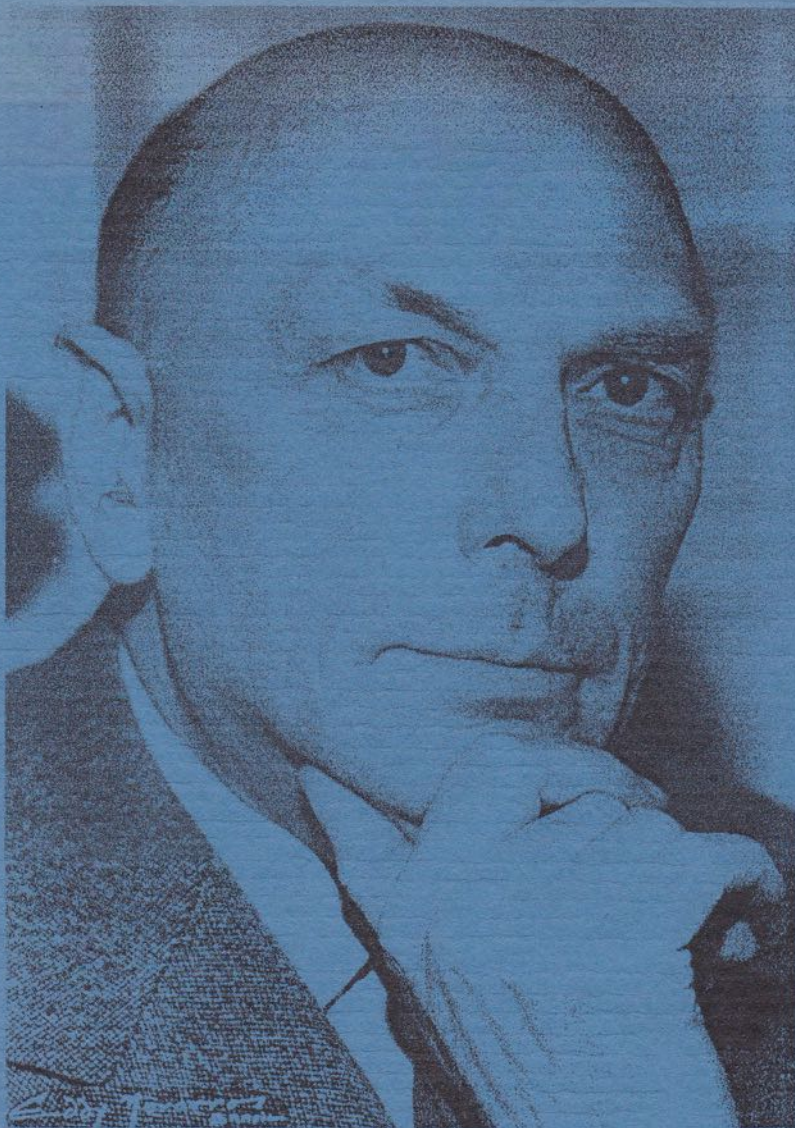


Calme et Bleu



Actes du Colloque de Cerisy :

*Henri Michaux
est-il seul ?*

Instants-passages

Clara Maïda

Article published in *Nouveaux Cahiers Bleus* n°13.

Actes du Colloque de Cerisy: Henri Michaux est-il seul? (pages 89-93)

Colloquium: June 30-July 7, 1999. Éditions Les Cahiers Bleus, Troyes (FR)

Article about the piece *Instants-Passages*¹ for soprano, clarinet, violoncello and percussion

(adapted from excerpts from *L'infini turbulent*² by Henri Michaux)

Commissioned by INSIEME ensemble. Premiere: January 23rd, 1998. Soirées Musicales d'Arles

See the original text: page 11 of the PDF file

English translation: Clara Maïda

Over the last few years, my compositional research has been an attempt to articulate musical discourse along the same lines as unconscious psychic processes. *Instants-Passages* outlines a moving network of plural sound objects which are never fixed or completed, but metamorphose, fissure, combine with one another to give rise to composite textures, temporarily setting up arrangements, unsteady compositions through their endless transformation activity.

The framework of the piece would come apart if the irrepressible energy which runs through it did not bring in insistent lines of forces between the fragments, persistences which make them resonate with one another.

During the composition of the piece *Instants-passages*, I was permeated with the recent reading of three psychoanalytical works, *L'espace imaginaire* and *Le corps, l'espace et le temps* (Sami-Ali³), as well as *L'œuvre du temps en psychanalyse*⁴ (Le Poulichet).

The relationship between Michaux's mescaline experiments and the imaginary space-time described by both psychoanalysts (whose most obvious representative is dream functioning) immediately occurred to me.

Therefore, I chose to apprehend Michaux's text through psychoanalytical approach focused on the functioning of the unconscious (and not exclusively on its content).

¹ This piece is no longer part of my catalogue of works.

² Michaux, H. (1964), *L'infini turbulent*, Éditions Mercure de France, Paris
Two excerpts are chosen: p.11 and pp. 75-76.

³ Sami-Ali (1974), *L'espace imaginaire (Imaginary Space)*, Éditions Gallimard, Coll. "Tel", Paris
Sami-Ali (1990), *Le corps, l'espace et le temps (Body, Space and Time)*, Éditions Dunod, Paris

⁴ Le Poulichet, S. (1994), *L'œuvre du temps en psychanalyse (The Work of Time in Psychoanalysis)*, Éditions Payot & Rivages, Paris
English translation: Deleuze, G. and Guattari, F. (1983; 2000), *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia 1*, translated from the French by Hurley, R., Seem, M. and Lane, H.R., University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 18

Besides (I will come back to this further on), the linguistic approach has also been invaluable.

In dreams, the dreamer's psychic isolation from the outside world opens a corporeal experience that destroys the distance between the subject and space. The corporeal boundaries are abolished, the opposition inside-outside is destroyed and there is an absolute coincidence between the subject and the space of the dream.

A double projection of the subject establishes a relationship of mutual inclusion, such as the subject finds himself inside himself, in a space that is himself.⁵

The space of dream becomes an unlimited corporeal space which can indefinitely spread or, on the contrary, be reduced into a tiny dot. In this non-permanence, the subject splits up, is atomized into the figures which come across his dream.

In the field of the dream, the dreamer himself finds himself identified to those objects that watch him and constitute him since there is no longer any gap between what is seen and the point where it is seen from.⁶

The subject disintegrates, scattered among the images of the content of the dream, simultaneously taking place in several staring points. (The existence of a unique perspective, of a centre from which the ego would watch the visible, is completely destroyed in dreams).

This experience of dream can be related to the condition of the subject under the influence of mescaline. Any sensation of corporeal and psychic unity is lost (besides, it is a permanent feature in Michaux's work, enhanced here by drug-taking). No more global form, no more perception of a whole, but a multitude of fragments of objects, of molecules into which the ego is absorbed.

In both selected excerpts, the process begins with a complete dissolution of the identity of the visible figures, connecting Michaux's experiment with the schizophrenic process described by Deleuze and Guattari:

There is a schizophrenic experience of intensive quantities in their pure state [...] an intense feeling of transition, states of pure, naked intensity stripped of all shape and form.⁷

The dissemination of the subject into the objects of the dream would go on with the disintegration of the subject-object complex into particles, like a plunge into the heart of matter as described in modern physics; it calls to mind here again the schizophrenic experience:

⁵ Sami-Ali (1990), *ibid.*, Éditions Dunod, Paris

⁶ Le Poulichet, S. (1994), *L'œuvre du temps en psychanalyse (The Work of Time in Psychoanalysis)*, Éditions Payot & Rivages, Paris, p. 64

⁷ Deleuze, G. and Guattari, F. (1972), *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Éditions de Minuit, Coll. "Critique", Paris, p. 25

[...] this schizo who sought to remain at this unbearable point where the mind touches matter and lives its very intensity, consumes it [...].⁸

Selection of both excerpts

This choice was motivated by what connects them. For both, the visible starting point is a perception (visual in the case of the first excerpt, auditory in the case of the second one), but an obvious ambiguity immediately appears.

Is it really a perception or a projection of the psychic mechanisms disrupted by mescaline which is described in those pages? Does what Michaux observes react to his mode of mental activity, "the turbulence of air and dust"⁹ inducing a crumbling of his cerebral faculties, or does the disintegration of the state of consciousness generated by the drug contaminate any perception of the objects which surround him, making them explode into the "dust of objects" ("poussières")?

Would he become what he sees or would he see what he becomes, the distance between subject and object being abolished here until it leads to an atomization, a disappearance of the ego? (it is not "I", but "one is in", "there is"). He is absorbed by what he sees or hears, he totally coincides with the visible or the audible which fascinates him, but this fascination takes place only because the scattering process is already in progress. A kind of infinite *feedback* is carried out. Being pulverized, he pulverizes what he perceives and this pulverized perception emphasizes even more the pulverisation of identity, until the subject, objects, space and time are annihilated. Non-directional, non-located particles only remain while all subject is absent.

On a musical level, how can one convey this instant when consciousness reels, starting a whole series of disruptions to come?

An auditory shock has to be generated (hence the violent and brutal beginning of the piece), in order to trigger a rocking effect and an adherence with no possible distantiation from sound. A particular mode of listening results from this. The listener will memorize this shock, in a kind of concentration area, at a focalization point which, not only immediately opens a temporal gap (time seems to have rushed into the violence of the sound impact), but also leaves its imprint on the music that follows.

I will come back further on to the musical material of the piece as such by describing more specifically the main approaches considered during the composition.

⁸ *Ibid.*, p. 26 (original text), p. 20 (English translation).

⁹ Michaux, H. (1964), *L'infini turbulent*, Éditions Mercure de France, Paris

Selection of the title of the piece

The selection of the title *Instants-passages* refers to the functioning of the unconscious observed by the psychoanalysts mentioned above.

According to Sami-Ali, "The time of dream is always the present, an absolute present which creates itself at each instant of the same dream and which merges with the presence"¹⁰, a series of images of a same presence at any instant of time.

According to Le Poulichet, in the unconscious, "there is no direction, there is only some passage which persists"¹¹, a self-generating activity, in permanent becoming, in which the connections, the passages between the figures are more meaningful than the figures themselves.

I have condensed both approaches as well as Michaux's reiterated use of two words in both excerpts ("passages" in the first excerpt, "instants" in the second one) in a title *Instants-Passages*, a kind of composite object already made up for the listener even before the work becomes a sound entity.

A linguistic approach

My first approach to the text, once I was permeated with its semantic content, was to transcribe it phonetically in order to have a more precise idea of the phonemes, the most recurrent sonorities. A twofold operation consists in counting how many times each phoneme is repeated, then in assessing the relationships between these phonemes, their trajectory within the sentence so as to reveal the fluxes related to their utterance by the vocal apparatus (closing, opening of the mouth, type and place of articulation).

The place where sounds are formed reminds me of the hypnagogic experiences described by some subjects. They experience themselves within a space which keeps metamorphosing, representing at the same time the inside of their mouth as if the subject was in a space which was inside himself (the mutual inclusion relationship previously described by Sami-Ali is recognized here).

It is necessary to compose musical paths which echo the trajectories of the phonemes in the text in order to find again the coincidence between sound space and the space of the mouth cavity.

In the first excerpt, for instance, labial occlusions (*p*), of aperture 0, are disseminated across the text. Besides, a large number of apico-dental occlusives (*d*, *t*, aperture 0) is followed by the increasing presence of muffled sibilant (*s*) and palato-alveolar fricatives (*ʃ*, *ʒ*, aperture 1, therefore slightly larger); it suggests a path that undergoes a slight dilation while, at the same time, the vibrant

¹⁰ Sami-Ali (1990), *Le corps, l'espace et le temps (Body, Space and Time)*, Éditions Dunod, Paris, p. 100

¹¹ Le Poulichet, S. (1994), *L'œuvre du temps en psychanalyse (The Work of Time in Psychoanalysis)*, Éditions Payot & Rivages, Paris, p. 64

consonant *u* (wider aperture), very frequent at the beginning of the excerpt, rarefies in the middle and reappears at the end in a movement which contrasts with the previous one.

Besides, the alternations of open and closed vowels evoke an endless movement: "passages d'images": *a i a* (open/closed/open), "passages d'idées": *a i e* (open/closed/slightly less closed), "passages d'envies": *a ã i* (open/open/closed).

At the end of the excerpt, this opening/closing/opening process is condensed in the word "agité" (*a i e*).

(The phonemes considered, of course, are the most represented in the selected excerpt; 26 dental occlusives, 15 labial occlusives, 17 palato-alveolar fricatives and 22 muffled sibilant consonants, 35 closed vowels - *i* and *e* -, 42 open vowels - *a* and *ã* -, since the other phonemes are not represented in significant numbers).

This observation permits to highlight a polyphony of sometimes contradictory paths, micro-movements, contracting here, dilating there, creating zones of condensation or of void within the fabric of the text, triggering torsions which strengthen its semantic content ("agité"), and are precious clues for the composition.

On a strictly musical level, how can one retrace these passages of energy, these tensions which seem to be distorting verbal matter?

I opted for the development of a drifting, disorganized, polydirectional and fluctuating musical matter. It overwhelms the listener with an increasing flow of sound excitations, thereby creating uncertainty in listening. The flowing energy cuts through the texture; as soon as micro-formulae arise, they are absorbed by this huge flux which carries along and swallows everything on its way, even its own residues.

This instability of the whole also occurs in the musical objects themselves, kinds of reeling micro-structures (glissandi, a sound complex: crescendo/splinter/silence, a rocking movement between two timbres alternately presented, etc.).

In the second excerpt, the predominance of phonemes which present an opposite degree of aperture reappears, more particularly perceptible regarding the vowels level (48 closed vowels, 48 open vowels). For each sentence, each path goes from closing to opening ("il y a une ampleur": *i a ã œ*: slight fluctuations on the aperture level, always in a movement of enunciation which returns to itself in order to lead each time to more widening, the same sentence being more and more developed).

Here, the rhythm is therefore different from the one observed in the first excerpt, but I will come to this aspect further on.

Regarding the consonants (they are nearly all represented, except the palato-alveolar fricatives), numerous fluctuations ranging from aperture 0 to aperture 3 retrace an extreme mobility (especially in the second part of this excerpt), still enhanced by the rhythm of the sentences which gradually accelerates (with a transition from long sentences to shorter ones this time), then to repeated three-syllable formulae ("qui se forme, s'achève, s'effondre").

A rhythmical approach

Beyond their semantic and phonological relationship, both excerpts have different spatio-temporal tempos and rhythms.

The first excerpt can be described as quick, abrupt, polydirectional. As mentioned above, it has generated an extremely mobile sound matter, undergoing vibrations, oscillations, distortions, surges, sudden stops then repeats.

The instrumental writing conveys this agitation with several processes (an absence of melodic stability, the melodic textures oscillating around a few close pitches, a harmony crossed with micro-slidings suggesting unsteady geological strata).

The second excerpt functions with a circular mode (with kinds of wider and wider concentric circles, first short then ever longer sentences built on the model: "il y a une ampleur", the word "ampleur" being developed through a series of more and more numerous ornamentations).

Here, the texture gets more fragile, only the voice unfolds in melismatic writing, with microintervallic embroideries. It is accompanied only by the sounds of the vibraphone played with a double bass bow (very pure and fine sounds) and the Chinese tam-tam *ppp* roll which enhances this increasing depth of space. The very deep resonance of the tam-tam leads to a kind of temporal suspension in which only a few harmonics echo (there is a feeling of almost hypnotic psychic vacuum induced by the repetition of the word "ampleur" which evokes here Deleuze and Guattari again: "The subject spreads himself out along the entire circumference of the circle, the centre of which has been abandoned by the ego."¹²).

An inversion of the flow appears in the second part. An acceleration procedure develops through the repetition of certain words (this procedure was already used in the first excerpt in which the layout of the reiterations of the word "passages" was underlining the increasing disruption already

¹² Deleuze, G. and Guattari, F. (1972), *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Éditions de Minuit, Coll. "Critique", Paris, p. 28
English translation: Deleuze, G. and Guattari, F. (1983; 2000), *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia 1*, translated from the French by Hurley, R., Seem, M. and Lane, H.R., University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 21

perceptible in the ever more disjointed fragments of sentences). Here, the words "instant" and "suivant" insistently come round. Since the same phonemes are disseminated in different words and in spite of slight variations, the repeated formulae such as "qui se fait, qui se forme, qui s'achève" finally give the illusion of an eternal renewal of a same instant which might be the "catastrophic instant" evoked by Le Poulichet:

[...] the catastrophic instant would be this temporal mode in which the ego is reduced to the tip of the instant, endlessly moving to the tip of another same and yet different instant: denuded, uninhabitable time [...] for at each passage from instant to instant - to which the ego and time are thereby reduced - an abyss seems to be yawning where the ego might really disappear.¹³

The play upon iterative sonorities, the ternary morphology of these quasi similar formulae finally produce a rhythm on the phonemes *k, s, f*, which is at first more and more scanned by the soprano and the performers, as if cut out from the text it derives from, and then independent from the voice which was uttering it, played by the percussion in an increasingly bewitching development and leading up to silence, in a kind of self-absorbing sound process.

The pulverization of the subject gives birth to a pulverization of sound

The treatment of the voice and its part in the musical matter of the piece, are the reflections of psychic disruptions. It oscillates between a presence relatively isolated from the instrumental texture (the sign of a subject of enunciation still able to describe the experience he has been through, shaken as he may be in his innermost structures), and a loss of identity which pulverizes and throws it into the heart of the fabric woven by the various instruments. Therefore, it becomes a pure sound material, deprived of its semantic content. Demultiplied into several voices (the performers whisper some words of the text: "agitation", "turbulence"), it also undergoes an atomization of the words which it utters, some of them being lengthened by stretching a consonant which follows an independent path ("agitation" → *sss*, "feu" → *fff*).

Like Michaux's processes (the phonemes of a word are scattered in other words: "passages" → "images" → "haché" → "agité"), the voice gets fragmented, plural, and simultaneously exists in several places (for instance, the word "agité" is vocalized by the soprano: *a i e a i e...*, while the percussionist utters the syllables "gi-té").

¹³ Le Poulichet, S. (1994), *L'œuvre du temps en psychanalyse (The Work of Time in Psychoanalysis)*, Éditions Payot & Rivages, Paris, p. 121

It induces a greater depth of the sound field. Echoing effects, reverberations, dislocations, are generated by this explosion of the verbal material. Moreover, the latter mutates into musical material. The consonants become noise as well as instrumental sounds (on the sound level, *f* can thereby be associated to the rubbing of a metal stick on the surface of the Chinese tam-tam, *s* gets lengthened through the rattle of a maracas), which still emphasizes the confusion of identity.

Further remarks

Apart from my work on the text as such, I have chosen to use Michaux's drawings¹⁴ as well as his graphics under the influence of mescaline¹⁵.

The poetical but also pictorial and graphic materials have therefore determined the choice of the musical writing described above (its main features are: trills, glissandi, oscillating melodic textures, melismatic writing, the rapidity of the flow, mobility, the luxuriance of sound yet the musical fabric is torn apart).

On the other hand, the fragmented form of the piece, a series of states of extreme tension which lead most of the time to a fracture followed by silence, refers to the whole of *L'infini turbulent*: a series of fragmented visions, which do not systematically connect with one another and leave spatio-temporal voids (the blank of the page, suspension points), kinds of breaches in the flesh of the work.

The last part of *Instants-Passages* builds up around the words written in the margin of the first selected excerpt, in a kind of repetitive structure playing both on the words themselves and on certain syllables ("a-a-agité", "tu-tu-turbulence"), in an attempt to clear a space in the margin, as well as resonance, the remnant of all that has preceded.

Conclusion

In this regard, the composition work was articulated around two poles: on the one hand, the analytical work which concerns specifically both excerpts described above, and on the other hand, in parallel, the reading of Michaux's other works, in order to be permeated with his poetical world, and to favour a whole unconscious approach, also likely to orientate the composition.

After using *L'infini turbulent*, it was highly tempting to go on a deeper investigation of the author's work.

¹⁴ Michaux, H. (1964), *L'infini turbulent*, Éditions Mercure de France, Paris (drawings included at pp. 48-49)

¹⁵ Michaux, H. (1972), *Misérable miracle*, Éditions Gallimard, Paris, pp. 54-55, 86-87 and 120-121

Accordingly, I decided to approach the poem *Iniji*, excerpted from *Moments. Traversées du temps*¹⁶. Using the same linguistico-psychoanalytical method as a starting point, I intend this year to adopt not only a musical form of writing but also a theatrical one (with light scenography, electronic treatments of sound) in order to reveal the flux of the text with still more evidence and force.

¹⁶ Michaux, H. (1973), *Moments. Traversées du temps*, Éditions Gallimard, Paris

Instants - Passages

Composition

de

Clara Maïda

(extraits de *L'infini turbulent* ¹
d' Henri MICHAUX)

Commande de l'ensemble INSIE-
ME

Création le 23 janvier 1998.

(Soprano : Françoise ATLAN ,
clarinettes : Magali RUBIO,
violoncelle : Bernard AMRANI,
percussions : Frédéric DAUMAS)

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

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

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

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

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

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

Dans le rêve, l'état de détachement psychique dans lequel se trouve le rêveur vis à vis du monde

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

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

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

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

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

La dissémination du sujet dans les objets du rêve trouverait un prolongement dans la désagrégation du complexe sujet-objet en particules, sorte de plongée au cœur de la matière telle que la décrit la physique moderne, rappelant ici encore le vécu schizophrénique : « lui qui s'installait à ce point

si le sujet se situait dans un espace qui était à l'intérieur de lui-même (on retrouve la relation d'inclusion réciproque précédemment décrite par Sami-Ali).

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

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

Par ailleurs, les alternances de voyelles ouvertes et fermées évoquent un mouvement incessant :

« passages d'images » : a i a (ouvert / fermé / ouvert)

« passages d'idées » : a i é (ouvert / fermé / un peu moins fermé)

« passages d'envies » : a en i (ouvert / ouvert / fermé)

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

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

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

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

J'ai pris le parti d'élaborer une matière musicale en dérive, désorganisée, polydirectionnelle et fluctuante. Elle submerge l'auditeur d'un flot croissant d'excitations sonores, créant ainsi une incertitude de l'écoute. L'énergie qui s'écoule, pratique des découpages dans la texture, laissant émerger des

micro-formules qui sont aussitôt absorbées par cet immense flux qui charrie et avale tout sur son passage, même ses propres résidus.

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

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

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

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



Approche rythmique

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

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

L'écriture instrumentale va évoquer cette agitation par plusieurs procédés (absence de stabilité mélodique, les trames mélodiques oscillant autour de quelques notes rapprochées, harmonie parcour-

rue de micro-glissements évoquant des strates géologiques peu stables).

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

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

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

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

chant sur le silence, sorte de processus d'auto-dévoration du son.



Pulvérisation du sujet donnant naissance à une pulvérisation sonore

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

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

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



Remarques annexes

En dehors du travail sur le texte proprement dit, j'ai pris le parti d'utiliser également les dessins d'Henri Michaux¹³ ainsi que sa graphie sous l'emprise de la mescaline.¹⁴

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

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

Par ailleurs, la dernière partie d'« *Instants-pas-sages* » s'élabore autour des mots inscrits dans la marge du premier extrait choisi, dans une sorte de structure répétitive jouant à la fois sur les mots eux-mêmes mais aussi sur certaines syllabes (« a-

a-agité », « tu-tu-turbulence »), tentative de dégager un espace en marge mais aussi résonance, résidu de tout ce qui a précédé.

Conclusion

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

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

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

Clara Maïda

le 5 septembre 1999

Notes :

1 - Henri Michaux, *L'infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1964, 235 p. Les deux extraits choisis sont joints à la fin de l'article (p. 11 et p. 75-76).

2 - Sami-Ali, *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, Tel, 1974, 264 p. Sami-Ali : *Le corps, l'espace et le temps*, Paris, Dunod, 1990, 148 p.

3 - Sylvie Le Poulichet : *L'œuvre du temps en psychanalyse*, Paris, Payot et Rivages, 1994, 233 p.

4 - Sami-Ali : *Le corps, l'espace et le temps*, p. 96.

5 - Sylvie Le Poulichet : *L'œuvre du temps en psychanalyse*, p. 64.

6 - Gilles Deleuze et Félix Guattari : *L'anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 493 p., p. 25.

7 - *Ibid.*, p. 26

6 - Sami-Ali : *Le corps, l'espace et le temps*, p. 100

7 - Sylvie Le Poulichet : *L'œuvre du temps en psychanalyse*, p. 46.

8 - Henri Michaux, *L'infini turbulent*, p. 11.

9 - Sami-Ali : *Le corps, l'espace et le temps*, p. 100.

10 - Sylvie Le Poulichet : *L'œuvre du temps en psychanalyse*, p. 46.

6 - Gilles Deleuze et Félix Guattari : *L'anti-Œdipe*, p. 28.

10 - Sylvie Le Poulichet : *L'œuvre du temps en psychanalyse*, p. 121.

13 - Henri Michaux, *L'infini turbulent*, dessins inclus entre les pages 48-49.

14 - Henri Michaux : *Misérable miracle*, Paris, Gallimard, 1972, 195 p. – pp. 54-55, 86-87, 120-121.

14 - Henri Michaux : *Moments, traversées du temps*, Paris, Gallimard, 1973, 131 p.