



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 ou de femmes, je dis des corps trembler et virer à l'unisson du mien, virer comme on vire, de l'obtuse 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.

Lettres de Rodez, 1946*

Antonin Artaud en Marat
Non signé, daté « 1930 »
Encre et gouache sur papier
BNF, Arts du spectacle,
4-O-ICO-006 (3)

Plus qu'homme de théâtre, ou homme du théâtre (pour Jacques Derrida), Antonin Artaud serait plutôt un « homme-théâtre », selon l'expression de Jean-Louis Barrault, car, comme le dit Alain Virmaux, il est « tout entier théâtre, dans toute sa vie, dans tout son être, et pas seulement dans ce qu'il a pu dire, écrire ou faire ». Son comportement est en permanence dramatisé, ses écrits mettent en scène une « dramaturgie du moi » dans laquelle le personnage principal (lui-même) « se nourrit de sa propre parole et se construit sous le regard de l'autre, un témoin choisi » (Camille Dumoulié). Si le théâtre occupe une place aussi centrale dans la vie et dans l'œuvre d'Artaud, c'est qu'il a pour fonction à ses yeux d'être la vie elle-même, sans mensonges ni artifices. Ses différentes expérimentations artistiques (dessin, poésie, théâtre), si elles posent toujours la même question, celle du langage et de l'expression, convergent toutes vers la scène ; car c'est encore le théâtre qui permet le mieux de cristalliser, de matérialiser, de rendre sensibles la parole originelle et la cruauté fondatrice du monde. En rassemblant les diverses formes d'expression sur la scène théâtrale, Artaud espère parvenir enfin « à cette vieille idée, au fond jamais réalisée, de *spectacle intégral* » et donner aussi la pleine mesure de ses talents divers de dessinateur, décorateur, acteur, metteur en scène ou poète.

Durant la période asilaire qui le retranchera du monde, Artaud n'en continuera pas moins à situer sa parole sur le grand échiquier de la scène, créant dans le cadre réduit de la page un espace poétique, sonore et graphique, qui perpétue son « théâtre de la Cruauté ».

* Toutes les citations d'auteur se rapportent à la bibliographie jointe. Toutes les citations sans mention d'auteur sont d'Antonin Artaud.

Ce qui est vraiment le théâtre, c'est de faire trisser le son jusqu'à ce que la fibre de la vie grince.

Rapporté par Paule Thévenin



Antonin Artaud et la troupe du théâtre de l'Atelier dans *M. de Pygmalion*

Cliché anonyme, février 1923, D. R.

Legs Paule Thévenin, 1993

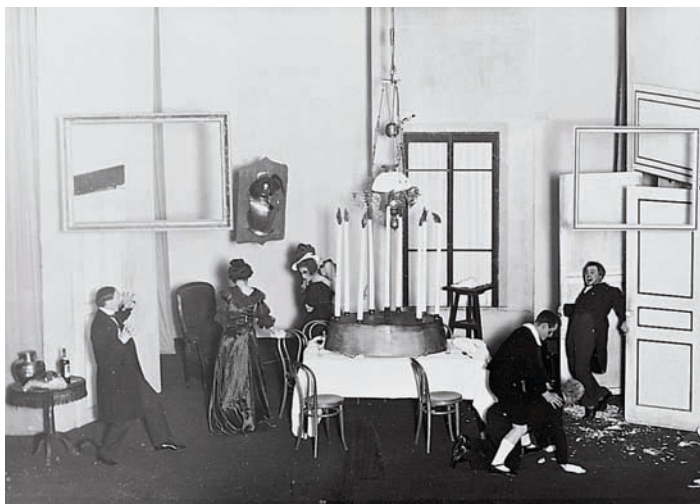
BNF, Manuscrits, NAF 27858

Sur cette photo de la troupe de l'Atelier, Antonin Artaud apparaît grîmé et costumé au premier rang (deuxième à partir de la gauche). Charles Dullin a livré son souvenir de la composition d'Artaud : « Il adorait nos travaux d'improvisation et y apportait une véritable imagination de poète [...]. Comme acteur il payait comptant et ne trichait jamais » (Lettre à Roger Blin, 12 avril 1948).

Avec la création de l'Atelier, Charles Dullin entreprend l'importante affaire de l'assainissement et de la régénération des mœurs et de l'esprit du théâtre français. Il n'est pas besoin d'insister sur l'ignominie actuelle de la scène. [...] Car l'Atelier n'est pas une entreprise, c'est un laboratoire de recherches [...] un théâtre d'une barbarie latente et d'une ambiance hoffmannesque. [...] En Dullin, la culture égale la sensibilité et lui sert de tremplin. Ce qui fait de l'Atelier mieux qu'une affaire et déjà une idée.

« L'Atelier de Charles Dullin », 1922

En 1920, Antonin Artaud est un jeune homme convalescent qui a traversé la guerre dans des maisons de repos ou des cliniques spécialisées dans les affections neuropsychiatriques. À sa demande, ses parents l'ont confié aux bons soins du docteur Édouard Toulouse, directeur de l'asile de Villejuif et grand amateur d'art et de littérature. C'est grâce à ce dernier, qui l'encourage à écrire et le nomme cosecrétaire de la revue qu'il dirige, qu'Antonin Artaud fait vite des rencontres décisives. Et c'est avec une prodigieuse rapidité qu'il va s'imposer dans le monde des arts de la capitale, semblant fasciner tous ceux qu'il rencontre, que ce soit Firmin Gémier, Lugné-Poë – qui lui offre d'emblée d'entrer dans sa compagnie (où il restera près d'un an, apprenant



Photographie de scène de *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Roger Vitrac

Cliché anonyme, 29 décembre 1928 et 5 janvier 1929

Legs Paule Thévenin, 1993

BNF, Manuscrits, NAF 27858

© Lorelle

Artaud avait prévu pour *Victor* une mise en scène déconcertante : cadres vides suspendus, gâteau d'anniversaire aux bougies démesurées, gestes et expressions outrés, autant d'éléments susceptibles de provoquer l'étonnement et le malaise du spectateur. Avec ce décor et cette mise en scène, Artaud crée la seule entreprise de théâtre surréaliste qui ait vraiment vu le jour et pose les bases de son théâtre de la Cruauté. Dans le programme du spectacle, on pouvait lire : « On a voulu épuiser ici ce côté tremblant et qui s'effrite, non seulement du sentiment, mais de la pensée humaine » (Lettre à Ida Mortemart, alias Domenica, décembre 1928).



Gaston-Louis Roux, Affiche pour *Victor ou les Enfants au pouvoir*, de Roger Vitrac, D. R.

29 décembre 1928 et 5 janvier 1929

BNF, Arts du spectacle, AFF-3803

Le quatrième et dernier spectacle du Théâtre Alfred Jarry fut *Victor ou les Enfants au pouvoir*, pièce spécialement écrite par Roger Vitrac pour l'occasion. Yvonne Allendy, épouse du Dr Allendy, fut une amie mécène très précieuse, qu'Artaud gardera toujours dans son cœur comme « une de ses filles de cœur à naître » ; c'est elle qui multiplia les efforts pour augmenter l'audience du Théâtre en faisant réaliser un matériel publicitaire plus abouti dont cette affiche au graphisme d'inspiration surréaliste dont le dessin fut repris pour les tracts, invitations et billets.

Un théâtre qui double la vie

les rudiments du métier) –, puis Charles Dullin et Georges Pitoëff qui l'accueilleront quelques mois chacun leur tour ou encore André Breton ou le peintre André Masson...

À la suite de Lugné-Poë (créateur du théâtre « symboliste »), Dullin et Pitoëff se situent à l'avant-garde du théâtre en France, dans la lignée de Jacques Copeau, qui initia en France le mouvement de révolution théâtrale européen (avec Craig en Angleterre et Meyerhold en Russie) et qui influença de façon décisive l'histoire du théâtre du ^{xx}e siècle. Impatient, indépendant, pressé de prendre son envol, le jeune Artaud ne restera jamais longtemps dans ces différentes troupes ; cependant, de ces années d'apprentissage et de forte émulation intellectuelle et artistique, il gardera une empreinte certaine et une influence que l'on retrouvera plus tard dans les différents textes qu'il écrira sur le théâtre – dont le recueil le plus célèbre est *Le Théâtre et son double*, publié pour la première fois en 1938.

Sa carrière théâtrale est marquée par deux dates essentielles : la fondation du Théâtre Alfred Jarry en 1926 avec Roger Vitrac et Robert Aron et la création des *Cenci* en 1935. Le Théâtre Alfred Jarry, fondé sur l'humour grinçant, la dérision et la provocation, est tout d'abord une réaction au théâtre occidental qui, soumettant « la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicière, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental... » (cité par Thomas Maeder) ; il s'agit de ne pas laisser le public passif mais au contraire de le faire participer : « Le spectateur qui vient chez nous saura qu'il vient s'offrir à une opération véritable où non seulement son esprit, mais ses sens et sa chair sont en jeu. [...] Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de le faire crier. » Même si elle fut brève – en deux ans, il y aura seulement quatre spectacles et huit représentations... –, cette expérience donne l'occasion à Artaud de mettre en pratique ses premières théories en débarrassant tout d'abord la scène de « tout cet attirail haïssable et encombrant qui fait d'une pièce écrite un spectacle au lieu de rester dans les limites de la parole, des images et des abstractions ». C'est le concept d'un théâtre « sans spectacle », c'est-à-dire qui renonce aux effets de mise en scène, qui s'appuie sur le jeu entre les voix, les sons, la musique, et privilégie le recours aux masques et aux marionnettes au détriment de l'acteur, dont la présence virtuelle symbolise le dédoublement de l'être humain. Ces idées annoncent celles du *Théâtre et son double*, dont *Les Cenci* seront l'ultime manifeste, qui se définit comme théâtre « mystique » mais dépourvu de « théâtralité » car, « le théâtre, il faut le rejeter dans la vie ».

[...] si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre. [...] la métaphysique, la peste, la cruauté, le réservoir d'énergies que constituent les mythes, que les hommes n'incarnent plus, le théâtre les incarne. Et par ce double, j'entends le grand agent magique dont le théâtre par ses formes n'est que la figuration, en attendant qu'il en devienne la transfiguration.

C'est sur la scène que se reconstitue l'union de la pensée, du geste, de l'acte. Et le double du théâtre c'est le réel inutilisé par les hommes de maintenant.

Lettre à Jean Paulhan, 25 janvier 1936

Influencé par les théories de ses contemporains mais aussi par le théâtre oriental, notamment le théâtre balinais où toutes les formes d'expression concourent (danse, mime, musique, poésie), Antonin Artaud redonne au théâtre une fonction religieuse et des vertus magiques. Le théâtre se doit d'être le lieu de l'identification et du sacrifice, d'où le terme de « théâtre de la Cruauté », qui représente la cruauté originelle du monde et les diverses manifestations du Mal en action ; la scène permet d'identifier, de cristalliser, de concentrer cette cruauté fondamentale et par un rite sacrificiel de s'en libérer ; on retrouve l'idée antique d'un théâtre purificateur doté d'un effet cathartique. Cette forme d'exorcisme prend chez Artaud le sens d'une métaphysique destinée à dénouer les conflits. Ce théâtre-là va bien au-delà d'un jeu esthétique ; il s'agit, comme la peste, « d'une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison » et dont l'action « fait tomber le masque, découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie [...], secoue l'inertie asphyxiante [...]

et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela » (*Le Théâtre et son double*, « Le théâtre et la peste », 1938).

Le metteur en scène devient alors un « ordonnateur magique, un maître de cérémonies sacrées » qui doit découvrir un nouveau langage, une « poésie dans l'espace », où gestes, intonations, incantations remplacent le texte ; le spectateur doit être partie prenante du spectacle ou plutôt de « l'événement », devenant acteur lui-même par la puissance communicative de ce qui se passe dans la salle. Quant à l'acteur lui-même, il devient un signe parmi d'autres dans l'événement de la scène, un « hiéroglyphe vivant » : « pour se servir de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature, il faut voir l'être humain comme un Double, comme le Kha des embaumés de l'Égypte, comme un spectre perpétuel où rayonnent les forces de l'affectivité. Spectre plastique et jamais achevé dont l'acteur vrai singe les formes, auquel il impose les formes et l'image de sa sensibilité » (« Un athlétisme affectif », 1935). L'expérience des *Cenci*, ultime expérience théâtrale d'Artaud, en jouant sur les correspondances entre décor, son, musique, pantomime, gestes et cris, constituera la mise en œuvre sensible de ses théories théâtrales. Au départ bien accueilli, le spectacle fut bientôt la cible de la critique, et au bout de dix-sept représentations, il dut être retiré de l'affiche. S'il estima que ce fut un « succès dans l'absolu », l'échec public et critique de sa pièce l'affecta beaucoup et fut sûrement entre autres à l'origine de son départ pour le Mexique.



Le Théâtre de la Cruauté,
[vers mars 1946]
Legs Paule Thévenin, 1994
Centre Georges-Pompidou,
AM 1994-118
© RMN / ADAGP

Le titre de ce dessin exécuté à Rodez témoigne de la prégnance du thème de la cruauté chez Artaud, étendu au-delà du strict espace de la scène de théâtre dont l'internement le prive de fait depuis 1937. Le dessin se présente comme la mise en scène graphique de formes, de couleurs et de mots constitutifs de ce nouveau langage recherché par Artaud dans ses textes théoriques sur le théâtre. Ici, selon la description d'Artaud lui-même dans une lettre de 1946, le dessin représente « les 4 cercueils en forme de bouchons de carafe avec les 4 têtes des êtres que j'aime le plus au monde », peut-être celles des « filles de cœur à naître ».



Photographie de scène pour *Les Cenci*, d'Antonin Artaud

Cliché studio Lipnitzki
Legs Paule Thévenin, 1993
BNF, Manuscrits, NAF 27858
© Lipnitzki / Roger-Viollet

Le décor imaginé par Balthus pour *Les Cenci* est celui d'un palais imaginaire dont les éléments architecturaux créent une atmosphère inquiétante : colonnes, chapiteaux, échelles peuplent un espace constitué d'éléments

disparates accumulés dont les personnages sont prisonniers. Selon Pierre Jean Jouve, « Balthus a inventé, dessiné, construit pour *Les Cenci* un prodigieux espace, décor à la fois intérieur, symbolique, italien, dans lequel tout se rejoint en une extrême simplicité et force ». Sur cette photo, on voit Artaud de profil, qui joue le rôle du père terrible et incestueux, invectiver ses convives dans une scène de banquet, qui « évoque les Noces de Cana mais en beaucoup plus barbare » (1935).

Parallèlement au théâtre, Antonin Artaud va faire au cinéma une carrière ponctuée de seconds rôles marquants comme celui de Marat dans le *Napoléon* d'Abel Gance ou celui de frère Massieu dans le *Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer... ce sont ces visages-là qui ont nourri le mythe Artaud alors même que son activité d'acteur de cinéma et surtout celle de scénariste sont largement oubliées aujourd'hui. Et pourtant, bien qu'il ait été mû aussi par des impératifs d'ordre alimentaire, Artaud s'est autant passionné pour le septième art que pour le théâtre, la poésie ou le dessin.

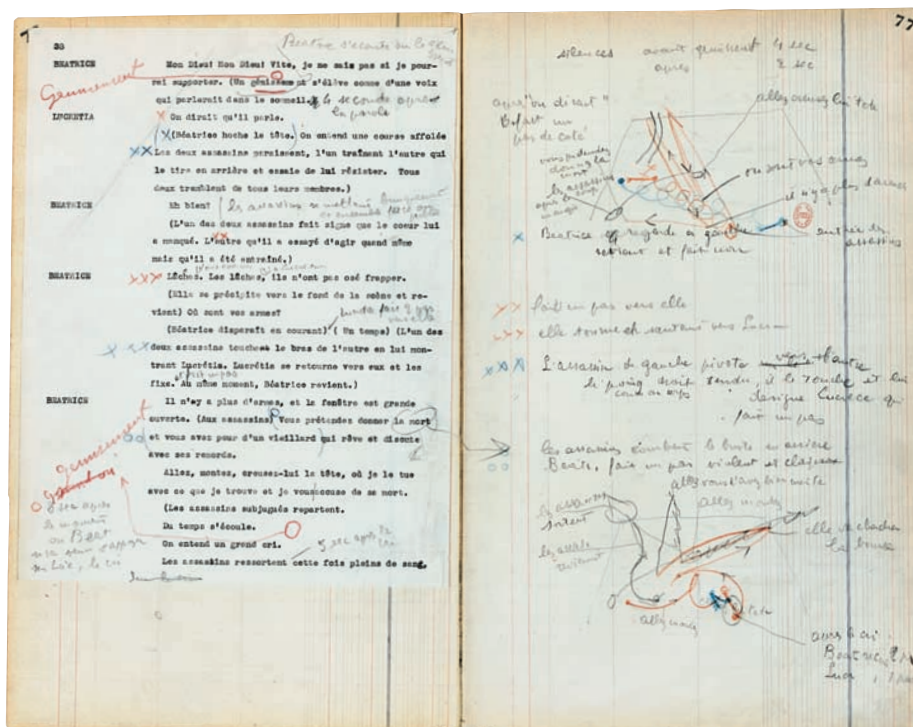
De 1924 à 1935, il joue dans vingt et un films, dont certains de grands réalisateurs comme Fritz Lang, Carl Dreyer, Georg Wilhelm Pabst ou encore Abel Gance pour lequel il éprouvera toujours une immense admiration. Au départ, en 1925, les ressources propres au cinéma lui font considérer cet art comme le seul capable d'inventer un nouveau langage, arrivant à point nommé « à un tournant de la pensée humaine, à ce moment précis où le langage usé perd son pouvoir de symbole, où l'esprit est las du jeu des représentations ». Cependant, aux yeux d'Artaud, le cinéma, comme le théâtre, va trop privilégier le langage discursif, les « idées claires, [qui sont] des idées mortes et terminées » au détriment de la mise en scène. Les scénarios qu'il écrit, dont un seul, *La Coquille et le clergymen*, sera porté à l'écran par la réalisatrice Germaine Dulac – mais désavoué par son auteur –, manifestent cette ambition d'un cinéma qui parlerait directement à l'esprit sans passer par les mots, qui joue « avec la peau humaine des choses, le derme de la réalité [...] qui exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde ». L'arrivée du parlant va définitivement marquer la fin d'un certain cinéma poétique et expérimental; Artaud, comme il condamne le théâtre de texte, condamne le cinéma parlant qui rend le spectateur passif et surtout détruit le pouvoir transgressif et inconscient des images. En 1933 (« La vieillesse précoce du cinéma »), il écrit : « Le monde cinématographique est un monde mort, illusoire et tronçonné. »



Antonin Artaud (*Gringalet*) dans *Le Juif errant*, de Luitz-Morat

Cliché anonyme [1926], D. R.
BNF, Manuscrits, NAF 27859

Le Juif errant fait partie des nombreux films qu'Artaud tourna dans les années vingt dans des seconds rôles. Cependant, sa présence fulgurante et l'intensité de son jeu transcendent dans certains de ses rôles la seule interprétation pour incarner un regard, une gestuelle, une voix, qui alimentent encore aujourd'hui le mythe Artaud.



Cahier de mise en scène des *Cenci*, annoté par Roger Blin, 1935
Legs Paule Thévenin, 1993
BNF, Manuscrits, NAF 27443
© Gallimard

Le cahier de mise en scène des *Cenci* fait pénétrer dans le laboratoire de l'œuvre représentée, qui donne la mesure du travail effectué lors des répétitions pour mettre au point les mouvements des acteurs. Dès le premier *Manifeste du théâtre de la Cruauté*,

Artaud avait imaginé un nouveau « langage de la scène » : « En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même le corps humain, élevés à la dignité de signes, il est évident que l'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphiques, non seulement pour noter ces signes d'une manière lisible et qui permette de les reproduire à volonté, mais pour composer sur la scène des symboles précis et lisibles directement. »

L'écriture comme double

Je me connais, et cela me suffit, et cela doit suffire, je me connais parce que je m'assiste, j'assiste à Antonin Artaud.

Le Pèse-Nerfs, 1925

Je suis tantôt dans la vie, tantôt au-dessus de la vie. Je suis comme un personnage de théâtre qui aurait le pouvoir de se considérer lui-même et d'être tantôt abstraction pure et simple création de l'esprit, et tantôt inventeur et animateur de cette créature d'esprit.

L'Ombilic des Limbes, 1925

La vie, les écrits, les relations d'Artaud obéissent toujours à une logique théâtrale. C'est pourquoi le style épistolaire reste son mode privilégié d'expression. Plus à l'aise dans le dialogue, dans l'écriture « dramatisée », Artaud s'excuse même auprès de Jules Supervielle, à qui il a promis un article, de le lui envoyer « sous forme de lettre », seul moyen, explique-t-il, d'en venir à bout. La correspondance avec Jacques Rivière (1923-1924) est sur ce point déterminante. Plus que l'œuvre elle-même, c'est son esprit qu'il veut que l'on juge, ou plutôt cette « effroyable maladie de l'esprit » qui fait de lui, selon ses propres dires, un « cas mental caractérisé » dont la production est le fait d'un « effondrement central de l'âme, à une espèce d'érosion, essentielle et fugace, de la pensée ». Il veut que soit reconnue « l'existence » de ses poèmes parce qu'« ils constituent les lambeaux qu'il a pu regagner sur le néant complet ». En publiant les lettres d'Artaud plutôt que ses poèmes, Jacques Rivière sans le savoir stigmatise en quelque sorte dès le début « la fabrique littéraire » du poète. Dès lors (Artaud a vingt-sept ans et n'est qu'au début de sa « carrière littéraire »), la correspondance va prendre une place

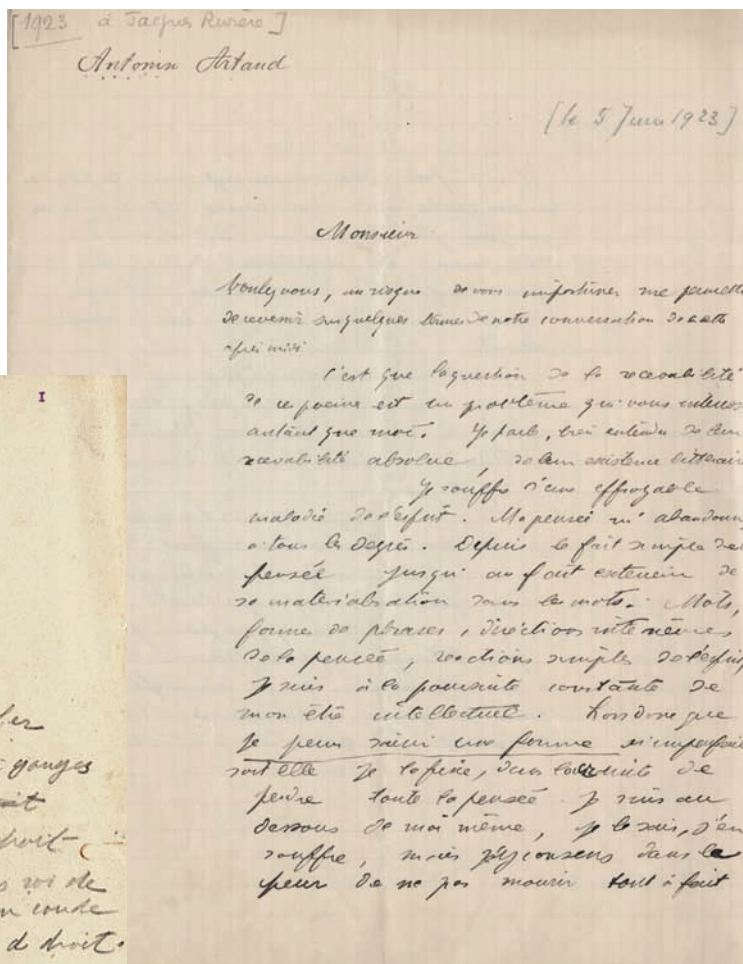
prépondérante dans son œuvre. Cette œuvre disparate, à laquelle on reproche de manquer d'une « unité suffisante d'impression », c'est en fait Jean Paulhan, successeur de Jacques Rivière à la tête de la NRF, qui, liant le destin d'Artaud au sien, décide de la publier dans son intégralité. Artaud travaille ses lettres comme n'importe quel autre essai d'écriture, multipliant les corrections et les versions, et souvent peu satisfait du résultat. Il ne fait pas de différence entre la lettre, le discours ou l'essai. La lettre, cependant, par la mise en scène d'un dialogue à distance, permet de formuler sa pensée comme si elle émanait d'un autre : en établissant un dialogue avec son double, Artaud recompose sa pensée et y trouve une cohérence ; la théâtralisation de sa propre dualité lui permet d'atteindre ou du moins de tendre à une certaine unicité de l'esprit à travers l'écriture, même si le destinataire n'est parfois autre que lui-même : « Moi et l'esprit nous nous mesurons face à face. Canaille d'esprit. Je ne peux pas me fixer sur un thème. Le thème entier a passé en moi. Il faut aller au fond de moi-même. Je me contemple moi et mon thème. Je parle par la bouche du thème. J'appelle à moi toute la vie » (*L'Ombilic des Limbes*, 1925).

Lettre à Jacques Rivière, 5 juin 1923

Manuscrit autographe, Caen, IMEC

Fonds Jean Paulhan © IMEC

C'est le refus par Jacques Rivière de publier les poèmes d'Artaud qui est à l'origine de la correspondance entre les deux hommes. Aux raisons avancées par Rivière pour expliquer son refus – « Il y a dans vos poèmes [...] des maladresses et surtout des étrangetés déconcertantes » (Lettre à Artaud, 25 juin 1923) –, Artaud n'aura de cesse d'opposer la nécessité d'un style qui lui est personnel et qui vaut en tant que tel, aussi peu académique soit-il : « [...] la substance de ma pensée est-elle donc si mêlée et sa beauté générale est-elle rendue si peu active par les impuretés et les indécisions qui la parsèment qu'elle ne parvienne pas littérairement à exister ? »

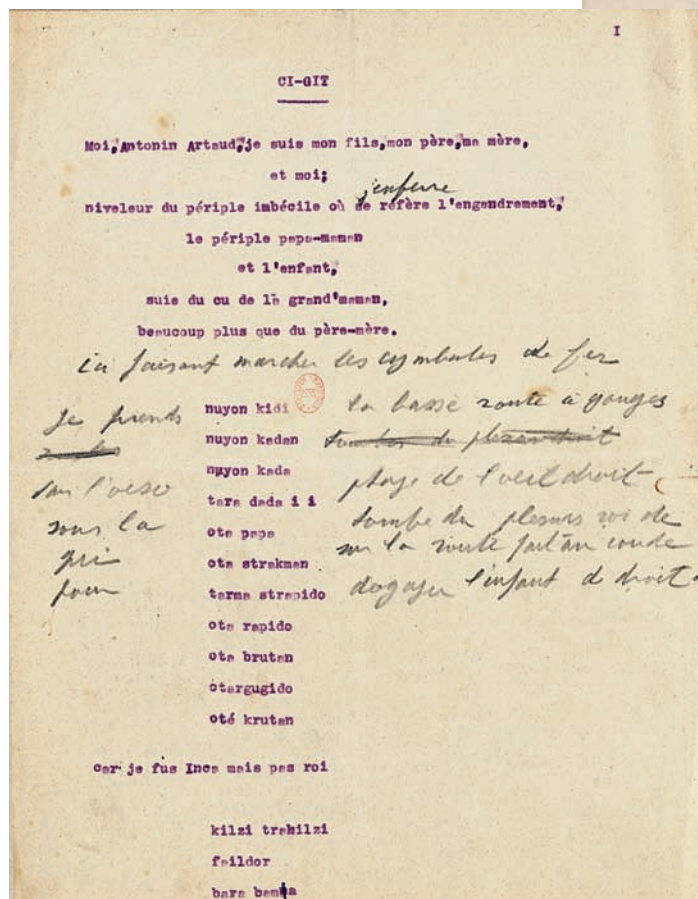


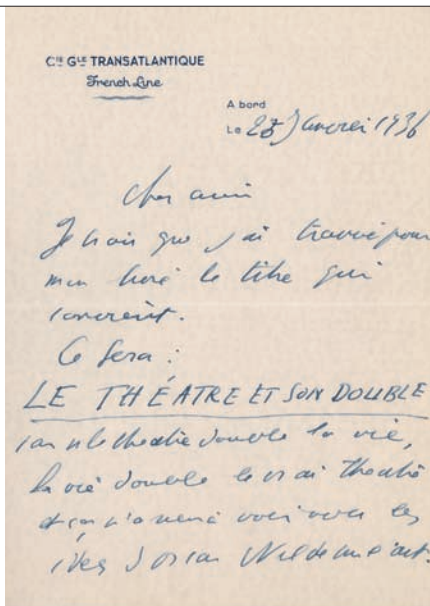
Ci-gît [fin novembre 1946]

Dactylographie corrigée

Legs Paule Thévenin, 1993, BNF, Manuscrits, NAF 27436, f. 29 © Gallimard

Le 25 novembre 1946, Artaud rédige un premier état de *Ci-gît* dans ses cahiers. Peu après, il dicte le texte à Paule Thévenin : « Il le fit avec un soin tout particulier, nous indiquant les ponctuations, les majuscules, les espacements, le départ de chaque vers, épelant les passages en glossolalie, etc. » (note de Paule Thévenin). La mise en forme typographique du texte est donc partie prenante de la création poétique au fur et à mesure de l'incantation tandis que corrections ou ajouts parachèvent la composition sur l'état dactylographié. À Ivry, l'écriture post-asilaire d'Antonin Artaud se fait ainsi écriture totale, cheminant des cahiers aux dessins, de l'oralité de la dictée aux ajouts sur les dactylographies successives et les épreuves.





Lettre à Jean Paulhan, 25 janvier 1936
Manuscrit autographe, Caen, IMEC
Fonds Jean Paulhan © IMEC
Dans cette lettre, écrite à Jean Paulhan à bord du paquebot qui l'emmène au Mexique, Artaud annonce qu'il a trouvé le titre du recueil de ses écrits sur le théâtre : « ce sera : / LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE. » Le terme de « Double » avait été employé par Artaud dès 1932 : « [...] le théâtre doit aussi être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux. »
Ce terme de « Double » remplace dans le nouveau titre celui de « Cruauté » que Jean Paulhan jugeait trop obscur et peu accessible au public.

En 1937, après le voyage au Mexique qu'il a entrepris en homme de théâtre – il y prononce des conférences sur le théâtre et donne une lecture de la tragédie qu'il a adaptée de Sénèque, *Le Supplice de Tantale* –, Artaud bascule peu à peu dans le délire, jusqu'à ce voyage d'un mois et demi en Irlande, dont on ne sait quasiment rien, mais qui finira par l'internement – un internement qui durera neuf années. Dans la lettre qu'il avait envoyée à Jean Paulhan avant son départ au Mexique, il déclare : « Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre. » Il ne s'agit donc plus de faire du théâtre mais le théâtre. Désormais, il ne sera plus question pour Artaud de théâtre tel qu'on l'entend, c'est-à-dire sous une forme institutionnelle et sociale, mais le théâtre n'en sera pas moins toujours présent dans son œuvre écrite ou graphique. Dès lors, c'est la page qui, devenant l'espace d'expression privilégié, se transforme en scène de théâtre, en « poésie dans l'espace », pour accueillir la parole originelle venue du fond du corps et de l'esprit. Durant ces années, Artaud écrit dans des petits cahiers d'écolier : ce sont la disposition des marges, des lignes et des blancs, la typographie et le corps des caractères puis le choix du vocabulaire (en fonction des sonorités et du rythme), qui donnent au texte sa puissance dramatique :

« Vous délirez, Monsieur Artaud
Vous êtes fou.
– Je ne délire pas,
Je ne suis pas fou. »

(Pour en finir avec le jugement de dieu, 1948).

Je voulais une œuvre neuve où l'on sent tout le système nerveux éclairé comme au photophore avec des vibrations, des consonances qui invitent l'homme à sortir de son corps pour suivre dans le ciel cette nouvelle, insolite et radieuse épiphanie.

Jusqu'à la fin de sa vie, le théâtre reste présent dans tous les textes et les gestes d'Artaud, surtout quand il lit ses poèmes. En 1948, on lui propose d'enregistrer une émission radiophonique, ce qu'il accepte aussitôt, ravi de pouvoir enfin toucher un grand public. Ce sera son ultime mise en scène dans laquelle il va pouvoir éprouver toutes les ressources de la voix, des sons et des vibrations, expérimentées à travers ses « essais de langage ». Roger Blin, Maria Casarès et Paule Thévenin prêteront leurs voix, ponctuées de divers instruments à percussion : gongs, cymbales, timbales, xylophone, etc.
Dans ce texte, « les mots s'échappent d'eux-mêmes du verbal traditionnel pour devenir poésie de la colère faite vie » (Alain Virmaux). Jugée trop provocatrice, l'émission sera finalement interdite d'ondes, et censurée jusqu'en 1973. Pour Artaud, ce sera l'ultime déception : « 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. C'est un DÉSASTRE pour moi » (cité par Paule Thévenin).
« Théâtre impossible » selon Paule Thévenin, ou « théâtre-corps » pour Évelyne Grossman, le théâtre d'Artaud est un combat qu'il mène avec sa plume et avec son corps, « dans une guerre sanglante contre sa propre anatomie » (Paule Thévenin) : « c'est ainsi que le vrai théâtre est cette fournaise et ce creuset constitués par l'organisme même. »
La page se fait corps avec le poète qui lui-même devient « théâtre », comme il l'écrit lui-même : « théâtre : TE ARTO – TEATRO », homme-théâtre, « homme-poème » dans un « corps-œuvre » (Évelyne Grossman).

« J'ai appris hier... », cahier n° 377
Manuscrit autographe
Legs Paule Thévenin, 1993
BNF, Manuscrits, NAF 27818, f. 13 v°-14
Le texte d'ouverture de *Pour en finir avec le jugement de dieu* est écrit en regard de notes préparatoires (feuillet de gauche) : « Avis de messe mais sur le même plan que l'avis de sperme. » Prise au sens organique de projection de matière corporelle, l'émission radiophonique était donc pensée comme un renversement du rite chrétien de la messe.
Pour l'enregistrement, les bruitages (tambours, timbales, xylophone), les intonations, les glossolalies, les timbres de voix et les rythmes participent d'une sorte de sacrifice rituel du texte lui-même, qui n'existe plus que par l'« anatomie lyrique », le « corps-théâtre » (Évelyne Grossman) qui l'exprime, la diffusion radiophonique réalisant ainsi l'explosion-expulsion sonore pensée à l'époque du théâtre de la Cruauté.

