

**Université de Montréal**

*On n'entend que ce qu'on écoute :*  
**l'expérience sonore et musicale chez Henri Michaux,  
entre écriture et improvisation**

**par Rosie Lanoue Deslandes**

**Département de littératures et de langues du monde  
Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts en littérature comparée

Mai 2017

© Rosie Lanoue Deslandes, 2017

## Résumé

S'inscrivant dans le champ des études musico-littéraires, mes recherches portent sur l'expérience sonore et musicale chez Henri Michaux dans une perspective phénoménologique. L'approche phénoménologique permet de retourner au monde vécu; en levant les préconceptions, on cherche à écouter l'expérience sensible. Écrivain et peintre, Michaux était aussi expérimentateur, improvisateur, « musicien-enfant ». Qu'il s'agisse de récits d'expérience d'improvisation musicale, sous hallucinogènes ou de méditation, l'œuvre michaldienne est traversée par des présences sonores : bruits, voix, musiques (jouées ou écoutées), hallucinations auditives, résonnances, vibrations et silences pleins habitent momentanément cette écriture de l'ombre, et laissent au passage, dans cette « aventure du son<sup>1</sup> », une forte impression sonore chez le lecteur. La musique, cet art du mouvement qu'il visite en insoumis « pour survivre autrement qu'en traces », restée sans enregistrement, « rend le temps sensible<sup>2</sup> ». Elle est un lieu d'investigation du corps à partir duquel (conjointement avec la peinture) penser le temps vécu et les failles de l'écriture, dont il éprouve la lenteur dans son rapport problématique au présent, à l'immédiat, à l'improvisation. Il lui importe de rendre mobile cet « immense préfabriqué<sup>3</sup> » qu'est la langue : l'écriture devient alors l'espace de jeux sonores et rythmiques, engendrant une musique verbale, s'approchant d'une composition sonore, permettant des formes d'exorcisme, de guérison, d'affirmation et d'invention par le sonore.

**Mots clés :** Henri Michaux, littérature et musique, phénoménologie, expérience, écoute, son, temps, écriture, improvisation, contemplation

---

<sup>1</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., vol. III, p. 895.

<sup>2</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages*, O.C., vol. II, p. 364-366.

<sup>3</sup> H. MICHAUX. *Émergences-résurgences*, O.C., vol. III, p. 550.

## Abstract

Situated in the field of musico-literary studies, my research investigates sound and musical experience from a phenomenological perspective in Henry Michaux's work. This phenomenological approach allows a second perspective of the world; by removing preconceptions, we try to listen to the sensitive experience. A writer and a painter, Michaux was also an experimenter, improviser and a « musician-child ». Whether through his narratives of musical improvisation, under the influence of hallucinogens or meditation, the works of Michaux are filled with the presence of sound : noises, voices, music (heard or played), auditive hallucinations, resonances, vibrations and full silence all momentarily feature in his writing, and forge in its wake a « sound adventure<sup>1</sup> » that instils upon the reader a strong impression of sound. Music, this art of movement he disobediently visits without leaving any recordings, has the power « to make temporality sensible<sup>2</sup> ». Music is a quest of the body where (along with painting) he reflects on lived time and on the shortcomings of writing, of which he feels the slowness in its problematic connection to the present, the immediate, and improvisation. He attempts to mobilize language, which he perceives as an « immense prefabrication<sup>3</sup> » : writing then becomes a space for sound and rhythmic games, creating a verbal music, approaching a sound composition. This enables forms of exorcism, healing, affirmation and invention by sound.

**Key words :** Henri Michaux, literature and music, phenomenology, experience, listening, sound, temporality, writing, improvisation, contemplation

---

<sup>1</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., vol. III, p. 895.

<sup>2</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages*, O.C., vol. II, p. 364-366.

<sup>3</sup> H. MICHAUX. *Émergences-résurgences*, O.C., vol. III, p. 550.

## Table des matières

<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
<i>Michaux mélomane et musicien : quelques remarques musico-biographiques</i>	7
<b>METHODOLOGIES</b>	<b>11</b>
<i>Les études musico-littéraires</i>	11
<i>La phénoménologie : le retour à l'expérience vécue</i>	28
<b>PARTIE I : ART MUSICAL ET JEU SONORE</b>	<b>40</b>
<i>« Un certain phénomène qu'on appelle musique »</i>	40
<i>Les improvisations musicales</i>	50
<i>Jeu d'enfant</i>	75
<b>PARTIE II : MICHAUX ÉCOUTE</b>	<b>83</b>
<i>L'écoute hallucinée : (ré)écrire l'expérience des psychotropes</i>	83
<i>L'écoute contemplative : musique du Temps, temps du silence</i>	98
<b>PARTIE III : ÉCOUTER MICHAUX</b>	<b>113</b>
<i>L'écriture sonore et rythmique</i>	113
<i>Les exorcismes sonores</i>	125
<b>CONCLUSION</b>	<b>134</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>142</b>
<b>Annexe</b>	<b>148</b>

## Remerciements

*Merci à tous les êtres qui savent écouter,  
font de l'écoute une attache entre nous,  
et curieux consentent à un oubli de soi en tendant l'oreille  
vers un monde empli de paroles, de bruissements, de résonances.*

*Merci à toutes les personnes qui écrivent,  
façonnent des mondes sensibles à partir de  
leur expérience multiple.*

*Merci à toutes les personnes qui jouent avec les sons.*

*Merci à Jonathan, maman, papa, Ève, Gabrielle, Elvire,  
Jean-Philippe, Kiev. Merci à Franny et Mathis pour leur  
douce compagnie. Merci à la musique de CBC Radio 2 et  
Julie Nesrallah qui ont accompagné mes matins de rédaction.*

*Merci au Fond de recherche du Québec – Société et culture.  
Merci à mon directeur Simon Harel pour son soutien tout  
au long de cette aventure de recherche.*

*Grand merci, enfin, à l'ami Michaux.*

Lorsqu'une idée du dehors t'atteint, quelle que soit sa naissante  
réputation, demande-toi : quel est le corps qui est là-dessous,  
qui a vécu là-dessous ?

Michaux, *Poteaux d'angle*

Chacun cherche, sans que personne le lui ait indiqué,  
à maintenir son tempo. À travers tout.

Michaux, *Passages*

## Introduction

Comment entre-t-on dans une œuvre aussi dense, aussi diffractée que celle d'Henri Michaux (1899-1984) ? L'écrivain et artiste français d'origine belge s'est taillé une réputation d'inclassable avec son œuvre multiforme et multidisciplinaire qui résiste aux classifications. Sur l'illisibilité de Michaux, Raymond Bellour, l'exégète de l'écrivain, expose qu'« [e]lle naît de l'impossibilité où le lecteur se trouve de pouvoir adopter quelque point de vue d'ensemble, qui lui permettrait d'avancer entre tous ces textes autrement que ballotté par la multiplicité à l'œuvre, par rapport à la masse mobile du texte mis en jeu<sup>1</sup>. » L'œuvre michaldienne, composées de formes brèves, peut être comprise « comme une accumulation impulsive de fragments<sup>2</sup>. » Mais cette œuvre est chargée d'échos : les fragments se répondent, parfois en creux, d'un bout à l'autre de cette « foule en mouvement. Comme toute chose est foule, toute pensée, tout instant<sup>3</sup> », écrit Michaux.

Quelle que soit l'amorce, quel que soit le recueil choisi, y pénétrer par un premier poème ou récit marque le départ du trajet sinueux que suivra la lecture. Pour moi, cette lecture a véritablement (re)commencé dans le cadre de mes recherches, comme par ricochet, après avoir fait la découverte d'un court article de Pierre Sauvanet<sup>4</sup> consacré aux récits d'expérience musicale de Michaux. Sa réflexion se mettait en mouvement autour des questions qu'il soulevait : « *qu'est-ce qu'écrire sa propre expérience musicale ? [...] [T]enter de faire passer sa musique dans son écriture [?] [...] Qu'est-ce donc qu'une musique qui échappe par définition à l'écriture d'elle-même – mais non à l'écriture elle-même ?...<sup>5</sup>* » Cette lecture fascinante m'éveillait à une pratique musicale chez Michaux restée peu documentée, souvent ignorée, voire méjugée<sup>6</sup>. Ainsi la musique a-t-elle été pour moi le prélude, le point d'entrée dans son œuvre, un appel à entreprendre son entière traversée, puis à la relire dans une

---

<sup>1</sup> R. BELLOUR (2011). *Lire Michaux*, coll. « Tel », n°381, Paris, Gallimard, p. 43.

<sup>2</sup> R. BELLOUR dans H. MICHAUX, « *La nuit remue* – notice », *O.C.*, I, p. 1169.

<sup>3</sup> H. MICHAUX. « Postface », *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, *O.C.*, II, p. 664.

<sup>4</sup> P. SAUVANET (2001). « Temps littéraire et temps musical (à partir de quelques expériences d'Henri Michaux) », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine : actes du colloque des 20-22 mars*, textes réunis Jean-Louis Backès, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, p. 209-216.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 210-211.

<sup>6</sup> Car à la différence du peintre Michaux qui expose, le musicien reste plutôt secret sur sa pratique intime.

perspective bien plus vaste, excédant l'art musical, à tendre l'oreille à ses sonorités, à écouter toutes les présences sonores – bruits, voix, rythmes, mouvements d'onde, résonances, silences – qui l'animent, depuis *Qui je fus* (1927) jusqu'à *Déplacements, dégagements* (1985<sup>7</sup>). C'est à une époque marquée par les innovations en enregistrement et en sonorisation, par les propositions inventives en musique concrète et en électroacoustique, par cet intérêt manifeste, donc, envers les textures sonores du monde, que Michaux écrit : « les bruits, grands et prenants comme ils sont, base plus familière de notre vie que les rayons mêmes du soleil<sup>8</sup> » (*Passages*). Comme le met en évidence Jean-Pierre Martin, « [b]ruits ambiants, voix médiatisées et voix de son maître, musiques de jazz et micros jaseurs, toute cette sonorisation amplifiée du monde n'est pas tombée dans l'oreille d'un écrivain sourd<sup>9</sup>. »

S'il est vrai que les chercheurs, dans un nombre aujourd'hui croissant, ont pris acte de l'importance du personnage Michaux-musicien et se sont intéressé aux récits que l'écrivain laisse d'un art improvisé et éphémère, il m'est apparu en revanche, au détour d'une question – *une approche du son dans l'œuvre de Michaux est-elle possible ?* – qu'une lecture de l'œuvre sous l'angle de l'écoute des sons (considérés comme musicaux ou non) n'avait pas été tentée à ce jour. Mon projet est alors de mener une lecture de l'expérience sonore et musicale chez Michaux, en cherchant à créer une trame parmi l'ensemble des multiples manifestations sonores. Qu'est-ce qu'une expérience sonore ? J'entends l'expérience au sens de vécu, de ressenti, d'essai, d'expérimentation, d'un savoir tiré de la pratique et du corps, d'un sens immanent au sensible. Sonore et/ou musicale, l'expérience peut l'être par le contexte du jeu, de la performance, de l'écoute de sons et/ou de musiques menant parfois à l'audition commentée (dont la source est identifiable ou non) et, dans l'état contemplatif, par une écoute intime, de l'intérieur. Bruits, voix, notes, rythmes, résonances... L'expérience sonore prend alors la forme d'une phénoménologie du son, de l'écoute et du temps que l'écriture signe.

Ces expériences sonores se situent presque toujours chez Michaux entre écriture et improvisation. Car dans le projet descriptif et la mise en récit, l'écriture cerne la part

---

<sup>7</sup> Publication posthume.

<sup>8</sup> H. MICHAUX. *Passages, O.C.*, II, p. 288.

<sup>9</sup> J.-P. MARTIN (1998). « Écoutons-les écrire », *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, p. 10.



d'invisible et d'évanescence associée au phénomène sonore (et musical) par Michaux ; ainsi l'écriture seule « enregistre » à sa manière cette musique singulière, elle la fixe. Mais dans un mouvement contraire, l'écriture tend, dans le travail de transposition (du son entendu, de la musique ressentie, du rythme perçu puis intériorisés), à se faire improvisée. Elle est donc forcément appelée à excéder le simple travail de transposition, car l'écriture existe par ailleurs, d'une manière réactive et souple, en tant que manipulation du matériau sonore qu'est la langue. L'expérience sonore désigne alors tout à la fois une expérience inscrite dans le texte et une expérience de lecture.

Quelle écoute ce projet sollicite-t-il alors de ma part, en tant que lectrice ? La première question qui se présente au chercheur est celle du *comment lire*. Et dans le cas de Michaux, cette interrogation initiale, qui commande sa part de rigueur, est d'autant plus pertinente que l'écrivain « n'a jamais cessé de tenir la littérature en suspicion<sup>10</sup> » et a pris soin de se distancier d'une vision canonique du littéraire. Je m'appuierai sur un cadre théorique, philosophique et méthodologique qui réunit les pistes de lecture des études musico-littéraires et de la phénoménologie merleau-pontienne, bonifiée par des réflexions plus spécifiques sur la phénoménologie de l'écoute.

Les études musico-littéraires, constituées comme champ de la littérature comparée<sup>11</sup> aux abords des années 1980, s'intéressent aux rapports entre les deux arts du temps et du son. Encourageant une lecture dite musico-littéraire, les tenants de ces études perçoivent la lecture comme un acte d'écoute et portent une attention soutenue à la musique et aux sonorités dans le texte littéraire. Un parcours des choix méthodologiques et des outils d'analyse prisés par les divers chercheurs me permet d'écarter, en raison du caractère fragmenté de l'œuvre et de l'écriture de Michaux, une démonstration de correspondances structurales, afin de me concentrer sur les catégories du *logogène* (discours sur la musique) et du *mélogène* (tentative de créer une musique verbale) proposées par Frédéric Sounac (2014). Pour toute lecture musico-littéraire, c'est le texte lu, à sa façon de retentir chez le lecteur, qui oriente le type de lecture idoine. À l'écoute de Michaux, à l'écoute de la place considérable qu'il taille au corps

---

<sup>10</sup> C. LEFORT (1978). *Sur une colonne absente. Écrits autour de Merleau-Ponty*, Paris, Gallimard, p. 160.

<sup>11</sup> Particulièrement lorsqu'il s'agit d'étudier la musique dans une œuvre littéraire.

et à la perception sensorielle dans ses écritures de l'expérience musicale et sonore (ces « écritures expérimentales » au timbre particulier), il m'a ainsi semblé indispensable de convoquer la phénoménologie merleau-pontienne. Le rapprochement de Michaux à la phénoménologie a d'ailleurs été soutenu par quelques uns, particulièrement Lefort et Sauvanet, bien que seul le deuxième aborde sa musique, du point de vue d'une phénoménologie du temps et, plus particulièrement, du rythme. La philosophie inhérente à la *Phénoménologie de la perception* (1945), en s'inscrivant en faux contre l'idée d'un monde *tout fait*, propose un retour à l'expérience vécue, à la perception sensible du sujet depuis son corps propre, ce qui traduit un « mode d'existence ambigu<sup>12</sup> ». Elle permet de mettre en sourdine le savoir reçu (et faussement tenu pour objectif), en valorisant un contact naïf et singulier avec le monde. Il s'agit alors d'« habiter les choses<sup>13</sup> ». *On n'entend que ce qu'on écoute* : l'écoute des phénomènes sonores et musicaux se comprend tel un acte de perception, de rencontre sensible; elle se révèle être une façon d'approcher le temps vécu.

Comment dégager les différentes expériences sonores ? Et les différents types d'écoute ? Comment proposer un ordre cohérent et sensible de ces expériences multiples sans chercher à en tirer un savoir catégorisant ? Tâchant d'être fidèle au caractère contextuel de toute expérience michaldienne, j'ai avant tout été orientée par l'*état* d'écoute et de jeu, engageant un type de commentaire et d'écriture propres dans les diverses œuvres (fragments, récits, poèmes). Au sujet de la division tripartite du mémoire, j'aimerais noter que si les titres des trois parties servent de guides, ma lecture est pensée, d'un chapitre à l'autre, comme un fil continu : l'écoute et le jeu de sons et de musique en traversent en effet l'ensemble. Il y a toujours de l'écoute, de part et d'autre, chez Michaux l'écrivain et le musicien, tout comme chez le lecteur. On écoute Michaux s'écouter, Michaux s'écrit écoutant, on écoute son écriture.

La première partie, « Musique et jeu sonore », aborde le phénomène musical chez Michaux depuis la réflexion esthétique qu'il en livre, pour se consacrer aux récits d'improvisations

---

<sup>12</sup> M. MERLEAU-PONTY (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », p. 231.

<sup>13</sup> M. MERLEAU-PONTY (1964). *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, p. 12.

musicales et au statut (philosophique) de l'enfance vis-à-vis du jeu sonore. Qu'est-ce que la musique pour Michaux ? Elle est art du mouvement, de l'inachèvement, par contraste avec l'écriture qui l'éloigne de « l'accomplissement du pur, fort, originel désir, celui, fondamental, de ne pas laisser de trace<sup>14</sup>. » Michaux recherche les sons simples, primitifs, bruts. Ses commentaires sur l'art musical permettent de relever des traits de son esthétique, dont sa pratique musicale s'est fait l'écho. Mouvement performatif du corps, la musique est comprise comme un « sentir vivre<sup>15</sup> », comme une façon de recueillir un savoir (temporel donc temporaire) sur soi. Les trois principaux récits d'improvisations solitaires témoignent d'une thérapie par le corps dans l'acte d'individuation du musicien, dans sa relation avec l'instrument, dans le travail fluide des sons sur la rigidité des choses. La musique est une recherche sur le temps que l'écriture rend tangible. Michaux se détourne du modèle de la composition (occidentale) et de l'enregistrement : de nature improvisée, le jeu musical est un risque, le geste spontané de l'insoumis, une *praxis*. L'enfance évoque la posture de l'improvisateur par sa qualité d'ouverture, par son caractère ludique, cet abandon volontaire au jeu, cette approche dégagée d'une exigence de maîtrise.

La deuxième partie, « Michaux écoute », se recentre sur l'écoute des sons (bruits, voix, musiques et silences) et leur écriture. Sous l'influence des hallucinogènes comme dans l'état de contemplation, l'être tire un savoir (esthétique) de sa perception changée. « L'écoute hallucinée » expose les variations de vitesse dans l'aventure des psychotropes, qui lance un défi à l'écriture chargée de la suivre dans l'instantanéité. La perception des bruits et des voix, l'audition d'œuvres musicales font surgir des superpositions rythmiques et rendent nécessaire la recherche d'un rythme à soi dans un contexte hallucinatoire à la fois auditif et visuel. « L'écoute contemplative » est quant à elle associée au rêve, au jeûne, à la méditation et à la musique comme expérience du sacré. Incarnée dans le présent, cette écoute se traduit en poésie par une phénoménologie du temps attentive aux sons, rythmes et silences, lorsque la durée est ressentie et exprimée comme musicale.

---

<sup>14</sup> H. MICHAUX. *Poteaux d'angle*, O.C., III, p. 1067.

<sup>15</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages*, O.C., II, p. 369.

La troisième et dernière partie, « Écouter Michaux », interroge l'écriture elle-même dans son statut d'expérience sonore. Je m'intéresse à cerner comment Michaux conçoit sa création comme un travail rythmique et sonore, invoquant des formes d'oralités ; comment la langue qu'il invente se fait musique (verbale) par des jeux phoniques. L'écriture michaldienne apparaît dans cette perspective comme une réponse à l'immédiat. Son écriture performative exorcise par le son (voix, bruits, chants, instruments) la souffrance et la douleur qui accaparent les êtres. Le son incarné dans le corps est délivrance et est un lieu d'invention qui permet d'engendrer des formes.

En ouverture à ce parcours, quelques repères musico-biographiques me permettent de situer Henri Michaux dans ses relations avec la musique, à la fois comme mélomane et musicien, et quant à son rapport à l'archive sonore, par son refus des transpositions de ses œuvres.

## Michaux mélomane et musicien : quelques remarques musico-biographiques

Si la visée de ce mémoire n'est pas d'envisager la musique chez Henri Michaux sous la lunette biographique, il semble néanmoins pertinent de fournir, à l'amorce d'une œuvre complexe, quelques éléments d'information musico-biographiques afin de saisir la place non-négligeable des accointances musicales dans la vie de l'écrivain. Enfant, Michaux pratique le violon classique<sup>1</sup>. Plus tard, certainement dès 1935<sup>2</sup> et plus intensivement à la suite du décès de sa femme en 1948<sup>3</sup>, il trouve un exercice salutaire dans le jeu au piano et avec des instruments à percussion. Il possède un piano à ondes Martenot jusqu'en 1968, dans son appartement rue Séguier<sup>4</sup>, de même qu'un piano droit en location, semble-t-il durant quelques années. Tambours, xylophones, sanzas - un instrument africain aussi nommé mbira et « piano à pouces » –, sont au nombre de ses instruments, autant de trouvailles bien souvent rapportées de voyage par lui ou par des amis. Dans une lettre à René Bertelé, Michaux écrit : « musique – Le seul art, le véritablement naturel, et qui me paraissait comme [...] physiologique<sup>5</sup>. » Si sa pratique musicale est intermittente et restée peu documentée<sup>6</sup>, sa mélomanie traverse à n'en pas douter toute sa vie. Michaux appréciait la musique de Satie, Debussy, Berg, Messiaen, Xenakis, Boulez, Stockhausen, Varèse, John Cage et Philip Glass, pour n'en nommer que quelques uns. Il noue des amitiés avec plusieurs musiciens et compositeurs et assiste régulièrement à des concerts de musique contemporaine. À Paris, il fréquente jusqu'à la fin des années 1960 le salon de Suzanne Tézenas, fondatrice du Domaine musical (1954-1973). « [E]n 1954, deux fragments du texte « Premières impressions » de Michaux [...] sont publiés

---

<sup>1</sup> La durée exacte de cet apprentissage est incertaine.

<sup>2</sup> Voir R. BELLOUR. « Passages – notes et variantes », dans H. MICHAUX, *O.C.*, II, p. 184.

<sup>3</sup> J'aurai l'occasion de revenir à cette perte douloureuse, notamment lorsqu'il sera question de la réflexion esthétique de Michaux et des exorcismes sonores. Plusieurs commentateurs de l'œuvre s'entendent quant aux changements induits par ce deuil dans la pratique artistique de Michaux. À ce sujet, lire notamment F. HUYBRECHTS (2010), *Euterpe et Michaux, une passion réciproque*, mémoire, Université libre de Bruxelles, p. 27; de même que J.-P. MARTIN (2003), *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », p. 448.

<sup>4</sup> Voir J.-P. MARTIN (1998). *Op. cit.*, p. 447.

<sup>5</sup> H. MICHAUX. *Lettre-mémo à Bertelé*, « Documents », *O.C.*, I, p. 995.

<sup>6</sup> Quelques rares témoins privilégiés ont rendu compte de leur écoute des improvisations de Michaux. Thérèse de Saint-Phalle, une voisine d'appartement de Michaux, offre le récit de son audition : « Sa chambre était située au dessus de la mienne. J'entendais ses improvisations. Des nuits entières, il inventait une musique désespérée, danses d'insectes au piano, rythmes tibétains, tam-tam semblable à celui qui se répercute entre les arbres de la forêt. » (Témoignage cité dans J.-P. MARTIN (2003). *Op. cit.*, p. 447.)

dans un numéro spécial des Cahiers de la compagnie, intitulé *La Musique et ses problèmes contemporains* (paru chez Julliard, en 1954)<sup>7</sup>. » C'est le pianiste François Michel et ami de Michaux qui lui propose de collaborer à son *Encyclopédie de la musique*<sup>8</sup> : l'essai « Un certain phénomène qu'on appelle musique » prend alors forme. Florence Huybretchs soutient que « les essais michaldiens de "théorie musicale" ont été jugés comme intuitivement très lucides et perspicaces dans le monde de la musique même<sup>9</sup>. »

L'intérêt indéniable de Michaux pour la musique déborde largement le cadre de la composition occidentale. Ses nombreux voyages favorisent la découverte de musiques traditionnelles des peuples qu'il côtoie passagèrement. Il signale sa fascination pour les musiques chinoise, balinaise et japonaise dans *Un barbare en Asie*<sup>10</sup>. Il se passionne également pour les rythmes « primitifs » africains, de même que pour les chants d'oiseaux. De plus, sa nature curieuse l'encourage à se documenter rigoureusement :

Michaux se fera une habitude des visites au musée de l'Homme, et y introduira de nombreuses demandes d'enregistrements ethnologiques, comme pour étoffer sa culture antioccidentale de la musique. Preuve en est aussi sa passion pour le gamelan balinaise et ses instruments à percussion, ainsi que sa présence assidue, dans les années 60-70, aux conférences du musicologue vietnamien Tran Van Khe, qui avec sa voix imitait tous les instruments<sup>11</sup>[.]

Peut-être faut-il également s'arrêter un moment sur l'amitié significative de Michaux avec le compositeur et poète italien Giancinto Scelsi (1905-1988), en raison des affinités manifestes de leur recherche esthétique respective :

[L]a recherche transartistique de Michaux le dirigea vers le culte du « phénomène », cette simplicité plastique de l'expression qu'il estimait plus facile d'atteindre en peinture et en musique qu'avec les mots. Ce n'est pas autre chose que visait Scelsi quand, une fois oubliée la technique sérialiste et discursive qu'il appliquait à ses débuts, il bascula dans ce que [Bernard] Fournier appelle une *esthétique du son*. Rejetant tout recours à la polyphonie, toute perspective « compositionnelle » en fait, il s'est donné pour unique tâche d'explorer les replis de la sonorité pure, la décomposant

---

<sup>7</sup> F. HUYBRECHTS (2010). *Op. cit.*, p. 22.

<sup>8</sup> Le premier des trois tomes de cette encyclopédie paraît en 1958 aux éditions Fasquelle.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 31. Huybretchs se réfère aux écrits de Pierre Boulez : *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Seuil, 1981, p. 55.

<sup>10</sup> Voir (notamment) H. MICHAUX. *Un barbare en Asie*, O.C., I, p. 360-361; 391; 394; 406-407.

<sup>11</sup> F. HUYBRECHTS (2010). *Op. cit.*, p. 21.

en ses plus menus éléments<sup>12</sup>.

C'est donc tous deux dégagés des règles occidentales de l'écriture, littéraire ou musicale, qu'ils se lancent dans l'« aventure du son<sup>13</sup> » – le mot est de Michaux.

« *La sublimation existe. "Non" est un meurtre sublimé<sup>14</sup>* »

Michaux s'est opposé sa vie durant aux diverses transpositions de son œuvre. La récente parution *Donc c'est non* (2016), un ensemble de lettres commentées par Jean-Luc Outers, fait d'ailleurs état de la constance de Michaux dans le refus : Outers y recense les nombreuses occasions où Michaux a décliné les hommages et les reconnaissances, réfractaire à l'idée et à la possibilité de devenir un objet de célébrité (une célébrité qu'aurait façonnée l'accumulation des adaptations, prix littéraires, entrevues, photographies, etc.). Sincère modestie et profond désir, donc, de rester dans l'ombre. Mais dans le cas des transpositions musicales, faut-il invoquer, comme le suggère Huybrechts, « l'orgueil d'un poète qui s'estime détenteur et virtuose de sa propre musique, une musique-diction intérieure et autosuffisante qui boude les réappropriations vocales<sup>15</sup> » ? Cette interprétation n'est à mon sens pas assurée; je ne saurais en attester avec certitude. Prééminence de l'égo ou non, elle met en évidence l'irréductible singularité d'un écrivain qui inscrit son temps et ses sonorités dans l'écriture. En dépit des refus, « malgré l'acharnement de l'auteur, il se jouait, se récitait ou s'enregistrait du Michaux un peu partout<sup>16</sup> ». Huybrechts dénombrait, il y a à peine quelques années, au moins vingt-trois œuvres musicales adaptées ou inspirées de l'œuvre de Michaux<sup>17</sup>.

À cet aperçu s'ajoute une dernière remarque pertinente pour mener ma lecture musico-littéraire de Michaux : il écrivait à voix haute. « Flaubert avait son *gueuloir*, Michaux son *pensoir*, ou plutôt son cogitarium vocal : "Je ne peux écrire qu'en parlant à haute voix. C'est

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 62

<sup>13</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 895.

<sup>14</sup> H. MICHAUX. « Idées de traverse », *Passages*, O.C., II, p. 291.

<sup>15</sup> F. HUYBRECHTS (2010). *Op. cit.*, p. 24.

<sup>16</sup> J.-L. OUTERS (2016). « Une philosophie du non », dans H. MICHAUX, *Donc c'est non*, lettres réunies, présentées et annotées par Jean-Luc Outers, Paris, Gallimard, p. 16.

<sup>17</sup> F. HUYBRECHTS (2010). *Op. cit.*, p. 50. Huybrechts établit le relevé détaillé des adaptations musicales inspirées de l'œuvre michaldienne.

pour moi une sorte d'incantation. Il faut que je puisse entendre ma pensée", confiait-il à Brassai<sup>18</sup>. » C'est en citant au passage dans *La bande sonore* cette même confidence de Michaux que Jean-Pierre Martin s'interroge :

Par quel terme pourrait-on nommer cette présence sourde, dans le corps silencieux de l'écrit, d'un écrivain qui est aussi un parleur, parleur intérieur en quelque sorte, de cette réactivation d'un corps à la fois audible et sans manifestation sonore, où le remuement des lèvres accompagne le geste de la main ? Voix, rythme, ton, oralité ? Aucun de ces mots ne convient tout à fait. [...] Aucun ne traduit la spécificité de ce phénomène à la lettre inouï : un écrit fait pour que je l'entende, une lecture programmée pour que mon œil écoute.<sup>19</sup>

Michaux décède le 19 octobre 1984 à l'âge de 85 ans. « Le soir de sa mort, le présentateur du journal avouait consterné qu'on ne disposait d'aucune archive sonore de l'écrivain<sup>20</sup> », souligne Jean-Luc Outers. Ce refus de l'archive<sup>21</sup> témoigne d'une posture particulière de Michaux<sup>22</sup>, à laquelle j'aurai l'occasion de réfléchir lorsqu'il sera question des entrelacements de l'écriture et de l'improvisation au sein des récits d'expérience musicale.

---

<sup>18</sup> J. ROGER (2000). *Henri Michaux. Poésie pour savoir*, Presses universitaires de Lyon, p. 227.

<sup>19</sup> J.-P. MARTIN (1998). « Écoutons-les écrire », dans *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, p. 22.

<sup>20</sup> J.-L. OUTERS (2016). *Op. cit.*, p. 15. À vrai dire, le seul enregistrement connu à ce jour de la voix de Michaux serait la narration qu'il offre à son film *Images du monde visionnaire* (1963), coréalisé avec le cinéaste Éric Duvivier.

<sup>21</sup> Ce refus de l'archive pourrait ici s'entendre au sens derridien dans la mesure où Michaux refuse d'inscrire sa création, particulièrement musicale, dans un processus de répétition qui l'abstrairait et l'aliènerait de son contexte de réalisation. Voir J. DERRIDA (1996). *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée.

<sup>22</sup> Notons au passage que Michaux avait l'habitude de détruire la plupart de ses correspondances.



## METHODOLOGIES

### Les études musico-littéraires

#### *Constitution d'un domaine de recherche*

Les études dites musico-littéraires ont une histoire relativement récente si on compare la formation de ce champ à l'histoire des relations entre ses « objets » d'étude, littérature et musique, qui eux coexistent depuis des siècles – au sein de l'épopée, de la chanson de geste, de la poésie lyrique, puis de l'opéra –, nouant et dénouant leurs attaches au fil du temps. Emmanuel Riebel, parmi d'autres, nous offre ce rappel historique :

L'histoire des relations entre musique et littérature est tumultueuse. Jouant tour à tour la gémellité, l'indifférence ou la rivalité, ces deux arts ne cessèrent de s'idéaliser ou de s'entre-détester ; ils ne rêvèrent jamais tant à leur mythique origine commune, orphique, que depuis le moment où l'un et l'autre tentèrent de construire leur autonomie esthétique. [...]

Dans le cadre spécifiquement interartistique auquel on circonscrit les relations entre musique et littérature, on constatera que la notion d'indépendance des arts – fondant implicitement la distinction des actuelles disciplines universitaires – est chose récente à l'échelle de l'histoire<sup>1</sup>.

Paul Zumthor a lui-même travaillé à faire lever les barrières du *préjugé littéraire* en montrant que la conception institutionnalisée de la littérature est comprise dans un canon culturel impérialiste fixé au cours d'un passé relativement récent<sup>2</sup>. Ainsi, « le champ musico-littéraire, en tant que *lieu* intellectuel, s'articule parfaitement avec le fait qu'historiquement, les *espaces* de production artistique ne sont pas scindés<sup>3</sup> ». Bien que les liens entre musique et littérature demeurent anciens, l'élaboration d'un domaine d'études interartistiques date du XX<sup>e</sup> siècle, avec les écrits de Calvin S. Brown (*Music and Literature, A Comparison of the Arts*, 1948),

---

<sup>1</sup> E. REIBEL (2011). « Musique et littérature : plaidoyer pour la création d'un champ disciplinaire par-delà les disciplines », *Fabula-LhT*, n°8 « Le partage des disciplines », URL : < <http://www.fabula.org/lht/8/reibel.html> > (page consultée le 4 mai 2016).

<sup>2</sup> Voir P. ZUMTHOR (1990). *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », p. 26-27 : « La notion de "littérature" est historiquement marquée, de pertinence limitée dans l'espace et dans le temps : elle réfère à la civilisation européenne, entre les XVII<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> siècles et nos jours. »

<sup>3</sup> E. REIBEL (2011). *Op. cit.*

pionnier du côté américain, et de l'esthéticien français Étienne Souriau (*De la correspondance entre les arts*, 1947). D'aucuns s'entendent pour dire que ces deux ouvrages ont tracé un chemin pour le comparatisme musico-littéraire<sup>4</sup>. Souriau établit une classification des arts et leurs déclinaisons d'après leur degré respectif de (re)présentativité (articulant le rapport à la *mimèsis*), de façon à exposer des affinités entre les arts à partir de leurs caractéristiques dites « propres ». Ainsi, la recherche musico-littéraire s'organise autour des enjeux soulevés par ces réflexions esthétiques sur les relations interartistiques pour s'insérer dans la voie comparatiste :

Si le premier de ces champs de recherche, qui est parfois quant à lui qualifié d'« interartiel » et dont un des ouvrages de base demeure *La correspondance des arts* d'Émile Souriau, relève de l'esthétique, les relations entre la littérature et les autres arts sont aujourd'hui reconnues comme l'une des voies de recherche en littérature comparée, et ce depuis maintenant presque trente ans si l'on se réfère à la place qui leur fut réservée, en 1979, lors du IXe Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée [...]<sup>5</sup>.

Il est donc plus sûr, à titre de repère, de situer la constitution d'un champ autonome reconnu (de la littérature comparée) autour des années 1980. À compter de cette époque, les études musico-littéraires sont alimentées d'analyses de plus en plus prolifiques et étoffées, parmi lesquelles on compte les travaux de Isabelle Piette (*Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique [1970-1985]*, 1987), Jean-Louis Cupers (*Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*, 1988), Françoise Escal (*Contrepoints. Musique et littérature*, 1990), Jean-Louis Backès (*Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, 1994), Pierre Brunel (*Les Arpèges composés*, 1997) et Frédérique Arroyas (*La lecture musico-littéraire*, 2001).

L'organigramme de Scher<sup>6</sup>, s'il n'est pas exhaustif, a le mérite de cadrer la répartition globale des divers secteurs d'étude des rapports entre musique et littérature, à l'intersection des études musicologiques et littéraires. Cela engendre trois catégories générales : de façon schématique,

---

<sup>4</sup> Ceci dit, il existe des sources antérieures : comme le remarque Locatelli, en 1923 paraît un recueil d'essais comparatistes intitulé *Musique et littérature : études de musique et de littérature comparées*, par le musicologue français André Coeuroy (pseudonyme de Jean Belime).

<sup>5</sup> A. LOCATELLI (2011). « Approche théorique et méthodologique », *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », p. 164-165.

<sup>6</sup> L'organigramme est reproduit en annexe.

on peut voir que les études musico-littéraires s'intéressent I. à la littérature dans la musique, II. à la musique et à la littérature lorsqu'elles se partageraient également au sein d'une œuvre, et III. à la musique dans la littérature – dernier volet qui occupera ici une place de premier plan. Les recherches menées par les chercheur.e.s du domaine musico-littéraire ont permis de reconnaître, comme le signale Jean-Louis Cupers, que « le tout littéraire est, en réalité, beaucoup plus proche qu'on ne le dit souvent, tant en qualité qu'en structure, du fait musical. En d'autres termes, ni la littérature ne peut se faire uniquement musique, ni la musique uniquement littérature<sup>7</sup>. »

Les questions d'ordre théorique et méthodologique dans les études musico-littéraires ne sont pas aisées et semblent parfois épineuses. Certains chercheurs ont dû faire appel à des rhétoriques de légitimation afin de faire valoir la pertinence d'une lecture des traits musicaux d'œuvres littéraires. Mais il faut remarquer que les tensions entre musique et littérature sont autant de défis définitoires du littéraire et du musical qui permettent de tracer les zones de correspondances et de distinguer les particularités des deux arts : ainsi ces tensions constituent précisément les enjeux majeurs de la recherche. Dans le cas de l'étude des interactions de la musique dans le texte, il n'existe pas une mais plusieurs méthodes prisées pour lire les œuvres, car le corpus choisi fait nécessairement intervenir des variations d'une étude à l'autre. Mais avant d'exposer les différentes approches méthodologiques, j'aimerais poser quelques bases préalables à une lecture musico-littéraire quant aux liens qui se tissent entre les deux arts.

### ***Deux arts du temps, deux arts du son***

Premièrement, la littérature et la musique s'inscrivent toutes deux dans la durée en façonnant une temporalité qui leur est propre. Comme le rappelle Pierre Sauvanet, les deux arts ont en

---

<sup>7</sup> J.-L. CUPERS (1988). *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, p. 36.

commun « *un travail intime sur le temps* (c'est-à-dire aussi bien avec ou contre lui, au-dedans ou en-dehors de lui)<sup>8</sup>. » Sauvanet poursuit :

Il est presque banal [...] de rappeler que littérature et musique partagent une forme éminemment *temporelle* de création et de réception. Pas de musique sans perception *successive* d'éléments rythmiques, mélodiques, harmoniques (et bien entendu sans perception *simultanée* dans le cas de polyphonies ou de polyrythmies au sens large, mais cette simultanéité est toujours elle-même engagée dans une dimension fondamentale de succession). De même, pas de littérature sans perception successive de mots, de phrases, de paragraphes (et bien entendu sans perception simultanée d'un ensemble qui forme sens, lui-même toujours dépendant d'un sens nouveau dans la succession). *Presque banal*, et en même temps l'essentiel est peut-être là : dans un certain rapport intime au temps<sup>9</sup>.

En exposant ce mixte, sur le plan perceptif, de la simultanéité et de la succession, Sauvanet pose en quelque sorte le déroulement à la fois horizontal et vertical des deux arts. Or, dans le cas de la littérature, ce déploiement temporel sur l'axe vertical est généralement méjugé en raison de la linéarité postulée du récit. J'aurai l'occasion de revenir à ces distinctions qui relèvent le plus souvent du discours sémiologique. Rappelons-nous pour l'instant que les deux arts ont en commun d'approcher le temps de manière sensible par une mise en forme singulière de celui-ci.

Deuxièmement, littérature et musique sont des arts du son, deux arts qui sollicitent l'écoute. S'il va de soi que l'organisation des sons et des rythmes diffère pour l'un et l'autre, il est juste d'avancer que la langue est musicale en ce qu'elle est sonore et rythmique<sup>10</sup>. « [L]a musique n'est pas parole mais toute parole est déjà musique<sup>11</sup> », tel que l'affirme Cupers. Si ce rapprochement sonore apparaît évident en ce qui concerne la parole, qu'en est-il de l'écriture ? Ong avançait dans *Orality and Literacy* (1982) que « [s]ans écriture, les mots en tant que tels n'ont pas de présence visuelle, même lorsque les objets qu'ils désignent peuvent être vus. Ce

---

<sup>8</sup> P. SAUVANET (2001). « Temps littéraire et temps musical (à partir de quelques expériences d'Henri Michaux) », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine : actes du colloque des 20-22 mars*, textes réunis Jean-Louis Backès, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, p. 210.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> C'est ce que traduit un projet comme *Le Trésor de la langue* (1989), avec lequel le musicien René Lussier fait la preuve d'une écoute de la langue orientée vers le musical. Au sujet du travail d'écoute, de repiquage et de mixage sonore, voir F. DALLAIRE-TREMBLAY (2014). « Le Trésor Archange : un voyage dans la mémoire et la musique de notre langue », dans *Création sonore et cinéma contemporain : la pensée et la pratique du mixage*, thèse de doctorat, Université de Montréal/Université Paris 10, p. 161-191.

<sup>11</sup> J.-L. CUPERS (1988). *Op. cit.*, p. 39.

sont des sons. [...] Ce sont des occurrences, des événements<sup>12</sup>. » Dans le cas de l'écriture, « [a]vec l'alphabet [...] le mot est une chose, non un événement<sup>13</sup> ». Or, on pourrait dire de l'écrivain Michaux qu'il œuvre à rendre aux mots leur valeur d'événement : il cherche à échapper à la pétrification du sens dans la langue écrite, il écrit grâce à ce qu'il nomme sa « fabrique à mots (mots-pensées, mots-images, mots-émotions, mots-motricité<sup>14</sup>) ». Pour répondre directement à l'assertion de Ong, réductrice à certains égards, il faut nuancer en posant que certes, l'écriture donne, assigne aux mots une forme visuelle, mais elle n'évacue pas complètement le son. Dans *Lines. A Brief History* (2007), Tim Ingold rappelle la concomitance des deux arts depuis l'Antiquité et s'interroge sur leur séparation dans notre compréhension académique actuelle : « How do we come to have this peculiar view of the silence of language or, for that matter, of the non-verbal nature of musical sound ? It is not one that would have make sense to our predecessors of the Middle ages or classical Antiquity<sup>15</sup> ». À une époque d'illettrisme et d'analphabétisme répandu, la lecture était une performance publique offerte à un auditoire, et même la lecture solitaire se faisait entendre :

[I]nstead of using their ears to look, they [the literate folks in medieval times] were using their eyes to hear, modelling their perception of the written word upon their experience of the spoken one, rather than *vice versa*<sup>16</sup>.

More usually, monastic readers would follow the text with their lips as much as with their eyes, pronouncing or murmuring the word sounds as they went along. The sounds that came forth were known as *voices paginarum* - the « voices of the pages » (Leclercq 1961 : 19; Olson 1994: 183-5). The more they read, the more their heads would be filled with a chorus of such voices. Now present-day readers, accustomed to thinking of sound as a purely physical phenomenon, might be inclined to dismiss these voices as figments of the imagination. Of course, we reassure ourselves, they do not *really* exist<sup>17</sup>.

Faut-il y lire une accoutumance moderne à l'hypoacousie dans l'acte de lecture individuelle ? Cette écoute est en partie possible parce que la lecture réactive le souvenir de paroles prononcées et entendues. L'expérience de la lecture fait ainsi appel à une (ou plusieurs) voix

---

<sup>12</sup> W. J. ONG (1982). *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, traduction par H. Hiessler, Paris, Belles Lettres, p. 51.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>14</sup> H. MICHAUX. « Peindre », *Passages, O.C.*, II, p. 318.

<sup>15</sup> T. INGOLD (2007). « Language, music and notation », *Lines. A Brief History*, Londres, Routledge, p. 6.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 15.

entendue(s) en soi, intérieurement. Avec son étude sur la « sonorisation<sup>18</sup> » dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle, Jean-Pierre Martin, auteur d'une biographie sur Michaux, s'intéresse à la lecture à voix haute. Il se rapporte à un récit de Saint Augustin :

Un jour, Saint Augustin surprit Saint Ambroise en train de lire sans remuer les lèvres. Il s'étonna. Il était encore d'usage, à cette époque, de lire à voix haute. D'emblée le texte se faisait diction. C'était au IV<sup>e</sup> siècle. Et pourtant, cette anecdote pourrait aujourd'hui prendre le sens d'une parabole. Lire à voix haute, c'est tenter de restituer au phrasé le geste vocal, l'attaque et l'intonation qui lui manquent. La lecture silencieuse est elle-même impossible sans une écoute intime, sans une profération de l'intérieur. Lire sans dire, c'est lire à voix basse, c'est esquisser le tremblement d'une voix perdue, qui n'est pas l'organe physique d'une parole, mais le rythme et la subjectivité d'un texte<sup>19</sup>.

Ce rappel historique<sup>20</sup> du rapport sonore à la lecture par Ingold et Martin met en évidence qu'il y a – et ce phénomène ne se confine pas à une époque révolue – de l'écoute au sein de la lecture « silencieuse ». L'« écoute intime », cette lecture à voix basse, est sans nul doute le point de départ à une lecture musico-littéraire. Ainsi, l'écrit ne peut être complètement séparé de la dimension vocale de la langue. Jean-Louis Cupers commente :

Comme la pièce de théâtre est destinée à être jouée, le poème ou le roman peuvent être lus mentalement ou à haute voix. Et il est bien facile de montrer comment l'intonation que recèle le matériau linguistique employé est à la fois rythme et mélodie, le vocalisme verbal un complexe de timbres, etc. On retrouve donc ces éléments musicaux dans l'œuvre littéraire en acte, à savoir envisagée dans son audibilité mentale ou de fait. La lecture dite silencieuse n'infirmes aucune de ces observations : d'une certaine façon, même, on peut justifier l'affirmation fondamentale que la littérature s'adresse davantage au sens de l'ouïe qu'à celui de la vue<sup>21</sup>.

Voilà qui atténue quelque peu l'idée d'une « carence sonore de l'œuvre musico-littéraire<sup>22</sup> » et a le bonheur de remettre en perspective ses qualités auditives et sonores. Comme le fait

---

<sup>18</sup> J.-P. MARTIN (1998). « Écoutons-les écrire », *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, p. 10.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>20</sup> À propos de la lecture silencieuse, Alberto Manguel précise que « [m]ême si des cas de lecture silencieuse peuvent être recensés à des dates antérieures, ce n'est pas avant le Xe siècle que cette façon de lire deviendra habituelle en Occident » (A. MANGUEL (1996). *Une histoire de la lecture*, traduction par Christine Le Bœuf, Actes Sud/Leméac, coll. « Babel », p. 73).

<sup>21</sup> J.-L. CUPERS (1988). *Op. cit.*, p. 41.

<sup>22</sup> A. LOCATELLI (2011). « Introduction », *Op. cit.*, p. 11.

remarquer Locatelli, « [I]’un des intérêts que présente l’argumentation de Cupers, qui met en avant la qualité intrinsèquement musicale du langage, est d’envisager la littérature "en acte", autrement dit de ne pas considérer cette dernière comme synonyme de "lettres mortes"<sup>23</sup>. » Le caractère « en acte » (ou performatif) de la littérature, c’est ce qu’on pourrait nommer l’accomplissement sonore de l’œuvre littéraire. Il est perceptible dans le phénomène de l’écriture : l’écrivain, à l’écoute des sons et rythmes qu’il pose, choisit, ajoute et retranche les mots, syllabes et silences. Comme l’avance Michèle Finck, « [i]l y va d’une définition du poète en termes d’inventeur d’une acoustique<sup>24</sup>. » Cet accomplissement sonore, tel qu’on le mesure désormais, est tout autant à l’œuvre dans le phénomène de la lecture : le lecteur perçoit et modélise les sonorités et les rythmes apposés. Dans un cas comme dans l’autre, un agencement sonore et rythmique (soit une mise en forme du temps et du son) peut donc émaner à partir de la perception de la langue. On pourra ainsi se demander : qu’entend-t-on à la lecture des textes de Michaux ? Ou encore : qu’est-ce que parler d’une écriture musicale ? Ces dernières considérations me mènent en somme à définir la lecture musico-littéraire.

### ***La lecture musico-littéraire***

Qu’est-ce que la lecture musico-littéraire ? Frédérique Arroyas la circonscrit succinctement comme « celle qui permet une interaction entre texte et musique dans la mesure où elle est amenée à considérer, à faire résonner, dans le texte littéraire, des composantes musicales jugées pertinentes pour l’interprétation du texte<sup>25</sup>. » Quoique générale, cette définition met ceci en relief : la relation qui anime musique et littérature doit être *jugée pertinente* par le lecteur (récepteur) de l’œuvre; c’est dire que le lecteur-interprète y engage sa subjectivité, sollicitant ses ressources cognitives et sensorielles. Quelque chose dans l’œuvre lue et/ou entendue a dû retentir en lui – intention déclarée de l’auteur, ou restée silencieuse, voire inconsciente, mais dont le lecteur a l’intuition, et qu’il importe, dans la visée du chercheur,

---

<sup>23</sup> A. LOCATELLI (2011). « Littérature et jazz », *Op. cit.*, p. 175.

<sup>24</sup> M. FINCK (2008). « Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique », *SFLGC - Vox Poetica*, URL : < <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/finck.html> > (page consultée le 12 juin 2016).

<sup>25</sup> F. ARROYAS (2001). *La lecture musico-littéraire. À l’écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, PUM, coll. « Espace littéraire », p. 10.

d'interpréter et de saisir.

Il s'agit dès lors de reconnaître le rôle qu'ont les lecteurs lorsqu'il est question de retrouver et d'engager, lors de la lecture des textes littéraires, la dynamique musicale du langage dans ses multiples composantes formelles. Puisque, en fin de compte, c'est aux lecteurs que revient la tâche d'actualiser les ressources aurales du langage écrit, l'acte de lecture est en effet beaucoup plus qu'un simple décodage menant à la compréhension d'un texte : la lecture fait intervenir le corps, l'imagination, la mémoire<sup>26</sup>.

La lecture musico-littéraire, loin de se contenter d'un relevé factuel des affinités tissées entre littérature et musique au sein d'une œuvre, se donne pour dessein d'illustrer la fécondité de la relation interartistique dans l'interprétation de cette œuvre, ce récit, cette production sonore et langagière, *etc.* De manière générale, les interrogations soulevées par Yves Chevrel agissent également comme point d'appui à la lecture : « Comment la littérature transcrit-elle une expérience [...] auditive dont le lecteur n'a pas la référence ? Enfin et surtout, comment la littérature et les autres arts ont-ils recours à des procédés nécessairement différents, mais aussi analogues, semblables, équivalents<sup>27</sup> ? »

Comment entendre ? Comment faire parler la musique dans le texte littéraire ? Qu'est-ce que j'y entends ? À ce titre, en complément à la définition de Arroyas, il me semble à propos de mentionner au passage les réflexions que livre Barthes dans un court texte intitulé « Écrire la lecture ». Celui-ci met en évidence la logique associative, et non pas déductive, de la lecture. On attribue évidemment à Barthes la mort de l'auteur : « depuis des siècles nous nous intéressons démesurément à l'auteur et pas du tout au lecteur [...] on cherche à établir *ce que l'auteur a voulu dire*, et nullement *ce que le lecteur entend*<sup>28</sup>. » Mais il se joue ici davantage, d'abord par la *qualité d'écoute* chez celui ou celle qui « délie » l'œuvre, ensuite par la mise en évidence d'une qualité de la lecture :

Ouvrir le texte, poser le système de sa lecture, n'est donc pas seulement demander et montrer qu'on peut l'interpréter librement ; c'est surtout, et bien plus radicalement,

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>27</sup> Y. CHEVREL (1989). *La littérature comparée*, PUF, coll. « Que sais-je », p. 86. (Cité dans A. LOCATELLI, (2011). *Op. cit.*, p. 164.)

<sup>28</sup> R. BARTHES (1984). « Écrire la lecture », *Le bruissement de la langue. Essais critique IV*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », p. 34.



amener à reconnaître qu'il n'y a pas de vérité objective ou subjective de la lecture, mais seulement une vérité ludique ; encore le jeu ne doit-il pas être compris ici comme une distraction, mais comme un travail – d'où cependant toute peine serait évaporée : lire, c'est faire travailler le corps [...] à l'appel des signes du texte, de tous les langages qui le traversent et qui forment comme la profondeur moirée des phrases<sup>29</sup>.

Michaux écrivait en clôture de sa postface à *Plume* : « Lecteur, *tu tiens donc ici*, comme il arrive souvent, *un livre que n'a pas fait l'auteur*, quoiqu'un monde y ait participé<sup>30</sup>. »

### ***Méthodologies, outils d'analyse***

Quelles méthodes conviennent-elles à une lecture musico-littéraire ? Il y a une exigence de rigueur quant à l'exactitude terminologique, dans l'appréciation des qualités dites musicales d'œuvres littéraires, dont ont généralement pris acte les chercheur(e)s de ce domaine, de Calvin S. Brown jusqu'à Aude Locatelli (2011) et Frédéric Sounac (2014). Les mises en garde méthodologiques abondent et les termes et définitions proposés varient d'une étude à l'autre : le choix d'une approche méthodologique peut alors sembler ardu, parmi l'éventail offert. J'aimerais néanmoins faire apparaître, grâce à un panorama succinct des principales approches, que certaines d'entre elles peuvent d'entrée de jeu être écartées et, qu'au final, peu conviennent vraiment à une lecture des expériences sonores et musicales chez Michaux.

Dans l'ensemble, bien que les manifestations méthodologiques aient pris diverses formes, une tangente s'est dessinée au cours des années 1960-1970 avec les approches que je nommerai ici « sémiologico-structurales ». Autour de propositions comme celles de Ruwet (*Langage, musique, poésie*, 1972) et Jean-Jacques Nattiez (*Fondements d'une sémiologie de la musique*, 1976), qui par ailleurs ne sauraient s'amalgamer, le comparatisme musico-littéraire s'engage dans la réflexion sémiologique. Partant de considérations sur les liens entre musique et linguistique, on cherche à penser l'intersémiotité de la musique et de la littérature, envisagés comme deux langages. Il en résulte rapidement que cette intersémiotité est limitée, voire

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>30</sup> H. MICHAUX. « Postface », *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, O.C., I, p. 665.

impossible : la recherche d'une grammaire commune entre les deux arts s'avère être avant tout une analyse différentielle. Tel que le synthétise Locatelli :

On ne peut faire abstraction, en effet, de l'hétérogénéité du système littéraire et du système musical qui ont leurs propres règles, leurs propres fonctionnements, et dont les matériaux respectifs sont spécifiques. Un discours « transsémiotique », permettant de décrire la combinaison des deux systèmes littéraire et musical, est-il dans ces conditions concevable ? et cette démarche peut-elle aboutir à autre chose qu'à établir un dénominateur commun, tout en devant toujours rendre compte des spécificités des deux systèmes<sup>31</sup> ?

L'on oppose alors l'univocité de la musique, comme art combinatoire des sons, jugé abstrait, à l'équivocité de la littérature. Je ne souhaite pas ici retracer le vaste débat sur la signifiante musicale, mais il me semble pertinent de rappeler que dans ces analyses, la question du sens dans la musique achoppe toujours et que la « pensée » reste affiliée au langage, comme si le musical était impropre à signifier.

Nombre de chercheurs se sont penché sur l'enjeu des transpositions et adaptations du musical vers la langue et l'écriture littéraire (prosaïque et poétique), de manière à démontrer les adéquations entre certaines formes littéraires et musicales. Le roman est, à n'en point douter, le grand privilégié de cette aventure comparatiste. Comme le soulève, avec d'autres, Jean-Louis Backès, « la notion de transposition pose des questions productives, à commencer par celle de son origine : à quel prix peut-on généraliser un concept qui a, en musique, un sens strict<sup>32</sup> ? » À titre d'exemple, le concept de polyphonie désigne en musique la présence de plusieurs voix – lignes vocales ou lignes instrumentales – simultanées et interdépendantes dans une œuvre. Il est généralement entendu qu'une application stricte de ce concept au domaine romanesque est impossible. Car l'on conçoit que la musique se déploie sur deux plans – l'un horizontal (développement de la mélodie), l'autre vertical (développement de l'harmonie et du contrepoint) –, et que la linéarité postulée de l'œuvre littéraire pose problème lorsqu'on tente la transposition. Si les « occurrences » musicales et littéraires que sont la note et le mot ne peuvent être comprises comme des équivalences, le commentaire de Sauvanet

---

<sup>31</sup> A. LOCATELLI (2011). *Op. cit.*, p. 165.

<sup>32</sup> J.-L. BACKÈS (1994). *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, coll. « Perspective littéraire », p. 250.

(cité précédemment) permet toutefois de saisir qu'en ce qui a trait au temps, du moins, la perception du texte lu se joue à la fois sur le plan de la succession, mais également sur celui de la simultanéité, dans la mesure où un ensemble prend progressivement forme<sup>33</sup>.

Existe donc cette idée (voire ce présupposé), partagée par certains chercheurs dans le domaine musico-littéraire, selon laquelle les écrivains s'inspirent de l'art musical en lui empruntant ses formes ou ses techniques d'écriture parce qu'ils cherchent à rompre ou à déjouer la linéarité du récit. Dans *Musique & Littérature : jeux de miroirs* (2009), Andrée-Marie Harmat écrit :

c'est ainsi que certains écrivains, se sentant prisonniers du langage verbal, tentent d'échapper à sa linéarité fondamentale en empruntant à la musique tonale ses structures émotionnellement significatives [,][...] usant de stratagèmes stylistiques, ils créent l'illusion de cette simultanéité naturellement inhérente en musique à l'harmonie et au contrepoint<sup>34</sup>.

Je me questionne toutefois sur l'admissibilité d'une telle affirmation, à laquelle je dois émettre cette réserve : le récit serait-il, par essence, linéaire (sinon dans sa matérialité visuelle) ? Il faudrait examiner sur quelques bases s'appuie cette croyance. Car écrire n'est peut-être pas un acte strictement linéaire, pas plus que ne l'est la lecture<sup>35</sup>. En fait, cette linéarité honnie, que l'affirmation de Harmat met en évidence, participe en creux d'une idéalisation de l'art musical. Frédéric Sounac cerne, dans *Modèle musical et composition romanesque*, les débuts de cette tendance au sein du romantisme allemand. La fascination musicale<sup>36</sup> des poètes et des écrivains s'instaure chez les premiers romantiques alors qu'« une utopie musico-littéraire naît dans le chaos fertile de l'*Athenaeum*<sup>37</sup> » (une revue littéraire fondée par Wilhelm et Schlegel). Les premiers romantiques remettent en cause la domination du langage verbal via la « promotion spectaculaire de la musique pure<sup>38</sup> » : Beethoven, en figure de mage, témoigne de

---

<sup>33</sup> En revanche, la démonstration d'une simultanéité sur le plan sonore est malaisée

<sup>34</sup> A.-M. HARMAT (dir.) (2009). *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, collection « Musique », p. 68.

<sup>35</sup> Alberto Manguel se réfère par exemple à une découverte de l'ophtalmologue français Émile Javal, selon laquelle au cours de l'acte de lecture, l'œil parcourt la page en faisant des bonds (A. MANGUEL (1996). *Op. cit.*, p. 65).

<sup>36</sup> Voir C. DUMOULIÉ (dir.) (2006). *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie*, Paris, Desjonquères, coll. « Littérature & Idée ».

<sup>37</sup> F. SOUNAC (2014). *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », p. 33.

<sup>38</sup> *Ibid.*

ce « déplacement du paradigme esthétique de la littérature vers la musique<sup>39</sup> ». Polyphonie, contrepoint, variation, fugue : il faut comprendre que l'emploi de ces termes « pour apprécier la composition d'œuvres littéraires, souvent perçu comme abusif, trouve pourtant sa justification au cœur même de la théorie romantique du Roman, dans les premiers cris de "notre" littérature<sup>40</sup> ».

En clair, les rapports formels ne pourraient être de nature identique. Partant de ce constat, « il s'agit plutôt d'établir une analogie, de reconnaître la transposition de traits musicaux par des moyens littéraires, plutôt que voir dans l'œuvre littéraire la présence réelle d'une forme ou d'une technique musicales<sup>41</sup>. » L'entreprise comparatiste structurale a en somme consisté en la démonstration non pas d'une homologie parfaite, mais d'une similitude fertile entre les deux arts.

Or, l'analyse démonstrative d'adéquations formelles est avant tout (et peut-être exclusivement) opérante dans le canon de la musique classique occidentale traditionnelle, où les genres se déclinent en diverses formes définies (sonate, thème varié, fugue, *etc.*). Locatelli cerne bien le problème de dénomination qui se pose dans le cas de la référence au jazz, comme musique improvisée<sup>42</sup>, car l'enjeu d'une écriture inspirée par le jazz est précisément le mouvement, de se dégager des formes culturelles préconstituées<sup>43</sup>. L'emprunt à la musique peut – et doit dans bien des cas – se faire plus librement. Tel que l'écrit Backès dans *Musique et littérature* : « Formes évanescences ne signifie en aucune manière absence de formes, mais abandon des schémas tout faits ou, plus précisément, recours à d'autres principes de construction<sup>44</sup> » qu'aux formes canoniques. Cette approche permet plus de souplesse dans les rapprochements entre littérature et musique. Mais elle ne résout pas encore la question du vocabulaire pour décrire le rapport de la composition littéraire à la musique.

Ainsi, en ce qui concerne des improvisations musicales ne se rattachant à aucune forme

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>41</sup> F. ARROYAS (2001). *Op. cit.*, p. 60.

<sup>42</sup> A. LOCATELLI (2011). *Op. cit.*, p. 115-116.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>44</sup> J.-L. BACKÈS (1994). *Op. cit.*, p. 246.

précise, avec des textes à la jonction entre l'essai, la poésie et la prose, qui ne se réclament d'aucun genre prédéterminé, la panoplie des dénominations « officielles » avise assez peu une lecture de l'expérience musicale et sonore chez Michaux. C'est pourquoi je ne tenterai pas ici l'essai d'une démonstration formelle d'ensemble, qui m'apparaît inconciliable avec cette œuvre de fragments épars. Je souhaite éviter, pour reprendre l'expression de Dominique Pradelle, toute « fiction méthodologique<sup>45</sup> » qui forcerait le texte afin de le faire entrer dans un système. La terminologie élaborée par Sounac, bien qu'elle s'applique *a priori* au genre romanesque, a l'avantage de répartir distinctement, à titre de repère qualitatif, les différents rapports qu'entretient la littérature à la musique :

*Logogène* : « discours "positif", descriptif, historique, philosophique, éventuellement technique, que le roman tient sur la musique »

*Mélogène* : « l'opération qui tend à la production de "musique verbale" par désémantisation [...] lorsqu'il y a volonté de produire de la "musique" à partir d'un matériau verbal arraché à son fonctionnement ordinaire de signe »

*Méloforme* : « amorce un mouvement d'autonomisation par rapport à la source, jusqu'au geste proprement compositionnel : [...] c'est-à-dire une fiction narrative idéalement musicale, dans laquelle l'enjeu crucial est la forme<sup>46</sup> »

En suivant cette tripartition, il faudra d'emblée écarter le *méloforme* (narration idéalement musicale), puisqu'il se rapporte d'abord au roman. Ce qui relève de la catégorie *logogène* (discours sur la musique) et des manifestations d'ordre *mélogène* (tentative de musique verbale) m'intéressera particulièrement chez Michaux. Plutôt que d'emprunter la distinction commode, mais un peu factice, entre contenu et forme, les catégories de Sounac admettent des chevauchements. Picard définit l'évocation musicale, dans la catégorie du *logogène*, « comme un condensé de discours caractéristiques de leur époque d'émanation, signée par elle non seulement en termes de conception et d'écriture de la musique, mais encore, plus largement, en terme esthétiques, idéologiques, sociologiques, etc<sup>47</sup>. » Chez Michaux, l'évocation

---

<sup>45</sup> D. PRADELLE (2005). « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », dans D. COHEN-LEVINAS (dir.), *Musique et Philosophie. Recueil d'esthétique, de philosophie de l'art et de poétique*, Opus 2, Paris, L'Harmattan, coll. « Orfeo », p. 17.

<sup>46</sup> F. SOUNAC (2014). *Op. cit.*, p. 41.

<sup>47</sup> T. PICARD (2008). « L'évocation musicale : une importante modalité d'accomplissement de l'idéalité musicale en littérature », dans A. LOCATELLI et Y LANDEROUIN (dir.), *Musique et roman*, Paris, Le Manuscrit, coll. « L'Esprit des Lettres », p. 39.

musicale prend à la fois la forme d'une écriture de l'expérience musicale, de commentaires esthétiques et de réflexions sur les phénomènes sonores et temporels engagés par l'écoute de la musique. Mais plus largement, c'est l'expérience sonore dans son ensemble, qu'elle soit identifiée, étiquetée comme « musicale » ou non, que je souhaite parcourir.

La catégorie du *mélogène* demande quant à elle un vocabulaire approprié afin de cerner « [l]'exploitation des propriétés acoustiques et rythmiques de la langue [...] comparée aux modalités expressives musicales<sup>48</sup> ». Qu'est-ce que parler d'une écriture musicale ? Je m'inspirerai de la pensée de Michèle Finck, qui cherche à poser les jalons d'une poétique du son :

La poétique du son, qui engage un travail comparatiste à l'intersection de la poésie et de la musique, cherche à combler une lacune : à écouter la force de conviction par laquelle une œuvre se définit dans son aptitude à donner à entendre la langue, ses gisements sonores et rythmiques, ses virtualités acoustiques, comme pour la première fois. Un tel essai de poétique du son s'impose d'autant plus qu'il a été jusque-là laissé dans l'ombre, par les poètes et les critiques, au profit d'une poétique de l'image<sup>49</sup>.

Aussi est-il important de proposer un travail de recherche comparatiste qui – exigeant un effort d'architecture, d'articulation, de définitions, d'analyses globales mais attentives à la spécificité de chaque œuvre – parvienne à poser les bases d'une lecture nouvelle de la poésie, à partir d'une approche explorant l'interaction infinie du son et du sens<sup>50</sup>.

Pour Finck, l'approche et la compréhension du son en poésie doit s'organiser à partir de la notion d'écoute, qui fait intervenir la « conscience acoustique » du lecteur :

La tâche du lecteur de poésie est d'être responsable du langage poétique jusque dans les moindres fibres de la substance sonore qui engage la totalité du sens. [...] [P]as de poésie sans qu'un être soit totalement présent dans chacune des cellules phoniques, rythmiques et silencieuses de son verbe ; pas de critique comparatiste exigeante sans ce que Luciano Berio appelle « une conscience acoustique du matériau verbal »<sup>51</sup>.

Finck suggère donc de réaliser une lecture sur deux plans : une macroaudition qui suit les principaux traits auditifs traversant une œuvre; une microaudition qui pénètre et décompose

---

<sup>48</sup> F. ARROYAS (2001). *Op. cit.*, p. 50.

<sup>49</sup> M. FINCK (2008). *Op. cit.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.* (Finck cite : Luciano Berio (1983), *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Jean-Claude Lattès, p. 156.)

l'univers sonore d'un poème donné en « petites cellules acoustiques [...] depositaires à elles seules du sens<sup>52</sup>. »

Certains chercheurs, tels Barrucand et Harmat, revendiquent quant à eux les outils de la phonologie pour mener une lecture « auditive » des œuvres (poème et prose). L'approche phonostylistique consiste à aborder le texte lu avec une analyse des sons en se rapportant aux outils de la phonétique, d'après leur zone de production dans l'appareil phonatoire et leur mode d'articulation. Il s'agit donc de disséquer les sonorités du poème afin de mieux entendre sa « musique ». Cette approche – une possible branche de l'acoustique d'après Barrucand – permet d'établir des éléments de définition d'une ligne mélodique pour un poème donné et même, d'une « harmonie » (sur le plan vertical) fondée sur des récurrences sonores, qui informerait une strophe ou l'ensemble du poème étudié : « Au niveau mélodique, on recherche la suite des sonorités inscrites dans la temporalité. Au niveau harmonique, il faut définir le lien organique qui relie les sonorités énoncées à travers l'écho de la mémoire auditive<sup>53</sup>. » La phonostylistique détermine les constantes sonores de manière attentive : la rime est envisagée comme « marqueur sonore », les redondances facilitent l'identification non seulement de « notes » pivot, mais aussi d'une série de mouvements dits mélodiques (ascendants/descendants). Ces variations de hauteur, diphtongaisons et allongements peuvent ensuite être transposés dans la théorie musicale : « le poème est un agencement de sonorités portées par les phonèmes qui deviennent alors de véritables notes de musique et qui ont la possibilité de s'organiser entre eux dans une véritable composition de type musical<sup>54</sup> ».

On peut évidemment émettre certaines réserves à propos de cette méthode. On ne peut passer sous silence sa part de subjectivité, voire d'arbitraire, qui n'est pas problématique en soi, sauf lorsque ladite approche prétend à une certaine neutralité (ou « vérité »). De plus, il faut être attentif à ce que le recours au « langage musical » pour lire un texte ne subordonne pas le littéraire au musical. En dépit de ses points de cécité, la force de cette approche est de se pencher sur les qualités sonores du poème et d'établir que sa « musique », ses sonorités

---

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> M. BARRUCAND (2009). « De l'harmonie en poésie », dans A.-M. HARMAT (dir.). *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, collection « Musique », p. 49.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 44.

inhérentes sont perceptibles sous forme écrite. À la manière de l'analyse musicale, « l'analyse phonostylistique permet d'isoler les composantes sonores d'un monde mystérieux et de comprendre les sonorités entre elles<sup>55</sup> ». Un appel au système de notation musical pour soutenir le découpage syllabique peut certes renseigner sur le rythme de l'écriture, mais la traduction dudit rythme en valeurs de temps musicales restera toujours, précisément, une traduction. Il faut prendre garde à la recherche d'équivalence exacte. Il s'agit d'« une analogie au sens strict du terme, c'est-à-dire [d']un *rapport de rapports*, tels que :  $A/B = C/D$ . Ainsi par exemple : ce que le rythme musical (A) est à la musique dans son ensemble (B), le rythme poétique (C) l'est à la poésie (D)<sup>56</sup> ». Il n'en demeure pas moins intéressant de dégager les constances sonores et rythmiques de l'écriture, par un examen des sonorités récurrentes et un découpage rythmique attentif aux syllabes, à la ponctuation et aux silences.

Tout compte fait, une étude de structure qui chercherait à rendre compte d'un ensemble constitué serait malvenue dans le cas de Michaux. Faire système m'apparaît étranger à son œuvre ; l'écrivain, qui s'est longtemps refusé à écrire, mais y est revenu sans cesse comme animé d'un besoin vital, ne souhaitait pas inscrire son œuvre dans un *telos*. Rien n'empêche de dégager des constantes, car certains motifs traversent sans conteste son écriture, mais on ne peut lui accoler de principes de composition, encore moins qui soient empruntés à des formes musicales<sup>57</sup>. Pas de plan fixe, pas de programme, donc, mais bel et bien des réécritures, une succession de modifications. En atteste la rhétorique déployée en postface à « Mes propriétés » :

*Rien de l'imagination volontaire des professionnels. Ni thèmes, ni développements, ni construction, ni méthode. Au contraire la seule imagination de l'impuissance à se conformer.*

*Les morceaux, sans liens préconçus, y furent faits paresseusement au jour le jour, suivant mes besoins, comme ça venait, sans « pousser », en suivant la vague, au plus pressé toujours, dans un léger vacillement de la vérité, jamais pour construire, simplement pour préserver. [...]*

*N'importe qui peut écrire « Mes propriétés »<sup>58</sup>.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>56</sup> P. SAUVANET (2000). *Le rythme et la raison*, tome I « Rythmologiques », Paris, Éditions Kimé, p. 64.

<sup>57</sup> Comme le cerne Bréchon, « [c]e qui complique le choses, c'est que la forme, chez lui, ne préexiste pas à l'acte d'écrire, qui invente la sienne, au fur et à mesure, en suivant ses besoins » (R. BRÉCHON (2005). *Henri Michaux. La poésie comme destin*, Paris, Aden, coll. « Le cercle des poètes disparus », p. 152).

<sup>58</sup> H. MICHAUX. « Postface », *La nuit remue, O.C.*, I, p. 512.



C'est pourquoi, par souci d'emprunter des sentiers de lecture me permettant de pénétrer sans restriction préalable dans les univers sonores de Michaux, par souci également de ne pas employer des métaphores imprécises (et vaines), je choisis de lire et d'écouter les manifestations sonores chez Michaux dans une perspective phénoménologique. Par « manifestation sonore », j'entends : ses écrits sur la musique, ses récits d'expérience d'écoute musicale, ses récits d'improvisation sonore et rythmique, de même que toute présence de sons, bruits et voix compris. La phénoménologie, comme retour à l'expérience vécue par un corps incarné, me paraît être l'approche idoine pour penser conjointement l'expérience sensible du temps et du son dans cette œuvre littéraire, visuelle et musicale au caractère foncièrement expérimental. J'aimerais proposer une lecture musico-littéraire qui s'attache à suivre le parcours des essais sonores dans l'œuvre singulière de Michaux, à travers son écriture. Car l'écriture y cherche à traduire sa propre musique, l'écriture s'y fait sonore. Tout part du geste, inaugurant son écriture tout comme ses improvisations musicales, tel que le signale Raymond Bellour : « [I]l n'y a pas ici d'œuvre achevée plutôt qu'inachevée. Il existe une œuvre toutes de fragments, dont le fragment, départ de muscle, est l'unité imprévisible de composition, l'unité disloquée de résistance<sup>59</sup>. »

---

<sup>59</sup> R. BELLOUR (2011). *Lire Michaux*, coll. « Tel », n°381, Paris, Gallimard, p. 23.

## **La phénoménologie : le retour à l'expérience vécue**

Un détour par les axes forts de la phénoménologie merleau-pontienne favorise une exploration approfondie du phénomène sonore chez Michaux dans ses diverses manifestations. Il faut tout d'abord cerner le lieu à partir duquel s'exprime Merleau-Ponty lorsqu'il livre sa *Phénoménologie de la perception* (1945) et, plus tard, *L'œil et l'esprit* (1964). Le philosophe expose que le monde tel que la « science » de son époque tend à le forger, par sa pensée *objectivante*, est un monde « pris en soi », « tout fait<sup>1</sup> », déterminé par des causalités mesurables, qui méconnaît la participation du sujet de la perception. Certes, Merleau-Ponty articule et justifie la démarche phénoménologique à partir de cette vision scientifique de l'époque, contre laquelle sa philosophie s'inscrirait en faux. Mais sa dénonciation porte en particulier sur le recours de la psychologie à des lois physiologiques afin d'explicitier le comportement humain ; elle ne vise donc pas tant à invalider le discours scientifique qu'à le replacer dans un rapport avec le sujet de la perception. Ce déterminant sociohistorique s'insère alors dans l'argumentaire, mais il serait réducteur d'affirmer que la phénoménologie merleau-pontienne se limite à cette opposition critique historiquement circonscrite. À vrai dire, la phénoménologie cherche tout autant à se démarquer de la philosophie traditionnelle et elle excède le cadre de son époque. La démarche qu'elle propose demeure pertinente à maints égards en ce qu'elle en appelle à faire dialoguer des savoirs tout en sondant leur statut.

### ***Définition générale***

Dans le sillage de Husserl, son maître à penser, Merleau-Ponty définit la phénoménologie comme le retour à l'expérience vécue. Le philosophe cherche à faire vaciller le « préjugé du monde objectif<sup>2</sup> », qu'il interroge dans sa prétention à faire croire que nous aurions affaire à un monde objectivement appréhendable, un monde existant de façon extérieure et

---

<sup>1</sup> M. MERLEAU-PONTY (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », p. 130.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 12. Pour les deux citations.

indépendante aux sujets qui le composent, *ses* sujets. « Dans le monde pris en soi, tout est déterminé<sup>3</sup> », résume le philosophe. Il lui importe d'écarter cette préconception :

Le premier acte philosophique serait donc de revenir au monde vécu en deçà du monde objectif, puisque c'est en lui que nous pourrions comprendre le droit comme les limites du monde objectif, de rendre à la chose sa physionomie concrète, aux organismes leur manière propre de traiter le monde, à la subjectivité son inhérence historique, de retrouver les phénomènes, la couche d'expérience vivante à travers laquelle elle se laisse oublier comme fait et comme perception au profit de l'objet qu'elle nous livre et de la tradition rationnelle qu'elle fonde<sup>4</sup>.

C'est donc la base phénoménale du monde qui doit trouver notre attention en ce qu'elle réhabilite la subjectivité du corps sentant. La phénoménologie se décale et se dégage de ce fait du monde conceptuel et idéal de la philosophie traditionnelle. Portée par la « volonté de saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant<sup>5</sup> », elle encourage à « se replace[r] dans un "il y a" préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps<sup>6</sup> ».

La phénoménologie est donc « une philosophie pour laquelle le monde est toujours "déjà là" avant la réflexion comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique<sup>7</sup> ». Par contraste avec l'idée d'une constitution par avance du monde, Merleau-Ponty fait valoir qu'« [i]l nous faut reconnaître l'indéterminé comme un phénomène positif. C'est dans cette atmosphère que se présente la qualité. Le sens qu'elle renferme est un sens équivoque, il s'agit d'une valeur expressive plutôt que d'une signification logique<sup>8</sup>. » C'est à partir de cette valeur expressive de l'expérience sensible que Merleau-Ponty ménage une place déterminante à la perception. Chacun vit d'abord et expérimente le monde depuis sa propre singularité, première mesure du monde.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. xvi.

<sup>6</sup> M. MERLEAU-PONTY (1964). *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, p. 12.

<sup>7</sup> M. MERLEAU-PONTY (1945). *Op. cit.*, p. i.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 12.

## *Le sujet de la perception*

Quelle est la conséquence d'un ordonnancement du monde qui ignore le sujet de la perception ? Merleau-Ponty met en relief que « nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir<sup>9</sup>. » Il importe d'accorder une place centrale au sujet de la perception ; c'est par lui que s'actualise et se donne le monde, dans ses états, comme présent :

Je suis la source absolue, [...] car c'est moi qui fais être pour moi (et donc être au seul sens que le mot puisse avoir pour moi) cette tradition que je choisis de reprendre ou cet horizon dont la distance à moi s'effondrerait, puisqu'elle ne lui appartient pas comme propriété, si je n'étais pas là pour la parcourir du regard<sup>10</sup>.

Qu'est-ce que la perception ? Elle n'est pas l'impression pure, et elle déborde la « simple » sensation, bien qu'elle s'en nourrisse<sup>11</sup>. « Percevoir [...] c'est saisir un sens immanent au sensible avant tout jugement<sup>12</sup> ». Je reviendrai plus loin à la question d'un sens préalable au jugement.

À travers ce parcours des arguments de la phénoménologie merleau-pontienne se dessinent déjà les « outils » de cette philosophie. Sur le plan de la méthode, la démarche phénoménologique consiste alors en un projet descriptif : c'est « l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est, et sans aucun égard à sa genèse psychologique et aux explications causales<sup>13</sup> ». C'est en s'intéressant au plus près à la forme sensible de l'expérience vécue, à sa substance tangible, que celle-ci nous communiquera une connaissance plurielle, sur le mode du singulier :

Tout le savoir s'installe dans les horizons ouverts par la perception. Il ne peut pas être question de décrire la perception elle-même comme l'un des faits qui se produisent dans le monde, puisque nous ne pouvons jamais effacer dans le tableau du monde cette lacune que nous sommes et par où il vient à exister pour quelqu'un,

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 264-265.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. iii.

<sup>11</sup> Mais la sensation n'est pas antérieure à la perception.

<sup>12</sup> M. MERLEAU-PONTY (1945). *Op. cit.*, p. 44.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. i.

puisque la perception est le « défaut » de ce « grand diamant »<sup>14</sup>.

Marquons ici que la philosophie merleau-pontienne n'aspire en aucun cas à poser le règne de la subjectivité. Elle n'évacue d'ailleurs en rien la rationalité (« les perspectives se recourent, les perceptions se confirment, un sens apparaît<sup>15</sup> »). La perception se présente comme critère au raisonnement dans cette démarche en partie inductive.

« Nous avons l'expérience d'un monde [...] au sens d'une totalité ouverte dont la synthèse ne peut pas être achevée. Nous avons l'expérience d'un Je, non pas au sens d'une subjectivité absolue, mais indivisiblement défait et refait par le cours du temps<sup>16</sup>. » Cette lecture, cette reconnaissance du caractère transitoire de l'être, comme constitué au(x) croisement(s) de ses perceptions spatiales et temporelles, rejoint l'affirmation de l'équivocité du « moi » par Michaux. Il me suffira d'évoquer la célèbre postface à *Plume* : « MOI se fait de tout. Une flexion dans une phrase, est-ce un autre moi qui tente d'apparaître ? [...] *MOI n'est qu'une position d'équilibre*<sup>17</sup>. » Anne-Christine Royère soutient que chez Michaux « l'unique continuité du moi est d'ordre cénesthésique<sup>18</sup> ». Peut-on alors comprendre le(s) sujet(s) michaldien(s) comme une somme d'expériences ? Est-ce avec l'exploration des multiples sensibilités possibles par les « Je » traversant son écriture que Michaux manifeste sa volonté de saisir l'infime « passage entre sensation et sentiment, entre ressenti et conçu<sup>19</sup> » ?

Le philosophe souligne l'inachèvement et l'« allure inchoative<sup>20</sup> » de la phénoménologie : par le questionnement actif qui la sous-tend, par l'investigation sensible dont elle prend la forme, la phénoménologie reste ouverte. À ce titre, cette méthode interrogative trouve écho dans la démarche de l'artiste Michaux. Raymond Bellour, paraphrasant Claude Lefort, rappelle que « Michaux a toujours échappé à toute position qui, s'arrêtant au moindre point de certitude,

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>17</sup> H. MICHAUX. « Postface », *Plume précédé de Lointain intérieur*, O.C., I, p. 663.

<sup>18</sup> A.-C. ROYÈRE (2009). *Henri Michaux. Voix et imaginaires des signes*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, p. 14.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>20</sup> M. MERLEAU-PONTY (1945). *Op. cit.*, p. xvi.

aurait pu le soustraire à l'expérience du sensible, au doute radical que celle-ci induit en lui<sup>21</sup> ». S'il est une constante dans les expérimentations nombreuses de Michaux, c'est peut-être celle-ci : le mouvement de balancier entre la relance du questionnement et la découverte d'un savoir. L'expérimentation le renseigne sur son être physique, dont il se sent souvent distancé ; elle le renseigne sur un manque profond en le mettant en contact avec le monde sensible. Pour Merleau-Ponty, dans le geste du retour aux phénomènes de perception, il est question de « réapprendre à voir [*et à entendre*] le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de "profondeur" qu'un traité de philosophie<sup>22</sup> ». Le philosophe est d'ailleurs réputé avoir ménagé une place importante au récit littéraire dans son œuvre philosophique.

### *Le corps et le sensible*

On l'aura aisément compris, la phénoménologie merleau-pontienne se définit dans l'ensemble comme une philosophie du corps<sup>23</sup>. « Revenons donc à la sensation et regardons-la de si près qu'elle nous enseigne le rapport vivant de celui qui perçoit avec son corps et avec son monde<sup>24</sup>. » Un travail des frontières s'opère, un travail sur le seuil entre sujet et objet, conscience et corps. Alors que la tradition philosophique rationnelle conçoit qu'« [i]l y a deux sens et deux sens seulement du mot exister : on existe comme chose ou on existe comme conscience », la phénoménologie, en tant qu'elle se replace dans la singularité de l'être au monde, pose plutôt que « [l]'expérience du corps propre [...] nous révèle un mode d'existence ambigu<sup>25</sup>. » Pour tout dire, « le corps est éminemment un espace expressif<sup>26</sup> ». Mon corps « habite l'espace et le temps », dans la mesure où « je ne suis pas dans l'espace et dans le

---

<sup>21</sup> R. BELLOUR (2011). *Lire Michaux*, coll. « Tel », n°381, Paris, Gallimard, p. 28.

<sup>22</sup> M. MERLEAU-PONTY (1945). *Op. cit.*, p. xvi.

<sup>23</sup> On pourrait même s'étonner que le phénoménologue doive rappeler que « [c]e n'est jamais notre corps objectif que nous mouvons, mais notre corps phénoménal » (*Ibid.*, p. 123).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 231. Pour les deux citations.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 171.

temps, je ne pense pas l'espace et le temps ; je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse<sup>27</sup>. »

Merleau-Ponty évoque l'importance du corps chez le musicien : ce dernier « prend mesure de l'instrument avec son corps<sup>28</sup> ». « L'exemple des instrumentistes montre encore mieux comment l'habitude ne réside ni dans la pensée ni dans le corps objectif, mais dans le corps comme médiateur d'un monde<sup>29</sup> ». Pourtant, l'avènement de l'idéalité musicale<sup>30</sup>, cet héritage romantique, a fait en sorte que la musique classique, attachée à la partition écrite et hantée par l'autorité du compositeur, tende à exister en dehors de ses réalités matérielles : sa démarcation se produit à même l'effacement de l'interprète et de l'auditeur, à même l'effacement du contexte de réalisation. Le corps de l'interprète, longtemps négligé dans l'étude de la musique classique, ce « corps musiquant<sup>31</sup> » que la recherche contemporaine en musicologie réinvestit, occupe il va sans dire une part déterminante dans la pratique musicale – comme faire, praxis, performance. Ce rôle est sans doute encore plus marqué dans le cas des musiques improvisées.

« Je ne puis m'associer vraiment au monde que par gestes<sup>32</sup> », écrit Michaux. L'écriture, la peinture et le dessin, la composition musicale improvisée sont des activités que le corps réalise; elles adviennent grâce à lui, par lui, dans son mouvement. Raymond Bellour suggère que la musique de Michaux est « [i]ssue comme du corps même, encore plus directement que le geste du peintre<sup>33</sup> ». J'examinerai à point nommé de quelle façon le corps intervient comme pivot dans les récits d'expérience sonore et musicale.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 162 et 164.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>30</sup> À propos de l'idéalité musicale et de la musique absolue, on se réfère à l'ouvrage de Frédéric Sounac (2014) et, pour une étude de cas plus succincte, à l'article de Frédérique Arroyas (2007) sur les romans de Nancy Huston.

<sup>31</sup> Voir M. DESROCHES, S. STEVANCE et S. LACASSE (dir.) (2014). *Quand la musique prend corps*, Montréal, PUM.

<sup>32</sup> H. MICHAUX. « Idées de traverse », *Passages, O.C.*, II, p. 288.

<sup>33</sup> R. BELLOUR (2011). *Op. cit.*, p. 348.

### *Quelques limites de la phénoménologie merleau-pontienne*

Il nous faut prendre acte de certaines limites de la phénoménologie merleau-pontienne dans le cadre d'une lecture musico-littéraire. Merleau-Ponty écrit dans *L'œil et l'esprit* cette description dont la finale est désormais célèbre :

Il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre, même si je ne sais pas comment cela se fait dans la machine nerveuse. Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde<sup>34</sup>.

Dans son *Éloge du musical*, le musicologue Denis Levaillant adresse à l'endroit de la philosophie de Merleau-Ponty la critique suivante : « [elle] a toujours assimilé le sensible uniquement au visible<sup>35</sup> ». L'attention accordée au sens de la vue prime en effet celle accordée aux autres sens, ainsi qu'en témoignent les nombreuses descriptions visuelles qui supportent l'argumentaire. Cela s'expliquerait-il en partie par le fait que la vue, par sa prédominance, favorise plus que tout autre sens l'idée d'une réalité objective consensuelle qu'il s'agit précisément pour le philosophe de mettre à mal ? À l'inverse, échappant au domaine du visible, l'audition ne saurait alors atteindre ce degré d'objectivité dans la représentation. Si la critique de Levaillant *s'entend* justement – et elle peut d'ailleurs s'appliquer à la philosophie traditionnelle dans son ensemble, tout aussi liée à la métaphore visuelle<sup>36</sup> –, j'ajouterais qu'elle doit nous offrir ici l'occasion d'ouvrir la phénoménologie merleau-pontienne à l'audition, au sonore<sup>37</sup>. J'aimerais que la maxime « *On ne voit que ce qu'on regarde* » puisse être relue comme suit : « *On n'entend que ce qu'on écoute* ». L'écoute, pour paraphraser Claude Lefort, qui s'attardait lui aussi à la vision, se situe dans l'écart entre l'écouter (celui

---

<sup>34</sup> M. MERLEAU-PONTY (1964). *Op. cit.*, p. 16-17.

<sup>35</sup> D. LEVAILLANT (2012). *Éloge du musical*, DLM éditions, p. 15.

<sup>36</sup> Lire à ce propos J. DERRIDA (1972), « La Mythologie blanche », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, p. 247-324.

<sup>37</sup> Pour nuancer en partie la critique de Levaillant, il faut préciser que Merleau-Ponty s'intéresse principalement, et par ordre d'importance, au sens suivants : la vision, le toucher (le geste), l'audition, et très rarement, sinon jamais, l'olfaction et le goût. Certaines remarques enveloppent tous les sens sous l'égide du corps sensible. Le philosophe envisage par ailleurs les sens dans leur interrelation, décrivant notamment le phénomène de la synesthésie.



qui entend) et le sonore (ce qui s'entend), c'est-à-dire dans l'acte d'écouter où cohabitent ces pôles disjoints<sup>38</sup>. Il y a un savoir prêter l'oreille de la part du lecteur attentif aux sonorités.

Autre limite notable, certaines (hypo)thèses de la philosophie merleau-pontienne en ce qui concerne les rapports entre pensée, langage, sens et musique s'accordent assez mal avec une lecture musico-littéraire de Michaux. Pour le phénoménologue, le langage ne saurait être « qu'un accompagnement extérieur de la pensée<sup>39</sup> » et la pensée est à la parole ce que la musique est au(x) son(s)<sup>40</sup>. Ainsi, « le sens habite le mot », explique Merleau-Ponty, en toute cohérence avec le reste de son argumentaire. Or, l'assertion « [l]e sens du mot n'est pas contenu dans le mot comme son<sup>41</sup> » s'harmonise quant à elle plus difficilement avec l'approche sensible prise par la phénoménologie; elle ne cadre pas, de plus, avec la définition de la musicalité de la langue que j'ai fait valoir ; enfin, les expériences mises en récit par Michaux lui sont à mon sens contradictoires. Merleau-Ponty fait pourtant remarquer que la prétendue transparence du langage s'explique par l'appui que nous trouvons sur des significations déjà constituées (par exemple : les définitions des mots consignées dans le dictionnaire); il admet que « la clarté du langage s'établit sur un fond obscur<sup>42</sup> ». Mais il pose qu'« [a]u contraire, dans la musique, aucun vocabulaire n'est présupposé, le sens apparaît lié à la présence empirique des sons, et c'est pourquoi la musique nous semble muette<sup>43</sup>. » Le philosophe fait retentir dans cet exposé l'un des préjugés classiques à l'endroit de l'art sonore. Denis Levaillant résume bien le procès intenté par la philosophie à la signifiante musicale :

La musique est traversée par la question du sens. Elle est souvent suspectée du pire par certains car elle leur paraît trop exclusivement reliée à l'émotion. Toute émotion étant par ailleurs soupçonnée d'entraver l'intellection, la musique doit donc être tenue pour une branche du savoir non-productrice de sens [...]<sup>44</sup>.

Ce point de cécité – ou plutôt cette surdité – de la phénoménologie merleau-pontienne peut être éclairé par quelques pistes explicatives de Levaillant. Celui-ci prend appui sur la

---

<sup>38</sup> C. LEFORT (1978). *Sur une colonne absente. Écrits autour de Merleau-Ponty*, Paris, Gallimard, p. 134.

<sup>39</sup> M. MERLEAU-PONTY (1945). *Op. cit.*, p. 206.

<sup>40</sup> Voir *Ibid.*, p. 221.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 225-226.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>44</sup> D. LEVAILLANT (2012). *Op. cit.*, p. 9.

neurologie afin de mettre en évidence qu'« il y a une "pensée d'outre-mots". [...] *Le sensible produit donc de la pensée, en dehors du langage*<sup>45</sup>. » Les propos de Levaillant permettent donc de combler certains impensés de la phénoménologie merleau-pontienne<sup>46</sup> :

La pensée se construit non pas dans le langage, mais à partir du langage intérieur. L'être pensant est pétri d'émotions qui structurent aussi efficacement sa pensée que toutes les grammaires génératives : on peut penser sans articuler du langage, et le langage intérieur n'a guère à voir avec le langage communément exprimé. [...]  
C'est bien ce que le musical nous enseigne : à écouter cette intériorité, à l'accueillir, à la relier au mouvement du Monde<sup>47</sup>.

### *Vers une écoute des phénomènes musicaux et sonores*

Afin de compléter les interstices de la phénoménologie merleau-pontienne quant à l'audition, j'estime pertinent de convoquer la pensée de Dominique Pradelle sur l'expérience d'écoute musicale, et celle de compositeurs en électroacoustique. Pradelle s'interroge sur la possibilité de suspension du savoir préalable (scientifique et musicologique) au cours de l'audition musicale. Son exposé s'oriente principalement autour de l'œuvre de musique classique – où l'œuvre d'art existe déjà à un niveau d'idéalité et « n'est pas réductible à chacune de ses présentations sensibles<sup>48</sup> ». Sa définition de l'écoute phénoménologique, basée sur l'intuition (où se conjuguent deux strates de sens, l'un esthésique, l'autre esthétique), s'insère de façon pertinente dans ma réflexion :

Le choix de l'approche phénoménologique, motivé par une démarche générale de réévaluation du sensible [...] consiste à privilégier la couche sensible de l'expérience, pour ne rejoindre qu'ensuite et à partir d'elle les strates du sens et de la valeur proprement esthétiques : c'est à partir du mode d'apparition sonore, dans son écoulement temporel, que l'on analyse l'émergence de la conscience de contours

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>46</sup> Le propos de Levaillant vient invalider la réflexion du philosophe selon laquelle « [l]a pensée n'est rien d'"intérieur", elle n'existe pas hors du monde et hors des mots » (M. MERLEAU-PONTY (1945). *Op. cit.*, p. 213). Levaillant souligne au passage que « Paul Valéry, puis Henri Michaux certainement, ont eu l'intuition de ce continent noir de la pensée qui se constitue dans le musical » (D. LEVAILLANT (2012). *Op. cit.*, p. 43-44).

<sup>47</sup> D. LEVAILLANT (2012). *Op. cit.*, p. 14.

<sup>48</sup> D. PRADELLE (2005). « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », dans D. COHEN-LEVINAS (dir.), *Musique et Philosophie. Recueil d'esthétique, de philosophie de l'art et de poïétique*, Opus 2, Paris, L'Harmattan, coll. « Orfeo », p. 13.

mélodiques, rythmiques, harmoniques, de formes globales de développement ou de variation, *etc.*, qui contribuent à l'expérience esthétique<sup>49</sup>.

Pradelle parcourt les traits de certains reproches ou réserves émis vis-à-vis de la démarche phénoménologique. La critique de Boulez mérite d'être citée, car elle réitère par la négative l'un des enjeux méthodologiques de la lecture de l'œuvre milchadienne. Pour le compositeur français, explique Pradelle, la description de l'expérience auditive ne peut à elle seule suffire, car « le contenu idéal de l'œuvre ne réside pas dans les faits auditifs [...], ni même dans les formes livrées à la perception [...], mais dans les *structures* de l'œuvre<sup>50</sup> ». Son constat est alors le suivant : Boulez traduit une approche mathématique du langage musical ; l'œuvre est envisagée comme un ensemble de relations et de fonctions hiérarchisées au sein d'un système théorique<sup>51</sup>. Or, dans le cas qui nous occupe, c'est précisément pour se dégager des codes et des lois régissant les arts langagier et musical que Michaux est appelé à manier les sons.

À sa question de départ – *y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ?* -, Pradelle répond qu'on peut délaissé le savoir scientifique de la physique pour revenir à la perception sonore, mais qu'en regard du savoir « musicologique »,

une telle expérience n'existe pas, car tout auditeur se caractérise par une incorporation de savoir accumulé au fil des expériences antérieures [...]. D'où la nécessité de rompre avec l'idée de réduction de tout savoir préalable : c'est une abstraction idéalisante, un idéal-type qui ne correspond à aucune situation phénoménale effective<sup>52</sup>.

Il en appelle alors à distinguer les différents modes d'intentionnalité de l'écoute, à savoir, notamment, « l'intentionnalité perceptive de l'auditeur<sup>53</sup> », recentrée sur l'expérience d'audition (et ses échos à des expériences et connaissances antérieures), de « l'intentionnalité créatrice du compositeur<sup>54</sup> ». L'écoute n'est en somme pas un acte passif, elle révèle une intention. L'axe phénoménologique permet de pressentir que « l'audition de l'œuvre n'est pas

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>51</sup> À ce titre, sur le plan des structures, Pradelle pose que : « La démarche phénoménologique [...] ne peut que décrire des régularités immédiatement perceptibles, des périodicités et irrégularités évidentes, sans jamais expliquer l'œuvre, c'est-à-dire en rendre raison par un explication génétique<sup>51</sup>. » (*Ibid.*, p. 18.)

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>54</sup> *Ibid.*

une pure et simple réception d'un objet tout fait, possédant d'emblée une unité et des structures idéales [...] ; l'écoute est une mise en forme incessante du temps immanent par des synthèses de reconnaissance, d'anticipation et d'identification<sup>55</sup> ». Cette proposition me semble encore plus légitime lorsque la musique écoutée fait place à l'improvisation, qui invite à suivre ses mouvements. La démarche phénoménologique permet alors d'« approcher la singularité du temps musical propre à chaque compositeur, en deçà des catégories formelles et stylistiques pré-constituées. C'est une *lutte perpétuelle pour la connaissance du singulier*<sup>56</sup>. »

On pourrait encore chercher des pistes pour une écoute phénomène sonore chez les compositeurs électroacousticiens. Le musicologue Makis Solomos s'est intéressé à la phénoménologie de l'écoute chez Pierre Schaeffer (*Traité des objets musicaux*), l'un des instigateurs de la musique électroacoustique. Schaeffer s'appuie en partie sur la phénoménologie pour définir ce qu'il nomme « l'écoute réduite » en composition électroacoustique. Ouïr (recevoir/percevoir le son brut) et entendre (sélectionner analytiquement certains éléments du son) sont définis comme les deux pendants subjectifs de l'écoute :

[l']écoute réduite se rapporte à une audition qui se désintéresse à la fois de la cause du son et du sens qu'il prend dans un contexte musical ; ces deux auditions étant celles auxquelles nous prédispose notre conditionnement culturel, seule leur mise entre parenthèse, l'*epochè*, la réduction, nous permettent d'atteindre l'écoute réduite (ouïr et entendre<sup>57</sup>).

Dans cette perspective, je pense également à la poétique des sons<sup>58</sup> de Pierre Henry, qui expose en ces termes sa démarche de composition : « Je n'écris pas ma musique avec des notes mais avec des mots. [...] [J]e travaille dans mes *dictionnaires* de sons. / Les mots, leurs couleurs, leur devenir sont ma musique<sup>59</sup>. » Ce type d'écoute demande d'une part un travail par le corps (« Toutes mes grandes trouvailles sonores ont été déterminées par le corps, et par

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>57</sup> M. SOLOMOS (1999). « Schaeffer phénoménologue », dans *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, collectif, Paris, Buchet/Chastel-INA/GRM, p. 65.

<sup>58</sup> P. HENRY (1979). *Journal de mes sons*, Paris, Séguier, coll. Carré musique, p. 29.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

le souffle<sup>60</sup> ») et d'autre part une approche singulière de la langue, dès lors qu'il faut nommer, qualifier les sons (« Le titre, c'est déjà le son. / Tous mes sons ont un nom<sup>61</sup>. ») Michaux s'approche d'une telle écoute en ce qu'il qualifie les sons et les bruits sans nécessairement les insérer dans un langage musical.

Quelques mots, pour clore ce parcours de la phénoménologie, à propos de la démarche du chercheur, du critique, du lecteur. Pour Nathalie Depraz, l'approche phénoménologique est « le lieu d'expérimentation d'une pratique de la pensée, de la pensée comme pratique<sup>62</sup> ». Pour ce faire, peut-on faire abstraction du savoir reçu, de son propre savoir ? « Husserl nomme "epochè" ce geste par lequel on décale son regard pour lire autrement<sup>63</sup> » ; « la pratique de l'*epochè* consiste en une suspension des préconceptions<sup>64</sup>. » Merleau-Ponty intègre l'*epochè* husserlienne à sa philosophie par sa volonté de « mettre hors jeu » nos préconceptions<sup>65</sup>. Pour Depraz, cette pratique de la suspension du jugement – même si elle n'est que partielle – engage une lecture particulière des œuvres. La lecture proposée ne peut ignorer qu'elle est elle-même un phénomène de la perception. Plus encore, le lecteur se doit d'assurer un contact délié pour pénétrer les sens du texte, de l'écriture :

Alors que le critère exégétique de compréhension d'un texte est sa cohérence interne, logique et contextuelle, le critère phénoménologique est d'ordre *intuitif*. Est-ce que, en tant que lectrice, je vois [ou j'entend] bien ce que je lis ? En d'autres termes, ma connaissance du sens déposé dans le texte est-elle alimentée par l'expérience qui s'y trouve inscrite et par ma capacité à faire résonner mon expérience avec celle d'autrui, ou bien reste-t-elle subordonnée à ma compétence philosophique sur l'auteur, sur ses autres œuvres, voire sur d'autres auteurs, ou encore à l'appréhension de la rigueur logique de son propos<sup>66</sup> ?

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>62</sup> N. DEPRAZ (2012). *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*, coll. « Coursus », Armand Colin, 2012, p. 7.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>65</sup> Dans le cas de l'audition d'une œuvre musicale, Pradelle conclut qu'on doit « renoncer au geste d'*epochè* épistémique » (D. PRADELLE (2005). *Op. cit.*, p. 24).

<sup>66</sup> N. DEPRAZ (2012). *Op. cit.*, p. 5.

## PARTIE I : ART MUSICAL ET JEU SONORE

### « Un certain phénomène qu'on appelle musique »

*Musique, merveille qui sûrement précéda le feu.  
On en avait autrement besoin<sup>1</sup>.  
Passages*

#### *Une investigation sensible*

Afin de saisir le rôle singulier qu'a pu jouer la musique dans l'œuvre de Michaux, je crois qu'il importe avant tout de comprendre dans quelle mesure son approche de l'art sonore naît d'une volonté d'exploration. Elle répond à une exigence d'investigation sensible que « commande » la nature foncièrement expérimentale de son œuvre, mise en évidence par Halpern dans *Henri Michaux. Le laboratoire du poète* :

Michaux accorde une place de choix aux sciences dites expérimentales, c'est-à-dire à celles qui laissent l'expérimentateur toucher la matière, davantage qu'aux sciences dites d'observation, parce qu'on ne peut en modifier l'objet [...]. L'homme est la mesure de toute chose dans cette approche du réel, puisque les choses, les techniques quotidiens ou extraordinaires n'auront de valeur que l'utilisation qu'en feront le corps ou la conscience de celui qui éprouve<sup>2</sup>.

Michaux révèle dans *Passages* l'orientation que prend chez lui toute pratique artistique, toute activité créatrice : « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie. / En somme, depuis plus de dix ans, je fais surtout de l'occupation progressive<sup>3</sup>. » Partant de cette révélation sur l'existence et de ce constat sur lui-même, Michaux expérimente « pour être fidèle à son "transitoire"<sup>4</sup> », car « [t]oute faculté non employée enténébre les autres facultés [...], empêche la conduite entière, revient frapper à la

---

<sup>1</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages, O.C.*, II, p. 365.

<sup>2</sup> A.-É. HALPERN (1998). « Michaux l'expérimentateur », *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, Paris, Seli Arslan, p. 49-50.

<sup>3</sup> H. MICHAUX. « Observations », *Passages, O.C.*, II, p. 345.

<sup>4</sup> H. MICHAUX. « Mouvements », *Face aux verrous, O.C.*, II, p. 441.

porte continuellement<sup>5</sup> ». Envisageant les arts comme des phénomènes, il les délie du savoir reçu (traditionnel, académique) pour les (re)découvrir autrement. L'expérience de l'écriture, de la peinture et de la musique, d'abord éprouvée par le corps, est soutenue par une réflexion interartistique. Ainsi, « le savoir expérimental de Michaux est ultimement transmis dans son esthétique<sup>6</sup> », écrit Fintz. C'est tout d'abord dans *Passages* que confluent, que se croisent ces trois courants dominants de l'œuvre de Michaux; l'unité incertaine de ce recueil aux fragments épars paraît en effet être donnée par la réflexion esthétique, autour de commentaires sur l'écriture, la peinture, la musique (et le cinéma), et « par l'effet d'une description vécue "de l'intérieur"<sup>7</sup> ». L'exergue place d'emblée *Passages* sous le signe de l'inachèvement, inspiré de la sagesse orientale : « C'est l'incomplétude qui est désirable. En tout, mauvaise est la régularité » (Yoshida No Kaneyoshi<sup>8</sup>). « *Passages*, le mot semble à lui seul contenir tout Michaux<sup>9</sup> », écrit Bellour (dans une formule antithétique qui aurait sans doute plu à l'écrivain, puisqu'il s'agit précisément, pour Michaux, de ne rien contenir, de traverser et se laisser traverser).

L'exergue à *Émergences-Résurgences* (1972), consacré à la peinture, peut révéler le projet de Michaux vis-à-vis de l'art sonore. Car, dans son essence, la posture du musicien se relie à celle du peintre : « Né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du "verbal" (et avant l'époque de l'invasion des images) / je peins pour me déconditionner<sup>10</sup>. » Tel que le souligne Claude Coste,

le désapprentissage est essentiellement une opération de délestage, une longue ascèse destinée à épurer le sujet de tout ce qui n'est pas son « moi »; ainsi, même la faiblesse – « ma » faiblesse – devient préférable, [...] par opposition à la force venue d'ailleurs et dévalorisée comme tout article d'importation<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> H. MICHAUX. « Observations », *Passages, O.C.*, II, p. 346.

<sup>6</sup> C. FINTZ (2004). *Henri Michaux « homme bombe ». L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug - Université Stendhal, p. 71.

<sup>7</sup> R. BELLOUR (2011). *Lire Michaux*, coll. « Tel », n° 381, Paris, Gallimard, p. 337.

<sup>8</sup> Yoshida No Kaneyoshi, aussi nommé Yoshida Kenko, un moine bouddhiste japonais ayant vécu aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, formule ici le principe esthétique de l'inachèvement. À ce sujet, voir la note explicative de Bellour dans H. MICHAUX. « Passages - Notes et variantes », *O.C.*, II, p. 1166-1167.

<sup>9</sup> R. BELLOUR (2011). *Op. cit.*, p. 336.

<sup>10</sup> H. MICHAUX. *Émergences-résurgences, O.C.*, II, p. 543.

<sup>11</sup> C. COSTE (1998). « Michaux moraliste dans *Poteaux d'angle* », dans P. GROUJX et J.-M. MAULPOIX (dir.), *Henri Michaux. Corps et savoir*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Éditions, coll. « Signes », p. 154.

Cette désinstruction est un acte d'individuation par lequel un « je » multiple s'impose, dans l'écriture et, parfois impérieusement, au dehors d'elle. Les mots du peintre décrivent une expérience de sortie du langage (même si, de ses excursions, Michaux revient presque toujours à l'écriture) conjointe à celle vécue lors d'expérimentations avec les sons :

Le déplacement des idées créatrices est un des plus étranges voyages en soi qu'on puisse faire.

Étrange décongestion, mise en sommeil d'une partie de la tête, la parlante, l'écrivante [...]. On change de gare de triage quand on se met à peindre.

La fabrique à mots (mots-pensées, mots-images, mots-émotions, mots-motricité) disparaît, se noie vertigineusement et si simplement. Elle n'y est plus. Le bourgeonnement s'arrête. Nuit. Mort locale. Plus d'envie, d'appétit parler. [...] C'est une expérience surprenante<sup>12</sup>.

À la manière de la peinture, la musique est une invitation à *se déplacer*, à « retrouve[r] le monde par une autre fenêtre<sup>13</sup> », par le non-savoir et la non-maîtrise volontaires. La pratique musicale et picturale de Michaux s'intensifie à la suite du décès accidentel de sa femme, survenu en février 1948. La musique servira d'exutoire à la détresse du deuil, là où l'écriture n'apporte pas son habituel secours<sup>14</sup>.

Michaux refuse le cadre comme la limite pour y opposer l'exploration des confins, ce dont l'expression artistique cherche à rendre compte. La musique, tout comme la peinture, est une réponse à la fixité par un travail mobile. Ce travail est plus laborieux dans l'écriture, car « [l]a souricière du langage est telle que, quoi qu'on fasse, on ne prend guère que des souris qui ont déjà été prises précédemment : les mots parlent d'eux-mêmes<sup>15</sup> ». De plus, la langue penche vers la surcharge, vers la prolifération : « Avec l'écriture en plus, c'est pire. Encombrée par l'abondance, le luxe, le nombre de flexions, de variations, de nuances, si on la fait "brute", si

---

<sup>12</sup> H. MICHAUX. « Peindre », *Passages*, O.C., II, p. 318.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>14</sup> De cette période, Michaux se souviendra : « "Pourquoi pas plutôt avoir essayé d'écrire?" / Écrire! / Des mots ? Je ne veux d'aucun. À bas les mots. Dans ce moment aucune alliance avec eux n'est concevable. / Je suis au-delà. J'ai besoin de me laisser aller, de tout laisser aller, de me plonger dans un découragement général, sans y résister, sans vouloir l'éclaircir, en homme étourdi par les chocs, qui aspire à s'étourdir davantage... J'ai besoin de me déchaîner de la chaîne des mensonges et de mon maintien faussement calme, des affirmations d'espérance ou de confiance en l'avenir que j'ai données alors que j'ai perdu confiance. De nouveau tout est retombé. » (H. MICHAUX. *Émergences-résurgences*, O.C., II., p. 568.)

<sup>15</sup> H. MICHAUX. « Notes au lieu d'actes », *Passages*, O.C., II, p. 385.



on la parle brute, c'est malgré elle<sup>16</sup>. » Au sujet de cette dynamique entre les arts, Royère expose que « [c]hacun des deux arts non-verbaux reconduit le même système d'oppositions internes : dans la musique, la musicalité est rejetée, en peinture, la perspective à l'italienne et la figuration sont conspuées, dans le langage la rigidité de la langue est désavouée<sup>17</sup>. » Si « tout art a sa tentation propre et ses cadeaux<sup>18</sup> », quelle est la tentation de la musique, quels sont ses traits essentiels ? Comment Michaux circonscrit-il l'art des sons<sup>19</sup> ? Comment l'écoute de la musique agit-elle sur l'auditeur ? Un essai intitulé « Un certain phénomène qu'on appelle musique<sup>20</sup> » (1958) fournit les grands axes de réflexion, dont certains sont ultérieurement prolongés dans *Poteaux d'angle* (1971, 1981).

### *Une « opération du devenir »*

Michaux définit d'emblée la musique comme un art de l'élan : « Art des désirs, non des réalisations. Art des générosités, non des engagements. Art des horizons et de l'expansion, non des enclos. Art dont le message partout ailleurs serait utopie. *Art de l'élan*<sup>21</sup>. » Cette force d'impulsion tend à se perdre à travers l'expression langagière, qui produit de la contrainte :

La pensée [parlée] qui définit et fait une déclaration définie, fait des barreaux qu'il lui faudra un peu plus tard mettre en morceaux pour avancer vers un nouvel état qu'une fois de plus elle définira [...] qu'à nouveau il faudra plus tard rompre avec éclat ou en traître et avec mensonges. (Parler, c'est manquer de clairvoyance.)  
Musique, art des sources, art qui sait rester dans l'élan<sup>22</sup>.

La musique permet un degré d'inachèvement – elle est « un montage en l'air » –, à la différence de plusieurs formes d'arts qui offrent des œuvres finies, finales (du moins, à l'époque où Michaux observe et commente) :

---

<sup>16</sup> H. MICHAUX. *Émergences-résurgences*, O.C., III, p. 550.

<sup>17</sup> A.-C. ROYÈRE (2009). *Henri Michaux. Voix et imaginaires des signes*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, p. 87.

<sup>18</sup> H. MICHAUX. « Peindre », *Passages*, O.C., p. 318.

<sup>19</sup> À titre de repère, ces commentaires se situent ici dans la catégorie du *logogène*, soit le discours esthétique, philosophique tenu par l'écrivain sur la musique.

<sup>20</sup> À titre de rappel, ce texte paraît dans une encyclopédie musicale et rend compte de l'art musical comme un ensemble de pratiques diverses.

<sup>21</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages*, O.C. II, p. 366.

<sup>22</sup> *Ibid.*

La succession, la construction-destruction est appréciée en musique. Il y a plusieurs genres musicaux qui y gagnent leur réputation. [...] Aussi des artistes de génie existent peut-être, [...] artistes capable de monuments et d'œuvres inouïs « dans le temps », défaits à mesure en de magnifiques « retombées ». Des bâtisseurs viendront, de villes fantastiques, bientôt croulantes et retournées au néant, mais dont les passages resteront dans toutes les mémoires. Les arts se plaisent encore beaucoup dans leurs servitudes<sup>23</sup>.

Comment « se contenter de l'état final<sup>24</sup> », point d'arrêt du parcours des choses, des œuvres, plus encore, des êtres ? L'écrivain reprend le motif de l'incomplétude dans l'essai sur la musique : « Ici sont exposés ses tâtonnements, ses hésitations, ses brusqueries, ses accentuations, ses brouillons, ses reprises, ses retours en arrière que les autres arts tiennent soigneusement cachés<sup>25</sup> ». Ces lignes où Michaux décrit la musique comme une *opération du devenir* donnent à lire les fragments d'un absolu musical cher aux premiers romantiques<sup>26</sup>, si ce n'est que cette capacité de renouvellement du musical, telle que la comprend Michaux, est puisée dans sa dimension performative. Il ne conçoit pas l'œuvre musicale comme un objet idéal ; il la replace dans le temps et le lieu de sa réception et de son interprétation (car l'*élan*, tout autant métaphorique qu'il puisse passer dans l'écriture poétique de Michaux, est aussi mouvement du corps) : ce sont ses incarnations concrètes qui la font « éternellement neuve<sup>27</sup> ».

### *À l'écoute de la vie intérieure*

Lorsque Michaux soutient que « l'œuvre [musicale] est un ensemble de trajets<sup>28</sup> », il me semble encourager une phénoménologie de l'écoute musicale, attentive aux états et lieux du corps qui reçoit les sons :

---

<sup>23</sup> H. MICHAUX. « Observations », *Passages, O.C.*, II, p. 349.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages, O.C.* II, p. 365.

<sup>26</sup> Tel que le révèle cet extrait de l'*Athenaeum* : « le genre poétique romantique est encore en devenir; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir » (cité par F. SOUNAC (2014). *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », p. 76).

<sup>27</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages, O.C.* II, p. 368.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 369.

On ne saisit pas la structure musicale sans suivre des trajets. L'art qui vous déplace le plus constamment, qui rend sensible aux places, aux changements de place et qui les provoque dans le corps, les bras, les pieds. Le rythme à lui seul suffit pour vous faire "marcher" et danser, cependant que les timbres qui résonnent vous soumettent à un ébranlement confus né de vibrations, le son fait son œuvre de vibrations.  
Il remue<sup>29</sup>.

Ce remuement du son dans le corps est un parcours invisible du temps, dans le temps. « Voici le véritable "*passe-temps*", le détecteur qui rend le temps sensible et bon à savourer, et qui va, qui va, ne s'arrêtant jamais, qui va, et avec qui aussi on va, enfin à l'unisson<sup>30</sup>. » La musique permet d'approcher le temps dans son déroulement intime : « La vie intérieure passe, l'étonnante vie intérieure qui procède et par coulées et par déclics<sup>31</sup>. »

### « *Survivre autrement qu'en traces* »

Il me faut préciser, par souci de justesse, que c'est d'abord dans la peinture que Michaux retrouve un geste spontané (« [u]ne fois de plus je peux être spontané, totalement, sans corrections, sans deuxième état, sans avoir à y revenir, à retoucher<sup>32</sup> »). Mais si la peinture est traversée du même élan que la musique – « L'immédiat, les immédiats... Le nouveau venu... *in statu nascendi*... débloquent en moi un je ne sais quoi, [...] fêtant un devenir, un inattendu "devenir" : gouaches<sup>33</sup> » – la forme du tableau et du dessin, elle, parachève à n'en point douter l'esquisse. Comme le note Sauvanet, chez Michaux, « [I]a musique fait disparaître le signe, écrit ou imprimé, dessiné ou peint ; la musique possède une forme d'immédiateté que n'ont pas l'intelligibilité de l'écriture ou la visibilité de la peinture<sup>34</sup> » (le geste scriptural étant en partie reporté dans le dessin et la peinture). L'artiste qui « ruse pour survivre autrement qu'en traces<sup>35</sup> » découvre alors dans le jeu musical l'expression toute désignée. Pour signifier ce

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> H. MICHAUX. *Émergences, Résurgences, O.C.*, III, 601.

<sup>33</sup> *Ibid.* « *In statu nascendi* » renvoie à l'état naissant.

<sup>34</sup> P. SAUVANET (2000). *Le rythme et la raison*, tome II « Rythmanalyses », Paris, Éditions Kimé, p. 69.

<sup>35</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages, O.C.*, II, p. 364.

travail invisible du son dans le corps, Michaux emploie une métaphore filée. Le phénomène musical est exprimé par le fluide, le courant liquide :

Il s'agit aussi de vagues, de toutes petites et de jouer avec, non certes en les recevant sur les pieds mouillés mais seulement, tant elles sont minuscules, dans le plus profond de l'oreille qui les reçoit vibrantes et comme un secret. Invisibles, elles arrivent en lignes circulaires, qui bientôt vont l'entourer comme si elles venaient de partout, et dans une immense cuve le tenir baigné<sup>36</sup>.

L'invisible<sup>37</sup> musique rejoint des lieux intimes, intérieurs, cachés. Elle possède des vertus thérapeutiques<sup>38</sup> : « Ces ondes infimes soulagent des choses, de l'insupportable "état solide" du monde<sup>39</sup> » ; « On respire, on va revivre, tout le reste oublié, la bonne inondation étant revenue pour recouvrir la terre que la géométrie, les murs, la laideur et l'innombrable indésirable encombraient<sup>40</sup> ». En cela, la musique apparaît comme l'« opération humaine la plus saine<sup>41</sup> » et elle donne presque à entendre une éthique de vie – ce que les compositions improvisées elles-mêmes soulignent avec plus d'évidence. Mais le péril de la musique se joue aussi tout près de là : Michaux n'est que trop bien conscient de la valeur utilitaire de la force unificatrice de l'art musical. Employé « à la guerre, aux champs, dans les temples », pour mobiliser les foules, cet « art [...] a le pouvoir d'uniformiser les hommes<sup>42</sup> ». Ce véritable opium du peuple engendre un certain conformisme qu'il juge abrutissant : « Musique "vulgaire" qui convient à tant de gens, ailleurs fins et difficiles, qui s'en laissent entourer pour opacifier leur impression d'exister, [...] comme remède à une certaine épaisseur qu'ils n'ont pas et qu'obscurément ils souhaitent<sup>43</sup>. »

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> L'invisible chez Michaux renvoie aussi à la physique, au travail invisible de la matière.

<sup>38</sup> Tel qu'il le note dans « Observations » : « Poussées. L'écriture pousse en vous plutôt le mythomane, la musique plutôt le sentimental, les beaux-arts, l'amateur de formes » (H. MICHAUX. *Passages, O.C.*, II, p. 348).

<sup>39</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages, O.C.*, II, p. 364.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 364-365.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 367. Pour les deux citations.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 370.

### *La modestie de l'oiseau virtuose*

Ce que Michaux admire dans la musique, dans ses formes inachevées, c'est la modestie, la subtilité, une simplicité (re)trouvée qu'incarne l'instrument primitif : « Musique longtemps proche de la poésie. / Une flûte de roseau suffisait.<sup>44</sup> », écrit-il dans *Poteaux d'angle*. Réitérée ailleurs dans l'œuvre, l'analogie avec la flûte, cet instrument ancien, accentue le contraste avec l'apparat de la langue (comme celui de la musique savante de concert) : « Immense préfabriqué qu'on se passe de génération en génération, la langue, pour condamner à suivre, à être fidèle [...] / La flûte de roseau, quittée pour l'orchestre<sup>45</sup>. » La simplicité recherchée par les écrivains est un leurre, exprime Michaux, car il n'y a « [p]as de langue vraiment pauvre » et « [l]es écrits manquent de rusticité<sup>46</sup> ». « Quelques hommes ont pu en poèmes, dictons, aphorismes, utiliser seulement un petit nombre de mots et peu de liens, "se faisant" pauvres. Le riche jouant au pauvre<sup>47</sup> ». La langue se nourrit de tout – « mots, prose comme le chacal<sup>48</sup> » – et elle pèse son bagage de conventions comme de renvois polysémiques.

Un dénuement est par contraste retrouvé dans l'art des sons : la musique qui passionne le plus Michaux est celle qui se passe du code, voire celle qui se passe de l'instrument lui-même. C'est par fascination et par admiration pour leur humble musique que Michaux taille une place aux chants d'oiseaux dans ses réflexions sur la musique. « Les oiseaux, eux, la plupart, utilisent leur pouvoir de sonorisation avec sobriété [...]. Signaux sans insister, décochés dans la savane ou la clairière. Signaux pour une petite place dans le ciel<sup>49</sup>. » En s'attardant au phénomène d'imitation, Michaux expose que certains oiseaux parviennent à reproduire une multitude de sons, allant de chants et cris d'autres espèces jusqu'aux bruits d'appareils mécaniques<sup>50</sup>.

---

<sup>44</sup> H. MICHAUX. *Poteaux d'angle*, O.C., II, p. 1080.

<sup>45</sup> H. MICHAUX. *Émergences-résurgences*, O.C., III, p. 550.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 549-550.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C. II, p. 369.

<sup>49</sup> H. MICHAUX. *Poteaux d'angle*, O.C., II, p. 1079.

<sup>50</sup> Faisant fort probablement allusion au Menura, surnommé l'« oiseau lyre », Michaux explique qu'« [e]n Océanie, il en est un qui, ayant le silence piqué des sons un peu partout, subitement déverse en vrac tout son bazar de bruits, de cris, de planches qu'on scie, de bouteilles qu'on débouche, de klaxons, pêle-mêle avec des pleurs de bébés, des hurlements de mammifères, des chants d'oiseaux, des bruits de turbines et des

En revanche, on ne les aurait jamais entendu repiquer des symphonies, comme par indifférence, interprète l'écrivain :

Les timbres, les intonations, les onomatopées l'intéressent, mais *bruts*. Aucunement (en apparence) leurs variations, leur mélange, leur placement dans un ordre varié. Si bien qu'avec des complexes sonores nombreux et les matériaux d'une musique concrète, il n'en fait pas. Il ne fait pas beaucoup de composition. Quant à notre composition, elle les arrête après quelques notes et les laisse sur la rive<sup>51</sup>.

C'est peut-être là aussi leur intérêt à l'oreille d'un Michaux : « Ils n'entrent pas dans le système<sup>52</sup>. » La virtuosité de leurs chants<sup>53</sup>, aux infinies variations et infimes modulations, ne trouve pas de traduction dans le système (limité) de notation musicale, où « [o]n évite les petites unités, la fluidité des passages. (On n'emploie pas le huitième de ton.) Perchoirs précis, préfabriqués, en nombre limité<sup>54</sup>. » Michaux formulera dans *Faces aux verrous* une brève utopie de concerts musicaux mixtes par et/ou pour les oiseaux<sup>55</sup>. Je crois qu'il faut lire, dans cette affirmation d'un non-conformisme, une invitation à se pencher, comme souvent chez Michaux, du côté de ce qui a été sous-estimé, méjugé, de ce qu'on a négligé d'entendre vraiment, jusque dans l'infime où se perçoit la *fluidité des passages*, qu'ils soient océaniques ou aériens. C'est sans doute animé par ce même souci envers l'insoupçonné que Michaux imagine un instant la musique que pourraient improviser et composer des schizophrènes : « Dieu sait quelle mélodie resserrante, pétrifiante, quelle ligne mélodique dramatiquement rentrante en soi ils montreraient, et comme brisée et comme se refusant à l'expansion<sup>56</sup>. »

---

gargouillements d'eau. (H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages*, O.C., II, p. 368.)

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 368-369.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>53</sup> « L'un n'a besoin que d'une centième de seconde pour grimper une octave et demie, l'autre émet jusqu'à quatre-vingt dix notes à la seconde, un troisième, pas plus extraordinaire qu'une grive, émet sept ou huit notes à la fois » (*Ibid.*, p. 368.)

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>55</sup> Voir H. MICHAUX. « L'étranger parle », *Face aux verrous*, O.C., II, p. 505 : « Chez nous, les oiseaux, toutes fenêtres ouvertes, sont invités aux concerts. Musique percée d'appels, qui les immobilise, stupéfaits, concernés. »

<sup>56</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages*, O.C., II, p. 366.

### *Des sonorités affreuses*

Si Michaux embrasse un vaste panorama de l'art musical dans son essai « Un certain phénomène... », restent toutefois certaines observations qu'il n'écrit pas dans ce morceau d'anthologie (serait-ce par autocensure ?) et qu'il partage, quelques décennies plus tard, dans *Poteaux d'angle*. Michaux y rejette clairement la musicalité et refuse l'harmonie dans les formes, les sons, les mots. Il constate qu'« [o]n connaît quantité d'instruments de musique dans le monde. / On n'en connaît pas qui aient une sonorité affreuse, d'aucune époque, même les plus sombres<sup>57</sup>. » Le son de l'instrument se doit d'être agréable, et cela n'est pas corolaire d'impératifs moraux : « le voleur et le volé et le témoin et le juge, tous, se plaisent à écouter de la musique d'instruments harmonieux. Ils n'en veulent pas d'autre. [...] Sonorité belle, bienfaisante, qui rend le lieu habitable. Pourquoi? Pourquoi pas d'instruments horribles à entendre<sup>58</sup> ? » Cet attrait pour le son brut, non poli, apprécié dans sa laideur, se manifeste dans ses écrits sur ses improvisations.

À travers ses réflexions sur l'art musical, Michaux donne en somme à entendre les traits particuliers de sa propre musique, que j'écouterai désormais, et de celle qu'il aimerait entendre : une musique de l'élan, modeste et dénuée, non-conformiste. « Ce qu'il demande à la musique, ce n'est ni l'agrément ni la beauté, mais l'éveil<sup>59</sup>. » Cet éveil est un éveil de soi qui fait plus d'espace à une « sensibilité d'effleurement<sup>60</sup> ». Halpern rappelle, dans toute exploration michaldienne, « l'extrême importance qu'il accorde à sa sensibilité, en ce qu'elle s'engage dans un processus expérimental : il est plus intéressé par sa réaction propre face au réel qu'à définir ce réel en faisant abstraction de son individualité<sup>61</sup>. » Il me faut maintenant plonger dans les récits d'expérimentations (d'improvisation, d'écoute et de jeu) avec les sons. Écoutons comment Michaux traduit sa singulière *aventure du son*<sup>62</sup>.

---

<sup>57</sup> H. MICHAUX. *Poteaux d'angle*, O.C., II, p. 1078.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 1079.

<sup>59</sup> R. BRÉCHON (2005). *Henri Michaux. La poésie comme destin*, Paris, Aden, coll. « Le cercle des poètes disparus », p. 116.

<sup>60</sup> H. MICHAUX. *Poteaux d'angle*, O.C., III, p. 1049.

<sup>61</sup> A.-É. HALPERN (1998). « Michaux l'expérimentateur », *Op. cit.*, p. 53.

<sup>62</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 895.

## Les improvisations musicales

*Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports,  
discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher,  
pour plus loin, pour autre chose<sup>1</sup>.*  
Postface à *Plume*

Nous passons ici, dans un léger glissement, de *la* musique à *sa* musique. Or, l'emploi du déterminant possessif ne marque pas que Michaux détienne quoi que ce soit ; lorsqu'il fait émerger les sons, il lui faut au contraire renoncer à toute prise dans l'instant du jeu. Comment qualifier la musique de Michaux ? *En était-ce vraiment ?*, entend-t-on certains murmurer, dans l'écho de décennies d'exégèse de l'œuvre de l'écrivain comme du peintre... Les réticences s'expliquent, on le saisit bien, à ce que *sa* musique, pratique solitaire jamais offerte au public, ne s'inscrit pas dans une sociabilité et souffrirait donc d'un manque, voire d'une absence, de réception « officielle », publique : quelques auditeurs privilégiés l'ont certes commentée, mais dans le circuit fermé des correspondances (sociabilité privée, donc). À cela s'ajoute la nature même de la musique de Michaux : des improvisations. C'est sans nul doute par l'écriture que Michaux a donné une postérité à ses expérimentations musicales ; ses mises en récit, en partie à titre de témoignage, convient à la prise en compte de sa pratique musicale – ou plus simplement sonore –, tout aussi fugitive, sauvage et modeste qu'elle ait été. S'agissant ainsi d'improvisation(s), on comprend pourquoi cette part de l'œuvre, restée sans traces, a moins laissé sa marque. Il n'en demeure pas moins qu'elle a existé, pour un temps. Ce temps, c'était celui de l'improvisation. Comment approcher l'improvisation de façon à mieux saisir la nature de la pratique expérimentale et intime de Michaux ?

### ***Risquer un geste improvisé***

Pratique tantôt mythifiée, tantôt taxée d'imposture, l'improvisation engage des tensions au sein de sa définition. Elle porte dans son sillage des conceptions contradictoires, comme le résume Sauvanet :

---

<sup>1</sup> H. MICHAUX. « Postface », *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, O.C., I, p. 665.



[S]ur l'improvisation, on a dit tout et son contraire. Soit on en fait l'image même de la production inconsciente du génie absolu, sommet inatteignable de l'imaginaire génial, soit à l'inverse on la rabaisse à n'être qu'un vulgaire mécanisme de l'habitude, une simple répétition<sup>2</sup>.

Entre mille et une critiques possibles, on peut citer au passage la mise en garde de Jean-Louis Backès au sujet de l'improvisation musicale, particulièrement en jazz : « Improvisation. Le mot peut tromper. Il ne s'agit pas d'invention instantanée à partir de rien. Improviser, c'est utiliser, avec une intuition juste du moment, un jeu de formules familières<sup>3</sup> ». Toute musique normée comporte évidemment son lot de formules et son langage propres. Mais si cette méfiance à l'égard de la spontanéité et de son rôle effectif dans l'improvisation (ici musicale) semble *a priori* recevable, gardons-nous de réduire la spontanéité à un mirage de l'activité créatrice. La compréhension de la spontanéité par De Raymond m'apparaît avisée par la nuance qu'elle pose. En rappelant que « [t]oute spontanéité n'est pas créatrice<sup>4</sup> », il distingue l'usage « spontané » de formules apprises (voire stéréotypées) de la spontanéité comme disposition initiale propice à la création.

Mais je crois qu'il faut reprendre la question depuis le début et tenter de revenir à ce que caractérise l'improvisation, de son "geste inaugural", dirai-je, à son rapport singulier à l'instant. Par essence fluente et éphémère, l'improvisation est un « phénomène excessivement fragile<sup>5</sup> », comme le souligne Jean-Yves Bosseur. De l'improvisation, dans un sens très ouvert, qui touche déjà notre agir quotidien, on peut rappeler tout d'abord qu'elle est un risque. « Improviser, c'est – tout simplement si l'on peut dire – oser commencer, à l'improvisiste<sup>6</sup>. »

---

<sup>2</sup> P. SAUVANET (2006). « L'improvisation entre création et interprétation », dans M. LACCHÈ (dir.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », p. 166-167.

<sup>3</sup> J.-L. BACKÈS (1994). *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, coll. « Perspective littéraire », p. 266.

<sup>4</sup> J.-F. DE RAYMOND (1980). *L'improvisation. Contribution à une philosophie de l'action*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, p. 43.

<sup>5</sup> J.-Y. BOSSEUR, dans L. VELASCO-PUFLEAU (2012). « Réflexions sur l'improvisation et l'implication sociale de l'éducation musicale. Dialogue avec Jean-Yves Bosseur », *Critical studies in improvisation / Études critiques en improvisation*, vol. XIII, n°1, URL : < <http://www.criticalimprov.com/article/view/1731> > (page consultée le 2 novembre 2016).

<sup>6</sup> P. SAUVANET (2006). *Op. cit.*, p. 166.

Dans *Improvisation : contribution à une philosophie de l'action*, De Raymond identifie l'angoisse comme l'un des obstacles majeurs à l'improvisation : la crainte de l'imprévu engendre une tendance à (sur)programmer le futur de telle sorte qu'il n'amène rien qui n'ait été anticipé. L'improvisation survient, et sa nécessité s'impose dans les écrits de Michaux, comme un remède « auto-imposé » au sentiment anxieux. Elle le libère d'un état de frustration ou de manque temporaire. C'est le centre porteur de toute prise de risque : « Si affaissé, brimé, si fini que tu sois, demande-toi régulièrement – et irrégulièrement – "Qu'est-ce qu'aujourd'hui encore je peux risquer<sup>7</sup> ?" ». Si ce nœud – l'angoisse comme frein à la spontanéité – prend forme chez l'individu, on peut parier que l'anxiété programmatrice puisse s'étendre à l'échelle sociétaire. L'affirmation formulée par De Raymond va en ce sens : « Les systèmes et les esprits clos n'ont pas le sens de l'évolution, le présent ne leur sert qu'à confirmer le futur lointain – plus un système de vision du monde et de croyances est orienté vers le futur et moins il est concerné par le présent dont l'expectative suppose la négation<sup>8</sup>. »

En ce qui a trait plus spécifiquement à l'improvisation musicale (mais ce commentaire peut contribuer à une compréhension plus large de l'improvisation), il est souhaitable d'envisager le phénomène par degrés. Sauvanet en dégage trois :

On peut [...] distinguer plusieurs degrés dans les relations entre interprétation et improvisation : lorsque l'interprétation suit très exactement la partition (degré zéro de l'improvisation) ; lorsque l'interprétation prend la partition (ou son équivalent) comme support ou « tremplin » pour l'improvisation créatrice ; lorsque l'interprétation ne suit strictement aucune partition, et se veut création pure, dans l'instantané de l'instant<sup>9</sup>.

Les expérimentations de Michaux correspondraient au degré de l'interprétation sans partition, dans l'instant. Que Michaux s'adonne à des pratiques improvisées exprime alors, en acte mais aussi certainement en idéal, son rejet déclaré du figé, du mesuré, du programmé. C'est là l'orientation philosophique de l'improvisation. Une part en elle échappe forcément au calcul. L'improvisation fonctionne, le mot est de Sauvanet, « comme une forme de mouvement, un

---

<sup>7</sup> H. MICHAUX. *Poteaux d'angle*, O.C., III, p. 1062.

<sup>8</sup> J.-F. DE RAYMOND (1980). *Op. cit.*, p. 47.

<sup>9</sup> P. SAUVANET (2006). *Op. cit.*, p. 164.

moyen d'anti-sclérose, une force de négentropie<sup>10</sup>. » Michaux écrit bien : « L'art est ce qui aide à tirer de l'inertie<sup>11</sup> ». Il ajoute, dans la même foulée : « Je suis de ceux qui aiment le mouvement, le mouvement qui rompt l'inertie, qui embrouille les lignes, qui défait les alignements, me débarrasse des constructions<sup>12</sup>. »

Le mouvement de l'improvisation traverse et façonne son écriture, sa peinture et sa musique. L'immédiateté du son comme de l'image, moins marquée avec l'écriture (où l'expérience se trouve le plus souvent médiée), favorise une forme d'abandon à des pratiques improvisées. J'ai eu l'occasion d'aborder la valeur du « désapprendre » chez Michaux. C'est volontairement qu'il déplace son être ; il tente par ce décentrement de court-circuiter ses réflexes (et pensées) acquis. À la manière d'un protagoniste de Gide, il cherche à se défaire de cet « être secondaire, appris, que l'instruction avait dessiné par-dessus<sup>13</sup>. » Non pas pour découvrir, dans le cas de Michaux, un « moi » authentique, mais pour s'en découvrir plusieurs, singuliers, vulnérables, si peu soupçonnés. « Moi n'est jamais que provisoire (changeant face à un tel, moi *ad hominem* changeant dans une autre langue, dans un autre art) et gros d'un nouveau personnage<sup>14</sup> », écrit-il dans la postface à *Plume*.

Malgré les réserves émises précédemment, je crois qu'il faut maintenir que la possibilité même d'improviser est étroitement liée à l'immédiateté et à la spontanéité, car « [l'improvisation] jaillit avec un *impetus* qui traduit une spontanéité. Sans spontanéité pas d'improvisation mais seulement des combinaisons<sup>15</sup>. » Le recueil *Émergences-résurgences*<sup>16</sup>, où Michaux livre, plus qu'ailleurs dans son œuvre, des commentaires « biographiques » sur sa pratique picturale, offre les réflexions les plus directes sur la spontanéité<sup>17</sup>. Cette dernière se manifeste, entre autres lieux notables, dans l'impulsivité du geste du peintre, marquant un

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>11</sup> H. MICHAUX. *Émergences-résurgences*, O.C., II, p. 594.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 595.

<sup>13</sup> A. GIDE (1902). *L'Immoraliste*, Paris, Gallimard, 1978, p. 61.

<sup>14</sup> H. MICHAUX. « Postface », *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, O.C., I, p. 663.

<sup>15</sup> J.-F. DE RAYMOND (1980). *Op. cit.*, p. 36.

<sup>16</sup> Voir à ce sujet H. MICHAUX. « L'Immédiat, le spontané », version inédite d'*Émergences-résurgences*, O.C., III, p. 686 et suiv.

<sup>17</sup> « La spontanéité, qui dans l'écriture n'est plus, s'est totalement reportée là, où d'ailleurs elle est plus à l'aise, la réflexion plus naturellement pouvant être tenue à l'écart. » (H. MICHAUX. *Émergences-résurgences*, O.C., III, p. 574-575.)

« [t]rait comme une gifle qui coupe court aux explications<sup>18</sup> ». On peut dire que la spontanéité fournit l'élan, le trait de départ à un tracé encore inconnu, et sa relance. Mais « [c]omme [Michaux,] la ligne cherche sans savoir ce qu'elle cherche, refuse les immédiates trouvailles, les solutions qui s'offrent, les tentations premières<sup>19</sup>. » La spontanéité n'est pas une finalité ; elle est prisée comme moyen d'accéder à des espaces jusque-là inexplorés par la main du peintre, de l'écrivain, du musicien.

L'improvisation peut dès lors être comprise comme une *praxis* – c'est en tout cas la thèse soutenue par De Raymond, qui s'accorde avec l'axe phénoménologique de ma lecture de Michaux. Comment en effet ne pas entrevoir combien l'improvisation, puisqu'elle est à la fois une « disposition de l'être<sup>20</sup> » et une action (du corps propre) incarnée dans l'ici et maintenant, nous ramène au phénoménal, à l'expérience vécue ? « Elle se situe d'emblée sur le plan du vécu où la vérité ne s'atteint pas comme totalité mais se révèle comme présence<sup>21</sup>. » Pierre Sauvanet synthétise à ce sujet De Raymond :

[L]'improvisation exige une forme de contemporanéité avec soi et avec autrui, [...] elle dit se définir davantage comme une *praxis* que comme une *poïesis*, comme une action que comme une œuvre – ou bien alors, à condition d'accepter cette possibilité, comme une œuvre *en train de se faire*, sans préparation, sans préalable<sup>22</sup>.

Toute improvisation, si on cherche à la décrire et, partant, à la définir, exige qu'on suive de près son déroulement dans le temps, dans l'espace. C'est le statut « en élaboration » de l'improvisation qui la rend plus difficilement appréhendable (conceptuellement, s'entend), comme le remarque Christian Béthune dans son article « L'improvisation comme processus d'individuation » :

Ce qui dérouté en fait dans le phénomène de l'improvisation musicale, c'est moins son mode spécifique d'actualisation que la façon dont cette dernière révèle, en creux, une phénoménologie générale des œuvres et dénonce une conception patrimoniale de l'expression humaine que nos théories de l'art ont progressivement

---

<sup>18</sup> H. MICHAUX. « L'Immédiat, le spontané », version inédite d'*Émergences-résurgences*, O.C., III, p. 687.

<sup>19</sup> H. MICHAUX. *Émergences-résurgences*, O.C., II, p. 545.

<sup>20</sup> J.-F. DE RAYMOND (1980). *Op. cit.*, p. 62.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>22</sup> P. SAUVANET (2006). *Op. cit.*, p. 167.

privilegiée au détriment de sa dimension performative<sup>23</sup>.

Béthune récuse d'ailleurs l'idée de la « partition intérieure<sup>24</sup> » qui se déploierait au cours d'une improvisation : celle-ci renvoie « l'improvisateur à une secrète archi-écriture, en postulant la primauté d'un texte virtuel » et « considère le fait musical dans sa manifestation sonore comme un exercice de traduction<sup>25</sup> ». L'argumentaire de Béthune m'invite également à mettre en évidence que toute pratique improvisée entretient – nécessairement, quoiqu'à divers degrés, et à tout le moins dans notre compréhension occidentale – un rapport de dissidence vis-à-vis des normes de l'écriture : l'improvisation concentre l'attention non pas sur le point final de l'œuvre, mais (pour paraphraser Michaux) sur son *parcours*, dans le temps et l'espace. Le corps y apparaît comme le premier ancrage. « Pratiquer l'improvisation, c'est se mettre un moment en retrait par rapport à la référence personnalisée de l'écriture<sup>26</sup> », rapporte Bosseur.

En d'autres mots, l'improvisation, dans son plus grand degré d'existence ou d'incarnation, échappe(ra)it à l'écriture. D'où l'antinomie d'une écriture de l'improvisation chez Michaux : en inscrivant l'action révolue dans le temps du texte, l'écrivain donne une permanence à ses expériences sonores. Ce geste va à l'encontre du désir de ne pas laisser de traces, du refus de l'archive qui motive son choix de ne pas fixer sa musique par l'enregistrement : « On me poussait à enregistrer. Depuis un an que je possède l'appareil, je l'ai plutôt boudé. [...] [P]enser que ça fait un morceau quand justement on n'aime pas les morceaux, mais les répétitions, les longueurs, le petit bonhomme de chemin<sup>27</sup> »... Ceci dit, improvisation et écriture ou composition ne sont pas des termes qui s'excluent mutuellement. « [C]omme le déclare François Jeanneau, "la composition vient de l'improvisation et y retourne". Le "et y retourne" fait précisément toute la différence. L'écrit n'est pas considéré comme la finalité de

---

<sup>23</sup> C. BÉTHUNE (2009). « L'improvisation comme processus d'individuation », *Critical studies in improvisation / Études critiques en improvisation*, vol. V, n°1, URL : < <http://www.criticalimprov.com/article/view/991> > (page consultée le 10 octobre 2016).

<sup>24</sup> Le concept de partition intérieure a entre autres été mis de l'avant par Jacques Siron dans son étude *La partition intérieure. Jazz, musiques improvisées*, Paris, Outre Mesure, 1992. Bien qu'il s'appuie sur la référence à l'écriture, le concept de partition intérieure a la force de souligner l'imaginaire qui se déploie au fil de l'improvisation, notamment par cet intérêt porté au paysage mental de l'improvisateur(trice).

<sup>25</sup> C. BÉTHUNE (2009). *Op. cit.*

<sup>26</sup> J. Y. BOSSEUR (2008). « VII. L'improvisation, de l'apprentissage à la pratique », *La musique du XXe siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », p. 229.

<sup>27</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 341.

l'acte de création<sup>28</sup>. » Les chapitres « L'écoute hallucinée », « L'écriture sonore » et, dans une certaine mesure, « L'écoute contemplative » amplifieront cette réflexion sur la question d'une écriture improvisée chez Michaux.

### ***Les improvisations musicales de Michaux***

J'aimerais maintenant retourner directement à l'œuvre de Michaux. L'écrivain nous laisse trois textes sur sa pratique éphémère, à laquelle il a ponctuellement laissé libre court plus de trois décennies durant, abordant de front ses improvisations sonores, ses compositions improvisées : « Premières impressions » (1949, *Passages*), « Dans l'eau changeante des résonances » (1974, *Face à ce qui se dérobe*), et « Musique en déroute » (1983, *Déplacements, dégagements*). Mi poétiques, mi prosaïques, ces textes narrent, on l'aura saisi, des improvisations solitaires hasardées dans un cadre privé<sup>29</sup>. Espace intérieur, lieu clos, intime même : on découvre le narrateur allongé dans sa chambre étroite<sup>30</sup>. Espace plutôt contrôlé, pourrait-on ajouter, où rien d'extérieur ne survient – « en cette chambre où personne ne me voit, ne m'entend, ne pourrait m'entendre<sup>31</sup> » –, de sorte que l'attention se recentre sur l'expérimentation avec les sons. Le lieu, réceptacle des sons joués, se transforme en un espace expérimental, « devenu un condensateur » : « la chambre [est] pleine comme enfumée de sons<sup>32</sup> ». On y lit l'expression, par les sons, d'une intériorité – cet *espace du dedans* au décor changeant visité par Michaux – qui pousse au dehors jusqu'à dissoudre ou à forcer la barrière physique des murs : « Quoique ce soit tard, j'appelle. / Pour crever mon plafond sans doute surtout / j'appelle<sup>33</sup>. »

Alors que « Premières impressions » met en scène le piano et les rythmes battus sur un tambour africain, les deux derniers textes se font écho par le choix commun d'un instrument

---

<sup>28</sup> J. Y. BOSSEUR (2008). *Op. cit.*, p. 229.

<sup>29</sup> Le plus souvent dans l'appartement de l'écrivain, mais le lieu n'est pas toujours donné.

<sup>30</sup> Pour « Dans l'eau changeante des résonances » et « Musique en déroute ».

<sup>31</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 892.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 891-892. Pour les deux citations.

<sup>33</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C., II, p. 336.

dit « anarchique<sup>34</sup> » : le *sanza*. Ce « petit instrument de rien du tout<sup>35</sup> », un lamellophone d'origine africaine, convient particulièrement à Michaux grâce à son « son discret, incapable de troubler et même d'atteindre l'oreille d'un voisin<sup>36</sup> ».

C'est un état d'esprit semblable à celui décrit par Jean-Yves Bosseur qui habite le personnage d'« improvisateur » dans ces trois récits. Pour Bosseur, « [s]i improvisation signifie composition dans l'instant, collectivement ou non, [...] se pénétrer de l'esprit d'improvisation serait alors se mettre, autant que faire se peut, en état de disponibilité, prêt à capter tout événement et à y réagir créativement, à l'affut<sup>37</sup>. » Les expérimentations musicales se caractérisent par une ouverture aux possibles (qui, tel qu'il apparaîtra dans un deuxième temps, vient contrecarrer un état de fermeture ou de refus initial). À des décennies d'intervalle, les trois textes partagent une même qualité d'étonnement au cours des expériences décrites. Il n'est pas rare de trouver le narrateur dérouté, ébahi ou stupéfait, bien que le motif de cet étonnement évolue d'un texte à l'autre. Comme son titre l'annonce, « Premières impressions » exprime la découverte du jeu sonore : « Oh! Quelle étrange chose au début, ce courant qui se révèle, cet inattendu liquide, ce passage porteur, en soi, toujours et *qui était*<sup>38</sup> ». Les notes jouées au piano sonnent et somment : « j'appelle, j'appelle. / L'appel m'étonne moi-même<sup>39</sup>. » Pour « Dans l'eau changeante... », le jeu s'amorce de façon insoupçonnée. L'instrument dont s'empare Michaux-musicien l'a auparavant déçu et ne lui semble pas prometteur : « fabriqué en série, régulier, calibré », ont « disparu [...] les inattendus, les naïvetés et le chaotique si particulier. Devenu sans surprise<sup>40</sup> », il est de moindre intérêt. Il faut ainsi prendre la mesure de sa « propre surprise<sup>41</sup> » lorsqu'il y risque quelques sons – « [s]ans conviction, découragé d'avance, j'y passe les doigts » – et que soudain « [ç]a vibre. Comme ça vibre ! La chambre vibre. Tout vibre. Je décolle<sup>42</sup>. ». Cet étonnement, peu à peu extatique, est favorisé par l'effet

---

<sup>34</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonnances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 888.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 891.

<sup>36</sup> H. MICHAUX. « Musique en déroute », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1315.

<sup>37</sup> J. Y. BOSSEUR (2008). *Op. cit.*, p. 229.

<sup>38</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C., II, p. 334.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>40</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonnances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 889. Pour les deux citations.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 892.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 889. Pour les deux citations.

d'une substance, d'un « produit métamorphosant » que Michaux ne nomme pas, à l'origine de l'« état de surveil et de conscience affinée<sup>43</sup> ». Encore, et enfin, dans « Musique en déroute », même stupéfaction : « je laissai tomber sur lui [le senza] un doigt, sans dessein particulier. Sur-le-champ il répondit<sup>44</sup>. » « [J]e l'écoutais avec avidité<sup>45</sup> », « je recueillis médusé la trouvaille inattendue, fruit d'un essai sommaire<sup>46</sup> ».

### *La musique, du penser au panser : une thérapie par le corps*

Le jeu musical, recèle, au-delà de toute attente, un potentiel de guérison. La musique met en suspend le « penser » et replace soudain l'instrumentiste dans la sensibilité de son corps. Aiguillon dans la poétique de l'écrivain, le corps recueille un sens immanent. Michaux tire de ses expériences une connaissance ; c'est de son corps qu'il prend le pouls du monde – les expérimentations sous l'influence de psychotropes en fournissent l'illustration la plus palpable et la plus extrême. Halpern ne manque pas de cerner cette place indispensable du corps : « Le corps est une mine inépuisable d'enseignements et le lieu toujours renouvelé d'expérimentations : son caractère tangible, même lorsqu'il conduit l'observateur au bord des gouffres, est un élément de connaissance qui rassure<sup>47</sup>. » Dans le cas de la musique, à quelles marques reconnaît-on le corps de l'interprète-exécutant tracé par Michaux ? D'abord les doigts, hésitants ou assurés, effleurent et frappent la touche du piano, la lame du senza, la peau du tambour; puis, les oreilles reçoivent attentives les sons joués; enfin, le corps entier se contracte, bat et prend la mesure du Temps.

Nous rencontrons, à l'amorce du jeu, le corps d'un être abimé, souffrant, insatisfait. Dans l'histoire intime de Michaux, « Premières impressions » (1949) figure parmi les premiers écrits publiés à la suite du décès de son épouse en 1948. Il témoigne en partie d'une salvation par l'art sonore. Avec « Dans l'eau changeante des résonnances », on retrouve un « Je »

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 890.

<sup>44</sup> H. MICHAUX. « Musique en déroute », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1315.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 1316.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 1318.

<sup>47</sup> A.-É. HALPERN (1998). « Michaux l'expérimentateur », *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, Paris, Seli Arslan, p. 94.



d'emblée « [r]enfrogné, mécontent<sup>48</sup> ». Parallèlement, c'est un « jour de dégoût de tout<sup>49</sup> » que « Je » dans « Musique en déroute » s'empare à nouveau de l'instrument à lamelles. Les expériences avec la *sanza* débutent alors que le narrateur est alité à la suite d'un accident, « immobilisé, étendu sans repos, pied plâtré, impotent<sup>50</sup> ».

Dans les trois récits, quand « Je » s'empare d'un instrument et s'y abandonne, une relation particulière se tisse, presque fusionnelle. Tout se passe comme si l'instrument cessait d'être purement *objet*, car dans le même temps qu'il éveille une série d'émotions chez l'interprète, l'instrument sort lui-même de sa dormance et prend vie (« [c]'était somme si je venais de le démailloter, le rendant à lui-même, à ce qu'il avait été à mon insu<sup>51</sup>. ») Ainsi l'instrument incarné accompagne-t-il le musicien pour un temps ; quelque chose de lui, ses sonorités, résonne en Michaux. L'affinité est souvent établie dès les premiers gestes, les premières notes. Il faut entendre la correspondance de l'instrumentiste avec l'« antique » *sanza*<sup>52</sup> : « L'humeur sombre j'attrapai ce bancal, bancal comme moi<sup>53</sup> » ; « l'humeur batailleuse (notre conjointe humeur) avait plutôt augmenté<sup>54</sup>. » On sent bien de prime abord la part de contextuel, de contingence, d'accidentel même, dans le rapport à l'instrument; pourtant, une fois liés dans l'instant, il semble ne pouvoir plus en être autrement pour le musicien et son instrument. « Il ne lui avait manqué jusque-là pour le faire réagir que de la brusquerie, du dégoût, un rageur découragement qu'à présent je pouvais lui apporter en abondance<sup>55</sup>. » Plus tard, cet alignement singulier aura changé, relégué au passé : « [I]orsque longtemps après je repris l'instrument pour en jouer, je ne le reconnus pas. Ce petit brutal [...] n'en laissait plus rien paraître<sup>56</sup>. » « Premières impressions » dépeint un semblable sentiment de fraternité, cette fois partagé avec le piano : « Compagnon qui ne me regarde pas, qui ne m'évalue pas, qui ne prend

---

<sup>48</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonnances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 889.

<sup>49</sup> H. MICHAUX. « Musique en déroute », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1315.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 1314.

<sup>51</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonnances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 891.

<sup>52</sup> La relation relève presque, par moments, de la métempsychose, ou à tout le moins de l'expérience mystique (cf. « l'esprit sardonique et brouillon fixé dans cet instrument [le *sanza*] », H. MICHAUX. « Musique en déroute », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1318).

<sup>53</sup> H. MICHAUX. « Musique en déroute », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1315.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 1318.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 1316.

<sup>56</sup> *Ibid.*

pas de note, qui ne garde pas de trace, compagnon qui n'exige pas, ne me fait rien lui promettre<sup>57</sup>. » L'instrument donne certes des notes mais il n'en prend pas.

De la musique qu'il narre, le personnage Michaux-musicien est à la fois le participant et l'observateur, de sorte que nous avons affaire au « corps comme médiateur d'un monde<sup>58</sup> » dont parlait Merleau-Ponty. Michaux écrit : « je me sentais à la fois la source et le carrefour, tout entier vibrant comme un lithophone<sup>59</sup>. » Le jeu pianistique investit, voire s'empare de son corps entier quand, revenu de voyage, il laisse libre court à ses improvisations : « cette fois je ne me retiens ni des doigts ni du cœur, je m'allonge par-dessus les touches d'où émane la nappe sonore, je m'y trempe, je m'y masse, je m'y dénoue et m'y noie. / Cette fois, c'est bien le retour<sup>60</sup>. » Sa musique l'atteint en profondeur : « des sons, sans m'agiter, m'effleurent le fond de l'âme...<sup>61</sup> » et s'avère en somme être une « [p]sychothérapie parfaite, adaptée<sup>62</sup> » – le mot est de Michaux. Cela explique sans doute l'indulgence (pourtant rarissime) de Michaux, cette quasi absence d'auto-jugement et d'évaluation critique<sup>63</sup> pouvant entraver le déroulement de l'expérience sonore. L'abandon est si complet avec « Dans l'eau changeante... » qu'il remarque avec humour avoir été pris à son propre jeu : « le vulgaire aussi à un moment sortit de mes doigts<sup>64</sup> ». Ainsi « traître à toute une vie<sup>65</sup> », curieux, il penche un instant vers l'« odieuse mollesse du spirituel<sup>66</sup> ».

L'évidence de la dépendance s'impose : le piano, « devenu si nécessaire<sup>67</sup> », offre la possibilité de guérir ou à tout le moins de se transformer. L'écriture du jeu musical, près de celle de *Poésie pour pouvoir* (1948), est performative : « je calme, je console, je guéris, / je

---

<sup>57</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C., II, p. 340.

<sup>58</sup> M. MERLEAU-PONTY (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », p. 169.

<sup>59</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonnances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 890. Le lithophone est un instrument millénaire avec lequel le son est engendré par la vibration des pierres.

<sup>60</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C., II, p. 339.

<sup>61</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonnances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 894.

<sup>62</sup> H. MICHAUX. « Musique en déroute », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1317.

<sup>63</sup> « Les critiques passagères que je me faisais, ce devait être dans les moments où, venant d'être comblé, j'oubliais de remuer les doigts, ou bien lorsque je jouais juste ce qu'il fallait pour demeurer "en suspension" » (H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonnances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 893).

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 894.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 892.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 894.

<sup>67</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C., II, p. 340.

ressuscite la morte<sup>68</sup> ». Halpern soutient que, de façon générale, « [l]a thérapie s'organise comme un savoir qui permet au corps de continuer son entreprise de savoir ; elle l'alimente<sup>69</sup>. » S'il y a une vertu thérapeutique à la musique, elle ne réside nullement en sa beauté apaisante. La musique de Michaux est un passage porteur, en tant qu'elle incarne les états du corps et de l'esprit. Elle induit un changement de perception, dans un acte de rencontre comme de dévoilement de ces états encore sous-jacents. Michaux y plonge, passant de la mélancolie, de la souffrance, de la fatigue à l'apaisement, à la candeur, à la joie, à l'extase. « Le trouble trop grand, dessous, qu'elle ne peut encore rendre, à elle de le fixer, à la musique sous les doigts. Elle sera la première informée<sup>70</sup>. »

Étrange et fascinant dialogue que celui qui se met en place avec l'instrument, quel qu'il soit, piano, tambour, senza, meuble de bois. Cette conversation *avec et dans* le son, mise en mots par l'écriture, s'axe dans une dynamique de « question-réponse ». Tout se passe comme si le son était à charge de solutionner un problème. « [J]e faisais à l'instrument répéter et répéter le signal de désolation, ce son dévastateur pour moi sauveur, l'expression têtue du "sans espoir"<sup>71</sup> ». Le piano soutient, prolonge, prend la place de sa voix. « J'appelle. / Devant cet instrument si clair, ce n'est pas comme ce serait avec ma voix sourde<sup>72</sup>. »

Tout si simple avec lui.  
J'approche. Il est prêt.  
Je souffre. Il fait le chant. [...]  
Je pousse tout pêle-mêle, ne sachant ce que j'apporte, de qui, pour qui, qui  
parle dans le panier de plaies :  
Lui fait le chant  
*Lui fait le chant*<sup>73</sup>.

L'écriture bruit comme la musique lorsque l'écrivain déploie cette plainte mélodique. C'est le cas également de son « appel au suicide » :

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>69</sup> A.-É. HALPERN (1998). *Op. cit.*, p. 94.

<sup>70</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 338.

<sup>71</sup> H. MICHAUX. « Musique en déroute », *Déplacements, déagements, O.C.*, III, p. 1316.

<sup>72</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.* II, p. 336.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 340.

une mélodie, une mélodie pour moi seul, me confier à moi, éclopée pour m'y reconnaître, sœur en incertitude.

Indéfiniment répétée, qui lasserait l'oreille la plus acquiesçante, une mélodie pour radoter entre nous, elle et moi, me libérant de ma vraie bredouillante parole, jamais dite encore.

Une mélodie pauvre, pauvre comme il en faudrait au mendiant pour exprimer sans mot dire sa misère et toute la misère autour de lui et tout ce qui répond misère à sa misère, sans l'écouter<sup>74</sup>.

Il faut cerner la logique accumulative, d'un fragment à l'autre, les reprises sonores et les retours dans l'écriture. De la reconnaissance à l'indifférence, du silence de la parole dépouillée à celui de l'écoute, tout se répond et s'amplifie, comme en écho. N'entend-t-on pas aussi « sans maudire » dans « pour exprimer sans mot dire sa misère » ? J'aimerais presque lire ici les traits d'une écriture de la résonance.

### *Naviguer parmi les sons : bienfaisance des « plages acoustiques »*

Quoiqu'il en soit, les résonances animent bel et bien les récits de l'écrivain musicien, qui les conçoit métaphoriquement comme une *eau changeante*. Michaux convoque un imaginaire marin, un imaginaire de la navigation, déployant un réseau sémantique varié dans « Premières impressions » et (il va sans dire) « Dans l'eau changeante des résonances ». C'est d'abord qu'en jouant avec les sons, « [o]n a cessé de se heurter aux choses. On devient capitaine d'un *FLEUVE...*<sup>75</sup> ». Des possibilités immenses sont ouvertes. À celui qui refuse de se fixer, il faut prendre le large. « Si tu traces une route, attention, tu auras du mal à revenir à l'étendue<sup>76</sup> », signale un fragment de sagesse de *Poteaux d'angle*. Douceur et joie d'être en mouvement par les sons : « Je barbote dans la mare sonore que j'ai fait naître<sup>77</sup>... » « Ma chambre comme un lac, moi dedans, poisson dans l'eau changeante des résonances<sup>78</sup>. »

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>76</sup> H. MICHAUX. *Poteaux d'angle*, O.C., III, p. 1043.

<sup>77</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 892.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 894.

Le capitaine (et son navire) est, qui plus est, le symbole d'un ancrage, ici dans le sonore (« dans les sons mon moi s'engage<sup>79</sup> »), confirmé par un extrait de *Paix dans les brisements* : « À des centaines de vagues qui frappent sa coque, le navire répond par un ample mouvement de tangage. Sous les coups, on tend à retrouver une unité<sup>80</sup>. » Le jeu avec les sons fait graduellement taire la rumeur du jour, et les souvenirs des rencontres amicales, « qui un instant avaient resurgi faiblement en écho, s'estompent, se raréfient. Il n'en vient plus. [...] Mon navire brise-silence avance seul dans la nuit<sup>81</sup>. » Pour filer la métaphore, Michaux se trouve tel un observateur-phare parmi les vagues. La vague fournit d'ailleurs très concrètement l'image de l'ondulation (infime) du son. Dans « Premières impressions », la transition, par glissement sémantique et phonique, d'une « mélodie » à une « mélancolie », exprime d'une certaine façon que sa musique est comme « le changement ruisselant des humeurs<sup>82</sup> ».

Pourquoi compose-t-il ? Il y a dans la musique une force à l'œuvre contre l'apparent définitif des choses, contre le perméable et le résistant, contre leur accumulation :

Pour me noyer sans m'étouffer,  
pour me noyer mes piques [...]
Pour noyer le mal  
le mal et les angles des choses,  
et l'impératif des choses, [...]
et presque tout des choses,  
sauf le passage des choses,  
sauf le fluide des choses,  
et la couleur et le parfum des choses,  
et le touffu et la complicité parfois des choses<sup>83</sup>.

Cette force me semble être liée à celle décrite par Ying Chen, dans son essai *La lenteur des montagnes* (2014), contemplant le combat entre vagues et pierres au cœur de la tempête : « [Les pierres] vivent un processus d'effacement imperceptible, lent mais constant et définitif. [...] Paradoxalement, les vagues vont triompher grâce au fait que, sans forme, sans précision

<sup>79</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C. II, p. 339.

<sup>80</sup> H. MICHAUX. *Paix dans les brisements*, O.C., II, p. 1001.

<sup>81</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C., II, p. 339.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 336.

aucune, elles perdent et meurent à tout moment<sup>84</sup>. » Chez Michaux, l’analogie entre les sons et les courants liquides pose la puissance constante de sa musique, de ce travail du fluide sur le rigide, le fixe, le pointu. Les sons traversent et dénouent les nœuds :

Peu ici compose.  
Tout le contraire,  
m’y décompose,  
en paix, en fluide, m’y décompose.  
Mes pierres, ma dent y décompose<sup>85</sup>

Il faut se souvenir de cet aphorisme de *Face aux verrous* : « Le mal trace, le bien inonde<sup>86</sup>. » Michaux aura en somme composé « ... pour que passe enfin [s]on torrent d’anges<sup>87</sup> », découvrant une « nourriture océanique d’apaisement<sup>88</sup> », une musique à lui. « Il ne faudrait jamais que j’oublie. J’étouffais. Je crevais entre les mots. / J’étais paralysé devant les murs<sup>89</sup>. » Le mouvement des vagues et leur murmure traduisent l’impermanence du son tout comme sa redondance. Mais qu’écoute Michaux lorsqu’il entend le « ressac sans fin<sup>90</sup> » ?

### *Aux confins de l’oreille : écrire les sons*

On pourrait se demander, au risque de lancer la question naïvement : pourquoi décrire le son ? Il doit s’y trouver une valeur expressive qui incite l’écrivain à exprimer ce qu’il entend si singulièrement<sup>91</sup>. Et comment décrire ces sons, bruits et bruissements ? On se souviendra de la poétique de Pierre Henry : le compositeur intitule ses sons, formant des dictionnaires inventés. Nommer un son révèle-t-il alors une forme d’appropriation et de personnalisation des phénomènes sonores ? *Écrire les sons*, dans sa propre langue, serait un exercice de traduction poétique des sons, qui s’exprime au moins sur deux plans concomitants : d’une part, il y a

---

<sup>84</sup> Y. CHEN (2014). *La lenteur des montagnes*, Montréal, Boréal, p. 59.

<sup>85</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C. II, p. 337.

<sup>86</sup> H. MICHAUX. « III. Tranches de savoir », *Face aux verrous*, O.C. II, p. 464.

<sup>87</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C. II, p. 337.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 340. Pour les deux citations.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> H. MICHAUX. « Dans l’eau changeante des résonnances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 890.

<sup>91</sup> Cette section annonce une réflexion plus vaste que je mènerai dans le chapitre « L’écriture sonore et rythmique ».

passage du son entendu dans les mots d'une langue, d'autre part, il y a passage d'un premier monde sonore à un second par la traduction du son entendu dans les sonorités de cette langue. Cette « écriture du son » se trouve chez Michaux au croisement du descriptif, de l'imaginatif et du poétique. Les yeux fermés, il entend<sup>92</sup> les « brises musicales au son éthéré<sup>93</sup> » et sent la « [s]oie dans les fibrillations<sup>94</sup> ». Michaux évoque « la matière des sons / leur texture<sup>95</sup> », leur poids, leur densité. Il les reçoit et les saisit dans leur ampleur – « immense clapotis sonore<sup>96</sup> » – et l'oreille dissèque le son jusque dans l'infime :

Sans l'avoir compris, ce que j'entendais ainsi, n'étaient-ce pas les rapides successives émissions dont est composée toute émission, même d'une seule note, les multiples sons dont est composé un seul son [...] ?  
Avec poids aussi et densité nouvelle, je percevais ces masses, renvoyées, échangées par les parois rapprochées de ma chambre pas bien grande qui me les rejetaient tumultueusement<sup>97</sup>.

Les analogies nombreuses, dont je ne pourrais faire un compte exhaustif, peuvent aussi décrire des qualités du son, telle sa hauteur (« une note basse comme un coup de pied dans le ventre<sup>98</sup> ») ou son intensité (« Sans s'élever, une mélodie, mais acharnée aussi à ne pas céder tout à fait, comme retenu par ses racines braquées, le palétuvier bousculé par les eaux<sup>99</sup> »). Dans « Musique en déroute », le *sanza* émet un son « dévastateur », « rébarbatif », « cassé<sup>100</sup> ». Mais il résonne aussi comme le « cra-cra » du corbeau « impitoyable » au « criaillement lugubre<sup>101</sup> » survolant les montagnes. Michaux fait cohabiter cette comparaison (produit de son imagination associative) avec une description technique, analytique : « D'abord vibrant fortement, puis vivement écourté, comme venant d'un ressort qui se rompt, qui ne peut plus vibrer davantage<sup>102</sup>. » Ce qui fascine Michaux dans les quatre lamelles aux

---

<sup>92</sup> H. MICHAUX. « Musique en déroute », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1319.

<sup>93</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonnances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 895.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 891.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 890.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C. II, p. 334.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 337. Le palétuvier, un arbre tropical aux racines aériennes, rencontré le long des rivages, peut ici symboliser la persistance dans l'apparente fragilité.

<sup>100</sup> H. MICHAUX. « Musique en déroute », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1316.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> *Ibid.*

sons dépareillées, c'est la possibilité qu'elles forment son « orchestre intempestif<sup>103</sup> ». Il tonne sa « déclaration anti musicale définitive » en produisant des « [s]ons orphelins, torchons musicaux<sup>104</sup> ».

### ***Pour mon barrage : acte d'individuation***

Les propriétés acoustiques discrètes (mais variées) du *sanza* favorisent la création d'une « [m]usique de murmure, l'inverse de la musique de compétition, de composition. Instrument pour rêveusement se soulager de tous les bruyants du monde<sup>105</sup>. » Le lamellophone a été choisi pour sa qualité d'« instrument de l'écoute individuelle<sup>106</sup> ». Même dans le registre doux, l'acte d'improviser, de pousser les sons au dehors, est foncièrement un acte d'individuation : « Contre les bruits, mon bruit. Ce bruit alors repousse tous les autres, ceux du moment, ceux d'avant, ceux de toute la journée, les ramassant par un prodige inouï / en un néant parfait, un soulagement total<sup>107</sup>. » Se lisent tout à la fois la violence de l'anéantissement et la douceur de ce néant. Puisque « *Le mal, c'est le rythme des autres*<sup>108</sup> », poser un rythme sien permet de s'affranchir de la haine des autres, clamée depuis *Qui je fus* (1927)<sup>109</sup>. On assiste dans les écrits sur la musique à une affirmation de soi par le sonore<sup>110</sup> : il faut entendre le refus de céder dans la « note tenue à travers le discord des voix<sup>111</sup> », chez celui qui joue « [p]our [s]on barrage / Pour forcer vos barrages / Pour franchir la vague montante des nouveaux empêcheurs<sup>112</sup> ». Par la musique, par les rythmes, qui impliquent dans son écriture une forme de repli sur soi, l'être accède comme de l'intérieur à une connaissance de soi dans la durée. Cette fois au tambour africain :

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 1317.

<sup>104</sup> *Ibid.* Pour les deux citations.

<sup>105</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 888-889.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C., II, p. 339.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>109</sup> Voir notamment le poème « Haine » : « je vous déteste tous, / ceux qui se tapent sur le ventre entre eux disant : le premier au deuxième : tu as raison / le deuxième au troisième : tu as raison / et tous les autres entre eux : tu as raison » (H. MICHAUX. « Haine », *Qui je fus*, O.C., I, p. 116.)

<sup>110</sup> Cette valeur d'affirmation par le son fera l'objet du chapitre « Les exorcismes sonores ».

<sup>111</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C., II, p. 334.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 342.



Pour m'ausculter  
Pour me tâter le pouls  
Pour me précipiter  
Pour me ralentir  
Pour cesser de me confondre avec la ville  
avec EUX avec le pays avec hier<sup>113</sup>

L'auscultation renvoie à une écoute des bruits intérieurs (des rythmes biologiques) et elle réitère la curiosité envers la *vie intérieure* (abordée précédemment). Mais de manière plus pointue, ce qu'il cherche à extraire de cette écoute intérieure, et qu'exprime l'analogie médicale, c'est une pulsation grâce à laquelle il se distingue(rait). « Ce que je voudrais (pas encore ce que je fais) c'est musique pour questionner, pour ausculter, pour approcher le problème d'être<sup>114</sup>. »

### *Un rythme à soi, sous les arches du temps*

Michaux raconte dans *Passages* l'expérience désarmante d'entendre son cœur à l'électrocardiographe : « Ça mon cœur! Cette pompe sans allant, sans mordant ! [...] Ce quelque chose de lisse, de lent, d'appliqué, de sourd, c'était ça qui commandait à ma vie affaissée<sup>115</sup> ». Expérience de déphasage s'il en est une, et pourtant, les décalages ressentis de ce genre ne sont pas inhabituels dans l'œuvre de Michaux. Dans un mouvement contraire, les expérimentations avec les sons et les rythmes témoignent d'une recherche d'adéquation.

Comment définir le rythme, un concept qui désigne tant de phénomènes variés ? Afin de cerner le phénomène rythmique, Pierre Sauvanet fait voir que la question de départ ne doit peut-être pas viser son essence (« qu'est-ce que le rythme ? ») mais son mode d'apparition/disparition, ce par quoi il se laisse entendre, voir, palper. « Où et quand y a-t-il du rythmique ? » Sauvanet répond qu'« il n'est de rythme que perçu; pour percevoir, il faut différencier; et cette différenciation crée une "durée de présence" pour le sujet<sup>116</sup> ». Le rythmique se donne donc par la disjonction et la discontinuité car il marque le temps : « il n'y

---

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C., II, p. 342.

<sup>115</sup> H. MICHAUX. « Idées de traverse », *Passages*, O.C., II, p. 284.

<sup>116</sup> P. SAUVANET (2000). *Le rythme et la raison*, tome I « Rythmologiques », Paris, Éditions Kimé, p. 31.

a pas de perception qui ne découpe un pan du réel, pas de perception qui ne s'ancre dans le corps propre<sup>117</sup> ». Une phénoménologie du rythme (et de la rythmicité) permettrait en ce sens d'approcher « une nouvelle représentation de la temporalité vécue<sup>118</sup> ».

Le dessin et la peinture ne sont-ils pas des recherches sur le temps ? Michaux confie dans *Passages* son « projet » esthétique : « j'eusse voulu dessiner les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse [...]. Je voulais dessiner la conscience d'exister et l'écoulement du temps. Comme on se tâte le pouls<sup>119</sup>. » Les récits de Michaux mettent en évidence que la performance et l'écoute musicales transforment et modulent le rapport au temps. Le moment de l'improvisation correspond à une manière d'être au présent, de coïncider en soi et avec soi, d'être « un » dans le temps.

Michaux se trouve ainsi tout proche d'une sorte de « phénoménologie » pratique du temps par la description de ses expériences musicales. L'absence d'œuvre en musique devient paradoxalement une phénoménologie à l'œuvre, à partir du moment où la musique se trouve mise en mots, et racontée telle une *expérience*<sup>120</sup>.

Comment approcher le temps dans le récit d'expérience musicale ? Par quels indices l'écrivain induit-il des manipulations dans la perception du temps ? Qu'est-ce qui explique ces choix narratifs ? « Premières impressions », narré au présent et au passé composé, abonde en participes présents et en verbes à l'infinitif qui induisent l'action et marquent la simultanéité. Les indices temporels font référence à un instant présent ou, tout au plus, à une durée quotidienne<sup>121</sup>. Les rares mentions à un temps antérieur à l'énonciation évoquent, le plus souvent, un passé indéfini<sup>122</sup>. « Dans l'eau changeante... » présente<sup>122</sup> un mixte étonnant sur le

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>119</sup> H. MICHAUX. « Dessiner l'écoulement du temps », *Passages, O.C.*, II, p. 371.

<sup>120</sup> P. SAUVANET (2001). « Temps littéraire et temps musical (à partir de quelques expériences d'Henri Michaux) », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine : actes du colloque des 20-22 mars*, textes réunis Jean-Louis Backès, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, p. 215.

<sup>121</sup> Les voici : « maintenant », « présentement », « une minute », « quelques minutes plus tard », « après trois minutes », « après des dizaines et des dizaines de minutes », « une heure durant », « moment », « instant », « journée », « nuit ». (H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 334-343.)

<sup>122</sup> Par exemple : « Quand je reviens de voyage » ou « Autrefois ». Font exception, par leur précision, les mentions suivantes : « Depuis un an que je possède l'appareil » et « Entendu hier musique espagnole ». (*Ibid.*, p. 339, 341, 342.)

plan temporel : si le passé domine<sup>123</sup> dans les passages en prose (à l'imparfait et au passé simple), en revanche, le présent est employé dans les passages versifiés. À vrai dire, lorsque la narration se fait lyrique, Michaux opère une transition subtile (et habile) entre les passages poétiques versifiés et les passages en prose précédant ou suivant tout juste la versification : ces derniers, comme eux aussi saisis sans recul dans l'instant du jeu musical, sont narrés au temps présent<sup>124</sup>. Si « Dans l'eau changeante... » raconte une unique expérience de jeu (mais multiple en regard de la temporalité vécue), « Premières impressions » esquisse une suite d'instantanés présents, relativement distincts entre eux. Dans les deux cas, les étapes d'écriture dévoilent qu'entre la publication en revue et celle en recueil, la mise en page des deux textes a été considérablement élaguée<sup>125</sup> (l'édition critique établie par Bellour atteste du retravail d'écriture). Les blancs qu'ajoute Michaux ponctuent les textes, de manière à retenir ou ralentir certaines phrases et vers. Les blancs insufflent une durée, un prolongement dans les silences.

Par contraste, la narration de « Musique en déroute » est nettement plus rétrospective : entièrement au passé simple et à l'imparfait (soit à distance des événements), sans versification, les ellipses y sont plus clairement inscrites, cette fois non par des blancs, mais par des marqueurs temporels explicites<sup>126</sup>. Un seul passage (à peine deux phrases) est au temps présent et concerne directement le jeu : « J'en essaie une [lamelle], puis une autre, toutes pour finir. Chacune insuffisante va dans ma présente insuffisance pouvoir me servir et au-delà de mon attente<sup>127</sup> ».

---

<sup>123</sup> Nous rencontrons ici aussi un passé indéfini : « en ces moments extraordinaires », « Depuis longtemps, j'avais abandonné » (H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonnances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 888).

<sup>124</sup> Voir par exemple l'extrait : « À nouveau j'étais dans les enchantements [...] Espace dense, où je me retrouve. » (*Ibid.*, p. 893.)

<sup>125</sup> Voir les notes explicatives de R. BELLOUR dans H. MICHAUX. « Passages – Notes et variantes », O.C., II, p.1183-1184 et « Face à ce qui se dérobe - notes et variantes », O.C., III, p. 1685 : « Il est surtout frappant qu'entre la publication en revue et la reprise en livre, Michaux ait considérablement aéré la mise en page, introduit de nombreux blancs, de façon à littéralement scander ce texte consacré à la musique. »

<sup>126</sup> On compte ainsi : « à cette époque », « des années passèrent », « Depuis peut-être quinze ans, non, trente au moins », « Pause. Longue pause. Des jours durant », « Lorsque longtemps après », etc. (H. MICHAUX. « Musique en déroute », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1315, 1317, 1318.)

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 1317. Dans les phrases qui suivent cet extrait, on peut noter l'usage de plusieurs verbes à l'infinitif, comme pour atténuer l'emploi du passé. Le seul autre usage de l'indicatif présent repéré est pour l'analogie entre le son et le corbeau (*Ibid.*, p. 1316).

De près en loin, les trois récits offrent un traitement distinct du temporel. Toutefois, chacun d'eux tente, à divers degrés, de dire l'énigme de l'écoulement du temps.

Penser le temps alors que le temps passe, voilà la première difficulté [...] Penser le temps à la façon dont lui-même passe, voilà la seconde. [...] On connaît l'originalité et la force de la solution d'Augustin à ce paradoxe : il convient de poser non pas un, mais trois présents, un présent au sujet du passé, un présent au sujet du présent, et un présent au sujet de l'avenir, qui ont respectivement pour nom : la mémoire, la perception, l'attente<sup>128</sup>.

Si l'écriture se situe (immanquablement) dans l'après-coup des improvisations, à la lecture de « Premières impressions » et « Dans l'eau changeante des résonances », particulièrement, nous assistons à une sorte de va-et-vient, à un glissement dans l'énonciation, entre le temps de la mémoire et le temps de la perception. C'est tout l'enjeu, me semble-t-il, que d'approcher, par l'écriture, le temps de la perception, de créer l'impression d'une écriture improvisée, collée au temps présent de l'improvisation musicale, d'arriver à leurrer le lecteur. « Tenter de restituer, par l'écriture, le processus de l'improvisation est sans doute l'un des enjeux de la mise en valeur des sons que l'on observe dans les œuvres<sup>129</sup> », fait voir Locatelli dans son étude des rapports entre jazz et littérature.

Contrairement à une idée reçue, improviser n'est pas synonyme d'invention perpétuelle : « c'est essentiellement dans la répétition voire le ressassement que l'improvisateur individue sa différence<sup>130</sup> », souligne Béthune. Les répétitions engendrent l'effet de rythme et ancrent dans un temps vécu. Il y a eu beaucoup de répétition(s) dans la musique de Michaux (« revenir, revenir à la même chose, être litanie, litanie comme la vie, être longtemps avant de finir<sup>131</sup> »). Certes, mais ces répétitions, ces mélodies insistantes, personne ne les entend désormais. On peut entendre, en revanche, les répétitions dans l'écriture même, où se lisent des ritournelles. Je songe à la série des « j'appelle » et d'« une mélodie », « [i]ndéfiniment

---

<sup>128</sup> P. SAUVANET (2000). *Op. cit.*, t. I, p. 100-101.

<sup>129</sup> A. LOCATELLI (2011). *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », p. 158.

<sup>130</sup> C. BÉTHUNE (2009). *Op. cit.*

<sup>131</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 341.

répétée, qui lasserait l'oreille la plus acquiesçante<sup>132</sup> » dans « Premières impressions ». Je pense aussi à ce fragment dont le dernier mot, en rejet, ponctue le temps, accentue la finale :

Comme une cloche sonnant un malheur, une note, une note n'écoulant qu'elle-même,  
une note à travers tout, une note basse comme un coup de pied dans le ventre, une  
note âgée, une note comme une minute qui aurait à percer un siècle, une note tenue à  
travers le discord des voix, une note comme un avertissement de mort, une note, cette  
heure durant  
m'avertit<sup>133</sup>.

Ces répétitions, ces reprises ponctuelles engendrent un rythme par lequel se laisse en partie toucher le temps vécu. Sauvanet précise que le rythme est du temps; comme phénomène perçu, il constitue d'une certaine façon une « interprétation du temps<sup>134</sup> ». Le long poème clausule de « Premières impressions » bat la mesure :

Tam-tam de la poitrine de la terre  
Tam-tam des hommes le cœur semblable à des coups de poing  
Contre Bossuet  
Contre l'analyse  
Contre la chaire de Vérité  
Pour casser  
Pour contrer  
Pour contrecarrer<sup>135</sup>

Il y a ici reprise de mots (tam-tam, contre, pour), mais également de syllabes, de sons consonantiques à l'attaque marquée (/t/, /p/, /k/, /r/). Michaux exploite aussi les effets d'accentuation :

Je me *frappe* avec le Temps...

Oiseau-pic.  
Oiseau-pic.  
Oiseau-pic<sup>136</sup>.

Pour l'être qui « [s]'ausculte avec le Temps<sup>137</sup> », la durée est ressentie par le corps, comme en atteste ici l'éventail des prépositions :

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>133</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 334.

<sup>134</sup> P. SAUVANET (2000). *Op. cit.*, t. I, p. 110.

<sup>135</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 342-343.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>137</sup> *Ibid.*

Quand rien de vient, il vient toujours du temps,  
du temps sans haut ni bas,  
du temps,  
sur moi,  
avec moi,  
en moi,  
par moi,  
passant ses arches en moi qui me ronge et attends<sup>138</sup>.

L'inéluctable écoulement du temps n'est pas ressenti comme une fatalité. La possibilité successive de l'inscription et de l'évanouissement tient de la révélation. À la fin de *Les arpèges composées* (1997), Pierre Brunel s'interroge : « La musique, cette mise en art du temps, aurait-elle le pouvoir de le suspendre<sup>139</sup>? » On peut affirmer que grâce à elle une temporalité distincte du temps conventionnellement mesuré peut être expérimentée. Michaux invoque des « [i]nstants allongés<sup>140</sup> », des « instants de la permanence / par dessus les variations<sup>141</sup> » en écoutant les résonnances :

par la musique  
s'écoule le temps  
seulement le temps  
constant, souverain,  
semblable pourtant à l'Immobile<sup>142</sup>

Dans son attention au temps, Michaux allonge l'extrêmement bref : « [s]ortie peut-être du drame du microsésisme d'une minute ratée dans une après-midi difficile, une mélodie défaite, et retombant sans cesse en défaite<sup>143</sup>. »

### ***Du silence en musique***

Je me suis jusqu'ici tenue un peu à distance du silence dans la musique et l'écriture de Michaux. Celui-ci occupe pourtant une place significative en ce qui a trait à l'expérience du

---

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> P. BRUNEL (1997). « La naissance du vent », *Les Arpèges composées*, Paris, Klincksieck, p. 240.

<sup>140</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonnances », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., II, p. 894.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 893.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C., II, p. 337.

temps et à sa compréhension. S'agissant notamment de la perception des rythmes, il faut voir que :

le rien doit donc compter au moins autant que le coup; et même peut-être plus, car sans le rien il n'y aurait pas de coup, mais sans coup il n'y aurait rien. Ce n'est pas là pure rhétorique : il s'agit de considérer le rien, le blanc, le silence (et peut-être même le vide) comme un élément *constitutif* de la perception des phénomènes rythmiques<sup>144</sup>[.]

L'un des traits de la conscience musicale moderne, relevé par Ivan Wyschnegradsky<sup>145</sup> en 1936 dans *La loi de la pansonorité*, concerne l'« aperception [...] de l'espace musical dans lequel vivent et se meuvent les sons musicaux<sup>146</sup> », ou en d'autres mots, la prise en compte de l'espace sonore. À la différence de la conscience tonale qui envisage les sons musicaux comme se détachant du vide sonore, la conscience dite moderne conçoit l'espace musical « comme une plénitude dans laquelle les sons musicaux sont, pour ainsi dire, plongés comme dans un milieu continu<sup>147</sup>. » Aux abords des années 1950, les tenants d'une musique concrète ou électroacoustique se sont en partie inspirés des théories de Wyschnegradsky. Michaux était d'ailleurs familier avec ces recherches récentes en composition musicale et en musicologie<sup>148</sup>. Cette pensée de l'espace musical trouve écho à l'époque contemporaine, chez Pierre Mariétan, dans *L'environnement sonore* (2005) : « le compositeur n'ajoute pas des sons aux sons; il extrait ses choix d'une globalité sonore préexistante. Avant tout, il crée des silences<sup>149</sup>. » La perception du silence est alors celle d'une tranchée dans l'espace et dans le temps. Chez Michaux, le silence est plein, il est dense. Sa musique existe d'abord dans et par l'intimité du silence :

Dans ma musique, il y a beaucoup de silence.  
Il y a surtout du silence.  
Il y a du silence avant tout qui doit prendre place.  
Le silence est ma voix, mon ombre, ma clef... signe sans m'épuiser, qui  
puise en moi.  
Il s'étend, il s'étale, il me boit, il me consomme.

<sup>144</sup> P. SAUVANET (2000). *Op. cit.*, t. I, p. 114.

<sup>145</sup> Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) est un compositeur et musicologue français d'origine russe ayant composé des œuvres en tiers, quart, sixième et douzième de ton.

<sup>146</sup> I. WYSCHNEGRADSKY (1936). *Une philosophie dialectique de l'art musical. Loi de la pansonorité*, annoté par Franck Jdrzejewski, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », p. 15.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>148</sup> Voir R. BELLOUR « Passages – notes et variantes », dans H. MICHAUX, *O.C.*, III, p. 1193.

<sup>149</sup> P. MARIÉTAN (2005). *L'environnement sonore. Approche sensible, concepts, modes de représentation*, Champ social éditions, coll. « Musique Environnement », p. 16.

Ma grande sangsue se couche en moi<sup>150</sup>.

Cette incarnation en chair du silence, faisant corps avec l'interprète, n'annonce-t-elle pas les débuts d'une pratique méditative, qui donneront lieu aux poèmes de *Moments. Traversées du temps* (1973) et *Jours de silence* (1978) ?

---

<sup>150</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 335.



## Jeu d'enfant

*Comme un enfant rêveur, se fourrant les doigts dans le nez, pensif d'un grand problème, mûr de cinquante autres, jette des pierres dans l'eau pour les grands cercles ensuite qui vont s'étendre, s'étendre...*

*Passages*

## L'enfance

Qu'on m'accorde un détour par l'enfance afin de comprendre la place singulière accordée à cet état d'être dans l'œuvre michaldienne. Car étant saisie par ses retours nombreux dans l'œuvre entier, je m'interroge quant au statut de l'enfance en regard de l'improvisation, particulièrement l'improvisation avec les sons, chez le poète qui approche en novice le jeu musical. Étienne Rabaté a tracé les contours de ce qu'il nomme la « configuration enfance » chez Michaux : « [elle est] un moyen de tout écrire, une possibilité inaugurale, un élément originel de ce qu'on appelait jadis "l'inspiration" : elle est une clef de l'œuvre, à la fois comme accès et au sens musical, une tonalité, une manière de placer le texte dans une prosodie particulière<sup>1</sup>. » Le bref essai « Enfants » (1938), qui s'insère dans le recueil *Passages*, se présente comme un éloge à l'enfance, cet âge des possibles, cet âge qui concentre un mode d'existence et un ensemble de traits physiologiques dont l'adulte a perdu la trace :

Quelque chose d'essentiel, l'atmosphère intérieure, un je ne sais quoi qui liait tout, a disparu et tout le monde de l'enfance avec lui; ainsi qu'un port de pêche entrevu et qu'une odeur de goudron et de calfatage seule liait dans notre mémoire et seule peut ressusciter; mais l'odeur de l'enfance en nous est autrement enfouie et irretrouvable<sup>2</sup>.

Le monde de l'enfance est ici pensé par Michaux à partir d'une région sensible : en effet, l'association des sens olfactif et visuel au souvenir mène à cette odeur enfouie de l'enfance. L'adulte ne « sent » plus l'enfant en lui. De même, lorsque l'écrivain aborde la temporalité vécue, l'enfance s'exprime (conceptuellement) depuis un lieu sensible :

---

<sup>1</sup> É. RABATÉ (1987). « L'enfance », dans J.-C. MATHIEU et M. COLLOT. *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris, José Corti, p. 117.

<sup>2</sup> H. MICHAUX. « Enfants », *Passages, O.C.*, II, p. 301.

Le Temps de l'enfant, ce temps si spécial, Temps physiologique créé par une autre combustion, par un autre rythme sanguin et respiratoire, par une autre vitesse de cicatrisation, nous est complètement perdu (l'homme a une détestable mémoire du cénesthésique). Il sort de l'enfance comme d'une maladie et n'a pas de mémoire de la maladie; il en a perdu le pouls<sup>3</sup>.

Le Temps de l'enfant est éprouvé, au double sens d'expérimenter et de ressentir, à partir du corps. La cénesthésie, cette mémoire sensible du corps, cette conscience de l'activité organique (une expérience des rythmes intérieurs, pourrait-on dire), module le rapport au temps. Ce qui distingue l'adulte de l'enfant, ce sont donc, en d'autres mots, « les dix mille virginités perdues<sup>4</sup> », « tout ce qui vint *pour la première fois*, tout ce qui autrefois élan, appel, est devenu satisfaction, c'est-à-dire rien du tout<sup>5</sup>. » À travers le prisme de l'enfance se lit le désir de Michaux d'approcher encore, comme délié des préconceptions, l'expérience neuve. Les regards de l'enfant sont habités par cette ouverture à la découverte, cette indétermination : « Regards de l'enfance, si particuliers, riches de ne pas encore avoir, riches d'étendue, de désert, grands de nescience, comme un fleuve qui coule (l'adulte a vendu l'étendue pour le repérage)<sup>6</sup> ». Ces regards candides ne sont pas sans rappeler la volonté de saisir le monde à l'état naissant qui habite la phénoménologie merleau-pontienne. L'enfance correspond à l'« [â]ge d'or des questions et c'est des réponses que l'homme meurt<sup>7</sup>. » « Qu'est-ce qui est pire que d'être achevé ? / Adulte - achevé - mort : nuances d'un même état. On a jeté ses atouts<sup>8</sup>. » La fin du jeu marque, dans un geste, l'achèvement.

Michaux prolonge sa réflexion près d'un demi-siècle plus tard avec « Essais d'enfants, dessins d'enfants », où il s'attache à décrire diverses phases dans l'apprentissage du dessin. Ici aussi, le texte s'insère dans un recueil, *Déplacements, dégagements* (1985), qui fait place à la pratique musicale avec « Musique en déroute ». L'écrivain poursuit l'argumentaire de « Enfant » : « En ses premières années, vivre, c'est *être ouvert*... aux sons, aux couleurs, aux

---

<sup>3</sup> H. MICHAUX. « Enfants », *Passages, O.C.*, II, p. 301-302.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 301-302. L'analogie « fluide » qui, bien qu'on la retrouve ailleurs, fait en partie la signature des récits d'expérience musicale, réapparaît dans ces lignes.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 303.

odeurs, aux mouvements, aux gestes ; tout à prendre, à apprendre<sup>9</sup>. » Et derechef, par contraste, devenir adulte signifie perdre en sensibilité(s).

Mais comme son titre l'annonce, Michaux observe avant tout les dessins de l'enfant<sup>10</sup>, témoin d'« une langue idéographique, la seule langue vraiment universelle que chaque enfant partout réinvente<sup>11</sup> ». Fasciné, le narrateur décrit l'enfant qui trace, en amples gestes circulaires, des lignes tournoyantes. Or, « [l]es cercles imparfaits de l'enfant n'intéressent pas l'adulte. Il les appelle gribouillis, n'y voit pas le principal, l'élan, le geste, le parcours, la découverte, la reproduction exaltante de l'événement circulaire où une main encore faible, inexpérimentée, s'affermir<sup>12</sup>. » L'écrivain révèle ici son intérêt pour les passages de l'être. Ces passages se mesurent, dans le cas présent, à travers la corporéité du geste qui fait advenir, et le choix de mots est singulier, *l'événement circulaire*. Il y a du temps dans ce geste *reproduit*, du mouvement qui ne peut tenir sur une ligne droite. L'instant esthétique s'inscrit dans une temporalité cyclique. Michaux reconnaît dans le mouvement circulaire un état d'ivresse (voire de transe) qu'il a expérimenté, créé dans ses peintures et tenté de relater par écrit :

... Première et inconsciente abstraction, le cercle et combien vaste et combien de fois différemment se présentant, la vie même, la vie dans la vie.  
Cercle, ce qui est mitoyen du dehors et du dedans, du pensable et de l'imaginable. Et du perçu et du retenu, de tout ce qui confusément encore devra être inclus.  
Et vient l'ivresse, de toutes la plus naturelle, l'ivresse de la répétition, première des drogues<sup>13</sup>.

À la lumière des traits essentiels de l'enfant admirés par Michaux, j'abonde dans le sens de Anne-Christine Royère : l'enfance prend une valeur d'outil conceptuel. « Entre évolution et involution, l'enfance a, pour Michaux, une portée critique : elle façonne une échappatoire au consensus des discours accablant le sujet<sup>14</sup>. » Signe d'ignorance, de questionnement, de faiblesse, l'enfance marque aussi l'insoumission. C'est ce que propose « Poltergeist » (tiré de

---

<sup>9</sup> H. MICHAUX. « Essais d'enfants, dessins d'enfants », *Déplacements, dégagements, O.C.*, III, p. 1338.

<sup>10</sup> Il voyait déjà, en 1938, dans les traits dessinés par l'enfant une « langue idéographique, la seule langue vraiment universelle que chaque enfant partout réinvente. » (H. MICHAUX. « Enfants », *Passages, O.C.*, III, p. 302.)

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> H. MICHAUX. « Essais d'enfants, dessins d'enfants », *Déplacements, dégagements, O.C.*, III, p. 1328.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> A.-C. ROYÈRE (2009). *Henri Michaux. Voix et imaginaires des signes*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, p. 13.

*Une voie pour l'insubordination*, 1980), un texte qui pourrait autrement passer inaperçu, mais qui mérite qu'on s'y attarde, ne serait-ce que parce qu'il s'ouvre sur un curieux capharnaüm sonore. Michaux s'intéresse à un phénomène paranormal, attesté par de nombreux témoignages, nommé en allemand « Poltergeist » (la racine « poltern » signifiant : « faire du bruit ») :

Le Poltergeist, on ne sait pas précisément ce qu'il est – on sait comment il se présente : [...] Des bruits comme de grands meubles encombrants qu'on traînerait, de portes qui grincerait, d'ouvertures qu'on forcerait avec des barres de fer. Bruits formidables en général, lassants, répétés cent fois, mille fois, toute une nuit, qu'on n'arrive pas à localiser<sup>15</sup>.

Le désordre occasionné par les bruits d'objets et de meubles, étrangement déplacés, est associé par le narrateur à une rébellion de la jeune fille sage de la maison de campagne, « [f]atiguée sans doute des attitudes de contrainte<sup>16</sup> ». La maison est un espace de la domination adulte :

[L]es meubles et les pièces et leur ordre impératif infligent un dommage quotidien aux enfants, à leur besoin de tumulte et d'indépendance, à leur envie de gambader et de voir tout sens dessus dessous.

Ce "tout" contraignant, symbole des contraintes et des règles, ces murs qui enserrent, séparent, enferment inflexiblement, représentation par excellence de l'adulte, du terminé, du figé, là où il ne se passe plus rien : la *demeure*, cela ne pourrait-il à son tour être attaqué, brimé... et qu'on s'en amuse<sup>17</sup> ?

La jeune fille manifesterait donc son insubordination ludique par des « attentats » sonores. Faut-il alors s'étonner que dans « Musique en déroute », le son discordant et étouffé de l'instrument évoque à l'imagination du narrateur le cri d'un gamin désobéissant, « rentré dans la gorge<sup>18</sup> », lorsqu'on le prend sur le fait d'avoir forgé cet instrument à l'« esprit mauvais<sup>19</sup> » ?

---

<sup>15</sup> H. MICHAUX. « Poltergeist », *Une voie pour l'insubordination*, O.C., III, p. 987.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 989.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 990.

<sup>18</sup> H. MICHAUX. « Musique en déroute », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1319.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 1318.

## *Jeu sonore*

En réunissant ici ces traits de l'enfant michaldien, il m'est possible de dresser un parallèle entre l'improvisation, l'enfance et la musique. Comme « opération[s] du devenir<sup>20</sup> », toutes s'organisent autour du jeu. C'est en enfant que Michaux s'abandonne et se livre au jeu musical. Il s'y lance. Car on sait d'ores et déjà que musique est pour lui l'art de l'élan – élan, ouverture, indétermination sont des qualités que la musique partage avec l'enfance. Michaux confie : « mon atout était justement que, nouveau, je n'y étais pas adroit, pas "établi"<sup>21</sup> ». L'enfant est le premier improvisateur. Il sait jouer. De Raymond lui reconnaît précisément cette aptitude, cette prédisposition à l'improvisation :

Pourquoi chacun ne pourrait-il pas improviser? De toute façon, comment peut-on ne pas désirer improviser ? Tout enfant n'est-il pas apte à cette parole, à ce geste spontanés ? [...] Une première expérience peut déclencher le désir, le jeu avec les sons, les instruments, la parole, les décisions, éveillant la pensée, suscitant avant même toute étude le désir de créer et d'agir en favorisant son aptitude<sup>22</sup>.

Michaux met de l'avant, dans ses essais sonores, un retour à la spontanéité dont l'enfant est l'exemple premier. D'une certaine manière, « apprendre à improviser est apprendre à revivre<sup>23</sup> ». On peut presque lire dans cette déclaration par De Raymond une réponse à la sentence de Michaux : *Adulte – achevé – mort*.

Revivre, renaître, tant de commencements recherchés par Michaux... Il faut, je crois, être attentif à l'incipit des textes. Alors que le plaidoyer en faveur de l'insubordination enfantine de « Poltergeist » se déploie à partir d'observations initiales sur un phénomène paranormal « sonore », le circuit inverse est parcouru dans les deux écrits majeurs de *Passages* sur l'art sonore (« Premières impressions » et « Un certain phénomène qu'on appelle musique ») : tous deux s'ouvrent avec la figure de l'enfant. Cette présence en apparence discrète révèle, explique Rabaté, qu'« à travers l'enfance, [l'œuvre de Michaux] se déborde elle-même pour créer un hors-texte, un avant-texte, comme une figure de l'origine de la fiction. L'œuvre n'est

<sup>20</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages, O.C.*, II, p. 365.

<sup>21</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonnances », *Face à ce qui se dérobe, O.C.*, III, p. 893.

<sup>22</sup> J.-F. DE RAYMOND (1980). *L'improvisation. Contribution à une philosophie de l'action*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, p. 58.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 59.

pas un produit fini ; elle est montrée en œuvre, dans sa production, du néant dont elle sort jusqu'à son accomplissement<sup>24</sup>. » « Premières impressions » a pour amorce la phrase : « Ne m'étant pas, enfant, prêté à jouer avec le sable des plages (manque désastreux dont je devais me ressentir toute la vie), il m'est venu, hors d'âge, le désir de jouer et présentement de jouer avec les sons<sup>25</sup>. » Rabaté commente avec justesse cette évocation de l'enfance : « Tout se passe comme si l'enfance était ici le point de passage obligé pour dire le reste, mais qui entraîne aussi, dans la parenthèse séparée où se blottit une catastrophe, tout le ressentiment de cette obligation : le texte ne peut se dire que de l'enfance [...]»<sup>26</sup>. »

Michaux emprunte la même analogie pour l'incipit d'« Un certain phénomène qu'on appelle musique », mais avec la différence significative – sans doute car l'essai était destiné à paraître dans une encyclopédie de la musique – que l'expression personnelle d'un désir manqué est délaissée : « L'enfant, qui si longtemps a joué avec les choses, avec le sable, avec l'eau, que va-t-il rester en lui plus tard de son pouvoir de jouer ? / Adulte accompli, le mammifère ne joue plus, ou si peu<sup>27</sup>. » En apparence volontairement non sérieuse, sur un mode ludique, cette comparaison enfantine est dense. Elle en annonce déjà beaucoup sur sa propre musique : un jeu sans traces que la mer ponctuellement efface. Le phénomène musical chez Michaux prend la forme d'une « nouvelle organisation ludique » trouvée par l'adulte qui « ruse pour survivre autrement qu'en traces<sup>28</sup> ». Michaux découvre sa musique en improvisant :

Comme un enfant rêveur, se fourrant les doigts dans le nez, pensif d'un grand problème, mûr de cinquante autres, jette des pierres dans l'eau pour les grands cercles ensuite qui vont s'étendre, s'étendre...  
jouant, et mes doigts jouant avec mon ignorance, ma grande, bonne, vraie compagne de toute ma vie, mon ignorance, mon appui, mon intérieur, ou formant sans insister une lente chaussée d'îles...  
fatigué d'images, je joue pour faire de la fumée<sup>29</sup>.

---

<sup>24</sup> É. RABATÉ (1987). *Op. cit.*, p. 127.

<sup>25</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 334.

<sup>26</sup> É. RABATÉ (1987). *Op. cit.*, p. 118.

<sup>27</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages, O.C.*, II, p. 364.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 338-339.

« Nescience » de l'enfant, ignorance de l'adulte : « Je » prend appui sur un manque, comme s'il s'agissait là – modeste posture – d'une condition au jeu sonore, par essence voué à disparaître dans l'instant, accentuée dans l'extrait par la répétition des participes présents.

La fumée flotte un moment, les cercles mobiles dans l'eau s'apaisent.

Enfin, en ouverture au chapitre « La mescaline et la musique » de *Connaissance par les gouffres*, Michaux imagine – et c'est imprévisible – une présence enfantine. Ébranlé d'abord par le son de la pluie qui martèle au dehors et les aboiements d'un chien, il décrit un bruit métallique qu'il attribue à un enfant :

Au loin  
tout à fait au loin, une latte de fer, frappée, résonne  
touchée peut-être par un enfant distrait  
qui, rêveur, remarque à peine qu'il fait un bruit  
bruit souligné pour moi seul  
extraordinaire  
unique  
qui s'engage dans les profondeurs<sup>30</sup>

Voilà : un son à la limite de ne pas exister, tout comme la musique de Michaux. Il se « remarque à peine ».

Somme toute, l'enfance est le signe de l'expérimentation, du pouvoir du jeu, d'un *moi* ouvert, multiple, encore à définir; par elle, Michaux « retrouve le monde par une autre fenêtre », comme l'enfant est d'abord au monde par son corps, témoin d'un autre rythme existentiel. L'omniprésence de l'enfance mène Rabaté à cette comparaison d'ordre musical : « L'enfance est répétée comme un motif musical, une ligne prosodique, une "petite phrase" insistante dont la redondance crée le sens<sup>31</sup>. » Bien que son origine soit démise, l'enfance n'est pas pour autant pure nostalgie ; l'écrivain cherche à faire persister cet état d'être particulier dans sa façon volontairement, obstinément hésitante et insoumise, quoique forcément maîtrisée jusqu'à un certain point, de pratiquer l'écriture, la peinture et la musique. Michaux traduit alors une forme de culte de l'inachèvement et de l'inachevé. En s'inspirant de la posture enfantine, Michaux retrouve ce contact naïf avec le monde dont parlait Merleau-Ponty. Il

---

<sup>30</sup> H. MICHAUX. « La mescaline et la musique », *Connaissance par les gouffres*, O.C., III, p. 38.

<sup>31</sup> É. RABATÉ (1987). *Op. cit.*, p. 130.

« gagne » avec la musique un non-savoir, d'abord parce qu'il y est novice, ensuite, et surtout, parce qu'il tend à se défaire de l'acquis. Il y a une promesse d'étonnement dans le jeu avec les sons. Mais le risque, une fois passées les *premières impressions*, est de perdre cet état : « Malgré un désir particulier que j'avais de retourner à la connivence éprouvée, j'hésitais à revenir. / Je n'avais plus, je ne pouvais plus avoir la magnifique révélation du début<sup>32</sup> », écrit-il au sujet de ses expérimentations avec le *sanza*. Pratique phénoménale, improvisée, éphémère, désapprise, la musique de Michaux n'aurait pu (ni dû) devenir une technique savante. Michaux m'apparaît ici en définitive comme un « musicien-enfant ».

---

<sup>32</sup> H. MICHAUX. « Musique en déroute », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1317-1318.



## PARTIE II : MICHAUX ÉCOUTE

### L'écoute hallucinée : (ré)écrire l'expérience des psychotropes

*Ainsi la drogue surexcitante frappe sur maintes touches dans ma tête, mais n'en sait pas jouer, ni ne sait m'en faire jouer<sup>1</sup>.*

*Misérable miracle*

Qu'y a-t-il de la posture enfant chez Michaux lorsqu'il se lance dans l'aventure des psychotropes, par l'ouverture, par la disponibilité qu'elle crée chez le sujet ? Expérimenter l'infini demande « [u]ne confiance d'enfant, une confiance qui va au-devant, espérante, qui vous soulève<sup>2</sup> », peut-on lire dans *L'infini turbulent*. Michaux est pourtant quinquagénaire lorsqu'il entreprend, dans les années cinquante, l'aventure des psychotropes, un peu plus d'une décennie durant. Il y a eu auparavant d'autres expériences, comme en témoigne « L'éther » de *La nuit remue* (1935), son tout premier récit de la drogue, mais celles-ci demeurent isolées. Michaux expérimente divers hallucinogènes : le haschich (ou chanvre indien), le LSD (dérivé de l'acide lysergique), la psilocybine (ou champignon hallucinogène), et surtout, la mescaline (produit synthétique du peyotl, un cactus mexicain). Il s'ensuivra cinq ouvrages, de nombreux récits d'expériences formant un vaste ensemble d'observations cliniques à caractère scientifique (soutenues par des études psychiatriques), de réflexions philosophiques, de récits fantasmés, de poèmes et de dessins : *Misérable miracle* (1956), *L'infini turbulent* (1957), *Paix dans les brisements* (1959), *Connaissance par les gouffres* (1961) et *Les Grandes Épreuves de l'esprit* (1966). Michaux s'inscrit dans une tradition littéraire amorcée en Occident au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment avec De Quincey (*Confession of an English Opium-Eater*, 1821), du côté anglais, et Baudelaire (*Les Paradis artificiels*, 1860), l'un des premiers représentants français des récits de la drogue. Poursuivie par Cocteau puis par Artaud et Duits, contemporains de Michaux, elle est alimentée du côté américain par les

---

<sup>1</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 681.

<sup>2</sup> H. MICHAUX. *L'infini turbulent*, O.C., II, p. 814.

écrivains de la *beat generation* que sont Burroughs, Ginsberg, Kerouac<sup>3</sup>, etc. Au moment d'écrire *Misérable miracle* (1956), Michaux est familier avec *The Doors of Perception* (1954) d'Aldous Huxley, lui aussi écrit sous mescaline. Quant à la possible filiation de Michaux à la contre-culture, comme période historiquement circonscrite, il faut dire que s'il a toujours été irrémédiablement « contre », il a refusé, fidèle à cette posture, toute appartenance à un groupe et pourfendu l'assimilation de sa pensée et de son travail artistique à quelque courant que ce soit – en premier lieu au surréalisme<sup>4</sup>, auquel il a été étiqueté dès ses premiers écrits. Cela interdit donc l'association commode (et mal avisée), de le voir « annexé, à son corps défendant, à un engouement grégaire<sup>5</sup> ».

### ***Percevoir pour savoir***

Par quoi alors Michaux se distingue-t-il de ses contemporains dans son approche des psychotropes ? La synthèse de Bréchon à ce sujet est limpide :

On pourrait presque y voir un effet de mode. Mais la motivation de Michaux est radicalement différente [...] de celle des adeptes de la contre-culture, en Amérique d'abord, en Europe ensuite, qui leur demandent du plaisir, des sensations, du rêve ; ou même de celle des poètes qui, tels Artaud ou Cocteau, renouent avec la tradition romantique de l'opium ou du haschich pour élargir immensément leur champ de conscience. Michaux, lui, demande à la drogue un savoir : comment fonctionne le cerveau humain ? Quelle est l'essence de l'humain<sup>6</sup> ?

L'incipit de *Connaissance par les gouffres* établit d'emblée le propre de cette quête singulière – « *Les drogues nous ennuient avec leur paradis. Qu'elles nous donnent plutôt un*

---

<sup>3</sup> Voici quelques uns de ces écrits de la drogue les plus notoires : Cocteau, *Opium* (1930); Artaud, *Les Tarahumaras* (1947); Duit, *Le Pays de l'éclaircissement* (1967); Burroughs, *Junky* (1953); Ginsberg, « Kaddish » (1961); Burroughs et Ginsberg (en correspondance), *The Yage Letters* (1963); Kerouac, *On the Road* (1957).

<sup>4</sup> « À cinquante ans environ, Michaux demandera que son nom et ses poèmes soient supprimés d'une anthologie du surréalisme. » (A. BRUN (2012). « L'expérience hallucinogène d'Henri Michaux à l'épreuve de l'inconscient : influence du surréalisme », *Topique 2*, n°119, URL : < [www.cairn.info/revue-topique-2012-2-page-109.htm](http://www.cairn.info/revue-topique-2012-2-page-109.htm) > [page consultée le 10 octobre 2016].)

<sup>5</sup> J.-P. MARTIN (2003). *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », p. 524. Cet amalgame aura été favorisé par les commentateurs de son œuvre à l'époque des dites expérimentations (à ce sujet, consulter le segment « Un barbare en mescaline », p. 514-532).

<sup>6</sup> R. BRÉCHON (2005). *Henri Michaux. La poésie comme destin*, Paris, Aden, coll. « Le cercle des poètes disparus », p. 138.

*peu de savoir*<sup>7</sup> » –, une quête dont Michaux est le centre oscillatoire et dont le caractère expérimental est rendu manifeste dès *L'Infini turbulent* (« Mon étude a commencé de la sorte : fidèle au phénomène. J'ai considéré le spectacle afin qu'il m'instruise<sup>8</sup> »). Sa posture est toute phénoménologique – il faut écouter à nouveau Merleau-Ponty : « Tout le savoir s'installe dans les horizons ouverts par la perception<sup>9</sup>. »

L'exploration avec les hallucinogènes apparaît comme l'expérience imprégnante de la discontinuité, où, tremblements et vibrations constants, des impressions se succèdent, dans un « [p]hénoménal fourmillement des possibles, qui tous veulent être, se pressent, sont imminents<sup>10</sup>. » Sous l'influence exercée par la substance hallucinogène, l'intoxiqué voit ses perceptions radicalement altérées :

Toute drogue modifie vos appuis. L'appui que vous preniez sur vos sens, l'appui que vos sens prenaient sur le monde, l'appui que vous preniez sur votre impression générale d'être. Ils cèdent. Une vaste redistribution de la sensibilité se fait, qui rend tout bizarre, une complexe, continuelle redistribution de la sensibilité<sup>11</sup>.

Cet « affolement de la perception<sup>12</sup> » révèle une extrême vivacité sensorielle dans le même temps que « la conscience du corps [est] presque endormie<sup>13</sup> ». Au sujet de cette frénésie ouverte par les drogues, Fintz affirme d'un *savoir esthétique* chez Michaux : « Le sujet assiste à la déstructuration d'une certaine représentation de la réalité [...]. Dès lors le monde apparaît, non plus comme une représentation, mais comme une sensation, provenant d'une nouvelle "esthésie" et le savoir devient expérience implicite du sujet<sup>14</sup>. » Entre les disjonctions d'images et de sons, ressenties tantôt comme agression, tantôt comme exaltation contemplative (et, plus rarement, avec indifférence), une logique insistante s'installe : « Une

---

<sup>7</sup> H. MICHAUX. *Connaissance par les gouffres*, O.C., III, p. 3. En italique dans le texte.

<sup>8</sup> H. MICHAUX. *L'infini turbulent*, O.C., II, p. 816.

<sup>9</sup> M. MERLEAU-PONTY (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », p. 240.

<sup>10</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 623.

<sup>11</sup> H. MICHAUX. *Connaissance par les gouffres*, O.C., III, p. 3.

<sup>12</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 621.

<sup>13</sup> H. MICHAUX. *L'infini turbulent*, O.C., II, p. 863.

<sup>14</sup> C. FINTZ (2004). *Henri Michaux « homme bombe »*. *L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug - Université Stendhal, p. 62.

répétition, ici n'existe pas au-dessous de cent<sup>15</sup> ». Par l'agitation et l'excitation qu'elle provoque, la mescaline est donc une expérience de perte de tempo<sup>16</sup>. « Dans la Mescaline le temps est immense<sup>17</sup> ». Renversé, le sujet accède à « *un temps qui a une foule énorme de moments*<sup>18</sup> », « un temps avide<sup>19</sup> » qui l'assimile, et qu'il incorpore.

### *Écrire, réécrire*

Michaux observe de l'intérieur (les percevoir, c'est alors les vivre) ces changements induits dans la machine à être et à penser par cet autre cadre sensoriel, temporel, à « la vitesse d'un métronome fou<sup>20</sup> ». La volonté, voire la nécessité, de communiquer l'expérience vécue impose celle de la transmission du sens (du savoir sensible), de la pensée modulée, altérée dans ses vitesses, dans sa « logique ». Car l'expérience des psychotropes est un projet d'écriture, un défi lancé à la langue de l'écrivain. Comment composer à partir de « [p]ensées parcellaires et qui le resteront, [...] inutilisables, intraitables, impermanentes, apparitionnelles, aussitôt perdues qu'apparues, ne subsistant pas, ne préparant à rien, impossibles à piloter, à reprendre, à placer autrement, à retrouver, à rêver dessus<sup>21</sup> » ? Des expériences émerge un (res)senti(r) nouveau auquel doit répondre et correspondre une langue appropriée. « Comment dire cela ? Il aurait fallu une manière accidentée que je ne possède pas, faite de surprises, de coq à l'âne, d'aperçus en un instant, de rebondissements et d'incidences<sup>22</sup> ». Et voici où s'esquisse le désir susceptible de relier Michaux à ses contemporains, ces écrivains qui se livrent aux expérimentations avec les drogues : le désir, pour une part utopique, d'une langue simple, brute, immédiate. Pour Michaux, celle-ci porterait en elle l'élan de la langue idéographique de l'enfant. Partant du constat que « la pensée de l'homme est plus libre que l'escargot de sa

---

<sup>15</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 680.

<sup>16</sup> « Je devais apprendre moi-même l'horrible, trépidante expérience que c'est de changer de tempo, de le perdre subitement, d'en trouver un autre à la place, inconnu, terriblement vite, dont on ne sait que faire » (H. MICHAUX. *Passages*, O.C., II, p. 373-374.)

<sup>17</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 678.

<sup>18</sup> H. MICHAUX. *Connaissance par les gouffres*, O.C., III, p. 4.

<sup>19</sup> H. MICHAUX. *L'infini turbulent*, O.C., II, p. 808.

<sup>20</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 631.

<sup>21</sup> H. MICHAUX. *Paix dans les brisements*, O.C., II, p. 999.

<sup>22</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 620.

traduction<sup>23</sup> », Michaux s'accorde avec la quête d'une langue immédiate, que sous-tendait l'exploration de l'inconscient par l'écriture automatique chère aux Surréalistes (et pratiquée ensuite par les écrivains de la *beat generation*<sup>24</sup>). Or, Michaux affiche son refus, également, non sans l'avoir apprivoisée<sup>25</sup>, de la psychanalyse freudienne ; quoique dotée d'une méthode originale, cette « psychologie des profondeurs devenue véritable bouche trou universel<sup>26</sup> » lui apparaît par trop réductrice<sup>27</sup>. Commentant, dans un texte intitulé « Surréalisme », le *Poisson soluble* (1924) de Breton, Michaux expose que le surréalisme, théorique, se donne une méthode fixe de laquelle émane un sentiment de monotonie : « l'indifférence étant l'état d'inspiration se retrouve dans l'œuvre achevée<sup>28</sup> ». L'écriture est jugée beaucoup trop lente, inapte à rendre la vitesse des émotions, impressions et images ressenties. « On ira plus loin dans l'automatisme. On verra des pages entières d'onomatopées, des cavalcades syntaxiques, des mêlées de plusieurs langues, et bien d'autres choses<sup>29</sup>. » Anne Brun a montré « comment la poétique de Michaux a été marquée par le rêve d'une écriture plus fluide que l'écriture automatique, incarnée par la linguistique des hallucinogènes, une forme de "penser non dirigé", comme l'écrivent les surréalistes<sup>30</sup>. »

Ainsi les expériences hallucinogènes soulèvent-elles, comme pour les récits d'improvisations musicales, l'enjeu du rapport de l'écriture à l'immédiat. C'est ce qu'illustre la phrase liminaire de *Misérable miracle* : « ...et l'on se trouve alors, pour tout dire, dans une situation telle que cinquante onomatopées différentes, simultanées, contradictoires, et chaque demi-seconde

<sup>23</sup> H. MICHAUX. *Qui je fus*, O.C., I, p. 111.

<sup>24</sup> À titre d'exemple, Kerouac a élaboré le concept de « prose spontanée ». Comme le rapporte Zumthor, « Kerouac disait tenir son langage de Parker et de Monk plus que d'une tradition littéraire, et comparait la phrase de Proust à celle de Miles Davis à la trompette » (P. ZUMTHOR (1983). *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, p. 189).

<sup>25</sup> Voir notamment, au sein des *Premiers écrits*, « Les Rêves et la Jambe » et « Réflexions qui ne sont pas étrangères à Freud », O.C., I, p. 18-25; 48-50.

<sup>26</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 706.

<sup>27</sup> Ce rejet s'observe aussi dans sa manière d'interpréter les expériences sous hallucinogènes. À ce sujet, se référer à l'article de A. BRUN (2012) et à celui de C. MOUCHARD (1976) : « ce que Michaux écarte sous le nom de psychologie ou de psychanalyse, c'est peut-être moins l'insistance sur la sexualité [...] ou sur l'inconscient, qu'un style d'interprétation qui enveloppe le sujet dans son histoire individuelle. Échapper à ce gel, libérer des séquences, c'est aussi ouvrir, pour les relations avec la folie, des possibilités originales. » (« La "pensée expérimentale" de Michaux » dans R. DADOUN (dir.), *Ruptures sur Henri Michaux*, Payot, coll. « Traces », p. 176.)

<sup>28</sup> H. MICHAUX. « Surréalisme », *Premiers écrits*, O.C., I, p. 59.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>30</sup> A. BRUN (2012). *Op. cit.*

changeantes, en seraient la plus fidèle expression<sup>31</sup>. » Comme tentative de dire la déroute hallucinatoire dans ses défilements (temporel, visuel, auditif, *etc.*), l'écriture des psychotropes marque un pas de plus dans l'investigation de l'artiste, même si elle se heurte à l'impossible. Car il n'y a pas une écriture des drogues, le singulier est inadéquat : il y a des écritures, des réécritures constantes, dont se dégagent au moins deux types. Il y a, d'abord, l'écriture qui relève de la prise de notes, improvisée, de la graphie au dessin. Ce sont les carnets de la drogue, l'archive gestuelle, les phrases griffonnées et les dessins mescaliniens sous intoxication<sup>32</sup> (et certaines fois réalisés *a posteriori*). Mais à elles seules ces traces brutes communiquent mal l'expérience : « Tout a du être réécrit. Le texte primordial, plus sensible que lisible, aussi dessiné qu'écrit, ne pouvait de toute façon suffire<sup>33</sup>. » Il y a, ensuite, la série des réécritures, pour laquelle les notes s'avèrent indispensables, étant donnée la nature mnésique des mises en récit (que parfois des années séparent de l'expérience<sup>34</sup>). La perte de pages de notes, confie Michaux, signifie que « l'apparemment "inoubliable à jamais" sans les notes demeure disparu<sup>35</sup>. »

L'écriture des hallucinogènes fait qui plus est appel à une « mémoire eidétique<sup>36</sup> » ; les visions mescaliniennes, qu'il s'agisse d'illusions ou d'hallucinations, forment des images claires, au premier degré. Face à leur vitesse de succession, « [l]'imagination défaille, reste en arrière<sup>37</sup>. » Ainsi, l'écrivain recompose et retravaille à partir d'une « première » écriture (première dans le temps), celle qui vient « en miettes<sup>38</sup> ». Cela donne, pour une part, une écriture de l'écriture : « Lancées vivement, en saccades, dans et en travers de la page, les phrases interrompues, aux syllabes volantes, effilochées, tirillées, fonçaient, tombaient, mouraient. [...] Leurs lettres

---

<sup>31</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 616.

<sup>32</sup> Préalablement à la prise de drogue, Michaux se dote d'éléments de méthode dans sa notation : par exemple, un nombre de traits ou une longueur de trait indiquera approximativement la durée des « absences » ou des pertes de conscience.

<sup>33</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 619.

<sup>34</sup> C'est le pari des réécritures que ne manque pas de souligner Claude Mouchard (1976) : « le sujet, à distance croissante des effets de la drogue, reprend, écrit, explique. Avantages d'une plus claire maîtrise, risques de la reconstitution, du tri, de l'évaluation. » (*Op. cit.*, p. 184-185.)

<sup>35</sup> H. MICHAUX. *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, O.C., III, p. 359.

<sup>36</sup> J.-P. MARTIN (2003). *Op. cit.*, p. 528.

<sup>37</sup> H. MICHAUX. *L'infini turbulent*, O.C., II, p. 812.

<sup>38</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 694.

s'achevaient en fumées ou disparaissaient en zigzags<sup>39</sup>. » Dans l'ensemble, l'écriture y est souple et très diversifiée dans ses formes : les longues phrases accumulatives côtoient les passages en versification, commentaires et poèmes placés en marge ou ajoutés en bas de page, etc. Pointillés, tirets, points de suspension, Michaux exploite les ressources de la ponctuation et de la mise en page. Ainsi lit-on dans *Les Grandes Épreuves de l'esprit*<sup>40</sup> :

Mon écriture se met à .

On peut observer, avec Claude Fintz, que « l'écrire se fonde désormais sur une autre modalité du penser, se met en relation avec la "nouvelle esthésie" ouverte par la drogue<sup>41</sup> » : « Comment viennent les mots ? / Comprendre est aussi une sensation / perdue / perdue<sup>42</sup> », écrit Michaux.

### ***À l'écoute du son dans les expériences psychotropes***

#### ***Les bruits et les voix***

Quelle est la place du sonore dans les récits hallucinogènes ? Rendu extrêmement sensible, Michaux accorde une place particulière à la description des sons. Déjà avec *La nuit remue*, porté par « le projet d'expérimenter certains bruits<sup>43</sup> », Michaux s'était attaché à faire le récit du « théâtre en soi<sup>44</sup> », du monde sonore ouvert par l'éther. Car « ce sont les bruits qui ont la plus grande importance dans l'ivresse éthérée<sup>45</sup> », soutient l'écrivain. En compagnie d'une femme aimée, dont la voix profonde « a pris l'affirmation de la trompette<sup>46</sup> », « Je » reçoit dans leur ampleur majestueuse, grandiose, les bruits ambiants du quotidien :

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 619.

<sup>40</sup> H. MICHAUX. *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, O.C., III, p. 342.

<sup>41</sup> C. FINTZ (2004). *Op. cit.*, p. 68.

<sup>42</sup> H. MICHAUX. *Connaissance par les gouffres*, O.C., III, p. 53. Je me suis autorisée à rétablir la citation exacte car ce passage était cité librement par Fintz (« Comprendre est comme une sensation perdue »).

<sup>43</sup> H. MICHAUX. « L'éther », *La nuit remue*, O.C., I, p. 450.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 453.

Les bruits des taxis dans la nuit s'affirment avec solennité et repartent à tout allure dans la nuit...  
Le petit réveil sur la table de nuit proclame avec emphase le départ des secondes, l'arrivée des secondes.  
Sans démenti, elles battent à l'horloge de la cathédrale de ma chambre.  
Tels sont les bruits dans la nuit de l'éther magnifique, jamais hésitants, toujours profondément nobles<sup>47</sup>.

Force est de constater la présence imposante du sonore ; elle rend tangible l'écoulement du temps. Car c'est bien ici le *retentissement* du temps qui se laisse deviner dans le glissement entre le son du pendule d'un réveil et les secondes elles-mêmes battant à l'horloge de la chambre. Quelque vingt ans plus tard, Michaux réinvestigue les sons avec les drogues hallucinogènes. Si dans la mescaline, où règne l'image mouvante, le son n'est pas toujours au premier plan, celui-ci occupe toutefois une place considérable dans l'ensemble des expériences. Il faut noter la loi que croit observer Michaux : « [u]ne fermeture, pour créer une nouvelle ouverture<sup>48</sup> » ; l'attention se recentre plus strictement sur un sens à l'exclusion des autres (ceci dit, les mélanges et les synesthésies existent, les sens communiquent entre eux). Les moments dédiés à l'écoute sont alors pleinement décrits comme des expériences sonores.

De manière générale, les bruits sous l'influence des psychotropes se remarquent à leur présence foisonnante, amplifiée et/ou infiniment détaillée. À titre d'exemple, à quelques reprises, la simple contemplation du feu de foyer sollicite considérablement l'attention auditive : « le bruit du feu de bois dans la cheminée devient la seule présence, devient importante, préoccupante et étranges ses mouvements...<sup>49</sup> » ; l'ouïe sensibilisée reçoit le *vacarme* d'une bûche déposée dans l'âtre<sup>50</sup>. Il raconte entendre jusqu'au bruit de la flamme du feu<sup>51</sup>. De façon analogue, l'audition magnifiée par le chanvre indien amplifie un bruit de

---

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 632 : « On pense que c'est admirable de voir surgir des couleurs quand on songe à de la musique. Sans doute si on avait ça en plus. Mais la première chose qu'on remarque, et contrarié, c'est qu'on ne peut plus évoquer en soi des sons. Le circuit est fermé. Pourquoi ? Centre voisin inibant l'autre ? L'attention excessive d'un côté (l'optique), ne permettant plus l'attention de l'autre (l'acoustique) ? »

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 622.

<sup>50</sup> *Ibid.*, II, p. 651.

<sup>51</sup> H. MICHAUX. *L'infini turbulent*, O.C., II, p. 855.



froissement de papier en l'associant au souvenir d'un paquebot<sup>52</sup> (Michaux compare alors son acuité auditive avec celle du cerf<sup>53</sup>).

Mais cette intensité sonore affecte en outre le langage et les pensées. Sous mescaline, Michaux écrit : « Des mots retentissent, résonnent<sup>54</sup> », « [d]es intonations sortent des mots de certains seulement, de certaines syllabes<sup>55</sup> ». Comme le souligne Pierre-Jean Fourneau, « [l]a drogue met au premier plan l'oralité, la matérialité sonore des mots, elle les réalise dans leur texture phonique accentuelle, rythmique<sup>56</sup> ». Les qualités sonores et musicales des mots se trouvent donc mises en valeur, tel que Michaux cherche d'entrée de jeu à l'exprimer dans le chapitre « La mescaline et la musique » (*Connaissance par les gouffres*) : il entend à toute vitesse des phrases dont ne resteraient que « les montées et les descentes de la voix (sans voix) ou de l'expression (mais sans expression) comme quand on passe de l'aigu au grave, de l'affirmatif à l'interrogatif<sup>57</sup> ».

Si « [à] celui qui a pris de la mescaline, en dose suffisante, toute évocation musicale est généralement impossible<sup>58</sup> », et s'il est par conséquent difficile d'imaginer des sons musicaux ou de fantasmer une composition, les présences sonores sont pourtant nombreuses, et peut-être est-ce en elles que réside la « musique des psychotropes ». Entendre un autre, des autres, en soi, autour de soi, tels sont les exemples de « situations-gouffres » auxquelles s'expose l'intoxiqué. Le rire d'un ami résonne à la place du sien<sup>59</sup>. Une voix étrangère s'immisce lors d'une conversation téléphonique : « Mes propres mots, dès que je les entends, me décontenancent. Mes paroles ne sont pas seules dans ma bouche. Une autre voix que la mienne se pousse dans ma voix, en traître. Je m'arrête. Étrange. Freinant. Décourageant<sup>60</sup>. » Michaux

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 819.

<sup>53</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 711.

<sup>54</sup> H. MICHAUX. *L'infini turbulent*, O.C., II, p. 819.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 817.

<sup>56</sup> P.-J. FOURNAU (1987). « La dérive des signes », dans J.-C. MATHIEU et M. COLLOT, *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris, José Corti, p. 249.

<sup>57</sup> H. MICHAUX. *Connaissance par les gouffres*, O.C., III, p. 37.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>59</sup> H. MICHAUX. *L'infini turbulent*, O.C., II, p. 838.

<sup>60</sup> H. MICHAUX. *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, O.C., III, p. 359.

étudie et commente en profondeur le phénomène dans le chapitre « Auditions intérieures. Hallucinations auditives. Le problème des voix » (*Connaissance par les gouffres*).

Le problème des voix est un des plus difficiles à résoudre pour le psychotique. Tout autrement déréalisantes que les hallucinations visuelles qui, si surprenantes qu'elles puissent être, seront devant lui. Le visuel a quelque chose d'*en surface*, de limité [...]. Le monde sonore, réel ou imaginaire, est différent<sup>61</sup>.

L'hallucination auditive fait vaciller la frontière sécurisante « entre le dedans et le dehors apparent<sup>62</sup> », elle diffracte les lieux d'émission du son pour le sujet percevant. « La pensée parlée, la réflexion devenue parole et son, tant elle est forte, est autrement *phénoménale*. Elle vient de l'épaule, dit-il. Du cou, dit un autre. Du ventre. Parfois de derrière lui, ou du mur<sup>63</sup>. » Il me semble ici intéressant d'observer le traitement narratif de ce que Michaux présente comme une « étude » des hallucinations auditives, mais où se glisse la mise en récit par différentes voix. L'enjeu de l'écriture des hallucinations est aussi important que les hallucinations elles-mêmes. Michaux fait entendre les chuchotements confus, les conversations à intensité variée, les voix « incarnées », les « voix multiples, qui changent, qui le mènent de tous côtés<sup>64</sup> ». De même, les descriptions du phénomène hallucinatoire dénotent parfois la compréhension musicale des sons et des voix par Michaux : « Il est des pianissimo soudains, et, [...] sans aucune préparation dans le sens ou dans l'humeur apparente, un fortissimo écrasant et répété quatre, cinq, six fois, qui laisse tout pantois et hors combat, hors réflexion<sup>65</sup>. »

Pour le film *Images du monde visionnaire* (1963), qu'il co-réalise avec le cinéaste Éric Duvivier, Michaux signe le script visuel et sonore et il participe à la sonorisation elle-même. Le préambule narré qu'il offre à son film est encore à ce jour le seul enregistrement connu de la voix de l'écrivain. Les notes de Michaux pour *Images du monde visionnaire* suffisent à faire la preuve que l'expérience hallucinogène est sans cesse animée de bruits; elles témoignent d'une recherche sonore approfondie. La planification de l'enchaînement des bruits devant

---

<sup>61</sup> H. MICHAUX. *Connaissance par les gouffres*, O.C., III, p. 107.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>65</sup> *Ibid.*

rendre compte de l'expérience hallucinogène s'apparente par moments à un précis de composition électroacoustique : « Pour accompagner la vue du "Jardin", en traduire et en accentuer le côté enchanteur, pépiements de passereaux (tjit... tjit...), *appels de tourterelles*, de perruches. Ensemble sonore délicieux que traversera la trompette assez sourde des *cygnes noirs* d'Australie<sup>66</sup>. » Voix, murmures, bruissements, « [p]ar tous ces bruits on doit avoir un sentiment de présences. Présences qui vont, viennent, qui se rapprochent, qui sont insolites, rapides, et qui surprennent... inquiétantes<sup>67</sup>. » Il s'agit de l'unique projet sonore et filmique auquel Michaux collabora, et celui-ci fût une nette déception pour lui : l'écrivain jugea, en cours d'élaboration, que le médium filmique (du moins à l'époque de la réalisation) ne parvenait pas à restituer l'essence fluente du phénomène hallucinatoire, d'accéder à l'expérience qui avait été la sienne<sup>68</sup>.

### ***L'audition d'œuvres musicales***

Michaux écoute les sons au dehors, il allume la radio au programme musical, il met à jouer un morceau sur le tourne-disque; voilà les prémisses aux auditions commentées, des expériences auxquelles il se livre volontairement et à répétition sous hallucinogènes. Assez nombreuses pour former un ensemble, les expériences d'audition musicale ne concordent pas toutes pour autant. Michaux annonce que « [l]es sons de la radio ou du disque, paroles ou musique, n'ont aucun effet sur nous. Le réel seul ensemece et produit<sup>69</sup>. » Mais certaines expériences marquantes infirment cette observation générale.

---

<sup>66</sup> H. MICHAUX. *Images du monde visionnaire. Dossier du film, O.C.*, III, p. 259.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>68</sup> Mais peut-être l'insatisfaction ne tient-elle pas au seul montage et s'explique-t-elle aussi par les difficultés et les résistances que présente le médium filmique lui-même, avec ses outils de captation, pour un écrivain s'y trouvant nouvellement confronté. Comme l'écrit Pierre Schaeffer, « [l]e papier se laisse écrire. Pas le film. Pas le disque. [...] L'homme avec sa langue fait ce qu'il veut, il attaque le réel. Mais l'homme de cinéma n'est plus, vis-à-vis de l'image et du son, dans les mêmes conditions. Il est sur la défensive, c'est la nature qui prend la parole. » (P. SCHAEFFER (1941-1942), *Essai sur la Radio et le Cinéma, esthétique et technique dans les arts-relais*, Paris, Allia, 2010, p. 50-51.)

<sup>69</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle, O.C.*, II, p. 623.

Lorsque rien ne sort de l'ordinaire, l'écoute sera relatée brièvement (par exemple : l'évocation du son d'un instrument hindou dans *Les grandes épreuves de l'esprit*<sup>70</sup>). Par surprise, il est des moments où l'audition musicale engendre des visions : à l'écoute des « bruits du dehors et [d']une lointaine harmonie », apparaît une cinquantaine de trompettistes, sur fond bleu, donnant « un concert à une vitesse sans nom<sup>71</sup> » ; à l'écoute de l'opéra *Wozzeck* de Berg (dans « Cannabis et *Wozzeck* »), l'attention est entièrement reportée vers un personnage d'auditeur exemplaire, d'« une présence extraordinaire<sup>72</sup> », halluciné entre les branches d'un tilleul à la fenêtre. Mais la musique elle-même, ses sonorités, ne guide pas l'expérience (comme c'était le cas avec l'éther), Michaux étant rapidement amené ailleurs.

Il faut voir que « [d]ans la mescaline, les rythmes, [...] sont très fréquemment éprouvés. Il est même étonnant qu'ils se tiennent si indépendants de la musique, qu'ils ne l'accrochent jamais, ou presque jamais, ou mal<sup>73</sup>. » À l'écoute de *Trois petites Liturgies de la présence divine* de Messiaen, hachurée et folle, progressivement entrecoupée d'autres musiques et bruits des plus disjoints, sur un mode parodique, Michaux rencontre « la musique possédée du démon mescalinen, livrée à ses dévastations, à ses retournements<sup>74</sup> ». À vrai dire, plus que l'œuvre de Messiaen, qui elle défile sans vraiment être écoutée, la musique éprouvée se trouve alors être celle fantasmée, hallucinée :

Il y avait aussi par moments, des échappées, des gamineries, des notes haut percées, des jumelages ineptes, des frottements musicaux jamais entendus, des *abbellimenti*<sup>75</sup> outranciers, un divisionnisme fou, des voix couplées étrangement avec des aboiements ou des hurlements de la jungle. [...]  
Dans une folie d'affranchissement, pendant que des mélodies dévalaient, d'autres étaient interceptées, saisies et démentes, aux rapiécages à la seconde, [...] faisant à la diable des déchirures dans le tissu sonore à rendre malade<sup>76</sup>.

Sans doute est-ce l'augmentation de vitesse ressentie sous mescaline qui rend si malaisée l'appréciation d'œuvres musicales : les mélodies apparaissent d'une lenteur sans égal<sup>77</sup>, d'un

---

<sup>70</sup> Voir H. MICHAUX. *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, O.C., III, p. 359-360.

<sup>71</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 632.

<sup>72</sup> H. MICHAUX. *Connaissance par les gouffres*, O.C., III, p. 82.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>75</sup> Ce terme italien renvoie aux ornements et fioritures employées en musique.

<sup>76</sup> H. MICHAUX. *Connaissance par les gouffres*, O.C., III, p. 45.

ennui complet, elles ne font pas le poids contre le tempo mescaliniens. L'écoute musicale accentue alors les décalages rythmiques; elle agit par surcroît comme « le catalyseur d'une conscience intérieure<sup>78</sup> », car ce sont ces déphasages qui mènent Michaux à la prise de conscience, à la reconnaissance d'une musique en soi :

Je mets la radio afin d'entendre de la musique. Sans en avoir le moindre désir. Je me force. [...] Aussitôt elle me gêne, se répand, grossière, par-dessus la musique silencieuse qui m'habite, non moins vibrante, non moins symphonique et beaucoup plus surprenante que sa sœur sonore. Agaçante, cette impression de superposition<sup>79</sup>.

Mais quelle est cette musique silencieuse ? On sent ici que Michaux touche à un mystère, que je tenterai d'apprivoiser dans le prochain chapitre.

La drogue ayant creusé son sillon, les lendemains mescaliniens sont marqués par un énervement répétitif, un mouvement qui subsiste dans la main de l'artiste et de l'écrivain. Cherchant l'apaisement, Michaux recourt aux « rythmes comme antidote » (*Misérable miracle*) : « Ce qui m'avait fait le plus de bien [...] ç'avait été de volontairement battre un rythme avec la main sur la boiserie près de mon lit. Son rythme let, inattendu, m'avait réellement comme soulevé de mon lit de misère, de mon supplice d'ébrieux<sup>80</sup>. »

Deux expériences enfin se démarquent en ce qu'elles dérogent à la constante qui semble s'imposer avec les psychotropes (particulièrement avec la mescaline). Par leur tonalité singulièrement poétique, lyrique, elles font écho aux récits d'improvisations musicales<sup>81</sup>. La première est narrée dans « La mescaline et la musique ». Rappelons au passage que les bruits de la pluie, des aboiements et du métal frappé ouvrent ce chapitre consacré à l'art des sons. La

---

<sup>77</sup> H. MICHAUX. *L'infini turbulent*, O.C., II, p. 898 : « Des mélodies à présent. Dieu! Qu'elles sont lentes, même les plus rapides. C'est si mince ce qui sépare la plus rapide de la plus lente en regard de "mes" vitesses. »

<sup>78</sup> A.-É. HALPERN (1998). « Michaux l'expérimentateur », *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, Paris, Seli Arslan, p. 340.

<sup>79</sup> H. MICHAUX. « Expérience VII », *L'infini turbulent*, O.C., II, p. 898.

<sup>80</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 760.

<sup>81</sup> Cette correspondance s'établit par l'esprit général des évocations musicales, mais aussi dans l'écriture qui file la métaphore : la phrase « [c]omme l'eau avance dans le lit d'un fleuve, pareillement la musique avançait dans le lit de mon être » (H. MICHAUX. « Le jardin exalté », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1359) rappelle à s'y méprendre « Dans l'eau changeante des résonnances ».

(sur)dose de mescaline cause alors des pertes de conscience, que Michaux nomme « agression » ou encore « glissement ». L'auditeur est transformé par la musique :

Me croyant malin je mis la radio, mais très en sourdine. C'est alors que je glissai, que ça glissa, que tout glissa. [...]  
Désolidifié, devenu flou, le monde d'avant m'état soustrait. [...] La musique – je le comprenais à présent – est une opération pour se soustraire aux lois de ce monde, à ses duretés, à son inflexibilité, à ses aspérités, à sa solide inhumaine matérialité. [...] Il n'y avait plus de monde, il n'y avait plus qu'un liquide, le liquide de l'enchantement. Cette réponse que fait au monde le musicien, je n'entendais plus que cette réponse, réponse par le fluide, par l'aérien, par le sensible. J'étais dedans, englouti<sup>82</sup>.

La seconde expérience, tirée du récit *Le jardin exalté*<sup>83</sup> (1983), se situe en aval de la période active d'écriture des drogues. La substance plonge le sujet dans une souffrance physique, temporairement levée par la musique « Karnatique » (musique traditionnelle de l'Inde du Sud) entendue : « Les premières notes, à l'instant d'une importance inouïe furent comme frappées à l'intérieur de l'oreille même. Musique telle qu'on n'en avait jamais de la vie entendue d'aussi près. Elle nous cueillait au passage. Force intérieure de l'Inde, encore intensifiée<sup>84</sup> ». La musique rend « tout autrement présent<sup>85</sup> » le jardin aperçu au dehors, devenu un jardin des délices du monde oriental. La musique et la nature forment un « ensemble inouï<sup>86</sup> » : de l'arbre du jardin « une brise s'était élevée, réveillant les rameaux endormis et les feuilles languissantes<sup>87</sup> ».

S'y ajoutait seulement, s'y agglutinait (venant on ne sait d'où) scansion imperturbable, un rythme sourd, fort, mais également intérieur, tel le martèlement d'un cœur, qui aurait été musical, un cœur venu aux arbres, qu'on ne leur connaissait pas, qu'ils nous avaient caché, issu d'un grand cœur végétal (on eût dit planétaire), cœur participant à tout, retrouvé, enfin perçu, audible, aux possédés de l'émotion souveraine, celle qui tout accompagne, qui emporte l'Univers<sup>88</sup>.

---

<sup>82</sup> H. MICHAUX. *Connaissance par les gouffres*, O.C., III, p. 41

<sup>83</sup> D'abord paru chez Fata Morgana, *Le jardin exalté* a été inséré dans le recueil *Déplacements, dégagements* (1985).

<sup>84</sup> H. MICHAUX. « Le jardin exalté », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1359.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 1360.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 1362.

On se meut ici en pleine expérience mystique. Par la musique, sous l'influence des hallucinogènes, l'être accède aux confins de la vie intérieure, rythmée par le cœur musical animant toute forme d'existence. Michaux écrit dans *Misérable miracle* : « Le sacré est un mode, celui selon lequel on reçoit<sup>89</sup> ». *Le jardin exalté*, par la « ferveur impersonnelle<sup>90</sup> » dont il témoigne, est porteur de la sagesse contemplative et méditative. Présente ou à tout le moins pressentie depuis *La nuit remue*, l'attitude du sage occupe une place grandissante dans l'écriture de Michaux à compter des années soixante et soixante-dix. Les récits mescaliniens abritent eux-mêmes des mentions notables aux sagesse orientales par le biais d'écrits fondateurs du bouddhisme – le *Bardo Thödol*<sup>91</sup>, le livre tibétain des morts, dont le sous-titre suggère une libération par le son et par l'écoute – et de la philosophie taoïste, que lit alors Michaux. Somme toute, si les rythmes sont élus au-delà de la musique sous l'influence des drogues, c'est peut-être par leur dépouillement : « [l]e rythme est ouvert, n'a pas de velours par-dessus ni de toit<sup>92</sup>. » Ainsi la drogue annonce-t-elle, souvent en creux, et quelque fois lors de ses épiphoniques répit, une forme de sérénité trouvée dans la méditation contemplative. Car l'expérience à la limite de la folie en appelle à « un rythme que j'invente, pour moi, me ralentir<sup>93</sup> ».

---

<sup>89</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 770.

<sup>90</sup> H. MICHAUX. « Le jardin exalté », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1359.

<sup>91</sup> H. MICHAUX. *L'infini turbulent*, O.C., II, p. 814.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 899.

<sup>93</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 899.

## L'écoute contemplative : musique du Temps, temps du silence

*En tout ce qui est répété, quelque chose s'épuise et quelque chose mûrit. Une sorte de plus profond équilibre est obscurément cherché et partiellement trouvé<sup>1</sup>.*

*Paix dans les brisements*

Michaux médite ces lignes au cœur des années marquées par l'expérimentation d'hallucinogènes. Dans leurs itératifs brisements, les psychotropes ouvrent des facultés jusque-là inaccessibles, inexplorées ou encore latentes, qui sont rencontrées peut-être encore plus profondément en soi, et de façon plus pérenne, par le jeûne et avec la méditation. La drogue rend sensible à la matière acoustique ; par ses transformations dans le *tissu sonore*, elle mène Michaux à la découverte de la musique en soi, cette mystérieuse musique silencieuse qui habite l'être. La vitesse mescalinienne bloque l'imagination, elle est « renverseuse de toute rêverie, interruptrice<sup>2</sup> » ; le sujet ne rêve pas, ou si peu, il témoigne. Or, la méditation procède à rebours car c'est alors « [l]a lenteur de la conscience / [qui] lutte contre la vitesse d'inconscience<sup>3</sup> ». La méditation répond à l'essoufflement général par le ralentissement, le désir du très peu<sup>4</sup>. *Poteaux d'angle* (1971, 1981), lu par plusieurs comme un livre de « sagesse positive<sup>5</sup> », muri de dix années d'écriture, explicite la nécessité d'auto-tempérance : « Dans une époque d'agités, garde ton *andante*. En toi-même redis-toi toujours : "Davantage, davantage d'*andante*", tâchant de t'amener où il faut que tu arrives<sup>6</sup>. »

Dans les états de rêverie, de contemplation et de méditation, une écoute distincte affleure, que je nommerai l'écoute contemplative. La contemplation en question appartient tout à la fois à l'artiste, au rêveur, au mystique. L'écoute contemplative se déplie dans les récits de Michaux telle une singulière phénoménologie du temps, en ce qu'elle est une écoute au temps présent

---

<sup>1</sup> H. MICHAUX. *Paix dans les brisements*, O.C., II, p. 1001.

<sup>2</sup> H. MICHAUX. *L'infini turbulent*, O.C., II, p. 809.

<sup>3</sup> H. MICHAUX. « Vers la complétude », *Moments. Traversées du Temps*, p. 745.

<sup>4</sup> Ceci dit, il faut sans doute nuancer la constance du ralentissement dans l'écriture. R. Dadoun (1987) relève chez l'écrivain « deux *tempi*, deux lignes temporelles, l'ultra-vite et l'ultra-lent, enchevêtrées » (« La ténuité de l'être », dans J.-C. MATHIEU et M. COLLOT. *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris, José Corti, p. 28.) Les poèmes de contemplation et de méditation présentent un mixte des vitesses : « des calmes à toute allure » (H. MICHAUX. « Glissements », *Jours de silence*, O.C., III, p. 1206.)

<sup>5</sup> R. BELLOUR (2011). *Lire Michaux*, coll. « Tel », n°381, Paris, Gallimard, p. 575.

<sup>6</sup> H. MICHAUX. *Poteaux d'angle*, O.C., III, p. 1061.



de la musique en soi, du silence, du passage et des répétitions de l'un et l'autre dans la durée. Elle se laisse entendre particulièrement à travers certains extraits de *Poteaux d'angle* (1971, 1981), *Moments. Traversées du temps* (1973) et *Jours de silence* (1978).

### ***Rêver et jeûner***

J'identifie toutefois les prémices d'une telle écoute dès les premiers écrits, lorsque se trouvent mis en jeu le rêve et l'invention, d'une part, et la pratique du jeûne, d'autre part. De quelle faculté dispose le rêveur ? Il a la possibilité d'inventer du temps, de créer dans ce temps :

Supposons un espace de temps de quinze secondes. [...] La façon d'utiliser ce court espace de temps suffit à faire la différence entre les uns et les autres et pour la vie entière. [...] Dans chaque suite de quinze ou même de cinq ou six secondes, le vrai rêveur s'étale en écoulement méditatif ou en radeaux de débris flottants, que vont suivre, s'y accrochant, d'autres écoulements-écroulements [...]<sup>7</sup>.

Le rêveur habite le temps; le fil de ses chimères transfigure la durée « banale », le temps donné par convention. Dans la rêverie « Les fées du Rhin<sup>8</sup> » (*Passages*), teinté d'un romantisme inhabituel chez Michaux, c'est par la contemplation de la nature, face au Rhin, que le poète s'abandonne aux murmures des ondines entendus à travers le ressac des eaux du fleuve. Le rêveur se présente comme un être doué d'une hypersensibilité. Il a la faculté d'occuper et d'animer l'espace et le temps, de les agiter sans même bouger. Michaux a d'une certaine façon fait de la rêverie dirigée<sup>9</sup> un procédé d'écriture : on peut la comprendre, avec la méditation, comme une forme d'écriture mentale<sup>10</sup>. À ce sujet, les « inventions sonores » qui m'occupent dans le chapitre final illustrent ce qui peut singulièrement surgir de ces rêveries.

Habiter le temps est précisément l'une des recherches de la méditation. Lorsqu'il mène à une pratique méditative, le jeûne, cette autre expérience limite, s'ajoute au jeu musical et à la prise

---

<sup>7</sup> H. MICHAUX. *Poteaux d'angle*, O.C., III, p. 1060.

<sup>8</sup> H. MICHAUX. « Les fées du Rhin », *Passages*, O.C., II, p. 392-394.

<sup>9</sup> Voir R. BELLOUR dans H. MICHAUX, O.C., II, p. 1364.

<sup>10</sup> Ce que remarque C. FINTZ (2004) dans *Henri Michaux « homme bombe ». L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug - Université Stendhal, p. 131.

de psychotropes au nombre des expériences modulatrices du rapport au temps. On rencontre une part d'ascétisme chez Michaux : agir par la privation sur son corps, en l'affaiblissant – « la fatigue est [s]a drogue<sup>11</sup> » –, vise à entrouvrir l'esprit. Le sujet tire une forme de savoir dans cette faiblesse du corps<sup>12</sup>. Michaux écrit dans *Passages* :

C'est dans le moins de force que m'apparaissent toujours les idées les plus vastes, les plus importantes [...], d'un tel en-deçà des mots-pensées! Fugitifs fantômes desquels ne subsiste autant dire que l'impression de savoir, ou plutôt d'avoir su, de quelle vraie façon souterraine les choses se tiennent réellement<sup>13</sup>.

L'expérience du jeûne, en abolissant temporairement les repères des heures de repas, joue foncièrement avec la perception temporelle, comme il le cerne dans « L'éther » :

L'Homme ne supporte pas le Temps. [...] C'est pourquoi il rompt sa continence : ne pouvant supporter le Temps. Combien plus développé et à la suite est le temps pour qui n'a pas à manger. Après les quelques crampes du premier jour, [...] il ne vient plus que du *temps*. Interminable journée! / [...] Les forces décroissantes, de plus en plus détachées de tout, ne subsistent que pour se vouer bien malgré elles au cauchemar de la contemplation de l'écoulement du Temps<sup>14</sup>.

Qui jeûne consent donc à un effet d'allongement dans sa perception du temps. Et si l'épreuve est en partie rapportée comme cauchemardesque, elle deviendra, grâce à la nouvelle durée ressentie, une clef de voûte de la pratique méditative.

### « On » médite

Fabrice Midal, l'instigateur de l'École occidentale de méditation en France, fait voir que l'art et la méditation sont étroitement liés dans leur semblable tentative de « rendre à la sensibilité

---

<sup>11</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 767. Michaux écrivait déjà dans *Ecuador* : « Il y a pour moi une drogue dans la chasteté. Son effet : les mouvements vites, la colère, et la peur, le sentiment musical. » (*Ecuador*, O.C., I, p. 192)

<sup>12</sup> « Garde intacte ta faiblesse » (*Poteaux d'angle*, O.C., III, p. 1041). On rencontre chez Michaux cet éloge de l'inaction, comprise non pas comme l'absence complète d'action, mais comme l'action non mesurée en termes de produit, de réalisation, de réussite, de satisfaction. Une action qui est geste gratuit, éphémère.

<sup>13</sup> H. MICHAUX. *Passages*, O.C., II, p. 292.

<sup>14</sup> H. MICHAUX. « L'éther », *La nuit remue*, O.C., I, p. 456-457.

son pouvoir d'imagination<sup>15</sup> ». Comme le plaide Ricoeur dans *La métaphore vive*, le discours poétique « vise à redécrire la réalité par le chemin détourné de la fiction heuristique<sup>16</sup> ». Art et méditation font se décoller l'allant de soi des choses. Midal soutient qu'en ce sens « méditer est en soi un exercice phénoménologique<sup>17</sup> »; la pratique de la méditation encourage une absence de jugement en effet voisine du geste d'*epochè* (suspension du jugement) chez Husserl.

La méditation se présente, chez Michaux, comme un art du temps présent. Quelle sagesse y a-t-il à tirer des « heures immobiles [...], étendue horizontale par-dessus des puits sans fond<sup>18</sup> » ? Celle de *l'ici et maintenant*, qu'on reconnaissait comme le précepte tacite de l'improvisateur, ou plus justement comme sa condition d'existence. Le récit « Survenue de la contemplation » dresse le portrait d'un retrait méditatif hors du temps conventionnel :

La non-activité, la non-participation au temps par la suppression de tout mouvement, de tout acte (soucis et préoccupations sont des actes et les plus pernicioeux, étant à la fois et vainement dans le passé et dans le futur).

Pas de place pour eux dans ce temps hors du temps que sera aujourd'hui, aujourd'hui hors de la mêlée<sup>19</sup>.

*Jours de silence* peut être considéré comme une « méthode de méditation<sup>20</sup> ». Bellour écrit à propos du poème éponyme du recueil : « À toute multiplicité, le silence oppose son unité. Voilà ce qu'exprime au plus près le poème qui donne au petit recueil ici repris son titre<sup>21</sup>. » Cette unité recherchée et trouvée dans le silence passe, pour une grande part, par la dissolution du sujet dans son environnement. Là où il y avait rupture, discontinuité avec les autres et les choses, la marque de l'ego se laissait entrevoir. « Un jour, il y a mille ans, j'étais lourd / [...] j'avais besoin de tous mes besoins / [...] et tout m'incisait<sup>22</sup> ». La Mescaline tire l'être vers la

---

<sup>15</sup> F. MIDAL (2014). « Comment comprendre la méditation à partir de l'occident : psychologie, phénoménologie et poésie », *La méditation*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », p. 83.

<sup>16</sup> P. RICOEUR (1975). *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », p. 311.

<sup>17</sup> F. MIDAL (2014). *Op. cit.*, p. 88.

<sup>18</sup> H. MICHAUX. *Poteaux d'angle*, O.C., III, p. 1067.

<sup>19</sup> H. MICHAUX. « Survenue de la contemplation », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., II, p. 902.

<sup>20</sup> R. BELLOUR (2011). *Op. cit.*, p. 603.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 601.

<sup>22</sup> H. MICHAUX. « Onde », *Jours de silence*, O.C., III, p. 1214.

mégalomanie<sup>23</sup>, mais Michaux y résiste fort; la méditation, elle, accroît l'être en le délestant du poids de l'ego<sup>24</sup>, dissolvant son leurre. « Un savoir catégorique s'est logé en moi, sans moi stable, irréductible / [...] Inutile, inégale, la partition du moi<sup>25</sup> ». De façon générale, on peut observer avec Claude Mouchard que « le "je" des textes de Michaux est évidé et immédiat; il ne se surcharge jamais d'une complaisante mémoire de soi-même<sup>26</sup>. » Il me semble alors tout à fait pertinent d'établir un rapprochement avec la phénoménologie merleau-pontienne, car le philosophe pose que « [p]ercevoir n'est pas se souvenir<sup>27</sup> ». Percevoir, c'est plutôt saisir les états naissants du monde environnant; ainsi la perception est-elle de l'ordre du présent. En ce sens, « [I]a perception est toujours dans le mode du "on"<sup>28</sup>. » Michaux use d'effets d'« estompement du centre d'énonciation<sup>29</sup> », il brouille les marques du sujet, notamment par l'emploi récurrent de pronoms indéfinis. C'est le cas du « on » indéterminé de « La Ralentie » (*Plume*). Ce récit au rythme cyclique présente un état de dés-espérance et de renoncement très près de l'état méditatif : « Ralentie, on tâte le pouls des choses; on y ronfle; on a tout le temps; tranquillement, toute la vie. On gobe les sons, on les gobe tranquillement; toute la vie<sup>30</sup>. »

Dans cet estompement se lit aussi l'effacement du moi au cœur de la pensée taoïste, à laquelle l'écrivain est sensible depuis *Un barbare en Asie* : « Ce taoïste parfait, complètement effacé, ne rencontrait plus aucune différence nulle part<sup>31</sup>. » En méditant, on est non seulement « affranchi / de l'action, du remuement, de la nourriture<sup>32</sup> », mais encore on « hérite d'inconnus<sup>33</sup> ». Le poème d'inspiration taoïste en clôture de *Poteaux d'angle* concentre à mon

<sup>23</sup> Voir H. MICHAUX. *Misérable miracle*, O.C., II, p. 693.

<sup>24</sup> Hypothèse appuyée par L. EDSON (1985), qui constate « l'absence d'un égo dominant » (« absence of a dominating ego ») dans l'état contemplatif (*Henri Michaux and the Poetics of Movement*, Anma Libri, Stanford University, coll. « Stanford French and Italian Studies », p. 79). Celle-ci s'accorde de manière plus générale avec le propos de F. TROTET (1992).

<sup>25</sup> H. MICHAUX. « Glissements », *Jours de silence*, O.C., III, p. 1210.

<sup>26</sup> C. MOUCHARD (1976). « La "pensée expérimentale" de Michaux », dans R. DADOUN (dir.), *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris, Payot, coll. « Traces », p. 175.

<sup>27</sup> M. MERLEAU-PONTY (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », p. 30.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>29</sup> A.-C. ROYÈRE (2009). *Henri Michaux. Voix et imaginaires des signes*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, p. 219. Claude Fintz (2004) soulève à son tour l'« effacement de l'énonciateur » dans *Poteaux d'angle* (*Henri Michaux « homme bombe ». L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug - Université Stendhal, p. 80).

<sup>30</sup> H. MICHAUX. « La ralentie », *Plume* précédé de *Lointain intérieur*, O.C., I, p. 573.

<sup>31</sup> H. MICHAUX. « Un barbare en Chine », *Un barbare en Asie*, O.C., I, p. 381.

<sup>32</sup> H. MICHAUX. « Affranchi », *Jours de silence*, O.C., III, p. 1218.

<sup>33</sup> H. MICHAUX. « Jours de silence », *Jours de silence*, O.C., III, p. 1212.

sens les principaux traits de l'écriture contemplative chez Michaux, soit une unité par l'indifférenciation, un rythme ralenti, un silence pour l'écoute intérieure :

Retour à l'effacement  
à l'indétermination [...]

Sans agir  
sans choisir  
revenir aux secondes  
cascade sans bruit  
flots coulants [...]

Habiter parmi les secondes, autre monde  
si près de soi  
du coeur  
du souffle<sup>34</sup>

### ***Musique, sacré et contemplation***

« Cinq notes suffisent, est-il dit d'une musique, pour détacher l'âme du corps<sup>35</sup>. » Michaux cite ici les paroles d'un sage arabe. Les phénomènes de jeu musical et (peut-être encore davantage) d'écoute des sons s'incarnent dans l'écriture comme des formes de contemplation et de méditation. Dans l'essai « Un certain phénomène qu'on appelle musique », la musique tient de l'expérience sacrée : « Art qui chante le divin sans avoir à croire en Dieu, ni à faire partie d'une religion, ni à se retenir à des dogmes<sup>36</sup> ». Une note en bas de page vient étayer l'une des vertus attribuées à l'art des sons : « Dans le Laya-Yoga, le yogui attend du son la libération. Mais c'est de l'audition du son intérieur qu'il s'agit, où il doit... se fixer et se dépasser : "Renonçant à toute pensée, à tout effort, méditant sur le seul son, son esprit se fond dans le son"<sup>37</sup>. » Cette remarque sur le son intérieur n'est pas sans évoquer la musique en soi de l'écrivain. La musique jouée par Michaux, celle qu'il met en récit, possède un caractère méditatif. Les états d'improvisation, de jeu et d'écoute sonores relèvent de l'expérience spirituelle dans « Premières impressions » et « Dans l'eau changeante des résonances ». « Par

---

<sup>34</sup> H. MICHAUX. *Poteaux d'angle, O.C.*, III, p. 1084-1085.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 1079.

<sup>36</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages, O.C.*, II, p. 365.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 367. Michaux cite Nâdâ-bindu-U, extrait tiré du chapitre IV de *Yoga* de A. Daniélou. L'ouvrage en question s'intitule *Yoga, méthode de réintégration* et sa première édition date de 1951.

la création musicale l'être entre en repos et, peu à peu, s'établit sereinement en lui-même<sup>38</sup> », remarque Trotet. L'analogie entre musique et eau (fluide, liquide), que l'écrivain déploie et bonifie sans cesse lorsqu'il est question de l'art des sons, peut-elle évoquer une pratique méditative ? On peut en effet signaler au passage que dans plusieurs traditions orientales, notamment chez les moines bouddhistes, la musique de l'eau porte à la méditation<sup>39</sup>.

Méditatives, les improvisations de Michaux le sont également par leurs répétitions – en témoigne à elle seule la litanie souhaitée<sup>40</sup> dans « Premières impressions ». L'extrait cité du Laya-Yoga confirme, je crois, l'interprétation de Sauvanet : « [c]e qu'il [Michaux] cherche alors, à travers une seule note de piano qui résonne, c'est *l'intérieur du son*, cette autre version du temps du dedans<sup>41</sup>. »

L'affinité entre musique et contemplation/méditation se manifeste à travers un rapport chronologique dans l'organisation de certains recueils et à l'intérieur des textes eux-mêmes. Dans *Face à ce qui se dérobe*, le récit « Dans l'eau changeante des résonnances » précède le texte intitulé « Survenue de la contemplation ». Bellour remarque à ce propos que « [c]'est au-delà de la musique, du fond regagné du silence, que survient la contemplation<sup>42</sup>. » La proximité entre musique, contemplation et silence s'observe ailleurs : « Le jardin exalté » raconte une expérience mystique à partir de l'écoute musicale; le poème taoïste de *Poteaux d'angle* s'insère en clausule à la suite des observations sur la musique et les langues; enfin, j'exposerai la présence de ce même lien chronologique pour *Moments* et *Jours de silence*.

---

<sup>38</sup> F. TROTET (1992). *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, Paris, Albin Michel, p. 277.

<sup>39</sup> Voir *Ibid.*, p. 271.

<sup>40</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 134 : « penser que ça fait un morceau quand justement on n'aime pas les morceaux, mais les répétitions, [...] être litanie, litanie comme la vie, être longtemps avant de finir ».

<sup>41</sup> P. SAUVANET (2001). « Temps littéraire et temps musical (à partir de quelques expériences d'Henri Michaux) », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine : actes du colloque des 20-22 mars*, textes réunis Jean-Louis Backès, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, p. 214.

<sup>42</sup> R. BELLOUR dans H. MICHAUX. *O.C.*, III, p. 1673.

## ***La musique du Temps : Moments. Traversées du temps***

À la manière des psychotropes qui absorbent l'intoxiqué dans « *un temps qui a une foule énorme de moments*<sup>43</sup> », la contemplation et la méditation rendent elles aussi l'être sensible au(x) défilement(s) du temps. Quand le musicien écoute une note se répétant et quand l'écrivain tente de la décrire, la conscience temporelle du sujet se déploie depuis son propre rapport aux sons qu'il inscrit – rapport temporaire et fugace pour l'oreille et dans l'espace, rapport de (relative) permanence sur papier et en mémoire. Merleau-Ponty articule en effet que « [l]e temps n'est donc pas [...] une succession effective que je bornerais à enregistrer. Il naît de *mon* rapport avec les choses<sup>44</sup> ». Il va jusqu'à soutenir que « nous sommes le surgissement du temps<sup>45</sup> ».

Le poème « Vers la complétude » (*Moments*) dépeint un moment d'extase suspendu, extase de l'unité avec le vivant, que les sons ont semble-t-il ici le pouvoir d'annoncer :

Résonance de toutes parts  
Présences  
J'entends des mots qui prophétisent  
à haute voix [...]

Des moments crient  
Trompettes assurément longues [...]

L'ouïe comblée  
C'était il y a trente ans  
C'est maintenant  
Carillon rétrospectif<sup>46</sup>

Ces vers tiennent de la révélation mystique. La métaphore des trompettes du temps qui résonnent exprime que, devenu sensible et attentif au temps, le sujet le perçoit comme une musique. La mention de l'ouïe comblée il y a trente ans pointe, il me semble, vers « Premières impressions » et la période des années quarante, durant laquelle Michaux laissa libre court à ses expérimentations musicales.

---

<sup>43</sup> H. MICHAUX. *Connaissance par les gouffres*, O.C., III, p. 4.

<sup>44</sup> M. MERLEAU-PONTY (1945). *Op. cit.*, p. 471.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 489.

<sup>46</sup> H. MICHAUX. « Vers la complétude », *Moments. Traversées du temps*, O.C., III, p. 744-747.

*Moments* est ainsi l'une des œuvres où l'écrivain touche de très près à une phénoménologie du temps, par l'effet de la contemplation comme une écoute directe, comme un rapport d'immédiateté avec le monde. Cela est d'autant plus frappant avec « Lieux, moments, traversées du temps » : la tentative qu'y fait Michaux d'une description poétique de la mouvance du temps donne lieu à une succession, ressentie comme musicale, d'instant détachés – autant de moments uniques que l'écriture isole, réunit, ordonne. La mention brève mais significative de la musique dans l'incipit du texte (« Qu'est-ce qui arrive, qui dérive, musique qui me bague, qui me baigne<sup>47</sup> ») nous éveille d'entrée de jeu à la possibilité d'une nature musicale des moments saisis. L'écrivain décrit le temps, ses passages à l'instant, comme un fleuve que l'on traverse, courant sans direction fixe, sans origine ni fin. « Je » perçoit et reçoit le temps sur le mode des arrivées. Merleau-Ponty estime que « [c]'est en venant au présent qu'un moment du temps acquiert l'individualité ineffaçable, le "une fois pour toutes", qui lui permettront ensuite de traverser le temps et nous donneront l'illusion de l'éternité<sup>48</sup>. » Là-dessus, écoutons Michaux :

Moments, moments sans route, sans à-côté, sans revenir, sans se réunir, filants, indépendants.  
 Un moment tige, un moment désarmé, un moment tout en prise passe. Un moment précède, un moment se précipite, un moment appelle, l'écho d'un moment. [...] Un moment au fil de l'eau, un moment sur l'aile du vent, un moment retombant sur une foule de moments. [...] Un moment qui laisse déjà entendre le piétinement du temps. [...] Un moment échauffant, un moment qui ne veut pas s'en remettre à moi, un moment qui a le poids d'un pétale de rose qui plus tard pèsera comme plomb<sup>49</sup>.

L'écriture au présent forge ici l'impression d'improvisation. Les mots « un moment » se présentent comme la note pivot du poème, à partir de laquelle se déploient les variations, et leurs répétitions ponctuent la durée du texte. C'est pourquoi il me semble juste de croire que dans la contemplation qu'il poétise, Michaux écoute la musique du Temps. Il associe l'écoulement du temps à une « bourgeonnante musique », conçue dans son idéalité comme un perpétuel devenir :

<sup>47</sup> H. MICHAUX. « Lieux, moments, traversées du temps », *Moments, traversées du temps*, O.C., III, p. 753. Une phrase y fait d'ailleurs écho au pouvoir thérapeutique de la musique : « Est-ce possible ? Est-ce vrai ? Le mal, l'inquiétant, l'interminable mal, une nappe, une invisible nappe l'a fait disparaître. »

<sup>48</sup> M. MERLEAU-PONTY (1945). *Op. cit.*, p. 484-485.

<sup>49</sup> H. MICHAUX. « Lieux, moments, traversées du temps », *Moments, traversées du temps*, O.C., III, p. 753-755.



Nomades sans moi. Moments, moments légers, dans les boues radieuses, animés,  
minuscules affluents.  
Offrandes à personne, voix sans syllabes, sons sans instruments, compagnies  
incessamment qui changent, bourgeonnante musique.  
Venant, partant, sans frontières, obstacles fluides à tout parachèvement, détachant  
et se détachant sans enseigner le détachement,  
Moments, bruissements, traversées du Temps<sup>50</sup>.

L'encadrement initial et final du texte par la musique m'encourage en somme à proposer cette interprétation : si les moments sont des dons que le sujet porte de sa propre expérience, des offrandes que l'écrivain à sa manière retranche de la virtualité du temps, comme le fait compositeur avec les sons et les rythmes, on peut alors soutenir que l'écriture du temps dans « Lieux, moments, traversées du temps » tend à former une *partition du temps vécu*.

### ***Temps des Jours de silence***

En 1928, lors d'un voyage en Équateur, Michaux écrivait le poème « Je suis né troué » : « J'ai sept ou huit sens. Un d'eux : celui du manque. / Je le touche et le palpe comme on palpe du bois / [...] Et c'est ma vie, ma vie par le vide<sup>51</sup> ». L'état de manque s'exprime par un vide profond et froid, « grand broyeur, grand annihilateur », à jamais incombé. « Mon vide est ouate et silence. / Silence qui arrête tout. / Un silence d'étoiles<sup>52</sup>. » Les sujets michaldiens porteront longtemps « dans [leur] peau [...] d'immenses nappes de silence et d'hostilité<sup>53</sup> ». Peut-être faut-il le désespoir le plus opaque pour transformer la texture de ce profond silence. Ainsi, dans un effort de préservation, un être « quitte la maison aux milles gammes », aux cris agressants, pour se réfugier « [d]ans l'amitié du silence<sup>54</sup> », un peu comme le musicien solitaire manie les silences et maintient une faible note *à travers le discord des voix*<sup>55</sup>. Peut-être faut-il encore la mescaline et ses inattendus pour s'ouvrir à un « Vide Ineffable<sup>56</sup> ».

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 755.

<sup>51</sup> H. MICHAUX. « Je suis né troué », *Ecuador, O.C.*, I, p. 189. Le poème « Je suis né troué », daté du 25 avril 1928, lors d'un séjour de Michaux à Quito (Équateur), s'insère dans le journal de voyage *Ecuador*.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>53</sup> H. MICHAUX. « Glu et Gli », *Qui je fus, O.C.*, I, p. 112.

<sup>54</sup> H. MICHAUX. « Dans l'ultime moment », *Textes épars, O.C.*, II, p. 432.

<sup>55</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.* II, p. 334

<sup>56</sup> H. MICHAUX. *Misérable miracle, O.C.*, II, p. 778.

François Trotet illustre dans *Henri Michaux. La sagesse du Vide* le passage d'un vide angoissé à un vide empli de sérénité dans l'écriture du premier à celle du dernier Michaux.

C'est alors que « "Rien" suffit / frappant le reste d'insignifiance<sup>57</sup> » (*Moments*).

L'écoute contemplative est façonnée par le silence du sujet. Jérôme Roger, commentant un extrait de « Aventures de lignes » (*Passages*), interprète la place du silence dans la contemplation esthétique par Michaux : « le "silence" du contemplateur, indice des pouvoirs limités de la langue, traduit une écoute du sens », un « mode cénesthésique de compréhension<sup>58</sup> ». Faire corps avec le silence, telle est sans doute la visée première de la pratique méditative. Avec « Premières impressions », Michaux expose la place du silence dans ses expériences sonores ; sa musique naît du silence et y retourne : « Le silence est ma voix, mon ombre, ma clef...<sup>59</sup> » Jérôme Roger soutient que « [l]e "silence", loin d'être une notion simplement psychologique ou métaphysique chez Michaux, est constitutif du langage du sujet<sup>60</sup>. » Michaux expérimente la musique en partie pour faire silence sur lui-même, silence sur « la mécréante pensée analysante<sup>61</sup> », ou en d'autres mots, pour que le sens se fasse silence, s'unisse à lui dans l'instant de la contemplation.

Tel que je l'ai noté, ce n'est pas – comme on pourrait d'emblée le supposer – le silence méditatif qui ouvre *Jours de silence*, mais plutôt les « Distraitements frappés, rythmes ». On aura gardé en mémoire que chez Michaux, la protection de soi passe par les rythmes – traits, battements, variations de tempo –, des remèdes instantanés à l'usure de l'être. Ce ressourcement pulsé filtre à travers ses improvisations musicales, ses peintures et ses expériences sous hallucinogènes. Les rythmes rappellent qu'un instrument (fût-il piano, tambour, pinceau ou crayon) n'est jamais pur objet; il est ce qu'un corps investi.

Autrefois, je croyais la peau de tambour nécessaire. Je vois bien que non maintenant. N'importe quel bois fait l'affaire sur quoi les doigts, la main peuvent

---

<sup>57</sup> H. MICHAUX. « Vers la complétude », *Moments. Traversées du temps*, O.C., III, p. 750.

<sup>58</sup> J. ROGER (1996). « L'idéogramme dans la phrase » dans A.-É. HALPERN et V. MIHAILOVICH-DICKMAN (dir.), *Quelques orientes d'Henri Michaux*, Findakly, p. 198. Pour les deux citations.

<sup>59</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C., II, p. 335.

<sup>60</sup> J. ROGER (1996). *Op. cit.*, p. 197.

<sup>61</sup> H. MICHAUX. « Distraitements frappés, rythmes », *Jours de silence*, O.C., III, p. 1205.

taper. Vite, plus vite, moins vite, lentement, très lentement. Toute vie ramenée à ça. Mesure de quoi ? On ne sait<sup>62</sup>.

Le poème « Distratement frappés, rythmes » illustre le secours des « [r]ythmes / afin de se séparer / de se réparer<sup>63</sup> ». Il faut signaler dans l'énonciation du poème cet effacement caractéristique de l'écriture contemplative de Michaux, traduit par un « je » plus discret et par le choix du « on ». Ce sont pour tout dire les rythmes qui forment les sujets :

Frères de commencements obscurs  
rythmes  
rythmes pendant qu'on lit,  
qu'on repose, qu'on croit réfléchir

Sortis d'une main distraite  
cœurs accompagnateurs  
qui dans des objets, des meubles familiers,  
se mettent à battre  
à part<sup>64</sup>

Les rythmes fraternels sont ici des organes donnant vie aux choses et leur apportant soutien. Il semble qu'« on » doive passer par les rythmes battus, ces « [c]ompagnons de musiques intérieures<sup>65</sup> », afin d'incorporer en silence un rythme sien. Rythme comme assise, comme point d'appui, « Voix du bois / bâton d'aveugle<sup>66</sup> » : à la lecture des vers de « Distratement frappés, rythmes », tout se passe comme si le poète par les rythmes avançait à tâtons vers le silence. Il s'occupe du silence des ailes, jamais dites, mais qui froissent en creux dans ces vers où l'idée des battements rythmés s'associe à celle du battement des « notes » de l'oiseau :

Fondements  
Fondement qui parle en battements  
tel un oiseau avec deux notes  
deux pour toute une vie  
avec deux notes seulement se rapatriant<sup>67</sup>

Les rythmes éveillent le sentiment du sacré, par la référence au muezzin, l'appel à la prière musulman :

---

<sup>62</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 341.

<sup>63</sup> H. MICHAUX. « Distratement frappés, rythmes », *Jours de silence, O.C.*, III, p. 1204-1205.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 1204.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 1205.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 1204.

Appel !

Appel qui s'élève  
Secret muezzin  
frisson soudain  
à une brise intérieure qui se lève<sup>68</sup>

On sent alors en somme que les rythmes invoqués passent à travers une écriture poétique qui se fait inmanquablement elle-même rythmée. Le poème se termine sur des vers scandés, de plus en plus bruts, et l'allitération finale : « serrés / sauvages / Eau lapée par la langue d'un loup<sup>69</sup> ».

Les rythmes se vivent et s'écrivent au présent. Propices au recueillement, ils engendrent une « immédiate mise en route<sup>70</sup> », une mise au pas, à son propre pas, de la méditation. Ils frayent la place à une écoute du silence, cette écoute amplifiée de l'infime, tout au fil du recueil. Dans le second poème, intitulé « Glissement », « une grande faux invisible en silence s'abat<sup>71</sup> » tandis que « je » narre les changements subits de la perception qu'il avait des choses connues (« SOUDAIN...<sup>72</sup> »). L'écoute s'y exprime à partir du souffle : « Ouverture / Avec une avalanche de douceur / on entend la nature respirer<sup>73</sup> ». Quand « on » s'éloigne du tumulte des voix, des « paroles qui éparpillent<sup>74</sup> », quand « on » se retire du « réel assourdissant<sup>75</sup> », alors « on » sent qu'enfin « le jeûne a métabolisé le silence<sup>76</sup> ». Dans ce silence, étendue blanche, tout (re)devient possible. Car « sans paroles, problèmes résolus / l'esprit avance sur des plages de secrets dévoilés<sup>77</sup> ».

L'écoute silencieuse du méditatif, momentanément apte à « penser moléculairement<sup>78</sup> », se situe au niveau invisible des ondes et des vibrations. L'analogie entre l'eau et la musique,

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 1205.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> H. MICHAUX. « Glissements », *Jours de silence, O.C.*, III, p. 1205.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 1208.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 1209.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 1206.

<sup>74</sup> H. MICHAUX. « Détachements », *Jours de silence, O.C.*, III, p. 1216.

<sup>75</sup> H. MICHAUX. « Jours de silence », *Jours de silence, O.C.*, III, p. 1212.

<sup>76</sup> H. MICHAUX. « Le limpide », *Jours de silence, O.C.*, III, p. 1219.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 1219.

<sup>78</sup> H. MICHAUX. « Un seul navire répondra à tout », *Jours de silence, O.C.*, III, p. 1225.

souvent envisagée sous l'angle du phénomène acoustique des ondes et des résonances, *s'entend* immédiatement et très simplement sur le plan sonore langagier : « la nouvelle **onde** par dessus, par dessous / passe / traverse / **inonde**<sup>79</sup> ».

Avec « Dans l'eau changeante des résonances », l'improvisation et l'écoute des sons joués au *sanza* menaient le narrateur aux *instants de la permanence*<sup>80</sup>, le plaçant en suspens. Avec *Jours de silence*, comme avec *Moments*, Michaux retourne à ce temps suspendu, et il retourne ce temps en le nommant par la négative ou, mieux, par le vide conçu comme plein. Jour de silence, c'est-à-dire : « Grand jour que non-parole a fait sans bornes<sup>81</sup> », « Jour de l'Absence du Temps Fragmenté<sup>82</sup> ». Garder le silence, c'est à nouveau vouloir sortir du mesuré, c'est accepter d'être « façonné par impondérable<sup>83</sup> », en s'ouvrant au « Temps empereur aux heures non dosées / oublieux des jours, résidant en toujours<sup>84</sup> ». Comme dans le jeu musical, il ne subsiste alors plus de conscience du passé, exceptée celle de son effacement inévitable : « des milliers d'hiers occupés à périr<sup>85</sup> ».

Recentrée en somme sur le temps, ses écoulements, ses défilements, ses fractionnements que l'art musical sait rendre palpables, l'écoute contemplative se comprend comme une tentative, par la méditation, de trouver « hors du temps, son temps<sup>86</sup> ». Michaux traduit le silence du contemplatif dans son écriture poétique par des ellipses et asyndètes, par la distribution des blancs dans la mise en page. J'abonderai dans le sens de François Trotet lorsqu'il s'attache à qualifier l'« écriture sereine<sup>87</sup> » du dernier Michaux. Selon Trotet, cette poésie sage en est une « d'économie de mots au profit de la richesse extrême de chacun d'eux, de leur rayonnement

---

<sup>79</sup> H. MICHAUX. « Glissements », *Jours de silence, O.C.*, III, p. 1206.

<sup>80</sup> H. MICHAUX. « Dans l'eau changeante des résonances », *Face à ce qui se dérobe, O.C.*, III, p. 893.

<sup>81</sup> H. MICHAUX. « Affranchi », *Jours de silence, O.C.*, III, p. 1217.

<sup>82</sup> H. MICHAUX. « Jours de silence », *Jours de silence, O.C.*, III, p. 1212.

<sup>83</sup> H. MICHAUX. « Affranchi », *Jours de silence, O.C.*, III, p. 1218.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 1218.

<sup>85</sup> H. MICHAUX. « Jours de silence », *Jours de silence, O.C.*, III, p. 1212.

<sup>86</sup> H. MICHAUX. « Affranchi », *Jours de silence, O.C.*, III, p. 1218.

<sup>87</sup> F. TROTET (1992). *Op. cit.*, p. 268.

musical qui les rend sensibles et les charge d'échos. [...] Plus qu'aucune autre sans doute, une telle poésie est proche, infiniment, de la musique<sup>88</sup>. »

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 271 et 274.

## **PARTIE III : ÉCOUTER MICHAUX**

### **L'écriture sonore et rythmique**

#### **ou Michaux l'inventeur de sons**

Des récits d'expérience sonore à la musique du silence, des rythmes frappés au battement constant du cœur, il me semble à présent devoir retourner à l'écriture elle-même, à ses pulsations et à ses résonnances. Cette dernière n'a pas toutefois été ignorée jusqu'ici : au fil de ma lecture des expériences musicales et sonores, j'ai pu observer, écouter, qualifier ses caractéristiques. Il est ressorti de la réflexion esthétique de Michaux que l'écriture se heurte au risque de la fixation, de la sédimentation, par contraste avec la mobilité promise par la musique et par la peinture. L'écrivain crée des nouveaux assemblages langagiers tant contre l'arrêt du sens que contre le poids d'une langue polysémique et impersonnelle qui porte, lourde, des significations, des affects, des conventions. Contre une écriture à la traîne, donc, il cherche, rêve, il tente de créer une langue placée au contact de l'immédiat, une langue brute habile à suivre les variations de l'être, une langue à soi. Cette quête se sera sans conteste nourrie des expériences musicales, psychotropes et méditatives.

#### ***Le capteur de sons***

J'ai en effet d'abord été attirée vers ce qui mène Michaux hors de l'écriture, vers ce qu'il cherche dans la musique (et la peinture) que l'écriture ne lui offre jamais entièrement. Mais on peut maintenant se demander, en dépit des écueils cités, pourquoi écrire et comment écrire ? Dans sa capacité autoréflexive et dans ce rapport à l'invention qui en fait sa raison d'être, l'écriture est pour Michaux un exercice d'autocontrainte et de compromis. Elle pose des « barreaux de réalité »; elle produit « de l'invention saisie à la gorge ». « C'est pourtant dans cette honnêteté tardive mais rigoureuse et par degrés [...] qu'[il] trouve une des joies et un des

supplices d'écrire<sup>1</sup>. » Si se joue, sa vie durant, cette tension entre écrire et ne pas écrire, l'écriture n'apparaît pas moins indispensable. Michaux formule en postface à « Mes propriétés » son rapport vital à l'écriture :

Par hygiène, peut-être, j'ai écrit « Mes propriétés », pour ma santé. Sans doute n'écrit-on pas pour autre chose. Sans doute ne pense-t-on pas autrement. *Celui qui s'alimente des sons et de certains rapports de son, sent que ça lui convient* et tel autre ce sera les spectacles et les rapports révélés par la biologie, tel autre la psychologie, que le calcul mathématique ou l'étude de la métaphysique laisserait toujours sous-alimenté<sup>2</sup>[.]

Par contraste avec le travail conceptuel abstrayant du mathématicien ou du métaphysicien, les trois domaines évoqués par Michaux, tout aussi surprenants et disjoints qu'ils passent vis-à-vis de l'écriture, ont je crois en commun de se rapporter chacun à un pan du sensible, dans ses diverses acceptations (plus strictes ou plus englobantes), soit : le sens de l'ouïe, l'étude du vivant et l'étude de la psyché (ou de la sensibilité psychique).

Mais qui est *celui qui s'alimente de certains rapports de sons* ? Puisque Michaux ne nomme cet « auditeur » ni musicien ni compositeur, il semble qu'il faille en déduire que la qualité d'être sensible aux assemblages sonores n'est pas conçue par l'auteur comme exclusive au domaine musical. Sous cet angle, l'écriture se trouve directement mise en relation avec un travail sonore, d'ordre syntaxique. L'écrivain équilibre des sons. Il me semble opportun de rappeler que Michaux écrivait en parlant à voix haute<sup>3</sup>. Jamais revendiquée explicitement par Michaux – qui du reste a davantage été du type à brouiller les repères qu'à livrer une clef de son œuvre<sup>4</sup> –, cette compréhension de l'écriture ancrée dans un imaginaire sonore, quasi incantatoire, est étayée par certains fragments de l'œuvre. C'est le cas du poème en prose « Il écrit » (*Épreuves, exorcismes*), où le personnage d'écrivain se présente tel un chasseur d'ondes sonores :

---

<sup>1</sup> H. MICHAUX. « Idées de traverses », *Passages, O.C.*, II, p. 291. Pour les trois citations.

<sup>2</sup> H. MICHAUX. « Postface », *La nuit remue, O.C.*, I, p. 511. Je souligne.

<sup>3</sup> Voir J. ROGER (2000). *Henri Michaux. Poésie pour savoir*, Presses universitaires de Lyon, p. 227.

<sup>4</sup> Michaux a toujours fait preuve d'une grande lucidité sur la part d'auto-aveuglement qui habite toute œuvre, tout écrivain, artiste ou penseur. Il s'amuse d'ailleurs que « [d]es critiques examinent les mots les plus fréquents dans un livre et les comptent ! / Cherchez plutôt les mots que l'auteur a évités, dont il était tout près, ou décidément éloigné, étranger, ou dont il avait la pudeur, tandis que les autres en manquent. » (H. MICHAUX. *Poteaux d'angle, O.C.*, III, p. 1080.)



Il écrit...  
Son oreille fine, fine, son unique oreille écoute une onde qui s'en vient, fine, fine, et  
une onde suivante qui s'en va venir d'un lointain d'âge et d'espace pour diriger,  
amener la victime qui devra se laisser faire.  
Sa main s'apprête.  
Et lui ? Lui, il regarde faire<sup>5</sup>.

Capteur de sons, l'écrivain travaille (œuvre de l'oreille et de la main) à partir du matériau que sont les « mots faits sur la base liquide de sons<sup>6</sup> ». Gestuelle, l'écriture manuscrite a un rythme à travers lequel Michaux se reconnaît<sup>7</sup>. Un extrait de « Idées de traverses » (*Passages*) associe l'écriture à une marche sonore rythmée. La contemplation du dictionnaire (cet « entassement non panoramique des efforts de l'humanité ») offre à l'écrivain les mots, « ces bourgeons humains », c'est-à-dire un potentiel de vie et d'invention :

Et j'écris. [...]  
Petit cortège que le mien, mais qui, sur ce fond vaste et infiniment glissant, *marche*  
pour moi d'un pas si étrangement accentué, d'un pas qui frappe le silence d'un  
accent inégalable. [...]  
J'aime ces voix nombreuses, pas à moi, leur petit son, leur petit sens me pétillant un  
instant à la tête, pour redisparaître en lieu étranger où je ne les retrouverai plus<sup>8</sup>.

Cette métaphore de l'écriture en marche confirme que les rythmes et les sons y sont pour beaucoup dans le travail de l'écrivain. Ainsi Michaux tend-il à se dissocier de sa parodie de l'« Homme de lettres » qui « derrière le mur de ses paroles [...] [e]st un grand sourd<sup>9</sup>. »

### ***Notes sur les langues, la parole et les voix***

On s'étonne moins que les mots soient définis comme les réservoirs d'une polyphonie de voix lorsqu'on connaît la fascination et l'attention qu'accorde Michaux aux sonorités des langues

---

<sup>5</sup> H. MICHAUX. « Il écrit », *Épreuves, exorcismes*, O.C., I, p. 819.

<sup>6</sup> H. MICHAUX. « Signes », O.C., II, p. 429.

<sup>7</sup> Voir H. MICHAUX. *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, O.C., III, p. 344 : « Un mot – on le sait – s'écrit en plusieurs parcours, par groupes de deux, trois, quatre, cinq lettres ou davantage. [...] Une personnalité est faite de cela aussi, de ce calibre, de sa façon de composer, c'est-à-dire de décomposer les mots. [...] Avant d'écrire, il y a une façon à soi d'envisager le découpage à faire (on a son style de découpage), le nombre de lettres à écrire, le rythme ».

<sup>8</sup> H. MICHAUX. « Idées de traverse », *Passages*, O.C., II, p. 289-290. Pour les trois citations.

<sup>9</sup> H. MICHAUX. « Mes propriétés », *La nuit remue*, O.C., I, p. 506.

dans ses récits de voyage. Dans une proportion semblable à celle des commentaires sur les musiques, on croise dans *Un barbare en Asie* plusieurs observations sur les qualités sonores et la musicalité des langues et voix entendues. En voici un aperçu succinct :

Le bengali a plus de chant, une pente, le ton d'une douce remontrance, de la bonhomie et de la suavité, des voyelles succulentes et une espèce d'encens<sup>10</sup>.

Les voix des jeunes japonaises sont « pointues et déchirantes, sorte d'aiguilles à tricoter dans l'espace musical<sup>11</sup>.

La langue chinoise est faite de monosyllabes, [...], et avec quatre tons chantés. Et le chant est discret. Une sorte de brise, de langue d'oiseaux<sup>12</sup>.

La phrase chinoise ressemble à de faibles exclamations. [...] Souvent une consonne noyante (le n ou le g) l'enveloppe d'un son de gong<sup>13</sup>.

L'ensemble des extraits que nous venons de parcourir fait apparaître l'acuité avec laquelle Michaux approche la matière acoustique de la langue. Je m'attacherai un peu plus loin à dégager la dimension sonore de l'œuvre, assurée par des expérimentations langagières et diverses mises en forme de l'expression prosaïque et poétique. Ceci dit, écrire n'est pas composer; cette distinction a toujours été limpide chez Michaux. Semble en attester son refus de toute forme de sonorisation de son œuvre (lecture publique, théâtre, musique, *etc.*), affiché dans l'épitexte (par ses correspondances) et dans le paratexte (« *Lectures sans voix. Prière aux comédiens de s'abstenir*<sup>14</sup> »).

### ***L'écriture sonore***

Une sonorité maintenue à la limite du silence, au seuil du livre refermé. Il revient alors au lecteur, par l'acte de la lecture individuelle, de faire frémir les récits de la « voix blanche » inscrite par l'auteur. Dans un (rare) commentaire sur son œuvre, Michaux expose en effet que : « Ses textes récalcitrants qui résistèrent si longtemps à la lecture, résistent maintenant au "dire". Textes non destinés peut-être à la voix haute, faits pour l'ombre, le

---

<sup>10</sup> H. MICHAUX. *Un Barbare en Asie*, O.C., I, p. 287.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>14</sup> H. MICHAUX. *Affrontements*, O.C., III, p. 1111.

silence, ou la voix blanche<sup>15</sup> ? » Cette remarque n'a rien d'étonnant de la part d'un auteur qui a encouragé ses lecteurs à visiter ses propres impensés, à retourner le déjà su, à chercher ce qui reste en creux<sup>16</sup>. À la lumière de la méthodologie proposée en début de parcours, on sait qu'il n'est pas nécessaire qu'un texte soit vocalisé pour que ses qualités sonores soient entendues.

Raymond Bellour a dégagé quatre modes qui s'entrelacent dans l'œuvre de Michaux : le déductif (associé au raisonnement); le narratif (associé à l'événement), l'évocatif (associé à la description) et l'invocatif. Le dernier mode, précise Bellour, « se rapporte surtout aux accents de la voix : les diverses formes d'oralité qui modèlent cette écriture<sup>17</sup> ». On peut ainsi constater chez Michaux « la simplicité feinte mais réelle d'une sorte de langage parlé<sup>18</sup> »; celle-ci se remarque aux modulations des marques du ou des sujets et à la présence d'un(e) destinataire inscrit dans la narration (Michaux emprunte la forme épistolaire, de la correspondance, celle qui met en place la parole d'un *je* à un *tu*, comme dans « Je vous écris d'un pays lointain<sup>19</sup> »). L'invocatif procède aussi plus généralement des multiples inventions d'ordres linguistique, langagier, prosodique, rythmique, souvent rattachées à l'expression poétique, sans toutefois se limiter au genre poétique lui-même. Le retour de phonèmes et de longueurs syllabiques se présente par exemple comme constitutif du rythme d'un texte, analogue à celui de la parole. Sauvanet signale que « [l]e rythme de la parole n'est pas nécessairement constitué du retour d'accents à intervalles réguliers, mais d'une succession de points d'appuis asymétriques qui suggèrent, dans leur mouvement propre, un phénomène rythmique<sup>20</sup>. »

L'écriture entretient chez Michaux un lien étroit et souple à l'évènement, comme le laisse ici entendre Raymond Bellour :

---

<sup>15</sup> H. MICHAUX. « Les étapes de la lisibilité », *O.C.*, III, p. 1396.

<sup>16</sup> Il semble que Michaux se soit progressivement ouvert à quelques adaptations de son œuvre. Il écrit avoir été agréablement surpris par la proposition musicale de Fabrice Dague (« Les étapes de la lisibilité », *O.C.*, III, p. 1396).

<sup>17</sup> R. BELLOUR (2011). *Lire Michaux*, coll. « Tel », n°381, Paris, Gallimard, p. 45.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> H. MICHAUX. *Plume précédé de Lointain intérieur*, *O.C.*, I, p. 590-595.

<sup>20</sup> P. SAUVANET (2000). *Le rythme et la raison*, tome I « Rythmologiques », Paris, Éditions Kimé, p. 42.

Écrire, c'est répondre. C'est faire de la langue, conçue comme part du sensible, le lieu d'une réponse à l'événement du sensible, à ses multiples accidents<sup>21</sup>.

[S]i forte soit en Michaux sa réserve envers le fait même d'écrire, l'événement de la vie tel qu'il transparait dans les textes auxquels il s'abandonne y semble à la fois – et c'est leur miracle – aussi bien s'y livrer dans sa spontanéité qu'être déjà anticipé par l'écriture et presque préparé pour elle<sup>22</sup>.

Il me semble fécond d'envisager l'écriture (en dépit de ce qu'on a retenu jusqu'ici comme son « retard », du fait de sa lenteur) comme seconde dans le temps, mais première dans la réponse : il ne s'agit plus alors de coïncider avec l'évènement mais d'y réagir, d'y formuler une réponse sensible. Qu'on se remémore à ce propos la dynamique de « question-réponse » établie entre l'interprète et l'instrument dans les récits d'expérience musicale. Ce que met en relief Bellour dans sa lecture de Michaux évoque à mon sens les traits essentiels de l'improvisateur à l'affût que j'ai pu décrire. Claude Mouchard a d'ailleurs dit du poète Michaux qu'il était « spécialiste de la spontanéité, voisin privilégié de la folie<sup>23</sup> ». Tout se passe comme si l'ouverture aux phénomènes, aux aléas de la pensée et de l'évènement concourait à l'instantanéité (ou à son impression) que cherche à communiquer Michaux dans ses mots. Mais comment savoir ce qui reste du premier jet dans l'écriture remaniée ? Pour le mesurer, il faudrait un travail de critique textuelle dont l'entreprise n'est pas ici la mienne. Les quelques exemples de remaniements et de réécritures de fragments de l'œuvre que j'ai pu citer confirment en partie l'hypothèse d'une écriture soigneusement travaillée afin d'engendrer un effet d'instantanéité, de simultanéité.

Par un bref relevé puisé dans le discours critique – qui ne saurait être exhaustif mais s'annonce inspirant –, j'aimerais mettre en relief certains traits stylistiques de l'écriture michaldienne (rythmique, sonore, musicale). Le qualificatif « écriture sismographique » revient chez plusieurs commentateurs, notamment chez Martin (2003) et chez Halpern (1998)<sup>24</sup>, pour caractériser une écriture captant les mouvements du corps et de l'être. S'interrogeant sur la

---

<sup>21</sup> R. BELLOUR (2011). *Op. cit.*, p. 23.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 619.

<sup>23</sup> C. MOUCHARD (1976). « La "pensée expérimentale" de Michaux », dans R. DADOUN (dir.), *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris, Payot, coll. « Traces », p. 173.

<sup>24</sup> A.-É. HALPERN (1998). « Michaux l'expérimentateur », dans *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, Paris, Seli Arslan, p. 94.

place de l'idéogramme chez l'écrivain, Roger (1997) parle de la « syntaxe accentuante<sup>25</sup> » de Michaux. Collot (1987), commentant un extrait<sup>26</sup> du récit « Bras Cassé » (*Face à ce qui se dérobe*), souligne « une succession d'accents très forts et très rapprochés, qui possède une indéniable valeur de *percussion*<sup>27</sup>. » Fintz (2004), lorsqu'il s'attache à définir le style des récits de la drogue, pose que « [l]es chaotiques mouvements d'émergence d'un "corps" propre dans la langue s'entendent dans une syntaxe jazzée, caractérisée par ses contre temps<sup>28</sup> ». L'écriture des psychotropes est perçue comme « une écriture de la dissymétrie, de la syncope, une musique "jazzée" de la phrase et de la ligne<sup>29</sup> ». L'analyse proposée par Dumas (1987) abonde dans le même sens : « Dans la création par suffixation ou préfixation, la tendance néologique assouplit la langue, étend ses possibilités, évite les périphrases. Les mots composés répondent à une hâte qui est le propre de la Mescaline<sup>30</sup>. » Mouchard (1976) estime que Michaux recourt à une écriture séquentielle afin de traduire les expériences limites : « On trouvera donc chez Michaux, plus que de longs récits continus, des séquences et des groupes de séquences. Silences, sauts, raccourcis, ellipses : force tranchante de la brièveté<sup>31</sup>. » Enfin, en lien avec les récits d'expérience musicale, Charbagi (2008) propose la catégorie de l'*écrire musique* : « Son écriture, toute de variations continues, de très subtiles modulations phoniques et sonores, [Michaux] la pense et la vit dans le prolongement de la musique<sup>32</sup> ».

Ce survol me permet d'associer les commentaires sur l'écriture et sur le style de Michaux avec les recherches de Aude Locatelli. Elle circonscrit dans *Jazz Belles-lettres* les marques de

<sup>25</sup> J. ROGER (1996). « L'idéogramme dans la phrase » dans A.-É. HALPERN et V. MIHAÏLOVICH-DICKMAN (dir.), *Quelques orientes d'Henri Michaux*, Findakly, p. 223.

<sup>26</sup> L'extrait en question se rapporte à la douleur de la cassure et est le suivant : « Le feu reprend. / Feu. Feu. Feu. Feu incessamment feu. » (H. MICHAUX. « Bras cassé », *Face à ce qui se dérobe*, O.C., III, p. 863.)

<sup>27</sup> M. COLLOT (1987). « Poétique de la misère », dans J.-C. MATHIEU et M. COLLOT, *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris, José Corti, p. 50.

<sup>28</sup> C. FINTZ (2004). *Henri Michaux « homme bombe ». L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug – Université Stendhal, p. 52.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>30</sup> M.-C. DUMAS (1987). « "Une sorte de folle rhétorique". Sur quelques usages de la langue dans la drogue », dans J.-C. MATHIEU et M. COLLOT, *Op. cit.*, p. 263.

<sup>31</sup> C. MOUCHARD (1976). *Op. cit.*, p. 175.

<sup>32</sup> H. CHARBAGI (2008). « Poétique du passage : Henri Michaux et la musique », *Arts poétiques et arts d'aimer*, URL : < <http://www.fabula.org/colloques/document1083.php> > (page consultée le 5 mars 2015). Au-delà du plan purement sonore, l'*écrire musique* est « une manière de penser et d'écrire le temps ».

l'écriture « cinétique<sup>33</sup> » des romanciers du jazz. On peut d'emblée relier cette écriture avec celle des expériences psychotropes, car « [l]a saisie de la fulgurance serait le propre de l'écriture-jazz<sup>34</sup> ». Mais la capture de la vitesse n'est qu'un des pans d'une écriture cinétique qui renvoie, plus généralement, aux divers moments où « l'écriture devient l'instrument d'une improvisation langagière<sup>35</sup> ». Locatelli s'intéresse au processus de vocalisation de l'écriture :

Cette volonté de vocalisation correspond corollairement à une exploitation privilégiée de l'expressivité sonore et rythmique de la langue qui montre que les auteurs peuvent être qualifiés, selon une expression empruntée à J.-P. Marin, de « romanciers auriculaires », en ce que, particulièrement sensibles à la dimension musicale du langage, ils fonctionnent « à l'oreille »<sup>36</sup>.

Les essais phoniques, les figures de styles, les néologismes, les onomatopées et les répétitions comptent au nombre des « procédés de musicalisation de l'écriture<sup>37</sup> ». On se situe dans la catégorie que Frédéric Sounac nomme « mélogène », soit dans la tentative de créer une musique verbale. Pour le lecteur, il s'agit alors de faire appel à la « conscience acoustique » citée par Michèle Finck, ou en d'autres mots, de s'engager dans un processus de reconnaissance qui passe par la compréhension du rythme créé par l'auteur : « [u]n poète a inventé son rythme, et le lecteur se coule dans ce rythme qui n'est pas le sien, qui le devient, ou qui peut le devenir<sup>38</sup> », suggère Sauvanet.

En rapport avec les récits des improvisations sonores, je me suis interrogée sur la description des sons. J'ai nommé « écriture du son » (ou « écriture de la résonance ») cette écriture qui suppose un changement de registre, une variation de tessiture, pourrait-on dire, dans le passage des sons dits musicaux aux mots écrits ou récités. L'écriture des sons, si elle remplit d'une part l'acte de description, induit toujours une interprétation et elle est d'autre part une mise en forme poétique. Les écrits sur la musique ont je crois révélé la véhémence de l'intérêt que Michaux porte envers la texture sonore. Ces récits singuliers rayonnent sur l'ensemble de

---

<sup>33</sup> A. LOCATELLI (2011). *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », p. 133.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>38</sup> P. SAUVANET (2000). *Op. cit.*, t. I, p. 107.

l'œuvre en ce qu'ils en appellent à ce qu'on s'attarde à la musicalité rare de l'écriture michaldienne, aussi tôt qu'avec *Qui je fus* (1927). Rien de plus tangible qu'une analyse de quelques poèmes choisis afin qu'en retentissent les qualités acoustiques. Le poème « Glu et Gli » (*Qui je fus*) offre parmi les premiers jeux phoniques :

et glo  
et glu  
et déglutit sa bru  
et déglutit son pied  
glu et gli  
et s'englugliglolera [...]

pas de turlururu  
et pas se relire surtout Messieurs les écrivains  
Ah ! que je te hais Boileau  
Boiteux, Boignetière, Boiloux, Boigermain,  
Boirops, Boitel, Boivéry,  
Boicamille, Boit de travers  
Bois ça<sup>39</sup>

Celui qui musique « *Contre le Nombre d'Or*<sup>40</sup> » écrit tout autant contre Boileau. L'appel au jeu, symbole de l'enfance, invite dans le même souffle à des inventions langagières : Étienne Rabaté a souligné la source enfantine<sup>41</sup> de certains néologismes. Si les écarts avec la norme linguistique sont flagrants, l'enjeu est d'arriver à qualifier positivement cette écriture, plutôt que d'en donner une analyse stylistique qui ne relèverait des traits que par l'ellipse. Dans la musique, Michaux recherche des sonorités affreuses ; il se captive pour son orchestre intempestif<sup>42</sup>. Dans « Glu et gli », il invente une langue détournée du sens et composée de sonorités gutturales, soutenue par la versification souple, par la logique accumulative des vers qui gagnent en l'ampleur au fil des premières strophes. Il s'agit presque d'une déglutition de mots et de sons. Sur le ton de la parodie et de l'irrévérence, Michaux laisse libre-court à sa dérivation phonique dans la suite inventive des « Boi... ». Quelques années plus tard, le poème « L'avenir » de « Mes propriétés » (*La nuit remue*) poursuit les inventions langagières et les manipulations sonores :

---

<sup>39</sup> H. MICHAUX. « Glu et Gli », *Qui je fus*, O.C., I, p. 110-111.

<sup>40</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages*, O.C., II, p. 343.

<sup>41</sup> Voir É. RABATÉ (1987). « L'enfance », dans J.-C. MATHIEU et M. COLLOT, *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris, José Corti, p. 123.

<sup>42</sup> H. MICHAUX. « Musique en déroute », *Déplacements, dégagements*, O.C., III, p. 1317.

Quand les mah,  
 Quand les mah,  
 Les marécages,  
 Les malédictions,  
 Quand les mahahahahas,  
 Les mahahaborras, [...]

Les honcucarachoncus,  
 Les hordanoplopais de puru para puru  
 Les immoncéphales glossés,  
 [...]

Les langues tièdes, promeneuses et passionnées, se changeant  
 soit en couteaux, soit en durs cailloux  
 Le bruit exquis des rivières qui coulent se changeant en forêts  
 de perroquets et de marteaux-pilons<sup>43</sup>

L'amorce du poème possède une qualité incantatoire; tout se passe comme si la répétition des phonèmes, cette forme d'expulsion, permettait ensuite une articulation de la pensée poétique dans la langue « normée ». « Tels sont les nombreux textes de Michaux où, manifestement, le mouvement rythmique [et sonore] prend le pas sur le sémantique<sup>44</sup>. »

L'écriture sonore s'accomplit tout autant à travers des variations phoniques et rythmiques plus fines. Avec le poème « Pensées » (*Lointain intérieur*), Michaux suggère l'absence de maîtrise du moi, instable, sur les pensées fuyantes qui le traversent :

Penser, vivre, mer peu distincte;  
 Moi - ça - tremble  
 Infini incessamment qui tressaille.

Ombres de mondes infimes  
 ombres d'ombres  
 cendres d'ailes<sup>45</sup>

Si l'on se penche sur le réseau sémantique développé, on s'aperçoit que le poète caractérise les pensées par des mouvements (évoqués par les métaphores océaniques et aériennes); celles-ci sont reliées au tressaillement, à l'éloignement, à l'éparpillement. On peut remarquer, de façon concomitante, des glissements sur le plan sonore, comme avec la paronomase « ombres de mondes ». Le mouvement est engendré par le rythme que confèrent à certains vers les assonances et les allitérations, telle la répétition des sons vocaliques /ẽ/, /i/, /a/, /ã/ et des

<sup>43</sup> H. MICHAUX. *La nuit remue*, O.C., I, p. 509-510.

<sup>44</sup> P. SAUVANET (2000). *Op. cit.*, t. II, p. 60-61.

<sup>45</sup> H. MICHAUX. « Pensées », *Plume précédé de Lointain intérieur*, O.C., II, p. 598.



consonnes sourdes /f/ et /s/ dans « infini incessamment qui tressaille ». L'usage des tirets apparaît comme une manière supplémentaire de découper, voire de suspendre les mots dans le temps. Enfin, le poème « Emplie de » (*La Vie dans les plis*) offre des modulations en « i » :

Emplie de moi  
Emplie de toi.  
Emplie des voiles sans fin de vouloirs obscurs.  
Emplie de plis.  
Emplie de nuit.  
Emplie des plis indéfinis, des plis de ma vigie.  
Emplie de pluie.  
Emplie de bris, de débris, de morceaux de débris.  
De cris aussi, surtout de cris.  
Emplie d'asphyxie.  
Trombe lente<sup>46</sup>.

Il y a une transformation progressive de la douceur, de la légèreté des « voiles sans fin de vouloirs obscurs », de la souplesse des sonorités initiales (/ã/, /i/, /wa/, /ʁi/, /v/, /pl/) qui contraste avec la violence de la finale des débris et des cris. Celle-ci coïncide avec des sons consonantiques plus marqués (/cr/, /tr/), tandis que le son « i » se trouve alors à prendre une valeur perçante. L'oxymore « trombe lente » concentre ces mouvements contraires : la trombe renvoie au déluge, au tourbillon, au cyclone, en somme, à quelque chose de brutal, que l'idée de lenteur vient suspendre et place presque en apesanteur.

Il est somme toute indéniable que l'écriture a été pour Michaux un lieu d'investigation et d'invention sonores. Cette investigation va à mon avis encore plus loin, rejoignant des strates de sens plus profondes. Michaux a toujours écrit pour se soigner. Et cette écriture qui aide à vivre<sup>47</sup>, à survivre et à revivre contient une dimension performative accentuée, que le son accompagne très souvent. On peut repenser au poème d'ouverture de *Jours de silence*, « à lui seul un commentaire et un performatif du recueil<sup>48</sup> » : comme le suggère Jérôme Roger, « nommer les rythmes pour leur donner vie, telle est aussi la fonction la plus ancienne du poète, pour conjurer la discontinuité infinie des mots<sup>49</sup>. » Conçue comme un « faire », l'écriture tient de l'exorcisme, de l'offensive et de l'affirmation chez Michaux. C'est

---

<sup>46</sup> H. MICHAUX. « Emplie de », *La vie dans les plis*, O.C., II, p. 184.

<sup>47</sup> Comme le notait entre autres Raymond Bellour (2011) dans son « Introduction » à *Lire Michaux*.

<sup>48</sup> J. ROGER (1996). *Op. cit.*, p. 217.

<sup>49</sup> J. ROGER (1996). *Op. cit.*, p. 217-218.

l'offensive et le repli en son fort d'un musicien jouant pour forcer les barrages des autres, c'est celle de la jeune fille tapageuse de « Poltergeist », c'est celle encore de voix ténues subsistant envers et contre tous.

## Les exorcismes sonores

*Je suis le guerrier parachuté  
Je suis l'oreille quand il y a du bruit<sup>1</sup>*

*Épreuves, exorcismes*

Pour clore mon parcours de l'expérience sonore chez Michaux, j'aimerais imaginer un dernier volet qui dirige notre attention vers le son non plus en se rapportant au récit d'une écoute directe, *de facto* (faisant en partie l'essai d'une description sonore ou musicale), mais en se penchant sur des fragments qui font intervenir le son par la parole, les voix, les cris et les bruits en tant qu'œuvre de l'imaginaire, de la fiction<sup>2</sup>. Les diverses occurrences qui suivent m'apparaissent signifiantes non seulement par les manipulations dans la matière sonore langagière qu'elles présentent (et que le chapitre précédent s'est attaché à rendre manifestes), mais également par le travail sur les plans sémantique et symbolique qui confronte le lecteur à des présences sonores, à des affirmations, à des compositions acoustiques, vocales et instrumentales fantasmées. Celles-ci forment, par degré et sur des tonalités variées, des exorcismes exprimés par le son, à travers un univers sonore. La musique, cela apparaît dès lors évident, est une pratique méditative et une forme de conjuration. Le son revêt une dimension affective et spirituelle chez l'écrivain, le jeu et l'écoute offrent un potentiel de guérison. Cette présence par le sonore, on la rencontre donc dans la musique ; si je joue, c'est pour faire front, de ma propre individualité : « Contre les bruits, mon bruit<sup>3</sup>. » L'improvisation est un acte d'individuation, un acte par lequel un « je » s'affirme en portant les sons au dehors. Les récits d'expérience musicale convoquent ainsi une écriture performative, reconnue par plusieurs critiques comme caractéristique de Michaux. Les exorcismes sonores sont au nombre des investigations sensibles de l'écrivain, en ce qu'ils place la souffrance dans le corps sentant.

---

<sup>1</sup> H. MICHAUX. « Épervier de ta faiblesse, domine! », *Épreuves, exorcismes, O.C.*, I, p. 778.

<sup>2</sup> Les récits d'expérience musicale font évidemment appel à l'imaginaire et relèvent toujours, par l'écriture, d'univers fictionnels. Mais l'orientation est ici différente : l'expérience sonore se rapporte peut-être davantage à la lecture elle-même.

<sup>3</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 339.

## *Cris et hurlements*

On peut lire en préface à *Épreuves, exorcismes* (1940-1944), recueil dont les fragments ont été composés durant la Deuxième Guerre mondiale, que « [l']exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier<sup>4</sup> ». Écrire – rêver, inventer – est pour Michaux un exorcisme : « La plupart des textes qui suivent sont en quelque sorte des exorcismes par la ruse. Leur raison d'être : tenir en échec les puissances environnantes du monde hostile<sup>5</sup>. » De nombreux textes datant de cette période trouble de l'Histoire (et de l'histoire personnelle de l'écrivain), écrits au cours des décennies 1940 et 1950, font entendre des présences sonores inquiétantes dans la description d'univers concentrationnaires (*Épreuves, exorcismes, Portrait des Meidosems*) et de mondes à la limite de la destruction (*Face aux verrous*). Ces univers sont chacun animé d'une violence qui trouve sa traduction poétique à travers les bruits lancinants.

Va-t-on bientôt bombarder les anges ?  
S'ils existent, qu'ils s'attendent à être bientôt traversés de décharges, de  
fragments atomiques, de nocives vibrations. [...]  
Préparons-nous à entendre l'espace crier<sup>6</sup>.

Les voix qui déchirent l'espace sont nombreuses : voix haineuse annonçant la destruction<sup>7</sup>, voix qui éclate et fait taire les hommes désormais sans espoir d'un « silence tombal<sup>8</sup> », voix de commandement, comme dans le poème d'ouverture du recueil, « Immense voix ».

Immense voix qui boit nos voix [...]

Immense voix pour rien  
Pour le linceul  
Pour s'écrouler nos colonnes

Immense "doit" "devoir"  
devoir devoir devoir  
Immense impérieux empois. [...]

---

<sup>4</sup> H. MICHAUX. *Épreuves, exorcismes, O.C.*, I, p. 773.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 774.

<sup>6</sup> H. MICHAUX. « Idées de traverse », *Passages, O.C.*, II, p. 284.

<sup>7</sup> Voir H. MICHAUX. « Voix », *Épreuves, exorcismes, O.C.*, I, p. 786-787.

<sup>8</sup> H. MICHAUX. « La marche dans le tunnel », *Épreuves, exorcismes, O.C.*, I, p. 799.

Suffit ! Ici on ne chante pas  
Tu n'auras pas ma voix, grande voix  
Tu n'auras pas ma voix, grande voix

Tu t'en passeras grande voix  
Toi aussi tu passeras  
Tu passeras, grande voix<sup>9</sup>

C'est dire que face à la menace d'assimilation (par cette voix qui boit les voix, et parasite l'énonciation avec la répétition du mot « devoir »), le poète pose la voix, sa voix, comme le pilier du soi, comme la marque d'une intériorité irréductible et retranchée. Par un accent sur les déterminants possessifs (nos voix, ma voix, ta voix), l'énonciation prend la forme d'une affirmation vocale. Comme l'écrit Zumthor, la voix est « vouloir-dire et volonté d'existence<sup>10</sup> »; de *tu t'en passeras* à *tu passeras*, on peut ressentir l'effet du locuteur qui cherche « à me soumettre à la force illocutoire de sa voix<sup>11</sup> ». La voix peut être un ultime secours, comme le dit en creux « La lettre » : « On n'aime plus le jour. Il hurle. On n'aime plus la nuit, hantée de soucis. Mille voix pour s'enfoncer. Nulle voix pour s'appuyer<sup>12</sup>. »

Dans les zones limitrophes de l'agonie, le son exprime la cassure de l'être. Michaux dépeint des univers où l'on aboie et hurle pour couvrir le bruit des aboiements des autres. « Ces craquements durèrent vingt ans et de tout partait craquement. [...] Alors je me mis à rire, car je n'avais plus d'espoir et tous les aboiements étaient dans mon rire et aussi beaucoup de craquements<sup>13</sup>. » Les ravages sont vécus de l'intérieur, dans le corps, comme dans « L'espace aux ombres » (*Face aux verrous*) :

L'espace, mais vous ne pouvez concevoir cet horrible en dedans-en dehors qu'est le vrai espace.

Certaines, surtout, se bandant une dernière fois, font un effort désespéré pour « être dans leur seule unité ». Mal leur en prend. J'en rencontrai une.

Détruite par un châtement, elle n'était plus qu'un bruit, mais énorme. Un monde immense l'entendait encore, mais elle n'était plus, devenue seulement et uniquement un bruit, qui allait rouler encore des siècles mais destiné à s'éteindre *complètement*, comme si elle n'avait jamais été<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> H. MICHAUX. « Immense voix », *Épreuves, exorcismes, O.C.*, I, p. 775-776.

<sup>10</sup> P. ZUMTHOR (1983). *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, p. 11. Pour les deux citations.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>12</sup> H. MICHAUX. « La lettre », *Épreuves, exorcismes, O.C.*, I, p. 793.

<sup>13</sup> H. MICHAUX. « Craquements », *Épreuves, exorcismes, O.C.*, I, p. 782.

<sup>14</sup> H. MICHAUX. « L'espace aux ombres », *Face aux verrous, O.C.*, II, p. 525.

L'unité de la souffrance est un son continu, abstrait, un cri spolié de toute forme corporelle. Si le son rend manifeste la cassure de l'être, n'est-ce pas parce qu'il traduit tout autant le souffle vital qui l'habite, ce souffle dernier à le quitter ? Par son impermanence comme son perpétuel renouvellement, le son est allégorique de la vie même. Dans les univers michaldiens de la destruction, ce qui se lit n'est pas la mort mais la ténacité, même fragile et toujours à recommencer, de la survie dans ses fractionnements. La mort, à rebours de la vie, consacre un ultime fragment de la mouvance. Il me vient en mémoire ce mot de Camus : « Que serait ainsi le monde sans la mort, une suite de formes épanouissantes et renaissantes, une fuite angoissée, un monde inachevable. Mais heureusement la voici, elle, la stable<sup>15</sup>. » Une suite de formes renaissantes, n'est-ce pas au fond ce que Michaux s'est attaché à dessiner et à écrire sans cesse, même dans l'agonie intérieure ? Je songe ici aux Meidosems (« Portrait des Meidosems », *La Vie dans les plis*), ces êtres évanescents épuisés, défaits et refaits, en incessante métamorphose : « D'une brume à une chair, infinis les passages en pays meidosem...<sup>16</sup> ». À partir de cette intuition sur la nature du son chez Michaux, l'énigmatique métaphore de « L'espace aux ombres » résonne avec une acuité singulière : « Savoir, autre savoir ici, pas *Savoir* pour renseignements. *Savoir* pour devenir musicienne de la Vérité<sup>17</sup>. » Être musicienne de la vérité, serait-ce alors détenir pour un temps le savoir de l'impermanence, pour l'avoir (p)ressenti à partir de son corps morcelé, et d'en jouer comme une musique ?

### ***Une délivrance par le chant***

Paul Zumthor écrit que « de tous les arts, le seul qui soit absolument universel, c'est le chant<sup>18</sup> ». Le chant, relié au souffle, surgit chez Michaux en réponse à la souffrance, afin de faire entendre cette souffrance. « Premières impressions », comme je l'observais, met en scène l'interaction de l'instrumentiste et du piano *chantant* sa douleur. Dans « Portrait des Meidosems », « [e]lle chante, celle qui ne veut pas hurler. Elle chante, car elle est fière. Mais

<sup>15</sup> A. CAMUS (1964). *Carnets II. janvier 1942 – mars 1951*, Paris, Gallimard, p. 90.

<sup>16</sup> H. MICHAUX. « Portrait des Meidosems », *La Vie dans les plis*, O.C., II, p. 214.

<sup>17</sup> H. MICHAUX. « L'espace aux ombres », *Face aux verrous*, O.C., II, p. 524.

<sup>18</sup> P. ZUMTHOR (1983). *Op. cit.*, p. 179.

il faut savoir l'entendre. Tel est son chant, hurlant profondément dans le silence<sup>19</sup>. » Le silence n'est supportable que lorsqu'il serein. Il y a une volonté réparatrice dans le chant, une volonté qui anime l'écriture en acte du poème « Agir, je viens » (*Poésie pour pouvoir*) :

Équipage de renfort  
En mystère et en ligne profonde  
Comme un sillage sous-marin  
Comme un chant grave  
Je viens  
Ce chant te prend  
Ce chant te soulève  
Ce chant est animé de beaucoup de ruisseaux  
Ce chant est nourri par un Niagara calmé  
Ce chant est tout entier pour toi<sup>20</sup>

Par le chant, « je » rectifie l'existence. Le dernier vers du poème est bien : *je lave le visage de ton avenir*. L'impossibilité ou l'absence du chant signale à l'inverse l'impuissance face à la souffrance : « Notre chant dans la peine trop grande n'a pu être proféré. [...] Les nuages passent, les nuages aux contours de roches, [...] et nous, pareils à des nuages nous passons, bourrés des vaines puissances de la douleur<sup>21</sup>. »

Enfin, sur un registre intime, le récit « Nous deux encore » (1948), écrit en adieu à Marie-Louise Michaux<sup>22</sup>, file la métaphore musicale dans l'expression du deuil. « Air du feu, tu n'as pas su jouer. Tu as jeté sur ma maison une toile noire. [...] Qu'est-ce que ce silence partout ? C'est le silence qui a fait taire mon chant. [...] Le son qui vibre m'a été retiré. [...] Tu as cassé le violon<sup>23</sup>. » De ce texte déchirant, une longue phrase finement ponctuée et structurée se démarque par les ponts qu'elle jette entre l'écoute et l'affect :

J'en suis à regretter les jours de ta souffrance atroce sur le lit d'hôpital, quand j'arrivais par les corridors nauséabonds, traversés de gémissements vers la momie épaisse de ton corps emmaillotté et que j'entendais tout à coup émerger comme le

<sup>19</sup> H. MICHAUX. « Portrait des Meidosems », *La Vie dans les plis*, O.C., II, p. 206.

<sup>20</sup> H. MICHAUX. « Agir, je viens » dans « Poésie pour pouvoir », *Face aux verrous*, O.C., II, p. 446.

<sup>21</sup> H. MICHAUX. « La lettre », *Épreuves, exorcismes*, O.C., I, p. 793.

<sup>22</sup> Il s'agit d'une publication que, par pudeur, Michaux a souhaité discrète : un tirage restreint est distribué à des amis et connaissances de l'écrivain et de sa défunte femme.

<sup>23</sup> H. MICHAUX. *Nous deux encore*, O.C., II, p. 149. Cette métaphore de la corde qui vibre se trouvait déjà dans un poème plus ancien, « Le grand violon » (H. MICHAUX. *Plume précédé de lointain intérieur*, O.C., I, p. 599).

« la » de notre alliance, ta voix, douce, musicale, contrôlée, résistant avec fierté à la laideur du désespoir, quand à ton tour tu entendais mon pas, et que tu murmurais, délivrée « Ah tu es là »<sup>24</sup>.

Je lis dans ces quelques lignes toute la puissance des attaches créées par le son, que l'homophonie la/la<sup>25</sup> vient souligner en son point culminant, entre deux êtres vibrant sur la même note. La femme entend le pas de l'homme, l'homme entend la voix de la femme traverser le bruit des plaintes : il y a attachement, appartenance, reconnaissance, identité par le son et par l'écoute.

### *Inventions et fantasmes sonores*

#### *La poésie performative*

Dans un rapport distinct à l'exorcisme, on compte chez Michaux de nombreux poèmes performatifs, c'est-à-dire, dans plusieurs cas, des poèmes « combattifs » qui tiennent lieu d'offensive. Dans quelques cas particuliers, cette offensive s'exprime par le son. L'esthétique du performatif<sup>26</sup>, dont assure Claude Fintz, se réalise depuis *La nuit remue*. Ce recueil, on l'aura saisi grâce aux exemples cités au fil de ma lecture (« L'éther », « L'avenir », etc.), sollicite éminemment l'oreille. Le célèbre poème « Contre ! » fait entendre la puissance et la violence du refus michaldien :

Je vous construirai une ville avec des loques, moi !  
[...] qui viendra vous braire au nez,  
Et au nez gelé de tous vos Parthénons, vos arts arabes et de vos Mings.

Avec de la fumée, avec de la dilution de brouillard  
Et du son de peau de tambour,  
Je vous assoierai des forteresses écrasantes et superbes [...]

Glas ! Glas ! Glas sur vous tous, néant sur les vivants! [...]

---

<sup>24</sup> H. MICHAUX. *Nous deux encore*, O.C., II, p. 154.

<sup>25</sup> Cette homophonie est relevée par F. HUYBRECHTS (2010) dans *Euterpe et Michaux, une passion réciproque. Pour une vision synchrétique des rapports d'Henri Michaux à la musique*, mémoire, Université libre de Bruxelles, p. 37.

<sup>26</sup> C. FINTZ (2004). *Henri Michaux « homme bombe »*. *L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug – Université Stendhal, p. 129.



Oh monde, monde étranglé, ventre froid !  
Même pas symbole, mais néant, je contre, je contre,  
Je contre et te gave de chiens crevés.  
En tonnes, vous m'entendez, en tonnes, je vous arracherai ce que vous m'avez  
refusé en grammes<sup>27</sup>.

Déranger par son braiment, jouer du tambour, sonner le glas : tous ces gestes de contestation rageuse tiennent presque à mon sens de l'incantation. Le poème aux évocations percussives (et le rythme même des vers) devient un rituel au tambour, chargé d'annoncer haut et fort – *vous m'entendez* – la destruction imminente des humains honnis. La voix de ces poèmes est assurée : « Dans le chant de ma colère il y a un œuf [...] / Je suis gong et ouate et chant neigeux, / Je le dis et j'en suis sûr<sup>28</sup>. » Le recueil *Face aux verrous* réunit des textes à la force de frappe, en particulier avec le triptyque *Poésie pour pouvoir*. Ses vers ont d'ailleurs retenti à l'oreille d'un Pierre Boulez qui, inspiré par leur qualité rythmique, en a réalisé une adaptation musicale<sup>29</sup>. Le poème « Mouvements » concentre une masse sonore :

au vacarme  
au rugissement, si l'on donnait un corps...  
aux sons du cymbalum, à la foreuse perçante [...]  
aux saccades, aux grondements, aux déferlements  
aux marées de sang dans le cœur<sup>30</sup>

### ***Des compositions imaginaires***

À la différence de la poésie de combat, les récits de compositions imaginaires jouent sur les registres ludique, magique, et parfois absurde. J'ai souligné dans le chapitre sur l'écoute contemplative que la rêverie était conçue par Michaux comme une forme d'écriture mentale. Celle-ci se trouve mise en jeu dans les récits d'inventions sonores. Un fragment de « En rêvant à partir de peintures énigmatiques » directement inspiré du tableau *Image à la maison verte*

---

<sup>27</sup> H. MICHAUX. « Contre ! », *La nuit remue*, O.C., I, p. 457-458.

<sup>28</sup> H. MICHAUX. « Je suis gong », *La nuit remue*, O.C., I, p. 505.

<sup>29</sup> P. BOULEZ. *Poésie pour pouvoir* (1958), œuvre pour bande magnétique (récitant) et trois orchestres, 18 min. Cette adaptation a été désapprouvée par Michaux : « Mes poèmes et tout spécialement "Poésie pour pouvoir", "Je rame" et "Agir, je viens", sont déjà parlés. Une voix intérieure les dit et fortement. Qui ne l'entend pas ne l'entendra jamais » (Michaux à Michel Mathieu, théâtre de l'Acte, Toulouse, 24 janvier 1979, AHM, cité dans J.-P. MARTIN (2003). *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », p. 543).

<sup>30</sup> H. MICHAUX. « Mouvements », dans « Poésie pour pouvoir », *Face aux verrous*, O.C., II, p. 437.

(1944) de René Magritte<sup>31</sup> fait place, dans l'imagination de celui « [q]ui ressent les inclinations plus que les faits », à la musique d'un violoncelle géant secouant un voisinage conformiste de « sons nulle part ailleurs entendus<sup>32</sup> ». Dans « L'insoumis » (*Plume*), Michaux met en scène un « Je » à la nature rêveuse, imaginative :

Attaquant son cœur à grands coups de café, ou même simplement de fatigue, ou même simplement d'imagination et du fluide intense de son désir, il décolle. Il regarde ensuite le monde des objets immobiles, mais qui commencent à chanter, à tenir la note.

Les immeubles des boulevards, comme appelés à devenir d'immenses vaisseaux, commencent à se caréner. [...] Ses tempes chantent haut, en ténor. [...] Dans la tempête, il entend le Monde, comme il sonne vraiment. Oh! Qu'il résonne étrangement<sup>33</sup> !

L'écoute du rêveur est magnifiée. L'emploi du mot carène représente le monde comme une construction mouvante; par ce choix sémantique, Michaux annonce les métaphores marines des récits d'expérience musicale. Mais au-delà du vocabulaire employé, la force heuristique de ces brefs récits de « compositions sonores » est de présenter le corps comme le lieu de naissance des sons, comme l'espace où transitent les sons. Deux textes notables, issus de *La nuit remue*, exposent cette présence par le souffle et/ou cette naissance par le son. « En respirant » nous place face à la puissance du souffle :

Parfois je respire plus fort et tout à coup, ma distraction continuelle aidant, le monde se soulève avec ma poitrine. [...] Le son d'un violoncelle, le bruit d'un orchestre tout entier, le jazz bruyant à côté de moi s'efface dans un silence de plus en plus profond, profond, étouffé. Leur légère égratignure collabore (à la façon dont un millionième de millimètre collabore à faire un mètre) à ces ondes de toutes parts qui s'enfantent, qui s'épaulent, qui font le contrefort et l'âme de tout.

Le souffle agit sur les ondes sonores, le son y est délivrance et labeur. Il y a dans ces récits une volonté d'expulsion hors de soi qui fait « [t]out trembl[er] de vibrations<sup>34</sup>. » Dans le récit « Crier », la présence par le souffle permet d'engendrer des formes, des objets. Pour apaiser la douleur d'un panaris, s'il faut demeurer discret dans sa chambre d'hôtel, on peut « sortir de

---

<sup>31</sup> R. MAGRITTE (1898-1967). *Image à la maison verte*, huile sur toile, 1944.

<sup>32</sup> H. MICHAUX. « En rêvant à partir de peintures énigmatiques », *Émergences, résurgences*, O.C., III, p. 705. Pour les deux citations.

<sup>33</sup> H. MICHAUX. « L'Insoumis », *Plume précédé de Lointain intérieur*, O.C., I, p. 588.

<sup>34</sup> H. MICHAUX. « Crier », dans « Mes propriétés », *La nuit remue*, O.C., I, p. 483.

[s]on crâne des grosses caisses, des cuivres, et un instrument qui résonn[e] plus que des orgues », et ainsi composer « un orchestre assourdissant<sup>35</sup>. » Le narrateur hurlera ensuite sans crainte à travers le vacarme qu'il a engendré. Michaux reprendra la trouvaille avec un « Instrument à conseiller : le tonnerre d'appartement » (*La Vie dans les plis*). Cet instrument rend tolérable les cris d'enfants :

Au lieu de détruire tous les gamins des environs, on peut plus pacifiquement faire régner le tonnerre dans l'appartement, ou dans la pièce d'où partent les cris déchireurs de paix.  
Il y faut une grande force de volonté bruitante (une certaine pratique des grands orchestres peut mettre sur le bon chemin).  
Dès que c'est en train, ça va tout seul et peut durer longtemps et plus aucun cri ne filtre à travers le barrage sonore<sup>36</sup>.

Il existe donc chez Michaux quelque chose de l'ordre de la « volonté bruitante », explicite dans sa force d'affirmation et d'auto-préservation. Dans l'ensemble, sous toutes les formes sensibles et variées qu'ils prennent - voix, chants, cris, bruits, instruments –, les exorcismes par le son expriment cette nécessité impérativement : celle de faire du bruit pour exister, celle d'une existence qui se doit d'être écoutée, en soi et par l'autre.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 483.

<sup>36</sup> H. MICHAUX. *La vie dans les plis*, O.C., II, p. 162.

## Conclusion

*On n'entend que ce qu'on écoute.*

Cette assertion, dans l'écho de la phénoménologie de Merleau-Ponty, a permis de dégager l'audition de sa réalité « objective » et de comprendre l'écoute comme un acte de perception, un acte de sélection de la part du sujet écoutant, animé d'intentions diverses qui orientent ses choix. L'assertion, par sa forme, à la présence du « que », annonce une restriction : il y aura toujours des restes. On choisit d'écouter ceci, faisant alors silence sur cela. Ces choix sont ceux de Michaux, ceux également des différents chercheurs qui ont nourri le discours critique sur l'écrivain. Ce sont les miens, enfin, car il en va de même pour toute lecture. « On n'interprète pas Michaux sans lui être pour une part contraire, et le réduire, tellement il paraît avoir suggéré déjà si illusoire que ce soit, toutes les interprétations<sup>1</sup> », écrit Bellour.

J'ai mené une lecture en trois parties qui s'est penchée sur le jeu musical, l'écoute de sons, de musiques et l'écriture sonore. Par son étendue, par son ambitus, cette lecture a je pense rendu manifeste la « surprenante liberté de variation qui a toujours été celle de Michaux<sup>2</sup> ». Le parcours emprunté a-t-il permis de suivre l'expérience sonore et musicale dans ses défilements, dans ses manifestations acoustiques et temporelles ? Que retient-on en définitive de ces multiples expériences ? J'aimerais faire entendre le dialogue riche, les liens tissés entre l'ensemble des chapitres<sup>3</sup>.

Une synthèse des propositions méthodologiques du champ comparatiste des études musico-littéraires m'a invitée – sans jamais chercher à assujettir le littéraire au musical – à écouter la musique dans le texte à la fois à travers le discours qui en est tenu (*logogène*) et à travers la langue de l'écrivain (*mélogène*). On conçoit désormais que littérature et musique proposent toutes deux un travail sensible sur le temps, toujours inscrit dans la durée, et un travail sur le son, singuliers à chaque auteur – écrivain et compositeur.

---

<sup>1</sup> R. BELLOUR (2011). *Lire Michaux*, coll. « Tel », n°381, Paris, Gallimard, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 585.

<sup>3</sup> Tel qu'annoncé en introduction, leurs correspondances dépassent les divisions de section.

La phénoménologie merleau-pontienne, en réponse à une pensée objectivante, propose de retourner au monde vécu, au monde sensible en deçà du monde « objectif ». Elle réinvestit le sujet de la perception par le corps sentant. La perception peut se comprendre comme la saisie d'« un sens immanent au sensible avant tout jugement<sup>4</sup> ». Se défaire du savoir préconçu, c'est alors être animé par la volonté d'entendre et de sentir naïvement; c'est s'engager, par un projet descriptif, à retracer son expérience singulière.

Si le « moi » est transitoire chez Michaux, s'il est une position d'équilibre comme il l'écrivait dans *Plume*, il faut comprendre que les sujets michaldiens se constituent et se meuvent à partir d'une somme d'expériences, de multiples possibles<sup>5</sup>. L'expérience du sensible est liée à une quête de savoir. La démarche expérimentale de Michaux (en écriture, en peinture, en musique) le conduit à douter, à questionner le rapport qu'il entretient au monde par son corps. Ses trois pratiques artistiques distinctes ont en commun cette volonté d'exploration, d'investigation sensible. Celui qui écrit pour « se parcourir », expérimente l'art des sons et frôle la démence par les psychotropes, se place alors en position d'inconfort pour se lancer dans un voyage intérieur, assuré d'y rencontrer des facultés inexplorées.

L'expérience sonore et musicale est alors toujours une expérience sensible ; elle fait intervenir les sens et les émotions lorsque les sujets de Michaux s'abandonnent au jeu et à l'audition. Le lien entre l'écoute et l'affect, le sens trouvé dans la sensation, le savoir esthétique sont autant d'éléments communiqués par l'écriture. À sa manière de cerner l'enfance depuis une région sensible, Michaux signale son intérêt pour le cénesthésique, la mémoire sensorielle du corps. La majorité des cas d'expérience sonore présente d'abord une mise à l'épreuve du corps : dans la pratique musicale, le jeu survient en réponse à un état de découragement ou de mélancolie, alors que le corps est abîmé ; dans les expériences psychotropes, Michaux plonge son corps dans une déroute par l'agitation et l'excitation des substances hallucinogènes ; dans la

---

<sup>4</sup> M. MERLEAU-PONTY (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1971, p. 44.

<sup>5</sup> Du « Je » affirmé des récits d'improvisation musicale au « Je » sans mémoire des expériences psychotropes (comme l'observait Fintz), au « Je » de plus en plus effacé, vacillant vers le « On » dans la contemplation, le sujet de la perception est multiple et changeant dans les expériences sonores.

contemplation, le jeûne altère, amoindri les forces du corps ; dans les exorcismes sonores, le son est l'expression d'un corps souvent morcelé.

Michaux envisage les arts comme des phénomènes. La musique est *art de l'élan, opération du devenir*. Son renouvellement est puisé dans sa dimension performative, car la musique se doit d'être incarnée, c'est-à-dire d'être jouée et entendue, pour exister comme phénomène. Je me suis intéressée au « corps musiquant<sup>6</sup> » dans l'écriture de Michaux, à ce corps de l'interprète dont Merleau-Ponty soutenait qu'il est le médiateur d'un monde. La musique, mettant en suspend le penser, permet à l'être de se panser. Elle est une thérapie par le corps engagé dans le jeu et l'écoute des sons. Liés dans l'instant, le musicien et son instrument partagent un rapport fraternel ; dans un dialogue « question-réponse », l'instrument devient le prolongement de la voix du musicien. L'écriture du jeu musical est performative et signale le pouvoir transformateur de l'expérience. La pratique induit un changement dans la perception, elle révèle des états, des ressentis, le « changement ruisselant des humeurs<sup>7</sup> ». En ce sens, le jeu et l'écoute, fondamentalement sains, accordent à l'être la préservation de soi et exorcisent un mal grâce à une pratique méditative. La musique et la contemplation atteignent et éveillent « [l]e fond de sagesse, même dans l'être le plus brouillon<sup>8</sup> ».

Les trois récits d'improvisations présentent la pratique intime d'un « Je » prêt à réagir, dont j'ai remarqué la qualité d'étonnement. Non-conformiste, l'improvisateur michaldien consent au risque comme remède à l'anxiété, contre le mesuré, contre la programmation du futur. Définie comme *praxis*, l'improvisation est une mise en mouvement par la spontanéité comme disposition initiale à la création, par l'impulsivité du geste. Né de la volonté du « désapprendre » et porté par un idéal d'inachèvement, le jeu musical que Michaux met en récit se relie à l'enfance, cet âge des possibles. Signe de l'ignorance et de l'expérimentation, du jeu spontané, associée à la fragilité, la sensibilité, au rêve et à l'insoumission, elle est une source conceptuelle d'inspiration pour approcher l'expérience en étant délié des préconceptions et des acquis de l'adulte.

---

<sup>6</sup> Voir M. DESROCHES, S. STEVANCE et S. LACASSE (dir.) (2014). *Quand la musique prend corps*, Montréal, PUM.

<sup>7</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 338.

<sup>8</sup> H. MICHAUX. « Désensevelissement », *Jours de silence, O.C.*, III, p. 1217.

Approcher le phénomène du son, plutôt que se restreindre au seul art musical, c'est déjà favoriser une rencontre phénoménologique de l'œuvre qui délaisse une compréhension de la musique depuis le canon culturel occidental. Michaux était de toute façon guidé par cette conviction : « ne pas tellement se décider à faire musique d'homme et surtout pas de compositeur<sup>9</sup> ». Les remarques musico-biographiques sur Michaux signalent, entre autres choses, que son intérêt pour la musique se détournait de la composition occidentale. Cela se lit dans sa curiosité pour les musiques traditionnelles (asiatiques, africaines et indiennes), son rejet de la musicalité et de l'harmonie, sa recherche de sonorités affreuses, son admiration pour la modestie de l'oiseau au chant infiniment varié (en dehors du système de notation musicale) et sa préférence pour les instruments primitifs, bruts (flute, lithophone, sanza, tambour, *etc.*).

Du côté spécifique de la phénoménologie de l'écoute et du son, Pradelle et les compositeurs de musique électroacoustique que sont Pierre Schaeffer et Pierre Henry ont contribué à poser certains jalons, à savoir d'abord que « l'écoute est une mise en forme incessante du temps immanent<sup>10</sup> », ensuite, qu'une écoute phénoménologique encourage la perception du son à l'état brut, la sélection de ses qualités et peut inviter l'auditeur à nommer les sons, dans un processus d'appropriation et de création. Par sa compréhension de l'œuvre musicale comme un ensemble de trajets, Michaux donne des pistes d'une phénoménologie de l'écoute. Capter le son et la musique par l'écriture devient un projet. La nature immédiate, éphémère, passagère et invisible du son s'exprime, par exemple, à travers la métaphore filée sur la musique et les sons. Incluse dans le champ sémantique de la marine, de l'aquatique, du liquide, cette métaphore se décline en de nombreux sens : navire, ancrage dans le son, vagues, rythme, nage, bain, immersion, noyade, *etc.*

Sous l'influence des psychotropes, les expériences sonores se caractérisent un foisonnement du son, très détaillé. L'écoute hallucinée amplifie les bruits et les sons quotidiens, elle accentue la matérialité acoustique de la langue parlée et écrite, elle donne lieu à des présences

---

<sup>9</sup> H. MICHAUX. « Premières impressions », *Passages, O.C.*, II, p. 341.

<sup>10</sup> D. PRADELLE (2005). « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », dans D. COHEN-LEVINAS (dir.). *Musique et Philosophie. Recueil d'esthétique, de philosophie de l'art et de poïétique*, Opus 2, Paris, L'Harmattan, coll. « Orfeo », p. 25.

sonores de type hallucinatoire à valeur phénoménale, ainsi qu'à des expériences d'audition musicale. Ces dernières engendrent tour à tour : des visions multiples, lorsque l'attention se détourne de la musique entendue ; une musique hallucinée au rythme syncopé qui se superpose à l'œuvre originale ; une transformation spirituelle par l'écoute musicale. L'audition musicale mène aussi à la prise en compte d'une musique silencieuse en soi. Il importe alors de se fondre dans le son, dans une note, comme le fait le musicien à l'écoute de son propre jeu, comme le fait le contemplatif à l'écoute du son intérieur, sans bruit et sans parole, dans l'unité que lui offre le silence. Cette unité trouvée dans le son est tout aussi perceptible dans les exorcismes sonores.

Tous les états d'écoute, jeu et audition inclus, agissent sur le rapport au temps et se trouvent étroitement liés au présent – c'est-à-dire, dans les trois présents de Saint-Augustin, *au présent qui porte sur le présent*, nommé la perception. L'ici et maintenant de l'improvisation musicale, pratique éphémère et art de l'instant, s'apparente à celui de la méditation et de la contemplation. Au sein des récits d'improvisation musicale, le traitement du temps de l'énonciation tend à rapprocher la performance du jeu avec l'instant présent, particulièrement pour « Premières impressions » et « Dans l'eau changeante des résonances ». La musique a non seulement la faculté de rendre le temps sensible et de le suspendre, mais elle invite aussi le musicien, l'auditeur, l'être à trouver son propre tempo, son propre rythme dans un acte d'individuation. Dans l'écoute contemplative, l'écriture méditative de *Jours de silence* et de *Moments. Traversées du temps* met de l'avant la perception au présent, sans jugement, dans une forme de non-agir empreinte de sagesse. La méditation peut dévoiler une attitude phénoménologique en redonnant sa force heuristique à l'acte de perception sensible, comme l'entend Fabrice Midal. L'écoulement du temps est perçu comme une musique, les rythmes frappés mènent l'être à un silence plein : l'écriture donne alors à lire une partition du temps vécu. Dans les récits d'expériences psychotropes, la mescaline impose un nouveau cadre sensoriel et temporel : le temps « immense » est traversé de séries d'impressions interrompues. Le présent sans cesse fractionné, l'augmentation et la variation des vitesses créent un choc chez l'auditeur qui ressent soudain avec étrangeté le tempo « ralenti » des mélodies entendues. Les rythmes sont élus, par delà la musique, comme remède au cœur de la frénésie



mescalinienne. Ce ressourcement pulsé se retrouve dans la pratique musicale et méditative. Intégrer un rythme et le faire sien est une façon d'habiter le temps.

C'est dire qu'en marge du temps conventionnellement mesuré, l'écoute impose alors une autre mesure, sa propre mesure.

Chargée de suivre ces variations de rythmes et de *tempi*, l'écriture des expériences sonores se trouve placée au contact de l'immédiat. Michaux pratiquait l'écriture comme réponse « à l'événement du sensible<sup>11</sup> », tel que le suggère Bellour. Son écriture donne une postérité aux improvisations sonores, par nature incarnées sans partition dans le vécu, autrement restées sans trace matérielle<sup>12</sup>. Dans les expériences psychotropes, le projet d'écriture, affiché dans son état fragmenté, doit composer avec la vitesse mescalienne et la lenteur de l'écrit : Michaux cherche une langue brute et immédiate, apte à exprimer la succession des sensations nouvelles. « Chez lui, tout est en perpétuel mouvement d'écriture et de réécriture<sup>13</sup>. » L'élaboration d'une langue à soi, simple, souple, mobile, est un exercice de compromis, du fait de la surcharge (sémantique) du langage, de ses conventions, et du risque de fixité qui lui est associé par Michaux.

Les tenants des études musico-littéraires illustrent que la langue, par ses qualités sonores et rythmiques, partage des affinités avec l'art musical. Replacer la pratique de la lecture dans une perspective historique permet de comprendre que l'expérience du langage parlé façonne celle du langage écrit et que la lecture dite silencieuse engage le sens de l'ouïe et convoque une écoute intime. Comme le souligne Locatelli, « l'écrivain crée en silence, en mots, une musique [...] qu'il revient au lecteur d'imaginer<sup>14</sup> ». En refusant les transpositions de son œuvre, Michaux signale que ses textes s'entendent déjà à travers une lecture solitaire. Il met l'écriture en relation avec un travail sonore (phonique) et rythmique (syntaxique) : l'écrivain, en

---

<sup>11</sup> R. BELLOUR (2011). *Op. cit.*, p. 23.

<sup>12</sup> Concevoir la musique tel ce jeu humain pour *survivre autrement qu'en traces*, c'est certes envisager le son comme une clé de la survivance, en y trouvant une salvation à la détresse du deuil qui se passe du support de l'écriture, mais cela suggère encore ceci : que quelque chose du son puisse survivre, demeurer, en dehors de ce que nous nommons « trace ». Qu'est-ce alors qu'une trace auditive ?

<sup>13</sup> C. FINTZ (2004). *Henri Michaux « homme bombe ». L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug - Université Stendhal, p. 136-137.

<sup>14</sup> A. LOCATELLI (2011). *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », p. 12.

capteurs de sons, décrit la musicalité des langues et des voix, s'intéresse à la sonorité des mots, à la performativité de la langue. Marques d'oralité, voix dans l'écriture, inventions langagières (néologismes, répétitions d'onomatopée), jeux phoniques, rythmiques, prosodiques et syntaxiques : par tous ces traits, l'écriture de Michaux s'approche d'une écriture cinétique telle que circonscrite par Locatelli. Les récits sur la musique présentent une attention aux sonorités et aux effets de répétition, d'accentuation par la syntaxe ; les récits d'écoute hallucinée se caractérisent par un style hachuré, par une phrase accumulative ; les récits d'écoute contemplative font place à une écriture sereine au rythme ralenti.

Avec les exorcismes sonores, on se situe définitivement du côté performatif de l'écriture. Les cris et les bruits peuvent exprimer la destruction, mais la voix est un pilier du soi et le chant est synonyme de délivrance et guérison. Les compositions imaginaires (de type instrumental) marquent une affirmation de soi et la capacité d'engendrer des formes depuis son corps, par le souffle. Poésie de combat, d'affirmation, de souffrance et de deuil, l'exorcisme par le son fait retentir la nécessité d'être entendu, la reconnaissance de soi et de l'autre à travers le son.

Sous toutes ses facettes, l'expérience du son est en somme radicalement transformatrice. J'ai amorcé ma lecture en exposant la réflexion esthétique de Michaux sur l'art musical. Mais de l'« esthésique » à l'« esthétique », dans une perspective phénoménologique, c'est la pratique et la performance, c'est l'expérience de la musique et du son qui mènent Michaux à développer une philosophie. Une éthique de vie est portée par l'ensemble des expériences sonores et musicales. Impermanent, le son est chez Michaux l'expression de la vie même : mouvement, passage, inachèvement... Si, comme l'écrit De Raymond, « seule l'espérance en un dépassement du temps permet d'oser risquer le temps, son temps, en improvisant<sup>15</sup> », alors Michaux y consent pleinement, dans l'expérience du jeu sonore comme dans celle de l'écriture. À la recherche d'un autre temps, vécu de l'intérieur, d'un rythme à soi, d'une musique pour soi, pour s'ausculter, se reconnaître, puis momentanément s'oublier dans la contemplation, à la recherche de sonorités singulières, à l'écoute des résonnances, des sons qui le traversent un instant, et passent, passent encore, à l'écoute du murmure des voix, des mots

---

<sup>15</sup> J.-F. DE RAYMOND (1980). *L'improvisation. Contribution à une philosophie de l'action*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, p. 124.

prophétisant, d'une musique entendue en soi, d'un jeu ponctuel voué à disparaître, mais intimement puissant dans l'instant, avant de retourner encore et toujours au silence – à la recherche et à l'écoute de tout cela, Michaux a exprimé que l'art des sons est « une façon non d'être, mais de vivre, de se sentir vivre<sup>16</sup> ».

---

<sup>16</sup> H. MICHAUX. « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Passages, O.C.*, II, p. 369.

## Bibliographie

### Corpus

MICHAUX, Henri. *Œuvres complètes*, 3 vols., édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1998-2004.

### Cadre critique et théorique

ACCAOUI, Christian (2001). *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer.

ANDRÉ, Philippe (2011). *Elegiac Cycle : Brad Mehldau*, Paris, Outre Mesure.

ARROYAS, Frédérique (2001). *La lecture musico-littéraire. À l'écoute de Passacaille de Robert Pinget et de Fugue de Roger Laporte*, Montréal, PUM, coll. « Espace littéraire ».

ARROYAS, Frédérique (2007). « *Les variations Goldberg* de Nancy Huston ou la désacralisation de l'œuvre musicale », *Études littéraires*, vol. 43, n°2, p. 113-135.

BACKÈS, Jean-Louis (1994). *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, coll. « Perspective littéraire » (voir en particulier les chapitres « Premières esquisses », p. 11-26 ; « Systèmes et transpositions », p. 249-264 ; « Comment finir ? », p. 265-268).

BACKÈS, Jean-Louis, COSTE, Claude et PISTONE, Danièle (dir.) (2001). *Littérature et musique dans la France contemporaine. Actes du colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne*, Presses universitaires de Strasbourg (voir en particulier les articles de T. HIRSBRUNNER, « L'intelligibilité du texte poétique dans la composition musicale », p. 101-107 ; J.-Y. BOSSEUR, « Musique/verbe : interactions », p. 109-117 ; P. SAUVANET, « Temps littéraire et temps musical (à partir de quelques expériences d'Henri Michaux) », p. 209-216).

BELLOUR, Raymond (2011). *Lire Michaux*, coll. « Tel », n°381, Paris, Gallimard.

BÉTHUNE, Christian (2009). « L'improvisation comme processus d'individuation », *Critical studies in improvisation / Études critiques en improvisations*, vol. V, n°1, URL : < <http://www.criticalimprov.com/article/view/991> > (page consultée le 10 octobre 2016).

BOSSEUR, Jean-Yves (2008). « VII. L'improvisation, de l'apprentissage à la pratique » dans *La musique du XXe siècle à la croisée des arts*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », p. 229-233.

BRÉCHON, Robert (2005). *Henri Michaux. La poésie comme destin*, Paris, Aden, coll. « Le cercle des poètes disparus ».

- BROOME, Peter (2004). « Michaux : Music from the Edge », *Nottingham French Studies*, vol. XLIII, n°2, summer 2004, p. 34-44.
- BRUN, Anne (2012). « L'expérience hallucinogène d'Henri Michaux à l'épreuve de l'inconscient : influence du surréalisme », *Topique*, vol. II, n°119, p. 109-121, URL : < [www.cairn.info/revue-topique-2012-2-page-109.htm](http://www.cairn.info/revue-topique-2012-2-page-109.htm) > (page consultée le 10 octobre 2016).
- BRUNEL, Pierre (1997). *Les Arpèges composés : musique et littérature*, Paris, Klincksieck.
- CARON, Sylvain, MÉDICIS, François de et DUCHESNEAU, Michel (dir.) (2006). *Musique et modernité en France*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres ».
- CASTARÈDE, Marie-France (2001). « L'enveloppe vocale », *Psychologie clinique et projective*, n°7, p. 17-35.
- CHARBAGI, Haydée (2008). « Poétique du passage : Henri Michaux et la musique », communication de la journée d'étude *Arts poétiques et arts d'aimer*, organisée à Paris 8 – Saint-Denis, le 6 mai 2008, URL : < <http://www.fabula.org/colloques/document1083.php> > (page consultée le 5 mars 2015).
- CUPERS, Jean-Louis (1988). « Première partie : Questions de méthode », *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, p. 13-105.
- DALLAIRE-TREMBLAY, Frédéric (2014). « Le Trésor Archange : un voyage dans la mémoire et la musique de notre langue », *Création sonore et cinéma contemporain : la pensée et la pratique du mixage*, thèse de doctorat, Université de Montréal/Université Paris 10, p. 161-191.
- DELPY, Julie-Anne, LOCATELLI, Aude (2009). « Littérature et musique : points d'achoppement et de rencontre », *Québec français*, n°152, p. 30-33.
- DEPRAZ, Nathalie (2012). *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus ».
- DE RAYMOND, Jean-François (1980). *L'improvisation. Contribution à une philosophie de l'action*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN.
- DERRIDA, Jacques (1996). *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1972). « La différance »; « La Mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, p. 1-29 ; 247-324.
- DESROCHES, Monique, STEVANCE, Sophie et LACASSE, Serge (dir.) (2014). *Quand la musique prend corps*, Montréal, PUM.
- DONGUY, Jacques (dir.) (2007). « Poésie sonore », dans *Poésies expérimentales. Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les presses du réel, p. 121-181.
- DUMOULIÉ, Camille (dir.) (2006). « IV. L'écriture musicale », *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie*, Paris, Desjonquères, coll. « Littérature & Idée », p. 207-283.

- Études littéraires*, vol. XV, n°1 (dossier « Littérature et musique »), avril 1982, URL : < [www.erudit.org/revue/etudlitt/1982/v15/n1/](http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1982/v15/n1/) > (page consulté le 19 mai 2015).
- EDSON, Laurie (1985). *Henri Michaux and the Poetics of Movement*, Anma Libri, Stanford University, coll. « Stanford French and Italian Studies ».
- FINTZ, Claude (2004). *Henri Michaux « homme bombe ». L'œuvre du corps : théorie et pratique*, Grenoble, Ellug - Université Stendhal.
- FINCK, Michèle (2008). « Poésie et poétique du son en littérature comparée : pour une audiocritique », *SFLGC - Vox Poetica*, décembre 2008, URL : < <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/finck.html> > (page consultée le 12 juin 2016).
- GROUX, Pierre et MAULPOIX, Jean-Michel (textes réunis par) (1998). *Henri Michaux. Corps et savoir*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Éditions, coll. « Signes » (voir en particulier C. COSTE, « Michaux moraliste dans *Poteaux d'angle* », p. 149-172 » et P. SAUVANET, « Michaux musicien », p. 197-212).
- HALPERN, Anne-Élizabeth (1998). *Henri Michaux. Le laboratoire du poète*, Paris, Seli Arslan.
- HARMAT, Andrée-Marie (dir.) (2009). *Musique & littérature : jeux de miroirs*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, collection « Musique ».
- HUYBRECHTS, Florence (2010). *Euterpe et Michaux, une passion réciproque. Pour une vision synchrétique des rapports d'Henri Michaux à la musique*, mémoire présenté à l'Université libre de Bruxelles.
- INGOLD, Tim (2007). « Language, music and notation », *Lines. A Brief History*, Londres, Routledge, p. 6-38.
- KUNDERA, Milan (1986). *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- LEFORT, Claude (1978). *Sur une colonne absente. Écrits autour de Merleau-Ponty*, Paris, Gallimard.
- LEVAILLANT, Denis (2012). *Éloge du musical*, DLM éditions.
- LOCATELLI, Aude (2001). *Littérature et musique au XX<sup>e</sup> siècle*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF.
- LOCATELLI, Aude (2011). *Jazz belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes ».
- LOCATELLI, Aude (2006). « Jazz et musique-fiction », dans DUMOULIÉ, Camille (dir.), *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie*, Paris, Desjonquères, coll. « Littérature & Idée », p. 246-256.
- LOCATELLI, Aude et LANDEROUIN, Yves (dir.) (2008). *Musique et roman*, Paris, Le Manuscrit, coll. « L'Esprit des Lettres » (voir en particulier : T. PICARD, « L'évocation musicale : une importante modalité d'accomplissement de l'idéalité musicale en littérature », p. 23-40 ; A. LOCATELLI, « Formation, oppositions, partitions : quelques réflexions sur l'*ekphrasis* musicale dans *Body and Soul* de Frank Conroy », p. 207-223).
- MANGUEL, Alberto (1996). *Une histoire de la lecture*, traduction par Christine Le Bœuf,

- Actes Sud/Leméac, coll. « Babel », [1998 pour la traduction].
- MARIÉTAN, Pierre (2005). *L'environnement sonore. Approche sensible, concepts, modes de représentation*, Champ social éditions, coll. « Musique Environnement ».
- MARTIN, Jean-Pierre (1998). « Écoutons-les écrire », dans *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, p. 9-48.
- MARTIN, Jean-Pierre (2003). *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies ».
- MATHIEU, Jean-Claude et COLLOT, Michel (1987). *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris, José Corti, 1987 (voir en particulier R. DADOUN. « La ténuité de l'être », p. 13-29 ; M. COLLOT, « Poétique de la misère », p. 45-56 ; S. MEITINGER, « Henri Michaux ou de la métamorphose », p. 105-116 ; É. RABATÉ, « L'enfance », p. 117-130 ; H. MESCHONNIC, « Le rythme et le poème chez Henri Michaux », p. 185-208 ; P.-J. FOURNAU, « La dérive des signes », p. 243-256 ; M.-C. DUMAS, « "Une sorte de folle rhétorique". Sur quelques usages de la langue dans la drogue », p. 257-269).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- MONETTE, Annie (2014). Ré-écriture(s) de la drogue : de Quincey, Baudelaire, Huxley, Michaux, Duits, thèse présentée à l'Université du Québec à Montréal.
- MOUCHARD, Claude (1976). « La "pensée expérimentale" de Michaux », dans DADOUN, Roger (dir.). *Ruptures sur Henri Michaux*, Paris, Payot, coll. « Traces », p. 159-208.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2010). *La musique, les images et les mots*, Montréal, Fides, coll. « Métissages ».
- ONG, Walter J (1982). *Oralité et écriture. La technologie de la parole*, traduction par H. Hiessler, Paris, Belles Lettres, [2014 pour la présente édition].
- OUTERS, Jean-Luc (2016). « Une philosophie du non », dans MICHAUX, Henri, *Donc c'est non*, lettres réunies, présentées et annotées par Jean-Luc Outers, Paris, Gallimard, p. 9-21.
- PIETTE, Isabelle (1987). *Littérature et musique. Contributions à une orientation théorique : 1970-1985*, Namur, Presses universitaires de Namur.
- PRADELLE, Dominique (2005). « Y a-t-il une description de l'expérience musicale vierge de tout savoir préalable ? », dans COHEN-LEVINAS, Danielle (dir.), *Musique et Philosophie. Recueil d'esthétique, de philosophie de l'art et de poétique*, Opus 2, Paris, L'Harmattan, coll. « Orfeo », p. 11-49.
- REIBEL, Emmanuel (2011). « Musique et littérature : plaidoyer pour la création d'un champ disciplinaire par-delà les disciplines », *Fabula-LhT*, n°8 « Le partage des disciplines », URL : < <http://www.fabula.org/lht/8/reibel.html> > (page consultée le 4 mai 2016).
- RICOEUR, Paul (1975). *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- ROBERTS, Nicholas (2009). « Subverted Claims : Cortazar, Artaud, and the problematics of Jazz », *The Modern Language Review*, vol. CIV, n°3, juillet, p. 730-745.

- ROBINSON, Mark (dir.) (2002). *Words Out Loud : ten essays about poetry readings*, Devon, Stride.
- ROGER, Jérôme (2000). *Henri Michaux. Poésie pour savoir*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- ROGER, Jérôme (1996). « L'idéogramme dans la phrase » dans HALPERN, Anne-Élisabeth et MIHAÏLOVICH-DICKMAN, Véra (dir.), *Quelques orientes d'Henri Michaux*, Suillyzeau, Findakly, p. 191-228.
- ROYÈRE, Anne-Christine (2009). *Henri Michaux. Voix et imaginaires des signes*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle.
- SAUVANET, Pierre (1998). « Michaux musicien », dans GROUIX, Pierre et MAULPOIX, Jean-Michel (textes réunis par) (1998). *Henri Michaux. Corps et savoir*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Éditions, coll. « Signes », p. 197-212.
- SAUVANET, Pierre (2000). *Le rythme et la raison*, tome I « Rythmologiques » et tome II « Rythmanalyses », Paris, Éditions Kimé.
- SAUVANET, Pierre (2001). « Temps littéraire et temps musical (à partir de quelques expériences d'Henri Michaux) », dans *Littérature et musique dans la France contemporaine : actes du colloque des 20-22 mars*, textes réunis Jean-Louis Backès, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, p. 209-216.
- SAUVANET, Pierre (2006). « L'improvisation entre création et interprétation », dans LACCHÈ, Mara (dir.), *L'imaginaire musical entre création et interprétation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », p. 163-176.
- SCHAEFFER, Pierre (1941-1942). *Essai sur la Radio et le Cinéma, esthétique et technique dans les arts-relais*, Paris, Allia, [édition établie en 2010].
- SOLOMOS, Makis (2012). « Entre musique et écologie sonore : quelques exemples », *Sonorités*, n°7, p. 167-186, URL : < <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00769908> > (page consultée le 10 novembre 2016).
- SOLOMOS, Makis (1999). « Schaeffer phénoménologue », dans *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*, collectif, Paris, Buchet/Chastel-INA/GRM, p. 53-67.
- SOUNAC, Frédéric (2014). *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes ».
- TROTET, François (1992). *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, Paris, Albin Michel.
- TIFFON, Vincent (2005). « L'image sonore : la présence invisible », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, n°2 « Traces d'invisible », URL : < <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=92> > (page consultée le 10 avril 2016).
- VELASCO-PUFLEAU, Luis (2012). « Réflexions sur l'improvisation et l'implication sociale de l'éducation musicale. Dialogue avec Jean-Yves Bosseur », *Critical studies in improvisation / Études critiques en improvisations*, vol. XIII, n°1, URL : < <http://www.criticalimprov.com/article/view/1731> > (page consultée le 2 novembre 2016).



WYSCHNEGRADSKY, Ivan (1936). *Une philosophie dialectique de l'art musical. Loi de la pansonorité*, annoté par Franck Jedrzejewski, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », [2005 pour la présente édition].

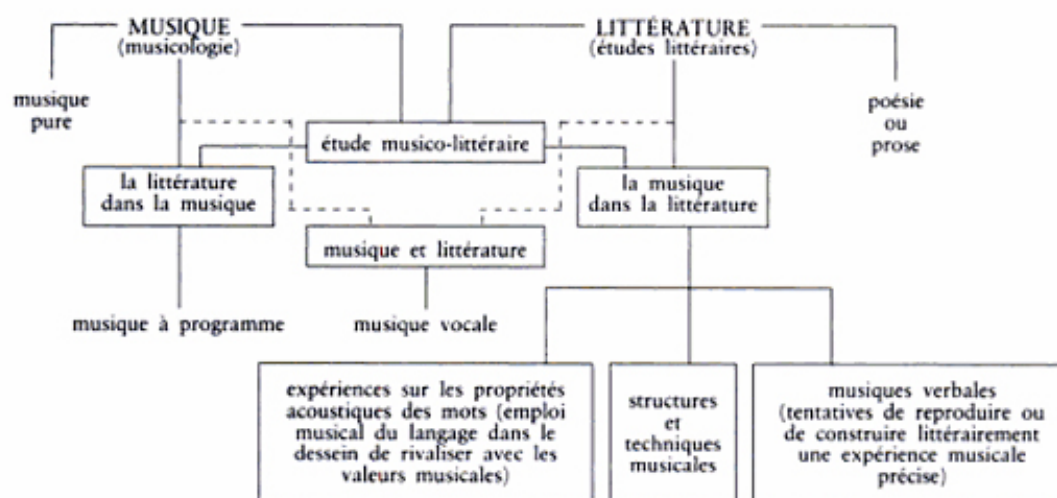
ZUMTHOR (1990). *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours ».

ZUMTHOR, Paul (1983). *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

## Annexe

### Organigramme de Steven Paul Scher

#### Organisation des études musico-littéraires



Reproduit dans J.-L. CUPERS (1988). *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique. Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, p. 105.