

## ARTAUD EN DE MUZIEK

Herman SABBE

## 1. De "Muziek" van Artaud.

Artaud had klaarblijkelijk een opvatting van taal als klinkende presentie, een opvatting waarin de (antropologisch gesproken) oorspronkelijke indifferentiatie van taal als gearticuleerde vocale klank en muziek als ander menselijk gebruik van klank terug aan het oppervlak treedt.

Over hoe hij zich dit concreet voorstelde is er, gelukkig, één beslissend archiefstuk bewaard : "Pour en finir avec le jugement de dieu". Ik bedoel de radiofonische opname en montage, bestemd voor de uitzending op de RTF die uiteindelijk verboden werd (ik vermoed : par jugement de dieu...). Dankzij dit geluidsdocument kennen we de "muziek" van Artaud, weten we hoe hij zich zijn teksten klinkend voorstelde : vocaal fel gemoduleerd, en omringd door percussieve geluiden allerlei, die de tekstvoordracht accentueren en stuwen.

Daardoor is het mogelijk geweest dat een aantal acteurs zoals Roger Blin, Maria Casarès, Alain Cuny, een soort van authentieke Artaud-voordracht-traditie creëerden. En zo hadden ook componisten die voor Artaud voelden een mogelijk inspirerend, akoestisch model voor oren.

Het is mij niet bekend in hoever Artaud zich bewust was van zijn historische positie op dit stuk, maar het is duidelijk dat zijn vocale nalatenschap een schakel vormt in een traditie die haar aanzet vindt bij de zich met trommelmuziek begeleidende Dada-poëten Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck en anderen, gevolgd door de fonetische poëzie van Raoul Hausmann en Kurt Schwitters in Duitsland en door de verbofonie van o.m. Arthur Pétronio in Frankrijk. De verwantschap van Artauds poëziemuziek met deze voorgangers ligt in het gebruik van de stem als instrument, als energie-drager, als lichaamsexpressie, waarbij het woord ook element wordt van een puur klankenspel, zodat, althans bij de genoemde voorgangers, de grens tussen taal en muziek (opnieuw) onzeker wordt. Bij Artaud blijft het woord, als lexicale taaleenheid, nadrukkelijk aanwezig. Dit onderscheidt zijn "mise-en-scènes van de stem" van de verbofonische en fonetische poëzie, en eveneens van wat, in deze zelfde lijn, na hem gekomen is : de zg. "Poésie Sonore" van een François Dufrêne, een Bernard Heidsick, een Henri Chopin die, met gebruikmaking van alle middelen van

elektroakoestische bewerking waar Artaud nog niet over beschikken kon, zijn uitgegaan van de menselijke stem als pure sonore materie. En die niettemin, op hun beurt, Artaud als voorganger zijn blijven erkennen.

## 2. Muziek met Artaud.

Artauds teksten behoeven geen 'fond sonore', geen muzikaal decor. Ze zijn de fond sonore van zichzelf. Ik laat hier dan ook alle radiofonische montages met teksten van Artaud buiten beschouwing, ook de uitzendingen die André Almuro in de jaren '60 en '70 voor zender France-Culture geproduceerd heeft en die nochtans onvolprezen zijn als documenten die een bekendmaking van Artaud bij een iets ruimer publiek mogelijk hebben gemaakt.

Artauds teksten verlangen ook niet naar een 'toonzetting' in de gebruikelijke zin van het woord. Zo'n toonzetting, waarin de taaltekst als zang gemuzikaliseerd wordt, zou alleen maar ingaan tegen de diepere bedoelingen en tegen de specificiteit van het taalgebruik bij Artaud, die zelf, met alle (letterlijke) geweld, de tyrannie van de verbaal-communicatieve tekst wenste te doorbreken. Een aantal componisten hebben dit uitstekend begrepen. Voor hen vormt de verbale tekst geen voorwerp van toonzetting, maar : een uitgangspunt, een aanleiding.

Met betrekking tot zijn compositie *Nuit blanche* uit 1966, waarin hij gebruik maakt van de "Tutuguri"-ritueel-tekst (in zijn tweede, laatste versie, opgenomen in het boek over de Tarahumarastam) schrijft de Franse componist François-Bernard Mâche : "*Nuit blanche* met en rapport une musique électro-acoustique et un texte d'Antonin Artaud. Dans son essence, la musique n'est pas un langage, bien qu'elle joue aussi ce rôle, mais l'au-delà de tout langage, et j'ai (...) choisi un texte pour essayer de le dépasser."

In deze compositie verenigt Mâche vier behandelingswijzen van het woord, vier manieren om het gesproken, voorgedragen woord in muziek op te nemen : het woord alleen, als naakte sonoriteit, die aan deze naaktheid zijn bezwerende kracht ontleent; het woord als discreet betekenis element tegenover de stroom van de muziek; het woord als vocaal gebaar en sonore substantie, imitatief voortgezet in het elektro-instrumentaal gebaar en de sonore substantie van de muziek; en het woord dat verdwijnt in het muzikale weefsel, meegezogen in de stroom van de muziek.

Met deze muzikale transpositie van het woord beoogt Mâche, met velen van zijn collega's uit de tweede helft van de 20ste eeuw, wat hij zelf als volgt omschrijft : "... aider à manifester, dans la parole même, la présence de quelque chose qui ne sert pas seulement aux hommes à communiquer entre eux." Bedoeld wordt : een trance, een collectieve beleving, een mythische dimensie. Op mijn vraag naar de betekenis die Artaud voor hem als componist heeft gehad, antwoordt Mâche : "Il continue à représenter pour moi celui qui a clamé la toute-puissance du niveau mythique de la pensée, avant de prouver par sa destinée quels dangers recèle cette puissance même." (Brief van 14 september 1990).

Het is inderdaad niet in de eerste plaats als leverancier van poëtische teksten voor toonzetting dat Artaud van belang is voor de muziek na hem, maar wel omdat hij vele componisten ertoe heeft geïnspireerd terug te zoeken wat de muziek in de Europese cultuur — althans in het stadium van haar rationalistische eeuwen, van 1500 tot 1900 — vergeten was : dat zij geen taal, geen communicatieve functie hoefde te zijn, geen mededeling maar een mede-deling.

Hoe begrijpelijk is dan Artauds zware uithaal naar Palestrina, Vivaldi en andere vertegenwoordigers van wat ik heb genoemd : de 'sprekende muziek', de muziek die streeft naar benadering van de verbale representatie, naar de lexicale fixering van de taal, een muziek die noemt en benoemt.

Naar analogie van Artaud die de culturele genese mede had omgekeerd en de spraak terug had geplaatst vóór de taal, vóór het woordenboek, hebben componisten gepoogd de klank terug te plaatsen vóór het teken, vóór de naam, en met de stem terug te keren naar een plaats in de menselijke cultuur waar het vocale gebaar niet is versteend tot woord, naar de lallende tongen, naar het lillen-en-trillen van de stem als bezwering, als extatische incantatie. En naar de gemeenschappelijkheid van de vocale klank als grondslag van het verbale en muzikale denken. Of, om een mooie formule van Maurice Merleau-Ponty te parafraseren : "la pensée se fait dans la gorge"...

### 3. Muziek over Artaud.

Bij de muzikaal-creatief begaafde luisteraar of lezer roepen sommige van Artauds teksten onweerstaanbaar muziek op. Luister naar wat Wolfgang Rihm, ongetwijfeld de vedette in de jongste neo-expressionistische componistengeneratie in Duitsland hierover te zeggen heeft : "Beim ersten Lesen des Artaud-Textes : Musikstrom, Musik-Sturz. Wie um einen Magnet : Anlagerung von Musik. Bald nicht allein nur das Gedicht als Ausgangspunkt, mehr die Konzeption des

Artaud'schen Theaters (...) weg vom Subjekt-Handlungstheater (bezogene Einzelcharaktere) zu einem rituellen Theater, das selbst Subjekt ist (geschüttelte Kollektive)." (Uit de programma-tekst "Notizen zur Tutuguri-Musik", 3.XI.'82).

De Artaud-tekst — het gaat andermaal, niet verwonderlijk, om "Pour en finir avec le jugement de dieu" — roept muziek op, maar moet daarom niet zelf, letterlijk, als literaire substantie in het muziekwerk worden opgenomen. Hij is, zoals gezegd : uitgangspunt, aanleiding. Rihm heeft in zijn 'Poème dansé' "Tutuguri" slechts een aantal flarden uit Artauds tekst overgehouden, die als gefluisterde, geschreeuwde of gescandeerde spreekkoor-muziek in een reeks van abrupte, geïsoleerde interventies over het geheel van de bijna twee uur durende muziek gespreid zijn. Verder heeft Rihm zich laten leiden door de idee en vooral door de expressieve intensiteit en densiteit van het gedicht, en door de in het gedicht gerepresenteerde rituele handeling die hij een koreografische uitwerking heeft gegeven, en die hij in de dreigende dreun van het uitgebreide slagwerk-instrumentarium in muziek heeft omgezet.

Het valt mij op dat componisten heel bijzonder in die werken waarin zij zich door Artaud lieten inspireren een voortzetting belichamen van de modernistische traditie van een 'panische' muziek, een muziek-van-kreet-en-roes die door het vitalistisch expressionisme van Stravinski werd ingeluid, én dat ze tegelijk in het spoor treden van de 'geëmancipeerde ruis'-muziek zoals ze in de eerste helft van onze eeuw bij uitstek door Varèse beoefend werd. Hiermee is overigens een kring voltrokken, want het was precies voor Varèse dat Artaud, uiteindelijk zonder gevolg, zijn librettotekst "Il n'y a plus de firmament" bestemd had.

#### 4. Muziek dankzij Artaud.

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

"(...) le délire, c'est-à-dire l'imagination revendicatrice, est la règle de la réalité."

Ziedaar een paar van de uitspraken van Artaud die componisten in beroering en beweging hebben gebracht — zoals moge blijken uit wat Nicole Lachartre mij schreef over h  r Artaud-compositie "Couteau de Clarté" : "Ce qui m'atteint profondément, ce sont les éclairs fulgurants de l'esprit humain porté à son incandescence, l'esprit humain qui transgresse sauvagement ses propres limites, l'esprit humain qui s'acharne à exister face à l'incompréhensible, à la folie et

à la mort. C'est la violence tragique retournée contre soi-même. Ma musique de "Couteau de Clarté" n'employait que des onomatopées à l'exception d'une phrase d'Artaud. C'était un rituel primitif où le visuel et le musical étaient en symbiose. Deux "présences" incarnaient Artaud; je dirigeais moi-même avec des moulinets à vent d'enfant, et un balancement régulier comme un métronome vivant, c'était Artaud prisonnier en lui-même comme en une tenaille d'acier mais faisant des signes (l'écriture) porteurs du mystère et de l'intensité de la vie. L'autre "présence", dansée ou mimée, tentait désespérément d'échapper à l'emprise inexorable de la première. Une double mort terminait l'oeuvre." (Brief van 18 oktober 1990).

Ook uit deze woorden blijkt weer dat het levensgedrag van Artaud als exemplarische menselijke lotsbestemming is dat in de eerste plaats de verbeelding van componisten heeft aangesproken. En uit Lachartres muziek blijkt ook weer dat het de rituele aspecten zijn van Artauds tekst-ensceneringen die inspirerend werken, evenals de met zijn vocale praktijk verbonden idee van de adem als energie, als luchtstroom die op verschillende wijzen door het organisme tot klank wordt gemoduleerd, waarbij het gearticuleerde, gesproken of gezongen woord slechts één van de uitingen is van menselijke vocaliteit.

Als ik de ambitie koesterde de muzikale vernieuwingen van de jaren zestig in één begrip te vatten, zou ik nogal geneigd zijn het begrip 'grensoverschrijding' voor te stellen : vervagingen en doorbreking van begrenzingen en afbakeningen allerhande, opstand tegen de scherpe afgrenzingen tussen artistieke disciplines, revolte tegen het gesloten genre-als-instelling, afbraak van typologieën, tendensen tot opheffing van onderscheid tussen taal en muziek, taal en niet-taal, taalklank en geruis, streven naar het 'spectacle intégral', vereniging van het visuele en het auditieve, van het instrumentale-en-vocale en het theatrale.

Het is niet mogelijk precies te achterhalen welke invloed het denken van Artaud hierbij heeft uitgeoefend. Maar het staat wel vast dat de rituele theatralisering van de muzikale 'performance' en de muzikalisering van de theater-representatie die zich toen hebben voorgedaan rechtstreeks in het verlengde liggen van Artauds denken en doen zo'n twee en drie decennia eerder.

Misschien is de meest algemene, zoniet de meest diepgaande binding tussen Artaud en de muziek wel daar te zoeken waar zijn teksten helemaal achterwege zijn gebleven, maar waar de componist de dichter als voorbeeld van artistieke bevoegenheid heeft genomen. In dit geval is het de voorbeeldige heftigheid van Artauds teksten en van zijn zeggingswijze en de intensiteit van zijn artistieke expressie

in het algemeen die in de muziek werden getransponeerd. Om deze binding te illustreren eindig ik met een dubbel citaat van Pierre Boulez : "... J'ai, enfin, une raison personnelle pour donner une place si importante au phénomène rythmique. Je pense que la musique doit être hystérie et envoûtement collectifs, violemment actuels — suivant la direction d'Antonin Artaud et non pas dans le sens d'une simple reconstitution ethnographique à l'image de civilisations plus ou moins éloignées de nous.."

("Propositions", in Polyphonie, 2e cahier, 1948) en :

"... Le nom d'Artaud vient promptement à l'esprit lorsqu'on évoque les questions d'émission vocale ou la dissociation des mots et leur éclatement; acteur et poète, il a naturellement été sollicité par les problèmes matériels de l'interprétation, au même titre qu'un compositeur qui exécute ou qui dirige. Je ne suis pas qualifié pour approfondir le langage d'Antonin Artaud, mais je puis retrouver dans ses écrits les préoccupations fondamentales de la musique actuelle; l'avoir entendu lire ses propres textes, les accompagnant de cris, de bruits, de rythmes, nous a indiqué comment opérer une fusion du son et du mot, comment faire gicher le phonème, lorsque le mot n'en peut plus, en bref, comment organiser le délire. Quel non-sens et quelle absurde alliance de termes, dira-t-on! Eh quoi ? Croiriez-vous aux seuls vertiges de l'improvisation ? aux seuls pouvoirs d'une sacralisation "élémentaire" ? De plus en plus, j'imagine que pour le créer efficace, il faut considérer le délire et, oui, l'organiser."

("Son et Verbe", in : Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault, 22-23, mai 1958.)