CARLO PASI
La Voix d'Antonin Artaud

De son voyage au pays des Tarahumaras[1], Artaud rapporta non seulement un ensemble d'images, mais aussi et surtout un agrégat de sons, dans la discordance desquels il avait capté une harmonie imperceptible à l'oreille occidentale. L'acuité visuelle n'avait pas atténué la disponibilité à l'écoute : plus que le regard, l'ouïe semble avoir été soumise à des stimulations continues. Ainsi, tout au long de ce séjour mexicain, se profila de nouveau la possibilité d'un théâtre cruel dans lequel l'appareil sensoriel aurait pu être totalement investi.

La voix, on le sait, est plus enveloppante que le regard, lequel spatialise le contact et sélectionne les rapports avec les choses[2]. Quand on écoute, le son provient simultanément de toutes parts. Il s'agit d'une force cohésive qui immerge le sujet dans un champ homogène. À l'opposé de la vue qui sépare, l'ouïe est un sens qui unifie. En effet si le regard place l'observateur en dehors de ce qu'il observe, s'il le met à distance, le son, à travers l'ouïe, s'étend tout autour de l'auditeur qu'il englobe dans un mouvement fusionnel.

Pour quelqu'un comme Artaud qui, pour surmonter ses déchirements intérieurs, s'était aventuré à la recherche d'une expérience de réintégration jusque dans les tribus des Indiens Tarahumaras, la conquête des pouvoirs unifiants de la voix allait apparaître comme une issue nécessaire. C'est ainsi que, dans l'urgence d'unité et d'harmonie qu'il avait placée au centre de sa conception d'une culture de la synthèse[3], Artaud fut amené à privilégier, dans l'optique de la fondation d'un «corps-théâtre», les valeurs totalisantes de la voix. Cette dernière fut reconduite à ses racines physiques, à l'origine corporelle qui la constitue et qui la fonde. L'oralité est alors envisagée dans sa valeur étymologique (du latin *os-oris*). Mais si celle-ci évoque la bouche comme orifice primordial en tant qu'entrée, elle implique aussi, dans une ambivalence fondamentale, la direction contraire et plus inquiétante de la sortie. L'oralité, qui se rattache ainsi aux expériences initiales de l'enfance (succion, nourriture) et symbolise la récupération des forces créatrices, positives (exprimées par exemple dans le hiéroglyphe égyptien de la bouche), peut donc aussi se renverser en son

contraire. À côté de l'avidité incorporante qui essaie de réabsorber son objet perdu, dans la nostalgie de l'unité d'avant la fracture, émerge la force opposée, «disruptive» qui exerce dans la bouche sa violence sphinctérienne[4]. On pourrait affirmer en ce sens que la charge d'images excrémentielles, scatologiques, qui caractérisent l'écriture d'Artaud après Rodez, les pulsions expulsives qui la travaillent, naissent d'une voracité prédatrice qui voudrait manger les mots, les mâcher, les avaler, pour en évacuer ensuite les scories infectes, les résidus inassimilables.

La voix s'impose d'un côté comme force attractive, intégrante — l'indice du repas totémique, communiel —, de l'autre comme décharge expulsive, rage excrétoire, éjection d'éclats verbaux, glossolalies, restes abjects de l'être en quête de libération. Semblable en cela à la dichotomie attraction-répulsion inscrite dans le «sacré» bataillien[5], sa double postulation rythme l'oscillation qui la pousse simultanément vers la vie et la mort. Mais les polarités opposées peuvent aussi se renverser en leur contraire : l'attraction, l'incorporation risquent de précipiter dans le gouffre du néant, comme la décharge expulsive d'enclencher à l'opposé un mécanisme positif, libératoire.

La phase excrétoire occupe, chez Artaud, après Rodez, une position prééminente. En ce sens la voix devient l'organe essentiel d'un corps qui se cherche. Il s'agit d'une urgence de purification, d'expurgation de la masse grouillante des fantasmes, d'élimination des substances toxiques internes. La voix opère ici l'acte thérapeutique qui devrait libérer le corps possédé des intrusions agressives des spectres dévorants et obscènes qui peuplent les couches les plus anciennes de la psyché et que la violence de l'électrochoc semble avoir réactivés dans un précipité d'horreurs :

> *c'est ainsi que j'ai sur moi et que je vois autour de moi depuis dix ans une horde de corpuscules, d'animalcules, de corps fluidiques, des figures plus ou moins spectrales qui n'ont d'autre souci et d'autre but que de se comporter contre moi en goules, en lémures, en vampires et d'épuiser sans cesse mes humeurs, mes sécrétions, mes sucs vitaux.*[6]

Comment régénérer le corps envoûté autrement qu'en l'évacuant par la voix ? Le corps doit être purifié, rendu à son innocence primordiale : intact. Devenir corps sans déchirements, ni fractures, ni fonctions séparées — corps sans organes. À l'origine de l'expurgation, la voix apparaît alors comme le véhicule d'une libération, le creuset même du corps neuf, de la nouvelle identité.

À la fin du texte décisif, *Le Théâtre de la cruauté*, qui aurait dû clore l'émission *Pour en finir avec le jugement de dieu*, semblable à un ultime sursaut créateur, se détache un *Post-scriptum*[7] qui scelle l'aboutissement de ce qui se révèle être un processus de régénération :

> **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 éclats
et se ramasser
sous dix mille aspects
notoires
un corps neuf
où vous ne pourrez
plus jamais
m'oublier.

L'interrogation sur l'identité, l'origine est enfin circonscrite dans une réponse définitive. Au terme du parcours qui l'a conduit dans les méandres obscurs de son histoire, Artaud parvient à la vérité inébranlable d'une affirmation rigoureuse : «Je suis Antonin Artaud». C'est à présent seulement qu'il peut prononcer son nom et dans la prononciation de ce nom se recréer autonome. La genèse s'est accomplie dans l'acte inaugural de la nomination. La voix a opéré un acte créateur qui assume une valeur théâtrale — celle d'un théâtre thérapeutique dans lequel la mise en scène se révèle une mise en être. C'est le théâtre reconquis par la parole et par la voix, où le corps unique de l'acteur se multiplie, se fragmente et se dissémine dans un événement total de caractère collectif. — «Et que je le dise / comme je sais le dire». La voix nomme et crée, mais elle doit le faire dans le respect et la conscience d'un rite parfaitement maîtrisé. L'effet créateur est concentré dans la diction qui semble obéir à un savoir sédimenté par l'héritage douloureux d'une tradition millénaire. Nul ne peut nommer, ni dire, ni créer, si ce n'est celui qui a traversé une expérience de tourment. Lui seul est en mesure de connaître; lui seul détient le pouvoir efficace.

Pour accomplir ce rite — l'équivalent d'un théâtre de la genèse, dans son efficacité timbrique et gestuelle — il a fallu scander les deux temps de la destruction et de la reconstruction, les réduire à l'unique instant explosif à travers lequel un monde prend naissance. La déflagration — et c'est en cela qu'elle est libératrice — équivaut au rejet de tous les éléments polluants, matières toxiques et morbides qui obstruent le corps actuel de l'aliénation et de l'envoûtement. C'est comme si, pour devenir corps authentique, désaliéné, le sujet, dans un refus désespéré du pouvoir oppressif de son esprit encombré, devait en éliminer les scories malades. On assiste ainsi à la naissance d'un corps neuf au cours d'une transformation théâtralisée, c'est-à-dire communiquée, avec violence, à travers un impact perturbant sur l'autre. Au mouvement négatif de l'expulsion et de la dissipation du vieux corps succède, sans solution de continuité, le mouvement positif de la recomposition : «immédiatement / vous verrez mon corps actuel / voler en éclats / et se ramasser / sous dix mille aspects / notoires / un corps neuf...» C'est un corps exposé et offert à la vue, à l'écoute et, dans le contact modificateur, à la mémoire de l'autre. Un corps-témoin qui exprime, dans une prolifération de soi rayonnante, l'acte mémorable d'une genèse. L'événement solitaire d'une renaissance se dit et se représente dans l'instant même de son devenir, en tant qu'action et en tant que communication. Artaud l'acteur explose et se régénère afin que les autres s'en nourrissent comme dans un repas totémique,pour en sortir transformés.

Le *Post-scriptum* est gravé dans la voix, écrit pour être dit : l'emploi des caractères gras sert avant tout à souligner sa dimension vocale. À travers cet

expédient, Artaud entendait en effet capter l'attention de l'auditeur, inscrire dans son corps et dans son esprit les traces violentes d'un nouveau rythme et d'un nouveau souffle vital.

Après avoir rompu, à Rodez (1943), sa condamnation au silence, Artaud poursuivra la conquête d'un corps neuf à travers l'expérimentation d'une nouvelle forme d'écriture, déclamée, scandée selon des rythmes corporels. Il s'agit de la prise de possession définitive d'une sorte d'oralité, déjà utilisée dans le passé, mais jamais avec une telle force. On assiste à l'osmose entre oralité et écriture avec altération et intensification des deux registres. Tandis qu'auparavant la spécificité des deux registres était attentivement sauvegardée, c'est à présent la voix même qui semble pénétrer l'écriture en donnant lieu à un hybride : l'écriture orale[8]. L'interférence se produit au moment même où une urgence expressive illimitée se manifeste librement, dans un espace-temps provisoire, totalement ouvert. S'impose alors l'exigence, essentiellement théâtrale, d'instaurer dans l'écriture la «diction». Les éléments expressifs véhiculent les poussées affectives, les sursauts émotionnels, les humeurs du sujet. L'écriture se nourrit de la voix : elle module dans ses phrases la respiration du corps. Mais il arrive parfois que le sens du parcours soit inversé, que la voix à son tour procède de l'écriture.

Le double registre oralité-écriture se reproduit selon la double scansion qui fait alterner, d'une part, l'action du corps (ce sont alors les battements, les fréquences du souffle qui occupent le devant de la scène, dans le temps diurne de l'oralité), et de l'autre, la descente dans les profondeurs du silence, la concentration et l'absence qui explorent un chemin nocturne, solitaire. L'oscillation entre oralité et écriture s'inscrit dans l'antagonisme fécond d'un désir et d'un contre-désir de dialogue avec l'autre qui sous-tend et altère la voix d'Artaud après Rodez. À une volonté passionnée de communication directe, d'essence théâtrale, s'oppose, tout aussi violente, une contre-volonté minée par le silence, qui entrave l'écriture, agresse les mots et s'enferme, à l'extrême limite de la glossolalie, dans un langage incompréhensible, autarcique.

Poussées au paroxysme, oralité et écriture, présence et absence, atteignent le point de non-retour où, dans un renversement vertigineux, elles se transforment en leur contraire. L'écriture, excessive jusqu'à l'incommunicabilité, répulsive jusqu'à décourager la lecture, finit par forcer les barrières de son silence et assumer dans sa violence la force modificatrice d'un impact théâtral. L'oralité, qui appartient au domaine du dialogue, tend de son côté à se replier sur elle-même, à s'enfermer dans une respiration syncopée, dans des timbres étranglés, dans des explosions phoniques qui côtoient le versant convulsif du silence. Tirant paradoxalement leur force l'une de l'autre, oralité et écriture vivent dans un conflit permanent qui exalte l'expression et crée une communication cruelle.

Semblable à celui qui est obligé de se taire et, étouffé par d'atroces contraintes, revendique activement son silence, Artaud se défend contre les mots pour rendre plus difficile et antagoniste toute tentative de contact. Mais c'est précisément dans cette profondeur muette que semble se cacher l'urgence de communiquer : comme pour l'enfant dans son autisme, le silence laisse transparaître en filigrane les signaux imperceptibles qui implorent l'écoute.

À partir de son titre, le dernier texte exhaustif d'Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, déclenche une série de renversements où

s'expriment l'agonie et la genèse d'un corps et d'un langage. Le «jugement dernier»[9] est tout d'abord altéré par l'introduction du nom du dieu absent («jugement de dieu») qui est contraint à apparaître pour être aussitôt humilié dans l'emploi de la minuscule. Il l'est aussi à travers la suppression de l'adjectif «dernier», que l'on retrouve dans le titre avec la volonté «d'en finir», effaçant non seulement le jugement, mais aussi et surtout l'essence même du dieu père et juge[10]. Et la fin devient, dans le renversement blasphématoire, un acte de liquidation de ce qui a depuis toujours oppressé l'homme comme une condamnation irrémédiable. S'opère alors un glissement du «jugement dernier» (de Dieu) à un dernier (pour en finir) «jugement de Dieu». C'est la révolte d'en bas, du fils, qui détruit l'image du père en le destituant de sa position autoritaire et culpabilisante. Le dieu absent est nommé et son «jugement dernier» devient le «dernier jugement de Dieu».

Puisqu'il n'y aura plus de jugement de Dieu, de loi du père, les fils pourront librement exprimer leur acte d'accusation contre un ordre insensé. Il n'y aura plus de limite à la violence du langage.

Comme moteur de son acte de dénonciation, Artaud s'est servi de la contamination audacieuse du medium par excellence de la technologie occidentale que représentait à son époque la radio; des éléments empruntés aux sociétés tribales, avec le mixage de voix, de sons, de bruitages, devaient introduire la force percussive, le rythme discordant des communautés marginalisées (et cela bien sûr à partir de l'expérience des Tarahumaras).

Pour en finir avec le jugement de dieu a été écrit et réalisé pour une émission radiophonique. Personne n'aurait soupçonné l'effet perturbateur d'un tel événement, provoqué par la superposition, sur un texte par lui-même excessif, de la voix d'Artaud, c'est-à-dire de tout un dispositif sonore amplifié par une parfaite maîtrise du medium utilisé.

La technologie électromagnétique dont la radio fait partie, influence l'ensemble du système sensoriel; altérant et accélérant la perception des choses, elle crée un nouveau destinataire, une sorte d'organisme en expansion qui, comme l'a noté McLuhan[11], «a le cerveau hors du crâne et les nerfs hors de la peau». La radio est un medium «chaud» de haute «implication» et ses «profondeurs subliminales sont chargées des échos tribaux et des sons des anciens tambours».

Paradoxalement, le plus répandu à l'époque d'Artaud des instruments d'information fournis par la technologie, privilégie la sphère auditive mais s'étend à d'autres dimensions perceptives en créant un champ hyperesthésique et omnicompréhensif : il stimule à peu près le même genre de réactions que celles que provoquent les cultures orales. Le conflit initial engendré — dans une intuition géniale d'Artaud — par l'enchevêtrement de deux systèmes de communication différents, diversifiés dans l'espace et le temps, produit dans une phase ultérieure une intensification de leurs effets respectifs due au contact de modalités expressives, incompatibles en apparence seulement.

Artaud a exploité la radio en exaltant les potentialités d'impact de cet instrument de communication au point d'en retourner les effets contre la technologie qui l'avait produit : il a souligné ainsi l'écart existant entre l'apparente «tribalité» de la société occidentale et l'authentique force «participationnelle» des cultures primitives. S'il est vrai, comme McLuhan l'a noté, que la radio «est semblable à un tambour tribal», il est tout aussi vrai que cette «tribalité» est récupérée dans la dimension négative et régressive de la passivité et de

l'hypnose, qui ignore les forces communielles des cultures primitives authentiques. Il lui manque en définitive ce qui pour Artaud constitue l'essence même de la communication, c'est-à-dire la présence corporelle sans médiation. Il lui manque aussi, dans l'isolement et l'individualité de la perception du message, le véritable souffle collectif, le mélange des corps que le son du tambour et la danse tarahumara savent quant à eux déclencher. La radio rejoint son destinataire dans la séparation alors que le corps de l'acteur est l'instrument d'une participation collective. Comme Artaud le dira dans une de ses dernières lettres à Paule Thévenin à propos de l'émission :«là où est la machine, c'est toujours le gouffre et le néant».

C'est justement ce manque, l'écart existant entre une culture authentique et une culture aliénée, qui jaillit indirectement de la juxtaposition des deux systèmes expressifs — le système technologique et le système tribal. En exaspérant les potentialités du premier au point de réactiver des éléments du second, Artaud finira par révéler une contradiction radicale qui, au lieu d'atténuer la force de l'événement, en intensifiera au contraire l'impact perturbant.

Le conflit éclate dans le texte initial[13] (que l'on pourrait assimiler à une épigraphe) qu'encadre une séquence de monosyllabes à caractère glossolalique :

kré	Il faut que tout	**puc te**
kré	soit rangé	**puk te**
pek	à un poil près	**li le**
kre	dans un ordre	**pek ti le**
e	fulminant.	**kruk**
pte		

Ces brèves explosions cacophoniques entonnent un «solo» incompréhensible et «fermé»[14] qui exalte les aspects incantatoires d'une oralité magico-rituelle tout en isolant un message adressé à autrui sur le mode péremptoire d'une injonction définitive qui doit être reçue comme telle.

Pour en finir avec le jugement de dieu fut un événement mutilé par la censure. Il n'atteignit pas son but de joindre un public très vaste, plus vaste que celui de toute forme de théâtre. Le directeur général de la Radiodiffusion Française, Vladimir Porché, en interdit la diffusion par une décision autoritaire[15]. Tous les textes sauf *Tutuguri, le rite du soleil noir* et *La question se pose de...* (choisi par Paule Thévenin) furent écrits en novembre 1947. Comme en témoigne Paule Thévenin qui était une des actrices de l'émission avec Maria Casarès et Roger Blin :

> *Les textes furent répétés, puis enregistrés au cours de plusieurs séances entre le 22 et le 29 novembre 1947. Une séance ultérieure eut lieu qui fut réservée à l'enregistrement des bruitages. Plusieurs instruments de musique avaient été mis à la disposition d'Antonin Artaud, xylophone, tambours, timbales, gongs, sur lesquels il improvisa la musique dont il accompagna ses chantonnements scandés. Il enregistra aussi des cris de diverses intensités et des passages de glossolalies*[16].

L'émission se développait sur un double registre, vocal et instrumental, à l'intersection desquels se situaient les passages glossolaliques qui oscillaient entre

la parole et le son. La partie musicale évoquait les rythmes et les timbres d'une culture primitive, la partie verbale constituait plutôt un chant de refus et de révolte contre la culture occidentale. Les glossolalies, quant à elles, semblaient incorporer les deux tendances : démolition des niveaux communicatifs de la norme et recréation de nouvelles formes de contacts pulsionnels et participationnels. La matière phonique aurait dû ébranler l'auditeur en véhiculant l'agressivité du message vers des profondeurs jamais atteintes dans des conditions d'écoute normale. Le choc des deux cultures intensifiait l'essence conflictuelle de l'émission.

Le Jugement a donc été conçu et en partie réalisé par Artaud à travers une longue et complexe élaboration expérimentale dans l'intention de créer un événement total, dans lequel la sphère acoustique était privilégiée. Élément clé de la partie sonore composée en outre d'un usage diversifié du bruitage et des instruments à percussion, la voix était exploitée dans toutes ses potentialités : en parcourant toutes les hauteurs du grave à l'aigu, elle passait alternativement du gémissement enfantin aux gammes féminines, des sons rauques aux coups de glotte, à l'exaspération du cri[17]. Dans l'expérimentation d'une oralité qui atteignait les couches préverbales, le geste sonore, le bruit vocal jouèrent un rôle prépondérant. Conscient de la renonciation qui, dans l'élaboration de son code phonétique, conduit l'homme non seulement à se priver de la gamme infinie des sons dont il est initialement doué, mais aussi à renoncer à l'instrument sonore de départ que représente son corps, Artaud essaya au contraire, à travers la réactivation de ses potentialités vocales, d'en récupérer l'origine corporelle[18].

L'invention glossolalique répond ainsi à l'exigence de retrouver les vastes possibilités sonores dont dispose l'enfant avant qu'elles ne se perdent, au moment de l'entrée dans ce langage qu'elles ont préparé. Il y a en effet dans la glossolalie une expansion vocale, une marge de liberté et de fécondité qui semblent se greffer sur les flux insensés et gratuits des jeux verbaux de l'enfance. Il s'agit de l'aire provisoire, transitionnelle de la «sphère de communication préparatoire» à la parole qui, comme l'a si bien remarqué Michel de Certeau, dispose «aux opérations linguistiques à venir»[19].

C'est l'expression d'un corps total qu'Artaud essaie en effet d'atteindre à travers une orchestration sonore où rien de ses expériences passées ne sera négligé. Ainsi les accents gutturaux, les percussions, les tambours écoutés chez les Tamahumaras se mêlent aux traces sonores sédimentées dans l'enfance que les traumatismes de l'électrochoc ont fait émerger. Il faut signaler en outre l'importance du polyglottisme de l'origine chez Artaud :

> *Il est certain que cette facilité qu'Antonin Artaud a eue, dans son jeune âge, de pouvoir jongler avec les langues aussi bien par l'ouïe que par la parole, doit être soulignée. Elle se trouvera dans cette langue qu'il va vouloir se forger à Rodez, dans ces glossolalies, nommées par lui «ces syllabes que j'invente» qu'il se met à introduire dans la langue dite française comme pour la forcer à en dire plus ou pour la rompre.*[20]

L'émission *Pour en finir avec le jugement de dieu* déclencha un processus expérimental qui fonde un nouveau théâtre de la cruauté. Elle en constitue

la préhistoire ou la phase embryonnaire tout en en manifestant cependant la seule expression possible — sa tentative la plus avancée de réalisation.

Le projet apparaît audacieux dès l'origine. Un ensemble de fragments, d'ébauches et de lettres témoignent de l'intense ferveur créatrice dans laquelle l'émission prit forme. Mais il faut souligner ici que malgré son apparence chaotique, le projet, défini comme une «tentative» n'a jamais cessé d'obéir à une profonde nécessité interne : «Je crois que quand vous connaîtrez les thèmes de l'émission préparée ils vous paraîtront étrangement nécessaires»[21].

Se soustraire au jugement signifie se révolter contre l'imposition de la faute, contre la loi du père dont l'autorité est sentie comme une condamnation fatale. C'est alors que prend forme une volonté de changement, à la recherche d'une nouvelle condition de vie qui s'exprime dans un *tempo* différent, dans un rythme susceptible de bouleverser le cours canalisé des événements :

> *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 changés leur cours, / il y a dans l'émission que j'ai faite / assez d'éléments / grinçants / lancinants / décadrés / détonants / pour que* montés *dans un ordre neuf ils fassent / la preuve que le but cherché a été atteint.* (p. 125)

En se révoltant le fils trouvera sa musique, un accord différent avec le monde. Là où dominait la discordance, élément dissonant du registre paternel, une nouvelle consonance pourra advenir.

Ainsi qu'on peut le vérifier dans une lettre adressée à F. Pouey (*ibid.*, p. 126-127), Artaud avait rigoureusement organisé l'émission qui se composait du montage de dix séquences parfaitement différenciées quant au timbre et au rythme mais articulées dans leur ensemble en une construction de caractère polyphonique. La distribution spatio-temporelle, la recherche de registres à la fois convergents et divergents — les assonances et dissonances — composent un ensemble à quatre voix où les deux voix masculines et les deux voix féminines alternent dans un «monologue collectif» qui, en l'absence d'un véritable dialogue, n'en confère pas moins à l'action une dimension spécifiquement théâtrale. À travers l'apparat acoustique, Artaud, qui ne connaissait pas la musique («moi qui n'avais touché un instrument de ma vie»), entendait cependant communiquer à son auditeur la violence transgressive — cruelle — de son texte :

«Le montage général se distribue comme suit :

1. texte d'ouverture
2. bruitage qui vient se fondre dans le texte dit par Maria Casarès
3. *danse du Tutuguri*, texte
4. bruitage (xylophonie)
5. La recherche de la fécalité (dit par Roger Blin)
6. bruitage et battements entre Roger Blin et moi
7. La question se pose (texte dit par Paule Thévenin)
8. bruitage et mon cri dans l'escalier
9. conclusion, texte
10. bruitage final.»

L'émission devait en effet constituer l'embryon de ce qu'Artaud aurait voulu développer dans sa nouvelle conception du théâtre de la cruauté :

> *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.* (*Ibid.*, même page.)

C'est le langage du corps qui devait s'exprimer par le son et la voix. Comme si l'absence, depuis le début inscrite dans le medium radiophonique, devait récupérer d'une façon ou d'une autre la présence corporelle. De là le rôle agressif, vibratoire confié à la matière acoustique, aux percussions — tambour, gong, xylophonie. C'est en effet l'impact percussif qui suscite une gestualité absente mais perceptible derrière les battements cadencés. Ce qu'Artaud reprochera le plus violemment à la censure, sera la renonciation forcée à la violence acoustique d'un langage qui aurait dû graver sur l'auditeur son message transgressif :

> *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 première mouture du Théâtre de la cruauté.*[22]

Pour transmettre ses vérités déchirantes, Artaud avait désormais besoin d'irruptions physiques, corporelles, en mesure de se soustraire à l'enfermement du texte écrit. C'est pourquoi au registre du visible, bloqué dans les mailles de l'écriture, il entendait substituer le registre vocal, le seul susceptible de libérer une présence physique, pulsionnelle :

> 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 [...]*[23].

Pour en finir avec le jugement de dieu est le résultat d'une gestation tourmentée dont le dossier recueilli par Paule Thévenin garde la trace. Les noyaux germinaux du texte confirment que c'est une impulsion sonore, une vibration rythmique qui ont mobilisé la composition tout en intensifiant la force subversive du projet d'une «remise en cause du jugement dernier» :

> *Exclamations, interjections / cris / interruptions, / interrogations, / proclamations / sur la remise en cause du jugement dernier*[24].

Mais il s'agissait aussi pour Artaud de dilater, dans cette nouvelle version du théâtre de la cruauté, les potentialités de l'élément phonique du signe verbal, d'en dégager un nouveau et violent potentiel sémantique : «Instaurer / par le Théâtre de la cruauté / le verbe / vibratoire / systématique / et méthodique». Considéré dans son corps phonique, le mot finit par devenir le noyau actif d'une communication efficace.

De la consultation des premières ébauches il ressort clairement que c'est à travers un renversement de valeurs de caractère nietzschéen que s'effectue la remise en cause du jugement dernier et de la vérité qui le fonde : «Le jugement dernier n'aura pas lieu, / il a eu lieu, / il s'est produit, / il faut le refaire». Pour en savoir davantage sur la mort, c'est en fait sur l'origine qu'il faut s'interroger, une origine sur laquelle pèse d'emblée la condamnation du père. Comme on l'a vu, le jugement dernier n'est autre que le jugement du père qui impose à l'enfant un destin coupable et opprimé. C'est ce cycle inéluctable qu'il s'agit d'interrompre «pour en finir avec le jugement de Dieu» — à travers un acte cruel qui sera à la fois un acte de vengeance et de rachat : «La première manifestation du théâtre de la cruauté ne peut être que le départ de la vengeance de mon éternelle histoire de sempiternel persécuté».

La libération — la création du théâtre de la cruauté — passera de la condamnation au silence, à la réappropriation violente d'un langage en mesure de battre en brèche la forteresse vide de l'aphasie[25] :

e fari
te fari
fabella
et fabella
et fari
falla

Toute la séquence glossolalique se développe à partir de la racine du dire (du latin *fari*). Il est symptomatique que ce soit son contre-langage — le point le plus profond de l'autisme — qui libère l'urgence de l'émission vocale. Mais il s'agit d'une glossolalie liée à l'enfance, à la fable (fabella) de l'enfance et qui prépare, comme Michel de Certeau l'a remarqué, l'événement du nouveau théâtre du langage. Ce n'est qu'en retournant à l'origine, à l'*archê*, qu'il est possible de remonter à la communication, même si pour Artaud, celle-ci doit-être cruelle : «avec des instruments de supplice : / une cloche, / un billot / un échafaud / une croix (pas au centre, de côté)». Le supplice est annoncé par la rupture de la voix : la *falla* — la faille ou la faute — qui, comme une blessure, est inscrite à l'origine du langage. Parmi les instruments de torture, la cloche et la croix signalent le passage à un champ sémantique qui évoque le rituel sombre des Tarahumaras développé dans *Tutuguri, le rite du soleil noir*. C'est à travers le son, la cloche et le battement sur le billot — qui peut aussi renvoyer au tronc d'arbre dont Artaud se servait pour rythmer ses «chantonnements»[26] — qu'est annoncée l'ouverture vers le domaine du mythe incarné par les cultures primitives.

L'acte cruel du jugement de Dieu s'accomplit en effet sur deux plans simultanés, l'un plus personnel lié à la reconstitution d'un destin de persécuté, l'autre plus général impliquant la destruction et le dépassement de la culture occidentale. Les deux plans convergent dans la définition d'un théâtre de la cruauté qui s'inscrit, en en renversant les valeurs, dans le prolongement de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Chacun de ces deux plans est articulé en un double mouvement de destruction et de construction. En partant d'un réquisitoire contre les sociétés utilitaires de l'occident, le premier trouve son point culminant dans la *Recherche de la fécalité*; le second, nourri des expériences

rituelles des Tarahumaras, cherche dans l'utopie d'un nouveau théâtre de la cruauté la dynamique transformatrice capable d'engendre un corps neuf.

Dans l'*Ouverture* le refus assume un caractère politique. Il se dresse contre le pouvoir représenté par le capitalisme des États-Unis d'Amérique, qui utilise la fécondation artificielle (l'industrie du sperme soustrait aux fils) pour soumettre la programmation des naissances aux volontés expansionnistes des pères :

> *Et ils veulent à toute force et par tous les moyens possibles faire et fabriquer des soldats / en vue de toutes les guerres planétaires qui / pourraient ultérieurement avoir lieu, / et qui seraient destinées à* démontrer *par les / vertus écrasantes de la force / la surexcellence des produits américains [...]* (*O.C.*, XIII, p. 72)

Ce but d'asservissement technologique et militaire se base sur une productivité forcenée — «parce qu'il faut produire» — qui finit par altérer l'équilibre naturel :

> *Plus de fruits, plus d'arbres, plus de légumes / plus de plantes pharmaceutiques ou non et / par conséquent plus d'aliments / mais des produits de synthèse à satiété [...] (Ibid.)*

À l'idéologie de l'oppression, de l'organisation mécanisée et dishumaine de l'existence qui appartient au domaine paternel, Artaud oppose la culture de la terre d'où naît le peyotl, la culture qui a récupéré ses racines chtoniennes. Un contraste s'établit entre, d'une part l'univers nocturne, maternel, qui trouve dans le gouffre sombre d'où il est né la force visionnaire d'une communauté en harmonie avec le rythme naturel, et d'autre part la civilisation ouranienne des pères qui a troublé ce mythe. Pour s'intégrer dans l'ordre cosmique de mort et de renaissance, l'adorateur du peyotl a tué le soleil, a tué le père, et s'est régénéré dans les profondeurs nocturnes de la terre :

> *J'aime mieux le peuple qui mange à même la / terre le délire d'où il est né, / je parle des Tarahumaras / mangeant le Peyotl à même le sol / pendant qu'il naît, / et qui tue le soleil pour installer le royaume de la nuit noire.* (*Ibid.*, p. 74).

On assiste alors à une collision de civilisations où toutes les caractéristiques élevées de l'occident — l'esprit, le fantasme, le désir, le rituel de la messe, Dieu — sont renversées dans l'affirmation des éléments «bas» du corps. Un corps qui, par la douleur et l'évacuation du mal, renaît dans sa pureté, intact.

Les valeurs de l'Occident se placent sous le signe de la domination et de la violence paternelles — le jugement de Dieu. Elles alimentent les envoûtements, les agressions sexuelles, les effractions corporelles, tous les mécanismes de l'aliénation auxquels on ne peut se soustraire qu'en expulsant la maladie, les poisons inoculés, contagieux, à travers *La Recherche de la fécalité.*

La Recherche de la fécalité coïncide avec la recherche d'un nouveau langage en mesure de plonger ses racines dans les bases pulsionnelles physiologiques. Elle passe à travers l'exploration d'un autre univers sonore, de nouveaux rythmes et de nouveaux timbres capables de tramer une histoire de souffrance et de renaissance, de révolte et de transformation.

La Recherche de la fécalité apparaît alors comme une tension vers un nouveau langage libératoire du «bas», d'un corps qui doit évacuer ses poisons, se libérer de l'«infime dedans» pour pouvoir renaître projeté vers «l'infini dehors». Des deux directions qui s'offrent à lui, l'interne et l'externe, l'homme a violemment choisi la première. Il a privilégié ainsi la fermeture autodestructive — «alors les bêtes l'ont mangé» — la sédimentation des fantasmes obscènes dans une substance infecte : «Il y a dans l'être / quelque chose de particulièrement tentant pour / l'homme / et ce quelque chose est justement / *le caca* (*O.C.*, XIII, p. 83).

Tout ce qui appartient au domaine fermé du divin est pollué par la corruption et la faute : «D'où vient cette abjection, de saleté ? [...] Cela vient de ce que l'homme [...] un beau jour, / a arrêté l'idée du monde» (*ibid.*, p. 85). Pour remettre en branle le monde figé dans l'ordre du divin il faut se libérer du poids de l'abjection, du blocage dans l'obscène, récupérer dans un geste expansif les potentialités «basses» du corps. En ce sens *La Recherche de la fécalité* s'apparente au texte choisi par Paule Thévenin, *La question se pose de...* qui semble prolonger les interrogations sur les origines pulsionnelles de l'expression. Dans cette perspective l'élément expulsif, explosif du langage est relié à sa préhistoire physiologique, aux poussées sphinctériennes du bas : «Alors / l'espace de la possibilité / me fut donné / comme un grand pet / que je ferai» (*ibid.*, p. 93). Le «pet» me semble condenser, pour un instant, les prérogatives d'émission et d'expulsion sonore que s'appropriera le langage dans le processus de sublimation successive. C'est comme si, pour une fois, Artaud voulait replonger celui-ci dans sa zone originaire, physiologique qui relève des fonctions excrémentielles.

Tous les problèmes qui appartiennent à la pensée abstraite — l'espace, le temps, l'être, le non être, etc. — ne valent rien face à «la présence de ma douleur / de corps», dira Artaud. Et cette présence s'impose dans sa volonté de «*sortir*», de se projeter au dehors, se manifester dans une scène collective. On assiste à une double excrétion : la première, négative, composée des substances toxiques qui doivent être éliminées; la deuxième, positive, semblable au travail de l'accouchement, rendu visible, communiqué pour autrui. Le corps envoûté, comprimé, de l'abjection trouve dans l'expulsion sonore, «le pet», son moment de révolte. La déflagration le libère des oppressions, des impuretés. Elle fonde la pureté d'un corps propre, finalement Intouchable : «C'est qu'on me pressait; / jusqu'à mon corps / et jusqu'au corps / et c'est alors / que j'ai tout fait éclater / parce qu'à mon corps / on ne touche jamais.» (*Ibid.*, p. 97).

Après l'explosion du corps déchu et infecté par les violations de l'ordre paternel, il s'agit de bâtir une nouvelle dimension de l'être, de créer un nouvel espace où inscrire, dans un rite noir, le nouveau corps théâtral. *Tutuguri, le rite du soleil noir*, reprend en effet en positif la danse sexuelle, le rite obscène du monde occidental dont il fallait se débarrasser. L'envoûtement du corps, vécu, dès la naissance, comme violence sexuelle exercée par le dieu-père, se transforme alors en une sorte de dépossession positive, de transe extatique où l'on sort de soi-même sans risque de se perdre. La possession devient dépossession, chevauchement d'un double qui conduit vers un autre ordre cosmique. Le coït parental se transforme en une espèce de théogonie féconde dans laquelle, à travers le mythe, est postulée la genèse d'un corps pur, solaire, créé sans l'intervention des organes sexuels. Le rite du soleil noir peut donc être interprété comme le

rite d'initiation et de création du corps glorieux[27] *qui a traversé les couches sombres, l'antre de l'origine, la cavité nocturne de la mère :*

> *Et en bas, comme au bas de la pente amère / cruellement désespérée du cœur, / s'ouvre le cercle des six croix, / très en bas, / comme encastré dans la terre mère, / désencastré de l'étreinte immonde de la mère / qui bave* (*O.C.*, XIII, p. 77).

La civilisation des Indiens Tarahumaras qui se rattache aux anciennes cultures pré-colombiennes dont elle constitue un résidu inassimilable, représente pour Artaud un authentique modèle culturel. Dans leurs rites, les Indiens Tarahumaras réactivent le principe de la cruauté sur lequel était fondée la civilisation pré-colombienne :

> *C'est que les Indiens d'avant Colomb étaient, contrairement à tout ce qu'on a pu croire, un peuple étrangement civilisé et qu'ils avaient justement connu une forme de civilisation basée sur le principe exclusif de la cruauté* (*Ibid.*, p. 101-102).

Parvenu au terme *(Conclusion)* de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud réitère sa condamnation de l'impérialisme américain, de son oppression des peuples indigènes, objet de ses attaques initiales. Et c'est justement la domination qui semble déclencher la cruauté, entendue comme volonté de s'extirper de conditions de vie insoutenables. La cruauté est en effet un arrachement à l'ordre de Dieu, de la répression et de la faute qui en découlent. Elle est en même temps un refus de la sexualité et de la naissance. Elle est avant tout révolte contre le père vécue dans la forme extrême d'une automutilation sanglante :

> *La cruauté c'est d'extirper par le sang et jusqu'au sang Dieu, le hasard bestial de l'animalité inconsciente humaine, partout où on peut la rencontrer* (*Ibid.*, p. 102).

L'urgence d'une libération personnelle et collective se trouve renforcée à travers les excisions violentes opérées sur le corps. Et c'est l'obsession sexuelle qui enferme l'homme dans les mailles d'une divinité qui impose ses origines bestiales.

À travers une série d'associations fébriles Artaud fait converger en un unique ensemble explosif des aspects apparemment incompatibles de la pensée et de l'expérience humaines : la religion, la sexualité, la politique. Il donne lieu ainsi à une révolte contre toutes les formes de pouvoir qui produisent l'inappartenance fondamentale de l'homme à lui-même, son aliénation.

Dans la *Conclusion* la rage de libération s'exprime dans un dialogue imaginaire avec un double récalcitrant et agressif. Par le dédoublement des voix, Artaud donne corps à un dédoublement interne qui lui permet, à travers l'ironie, l'humour noir, de se déplacer, avec une lucidité désespérée, au centre de problèmes inquiétants où sont en jeu sa propre crédibilité, la folie, le risque de la non-acceptation :

Vous délirez, Monsieur Artaud.
Vous êtes fou.
— Je ne délire pas.
Je ne suis pas fou. (*Ibid.*, p. 103).

Ce qui peut être accusé de folie dans l'ordre inique du père, devient lucidité exaspérée, détermination et rigueur dans le renversement de cet ordre. L'opération subversive se révèle une sanglante chirurgie qui extirpe le mal en extirpant le lourd héritage de la sexualité paternelle. Pour se libérer du jugement de Dieu (du père), l'homme, encore aliéné, doit s'automutiler, couper l'organe dont la fonction fécondante pollue tous les autres organes : «Or c'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer».

L'espace de ce nouveau théâtre de la cruauté à l'intérieur duquel prendra forme le corps régénéré, libre, d'après la mort, est un espace mortifère :

Comment cela ? [...]
— En le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie.
Je dis, pour lui refaire son anatomie.
L'homme est malade parce qu'il est mal construit. (*Ibid.*, p. 104).

Allégé de la sexualité, de la maladie de Dieu, le corps neuf, corps sans organes, évoluera dans l'espace avec la maîtrise d'un corps libre :

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, / alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes / et rendu à sa véritable liberté. (Ibid.)

La nouvelle anatomie du corps sans organes se crée et se produit dans l'espace : elle est d'essence théâtrale. Elle naît d'un contre-mouvement, d'une révolte qu'anime le délire d'un bal populaire et frénétique. Le corps se purifie dans le mouvement. Dans la scansion géométrique de l'espace il acquiert sa cohésion, son appartenance : il devient un. En tournant sur lui-même mais en sens contraire, le corps se réapproprie vertigineusement de son destin. Alors que dans le vieil ordre du monde cette danse n'aurait été qu'une suite incohérente de gestes, dans le renversement de cet ordre elle retrouve la force de son authentique harmonie :

Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers / Comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera son véritable endroit. (Ibid.)

Le Théâtre de la cruauté est un texte conçu pour l'émission *Pour en finir avec le jugement de dieu*, dont il aurait dû constituer, en un certain sens, une synthèse vertigineuse et définitive. La présence de la voix s'y révèle déterminante : une voix qui prophétise et annonce une nouvelle vision des choses, la fondation d'un nouveau corps et d'un nouveau théâtre. Au premier plan on trouve, encore une fois, la genèse corporelle qui s'accomplit à travers l'exécution d'un drame qui produit son espace-temps : «Faites danser enfin l'anatomie humaine»[28].

Le dernier Artaud se caractérise par une nette volonté de se débarrasser de tous les résidus métaphysiques, de s'ancrer dans la solidité du réel : «Alors qu'il n'y a rien d'existant et de réel / que la vie physique extérieure» (*ibid.*, p. 110).

Cette évolution est marquée par une nette opposition du physique et du moral, du corps et de l'esprit. C'est comme si la secousse subie dans les nerfs et dans les os, les chocs convulsifs des organes, avaient creusé une réactivité tellement névralgique, vulnérable à la douleur, que c'est celle-ci et rien d'autre qui serait devenue le pôle magnétique de la quête de soi. Si le corps a souffert les agressions, les blessures, c'est à travers le corps qu'il faut se racheter. Le rachat de la dimension corporelle prépare l'hostilité contre l'occultisme, la magie, les pratiques initiatiques, les sectes, les rites, les cultes, tout ce domaine qu'Artaud avait traversé en revenant à la religion de son enfance pour s'en débarrasser ensuite en reniant son baptême.

C'est le corps, la compacité du réel, les phénomènes observables, l'évidence du quotidien qui sont alors réévalués. L'occulte renvoie désormais à l'autorité cachée, à la hiérarchie des êtres; c'est une forme de démission en face d'un pouvoir supérieur, de soumission au jugement de Dieu.

Même s'il constitue le point culminant des recherches sur la vocalité, *Le Théâtre de la cruauté* n'en est pas moins projeté, à travers la danse, vers une dimension plus pleinement corporelle. Artaud y expérimente les multiples possibilités d'un corps-théâtre dont l'expression totale aurait trouvé une limite infranchissable dans les impératifs technologiques de la radio. Ce ne fut pas seulement un élément circonstanciel, des «raisons de minutage», qui empêcha Artaud d'insérer ce dernier texte dans l'émission. Beaucoup plus déterminante fut la conscience de la nécessité d'expérimenter de nouvelles modalités expressives : dans ce qui pour lui devait être un théâtre total, la voix et le geste devaient arriver à déclencher une révolte vibratoire, pulsionnelle, jaillie des profondeurs du corps :

> *Le théâtre et la danse du chant,*
> *sont le théâtre des révoltes furieuses*
> *de la misère du corps humain*
> *devant les problèmes qu'il ne pénètre pas*
> *ou dont le caractère passif,*
> *spécieux,*
> *ergotique,*
> *impénétrable,*
> *inévident*
> *l'excède.* (*Ibid.*, p. 116).

On pourrait même ajouter que c'est précisément à travers son désir de mettre le corps en action qu'Artaud réussit à approfondir la dimension orale de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, en en accentuant les aspects les plus spécifiques.

Tout le texte en effet a un mouvement convulsif, discontinu, marqué par une forte accélération rythmique qui, dans la version écrite, est visible à travers la fragmentation des phrases qui avancent par blocs asymétriques et acérés, la variété des pauses, l'utilisation «musicale» des espaces blancs, l'emploi de caractères typographiques différents. Sa structure «épisodique», proche du récit oral[29],

s'oppose nettement à la trame linéaire de l'écriture narrative. De l'oralité elle privilégie en outre l'aspect paratactique, agrégatif, la redondance et la répétition, le ton agonique, prophétique, les exigences déictiques.

Dans la version radiophonique c'est l'orchestration des voix qui frappe par sa force et sa nouveauté. Les parties musicales sont élaborées en vue d'une communication efficace, pénétrante, scandée par les roulements du tambour qui ouvrent l'émission en imposant la tonalité dominante à l'ensemble de l'événement. De cette écoute on ne peut sortir que malade ou du moins fortement ébranlé. Supplanté par une nouvelle vision, une nouvelle Apocalypse qui n'est autre du reste que le jugement d'Antonin Artaud, le jugement de Dieu s'abîme dans ce gouffre sonore.

La voix du dernier Artaud atteint alors une dimension prophétique qui, émergée du spectre du silence à travers la maîtrise d'un registre cruel, se révèle en mesure de percuter, perforer la sensibilité de l'autre. La radio opère l'amplification du message, accroît son pouvoir de pénétration, le diffuse. Comme un masque ancien, elle accentue la diction, fait résonner les mots à leur racine.

Ce qui bouleverse à la fin, c'est l'extraordinaire force constructive qui émane de la voix d'Artaud, cette force capable d'endiguer et de canaliser le flux débordant d'une pensée et d'un langage excessifs où se heurtent des réalités divergentes, des expériences de souffrance et de révolte, les déchirements et les fièvres visionnaires. L'énergie créatrice rachète les vertiges de la scission, de la folie, le risque de l'effondrement et de la perte, dans une douloureuse mise en forme qui est aussi une spasmodique mise en être. Artaud rejoint ainsi l'«ordre fulminant» du début; le jeu infime ménagé par l'expression «à un poil près», postule en outre la possibilité d'une ouverture, d'un prolongement futurs.

Au terme de cette expérience, une lettre extrêmement touchante et vigoureuse adressée à Paule Thévenin (*O.C.*, XIII, p. 146) : on y retrouve l'oscillation qui n'a cessé de scander le parcours du *Jugement*... D'un côté la déception devant l'échec de l'événement, l'incompréhension du public inscrite encore une fois dans le corps qui subit les pressions de la douleur : «Paule, je suis triste et désespéré / mon corps me fait mal de tous les côtés». De l'autre et simultanément, la force d'un nouvel élan, d'une révolte contre l'imperfection de la technique, les limites d'un médium qui interdit la présence des corps :

> *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 fait.*

On assiste, à la fin de la lettre, à la réactivation de ce drame «alimentaire» qui semble avoir scandé son destin de persécuté dès les images, férocement ironiques, des «repas une fois de plus ingurgités» par lesquelles débute le *Jugement*. C'est la souffrance de la guerre, de l'asile, les morsures de la faim qui suscitent la vision d'une génération future de disciples qui devraient s'opposer à la voracité de ces êtres de l'abjection et du pouvoir qui détiennent l'ordre injuste du monde :

> *J'ai eu une vision cet après-midi — j'ai vu ceux qui vont me suivre et qui n'ont pas encore tout à fait corps parce que des pourceaux comme ceux du restaurant d'hier soir mangent trop. Il y en a qui mangent trop et d'autres qui comme moi ne peuvent plus manger sans* cracher.

On y retrouve la double pulsion qui est à la base de toute organisation psychophysique et en conditionne les comportements : «le prendre en soi» et «le rejeter hors-de-soi»[30]. Et s'il y en a qui s'enferment dans leur avidité, leur égoïsme et la peur de partager, Artaud, lui, appartient à ceux qui «ne peuvent plus manger sans cracher» et qui, dans cette forme d'expulsion, s'ouvrent à autrui même s'ils le font dans la rage et le dégoût d'un impact cruel. L'insupportable conflit entre la volonté et le refus de communiquer qui sous-tend l'ensemble du *Jugement*, ce conflit qui a exaspéré la voix d'Artaud, semble maintenant trouver un prolongement dans une excrétion qui, en même temps que la violence de l'opposition, exprime l'urgente nécessité d'un rapport avec les autres. Ce crachat où l'on retrouve tous les repas manqués, toutes les douleurs de la chair est la dernière forme à travers laquelle la volonté de fermeture et le besoin de s'expulser, de s'exposer s'agglutinent dans un caillot amer.

C'est au terme de cette lettre qu'apparaît rétrospectivement la valeur exemplaire de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Un des rares textes que son niveau élevé de souffrance, son accusation contre l'autorité et l'injustice comme son aspiration vers d'autres dimensions de l'existence situent à la hauteur des temps[31]. Un des textes sur lequel se projette encore l'ombre des événements traumatisants du XX^{e} siècle (la violence de la guerre, les atrocités des camps de concentration) qui, réactivés par la souffrance de l'asile, ont fêlé la voix d'Antonin Artaud.

Carlo Pasi

1. Antonin Artaud, *Les Tarahumaras*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1971, vol. V; c'est dans cette édition des *O.C.* (1956-86, XXII vol. parus) que nous citons les textes d'Artaud. *Pour en finir avec le jugement de dieu* suivi de *Le Théâtre de la cruauté*, objet du présent essai, est recueilli dans le vol. XIII. L'enregistrement de l'émission est accessible dans la cassette qui accompagne l'ouvrage d'A. et D. Virmaux, *Antonin Artaud. Qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Paris, 1986.

2. Cf. l'étude très approfondie de P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éd. du Seuil, 1983; cf. aussi de C. Bologna, *Voce*, dans *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1981, vol. XIV.

3. A. Artaud, *Messages révolutionnaires, O.C.*, vol. VIII.

4. Je renvoie ici à l'importante étude de I. Fonagy, *La Vive voix*, Payot, Paris, 1983.

5. Cf. surtout les textes recueillis par Denis Hollier dans *Le Collège de sociologie*, Paris, Gallimard, 1979.

6. *Lettre à A. Breton*, vers le 28 février 1947, L'Éphémère, n° 8 (hiver 1968).

7. *Pour en finir avec le jugement de dieu* (*op. cit.*, p. 118).

8. Cf. les précieux témoignages de P. Thévenin notamment dans les *Notes à propos de Van Gogh le suicidé de la société, O.C.*, XIII, p. 305. Cf. aussi les *Notes* au vol XIV, p. 233-34.

9. Dans ses notes *Pour préparer l'émission*, dans *Dossier pour en finir...*, XIII, p. 283, Artaud parlait en effet de la «remise en cause du Jugement dernier».

10. Pour la conception de l'image de Dieu comme projection et hypostase du père, cf. S. Freud, *Die Zukunft einer Illusion* (tr. fr. *L'Avenir d'une illusion*), 1927.

11. M. McLuhan, *Understanding media*, New York, Mc.Graw-Hill Book Company, 1964.

12. *A Paule Thévenin*, mardi 24 février, 1948, *O.C.*, XIII, p. 146.

13. *Pour en finir avec le jugement de dieu, op. cit.*, p. 69.

14. Pour le «nocturne solo» du chant des Indiens Guayaki, auquel je renvoie à propos d'A. Artaud, voir P. Clastres, *L'Arc et le panier*, dans *La Société contre l'état*, Éd. de Minuit, Paris, 1971.

15. Il y eut seulement une audition privée, organisée par le directeur du programme F. Pouey, devant un jury composé d'écrivains, de journalistes, de peintres, etc.

16. *Notes* au vol. XIII, p. 324.

17. Voir l'excellente communication de Julia Kristeva, *La Voix de l'abject au sublime* (dont une importante partie était consacrée au *Jugement* d'Artaud) au colloque Foné, FLorence, oct. 1982 - fév. 1983, dont les actes ont paru en italien sous la direction de S. Mecatti (Firenze, La casa Usher, 1984).

18. Voir à propos de l'*Opera* de Berio, E. Sanguinetti, *La messa in scena della parola*, catalogo del 49 Maggio musicale fiorentino.

19. M. de Certeau, *«Utopies vocales : glossolalies»*, Discours psychanalytique, n° 7, 1983.

20. P. Thévenin, «Petite esquisse généalogique d'Antonin Artaud», *Les Cahiers obliques*, n° 2, 1980.

21. A F. Pouey entre le 7 et le 11 décembre 1947, *O.C.*, vol. XIII, p. 122.

22. Lettre à Jean Paulhan, 10 février 1948, *ibid.*, p. 139.

23. Lettre à René Guilly, 7 février 1949, *ibid.*, p. 136.

24. *Dossier de Pour en finir...*

25. Cf. B. Bettelheim, *The empty gertress*, New York, The Mac Millan Company, 1967.

26. Paule Thévenin, «Antonin Artaud dans la vie», *Tel Quel* n° 20, hiver 1965.

27. Cf. U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1978.

28. *Le Théâtre de la cruauté, O.C.*, XIII, p. 109.

29. Voir W. Ong, *Orality and Literacy*, London and New York, Methuen, 1982.

30. Voir P. Aulagnier, *La Violence de l'interprétation*, Paris, P.U.F., 1975.

31. En ce sens il rentre parfaitement dans la conception de la modernité si bien développée par M. Berman dans *All that is solid Melts into Air. The Experience of modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982.