la poésie en action. Revue Sciences/Lettres, 2019, L'Écho du théâtre 2, 6, [15 p.]. 10.4000/rsl.2373 . hal-04533752

**HAL Id: hal-04533752**

**<https://hal.science/hal-04533752>**

Submitted on 5 Apr 2024

**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.

Copyright

## La recherche du dernier Artaud et le développement à Paris de la poésie en action

*Artaud's Last Research and the Development in Paris of Poetry in Action*

Cristina De Simone

---



**Electronic version**

URL: <https://journals.openedition.org/rsl/2373>

DOI: 10.4000/rsl.2373

ISSN: 2271-6246

**Publisher**

Éditions Rue d'Ulm

**Electronic reference**

Cristina De Simone, "La recherche du dernier Artaud et le développement à Paris de la poésie en action", *Revue Sciences/Lettres* [Online], 6 | 2019, Online since 27 May 2019, connection on 30 July 2021. URL: <http://journals.openedition.org/rsl/2373> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/rsl.2373>

---

This text was automatically generated on 30 July 2021.

© Revue Sciences/Lettres

---

# La recherche du dernier Artaud et le développement à Paris de la poésie en action

*Artaud's Last Research and the Development in Paris of Poetry in Action*

Cristina De Simone

---

Si je suis poète ou acteur ce n'est pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre. Lorsque je récite un poème, ce n'est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d'hommes et de femmes, je dis des corps, trembler et virer à l'unisson du mien, virer comme on vire, de l'obtusité contemplation du bouddha assis, cuisses installées et sexe gratuit, à l'âme, c'est-à-dire à la matérialisation corporelle et réelle d'un être intégral de poésie. Je veux que les poèmes de François Villon, de Charles Baudelaire, d'Edgar Poe ou de Gérard de Nerval deviennent vrais, et que la vie sorte des livres, des revues, des théâtres ou des messes qui la retiennent et la crucifient pour la capter [...].

Antonin Artaud, Lettre à Henri Parisot, Rodez, 6 octobre 1945.

- 1 Au sortir de la Seconde Guerre mondiale et dans la lignée des recherches menées par les « avant-gardes » de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle (mais l'on pourrait remonter encore avant, ne serait-ce qu'au xix<sup>e</sup> siècle, avec le champ ouvert notamment par les courants romantique et symboliste<sup>1</sup>), des expériences poétiques de l'oralité se développent et prolifèrent pour essayer de refaire la langue du corps et le corps de la langue contre un sentiment de séparation fondamentale.

- 2 Dans mon travail de thèse<sup>2</sup>, j'ai fait le choix de me focaliser sur un cadre géographique et chronologique particulier : Paris, entre 1946 et 1969. Pendant cette période historique qui va de l'après-guerre à l'éclosion du « moment 68<sup>3</sup> », la capitale française se trouve en effet être un laboratoire majeur des pratiques expérimentales de l'oralité, avec la présence notamment d'Antonin Artaud en 1946-1947, des lettristes (dont François Dufrêne et Gil J Wolman), de Brion Gysin, William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Ghérasim Luca, Bernard Heidsieck, Henri Chopin... et avec l'organisation de nombreuses manifestations qui, dans les années 1960, contribueront à faire de la « poésie-performance<sup>4</sup> » un genre artistique en soi (ce qui va amener à considérer les recherches antérieures sous un nouveau jour, plus spécifiquement performatif et sonore<sup>5</sup>). En retraçant les trajectoires et leurs croisements, en analysant les mises en forme et les prises de position, il s'est agi dans la présente étude de mettre en relief les différents aspects du travail critique qui sous-tend ces expériences, mais aussi les propositions de *reconfiguration* qu'elles mettent en œuvre. Si toute pratique artistique est liée à son contexte, si elle est toujours son produit – qu'elle soit (ou qu'elle se conçoive comme) « actuelle » ou « inactuelle » –, les expériences évoquées ici se développent dans une relation particulièrement étroite avec des problématiques majeures de leur époque dont on ne peut les dissocier : à travers la critique de l'« oculocentrisme<sup>6</sup> », du langage comme séparé du corps, et d'une poésie comme séparée de l'oralité, c'est en effet tout un rapport au monde, à soi, à l'autre, informé par le contexte capitaliste des « Trente Glorieuses », mais aussi de la guerre et de la décolonisation, qui se trouve d'emblée remis en cause, et qu'il s'agit de destituer et de réinventer.
- 3 En choisissant de commencer cette histoire des « poésies en action » à Paris par l'année 1946, il s'agissait de souligner d'emblée la volonté de rupture manifestée par la jeune génération avec la Seconde Guerre mondiale et avec la Résistance, dans la mesure où les suites politiques données à cette dernière avaient été pour le moins décevantes ; mais il s'agissait aussi de donner toute son importance au retour d'Antonin Artaud sur la scène publique de la capitale après neuf années d'internement. Dans cette étude, je vais revenir sur l'activité du dernier Artaud et en évoquer quelques aspects qui me paraissent majeurs, ceux-là mêmes dont les poètes-performeurs vont (vouloir) hériter<sup>7</sup>. Comme un moment primordial qui va ensuite se déployer en différentes forces en expansion, la recherche d'Artaud met en œuvre des problématiques et des aspirations qui vont traverser tout particulièrement les deux décennies qui suivent sa disparition en mars 1948.
- 4 Artaud a directement marqué l'immédiat après-guerre par une recherche renouvelée de son théâtre de la cruauté : une recherche autour de l'oralité dans laquelle toute distinction entre poète et acteur est rejetée. Cette recherche développée pendant les dernières années de son séjour à l'asile de Rodez, il n'aura de cesse de la poursuivre, de la transmettre et de la diffuser à sa sortie, et elle va d'emblée entrer en résonance avec le regain d'intérêt pour les poésies phonétiques et en action traduit et impulsé par la parution en 1945 et en 1946 de *l'Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau, les publications lettristes, ou encore la parution des anthologies *La Poésie naturelle* et *Poésie des mots inconnus* (où les poèmes d'Artaud se retrouvent en compagnie de ceux de Akinsemoyin, Albert-Birot, Arp, Audiberti, Ball, Beauduin, Bryen, Dermée, Hausmann, Huidobro, Iliazd, Jolas, Khlebnikov, Krutchonykh, Picasso, Poplavsky, Schwitters, Seuphor, Téreentiev, Tzara...), éditées en 1949 respectivement par Camille Bryen et par

liazd. Mais surtout, Artaud, figure singulière n'appartenant à aucun mouvement ni artistique ni politique, est une référence pour tous ceux qui ne se reconnaissent pas ou plus dans les clivages politiques de l'après-guerre et cherchent à assumer une posture de révolte dans le domaine des arts. Ce sont notamment les jeunes poètes lettristes qui sont particulièrement réceptifs à la quête d'Artaud : non seulement ils en suivent les publications, mais, comme on peut le lire dans la biographie d'Artaud publiée en 1971 par Jean-Louis Brau – un ouvrage précieux pour reconstituer la réception d'Artaud dans le milieu de la nouvelle génération qui gravite autour du monde artistique parisien de l'après-guerre –, ils (pour)suivent Artaud, essayent de le voir et de lui parler ; et celui-ci va d'ailleurs les remarquer, comme en témoigne la mention qu'il en fait (de manière peu flatteuse, il est vrai) dans un texte intitulé « Chiotte à l'esprit<sup>8</sup> ».

- 5 Artaud rentre à Paris le 26 mai 1946. Il y est accueilli avec une grande attention par le milieu intellectuel ; des événements sont organisés à son bénéfice, on lui propose des publications et des rééditions, le Théâtre du Vieux-Colombier l'invite à faire un spectacle (qui sera finalement une conférence), la Radio le reçoit pour deux enregistrements et lui propose de concevoir une pièce radiophonique. On le voit également dans les cafés de Montparnasse et de Saint-Germain-des-Prés entouré par des amis célèbres, tels que Roger Blin, Arthur Adamov ou André Breton, ainsi que par de jeunes écrivains fascinés par son aura de poète maudit ; et, du point de vue officiel, il est récompensé en 1948 par le prix Sainte-Beuve pour son essai *Van Gogh le suicidé de la société*. Pendant les deux années qui lui restent à vivre, Artaud expérimente, dans cette liberté retrouvée, bien que de plus en plus souffrant, l'une des périodes les plus productives de sa vie ; non seulement il poursuit le travail d'écriture et de dessin, mais il se met en jeu devant un public, que ce soit sur scène ou à la radio, dans des lieux publics et jusque dans la rue, en brouillant toute distinction entre vie quotidienne et vie « intégrale », mieux, en transformant l'une en l'autre.
- 6 À Rodez, au moment où Artaud commence à se rétablir, la question du théâtre était revenue en force. Mais le théâtre qu'il pratique est à présent exclusivement un théâtre de l'oralité, où, à travers le souffle et la voix, il s'agit pour lui de se reconstituer, de se libérer de différentes formes d'emprise, de réinventer à la fois le rapport au langage et au corps. Dans sa chambre d'asile, et plus tard dans sa chambre à Ivry, Artaud ne se contente pas de multiplier les lettres, de remplir et de griffonner une multitude de feuilles d'écriture et de dessins. Tel un griot ou un chaman, il pousse sa voix, qui se module et forge des mots dans une relation étroite avec les mouvements du corps, et plus particulièrement, avec l'action de heurter rythmiquement une surface, en tapant des pieds, et/ou à l'aide d'une canne, d'un couteau, d'un marteau. Artaud bouge, chante, chantonne, inspire, expire, renifle, crie, tournoie, cogne, déchire, et son travail graphique, que ce soit de l'écriture ou du dessin, est un prolongement direct de cette activité.
- 7 Afin d'approcher ce travail sur l'oralité, la correspondance d'Artaud est particulièrement révélatrice. À ce propos, on pourra évoquer ici deux lettres : le projet de missive à Georges Le Breton et celle adressée à Henri Parisot le 22 septembre 1945. Dans le projet de lettre à Georges Le Breton, Artaud traite du rapport entre poésie et exégèse à travers la question de la réception de Nerval. En contestant le fait que les sonnets qui composent les *Chimères* soient obscurs, Artaud ne paraît nullement se mettre en contradiction avec sa propre affirmation, apparemment inverse, selon laquelle « tout vrai langage est incompréhensible<sup>9</sup> » : en effet, selon Artaud, les sonnets

ne sont hermétiques que s'ils sont lus silencieusement (leur sens échappant au « pur esprit »), car, dès qu'ils sont prononcés, actés et entendus, leur portée apparaîtrait pleinement. Ce qu'on peut lire dans le passage suivant, qui pourrait servir de manifeste à la poésie-performance telle qu'elle se développe à Paris à partir de la deuxième moitié des années 1940 :

La preuve du sens des vers des Chimères ne peut pas être faite par la Mythologie, l'alchimie, les tarots, la mystique, la dialectique ou la sémantique des psychurgies, mais uniquement par la *diction*. 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 assaut. Et qui ne les retient plus dans son sonnet que par le pouvoir de l'assonance, sonner dehors dans un costume identique mais sur une base d'inimitié. – Et cela les syllabes des vers, des vers si durs à enfanter des Chimères, le disent, mais à condition d'être de nouveau et à *chaque* lecture, *expectorées*. – Car c'est alors que leurs hiéroglyphes deviennent clairs. [...] Car ils ne sont hermétiques, ces vers, que pour qui n'a jamais pu supporter un poète et par haine de l'odeur de sa vie s'est réfugié dans le pur esprit<sup>10</sup>.

- 8 Contre la pratique d'une exégèse analytique, l'entendement passe, littéralement, pour cet « insurgé du corps<sup>11</sup> » qu'est Artaud, par l'écoute et par l'épreuve (dans le sens aussi d'« éprouver ») de la diction. C'est hors de la page, incarné dans l'énonciation orale, que le sens se montre et s'éprouve, alors que sur la page, il demeure crypté, à la manière de hiéroglyphes : des hiéroglyphes qu'il ne faut pas interpréter, mais *concrétiser*, dont il faut faire l'expérience à travers la voix et le corps. Nous pouvons de ce fait saisir ici une opposition fondamentale pour toute l'histoire de la poésie-performance, entre lecture silencieuse et lecture à voix haute, opposition qui est au cœur même de la conception de *Suppôts et Supplications*, et plus généralement, de l'activité d'Artaud des années 1940. Selon cette perspective, lecture à haute voix (« haut plein des voix ») et lecture silencieuse se trouvent aux antipodes, dans la mesure où la deuxième entretiendrait, favoriserait même une appréhension divisée du fait poétique, alors que la première permettrait d'aller vers l'unité du langage.
- 9 De l'indissociabilité entre son et sens, à la question de la nécessité de leur lien, le chemin est court. Cette conception du langage où l'aspect sémantique et l'aspect sonore sont conçus comme indissociables, approche en effet de très près, jusqu'à s'y confondre, l'utopie d'un langage structuré de façon non arbitraire. La lettre du 22 septembre à Henri Parisot est à cet égard emblématique, et du point de vue de l'histoire de la poésie en action, elle est particulièrement importante, car elle fait partie de l'ensemble de cinq lettres publiées dès février 1946 et dont la lecture par la nouvelle génération de l'après-guerre a préparé le retour d'Artaud à Paris<sup>12</sup>. Dans cette lettre écrite au moment où il traduit le poème de Lewis Carroll « Jabberwocky », Artaud fait part d'un livre mystérieux qu'il aurait composé deux ans après les « Lettres sur le langage » (publiées dans *Le Théâtre et son double*) et qu'il aurait non seulement perdu, mais dont il aurait oublié la langue, une langue rien moins qu'universelle. Artaud fait part à Parisot des essais qu'il fait pour reconstituer ce langage oublié :

Voici quelques essais de langage auxquels le langage de ce livre ancien devait ressembler. Mais on ne peut les lire que scandés, sur un rythme que le lecteur lui-même doit trouver pour comprendre et pour penser :

ratara ratara ratara  
 atara atara tatara rana

otara otara katara katara  
 otara otara kana

[...]

mais cela n'est valable que jailli d'un coup ; cherché syllabe à syllabe cela ne vaut plus rien, écrit ici cela ne dit rien et n'est plus que de la cendre ; pour que cela puisse vivre écrit il faut un autre élément qui est dans ce livre qui s'est perdu<sup>13</sup>.

- 10 De nouveau, on peut remarquer combien l'oralité est pointée comme centrale pour atteindre le sens. Plus encore, c'est la tâche de chaque lecteur de retrouver le rythme juste, sans lequel ces syllabes ne sont « plus que de la cendre » ; un rythme à retrouver dans un état d'inspiration, l'énonciation devant « jaillir d'un coup ». D'autre part, ce passage paraît indiquer que les « syllabes inventées » qui caractérisent la création d'Artaud de cette période font partie de cette recherche d'un langage adamique (langage perdu, à retrouver, ou langage nouveau, à créer, n'étant ici que les deux faces de la même médaille)<sup>14</sup>, de même que les dessins semblent témoigner d'une quête de « moyens de notation nouveaux<sup>15</sup> » aptes à recueillir ce langage inouï<sup>16</sup>.
- 11 De fait, si le caractère physique du langage est mis en avant à travers la profération, c'est pour les effets libérateurs, de défense et d'exorcisme qui sont les siens, mais également pour se le réapproprier dans son unité, son, qualité de projection et sens ne faisant plus qu'un bloc. Le combat contre la séparation entre corps et esprit, qui anime toute la recherche d'Artaud, concerne donc aussi et d'abord le langage, et se fait en reniant la division entre « forme » et « contenu ». Si le langage est abordé par Artaud par sa matérialité, ce n'est pas parce que le sens serait secondaire, mais pour le réintégrer dans sa dimension physique, sans laquelle il serait inachevé ; d'où l'importance de la pratique de la profération et d'une écriture qui a besoin d'être actée pour se réaliser, selon une conception qui, à Paris, sera au cœur notamment de la pratique lettriste.
- 12 Dès sa sortie de l'internement, Artaud développe ainsi toute une recherche centrée sur l'oralité poétique qu'il aura à cœur de transmettre à quelques proches comme Colette Thomas, Marthe Robert, Paule Thévenin, Roger Blin, Maria Casarès, Jacques Prevel... Dans le développement de cette recherche, la célèbre conférence du 13 janvier 1947 au Vieux-Colombier paraît marquer une étape fondamentale pour la trajectoire d'Artaud et au-delà, pour l'histoire de la poésie en action à venir. C'est en effet lors de cette manifestation qu'Artaud paraît définitivement élire la lecture poétique à haute voix comme la voie à suivre pour s'éloigner de la représentation et réaliser une action *efficace*, apte à libérer le « proféracteur » et son auditoire des multiples envoûtements qui les assaillent, et notamment de la séparation entre le corps et l'esprit.
- 13 Pour cette séance, Artaud s'était beaucoup préparé, en écrivant des poèmes et un texte en prose, qu'il prend le temps de répéter et qu'il recueille sur un carnet qu'il va amener avec lui sur scène. Et pourtant, quand il se retrouve devant les spectateurs accourus nombreux, Artaud abandonne le projet de lire le texte en prose. À la place, il se lance dans l'improvisation, afin d'atteindre une intégrité avec son propos... Mais cette tentative échoue, si l'on suit ses lettres et les différents témoignages, Artaud se trouvant pris douloureusement dans l'impasse paradoxale de vouloir porter une parole en-deçà de toute représentation, alors qu'il est sur une scène de théâtre, dans un

contexte mondain, devant un public composé en bonne partie d'intellectuels et d'artistes célèbres. Cependant, si dans sa correspondance il revient avec colère sur l'échec général de cette séance, il est néanmoins satisfait d'un moment en particulier, pendant lequel il n'a pas abandonné son carnet, à savoir le moment de la lecture à haute voix des poèmes :

J'ai lu trois poèmes de toute ma voix et de tous mes moyens, brisant les cadres de la diction classique qui exige avant tout le contrôle de l'acteur sur lui-même, et essayant de retrouver l'ut enfoui aussi bien de la voix que du nerf humain. Bref une application du Théâtre de la Cruauté. Et je dois dire que la réussite a été complète<sup>17</sup>.

14 Ainsi, après avoir violemment expérimenté l'impossibilité d'une parole improvisée qui soit « vraie », la réussite éprouvée lors de la lecture de ses poèmes dans le cadre de la même séance semble conforter Artaud dans sa recherche autour de l'oralité poétique. À la suite de cette soirée, il continue de fait à développer toute une technique de la profération qu'il ne cessera de préciser du point de vue pratique et théorique.

15 À cet égard, les deux séances de lecture qu'Artaud donne en juillet 1947 à la Galerie Pierre, à l'occasion d'une exposition de ses dessins, marquent une autre étape importante : non seulement parce que c'est l'occasion pour lui de diriger Colette Thomas, Marthe Robert, Roger Blin, mais aussi parce qu'il y programme notamment la lecture de trois textes – une introduction, *Aliéner l'acteur* et *Le Théâtre et la science* – qui sont de véritables manifestes pour la pratique de la lecture à voix haute, considérée ici comme la clé de voûte de ce « théâtre de la curation cruelle » (une expression qui revient plusieurs fois dans le texte introductif aux deux séances et dans *Le Théâtre et la science*). Dans ces textes – lus par Artaud et par Colette Thomas –, le théâtre est conçu comme un « creuset » où il s'agit de faire une « révolution physiologique » pour libérer l'homme d'emprises, notamment et tout d'abord de l'emprise de la mort, considérée comme « un état inventé » (*Le Théâtre et la science*). Il s'agit de forger *ex novo* la condition de l'homme à partir de son anatomie, en réinventant concrètement le corps humain. Pour ce faire, l'acteur doit travailler avec son souffle et sa voix, selon une conception qu'Artaud reprend de son *Athlétisme affectif*. L'acteur est ainsi présenté comme un demiurge qui, poussé par un « affreux élan », engendre par la profération un vortex d'énergies :

L'acteur lance sa veine d'air,  
de plus en plus profondément,  
de plus en plus féroce,  
dans les convulsions anatomiques de l'atmosphère ;  
mais ce qui justement caractérise les syllabes lancées dans cet affreux élan,  
c'est qu'elles ne peuvent prendre toute leur valeur de perforation,  
toute leur puissance de sarclage, de coagulation, de dissociation, de volatilisation,  
que si elles sont lancées justement dans un but de perforation réelle,  
si leur puissance de dissolution est appliquée à une espèce de volatilisation,  
devenue tout à coup et comme miraculeusement visible,  
de ce monde abominable des esprits,  
dont tout impérissable acteur,  
tout poète increusé du souffle a toujours senti les parties honteuses abjecter ses plus  
purs élans<sup>18</sup>.

16 Dans ce texte, les images liées à l'air, au souffle, se mêlent à celles liées au sang (« veine d'air », « coagulation/volatilisation »), comme pour marquer que ce théâtre de la profération est bien un théâtre de la cruauté ; un théâtre dans lequel l'acteur est en même temps poète, les deux termes étant étymologiquement liés par le sens de « faire ». Et cette question du « faire » est centrale, car le résultat visé par l'action de



dire est concret. C'est une opération, à la fois cruelle et thérapeutique, centrée sur le souffle : il s'agit de *proférer* pour *perforer* l'atmosphère environnante et, surtout, l'assistance ; perforer pour faire sortir, comme pour un abcès, tout ce qui entrave les « plus purs élans ». Mais comme on peut le lire dans un autre passage à la fois technique et poétique consacré au placement de la voix, il s'agit également pour le poète-acteur artaudien de trouver un placement vocal aussi inhabituel que « miraculeux », qui ne reste pas à la superficie de la cavité buccale, mais qui plonge dans les profondeurs du corps, jusqu'à l'origine du souffle :

non pas en avant, mais en arrière de la lnette,  
étrangement et miraculeusement en arrière du timbre ressac auquel nous avons été  
habitués. [...]

Par-dessus le coccyx et beaucoup plus haut, très haut, il y a la glotte, la lnette et le  
larynx,

mais par-dessus le larynx il y a les 2 cavités des fosses nasales, et cet os luisant et  
rebelle, le sinus dégorgeant de morve, qui commande à une émission perpétuelle de  
souffles étagés et qu'on peut entendre ronds et longs dans les volutes rythmiques  
de leurs tourbillons<sup>19</sup>.

- 17 Un autre point majeur mis en évidence lors des séances à la Galerie Pierre est que, tout en rejetant les conventions du jeu dramatique, cette *profération perforante* a besoin d'entraînement et d'une technique. Cette recherche d'un « théâtre de la curation cruelle » se construit ainsi sur des équilibres paradoxaux, demandant à la fois une sortie de soi et une précision absolue. Comme dans un laboratoire de physique nucléaire, il est question de travailler avec des puissances colossales en faisant preuve de la plus grande maîtrise. Pour Artaud, il est en outre fondamental que la maîtrise s'articule avec une « sincérité » de l'action : on ne joue pas, on agit, tel un chaman. Il ne s'agit pas de devenir un nouvel acteur, mais « un être vrai », un « être intégral de poésie »<sup>20</sup>. Il s'agit là d'un point nodal, qui sera réaffirmé notamment par Isidore Isou, Gil J Wolman, François Dufrêne, Bernard Heidsieck, Henri Chopin, ces deux derniers pour marquer plus particulièrement la spécificité du poète-performeur vis-à-vis du jeu d'acteur, voire contre lui. De même, les poètes-performeurs vont prolonger cette quête centrée sur le souffle et sur la voix, à partir des *mégapneumes* de Gil J Wolman, en passant par les *crirhythmes* de François Dufrêne, et jusqu'aux voyages au bout du corps phonatoire des *audio-poèmes* de Henri Chopin.
- 18 Comme pour confirmer le fait que le théâtre de la cruauté des années 1940 est à présent devenu un théâtre de l'oralité, pour sa première intervention publique après sa sortie de l'asile, Artaud choisit la radio, le médium de l'oralité par excellence. Il y enregistre la lecture d'*Aliénation et magie noire* et *Les Malades et les médecins* : deux textes issus directement de son expérience asilaire et de sa lecture du présent historique de l'après-guerre. En 1947, Artaud enregistrera également sa célèbre pièce radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu*, qui s'ouvre sur l'annonce, alors que la guerre mondiale vient à peine d'être conclue, qu'un autre conflit militaire se prépare à travers l'impérialisme américain et russe. Sans reprendre ici l'analyse de cette œuvre majeure, censurée le jour même de la date prévue pour sa diffusion, il est néanmoins crucial de rappeler que c'est à l'occasion de sa réalisation qu'Artaud précise l'articulation entre « spectacle » et « émission » ; un terme qui dans les notes autour de *Pour en finir* se réfère à la pièce radiophonique, mais qui est utilisé en premier lieu dans son acception physique de « projeter au dehors ». L'« émission », concrètement et symboliquement,

apparaît comme cette forme du « théâtre de la cruauté » qui s'oppose au « spectacle ». Artaud écrit à ce sujet :

toute cette émission n'a été faite que pour protester contre ce soi-disant principe de virtualité,  
de non réalité,  
de spectacle enfin<sup>21</sup>.

- 19 Si le spectacle, dès son étymologie, implique l'idée d'une séparation entre ceux qui regardent et ce qui est montré, et/ou ceux qui se montrent, l'« émission », pour sa part, fait référence à l'action d'envoyer, de transmettre une action qui crée un passage, un lien, un contact (et donc une possible transformation) entre la source émettrice et le destinataire. Artaud aspire, à travers son *émission*, à une action réelle, qui récuse toute virtualité propre au spectacle de représentation ; une émission qui ne fait pas que s'adresser à un public, mais qui veut l'atteindre, comme on pourrait atteindre une cible.
- 20 Dans le prolongement de cette idée, dans les lettres écrites en réponse à la censure, Artaud insiste également sur le fait que

LE DEVOIR  
de l'écrivain, du poète n'est pas d'aller s'enfermer lâchement dans un texte, un livre, une revue  
dont il ne sortira plus jamais  
mais au contraire de sortir dehors  
pour secouer  
pour attaquer  
l'esprit public  
sinon  
à quoi sert-il<sup>22</sup> ?

- 21 « Vite, hors de page<sup>23</sup> ! », s'écriait François Dufrêne, suivi de Bernard Heidsieck et de Henri Chopin : des poètes qui en France se sont battus à partir de la deuxième moitié des années 1950 pour que la poésie redevienne orale. Pour eux, Artaud a été un « cri-charnière<sup>24</sup> », selon l'expression de Heidsieck ; et l'influence d'Artaud est reconnaissable dès le manifeste fondateur de la poétique de Heidsieck, rédigé en 1961 :

... Pour un poème donc, debout dressé les pieds sur la page,  
une page : tremplin pour sa quête d'oxygène  
projeté aussi, mobile, errant, à l'affût  
à l'assaut des corps  
[...] pour une action immédiate et physique du poème, avec brûlures d'acide sur plaques de cuivre ou de marbre et de chair, le désir, aussi, surtout, de s'y blottir, glisser, coller, plaquer.  
Contre une poésie, point de mire, un poème toute tension dans son rôle de stupéfiant<sup>25</sup>.

- 22 Pour Heidsieck, le poème doit *se dresser* sur la page, pour *s'adresser* physiquement à un public ; il doit redevenir profération, projection en direction des auditeurs, le poème étant conçu comme une action reliant le poète et ceux qui l'écoutent. Mais avant Heidsieck, Isidore Isou, dans son ouvrage *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* paru chez Gallimard en 1947, avait défini le poète lettriste comme un « *émisionnaire* » et avait insisté sur le fait qu'un poème, et tout particulièrement un poème lettriste, ne se réalise qu'à l'épreuve de la voix d'un interprète en direction d'un auditoire.
- 23 Mais pour revenir à *Pour en finir avec le jugement de dieu*, cette pièce est aussi un exemple majeur – dans sa réalisation et dans les écrits (lettres et notes) qui l'accompagnent –

d'un rapport à la technologie et d'une réflexion sur les effets de celle-ci qui vont nourrir les pratiques des poètes-performeurs, qui à partir des années 1950-1960 vont explorer les usages du magnétophone, du microphone, des haut-parleurs, en donnant vie au courant nommé par Henri Chopin « poésie sonore ». La posture d'Artaud vis-à-vis de la « machine » est ambivalente – notamment entre ce qu'il peut affirmer et ses réalisations. Une fois que la pièce est censurée, Artaud revient sur ce travail, en affirmant que

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<sup>26</sup>.

24 Et pourtant, dans la correspondance qui accompagne la réalisation de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud n'exprime aucune crainte à l'égard de « la machine » ; au contraire, il montre un vrai intérêt pour la spécificité du médium radiophonique.

25 *Pour en finir avec le jugement de dieu* est l'occasion pour Artaud de mettre à profit le travail de la profération : d'explorer un traitement modal de la voix et de continuer une recherche entamée lors des séances à la Galerie Pierre autour de la spatialisation et de la différence des timbres<sup>27</sup>, avec l'alternance de voix féminines et masculines – celles d'Artaud, de Roger Blin, ainsi que de Maria Casarès et de Paule Thévenin<sup>28</sup>.

26 Artaud a donné beaucoup d'importance aux interprétations de Roger Blin, Maria Casarès et Paule Thévenin, qu'il a dirigés, ainsi qu'aux parties criées et aux xylophonies. En réécoutant la réalisation de la pièce, il considère comme les plus aboutis ces moments de vocalises, de cris et de différentes « sonorisations » (notamment les glossolalies interprétées par Roger Blin à l'intérieur du poème « La recherche de la fécalité », ses propres cris dans la cage des escaliers du studio radiophonique et le dialogue onomatopéique et crié avec Blin, moment nommé « la cage à singes »), et, à ses propres lectures, il préfère celles de ses acteurs. Ainsi, Artaud demandera de monter la pièce en la coupant largement du texte introductif, dit par lui-même :

je crois que ce qui a bouleversé et passionné certaines personnes comme Georges Braque dans la Radio-Émission « Le Jugement de Dieu » est surtout la partie des sonorisations et xylophonies avec le poème dit par Roger Blin et celui dit par Paule Thévenin. Il ne faut pas gâter l'effet de ces xylophonies par le texte ratiocinant, dialectique et discutailleur du début. Je vous avais écrit un pneu pour vous indiquer certaines coupures à faire qui ne laissaient que certaines phrases du début et de la fin de l'« Introduction ».

Je vous supplie de faire ces coupures<sup>29</sup>.

27 Dans cette demande à Fernand Pouay et René Guigard, Artaud donne un rôle décisif au montage, en faisant preuve d'une attention particulière pour la spécificité du médium radiophonique :

À prendre la chose en bloc on aura l'impression d'un travail  
chaotique 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 des choses ont changé  
leur cours,  
il y a dans l'émission que j'ai faite assez d'éléments  
grinçants  
lancinants  
décadrés  
détonnants  
pour que montés dans un ordre neuf ils fassent la preuve que le but cherché a été  
atteint  
ma fonction était 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 trouverez ce monteur  
intelligent  
qui saura donner aux éléments que j'ai apportés toutes les insolites valeurs que je  
leur ai souhaitées<sup>30</sup>.

- 28 Dans ce passage, Artaud confie donc l'aboutissement de sa pièce radiophonique au travail d'un monteur, qui a la responsabilité de choisir parmi toutes les parties enregistrées celles qu'il juge les meilleures, et d'en décider l'ordre et le rythme. En reprenant la citation précédente, il est intéressant de remarquer que, si parmi les passages jugés mauvais par Artaud, figure la lecture du texte d'introduction, c'est parce qu'elle est perçue comme trop « ratiocinant[e] ». En d'autres termes, elle est rejetée parce qu'elle n'est pas assez ancrée dans le corps sonore, et donc ni assez « cruelle », ni assez radiophonique. Ainsi, dans la mise en pratique de ce « modèle en réduction » du théâtre de la cruauté, le chemin est ouvert pour une recherche qui s'enrichit au contact de la radio, et qui va au fur et à mesure privilégier ce qui, parmi les différentes réalisations, se révèle comme étant non seulement le plus efficace du point de vue de ce théâtre de « curation cruelle », mais aussi le plus adapté au médium ; car le « théâtre de la curation cruelle » se fonde précisément sur une attention pour l'effet sonore qui ne peut que se développer grâce au moyen radiophonique, tout en offrant à ce dernier des nouvelles possibilités dramaturgiques. La censure aura mis brutalement un terme à cette recherche, où dramaturgie et technologie ne font qu'un : c'est pourquoi nous croyons que la haine pour la machine qu'exprime Artaud dans sa dernière lettre relève essentiellement d'une réaction à cette interdiction.
- 29 La pertinence de cette interprétation paraît d'autant plus probable lorsque l'on considère la recherche autour de l'oralité et l'intérêt qu'Artaud montre pour la spécificité du langage radiophonique comme étant dans la continuité directe du travail sur le son qu'il entame avant la guerre, en lien précisément avec les technologies du son. Si l'on suit Mireille Brangé<sup>31</sup>, c'est le cinéma *parlant*, qu'Artaud ne cesse pourtant de critiquer, qui semble jouer un rôle déterminant dans l'élaboration scénique du théâtre de la cruauté. Plus précisément, si avant 1930 Artaud pense au théâtre en tant qu'image, dans l'intention de se départir du verbe, après l'avènement du cinéma parlant, la voix et le son deviennent fondamentaux dans sa bataille contre le

textocentrisme. En particulier, ce sont les possibilités offertes par la stéréophonie et l'amplification qui vont aiguïser son écoute jusqu'à influencer fortement sa pratique de la voix et de l'utilisation des différents sons. À ce propos, on peut rappeler l'exemple majeur de la mise en scène des *Cenci*, qui étonne précisément pour son dispositif sonore<sup>32</sup>, Artaud ayant installé « aux quatre points cardinaux de la salle [...] des haut-parleurs » pour mettre le spectateur « au centre d'un réseau de vibrations sonores »<sup>33</sup> ; mais on peut rappeler aussi les projets de scénarios d'Artaud pour le cinéma parlant ainsi que ses projets de mise en scène, qui se caractérisent précisément par une utilisation récurrente de sons enregistrés et de la stéréophonie. Dans les projets de mise en scène de *Coup de Trafalgar* de Roger Vitrac ou de *La Sonate des spectres* de Strinberg, l'espace sonore de la pièce est saturé de sons enregistrés – voix, bruits, sons<sup>34</sup> – diffusés depuis plusieurs points de la salle, avec des variations d'intensité et des effets de décalage et de discordance.

- 30 De fait, si le théâtre balinaï, dont Artaud voit une représentation lors de l'Exposition coloniale de Paris en 1931, donne une impulsion décisive au développement de la conception du théâtre de la cruauté, les moyens techniques offerts par le cinéma parlant vont eux non seulement donner à Artaud des solutions de mise en scène, mais vont également réveiller une attention pour le son et pour la voix qui était presque absente dans la période précédant les années 1930. Le son, avec son potentiel de déferlement et d'action directe sur les nerfs des spectateurs, va ainsi devenir l'un des instruments principaux de ce théâtre de la cruauté, aux côtés notamment de la lumière.
- 31 À partir des années 1930, la réflexion et les propositions d'Artaud se caractérisent donc par un abandon progressif de la dimension visuelle, alors que le son acquiert de plus en plus d'importance, jusqu'à atteindre une place exclusive dans la période pendant et post-Rodez, dans le cadre d'une recherche axée sur le corps et dans le but de dépasser toute perception et conduite séparées ; la vision n'étant réintégrée dans cette conception que comme image intérieure, fulguration. L'image est refusée en tant que dimension *séparée* du corps, et si le son devient central, c'est parce qu'il permet à l'auditeur et/ou au poète-performeur de se recentrer sur son corps et, par là, de vivre de manière intégrale.
- 32 Cette conception se manifeste avec force dans cette phrase tirée de *Suppôts et Supplications* : « vivre, c'est ne pas pouvoir se regarder<sup>35</sup> », qui paraît être une clé majeure pour interpréter la recherche d'Artaud basée sur l'oralité, mais aussi les expériences des années 1950 et 1960 liées à la question de la performance sonore. Ces recherches participent à la déconstruction de l'ocularocentrisme, comme dans l'exemple majeur et inaugural des films lettristes des années 1950-1951 : des expériences entre cinéma et performance qui critiquent et réinventent la hiérarchie entre le son et l'image et qui puisent dans l'imaginaire de la technologie en tant que dispositif séparant le son du corps qui l'émet, tout en explorant les différentes possibilités et en jouant sur l'effet de déferlement que le son peut produire par l'amplification, la stéréophonie et le rapport à l'écran et à l'image ; des expériences ouvrant à la critique du spectacle au cœur de la réflexion de Guy Debord, et qui sont cruciales pour le développement de la poésie-performance à Paris<sup>36</sup>.  
[Lien au dossier pédagogique multimédia en ligne « Entendre le théâtre », à venir début juillet 2019]

## NOTES

1. Pour une généalogie entre les expériences de poésie en action de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle et les recherches de la fin du xix<sup>e</sup> siècle, voir les nombreuses études de Jean-Pierre Bobillot, poète et chercheur universitaire à qui l'on doit des travaux de référence sur la poésie-performance.
2. Cristina De Simone, *Proférations ! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Dijon, Les presses du réel, 2018 (thèse soutenue le 29 juin 2016 à l'université de Paris-Nanterre).
3. Selon l'expression de Michelle Zancarini-Fournel (*Les Luites et les rêves. Une histoire populaire de la France de 1685 à nos jours*, Paris, Zones, 2016).
4. Pour le choix de cette dénomination, voir Cristina De Simone, *Proférations !*, op. cit., p. 14-15.
5. À ce propos voir le travail inaugural de Henri Chopin, *Poésie sonore internationale* (Paris, Jean-Michel Place, 1979), qui relit les expériences poétiques des premières avant-gardes à la lumière du champ ouvert par les expérimentations des années 1950-1970.
6. Jean-Marc Larrue, Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », *Le Son du théâtre. 1. Le passé audible*, *Théâtre/Public*, n° 197, octobre 2010, p. 4.
7. Sur le réseau de transmissions entre la recherche d'Artaud et les pratiques de performances des années 1950 et suivantes en France et aux États-Unis, voir *Specters of Artaud: Language and the Arts in the 1950s*, Kaira M. Cabañas (dir.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012.
8. Antonin Artaud, « Chiotte à l'esprit », *Tel Quel*, n° 3, Paris, Seuil, automne 1960.
9. Antonin Artaud, *Ci-gît précédé de La culture indienne*, *Œuvres*, Évelyne Grossman (éd.), Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 1160.
10. Antonin Artaud, Projet de lettre à Georges Le Breton, Rodez, le 7 mars 1946, *Œuvres*, op. cit., p. 1057-1058. Nous soulignons.
11. Antonin Artaud, *Suppôts et Supplications*, *Œuvres*, op. cit., p. 1387.
12. Antonin Artaud, *Lettres de Rodez*, Paris, GLM, 1946.
13. Antonin Artaud, Lettre à Henri Parisot, le 22 septembre 1945, *Œuvres*, op. cit., p. 1015-1016.
14. Voir Camille Dumoulié, « Forcener le subjectile », in *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996, p. 130.
15. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, *Œuvres*, op. cit., p. 573.
16. Comme on peut le lire dans un texte de 1947 : « Et depuis un certain jour d'octobre 1939 je n'ai jamais plus écrit sans non plus dessiner./ Or ce que je dessine/ ce ne sont plus des thèmes d'Art/ transposés de l'imagination sur le papier, ce ne sont pas des figures affectives,/ ce sont des gestes, un verbe, une grammaire, une arithmétique, une Kabbale entière [...]/ Aucun dessin fait sur le papier n'est un dessin,/ [...] c'est une machine qui a soufflé [...]. C'est la recherche d'un monde perdu/ et que nulle langue humaine n'intègre/ et dont l'image sur le papier n'est plus même lui qu'un décalque, une sorte de copie amoindrie./ Car le vrai travail est dans les nuées. » Antonin Artaud, *Textes et écrits en 1947*, *Œuvres*, op. cit., p. 1513-1514.
17. Antonin Artaud, Lettre au docteur Jean Dequeker, Paris, le 31 janvier 1947, *Œuvres*, op. cit., p. 1203.
18. Antonin Artaud, *Trois textes écrits pour être lus à la Galerie Pierre*, *Œuvres*, op. cit., p. 1536-1537.
19. *Ibid.*, p. 1543-1544.
20. Voir par exemple Antonin Artaud, *Aliéner l'acteur*, *Œuvres*, op. cit., p. 1520-1521.
21. Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, texte intégral suivi de variantes, extraits de presse et 8 lettres à Fernand Pouey, René Guignard, Wladimir Porché, René Guilly, le R.P. Laval, Paule Thévenin, Paris, K éditeur, 1948, p. 53.
22. Antonin Artaud, *ibid.*, p. 99.
23. François Dufrêne, « Fausse route. Demi-tour gauche pour un cri automatique », *Archi-Made*, Paris, ENSBA, 2005, p. 115.

24. Bernard Heidsieck, *Notes convergentes*, cité in Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck, poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 72-74.
25. Bernard Heidsieck, *Poèmes-partitions (1955-1965)*, précédé de *Sitôt dit*, avec deux CD, Limoges, Al Dante, 2009, p. 335.
26. Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *op. cit.*, p. 107.
27. Voir Cristina De Simone, *Proférations !*, *op. cit.*, p. 75-84.
28. « Les interprètes sont choisis en fonction de l'équilibre des timbres. Deux voix d'hommes : la sienne et celle de Roger Blin ; deux voix de femmes : celle de Maria Casarès, venue remplacer Colette Thomas défaillante au dernier moment, et la mienne. » Paule Thévenin, in Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu, Œuvres complètes*, XIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 302.
29. Antonin Artaud, Lettre à Fernand Pouey et René Guigard, Ivry-sur-Seine, le 17 février 1948, in *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *op. cit.*, p. 100-101.
30. *Ibid.*, p. 86.
31. Voir Mireille Brangé, « Artaud : du cinéma sonore au Théâtre de la Cruauté », *Le Son du théâtre. 1. Le passé audible*, *op. cit.* ; « Les dispositifs de reproduction sonore dans le théâtre d'Artaud. Entendre la cruauté », in *Le Son du théâtre (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), Paris, CNRS Éditions, 2016.
32. Voir Bénédicte Boisson, « Une "bande-son" trop peu écoutée : la musique de scène des *Cenci* d'Antonin Artaud », *ibid.*
33. Antonin Artaud, « Les Cenci », *La Bête noire*, n° 2, 1<sup>er</sup> mai 1935, reproduit in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 640.
34. Comme l'atteste par exemple *Il n'y a plus de firmament*, Artaud différencie les sons des bruits, de par leur intensité et leur qualité de dissonance respectives.
35. Antonin Artaud, « Centre pitere et potron chier », *Suppôts et Supplications*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1263.
36. Voir Cristina De Simone, *Proférations !*, *op. cit.*, p. 209-309 ; Kaira M. Cabañas, *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2014.

## ABSTRACTS

Like a primordial moment that goes on to develop and expand in different ways, Artaud's last research, founded on orality, introduces issues and aspirations that run particularly through the two decades following his death in March 1948. This article highlights a few major aspects of this search, while underscoring the theoretical and practical elements that would directly influence researches conducted by the performer-poets of the post-war generation.

Comme un moment primordial qui va ensuite se déployer en différentes forces en expansion, la recherche du dernier Artaud, fondée sur l'oralité, met en œuvre des problématiques et des aspirations qui vont traverser tout particulièrement les deux décennies qui suivent sa disparition en mars 1948. Cet article en évoque quelques aspects majeurs, en soulignant les points théoriques et pratiques qui vont directement influencer les recherches des poètes-performeurs de la génération d'après-guerre.

## INDEX

**Keywords:** orality, voice, poetry in action, performance-poetry, sound technologies

**Mots-clés:** oralité, voix, poésie en action, poésie-performance, technologies du son

## AUTHOR

## CRISTINA DE SIMONE

Maître de conférences en études théâtrales à l'Université de Caen-Normandie et membre du laboratoire LASLAR, Cristina De Simone est l'auteure de *Proférations ! Poésie en action à Paris (1946-1969)*. Se situant dans le double champ disciplinaire des *performance studies* et des *sound studies*, ses recherches s'attachent principalement aux pratiques expérimentales de l'oralité au XX<sup>e</sup> et au XXI<sup>e</sup> siècle, mais aussi aux articulations entre réflexion éthico-politique et mise en forme artistique dans les arts de la performance des années 1940-1970. Ses publications portent sur Antonin Artaud, sur les expériences de poésie-performance, le lettrisme et le mouvement situationniste, ou encore sur Carmelo Bene.

Parmi ses publications :

« Ventriloquies », *D'après Carmelo Bene*, C. Biet, C. De Simone (dir.), *Revue d'histoire du théâtre*, n° 263, Paris, juil.-sept. 2014, p. 295-306.

« Quelques notes sur les écritures théâtrales en Italie », in L. Mulheisen, C. Triaud (dir.), *Nouvelles écritures dramatiques européennes*, Montreuil, *Théâtre/Public*, n° 223, janv. 2017, p. 97-101.

« Le lettrisme dans l'après-guerre : oralité poétique et soulèvement de la jeunesse », in F. Coadou (dir.), *Fragments pour Isidore Isou*, Dijon, Les presses du réel, 2017, p. 23-38.

« Voix en dérive. Sur *L'Anticoncept* de Gil J Wolman », *Incertains regards, Cahiers dramaturgiques*, hors-série 3, *Pratiques de la voix sur scène. De l'apprentissage à la performance vocale*, A. Wegner, C. Larmet, M. Borja (dir.), Presses universitaires de Provence, 2018, p. 139-146.

*Proférations ! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

« La voix de Debord. Esquisse d'une généalogie lettriste », *Internationale situationniste. Théâtre, performance*, C. Biet, C. De Simone, C. Findburgh (dir.), Montreuil, *Théâtre/Public*, n° 231, janv. 2019, p. 37-45.