

« Entendre le théâtre ». Par exemple le dernier Artaud, avec ses premiers auditeurs

Marie-Madeleine Mervant-Roux

« Alors vous lui réapprenez à danser à l'envers
comme dans le délire des bals musette
et cet envers sera son véritable endroit. »

Pour en finir avec le jugement de dieu

1La mise en ligne récente du site pédagogique *Entendre le théâtre*¹ me donne l'occasion d'évoquer l'ouvrage qui a nourri la séquence intitulée « Le dernier Artaud et la naissance de la poésie en action », une séquence plus étonnante encore que les autres à l'intérieur d'un ensemble atypique. Si la séquence « Du cabaret au théâtre », par exemple, qui montre les liens entretenus par le TNP de Vilar avec les petits spectacles Rive gauche et la « scène de la chanson » des années 1950-1960, a été une surprise pour beaucoup, la place accordée à la poésie, fût-elle en action, dans un site entièrement dédié au fait théâtral, a pu en déconcerter un plus grand nombre encore, en dépit — ou à cause — de la référence à Antonin Artaud. La proposition de Cristina De Simone, présentée d'abord dans une thèse soutenue en 2016 et inscrite, c'est essentiel, en études théâtrales, ne correspond pas à ce que les spécialistes de théâtre, en particulier français, ont retenu d'Artaud, ni à ce qu'ont dit de lui les spécialistes de littérature — sinon dans quelques rares cas. Je résume sa proposition : le théâtre de l'oralité méthodiquement exploré par Artaud dans les dernières années de sa vie a été entendu, saisi et prolongé par les poètes-proféracteurs de l'après-guerre, de telle sorte qu'on peut parler entre eux d'une ligne performative continue². La nouveauté de cette thèse vient de ce qu'elle articule pour la première fois deux idées déjà formulées (1. Entre 1946 et 1948, année de sa mort, c'est bien à l'élaboration d'un théâtre que travaille Artaud ; 2. Ce sont des poètes et non des metteurs en scène ou des acteurs qui vont porter son ultime héritage), mais minoritairement et surtout soutenues séparément, de part et d'autre du mur dressé depuis des décennies entre les spécialistes de théâtre et les spécialistes de littérature.

2Comment ce mur a-t-il pu être franchi ? Par la façon dont le sujet a été abordé. Avoir pris pour objet la *profération*, appréhendée en tant que forme poético-performative commune à plusieurs arts, dont l'art du théâtre, constitue le point fort de ce travail. Comment un tel choix a-t-il été rendu possible ? Par l'émergence d'un nouvel imaginaire théorique. Au moment où s'achève le projet ECHO, dédié à la voix dite « parlée » au théâtre dans la seconde moitié du xx^e siècle, je voudrais souligner que la recherche de Cristina De Simone tient en partie sa conceptualisation originale à une déjà longue pratique de l'interdisciplinarité, inédite, que l'équipe franco-québécoise CNRS/CRI (Centre de recherche sur l'intermédialité) « Le son du théâtre » a contribué à mettre en place

dans le champ francophone autour de la dimension phonique (aux deux sens de « sonore » et « vocal ») des arts vivants, alors que la réflexion théâtrologique contemporaine s'était spectaculairement rapprochée des disciplines traitant du visuel³. Elle doit aussi à cette culture sonore marquée par les *Sound Studies* une grande rigueur historique dans le traitement des archives.

³Si en effet « Le dernier Artaud et la naissance de la poésie en action » a bien toute sa place dans le site *Entendre le théâtre*, c'est sans doute parce que la prise en compte de l'acoustique et de l'auditif dans les arts du spectacle nous a conduits à redéfinir le périmètre du théâtral et à concevoir une porosité possible avec les autres arts du son et de la voix. Les recherches artaudiennes avaient privilégié soit le corps non verbal (du côté des théâtrologues), soit la démarche spirituelle ou métaphysique (chez les littéraires et les philosophes), soit, plus récemment, la création sonore (dans le cadre du courant musicologique très influent dans les *Sound Studies*). Cristina De Simone y a substitué une approche inédite, où les ultimes performances verbales d'Artaud sont à la fois appréhendées théâtrologiquement, c'est-à-dire d'abord comme des pratiques techniques, et inscrites dans une large histoire sociale et culturelle de la voix et de l'écoute (l'apport majeur des *Sound Studies*), une histoire dont Artaud a été la plupart du temps abstrait du fait du caractère hors norme de son œuvre. De même, aux études littéraires abordant séparément les différents courants poétiques de l'après-guerre, elle a substitué l'hypothèse d'une constellation parisienne de pratiques performatives se succédant sans solution de continuité, des manifestations d'Artaud aux poètes sonores, en passant par les lettristes et les poètes de la *Beat Generation*. Cette hypothèse, il convient de le souligner, s'est construite à partir de sa reconstitution personnelle des séances de lecture d'Artaud à la Galerie Pierre en 1947. Aucun chercheur avant elle n'avait adopté à la fois cette focale chronologique, topographique et thématique. Dans *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*⁴ [*Historiographie du théâtre. Une introduction*] publié en 2012 à l'attention des étudiants, Jan Lazardig, Viktoria Tkaczyk et Matthias Warstat avaient consacré un chapitre au « *Tondokument* » [document sonore] et à son exploitation dans les travaux universitaires. Ils avaient pris l'exemple du célèbre enregistrement de l'émission *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947), pour lequel ils avaient inventorié trois grands modes d'écoute, privilégiant respectivement la question de la parole (Jacques Derrida), la corporéité de la voix (Doris Kolesch, Helga Finter) et le média radiophonique (Allen S. Weiss, dans une étude qui associait son usage à la maladie mentale). Le théâtre en tant que pratique concrète était absent, l'approche d'Helga Finter mise à part⁵. Notons que ce manuel élaboré en Allemagne ne mentionne pas la recherche italienne et non traduite qui a constitué pour Cristina De Simone un élément majeur, j'y reviendrai. Quant à la seconde composante de la proposition : le rapport entre les poètes en action et Artaud, l'ouvrage *Proférations !*, qui suit de très près la thèse, ne comporte pas l'« état des lieux bibliographique » inséré dans l'introduction, sans doute jugé trop doctoral et potentiellement ennuyeux. On peut le regretter, car les seize pages où Cristina De Simone rendait à César ce qui était à César d'une façon à la fois précise et vivante, permettaient au lecteur de découvrir la richesse des sources secondaires consultées par la doctorante, ce qu'elles lui avaient apporté et, finalement, la nouveauté de sa proposition, que seul un catalogue d'exposition dirigé par Kaira M. Cabañas, *Specters of Artaud, Language and the Arts in the 1950's* (Madrid, 2012) avait esquissée. Grâce à un long travail sur les archives de la Beinecke Library à Yale et de la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou, Cristina De Simone a contribué à la reconstitution de l'histoire du début du lettrisme et rétabli les liens entre le lettrisme et la poésie action ou sonore, occultés

par certains protagonistes majeurs jusqu'aux années où elle-même a entrepris sa thèse. Les années 1960, et en particulier le rôle joué par le festival Fluxus à l'American Center, l'histoire du Domaine poétique ou encore les événements organisés par Henri Chopin, ont été reconstituées grâce à une série d'entretiens avec les acteurs et à la consultation d'archives privées et publiques.

4Je voudrais illustrer les effets de l'articulation entre études théâtrales, *Sound Studies* et histoire sociale et culturelle en évoquant un domaine où Cristina De Simone a considérablement modifié l'état de l'art : la relation entre la *Beat Generation* et Artaud. Jusque-là, y compris chez les spécialistes de la performance (à l'exception de Cabañas déjà citée ou de Douglas Kahn), l'essentiel semblait être passé par le Living Theatre, en un aller-retour légendaire du *Théâtre et son Double* entre la France et les Etats-Unis. C'est le corps non verbal, l'immersion sonore, la violence du théâtre- peste qui semblaient constituer l'héritage d'Artaud. Il n'existait aucune étude de la façon dont s'étaient transmis les pratiques orales et les enregistrements des dernières années. Une part importante de la thèse, fondée sur la consultation de nombreuses sources, dessine un premier réseau de témoins directs, de narrateurs, devenus passeurs de bandes et d'émotions contagieuses (dans les chapitres « Artaud aux États-Unis » et « Retour à Paris »), avant que s'esquisse dans « La *Beat Generation* à Paris » une géographie parisienne plus large, plus composite, comportant des milieux et des lieux d'où le théâtre n'est pas absent : lieux de poésie, d'expositions, de jazz, de radio d'essai, des cabarets et des petits théâtres, où l'on croise Tardieu (figure centrale), Polieri, Barrault, Blin, Casarès, Montero, Sapritch, Farabet, Moukhine, Eyraud, Weingarten, Jean-Loup Philippe, à une période où les petites scènes ne dissocient pas le poétique du dramatique, le proféré du parlé ou du chanté. Ainsi, la reprise par les poètes performeurs des dernières manifestations d'Artaud, favorisée par la culture aurale⁶ originale de l'immédiat après-guerre en France, aura été activée par de vivantes connexions américaines, étudiées pour la première fois et avec une grande précision documentaire.

*

5Je voudrais consacrer le reste de cette recension à la façon dont Cristina De Simone est parvenue à nous faire véritablement entendre Artaud : d'abord en étant attentive à la parole originale et pénétrante d'un chercheur proche du travail théâtral et sensible à la dimension concrète de la « xylophonie » à laquelle Artaud s'exerçait inlassablement après la guerre ; ensuite, en apprenant auprès des « *sound students* » la double nécessité d'écouter vraiment les archives et de rendre compte de ces écoutes dans des textes soigneusement rédigés.

6Parmi les sources de la recherche de Cristina De Simone, il y a une autre histoire des études artaudiennes, italienne celle-là, et plus précisément la contribution de Marco De Marinis, spécialiste de théâtre, l'une des exceptions évoquées plus haut, dont elle reprend la formule « second théâtre de la cruauté », sous-titre d'un ouvrage paru pour la première fois en 19997. Pour De Marinis, explique-t-elle, il ne s'agissait pas seulement « de revitaliser les études théâtrales de l'œuvre d'Artaud (en réalité bien vivantes en Italie), mais surtout, de réhabiliter les années 1940 en tant que moment essentiel pour les enjeux d'ordre théâtral qui y sont soulevés : [...] d'une part, de libérer cette recherche de la sphère réductrice de la folie, de l'autre, et

plus spécialement, d'en souligner la portée singulière par rapport au Théâtre et son double⁸. »

⁷Ainsi, les pratiques vocales et rythmiques régulières d'Artaud à Ivry, ordinairement décrites comme des effets de la maladie ou d'une quête thérapeutique, sont mises en relation avec son nouvel intérêt pour la lecture à haute voix et apparaissent comme un « entraînement précis et constant », un « training » quotidien⁹.

⁸De Marinis et Cristina De Simone, qui le cite, pensent que l'édition des *Œuvres* réalisée par Évelyne Grossman pour la collection « Quarto » de Gallimard en 2004 « aurait pu inverser nettement la tendance [d'évacuation des questions touchant aux arts du spectacle], car l'ordre chronologique choisi, à la différence de celui des *Œuvres complètes* [Gallimard, 1976-1994], qui est thématique, permet de saisir non seulement que la recherche d'Artaud a toujours été interdisciplinaire, mais aussi que le théâtre a été une préoccupation centrale au-delà des années 1930, non du point de vue quantitatif, mais qualitatif¹⁰ ». Il n'en a rien été. Soulignons à nouveau que si tant de spécialistes de théâtre ont pensé qu'Artaud s'était finalement éloigné du théâtre, c'est qu'ils considéraient a priori l'oralité comme a-théâtrale, ou accessoire dans la création théâtrale, ou bien qu'ils estimaient que les ultimes expériences d'Artaud s'étaient soldées par un échec — ce que pensaient aussi plusieurs artistes convaincus de réaliser ce qu'il avait préfiguré. Cristina De Simone mentionne le Living Theatre, Grotowski et Carmelo Bene¹¹. À l'aveuglement concernant les dernières années ont échappé, poursuit-elle, « ceux qui ont connu et suivi Artaud dans ces années 1940 » :

Si Marco De Marinis a le mérite de souligner aujourd'hui l'importance de cette période du point de vue des études théâtrales, il réhabilite l'interprétation qui était celle notamment de Paule Thévenin et d'Alain et Odette Virmaux, et qui, depuis, semble avoir été occultée [...]12.

⁹Dès les premières pages de la thèse, Cristina De Simone mentionne *The Audible Past*. « Cet ouvrage, dont l'introduction a été traduite en français pour la première fois dans le n° 197 de *Théâtre/Public* [*Le Son du théâtre I. Le passé audible*, n° 197, 2010], déconstruit le récit dominant de la culture occidentale moderne comme étant une culture fondamentalement visuelle¹³. » La fréquentation de « *sound students* » proches de l'histoire technique et intermédiale l'a conduite à accorder une attention systématique, non seulement aux technologies sonores et à l'usage artistique qu'en fait Artaud¹⁴, mais aussi aux phonogrammes de la période touchant à Artaud et à consulter ceux qui étaient encore disponibles. Conséquence : une forte présence, partout dans la thèse, d'enregistrements qui permettent d'entendre comment celui-ci a été entendu. La plupart n'avaient pas été sollicités ou pas précisément étudiés. Et c'est avec des précautions d'historienne qu'elle exploite ces documents dont elle sait qu'ils ne sont jamais immédiatement « audibles ». Pour analyser la contribution de Breton à la soirée d'hommage organisée au Théâtre Sarah Bernhardt, par exemple, elle se sert de la fiche INA (un descriptif succinct des composantes de l'émission), du texte publié de l'allocution, de sa propre retranscription de l'allocution à partir de l'enregistrement radiophonique « en réintégrant la partie finale qui a été coupée » [dans le CD] — elle s'intéresse aussi à ce qui a été coupé dans la retransmission radiophonique —, car elle veut « être au plus près de l'événement tel qu'il s'est déroulé, en marquant ainsi, par exemple, les moments d'applaudissement¹⁵ » — ce qui nourrit une analyse très

fine. Elle note « qu’au moment d’évoquer les caractéristiques saillantes qui font la force d’Artaud, Breton mentionne en premier lieu, et avant ses ouvrages, sa “personnalité” et l’“intonation de sa voix” [valorisant ainsi] la profération dans sa relation à cette énergie révolutionnaire dont il est question et qu’il faut retrouver ». Elle présume que Breton a été marqué par son expérience de speaker radio pour « La Voix de l’Amérique ». Autre exemple : ce qui concerne Colette Thomas dans la même manifestation. Si la séquence où est intervenue la comédienne n’a pas été conservée dans le document radiophonique diffusé, suggère De Simone, c’est sans doute parce qu’elle n’était pas professionnelle et surtout parce qu’elle s’approchait de ce que lui avait demandé Artaud : « métalliser les mots forts ». Sur le très commenté *Pour en finir...*, elle accroît nos connaissances en reconstituant la circulation de la bande magnétique « subtilisée » par Lebel à la Maison de la Radio dès la fin des années 1950.

10Ainsi *Proférations !* (le néologisme est de Cristina De Simone — inspiré par Ghérasim Luca) invite « à regarder ces expériences qui se situent (volontairement) aux marges du théâtre, tout en constituant des véritables laboratoires esthétiques en ce qui concerne le travail sur la performativité de la parole¹⁶. »

11La manière dont, en France principalement, les études théâtrales ont, au début des années 1970, réorganisé leur objet autour d’un « art de la mise en scène » souvent réduit à sa dimension visuelle ou audio-visuelle non-verbale, abandonnant aux approches dramaturgiques ou littéraires l’étude du « texte », comme si celui-ci ne pouvait constituer une composante structurelle de cet art, a été dommageable. Rompant avec cette perspective, la proposition de Cristina De Simone se situe à l’articulation de deux pensées : celle d’une oralité performée et celle d’un théâtre (le théâtre occidental) fondamentalement « parlant ». Pour ce qui est du théâtre, la référence pertinente est ici Élie Konigson. Le récit de genèse qu’il propose (spécialiste des formes théâtrales du Moyen Âge et de la Renaissance, il en décrit ailleurs la genèse historique) se trouve dans l’Ancien Testament : il montre le Roi Saül et la nécromancienne d’Endor, décrite comme une ventriloque qui, à la demande de son visiteur et malgré l’interdiction absolue d’un tel acte, fait parler le fantôme de Samuel. Élie Konigson énumère les composantes de cette scène : la voix qui parle, l’auditeur, la dimension de transgression, le « jeu » admis par les protagonistes. La « mise en scène » au sens moderne ne figure pas dans cette structure minimale, qui comporte aussi un rapport particulier à l’espace. En Europe, dit-il, « le lieu fondamental de la représentation s’inscrit dans les terres balisées de l’urbanité ». Le lieu du jeu est pauvre, il « naît en même temps que le texte qui le fonde » et « résiste aux manipulations parce qu’il est inscrit dans le fondement du rapport de notre corps à son environnement. [...] Contrairement aux autres arts, le théâtre fait son miel avec le vide¹⁷. » Le théâtre ainsi défini entretient avec la poésie performée un lien direct. Cependant, malgré la proximité de leurs objets, la jonction ne s’est pas faite entre les recherches d’Élie Konigson et celles de Paul Zumthor. Selon le tout dernier Zumthor¹⁸, l’oralité, qui ne se confond pas avec le « parler » ordinaire, est « performance », l’oralité « médiatisée » (radio, disque, etc.) ne l’étant pas moins que l’oralité traditionnelle. « Plus encore, intervenant après plusieurs siècles d’hégémonie de l’écriture, les média auditifs et audiovisuels restituent à la voix humaine une autorité sociale qu’elle avait perdue. » Zumthor poursuit :

Peu de chose distingue, du théâtre, la poésie orale, et les exemples ne manquent pas de situations où la distinction perd toute pertinence. Dans toute performance le théâtre est présent, comme une virtualité

prête à se réaliser.

12Si donc la poésie-performance dont parle Cristina De Simone s'inscrit dans le champ théâtral, ce n'est pas seulement parce que le cinéma lettriste « se fait théâtre » ou parce que la poésie devient « art scénique », dans les années 1960-1970, mais pour des raisons plus fondamentales. Comme le souligne Philippe Despoix, dans son introduction au texte de Zumthor, « l'oralité apparaît comme une forme élémentaire de théâtralité ».

13L'ouvrage *Proférations !* représente ainsi, au-delà de lui-même, une nouvelle génération de chercheurs à la fois inventive dans l'idée et rigoureuse dans les protocoles, dialoguant de part et d'autre du mur institutionnel évoqué plus haut entre théâtrologues et littéraires²⁰. Leurs travaux témoignent d'une rupture radicale avec ce qui trahissait une incompréhension, ou une peur, de la parole, paralysante pour la pensée. Toutes leurs recherches, notons-le, s'inscrivent clairement dans une histoire sociale de la parole, d'où leur importance aujourd'hui.

bibliographie

Site Entendre le théâtre : <http://classes.bnf.fr/echo/>.

Revue Sciences/Lettres, n° 5, *L'Écho du théâtre. Dynamiques et construction de la mémoire phonique, xx^e-xxi^e siècles*, dir. Hélène Bouvier et Marion Chénétier-Alev, en ligne, 2017 : <https://journals.openedition.org/rsl/1034>.

Revue Sciences/Lettres, n° 6, *L'Écho du théâtre 2. La scène parle. Voix, acoustiques et auralités (seconde moitié du xx^e siècle)*, dir. Jeanne Bovet et Marie-Madeleine Mervant-Roux, en ligne, 2019 : <https://journals-openedition.org/rsl/1294>.

Théâtre/Public, n° 197, *Le Son du théâtre I. Le passé audible*, dir. Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux, 2010.

Boisson Bénédicte, « Une “bande-son” trop peu écoutée : la musique de scène des Cenci d'Antonin Artaud », dans J.-M. Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Le Son du théâtre (xix^e-xxi^e siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, op. cit., p. 247-260.

Cabañas Kaira M. (dir.) et Acquaviva Frédéric (collaboration), *Specters of Artaud. Language and the Arts in the 1950's*, Madrid, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, 2012.

Curel Agnès, « Une voix en métamorphose. De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre », thèse en études théâtrales, soutenue en 2018 à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

De Marinis Marco, *La danza alla rovescia di Artaud: il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*(1999), 2nde éd., Rome, Bulzoni, 2006.

De Simone Cristina, *Proférations ! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Paris, Les Presses du réel, 2018.

Finter Helga, « Artaud and The Impossible Theatre. The Legacy of the Theatre of Cruelty », trad. Matthew Griffin, dans *The Drama Review*, vol. 41, n° 4, 1997, p. 15-40.

Konigson Élie, « Espaces dramatisés », dans *Ligéia. Dossiers sur l'art*, n° 73-76, *Art et Espace*, 2007, p. 76-84.

Lazardig Jan, Tkaczyk Viktoria et Warstat Matthias, *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*, Tübingen, A. Francke, coll. « UTB », 2012.

Larrue Jean-Marc et Mervant-Roux Marie-Madeleine (dir.), *Le Son du théâtre (xix^e-xxi^e siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS, 2016.

Pardo Céline, *La Poésie hors du livre (1945-1965)*, Paris, PUPS, 2015.

Sterne Jonathan, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke UP, 2003 ; *Une histoire de la modernité sonore*, trad. Maxime Boidy, Paris, La Découverte et Philharmonie de Paris, 2015.

Zumthor Paul, « Oralité », traduction de l'entrée « Mündlichkeit/Oralität » (1994), dans *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, t. 4, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2002, publiée avec une préface de Philippe Despoix dans *Intermédialités*, n° 12, *Mettre en scène*, dir. George Brown, Gerd Hauck et Jean-Marc Larrue, 2008, p. 169-202.

notes

1 Une présentation est disponible sur Fabula : https://www.fabula.org/actualites/entendre-le-the-tre-un-voyage-sonore-dans-le-the-tre-francais-du-xxe-siecle_95776.php/. Le site pédagogique a été conçu dans le cadre du projet ANR ECHO : <http://classes.bnf.fr/echo/>.

2 Histoire décrite et analysée en trois séquences : la recherche ultime d'Artaud revenu à Paris (1946-1948), le mouvement lettriste (1946-1952), puis la « pluralité d'expériences des années 1950-1960 » (1953-1969).

3 Sur le projet « Le son du théâtre » (2008-2012), voir Jean-Marc Larrue et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Le Son du théâtre (xix^e-xxi^e siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, Paris, CNRS, 2016. Sur le projet ECHO (2014-2018), voir les deux livraisons de *Revue Sciences/Lettres* : n° 5, dir. Hélène Bouvier et Marion Chénétier-Alev, en ligne, 2017, <https://journals.openedition.org/rsl/1034>, et n° 6, dir. Jeanne Bovet et M.-M. Mervant-Roux, en ligne, 2019, <https://journals.openedition.org/rsl/1294> ; consultés le 3 avril 2020.

4 Jan Lazardig, Viktoria Tkaczyk et Matthias Warstat, *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*, Tübingen, A. Francke, coll. « UTB », 2012, p. 197-206.

5 Cristina De Simone cite d'Helga Finter, « Artaud and The Impossible Theatre. The Legacy of the Theatre of Cruelty », traduit par Matthew Griffin, dans *The Drama Review*, vol. 41, n° 4, 1997, p. 15-40 (*Proférations !* p. 101). Dès 1980

(« Entre clameurs et citations : la voix soufflée », partiellement paru dans *Spirales. Journal international de culture*, n° 16, 1982, p. 43-46), Helga Finter montre qu'Artaud « après Auschwitz » considère la voix comme « l'élément théâtral par excellence ».

[6](#) Le terme « auralité » (« aurality »), du latin « auris » (oreille), comble un vide lexical entre « ouïe » (couvrant l'ensemble de la perception auditive) et « écoute » (désignant une perception culturellement structurée et volontaire). Il désigne une expérience auditive à la fois involontaire (on entend sans écouter) et culturellement structurée (par un ensemble de codes liés à l'époque, au lieu, au milieu, *etc.*).

[7](#) Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud: il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)* [La danse à l'envers d'Artaud : le second théâtre de la cruauté (1945-1948)], Porretta Terme, I quaderni del battello ebbro, 1999.

[8](#) Cristina De Simone, thèse de doctorat, p. 36-37.

[9](#) Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud: il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, 2nde éd., Rome, Bulzoni, 2006, postface, p. 284, cité par Cristina De Simone, *Proférations !*, *op. cit.*, p. 22. Sa traduction.

[10](#) *Ibid.*, p. 263, cité par Cristina De Simone, thèse de doctorat, p. 36.

[11](#) Voir *Proférations !*, p. 22-23.

[12](#) *Ibid.*, p. 23.

[13](#) Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke UP, 2003 ; *Une histoire de la modernité sonore*, trad. Maxime Boidy, Paris, La Découverte et Philharmonie de Paris, 2015, cité p. 27 de la thèse.

[14](#) Un domaine qui s'est enrichi depuis l'étude précise de l'émission *Pour en finir...* par Évelyne Grossman (voir les notes de son édition du texte, *Œuvres complètes*, t. xiii, Gallimard, 1974). Sur le rôle joué par le cinéma sonore, Cristina De Simone renvoie à Mireille Brangé (*Proférations !*, p. 113, note 59). Il faut ajouter Bénédicte Boisson, « Une "bande-son" trop peu écoutée : la musique de scène des Cenci d'Antonin Artaud », dans *Le Son du théâtre (xix^e-xxi^e siècle)*, *op. cit.*, p. 247-260.

[15](#) Thèse, p. 77-86. *Proférations !*, p. 51-57.

[16](#) *Proférations !*, p. 14. Cristina De Simone note qu'Helga Finter avait souligné « l'apparition des "théâtralités de la voix" depuis notamment les recherches du théâtre américain des années 1970, et [...] ainsi pris le contre-pied de ces interprétations dominantes qui ont défini la recherche d'un Bob Wilson comme un "théâtre d'images" ». (Thèse, p. 29.)

[17](#) Élie Konigson, « Espaces dramatisés », dans *Ligéia. Dossiers sur l'art*, n° 73-76, *Art et espace*, 2007, p. 76-84.

[18](#) Paul Zumthor, « Oralité », traduction de l'entrée « Mündlichkeit/Oralität » (1994), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches*

Wörterbuch, t. 4, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2002, publiée avec une préface de Philippe Despoix dans *Intermédialités*, n° 12, *Mettre en scène*, dir. George Brown, Gerd Hauck et Jean-Marc Larrue, 2008, p. 169-202.

[19](#) *Proférations !*, respectivement p. 247 et 403.

[20](#) Je pense en particulier à *La Poésie hors du livre (1945-1965)* de Céline Pardo (Paris, PUPS, 2015). Ou à Agnès Curel, *Une voix en métamorphose. De l'art du boniment au bonimenteur en scène : enquête sur une mémoire sonore du théâtre*, thèse en études théâtrales soutenue en 2018 à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

pour citer cet article

Marie-Madeleine Mervant-Roux, « « Entendre le théâtre ». Par exemple le dernier Artaud, avec ses premiers auditeurs », *Acta fabula*, vol. 21, n° 6, « Les études théâtrales à l'intersection des disciplines », Juin 2020, URL : <http://www.fabula.org/lodel/acta/index.php?id=12943>, page consultée le 04 novembre 2020.