

Huitième année, Numéro 17, printemps-été 2013, publiée en automne 2013

La magie du rythme

TABATABAEI Sara

Enseignante

Université Shahid Beheshti

E-mail : sara_tt58@yahoo.com

(date de réception : 23/12/2012 - date d'approbation : 07/08/2013)

Résumé

L'importance du rythme dans les derniers textes d'Antonin Artaud, écrits en une langue inventée et incantatoire, nous invite à nous pencher sur ce phénomène. Il est particulièrement intéressant de constater que contrairement à ce que l'on pourrait croire, la notion de rythme est loin d'être universelle. Cela a incité de nombreux auteurs à vouloir définir exactement ce terme, mais seul Artaud a frayé la voie vers une définition magique de ce terme. C'est la magie du rythme qui relie dans cette recherche les croyances d'une culture primitive aux apports les plus récents des sciences humaines.

Mots-clés : Rythme, Langage, Pratique Rituelle, Sentiment d'Être, Vide d'Origine, Forme, Création.

Introduction

Passionné par l'idée du retour aux sources pour essayer de rétablir le rapport authentique de l'homme primitif au monde, Antonin Artaud effectue en 1936 un voyage au Mexique : selon lui, ce pays de culture ancienne et magique a su garder encore vivant « le secret d'une parole et d'un langage où toutes les paroles et tous les langages se réunissent en un seul » (Artaud, *Lettre au Ministre de l'Éducation Nationale*, cité par G. Durozoi, 1972 : 159). Il traverse alors la Sierra Tarahumara, participe à un rituel indien, pour atteindre aussi profondément que possible leur esprit primitif dans ce qu'il a de plus authentique : il participe à une danse exécutée après l'absorption de la racine d'une plante hallucinogène, le peyotl, espérant accéder peut-être ainsi au point nodal d'un rapport symbolique au monde¹ différent et qu'il souhaitait faire sien.

Les textes qu'Artaud consacre aux Indiens Tarahumaras s'échelonnent sur près de douze ans, de 1936 à 1948. Les premiers ont été écrits au Mexique ou à Paris dès son retour, et le dernier quelques semaines avant sa mort. Replacer ces textes dans la chronologie de leur écriture nous permet de mieux saisir comment Artaud a creusé au fond de son expérience du rite indien pour dégager finalement le mystère de son efficacité symbolique, et atteindre à ce qu'il lui fallait pour inventer une langue propre à lui-même, capable de restituer le mouvement des significations avant leur fixation dans les mots.

I -Une formalisation rythmique

L'efficacité magique du rite du peyotl repose selon Artaud en grande partie sur cette vision synthétique que l'homme primitif a du monde, vision qui ne sépare pas le concret de l'abstrait, le visible de l'invisible, mais dépend également d'un système de représentation s'alliant à des pratiques symboliques efficaces. Autrement dit, l'indien tarahumara est celui qui ne distingue pas la force transformatrice des mots et celle des gestes ; un geste est comme un mot du langage, tout comme un mot n'est qu'un acte de geste, possédant tous deux le

1- Nous entendons par ce « rapport symbolique au monde », un système de représentation, soit le « langage ».

même niveau de puissance créatrice. Et si le mot et le geste rituels sont si efficaces, c'est parce qu'ils suivent et se font sur un rythme les unissant en un acte d'ébranlement dans l'espace de la conscience, ainsi que l'écrit Marcel Mauss :

« Formules et gestes sont rythmés, cadencés. Ce ne sont pas de simples mots et de simples actes, ce sont des poésies et des chants et des mimes. Dans les uns et les autres, il y a le même élément collectif : le rythme, l'unisson, la répétition poussée souvent à des degrés invraisemblables pour nous. De telle sorte que c'est à l'existence de ces croyances, à l'efficacité des rythmes, c'est-à-dire celle des mots et des gestes non pas bruts mais formels qu'il faut rattacher la notion d'efficacité. » (M. Mauss, 1969 : 122)

Tout le déroulement de la danse du peyotl par exemple est formalisé selon Artaud par un rythme bien calculé que le prêtre tarahumara suscite et maîtrise par les coups frappés sur le sol avec le bâton qu'il tient dans la main et par ses gestes dont chacun éveille une réaction particulière chez les danseurs :

« Le Prêtre touchait tantôt sa rate et tantôt son foie avec sa main droite tandis qu'avec la gauche il heurtait la terre avec son bâton. A chacun de ses attouchements répondait une attitude lointaine de l'homme et de la femme tantôt d'affirmation désespérée et hautaine tantôt de dénégation enragée. » (Artaud, *Le rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, 2004 : 1687)

Mais c'est surtout par sa voix et ses cris (la qualité vibratoire et physique de ses mots), c'est-à-dire par son souffle rythmé que le prêtre déclenche et anime la danse des servants et leur mouvement dans l'espace, comme s'il « enchante par son inspiration et son expiration : son souffle, le son de ses mots, leur rythme sont sa force et son âme, sont aussi quelque chose de matériel », faisant dessiner par le corps des danseurs des mouvements rythmés dans l'espace, dit encore M. Mauss (1969 : 122) à propos de l'efficacité rituelle de l'acte pulmonaire auquel Artaud fait remarquablement allusion dans ses analyses :

« Le Prêtre alors cracha : non pas de la salive mais son souffle. Il expulsa bruyamment son souffle entre ses dents. Et sous **l'action de cet ébranlement pulmonaire** l'homme et la femme au même instant s'animèrent et se levèrent complètement. » (Artaud, op.cit. : 1686, nous soulignons)

Le rite est pour ainsi dire une formalisation rythmique à la fois sonore et gestuelle qui peut se résumer en un mot : **l'incantation**. Et dans sa longue étude sur « *La Musique et la transe* », G. Rouget nous montre comment la force de l'incantation est liée au rythme et à la mélodie (la musique) des mots prononcés amenant les mouvements rythmiques du corps (la danse). Selon lui « danser c'est inscrire la musique dans l'espace » (G. Rouget, 1980 : 179), c'est donc inscrire le rythme du mot par le geste. Une phrase qu'Artaud aurait pu très bien faire sienne lorsque dans *Le théâtre et son double* il parle de ce langage régénéré par ces forces incantatoires, basé sur l'emploi des signes concrets dans l'espace.

Artaud éprouve donc une intuition parfaitement juste en ce qui concerne l'importance du rythme, de la voix et des gestes dans la formalisation d'un rite qui est souvent accompagné d'un instrument de musique qui le soutient en répétant un petit nombre de sons ; « la musique des Tarahumaras se divise en un nombre très réduit de mesures qui se répètent indéfiniment » (Artaud, 2004 : 758). Un rythme simple et binaire qui doit lui aussi obéir à ce va-et-vient entre les forces et les polarités opposées de la nature que l'ensemble du rite du peyotl incarne¹. En outre ce rythme doit s'adapter, selon P. Bourdieu,

1- Artaud avait déjà fait allusion à cette musique issue de la rencontre des principes contradictoires dans « Héliogabale ou l'anarchiste couronné » où « un étrange rythme intervient dans la cruauté d'Héliogabale ; cet initié fait tout avec art et tout en double. Je veux dire tout sur deux plans. Chacun de ses gestes est à deux tranchants.

Ordre, Désordre,
Unité, Anarchie,
Poésie, Dissonance,
Rythme, Discordance,
Grandeur, Puérité
Générosité, Cruauté. » In « Antonin Artaud Œuvres », op.cit., p. 466

aux « structures élémentaires de l'expérience corporelle », soit des structures binaires devant-derrière, haut-bas, droite-gauche, dedans-dehors, car selon les vastes analyses de celui-ci c'est toujours à partir du corps humain que se structure l'espace symbolique de la pratique rituelle. (P. Bourdieu, 1972 : 192-226)

Il serait intéressant de suivre encore un peu plus loin G. Rouget dans son étude sur « *La Musique et la transe* » pour comprendre comment la musique peut créer une transformation des rapports de l'homme à lui-même et à son propre corps, de ses rapports au monde, ainsi que de ses relations à l'espace et au temps. Cette étude nous renseigne sur le fait que la musique peut transformer « le sentiment d'Être » surtout quand elle suscite la danse, car par la danse le corps inscrit la musique dans l'espace et expérimente ainsi à chaque coup une nouvelle conscience de son existence dans l'espace. C'est-à-dire que la musique invite le corps à modifier de manière incessante son sentiment d'être sur le plan de l'espace. Mais si la musique est capable de modifier la conscience de l'espace, elle est aussi une véritable « architecture du temps », créant des « énoncés mélodiques et rythmiques et par conséquent des formes temporelles » toujours susceptibles de changer le rapport de la conscience avec le temps. Et c'est finalement ainsi que « transformant de différentes manières le sentiment du temps et de l'espace, la musique modifie notre être dans le monde » conclut G. Rouget (1980 : 179-180), c'est ainsi donc qu'elle pourrait ouvrir au sentiment d'être plongé dans un « **temps creux** » qu'Artaud éprouve en se laissant aller au rythme que le rite indien introduit dans son être :

« Ils dansent au son d'une musique puérile et raffinée que nulle oreille européenne ne peut percevoir ; il semble qu'on écoute toujours le même son, toujours scandé au même rythme ; mais, avec le temps, ces sons toujours identiques et ce rythme éveillent en nous comme le souvenir d'un grand Mythe ; ils évoquent le sentiment d'une histoire mystérieuse et compliquée. » (Artaud, *Le rite des rois de l'Atlantide*, 2004 : 758)

II. Le vide d'origine

Ce grand Mythe venu d'une histoire mystérieuse et compliquée est celui du commencement, du « vide d'origine » pour reprendre une expression de Foucault.

« Le monde au début était tout à fait réel, il sonnait dans le cœur humain et avec lui. Maintenant le cœur n'y est plus, l'âme non plus » dit le prêtre tarahumara pour qui le rite du peyotl est le seul moyen d'« atteindre à tout ce qui échappe et dont le temps et les choses nous éloignent de plus en plus » (Artaud, 2004 : 1688-1689), c'est-à-dire à la plénitude d'être du temps primordial.

Ce qui fait l'originalité et le caractère tout à fait étonnant des textes qu'Artaud consacre aux Indiens Tarahumaras c'est qu'il nous y parle de l'exercice rituel d'une culture primitive basée sur une logique païenne, mais nous ne pouvons pas ne pas y entendre tout le temps et de toute part l'écho des discours les plus modernes qui au nom de la force régénératrice des commencements, essaient de favoriser la plénitude créatrice de cette première rencontre de la conscience avec le monde et les choses¹.

« L'homme ne crée vraiment grand qu'au début ; dans quelque domaine que ce soit, seule la première démarche est intégralement valable. Celles qui suivent barguignent et se repentent, s'emploient, parcelle après parcelle, à récupérer le territoire dépassé. » (C. Lévi-Strauss, 1965 : 369)

Le rite du peyotl éveille en Artaud, par son rythme magique, la conscience d'un non-lieu et d'un non-temps, « une espèce de vide épuisant » (2004 :1696) qui s'étend à l'infini et mène au devenir de la première forme de l'Être, à la création. Car si le rythme peut créer une conscience première et originaire, il n'en est pas moins capable de créer, d'après les recherches

1- Nous pensons notamment à Husserl et ses disciples comme Merleau-Ponty ou Derrida, mais aussi à Nietzsche et Foucault.

d'E. Benveniste sur l'étymologie de ce terme¹, « **la forme** dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme qui n'a pas de consistance organique... » (E. Benveniste, 1975 : 330-333), la forme que prend dans l'instant le fluide de la conscience, une forme labile due à la modification perpétuelle du sentiment de l'être par rapport à l'espace et au temps.

Il est pourtant nécessaire de souligner le fait qu'Artaud déteste la répétition en soi et donc il ne s'agit pas pour lui, comme dans la pratique rituelle des sociétés traditionnelles, « de répéter le temps de la création d'un ordre, mais de tenter de **refaire** ce chemin qui épouserait le trajet même de sa gestation. Gestation du langage et du Je, de formes et d'un sujet qui seraient délivrés de toute répétition » (M. Borie, 1989 : 240, nous soulignons). Il voyage au Mexique, non pas pour rentrer à Paris et répéter tout ce qu'il a vu et entendu sur la scène ou la page, mais surtout pour essayer d'apprendre par quels moyens il pourrait refaire sans cesse le chemin qui mène à ce temps voulu et sans durée de la création, à la « présence pleine » où il n'y aurait finalement plus de séparation, ni de décalage entre la minute précise de la pensée pure à l'état naissant et la genèse de sa forme, entre la pensée non encore manifestée et sa manifestation première ; bref, pour découvrir le secret de la naissance d'une pensée créatrice de sa propre forme. Car il est celui qui sait le mieux qu' « il faut avoir le commencement de la pensée », le vide de la pensée, pour qu'elle puisse ainsi se retrouver dans le courant des choses, de la vie, s'en sortir ensuite pour s'étendre à l'Infini.

« **Je commence à penser dans le vide et du vide je vais vers le plein** ; et lorsque j'atteins le plein je peux retomber dans le vide. »
(Artaud, *L'homme contre le destin*, 2004 : 697, nous soulignons)

1- Ce terme que l'on trouve pour la première fois en français, sous la plume de Du Bellay en 1549 dans « *Deffense et illustration* » vient du grec *rutmos* (ῥυθμός *rhuthmos*).

Autrement, il n'y aurait pas de véritable pensée, comme il n'y aurait pas de pure poésie, puisque la poésie n'est que la « connaissance de ce destin interne et dynamique de la pensée [---] qui fournit un chemin à la vie, et permet d'agir sur la vie » (Ibid.). Méconnaître ce destin serait penser par raccroc et produire des images de raccroc qui « n'ont plus de valeur n'étant que des effigies, des reflets de pensées antérieurement ruminées, ou ruminées par d'autres, non actuellement et personnellement PENSÉES » (Artaud, 2004 : 261). La haine de la répétition des formes héritées, aliénant la pensée, pousse Artaud à ne chercher que ces images qui se donnent à lui « avec un bruit de création » (Ibid.: 148). Ce bruit, il l'a finalement entendu dans les rites des Indiens Tarahumaras et va désormais se mettre à forger un langage-instrument capable de produire ce bruit : « un diapason nouveau de l'octave » (Artaud, 1964 : 147).

Ce langage-instrument que Derrida a nommé « **la glossopoièse**¹ » et « qui n'est ni un langage imitatif ni une création de noms, nous reconduit au bord du moment où le mot n'est pas encore né, quand l'articulation n'est déjà plus le cri mais n'est pas encore le discours, quand la répétition est presque impossible, et avec elle la langue en général » (J. Derrida, 1967 : 352). Artaud définit lui-même cet instrument ainsi :

« Je dois donc dire que depuis trente ans que j'écris je n'ai pas encore
tout à fait trouvé,
non pas encore mon verbe ou ma langue,
mais l'instrument que je n'ai cessé de forger.
[...] cet instrument ne s'appuiera pas sur les lettres ou sur les signes de
l'alphabet,
on y est encore trop près d'une convention figurée, et oculaire et
auditive. » (Artaud, *Interjections*, 2004 : 1351)

1- Le préfixe « glosso- », élément du grec « glôssa » veut dire « langue » et « - poièse » vient du grec « poiêsis » qui signifie « création ».

III. Une écriture rythmée

C'est à partir de 1943 qu'apparaissent ça et là les premiers signes d'une écriture glossolalique dans l'œuvre d'Artaud : ces « syllabes inventées » et ces énoncés mélodiques et rythmiques, incarnant le souffle et les mouvements du corps dans l'espace limité de la page, font de l'écriture d'Artaud une musique à entendre et une danse à voir ; une écriture théâtralisée et multisensible pareille à cette opération dont parle G. Deleuze dans sa « *Logique de la sensation* ». Celui-ci y évoque la possibilité de « faire voir une sorte d'unité originelle des sens, et de faire apparaître visuellement une figure multisensible. Mais cette opération n'est possible que si la sensation de tel ou tel domaine [...] est directement en prise sur une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traverse. Cette puissance, c'est le rythme » (G. Deleuze, 1984 : 31).

Cette puissance vitale du rythme de l'être fait des derniers écrits d'Artaud une incantation capable de transformer l'angle de la réalité et de changer les rapports de l'homme à lui-même et au monde. A propos des textes d'Artaud à Rodez, J.M. Rey dit :

« Ils rêvent d'une langue faite d'intonations et de rythmes inédits : la poésie n'aura lieu qu'à condition de devenir effectivement le mouvement d'engendrement de celui qui la produit, **l'expression d'un geste à la conquête d'une identité.** » (J.M. Rey, 1991 : 34, nous soulignons)

Ils recherchent un rythme qui soit « conquête d'une identité ». Ici on entend bien la définition qu'Ezra Pound donne du rythme « *Au cœur du travail poétique* » :

« Je crois à un □ rythme absolu□ : un rythme en poésie qui correspond exactement à l'émotion ou à la nuance d'émotion à exprimer. Le rythme de chacun doit être interprétatif □ au bout de compte, ce sera le rythme propre de quelqu'un, inimitable et

impossible à confondre. » (E. Pound, 1980 : 32)

Pour ainsi dire, la vraie signature du texte vient du rythme retrouvé d'une présence au monde par le biais du corps. Celui-ci comporte un rythme qui est l'équivalent d'une empreinte digitale. Nous pouvons alors justifier le choix délibéré d'anonymat d'Artaud qui refuse souvent de signer ses textes. Le nom propre n'est qu'une signature extérieure et aliénante, tandis que le rythme est le seul moyen d'apposer une signature intérieure et profonde, non seulement sur la page de titre ou en fin du texte, mais partout au sein même du texte.

Le grand renversement poétique proposé par Artaud se joue là ; l'idéologie, la pensée et les émotions n'ont plus lieu dans les mots, dans le sens des mots, mais plutôt dans leur mouvement, dans la façon de les tordre pour les remettre bout à bout selon le rythme propre à l'instant de la réflexion, ou plutôt, à l'instant de l'intentionnalisation de quoi que ce soit. Pour qui se met à l'écoute de ce rythme, cette intention deviendra lisible. Artaud est celui qui montre que l'écoute de son propre rythme « caché dans la vitalité nerveuse des moelles » (Artaud, 2004 : 146), peut rendre à chacun la force primordiale qui sommeille en lui, car il existe une vérité qu'il faut aller chercher dans les profondeurs du corps. Il montre que l'on peut dire n'importe quoi avec les paroles, et même le dire n'importe comment, à condition que le rythme soit audible, ajusté à la minute précise de la formation d'une pensée. En écoutant le rythme, on peut toutefois comprendre ce que signifie l'intention non seulement du sujet parlant mais surtout celle de toute parole véritable, soit moins une volonté de mettre en évidence un sens, qu'au contraire, celle de le dissimuler pour qu'il se dévoile lui-même là où il le faudrait, c'est-à-dire dans les vibrations les plus occultées du corps de son récepteur. Ecrire une telle parole équivaut à une « gravure instantanée proposée aux nerfs » du lecteur confronté au vide de la virtualité.

« L'expression vraie cache ce qu'elle manifeste. Elle oppose l'esprit

au vide réel de la nature, en créant par réaction une sorte de plein dans la pensée. Ou, si l'on préfère, par rapport à la manifestation-illusion de la nature elle crée un vide dans la pensée. Tout sentiment puissant provoque en nous l'idée du vide. Et le langage clair qui empêche ce vide, empêche aussi la poésie d'apparaître dans la pensée. » (Artaud, 1964 : 110)

Les glossolalies créent ce vide de la pensée dont leur auteur rêve. Artaud se libère complètement de la syntaxe, de la grammaire, et de toutes les conventions littéraires qui d'ordinaire auraient dû servir de point de repère. Libre comme un « bateau ivre » sans gouvernail, il est guidé par la seule recherche d'un rythme qui correspondrait à la fois au dynamisme de son corps et surtout à un certain niveau d'équilibre dans son état de conscience, entre son être du réel et le monde, qu'aucune langue ne peut traduire. G. Durozoi écrit à propos des glossolalies d'Artaud :

« Il apparaît alors que les phonèmes (qui doivent être " scandés, selon un rythme que le lecteur lui-même doit trouver pour comprendre et penser ", IX, 188) relaient le langage normal pour montrer que ce qui est à exprimer le déborde, que demeure, au-delà des mots, un univers de signification réfractaire à leur logique. Ce qu'expriment ces phonèmes, c'est le dynamisme interne du corps qui pousse à l'expression mais ne saurait se plier aux lois du langage articulé. Le phonème est proche du souffle, du cri que la souffrance arrache au corps ; il retrace par le jeu de ses sonorités l'extraction du corps hors du néant commun, sa constitution douloureuse par nécessité, et coïncide avec ce travail, le réaccomplit et lui redonne toute son actualité. » (G. Durozoi, 1972 : 198)

En suivant ce rythme et en intégrant l'énergie de la voix et du corps dans l'écriture, Antonin Artaud assure la vitalité, l'authenticité et l'efficacité de sa langue propre à lui, « sans rapport avec le dit langage humain ».

« ... excusez-moi d'employer des mots bizarres, et un peu pédants,

Mais je dirai une transposition

votrovi

cano dirima

cratirima

enectimi

vonimi

cano victrima

calitrima

endo pitri

calipi

ke loc tispera

kalispera

enectimi

vanazim

enamzimi

toutes sottes incantations de faux sabir, bonnes à rappeler de faux
morts... » (Artaud, *Lettre à Peter Watson du 27 janvier 1946*, 2004 :
1099)

Conclusion

Croyant moins que jamais aux mots et aux idées remuées par les mots, Artaud ne trouve à la fin de sa vie une vérité que dans ces « interjections », ces « glossolalies » où jaillit peut-être dans une sorte de fulgurance innée, quelque chose qui venant du sein de l'incréé et du vide, se repose dans la négation de toute forme préétablie. Au fond du « trou sans mots », du creux de la conscience, il n'y a que des sanglots, des syllabes et des sons étrangement rythmés, plus aptes que les mots pour dire la vérité de l'être. Les glossolalies sont ces instants très courts et très denses dont la puissance procède d'un état de conscience transcendante prise dans l'extase d'une

présence au monde compacte et différente que seul le rythme pourrait favoriser.

« Il faut que la phrase [...] soit diablement courte car je ne suis pas dans un état qui me permet de m'étendre si peu que ce soit » dit Artaud (*Œuvres Complètes I, Supplément tome 1* : 136). Il est debout dans la transe du corps et l'extase de la conscience, il atteint la transparence, la transcendance et la transmission, car il a retrouvé son rythme capable de franchir le seuil de l'instant pur de l'existence. Son étrange langue est donc « un épouvantable transfert / de forces / du corps / au corps » (Artaud, 2004 : 1177) : un mode original d'intentionnalité, de signification et de communication.

Bibliographie

- ARTAUD Antonin, 2004, *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard.
- , *Œuvres Complètes, I à XXVI*, Paris, Gallimard.
- , 1964, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- BENVENISTE E., 1975, *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- BORIE M., 1989, *Antonin Artaud, Le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard.
- BOURDIEU P., 1972, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Droz.
- DELEUZE G., 1984, *Logique de la sensation I*, Paris, La Différence.
- DERRIDA J., 1967, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- DUROZOI G., 1972, *Artaud, l'aliénation et la folie*, Paris, Larousse.
- LÉVI-STRAUSS C., 1965, *Tristes Tropiques*, Paris, U.G.E., coll. 10/18.
- MAUSS M., 1969, *Représentations collectives et diversité des civilisations*, Paris, Minuit.
- POUND E., 1980, *Au cœur du travail poétique*, Paris, L'Herne.
- REY J.M., 1991, *Naissance de la poésie*, Paris, A.M. Méraillé.
- ROUGET G., 1980, *La Musique et la transe*, Paris, Gallimard.

