Le barattement barbare de la barbaque selon Antonin Artaud

lundi 18 avril 2011, par Jacob Rogozinski

Ce texte est extrait du chapitre VII du beau livre de Jacob Rogozinski qui vient de paraître : Guérir la vie. La passion d'Antonin Artaud, *Paris, Le Cerf, 2011. Une lecture chaudement recommandée pour toute personne intéressée par le rythme. Présentation ici et ébauche de discussion là.*

[…] Si ses deux premières tentatives ont échoué, c'est qu'il rêvait encore d'une *langue hors-langue*, d'une langue hors-la-loi qui serait en même temps un *langage universel* « que tout le monde pouvait lire ». C'est à cette utopie qu'il a dû renoncer. Son Grand-Œuvre a disparu à jamais, et les fragments qui subsistent sont devenus illisibles : pour que l'on puisse les comprendre, « pour que cela puisse vivre écrit, il faut un autre élément qui est dans ce livre qui s'est perdu » (IX, p. 172). Étrange et pathétique aveu… Comment ne pas reconnaître, dans cet *autre élément* qui fait défaut à ses glossolalies, l'élément-X rejeté hors de son corps, de sa langue ? C'est admettre qu'aucune de ses tentatives n'est jamais parvenue à réincarner le restant. Dans tous ses écrits, dans ses glossolalies elles-mêmes se rejoue cette exclusion initiale : elles aussi participent à l'assassinat primordial de la poésie. L'on ne prendra pas à la légère cette ultime tentative. Ce que nous appelons ses glossolalies – il préférait parler de ses « interjections », de ses « vocables corporels », ses « syllabes inventées » – ne sont pas simplement les vestiges d'une langue mythique oubliée. Il s'agit bien d'*inventions*, et à chaque fois singulières. Si on les considère attentivement, leur scansion, leurs phonèmes, leurs modes de construction apparaissent à chaque fois différents. Certaines séquences se construisent par variations sérielles, en permutant des éléments de base *(la tartura / ra lartura / ta lartula, etc.)*, d'autres de manière plus aléatoire. Certaines privilégient des explosions gutturales, des *draorg taorg* et des *rouarghe* (comme celles où Deleuze croyait naïvement découvrir le « langage de la schizophrénie »), d'autres des mélodies assourdies de dentales et de labiales, d'autres encore des étranglements presque imprononçables, des *erkampfti*, des *tenkanktf*. Un grand nombre intègrent, on l'a vu, des variations sur le vocable *ar-to* ou bien des termes empruntés à diverses langues naturelles, mais d'autres en sont complètement dépourvues. Il est en tout cas impossible de repérer dans l'ensemble des séquences glossolaliques des règles de construction, une morphologie ou une métrique communes. Chacune d'elle se présente comme un *hapax*, une profération non-itérable, purement performative, purement idiomatique, véritable défi à toutes les lois du langage. Chacune d'elle surgit de manière imprévisible, en interrompant soudain l'enchaînement des phrases, toujours différente des autres séquences, toujours neuve, comme la vie elle-même en sa création continuée. En renonçant au rêve d'une archi-langue universelle, le poète n'a pas renoncé pour autant à la posture qui la sous-tendait, celle d'un Dieu inventant le langage pour nommer sa Création au sixième jour du monde. Il a simplement multiplié à l'infini ce geste créateur, en inventant à chaque fois une nouvelle langue *ex nihilo*. Était-il dupe de son propre fantasme ? A-t-il soutenu jusqu'au bout cette posture démiurgique ? Il admettait pourtant qu'un élément faisait défaut à ses syllabes inventées, qui leur aurait permis d'*écrire la vie*. Ainsi, ses glossolalies n'auront été que des « incantations de faux sabir, bonnes à rappeler de faux morts » (XII, p. 235). Faux savoir d'une fausse langue universelle [1], son sabir mélange différentes formes langagières au lieu de créer une langue absolument neuve ; et ce sont seulement de *faux morts* qu'il arrive à réveiller, comme s'il se contentait de mimer la vie, de simuler son incessante résurrection.

Ses glossolalies ne sont donc pas ce qu'elles prétendaient être, échos du Verbe divin ou parcelles du Grand Livre. Pas plus qu'elles ne sont ce *cri de la vie* qu'il avait tant rêvé de proférer, cette écriture de la pulsion, ce langage du corps que les commentateurs s'émerveillent d'y découvrir. Car il n'y a pas de « vocables corporels », pas de langue « taillée dans le corps », de poésie charnelle qui s'enracinerait immédiatement dans la matérialité des cris et des gestes pré-verbaux. L'avènement d'une langue humaine suppose le passage de la chair au verbe : elle ne peut survenir qu'en rompant avec le corps et les pulsions du corps, en venant s'inscrire sur une surface incorporelle où les bruits inarticulés des profondeurs cèdent la place à l'articulation du sens. Cet écart entre son corps et la langue, entre la singularité incarnée de son moi et l'universalité idéale du signifiant, il en avait pris acte. « Ni le tau, ni le double tau, ni la croix, ni le bâtonnet ne me représentent […], moi, je n'ai pas de signes », et « le corps que je vis est inaccessible » (XX, p. 15-18 et XXIV, p. 338), impossible à représenter par aucun des signes de la langue. Et pourtant, ce moi singulier doit pouvoir s'énoncer dans une langue, ce corps doit pouvoir se présenter sur la scène du visible, sinon toute son œuvre – ses poèmes, son théâtre, ses dessins – n'aura été qu'une vaine imposture. Il faut trouver des points de passage, des signifiants privilégiés qui puissent faire charnière entre les deux plans, faire résonner sur le *plan de surface* les cris qui montent du gouffre.

Dans toutes les langues des hommes, il existe un signifiant censé représenter sur le plan de l'énoncé le sujet de l'énonciation : c'est le pronom *je, moi*. Mais il ne le représente qu'en le faisant disparaître. Pour exprimer la singularité du moi vivant, le terme de *moi* ne suffit pas, puisque tous les hommes peuvent indifféremment l'employer : en ce sens, « c'est mon moi qui sert à tout le monde » (XVII, p. 195)… Dès que je dis *je* ou que je l'écris, je ne suis plus moi-même, « je » deviens un signifiant parmi les autres signifiants : Je est un autre, je suis en proie à l'Autre, je suis déjà mort, je suis un mort-vivant, un fantôme, une momie. Mais *corps, chair* ou *vie* sont tout aussi inadéquats : comment nommeraient-ils sans la trahir cette vie unique qui est celle du moi-chair ? Peut-être n'y a-t-il qu'un seul mot qui soit capable d'imprimer dans la neutralité anonyme de la langue la singularité absolue d'Antonin Artaud : c'est ce nom arraché à la Poche Noire, le nom enfin réapproprié d'*Artaud*, avec tous ses paragrammes, ses signatures clandestines qui devraient permettre au moi-chair de s'inscrire dans la langue, d'y imprimer partout sa marque. Ce ne sont pas seulement ses glossolalies, c'est son écriture toute entière qui se dévoue au service du nom : d'Abélard au Grand-Saint-Antoine, des Tarots au Taraud, de l'Anarchiste couronné aux Tarahumaras ou au barattement barbare de la barbaque, il ne se réfère à rien d'autre qu'à lui et tout son *art* consiste à signer, à disséminer dans la langue d'innombrables effets d'AR. En se dédoublant sans cesse, en multipliant prête-noms et paronymes, il a voulu s'envelopper dans une membrane protectrice, soumettre son écriture à la loi d'une *auto-référence généralisée*, miroir enchanté ou chambre d'échos où le moi-chair se réfléchit et se re-nomme. Mais la membrane qui protège est en même temps celle qui étrangle et dévore, et la racine *art-* nomme aussi cet étranglement. Comme le mot « je », le nom « Artaud » appartient à trop de monde : en se divisant à l'infini, il se disperse et se perd, et chaque paronyme devient la signature d'un Double persécuteur qui lui dérobe son identité. Il n'y a donc pas de maître-mot : aucun vocable magique ne permet à une vie de s'incarner dans la langue sans y perdre aussitôt sa singularité.

Créer une langue pure universelle ou recréer constamment de nouveaux sabirs, mettre en scène une grammaire des corps ou parsemer ses textes d'éclats de son nom, tout ce qu'il a tenté était-il voué à l'échec ? Comme tant de poètes avant et après lui, tant de suicidés de l'écriture, il s'est heurté à l'irréductible écart de sa langue et de sa vie. Dissocié de la chair, le langage n'obéit qu'à ses propres lois, à la tyrannie du *verbe reçu*, et il ne peut plus être question de lui opposer un autre langage, mais seulement « du corps et des coups ». Il le réaffirme dans *Cogne et foutre*, lorsqu'il met en question ces règles iniques qui prétendent nous imposer arbitrairement « un son pour un signe, un

sens pour un son, une idée pour un mouvement ». La loi du langage est la loi de l'Autre, et c'est pour lui échapper qu'il s'efforce de forger une *langue analphabète*, d'accéder à un état où « il n'y a plus ni paroles ni lettres, / mais où l'on entre par les cris et par les coups », « infernal brasier où plus jamais la question de la parole ne se pose ni de l'idée ». « Cogner à mort », telle est, conclut-il, « la dernière langue, la dernière musique que je connais, / et je vous jure qu'il en sort des corps / et que ce sont des CORPS *animés* » (XIV-2, p. 29-31). À force de cogner sur le mur du langage, de s'y cogner lui-même à en mourir, il avait fini par en tirer une étrange musique, une « *frappe particulière* [qui] *perce sur le néant* » (XX, p. 388). Cette frappe, c'est celle qui permet au moi-chair de se démarquer de l'Autre, de se circonscrire par la douleur. Elle désigne aussi la marque de son style, ce qui lui donne son caractère singulier, son tempo ; et l'on peut également y entendre le battement saccadé de sa canne, du marteau dont il se servait pour accompagner son travail d'écriture. Flaubert avait son gueuloir, le Mômo avait son billot sur lequel il frappait pour scander sa diction, pour en tirer ses incantations, les « corps animés » de ses poèmes [2].

Il avait décidé d'« abandonner le langage et ses lois pour les tordre et dénuder la chair sexuelle de la glotte » (IX, p. 170). Mais, pour se faire entendre, la chair doit se faire verbe, vibrer dans une voix, se transmettre dans une écriture. Comment cette transmission, cette *transmutation* est-elle possible ? Où les trouver, ces points d'ancrage de la langue dans la vie ? Ni dans les vocables (il n'y a pas de Nom élu), ni dans le tracé des lettres (taus, croix et bâtonnets, aucun ne peut le figurer…), ni même dans la matière phonique des mots. La *chair de la langue* n'appartient pas à l'ordre du signifiant : elle se manifeste dans la scansion pré-signifiante de la frappe, c'est-à-dire dans un *rythme*. Le rythme est « ce que le langage retient du corps » [3], l'empreinte toujours singulière d'un sujet dans la scansion de la langue. Il fait chiasme, il fait nœud, au sens où Mallarmé disait que « toute âme est un nœud rythmique ». Grâce au rythme, le plan du poème et celui du moi-chair peuvent enfin se rejoindre. S'il n'a pas souvent recours à ce mot – il préfère parler de frappe ou de spasme, évoquer la danse des corps, la musique des phrases – la question du rythme est en jeu dans chacun de ses textes majeurs. C'est ce terme qu'il emploie pour décrire la cruauté d'Héliogabale, l'apocalypse picturale qui couve dans les toiles de Van Gogh ou le remède secret qui pourrait rendre vie à ses glossolalies. C'est par son « barattement rythmique », par « le halètement rythmique prononcé et méthodique de l'appel » qu'il caractérise l'anatomie furtive du Théâtre de la Cruauté (Q, p. 1521) ; et son tout dernier texte, *Tutuguri*, sera un hymne à la gloire du rythme, de son avènement solaire dans le poème. Car la vie elle-même est rythme, création continuée qui fulgure à travers une série infinie d'instants discontinus, et c'est seulement par son rythme que l'on peut faire résonner dans une langue l'écho de cette pulsation primordiale.

Comment concevait-il le rythme ? Il ne s'est pas beaucoup expliqué sur ce sujet. Lorsqu'il évoque la perte de son Grand Livre et l'échec de ses tentatives glossolaliques, il met en cause la *lettre morte* de l'écriture, sa discontinuité qui brise l'unité rythmique du souffle, étouffe sa profération à chaque fois singulière : « on ne peut les lire que scandés, sur un rythme que le lecteur lui-même doit trouver pour comprendre et pour penser » – « mais cela n'est valable que jailli d'un coup ; cherché syllabe à syllabe cela ne vaut plus rien, écrit ici cela ne dit rien et n'est plus que de la cendre » (IX, p. 172). L'élément perdu, le *dictame de vérité* qui aurait permis de ressusciter ses poèmes, c'est le rythme, mais seulement s'il est pris dans le jaillissement d'un flux de vie, dans l'unité d'un bloc de souffle. Dans d'autres textes, il insiste au contraire sur la discontinuité, les décalages, les coupures temporelles qu'une scansion rythmique introduit nécessairement dans l'unité du flux. Dans une lettre où il revient sur *Pour en finir avec le jugement de dieu*, il écrit qu'il avait l'intention d'intégrer dans cette émission des « éléments / grinçants / lancinants / décadrés / détonants » qui, « *montés* dans un ordre neuf », devaient « indiquer que l'ordre rythmique des choses et du sort ont changé de cours » (XIII, p. 125). Telle est la tâche du poète : changer l'ordre du rythme, insérer dans une

scansion trop ordonnée, trop régulière, des éléments qui *détonnent*, qui entraînent des variations de ton, d'intensité, de durée, afin de briser ce cours monotone du monde qui se répète comme un destin. Indication très précieuse : le rythme d'une œuvre est une affaire de *montage* et il ne se confond pas avec la cadence purement répétitive des rythmes naturels. Il s'agit au contraire de *décadrer*, de dérégler le tempo des phrases en y introduisant une articulation mobile, un élément-X différentiel qui en détraque la cadence. La frappe de son style atteste de ce dérèglement, avec ses constantes variations d'intensité, ses successions irrégulières de séquences longues ou brèves, ses phrasés amples soudain coupés par un renvoi, une interjection, une parataxe. L'écriture doit se faire rythme pour échapper à la mort, à la loi mortelle de la répétition, mais le rythme ne lui donnera vie qu'en lui imposant un autre mode de répétition, où sa musique se refait « à chaque instant autre ailleurs ». Cette répétition différentielle n'en reste pas moins une *répétition* : tout rythme implique une périodicité, le retour régulier d'éléments ou de séquences identiques, sans quoi sa scansion risquerait de se perdre. Condamné à la répétition, c'est-à-dire à la mort, le rythme, comme l'écriture, ne peut que trahir la vie. Mais il faut du rythme pour donner forme à son flux, pour la sauver du chaos, qui est un autre visage de la mort. Il y a donc un combat pour le rythme, qui s'affronte à la fois à la *monotonie* – à l'ordonnance figée du langage, la continuité uniforme du temps – et au risque de l'*arythmie*. Il est possible de traverser toute son œuvre en suivant ce fil conducteur. C'est, nous l'avons vu, la rupture du chiasme qui introduit un décalage temporel, un déphasage dans le présent vivant et ce *contre-temps* se présente comme une impulsion arythmique, un spasme de mort qui contracte sa pensée et interrompt ses phrases. Pour en guérir, il va s'efforcer de maîtriser les rythmes des souffles et des corps, d'en élaborer la grammaire, de les intégrer dans une scénographie. Un tel projet ne pouvait aboutir : le rêve d'un flux sans coupures, d'une continuité absolue du souffle vivant qui sous-tend son « athlétisme affectif » entre en contradiction avec l'exigence d'articuler les voix et les jointures des corps que lui a enseigné le théâtre balinais. Partagé par cette double exigence, le Théâtre de la Cruauté ne verra jamais le jour. De toute façon, l'arythmie est trop menaçante, la rupture du chiasme trop profonde, et bientôt le corps-souffle du poète se laissera happer par le vide de l'absence d'œuvre. Se taire, rester chaste, obstruer ses orifices corporels, s'enfermer dans la clôture mortelle d'un corps sans organes, autant de manières de refuser cet écart qui donne son ouverture à la chair, son rythme à la vie.

La guérison se présente alors comme une « renaissance au rythme », un « retour à la loi de l'écart » [4] . Elle coïncide avec la découverte d'une autre jouissance qui n'est plus celle du Père-Mère et fera pulser son *rythme canon spasmodique* dans le poème. Quand le chiasme se renoue, l'écart qui sépare deux pôles charnels cesse d'apparaître comme un trou béant, une menace de mort, et le moi-chair peut s'efforcer de réincorporer le restant sans effacer son altérité, de rétablir l'unité du présent vivant, la continuité du flux temporel, sans sombrer dans la monotonie. La leçon de « Pour un athlétisme affectif » n'a pas été oubliée : au théâtre, dans le poème, seul le souffle peut faire corps en unissant des éléments hétérogènes et des séquences discontinues. Mais il a compris qu'« il y a dans le souffle humain des sautes et des brisures de ton, et d'un cri à un cri des transferts brusques » (Q, p.1546) ; que le flux de la vie a ses saccades et ses arrêts, ses « trépidations épileptoïdes », ses « chutes brusques et sans fond ». Quand son nom ressort du gouffre, il apparaît fendu, fracturé par le tiret qui sépare (et unit) les deux syllabes du vocable Ar-tau. Il va s'agir maintenant *d'accepter le vide*, d'intégrer l'arythmie *dans* le rythme du poème, en y accueillant ces sautes de ton, ces parataxes qui – comme chez Hölderlin ou Céline – ponctuent son écriture. C'est en parvenant à « absorber ses trous de vide » dans une scansion rythmique qu'il fera du trou-sans-mots un trou-mot, une apocalypse de trumeau. Les glossolalies y contribuent, non par leur rythme propre – leur secret s'est perdu avec le Grand Livre – mais par les ruptures, les interruptions qu'elles introduisent dans le tempo du poème. Ni concepts, ni percepts, plutôt des *intercepts* , elles sont bien des *interjections*, des intervalles de non-sens qui s'interposent entre deux séquences textuelles. Décharges d'une autre jouissance inter-jetées entre les deux corps « collus » de la jouissance du

Père-Mère, entre les deux bords du chiasme, pour les empêcher de se refermer sur eux-mêmes et préserver l'écart. Ainsi, en mobilisant les ressources de l'invention poétique, il aura réussi à transfigurer le spasme de mort en « spasme d'insondable amour ».

Notes

[1] Il ne l'ignorait certainement pas, lui le Levantin : le terme *sabir* désigne une langue composite (l'ancien dialecte des ports de la Méditerranée, mixte de français, d'italien et d'arabe), et il vient du mot *savoir*.

[2] Certains des amis qui lui rendaient visite à Ivry ont décrit le billot sur lequel il tapait à coups de piolet ou de marteau « pour nous montrer de quelle manière il rythme ses poèmes », « hurlant syllabes après syllabes les mots d'un texte » – « Par exemple il écrivait une phrase et tout d'un coup il butait sur un adjectif, ça ne lui plaisait pas : "Non, ce n'est pas celui-là, disait-il, il faut cogner, Monsieur Voisin, il faut cogner !!"… » – cf. A. et O. Virmaux, *Artaud vivant*, p. 81 et 97.

[3] J'emprunte cette définition à la *Critique du rythme* de Henri Meschonnic.

[4] Ainsi que l'a montré L. Jenny, *La Terreur et les Signes*, p. 251-252.