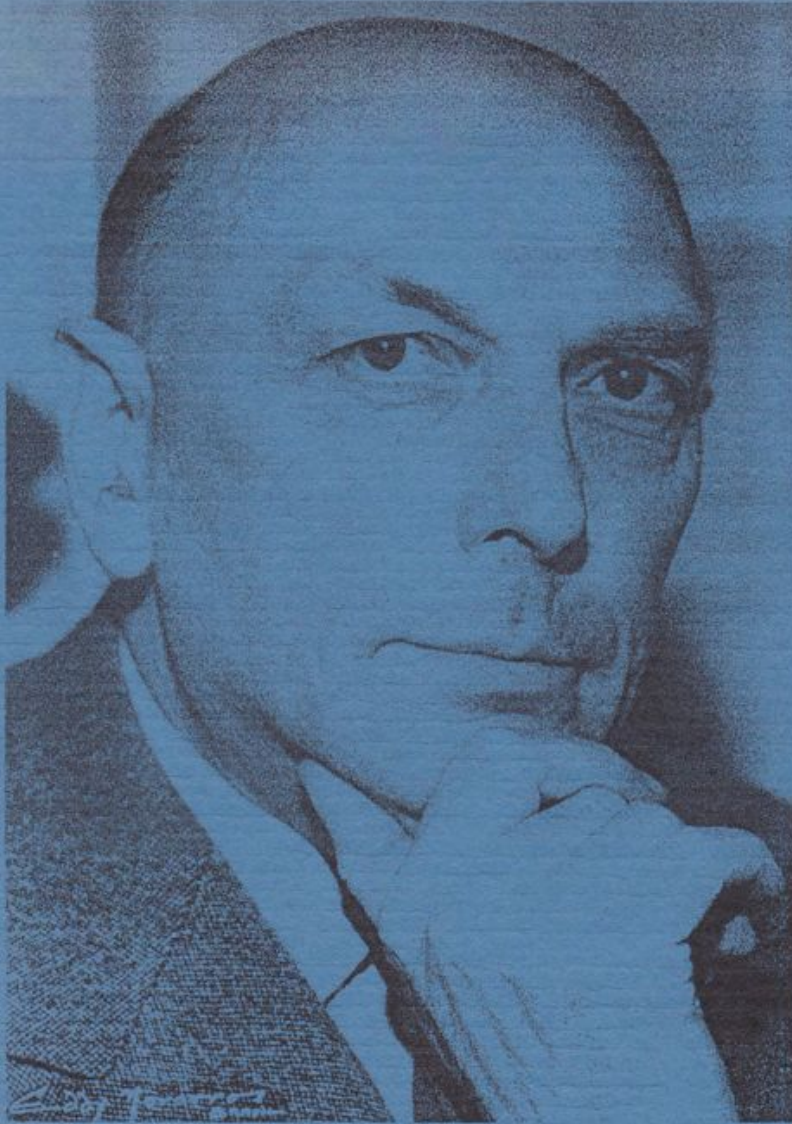


*Caïn et Abel*



Actes du Colloque de Cerisy :

*Henri Michaux  
est-il seul ?*

## **Instants-Passages**

pour soprano, clarinette, violoncelle et percussion

(d'après des extraits de *L'infini turbulent*<sup>1</sup> d'Henri Michaux)

**Clara Maïda**

Commande de l'ensemble INSIEME

Création le 23 janvier 1998 - Soirées musicales d'Arles

Ensemble INSIEME (Françoise ATLAN, soprano ; Magali RUBIO, clarinette ; Bernard AMRANI, violoncelle et Frédéric DAUMAS, percussion).

**Article paru dans la revue *Les cahiers bleus*, Troyes, novembre 2010**

Depuis quelques années, ma recherche compositionnelle est une tentative d'articuler le discours musical à l'image des processus psychiques inconscients. L'oeuvre ébauche un réseau mouvant d'objets sonores pluriels, jamais figés, jamais achevés, se métamorphosant, se fissurant, se combinant les uns les autres pour donner lieu à des textures composites, installant provisoirement des montages, des compositions instables par leur activité incessante de transformation.

L'ossature de la pièce se disloquerait si l'énergie irrépressible qui la parcourt n'établissait des lignes de forces insistantes entre les fragments, des persistances qui les font résonner les uns avec les autres.

Durant la composition de la pièce *Instants-passages*, j'étais imprégnée de la lecture récente de trois ouvrages psychanalytiques, *L'espace imaginaire* et *Le corps, l'espace et le temps* de Sami-Ali<sup>2</sup>, ainsi que *L'oeuvre du temps en psychanalyse* de Sylvie Le Poulichet<sup>3</sup>.

La relation entre les expériences mescaliniennes d'Henri Michaux et l'espace-temps imaginaire décrit par les deux psychanalystes (dont le représentant le plus évident reste le fonctionnement onirique) s'est immédiatement imposée.

---

<sup>1</sup> Henri Michaux, *L'infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1964  
Deux extraits sont choisis (p.11 et pp. 75-76).

<sup>2</sup> Sami-Ali, *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1974. Sami-Ali, *Le corps, l'espace et le temps*, Paris, Dunod, 1990

<sup>3</sup> Sylvie Le Poulichet, *L'oeuvre du temps en psychanalyse*, Paris, Payot et Rivages, 1994

J'ai donc choisi d'appréhender le texte d'Henri Michaux par le biais des recherches psychanalytiques portant sur le fonctionnement de l'inconscient (et non exclusivement sur son contenu).

Par ailleurs (j'y reviendrai plus loin), l'approche linguistique m'a également été précieuse.

Dans le rêve, le détachement psychique dans lequel se trouve le rêveur vis-à-vis du monde extérieur, inaugure un vécu corporel qui détruit la distance entre le sujet et l'espace. Il y a abolition des frontières corporelles, destruction d'une opposition dedans-dehors et absolue coïncidence entre le sujet et l'espace du rêve. « *Une double projection du sujet instaure une relation d'inclusion réciproque, telle que le sujet se trouve à l'intérieur de lui-même, dans un espace qui est lui-même.* »<sup>4</sup>

L'espace onirique devient un espace corporel illimité qui peut s'étendre indéfiniment ou au contraire se résorber en un point infime. Dans cette non permanence, le sujet se dissocie, il s'atomise dans les figures qui parcourent son rêve. « *Le rêveur lui-même se trouve identifié dans le champ du rêve à ces objets qui le regardent et le constituent puisqu'il n'y a plus d'écart entre ce qui est vu et le point d'où il est vu.* »<sup>5</sup>

Le sujet se désagrège, disséminé dans les images du contenu onirique, occupant simultanément plusieurs lieux de regard. (L'existence d'une perspective unique, d'un centre d'où le moi regarderait le visible, est complètement détruite dans le rêve).

On peut relier ce vécu onirique à l'état du sujet sous l'emprise de la mescaline. Tout sensation d'unité corporelle et psychique est perdue (c'est d'ailleurs une constante dans l'oeuvre de Michaux, exacerbée ici par la prise de drogue). Plus de forme globale, de totalité perçue mais une multitude de fragments d'objets, de molécules dans lesquels le moi est absorbé.

Dans les deux extraits choisis, le processus s'engage dans une dissolution complète de l'identité des figures visibles, rapprochant ici l'expérience de Michaux du processus schizophrénique décrit par Gilles Deleuze et Félix Guattari : « *Il y a une expérience schizophrénique des quantités intensives à l'état pur [...] un sentiment de passage intense, états d'intensité pure et crue, dépouillés de leur figure et de leur forme.* »<sup>6</sup>

La dissémination du sujet dans les objets du rêve trouverait un prolongement dans la désagrégation du complexe sujet-objet en particules, sorte de plongée au coeur de la matière telle que la décrit la physique moderne, rappelant ici encore le vécu schizophrénique : « *lui qui s'installait à ce point insupportable où l'esprit touche la matière et en vit chaque intensité, la consomme.* »<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Sami-Ali, *Le corps, l'espace et le temps*, Paris, Dunod, 1990, p. 96

<sup>5</sup> Sylvie Le Poulichet, *L'oeuvre du temps en psychanalyse*, Paris, Payot et Rivages, 1994, p. 64

<sup>6</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, Coll. « Critique », p. 25

<sup>7</sup> *Ibid.*, 26

## Choix des deux extraits

Ce choix a été motivé par la parenté qui les unit. Ils ont tous les deux pour point de départ apparent une perception (visuelle dans le cas du premier, auditive dans le cas du second), mais une ambiguïté évidente apparaît aussitôt.

Est-ce réellement une perception ou est-ce une projection des mécanismes psychiques déréglés par la mescaline qui est décrite dans ces pages ? Ce que Michaux observe réagit-il sur son mode d'activité mentale, « *la turbulence de l'air et des poussières* »<sup>8</sup> provoquant un émiettement de ses facultés cérébrales, ou la désagrégation de l'état de conscience engendrée par la drogue contamine-t-elle toute perception des objets l'environnant, les faisant exploser en « poussières » d'objets ?

Deviendrait-il ce qu'il voit ou verrait-il ce qu'il devient, la distance entre le sujet et l'objet étant ici abolie jusqu'à aboutir à un éparpillement, une disparition du moi ? (pas « *je* » mais « *on est dans* », « *il y a* »). Il est absorbé par ce qu'il voit ou entend, il coïncide totalement avec le visible ou l'audible qui le fascine, mais cette fascination n'a lieu que parce que le processus de morcellement est déjà amorcé. Une sorte de *feed-back* infini s'effectue. Pulvérisé, il pulvérise ce qu'il perçoit et cette perception pulvérisée accentue encore la pulvérisation de l'identité, et ainsi jusqu'à l'annihilation du sujet, des objets, de l'espace, du temps. Seules subsistent des particules non directionnelles, non localisées dont tout sujet est absent.

Sur un plan musical, comment évoquer cet instant où la conscience chavire, induisant toute une série de bouleversements à venir ?

Il s'agit de provoquer un choc auditif (d'où le début violent et brutal de la pièce), afin de déclencher un effet de bascule et une adhésion sans prise de distance possible avec le son. Il va en résulter un type d'écoute particulier. L'auditeur va garder ce choc en mémoire, sorte de zone de concentration, de point de focalisation qui, non seulement ouvre dans l'immédiat une brèche temporelle (le temps semble d'être engouffré dans la violence de l'impact sonore), mais aussi colore de sa trace la musique qui va suivre.

Je reviendrai plus loin sur le matériau musical proprement dit de la pièce en décrivant plus précisément les principales approches envisagées au cours de la composition.

## Choix du titre de la pièce

Le choix du titre *Instants-Passages* fait référence aux observations sur le fonctionnement de l'inconscient effectuées par les deux psychanalystes cités plus haut.

---

<sup>8</sup> Henri Michaux, *L'infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1964

Selon Sami-Ali, « *Le temps du rêve, c'est toujours le présent, un présent absolu qui se crée à chaque instant du même rêve et qui se confond avec la présence.* »<sup>9</sup>, série d'images d'une seule présence partout dans le temps.

Selon Sylvie Le Poulichet, dans l'inconscient, « *il n'y a pas de direction, il n'y a que du passage qui persiste* »<sup>10</sup>, une activité s'auto-engendrant, en devenir permanent, où les liens, les passages entre les figures sont plus à signifier que les figures elles-mêmes.

J'ai condensé ces deux approches ainsi que l'utilisation réitérée de deux mots par Michaux dans les deux extraits (« *passages* » dans le premier extrait, « *instants* » dans le second) en un titre *Instants-Passages*, sorte d'objet composite déjà constitué pour l'auditeur avant même que l'oeuvre existe sur un plan sonore.

### **Approche linguistique**

Ma première démarche dans l'approche du texte, une fois imprégnée de son contenu sémantique, est d'effectuer sa transcription phonétique afin d'avoir une idée plus précise des phonèmes, des sonorités qui reviennent le plus souvent. Une double opération consiste à compter combien de fois chaque phonème se répète, puis à évaluer les relations de ces phonèmes les uns avec les autres, leur trajet au sein de la phrase afin de dégager les flux liés à leur énonciation par l'appareil vocal (fermeture, ouverture de la bouche, type et lieu d'articulation).

Ce lieu où se forment les sons m'évoque les expériences hypnagogiques décrites par certains sujets. L'individu s'y vit au sein d'un espace constamment métamorphosable qui, dans le même temps, représente l'intérieur de la bouche comme si le sujet se situait dans un espace qui était à l'intérieur de lui-même (on retrouve la relation d'inclusion réciproque précédemment décrite par Sami-Ali).

Pour retrouver la coïncidence entre l'espace sonore et l'espace de la cavité buccale, il s'agit de composer des parcours musicaux en écho aux trajectoires des phonèmes du texte.

Dans le premier extrait par exemple, les occlusions labiales (*p*), d'aperture 0 sont disséminées dans le texte. D'autre part, un grand nombre d'occlusives apico-dentales (*d*, *t*, d'aperture 0) est relayé par la présence croissante de sifflantes sourdes (*s*) et de chuintantes (*ch*, *j*, d'aperture 1, donc légèrement plus grande), évocation d'un trajet soumis à une légère dilatation pendant que parallèlement la vibrante *r* (d'aperture plus large), très fréquente au début de l'extrait, se raréfie au milieu pour réapparaître à la fin dans un mouvement qui s'oppose au précédent.

Par ailleurs, les alternances de voyelles ouvertes et fermées évoquent un mouvement incessant : « *passages d'images* » : *a i a* (ouvert/fermé/ouvert), « *passages d'idées* » : *a i é* (ouvert/fermé/un peu moins fermé), « *passages d'envies* » : *a en i* (ouvert/ouvert/fermé).

---

<sup>9</sup> Sami-Ali, *Le corps, l'espace et le temps*, Paris, Dunod, 1990, p. 100

<sup>10</sup> Sylvie Le Poulichet, *L'oeuvre du temps en psychanalyse*, Paris, Payot et Rivages, 1994, p. 64

A la fin de l'extrait, ce processus d'ouverture/fermeture/ouverture est condensé dans le mot « *agité* » (*a i é*).

(Il est bien entendu que les phonèmes pris en compte sont ceux qui sont les plus représentés dans l'extrait choisi (26 occlusives dentales, 15 occlusives labiales, 17 chuintantes et 22 sifflantes, 35 voyelles fermées (*i* et *é*), 42 voyelles ouvertes (*a* et *en*), les autres phonèmes étant représentés en nombre peu significatif).

Cette observation permet de mettre en évidence une polyphonie de parcours parfois contradictoires, des micro-mouvements, contractant ici, dilatant ailleurs, créant des zones de condensation ou de vide dans la texture du texte, déclenchant des torsions qui renforcent son contenu sémantique (« *agité* »), indices précieux pour la composition.

Sur un plan strictement musical, comment retracer ces passages d'énergie, ces tensions qui semblent déformer la matière verbale ?

J'ai pris le parti d'élaborer une matière musicale en dérive, désorganisée, poly-directionnelle et fluctuante. Elle submerge l'auditeur d'un flot croissant d'excitations sonores, créant ainsi une incertitude de l'écoute. L'énergie qui s'écoule, pratique des découpures dans la texture, laissant émerger des micro-formules qui sont aussitôt absorbées par cet immense flux qui charrie et avale tout sur son passage, même ses propres résidus.

Cette instabilité de la globalité se retrouve au niveau des objets musicaux eux-mêmes, sortes de micro-structures à la constitution chavirante (glissandi, complexe sonore crescendo/éclat/silence, mouvement de balancier entre deux timbres présentés en alternance, etc.).

Dans le deuxième extrait, la prédominance des phonèmes présentant un degré d'aperture opposé réapparaît, repérable plus particulièrement au niveau des voyelles (48 voyelles fermées, 48 voyelles ouvertes). Un parcours va, au sein de chaque phrase, de la fermeture à l'ouverture (« *il y a une ampleur* » : *i a an eu*, légères fluctuations au niveau de l'ouverture, toujours dans un mouvement d'énonciation qui revient sur lui-même pour emporter à chaque fois vers plus d'élargissement, la même phrase étant de plus en plus développée).

Ici, le rythme est donc différent de celui observé dans le premier extrait, mais j'aborderai ce domaine plus loin.

Au niveau des consonnes (elles sont presque toutes représentées, exceptées les chuintantes), des fluctuations nombreuses allant de l'aperture 0 à l'aperture 3 retracent une extrême mobilité (surtout dans la deuxième partie de cet extrait), encore renforcée par le rythme des phrases qui s'accélère progressivement (passage de longues phrases à des phrases courtes cette fois-ci, puis à des formules répétées de trois syllabes (« *qui se forme, s'achève, s'effondre* »)).

## Approche rythmique

Au-delà de leurs parentés sémantique et phonologique, les deux extraits ont un tempo et un rythme spatio-temporel différents.

Le premier extrait peut être qualifié de rapide, heurté, poly-directionnel. Il a donné naissance, comme je l'ai évoqué plus haut, à une matière sonore extrêmement mobile, soumise à des vibrations, des oscillations, des distorsions, des élans, des arrêts brusques puis des reprises.

L'écriture instrumentale va évoquer cette agitation par plusieurs procédés (absence de stabilité mélodique, les trames mélodiques oscillant autour de quelques notes rapprochées, harmonie parcourue de micro-glissements évoquant des strates géologiques peu stables).

Le deuxième extrait fonctionne sur un mode circulaire (sortes de cercles concentriques de plus en plus amples, phrases courtes puis de plus en plus longues, construites sur le modèle : « *il y a une ampleur* », le mot « *ampleur* » étant développé dans une série d'ornementations de plus en plus nombreuses.

Ici, la texture se fait plus fragile, la voix seule se déroule dans une écriture mélismatique, présentant des broderies micro-intervalliques. Elle est uniquement accompagnée des sons du vibrapone joué avec un archet de contrebasse (sons très purs, très fins) et des roulements *ppp* du tam-tam chinois renforçant cette profondeur croissante de l'espace. La résonance très ample du tam-tam aboutit à une sorte de suspension temporelle où seules résonnent quelques harmoniques (sensation de vide psychique quasi hypnotique induit par la répétition du mot « *ampleur* » et évoquant ici encore Deleuze et Guattari : « *le sujet s'étale sur le pourtour du cercle dont le moi a déserté le centre.* »<sup>11</sup>).

Une inversion du débit apparaît dans la deuxième partie. Un procédé d'accélération s'élabore à travers la répétition de certains mots (ce procédé était déjà utilisé dans le premier extrait où la disposition des répétitions du mot « *passages* » soulignait l'affolement croissant déjà repérable dans les fragments de phrases toujours plus hachés). Ici, les mots « *instant* » et « *suivant* » reviennent avec insistance, les formules répétées du type « *qui se fait, qui se forme, qui s'achève* », malgré de légères variantes, finissent par donner l'illusion, les mêmes phonèmes étant disséminés dans des mots différents, d'un éternel recommencement du même instant qui pourrait être l'« *instant catastrophique* » qu'évoque Sylvie Le Poulichet : « *l'instant catastrophique serait ce mode temporel en lequel le moi est réduit à la pointe de l'instant, passant sans cesse à la pointe d'un autre instant qui est le même et pourtant différent : le temps dénudé, inhabitable [...] car à chaque passage de l'instant à l'instant - auquel se réduisent alors le moi et le temps - un trou semble s'ouvrir où le moi pourrait vraiment disparaître.* »<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, Coll. « Critique », p. 28

<sup>12</sup> Sylvie Le Poulichet, *L'œuvre du temps en psychanalyse*, Paris, Payot et Rivages, 1994, p. 121

Les jeux de sonorités itératifs, la morphologie ternaire de ces formules quasi semblables finit par dégager un rythme de plus en plus scandé dans un premier temps, sur les phonèmes *k*, *s*, *f*, par la soprano et les instrumentistes, comme détaché du texte dont il est issu, puis indépendant de la voix qui l'énonçait, joué par les percussions dans un développement toujours plus envoûtant et débouchant sur le silence, sorte de processus d'auto-dévoration du son.

### **Pulvérisation du sujet donnant naissance à une pulvérisation sonore**

Le traitement de la voix, sa place dans la matière musicale, sont le reflet des bouleversements psychiques. Elle va osciller entre une présence relativement détachée de la texture instrumentale (signe d'un sujet de l'énonciation encore capable, bien qu'ébranlé dans ses structures les plus profondes, de décrire l'expérience vécue), et une perte d'identité qui la précipite en la pulvérisant au coeur de la matière tissée par les différents instruments. Elle devient alors dépossédée de son contenu sémantique, pur matériau sonore. Démultipliée en plusieurs voix (les instrumentistes chuchotent certains mots du texte : « *agitation* », « *turbulence* »), elle subit également une atomisation des mots qu'elle prononce, certains d'entre eux pouvant être prolongés par l'étirement d'une consonne qui suit un trajet indépendant (« *agitation* » → *sss*, « *feu* » → *fff*).

A l'image des procédés de Michaux (phonèmes d'un mot dispersés dans d'autres mots : « *passages* » → « *images* » → « *haché* » → « *agité* »), la voix se fragmente, plurielle et existe simultanément en plusieurs lieux (par exemple, le mot « *agité* » est vocalisé par la soprano : *a i é a i é ...*, pendant que le percussionniste énonce les syllabes « *gi-té* »).

Il en résulte une plus grande profondeur du champ sonore. Des effets d'échos, de réverbérations, de délocalisation, sont induits par cette explosion du matériau verbal. De plus, celui-ci se mute en matériau musical. Les consonnes deviennent bruit, mais aussi son instrumental (ainsi, sur le plan sonore, *f* peut être associé au frottement d'une baguette de métal sur la surface du tam-tam chinois, *s* trouve son prolongement dans un roulement de maracas), ajoutant encore à la confusion d'identité.

### **Remarques annexes**

En dehors du travail sur le texte proprement dit, j'ai pris le parti d'utiliser également les dessins d'Henri Michaux<sup>13</sup> ainsi que sa graphie sous l'emprise de la mescaline<sup>14</sup>.

Les matériaux poétique, mais aussi plastique et graphique, ont ainsi déterminé le choix de l'écriture musicale décrite plus haut (trilles, glissandi, textures mélodiques oscillantes, écriture mélismatique, rapidité du débit, mobilité, foisonnement sonore mais aussi déchirures dans le tissu musical, en sont la marque principale).

---

<sup>13</sup> Henri Michaux, *L'infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1964 (dessins inclus entre pp. 48-49)

<sup>14</sup> Henri Michaux, *Misérable miracle*, Paris, Editions Gallimard, 1972, pp. 54-55, 86-87 et 120-121



Par ailleurs, la forme fragmentée de la pièce, suite d'états de tension extrêmes qui aboutissent le plus souvent à une fracture débouchant sur le silence, fait référence à la globalité de *L'infini turbulent*, série de visions hachées, ne comportant pas systématiquement de liens les unes avec les autres, laissant des vides spatio-temporels (blanc de la page, points de suspension), sortes de béances dans la chair de l'oeuvre.

La dernière partie d'*Instants-Passages* s'élabore autour des mots inscrits dans la marge du premier extrait choisi, dans une sorte de structure répétitive jouant à la fois sur les mots eux-mêmes mais aussi sur certaines syllabes (« *a-a-agité* », « *tu-tu-turbulence* »), tentative de dégager un espace en marge, mais aussi résonance, résidu de tout ce qui a précédé.

## Conclusion

Ainsi, le travail compositionnel s'est constitué autour de deux pôles : d'une part, le travail d'analyse portant précisément sur les deux extraits et décrit plus haut, d'autre part, la lecture en parallèle d'autres ouvrages d'Henri Michaux, afin d'être imprégnée de son univers poétique, privilégiant ainsi toute une approche inconsciente, susceptible elle aussi d'orienter la composition.

Après l'utilisation de *L'infini turbulent*, la tentation était grande de poursuivre une investigation plus approfondie de l'oeuvre de l'auteur.

De ce désir est née la décision d'aborder le poème *Iniji*, extrait de *Moments, traversées du temps*<sup>15</sup>. Prenant pour point de départ la même démarche linguistico-psychanalytique, j'envisage cette année une écriture non plus seulement musicale mais également scénique (scénographie lumineuse, traitement électronique des sons), afin de révéler avec encore plus d'évidence et de force les flux du texte.

Clara Maïda, le 5 septembre 1999

<http://www.claramaida.com>

---

<sup>15</sup> Henri Michaux, *Moments, traversées du temps*, Paris, Editions Gallimard, 1973