



DIACRITIK

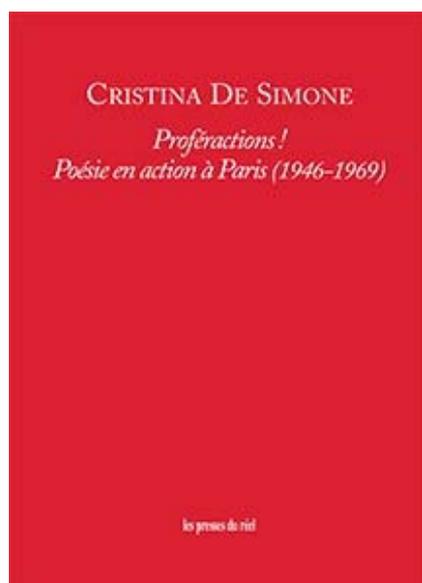
— LE MAGAZINE QUI MET L'ACCENT SUR LA CULTURE —

Emmanuèle Jawad / 5 septembre 2018 / [Entretiens](#), [Livres](#)

« Hors de la page » (1/3) : Une série d'entretiens avec Cristina De Simone

A l'irruption en ces mêmes années du mouvement lettriste à Saint-Germain-des-Prés, de l'arrivée de la Beat Generation à la fin des années 1950, du festival Fluxus et des différents événements organisés par Jean-Jacques Lebel, Jean-Clarence Lambert et Henri Chopin durant les années 1960, *Proférations !*, que vient de publier Cristina De Simone, propose une histoire de ces pratiques qui, à Paris, entre 1946 et 1969, ont lié poésie et performance et fait de l'oralité leur champ d'investigation principal. Premier entretien d'une série de trois avec l'auteure.

Votre livre *Proférations! – Poésie en action à Paris (1946-1969)* étudie la poésie-performance sur deux décennies durant lesquelles Paris s'apparente à un laboratoire des avant-gardes. Cette étude retient trois périodes distinctes : la recherche d'Artaud autour de l'oralité (1945-1948), le mouvement lettriste (1946-1952), et les expériences des années 50 et 60. Votre livre est introduit par une référence à la lecture du poème d'Hugo Ball « Gadjji Beri Bimba » au Cabaret Voltaire. Quels enjeux spécifiques sont mis en évidence dans ce découpage en trois périodes et pourquoi commencer cette histoire par à cette lecture de Ball qui a eu lieu à une période antérieure?



Cette étude est *une* histoire d'une pluralité d'expériences poétiques qui ont fait de l'oralité leur champ d'intervention principal. Si j'ai placé la description de la célèbre lecture d'Hugo Ball au Cabaret Voltaire au début de l'ouvrage, en guise d'« ouverture » ou de longue exergue, c'est parce que je souhaitais qu'elle fonctionne telle une évocation, fragmentaire, rappelant que la « poésie en action » commence bien avant l'époque sur laquelle je me suis focalisée, et que le mouvement dada est incontournable pour tous ceux qui s'intéressent à ce sujet. Je souhaitais aussi suggérer à la fois la proximité et l'écart – ou la variation – avec les pratiques poétiques et expérimentales de l'oralité d'après la Seconde guerre mondiale. Mais surtout, commencer par cette

performance historique me permettait de mettre en relief une question fondamentale qui émerge avec force en pleine Première guerre mondiale et que l'on retrouvera par la suite chez Artaud : au moment où, pour reprendre les mots de Walter Benjamin, « les gens revenaient muets du champ de bataille, non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable », Ball plonge dans la tentative utopique de refaire la langue du corps et le corps de la langue.

D'autres découpages auraient été possibles, à partir même de la détermination de la période et du lieu. Mais au fur et à mesure de mes recherches – qui ont commencé ailleurs, notamment par intérêt pour le théâtre de Carmelo Bene et par une pratique de la voix sur scène, que j'ai reprise à la suite de ce travail universitaire –, je me suis rendue compte que Paris, entre l'après-guerre et 68, a été un laboratoire formidable et

international de l'oralité poétique, et donc que le choix de ce cadre permettait d'observer une multitude de cheminements. Ces expériences se sont développées dans une relation particulièrement étroite, voire indissociable, avec des problématiques majeures de leur époque : à travers la critique de l'« oculocentrisme », du langage comme séparé du corps, et d'une poésie comme séparée de l'oralité, c'est en effet tout un rapport au monde, à soi, à l'autre, informé par le contexte capitaliste des « Trente Glorieuses », mais aussi d'après-guerre, de guerre et de décolonisation, que ces pratiques ont essayé de destituer, de réinventer, de *reconfigurer*.

Concernant la scansion en trois parties, le premier temps s'est dégagé lorsque je me suis aperçue de l'importance et de la spécificité de la recherche du dernier Artaud, centrée sur l'oralité – et en cela les travaux de Marco De Marinis ont été pour moi décisifs –, ainsi que du réseau de transmissions qui s'est tissé avec la jeune génération des années d'après-guerre, Artaud ayant été présent et extrêmement actif à Paris en 1946-1948. Si j'ai fait alors le choix de consacrer toute la première partie à cette dernière période de la recherche d'Artaud, c'est parce que, comme un moment primordial qui va ensuite se déployer en différentes forces en expansion, elle met en œuvre des problématiques et des aspirations qui vont traverser les deux décennies qui suivent la disparition du poète.

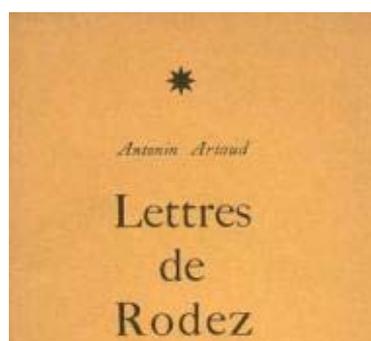
Avec la deuxième partie, j'ai voulu contribuer à éclairer le rôle joué par le mouvement lettriste dans les années d'après-guerre, d'autant plus que son histoire a souffert d'un oubli auquel non seulement les situationnistes, mais aussi les poètes-performeurs des années suivantes ont largement concouru. Composé à ses débuts de jeunes de vingt ans – dont plusieurs sont influencés tout particulièrement par Artaud –, le mouvement lettriste a donné un cadre à des jeunes aux aspirations politiques et artistiques ne voulant se rallier ni au PCF ni aux *Temps Modernes*. À un moment où se réélaboraient les traumatismes de la guerre et la déception de ne pas avoir vu les idéaux de la Résistance s'imposer, mais aussi au moment où les premiers signes du capitalisme avancé commençaient à pointer, le lettrisme a fait de l'oralité l'instrument pour réinventer le langage et retrouver une présence. Se définissant comme une nouvelle avant-garde, le lettrisme s'attèle à créer des nouveaux espaces d'invention en commençant par réactiver les actions d'irruption poético-politique dans les lieux publics des dadaïstes et des surréalistes. Le lettrisme remue le milieu artistique de l'époque par ses publications, qui poussent des « anciens », comme Iliaszd, Bryen, Hausmann et Schwitters, à éditer ou rééditer leurs travaux pour montrer l'antériorité de leur recherches – ce qui a comme effet d'alimenter l'intérêt pour les poésies phonétiques. Mais surtout, les lettristes réalisent des films de plus en plus à la lisière du cinéma et de la performance qui, à partir d'une réflexion sur le rôle du spectateur et les modalités de réception que le cinéma permet – emblématiques, à leurs yeux, d'une passivité généralisée, éthique et politique –, critiquent et réinventent la hiérarchie entre l'image et



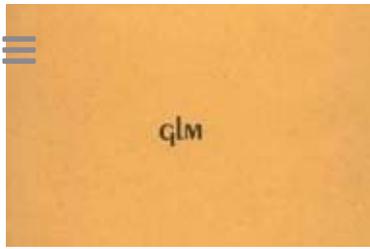
Le son, et expérimentent par là les possibilités offertes par l'enregistrement sur bande magnétique, la spatialisation du son et le rapport à l'écran. Ces expériences ouvrent à la critique du spectacle au cœur de la réflexion de Debord, et sont cruciales pour le développement à venir de la poésie-performance à Paris.

Pour ce qui est de la troisième partie, la période 1953-1969 me semblait constituer une séquence ultérieure : nous sommes à la fin de l'après-guerre, au début de la « société du spectacle », et le lettrisme subit des scissions majeures dès la conclusion de l'aventure cinématographique, avec notamment la fondation de l'Internationale lettriste – qui deviendra l'Internationale Situationniste –, qui met au premier plan la question du dépassement de l'art dans la vie, pour une « poésie sans poèmes ». Ensuite, dans un prolongement des expériences lettristes et sous l'influence des musiques électroacoustiques, ou encore de Fluxus, les années 1960 voient se déployer les expérimentations de poésie via les technologies du son, mais aussi l'organisation de soirées et des publications qui ont participé à faire de la poésie-performance un domaine artistique en soi, spécifique par rapport au théâtre, à la musique et à la poésie ne renouant pas avec l'oralité. Au moment où Raoul Vaneigem, en citant Artaud, clamait la nécessité d'une poésie dans la vie, la poésie-performance commence ainsi à se spécialiser et à s'instituer.

Enfin, pourquoi commencer précisément par 1946 et terminer sur l'année 1969 ? Ces dates ont été choisies parce qu'elles coïncident avec deux événements qui ont donné forme à cette recherche : 1946 est l'année du retour d'Artaud à Paris, après neuf ans d'internement psychiatrique, et 1969 est l'année d'une manifestation au Théâtre du Vieux-Colombier intitulée *Liberté de parole* : un événement qui du point de vue aussi symbolique revêt un intérêt majeur en raison du titre, qui entre directement en résonance avec Mai 68, mais aussi pour le lieu où il se déroule – à savoir le même théâtre qui a accueilli en 1947 la conférence mythique d'Artaud –, pour les artistes qu'il rassemble – tous les protagonistes de la présente histoire –, ainsi que pour les aspirations contradictoires qui y sont réunies, représentatives de l'ensemble de la période. Plus particulièrement, j'ai adopté ce cadre chronologique pour mettre en relief la volonté de rupture avec 1945 – avec la guerre et l'échec politique de la Résistance – de la part des artistes dont j'ai observé la trajectoire, et une conjonction très forte avec les événements de Mai 68, qui puisent leurs racines dans le terrain politique et artistique de l'après-guerre.



Le travail d'Artaud durant ses dernières années pose la question du langage dans son rapport au corps dans des recherches qui se développent en 1946-1947 lors de publications, de manifestations publiques et d'enregistrements radiophoniques. Quels sont les apports d'Artaud en ce qui concerne l'oralité durant cette période? Dans cette approche, quelles sont les conséquences sur les poètes-performeurs des années 50 et

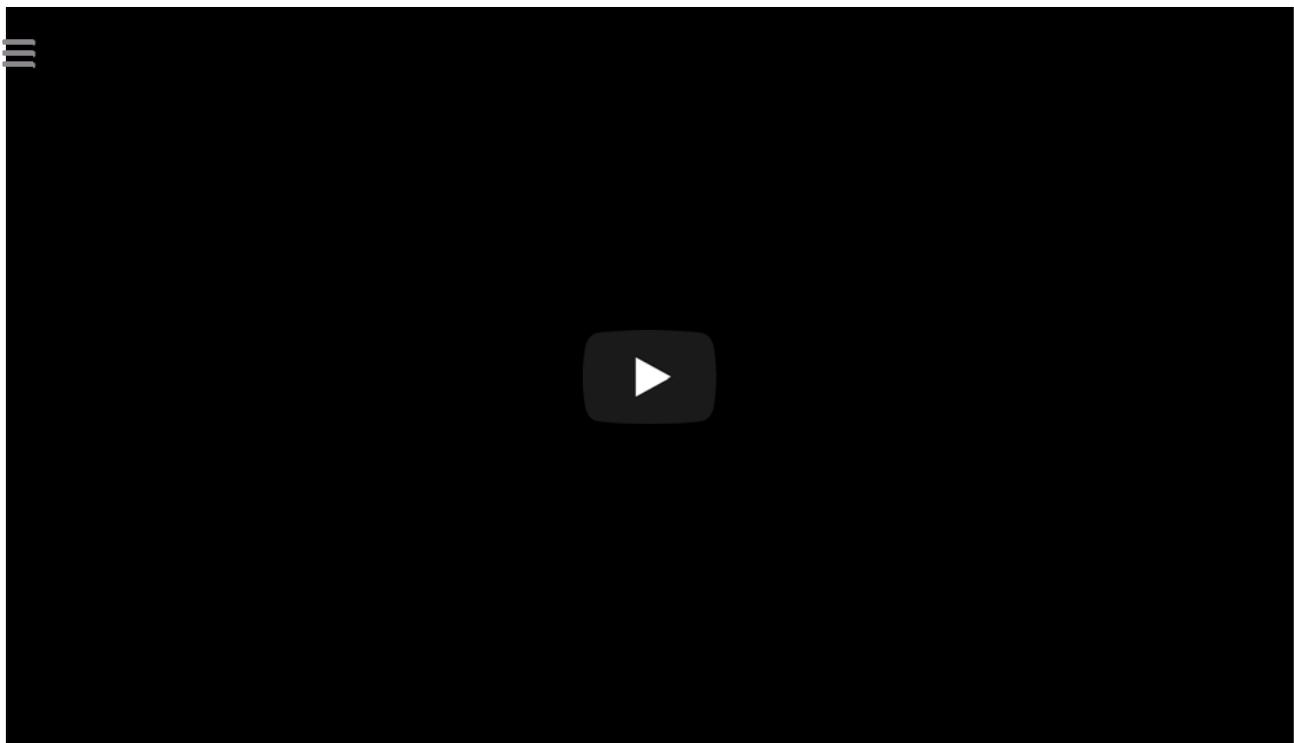


60 ?

Je répondrai en rappelant tout d'abord que c'est dans le contexte de l'asile de Rodez, au moment où il commence à se rétablir, qu'Artaud entame une pratique régulière de l'oralité, un exercice qui est conçu à la fois comme poétique et théâtral, sans distinction, tout en dépassant le cadre artistique. À travers le souffle et la voix, il s'agit pour Artaud de se reconstituer, de se libérer de différentes formes d'emprise, de réinventer à la fois le rapport au langage et au corps. Dans sa chambre d'asile, pendant la Seconde guerre mondiale, et plus tard dans sa chambre à Ivry et dans différents espaces privés et publics, Artaud, tel un griot, pousse sa voix, qui se module et forge des mots dans une relation étroite avec les mouvements du corps, avec l'action de heurter rythmiquement une surface en tapant des pieds, et/ou à l'aide d'une canne, d'un couteau, d'un marteau. Artaud bouge, chante, chantonne, inspire, expire, renifle, crie, tournoie, cogne, déchire, et son travail graphique, que ce soit de l'écriture ou du dessin, est un prolongement direct de cette activité.

Si on lit sa correspondance de cette période, on peut s'apercevoir combien l'oralité est pointée comme centrale. Par exemple, dans le projet de lettre à Georges Le Breton autour de l'interprétation des *Chimères* de Nerval, Artaud affirme que l'*entendement* d'un poème ne peut que passer par l'écoute et par l'*épreuve* de la diction. C'est hors de la page que le sens se manifeste et s'éprouve, se concrétise à travers la voix et le corps. Nous pouvons de fait retracer une opposition fondamentale pour toute l'histoire de la poésie-performance entre lecture silencieuse et lecture à voix haute : selon cette perspective, lecture à haute voix – « haut plein des voix », dit Artaud – et lecture silencieuse se trouvent aux antipodes, dans la mesure où la deuxième entretiendrait, favoriserait même une appréhension divisée du fait poétique, alors que la première permettrait d'aller vers son unité.

Le caractère physique du langage est mis en avant par Artaud à travers la profération pour ses effets libérateurs, de défense et d'exorcisme, mais également pour se réappropriier l'unité de celui-ci, où son, qualité de projection et sens ne font qu'un bloc. Le combat contre la séparation entre corps et esprit, qui anime toute la recherche d'Artaud, concerne aussi et d'abord le langage. Si le langage est abordé par Artaud par sa matérialité, ce n'est pas parce que le sens serait secondaire, mais pour le réintégrer dans sa dimension physique, sans laquelle il serait inachevé. D'où l'importance de la pratique de la profération et d'une écriture qui a besoin d'être actée pour se réaliser, selon une conception qui, à Paris, sera au cœur notamment de la pratique lettriste et que l'on retrouvera chez les poètes-performeurs des années suivantes.



Le terme de poésie-performance se rapporte dans cette étude à la fois aux lectures à haute voix et aux pratiques performatives. Que recouvre ce choix terminologique au regard de l'action orale ?

J'ai choisi d'adopter ce terme relativement récent pour ne pas reprendre une expression forgée par l'un des poètes de la période étudiée et privilégier par là l'une ou l'autre figure : je pense en particulier à « poésie action » de Heidsieck et à « poésie sonore » de Chopin, les grands protagonistes à partir des années 1960. Par ailleurs, dans les intentions de Chopin, « poésie sonore » indique exclusivement ces expériences poétiques faisant un usage esthétique des technologies du son. L'appellation « poésie-performance » a alors l'avantage de ne pas faire référence à un poète en particulier mais aussi de ne pas impliquer nécessairement l'emploi des technologies du son. Le terme « poésie-performance » entend saisir de manière plus générale l'aspect d'action à l'attention d'un public, reliant le poète et ceux qui l'écoutent, qu'ils soient présents ou « en différé » : « poésie » indiquant ici le travail de mise en forme d'une expression orale du point de vue sonore, articulatoire et gestuel, et « performance » indiquant le fait de « montrer, souligner, révéler » à une assistance cette même action, selon la définition de Richard Schechner de la performance comme « *showing doing* ».



Je dois aussi préciser que le terme « poésie-performance » tel que je l'emploie recoupe par bien des aspects la notion de « poésie orale » élaborée par Paul Zumthor – qui a par ailleurs correspondu et collaboré avec Chopin à partir des années 1980 –, une notion qui permet d'articuler des pratiques de l'oralité de différentes époques et cultures, qu'elles soient traditionnelles ou non. Mais avec le terme « poésie-performance » j'entends pour ma part distinguer

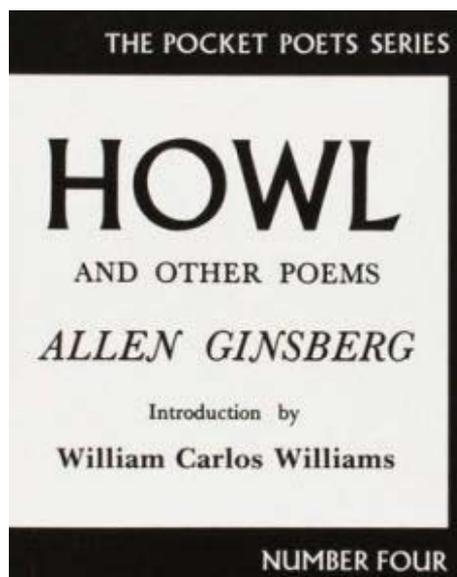


des expériences qui entretiennent un rapport pour le moins complexe avec la tradition. En effet, tout en pouvant faire référence à des traditions orales occidentales et/ou extra-occidentales, les poètes-performers n'en sont pas les héritiers directs mais ils réinventent des filiations et reconfigurent le domaine de l'oralité poétique à un

moment historique caractérisé encore par l'hégémonie idéologique de l'écrit, et cela malgré le fait que l'oralité jouisse d'un regain d'intérêt depuis le XIX^e siècle et d'une présence grandissante dans l'espace public et privé avec l'avènement des médias audiovisuels. Mais surtout, les poètes-performers composent et recréent des codes sans qu'il y ait une communauté déjà constituée pour les recevoir.

Le néologisme « profération » repris dans le titre du livre se réfère à Ghérasim Luca : « créaction ». Dans quelle mesure la « profération » rend-elle compte des différentes expériences d'action orale durant ces dernières années d'Artaud ?

Ce néologisme est en effet inspiré de Ghérasim Luca, qui définit son travail poétique de « créaction ». « Profération » entend mettre l'accent sur la profération conçue comme action. Ce terme sert de notion et formule aussi l'état idéal que les poètes-performers souhaitent atteindre. Ce mot-valise a été donc employé pour indiquer des intensités, des moments culminants, tout en exprimant l'aspiration ultime des pratiques qui ont fait l'objet de cette histoire. En ce qui concerne Artaud, son travail autour de l'oralité est une « profération » dans la mesure où des effets concrets sont délibérément visés, à la fois sur l'interprète et sur son auditoire. Par le souffle, la voix, l'invention langagière, il s'agit pour Artaud rien de moins que de refaire le corps humain, son anatomie, pour arriver à un « corps sans organes », capable de « danser à l'envers/ comme dans le délire des bals musette », lit-on à la fin de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. L'oralité d'Artaud est une bataille contre une certaine *organisation*, inscrite à même le corps, *incorporée*, et qui fonctionne par segmentation, en *séparant*.



Quels sont les textes, interventions, enregistrements fondamentaux qui fondent les recherches d'Artaud entre 1946 et 1948 ?

Je retiendrai ici trois moments, qui semblent comme scander cette dernière période de la recherche d'Artaud. Tout d'abord, la conférence au Vieux-Colombier le 13 janvier 1947, dans laquelle il s'agissait pour Artaud de sortir de tout dispositif de spectacle pour témoigner de son histoire, ou mieux, pour faire des révélations et, dans le même mouvement, transformer l'assistance. Cette séance a été vécue par Artaud comme à la fois un échec cuisant et une réussite inouïe, si l'on suit ses lettres : un échec lorsqu'Artaud

Essaie d'improviser son récit, qu'il avait pourtant écrit et répété, et une réussite lorsqu'il lit à haute voix les poèmes notés sur les cahiers qu'il amène avec lui sur scène. De fait, après avoir expérimenté avec violence l'impossibilité d'une parole improvisée qui soit, comme il dit, « vraie », la réussite éprouvée lors de la lecture de ses poèmes dans le cadre de la même séance semble conforter Artaud dans sa recherche autour de l'oralité poétique. C'est donc lors de cette manifestation qu'Artaud paraît définitivement élire la lecture poétique à haute voix comme la voie à suivre pour s'éloigner du spectacle et réaliser une action *efficace*. À la suite de cette soirée, Artaud continue ainsi à développer toute une technique de la profération qu'il ne cessera d'approfondir du point de vue pratique et théorique.

L'autre moment que je voudrais évoquer, ce sont les deux séances de lecture à la Galerie Pierre réalisées pendant le mois de juillet 1947 à l'occasion d'une exposition de dessins du même Artaud. Ces deux séances marquent en effet une autre étape importante, non seulement parce qu'elles sont l'occasion pour Artaud de diriger Colette Thomas, Marthe Robert, Roger Blin, et de faire des essais de spatialisation de la voix, mais aussi parce que Artaud y programme notamment la lecture de trois textes – dont *Aliéner l'acteur* et *Le théâtre et la science* – qui sont de véritables manifestes pour la pratique de la lecture à voix haute, considérée ici comme la clé de voûte de ce « théâtre de la curation cruelle ». Dans ces textes – lus par Artaud et par Colette Thomas –, le théâtre est conçu comme un « creuset » où il s'agit de faire une « révolution physiologique » pour libérer l'homme d'emprises, notamment et tout d'abord de l'emprise de la mort, considérée comme « un état inventé ». Il s'agit de forger *ex-novo* la condition de l'homme en réinventant concrètement le corps humain. Pour ce faire, l'acteur doit travailler avec son souffle et sa voix, selon une conception qu'Artaud reprend de son *Athlétisme affectif*. L'acteur est présenté comme un démiurge qui, poussé par un « affreux élan », engendre par la profération un vortex d'énergies. C'est une opération à la fois cruelle et thérapeutique, centrée sur le souffle. Il s'agit de *proférer* pour *perforer* l'atmosphère environnante et, surtout, l'assistance – perforer pour faire sortir, comme pour un abcès, tout ce qui entrave les « plus purs élans ». Un autre point majeur mis en évidence est que, tout en rejetant les conventions du jeu dramatique, cette *profération perforante* a besoin d'entraînement et d'une technique. Cette recherche d'un « théâtre de la curation cruelle » se construit alors sur des équilibres paradoxaux, demandant à la fois une « sortie de soi » et une précision absolue. Comme dans un laboratoire de physique nucléaire, il est question de travailler avec des puissances colossales en faisant preuve de la plus grande maîtrise.

Enfin, la pièce radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu*, censurée d'emblée et interdite jusqu'aux années 1970, est non seulement un témoignage majeur de cette recherche artaudienne autour de l'oralité et un moment d'expérimentation des possibilités technico-esthétiques offertes par la radio, mais aussi l'occasion pour Artaud de mettre au jour l'opposition critique entre « spectacle » et « émission », terme qui dans les notes autour de *Pour en finir* se réfère à la pièce radiophonique mais qui est employé en premier lieu dans son acception physique de « projeter au dehors ». Artaud aspire, à travers son *émission*, à une action qui s'affirme comme « réelle », en récusant toute

prétendue virtualité propre au spectacle de représentation, une émission qui ne fait pas que s'adresser à un public mais qui veut l'atteindre, comme on pourrait atteindre une cible.



Colette Thomas © Denise Colomb

La question de la voix, du souffle, du cri, est au centre des préoccupations d'Artaud concernant l'oralité. D'autre part, dans l'action d'une profération, Artaud refuse le jeu dramatique. Comment définir ces pratiques de l'oralité ? En quoi Colette Thomas, comédienne non professionnelle, formée par Artaud, intervient-elle de façon déterminante dans ses recherches ?

Samantha Marenzi a retracé dans sa thèse l'histoire encore méconnue de Colette Thomas et de son lien avec Artaud. Et en effet Colette Thomas se révèle être une figure clé pour appréhender le travail du dernier Artaud et la question du jeu.

Colette Thomas rencontre Artaud à la fin de son internement, grâce à son mari Henri

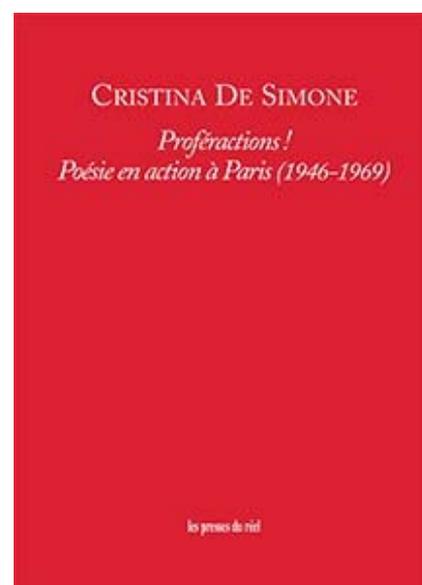
Thomas. Quelques années auparavant, elle avait tenté le concours d'entrée au Conservatoire, son désir étant de devenir comédienne, mais elle avait échoué. Artaud représente alors la rencontre non seulement d'une âme sœur, avec laquelle Colette Thomas s'identifiera de plus en plus jusqu'à sombrer dans la folie dès 1947, mais aussi d'un maître de théâtre. Et Artaud trouve en Colette Thomas une des « jeunes filles à naître » de son armée imaginaire pouvant l'accompagner dans sa quête. C'est ainsi que leur rencontre donne lieu à des séances d'un laboratoire où Artaud forme Colette Thomas à sa bataille, en lui transmettant sa pratique du souffle et de la profération, un laboratoire qui se construit autour de l'exercice de la lecture à voix haute. C'est sans doute cette prééminence de la diction des textes qui amène Colette Thomas à affirmer, dans son *Testament de la Fille morte*, que « le théâtre est une lecture à voix haute et intelligible du destin », une pratique perçue à la fois comme théâtrale et au-delà du théâtre, et qui fait écrire à Colette Thomas que le théâtre « est une initiation ». C'est ainsi que Colette Thomas sera choisie pour interpréter des extraits du recueil encore à paraître *Suppôts et Supplications* lors d'une soirée en hommage à Artaud au Théâtre Sarah-Bernhardt. Colette Thomas, comédienne non professionnelle formée par Artaud, se retrouvera ainsi sur la même scène que Jovet ou Dullin, ceux-là qui l'avaient renvoyée au concours du Conservatoire. L'interprétation de Colette Thomas a retenu tout particulièrement l'attention de la salle, si l'on suit les différents témoignages, qui chantent l'intensité de l'événement en en faisant même la cause d'une coupure d'électricité survenue pendant la lecture de la jeune femme. Artaud aussi est particulièrement satisfait. Cependant, il tient à écrire à Colette Thomas qu'elle n'est pas devenue « une nouvelle actrice » avec cette lecture, mais « un être vrai qui s'affirme sur le néant universel », en énonçant par là le motif du dépassement du jeu dramatique. À ce motif s'ajoute celui de la nécessité d'une maîtrise de la profération, qu'Artaud revendiquera notamment à la suite de sa conférence au Vieux-Colombier. Comme on peut le lire dans le texte prononcé précisément par Colette Thomas à la Galerie Pierre, pour Artaud il est fondamental que la lecture ne se fasse pas « en hystérie » mais, comme nous l'avons déjà rappelé, en développant une technique d'une immense précision. La « sincérité » de l'action s'articule donc à une maîtrise : on ne joue pas, on agit, tel un griot, avec un savoir-faire spécifique, et il ne s'agit pas de devenir un nouvel acteur, mais un « être intégral de poésie ». C'est là un point nodal, qui sera réaffirmé par plusieurs poètes-performeurs pour marquer plus particulièrement la spécificité de leur art vis-à-vis du – voire contre – jeu d'acteur dramatique.

Si John Cage joue un rôle essentiel dans la visibilité et la reconnaissance du travail d'Artaud aux États-Unis, quelle est précisément cette réception américaine d'Artaud en particulier dans les années 50 ?

Il est vrai que deux événements majeurs de l'histoire artistique et culturelle américaine de la première moitié des années 1950, le *Untitled Event* au Black Mountain College en 1952, et la lecture de « Howl » par Ginsberg à la Six Gallery de San Francisco en 1955, sont traversés par la figure d'Artaud.

Si, dans la conclusion de cette partie sur Artaud, j'évoque sa réception américaine, c'est dans la mesure où elle prend forme dans un rapport mutuel d'influences avec le contexte parisien. Par exemple, c'est lors d'un séjour à Paris que Cage fait la connaissance de Pierre Boulez, et c'est en voulant interpréter sa « Deuxième sonate pour piano » que Cage et Tudor lisent l'article « Propositions » dans lequel Boulez incite à suivre « la direction d'Artaud ». C'est ainsi que grâce à Cage et Tudor, *Le Théâtre et son double*, avec l'anthologie de textes dada de Motherwell, va être une des lectures majeures au Black Mountain College où, parmi différents artistes comme Cunningham ou Rauschenberg, il y a aussi la poétesse Mary Caroline Richards, qui traduit le recueil d'Artaud en anglais et le fait connaître au Living Theatre.

Au même moment, Allen Ginsberg est un autre grand lecteur d'Artaud, grâce à Carl Solomon, qui revient de Paris, où il a assisté à la conférence du Vieux-Colombier, et qu'il rencontre dans un hôpital psychiatrique en 1949. Ginsberg, bouleversé par Solomon et ses récits, lui dédie « Howl », son célèbre poème qui est comme l'acte fondateur de la Beat Generation et qui est traversé par Artaud. Mais, à la différence de Cage, Tudor et du Living Theatre, Ginsberg tout comme ses camarades *beat* sont intéressés par l'Artaud post-Rodez. C'est là un point important à relever car, dans cette découverte du corps comme enjeu politique qui caractérise le courant *beat*, la pratique de la lecture à haute voix lors de récitals joue un rôle central – des récitals qui pouvaient se dérouler dans des galeries, des salles de concerts, ou chez des particuliers, notamment chez Kenneth Rexroth, qui traduisait au début des années 1950 Artaud en publiant certains extraits dans la *Black Mountain Review*.



Ginsberg, Cage, le Living Theatre vont tous aller à Paris – Ginsberg à la fin des années 1950, les autres dans les années 1960. Et ils se retrouvent dans un contexte où le « spectre » d'Artaud – je reprends ici le titre d'un ouvrage collectif fondamental sur la réception d'Artaud dans ces années, *Specters of Artaud*, dirigé par Kaira M. Cabañas – est très présent. C'est à Paris que Ginsberg et le Living découvrent la voix d'Artaud, grâce à Jean-Jacques Lebel, une copie de l'enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de dieu* circulant sous le manteau. Et l'histoire continue...

Cristina De Simone, *Proférations ! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, éditions Les Presses du réel, mars 2018, 560 p., 28 €— [Lire un extrait](#)

Deux liens pour prolonger cet entretien : [Antonin Artaud, « Les malades et les médecins »](#) ; et sur France Culture : « [Un jour, Antonin Artaud m'a emmenée mendier](#) ».