



Déméter
7 | 2021
Mandalas

L'expérience du cercle chez Henri Michaux : pratique de la réconciliation ?

Marie-Aline Papuchon

Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

Référence électronique

Marie-Aline Papuchon, « L'expérience du cercle chez Henri Michaux : pratique de la réconciliation ? », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 7 | 2021, mis en ligne le 01 décembre 2021. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, date de consultation.



Université de Lille
Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

Ce document a été généré le 01 décembre 2021.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



L'expérience du cercle chez Henri Michaux : pratique de la réconciliation ?

Marie-Aline Papuchon

Résumé :

Réfléchir à la figure du cercle dans l'œuvre littéraire et artistique, nous amène à la considérer dans ses relations avec la corporéité, le temps, l'espace et le mouvement, de par l'emprise qu'elle peut déclencher, et sa forme de conciliation des opposés. Nous montrerons comment l'expérience du cercle chez Henri Michaux, poète et plasticien, peut se comprendre à l'aune d'un rejet de la représentation au profit de l'activité. Ce rejet semble s'inscrire dans le projet de réconcilier l'art à la vie en éprouvant le mouvement même, en plongeant dans les profondeurs de la genèse du soi. Il s'agira d'observer comment le « faire du cercle » devient une expérience pluridimensionnelle, tant dans le tracer (les dessins d'enfants) que dans la pratique musicale (jusqu'à concevoir l'existence d'un schéma dynamique inédit : le « mandala musical », au moyen d'une *sanza*). Jusqu'où peut mener l'expérience du cercle et que nous apprend-elle sur notre perception de l'espace ? De quoi se joue-t-elle ?

Abstract :

The circle figure in the literary and artistic work, lead us to focus on its relations with the corporeality, time, space and movement, by the influence it can trigger, and its form of conciliation of opposites. We shall demonstrate how the experience of circle for Henri Michaux, poet and plastic artist, can be understood in terms of a rejection of representation for the benefit of the activity. This rejection seems to be part of the project of reconciling art with life by experiencing movement itself, by plunging into the depths of the genesis of the self. We shall observe how the "making of the circle" becomes a multidimensional experience, both in the tracing (the children's drawings) and in the musical practice (until we conceive of the existence of an unprecedented dynamic pattern: the "musical mandala", existing by the *sanza* play). How far can the circle experience take and what does it teach us about our perception of space? What is she playing with?

Quelques mots à propos de :

Marie-Aline Papuchon est Docteur en Lettres et Arts. Elle a soutenu une thèse à partir de l'œuvre d'Henri Michaux sur les notions de geste et de mouvement à la fois dans leur

création et leur réception. Ses recherches portent sur la théorie et la pratique du geste (inter-corporéité, partage et reprise), sur l'expérience et la perception du mouvement (phénoménologie) et sur les articulations du verbal et du kinesthésique. Elle est chargée d'enseignement à l'Université Bordeaux Montaigne pour la Licence Danse depuis 2013.

Texte intégral :

Emprise
seuls les cercles font le tour
le tour d'on ne sait quoi
de tout
du connu, de l'inconnu qui passe
qui vient, qui est venu,
et va revenir¹

1. Avec Michaux, il est « impossible de ne pas sentir qu'il s'est engagé, pour une interminable quête, dans l'ordre de la prélogique humaine, dans l'ordre de ce qui a précédé la logique et le langage² ». Cette « interminable quête » comme l'a nommée Lawrence Durrell, est traversée d'expériences en lien avec le mouvement. Il réalise ainsi une « sorte de poésie³ » qui expérimente les traits et les sons à la quête d'un milieu qu'il semble se créer à mesure, selon une écriture qui ne contredise ni le geste ni « l'espace du dedans⁴ ».
2. On ne pourra que constater les différents terrains expérimentés (écriture, peinture, musique) et son intérêt pour tout ce qui relève des commencements, moments où la logique et le langage sont au début de la structuration de l'être. Au point de départ de sa démarche, la remise en cause de l'ego tout puissant qui doit être érodé ou détrôné afin d'être relancé, pour espérer renaître à soi. Michaux a choisi de rester au plus près du geste en s'en remettant à l'expérience du mouvement même, inscrivant ainsi la problématique du cercle dont il sera question ici, dans une dynamique.
3. Nous commencerons par examiner son observation des dessins d'enfants, ces derniers traçant spontanément et incessamment des cercles. Nous montrerons l'enjeu du « faire du cercle⁵ » et verrons en quoi le statut de circonférence unidimensionnelle est largement dépassé, pour laisser place à une plongée dans la vie coenesthésique. L'activité de « faire le cercle » n'est-elle pas reliée à un processus de (re)naissance à soi ? Qu'est-ce qui à la fois se projette et s'éprouve ? Quel espace crée-t-il ? Réfléchir à l'expérience du cercle chez Michaux, c'est interroger ce qui prend la forme du cercle dans son œuvre et c'est considérer sa recherche des « traces des associations spatiales⁶ » qui rendent indivisibles la corporéité et l'expérience de l'espace. Mais comment retrouver ces liens, si ce n'est en descendant profondément dans la genèse du corps, au moment où tout était encore lié ? Notre développement cherchera à voir en quoi l'expérience du cercle chez Michaux se comprend à l'aune de sa critique de la représentation au profit de l'activité, où il s'agit d'arriver à saisir le mouvement sous la représentation, afin de mieux (ré)concilier l'art à la vie.

Tracer le cercle : faire un monde d'unité provisoire ou comment jouer le jeu infini de l'appartenance au monde

4. Dans sa quête des commencements qui vise une anthropologie des formes et non pas une nostalgie des origines⁷, Michaux s'intéresse aux formes spontanées qui apparaissent chez l'Homme. Michaux, comme ses contemporains (Klee, Picasso, Matisse etc.), se tourne vers les dessins d'enfants, redécouverts pour leur universalité due à leur manifestation d'une créativité libre de superstructures culturelles. Ces derniers n'ont suscité l'intérêt des artistes qu'au début du XX^e siècle. Le peintre Kandinsky, le premier proposa à l'Exposition Universelle de 1900 une exposition de dessins d'enfants. Conjointement à cet intérêt pour les débuts de l'expression, la découverte des « arts premiers » pousse l'Homme à se retourner sur l'origine de son expression graphique en se nourrissant entre autres des travaux en paléontologie et en ethnologie⁸. Toutefois, le fait que les dessins d'enfants aient été mis en lumière par des artistes, prête à confusion en les faisant prendre directement pour de l'art, ce qui contribue à nourrir un fantasme de l'origine ; tant on sait pourtant que l'enfant n'a pas pour objectif de créer une œuvre. En outre, d'un point de vue psychologique et psychanalytique, l'enfant, en dessinant, « crée le monde auquel il se met. Il se fait naître⁹ ». Y percevoir le « cheminement qui mène de la pulsion à la conscience » permet de découvrir dans ces dessins, le développement du « petit d'homme¹⁰ » qui se construit à mesure que son geste s'affirme. Pour Michaux comme pour les spécialistes des dessins d'enfants, ces tracés ne sont pas des gribouillages, mais sont incontestablement « la manifestation d'une mémoire des rythmes particulièrement révélatrice de la manière dont naît la symbolisation¹¹ ». Michaux condamnait d'ailleurs la cécité de l'adulte ne cherchant que la perfection : « 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'affermir¹² ».

Désirs de circularité

5. Michaux évoque d'abord l'enfance pour sa temporalité non aliénée et insoumise aux lois de la communication, puisque l'enfant est celui qui ne parle pas. L'adulte serait à la longue dépossédé de ce « temps physiologiquement créé par une autre combustion, par un autre rythme sanguin et respiratoire, par une autre vitesse de cicatrisation », car « l'homme a une détestable mémoire du cénesthésique¹³ ». La cénesthésie ou cœnesthésie est rappelons-le, la perception interne du corps propre ou

encore la sensation globale que l'on a de notre corps animé par lui-même. Elle résulte d'un ensemble de sensations internes et relève de ce fait de la sphère de l'endogène, soit littéralement de ce qui est « né dans la maison », donc dans le corps. L'endogène demeure « ce qu'il y a de plus profond et plus primitif en nous, le fondement de toutes nos expériences vécues¹⁴ ». Bien que l'adulte ait été enfant, il a perdu pour Michaux « ce je ne sais quoi qui liait tout¹⁵ » ; il a pour ainsi dire perdu le souvenir des « contenus » endogènes qui sont éprouvés par la corporéité. Ce « je ne sais quoi » est ici justement porté par la réalisation du cercle, qui joue le rôle de médiateur, garant d'un certain maintien du lien avec les expériences vécues liées au temps et à l'espace.

6. Remarquant la place primordiale accordée au cercle dans les dessins d'enfants (« L'enfant à qui on fait tenir dans sa main un morceau de craie, va sur la feuille de papier tracer désordonnément des lignes encerclantes, les unes presque sur les autres. Plein d'allant, il en fait, en refait, ne s'arrête plus¹⁶ »), Michaux y entrevoit une forme de réconciliation de l'art à la vie, légitimée par l'absence de volonté qu'aurait l'enfant de faire de l'art. Sa spontanéité serait garante de la véracité de son engagement (« Volonté, mort de l'art¹⁷ »). Michaux en retire le désir de se libérer de toute intention esthétique, qui voudrait absolument faire image en se lovant dans une forme a priori. Les cercles désordonnés tracés par l'enfant, seraient ce qu'il y a de plus véritable, de par leur animation par les profondeurs et non par la pensée rationalisante. Par conséquent, le poète/plasticien y perçoit un moment du développement humain où la volonté de représenter n'a pas eu ce rôle mortifère¹⁸ qu'il a tant décrié, au point qu'il en déduise que ces tracés d'enfant présentent par leurs cercles infinis « la vie même, la vie dans la vie¹⁹ ».
7. Nous connaissons l'intérêt que portait Michaux aux sciences de son époque²⁰. S'il se penche sur ce type de dessins, c'est bien sûr parce qu'il sait que le mode perceptif de l'enfant au moment du « faire du cercle », renvoie à un stade de développement où l'enfant est en structuration de son schéma corporel (vers 2-3 ans). On ne peut pas encore parler de perception, puisque les choses ne sont pas encore séparées de lui-même (le philosophe et psychanalyste François Roustang propose le terme de « perceptude » pour qualifier cette sensorialité antérieure à l'entendement²¹), il participe de tout ; sa sensorialité étant selon les nombreux travaux d'Henri Wallon²² reliée aux rythmes maternels. Les dessins d'enfants rappellent à Michaux qu'à un moment donné de l'existence, l'espace n'est pour nous qu'un « grand bain » et les premiers traits appivoisent la dynamique de l'indifférencié/ différencié. Il y perçoit de

ce fait une dimension oubliée du corps en construction parti à la conquête de l'espace, moment où selon le philosophe Maurice Merleau-Ponty, le corps n'est pas perçu en tant qu'objet, mais en tant que subjectivité d'avant le cogito, avant que le corps ne soit « propre²³ ».

8. Mais que cherche l'enfant dans le tracer du cercle ? Il cherche, on peut même dire qu'il se cherche lui-même dans les germes d'une forme, qui apparaissent sur le papier « en tournantes, tournantes lignes de larges cercles maladroits, emmêlés, incessamment repris encore, encore comme on joue à la toupie²⁴ ». Ces cercles imparfaits cherchent à donner forme à une absence de forme, qui serait la restitution d'un flux. À ce sujet, l'historienne de l'art Margit Rowell dit de l'enfant qu'il « ne cherche ni à communiquer ni à s'adapter à un système extérieur à lui, mais à manifester quelque chose qui se passe en lui et qui est sa propre réalité la plus sûre²⁵ » ce qui correspondrait dans la poétique de Michaux à « l'espace du dedans ». De plus, les « rondes bachiques²⁶ » réalisées par l'enfant dans le désordre, les unes sur les autres, sont motivées paradoxalement par l'indétermination, même si l'on sait que le cercle risque fort de se boucler. Ce qui importe c'est cet élan indéterminé, qui n'est pas synonyme de chaos, mais qui correspond à un flottement dans « une myriade de connexions qui sont en train de prendre forme et qui portent la promesse des possibles²⁷ ». Il est donc important de ne pas confondre le geste de tracer le cercle qui compte plus que la trace et qui se répète à l'infini, avec un geste rituel, car le geste de tracer de l'enfant est une fête motivée par l'indétermination : « joie gestuelle désordonnée²⁸ ». L'enfant traçant pour satisfaire « ses désirs de circularité » laisse « place au tournoiement²⁹ » et ainsi ne réalise pas des gestes prévus en obéissant à une loi préétablie comme dans un rite « en pensant qu'elle donnera la vie³⁰ ». Au contraire, « le petit d'homme va faire s'accomplir des tours³¹ » et se laisser emporter. Ainsi, il entre dans la vie, il est traversé par elle, il la manifeste et l'amplifie. L'enfant devient pour Michaux une « puissance en acte³² ». L'enfant spirographe aventureux se laisse aller en acceptant l'emprise des cercles sur lui-même comme il le ferait sur un manège, car c'est « l'âge où l'enfant ressent pour tout ce qui tourne un plaisir sans pareil, où rien n'est plus désiré que de chevaucher des chevaux de bois qui tournent, en s'élevant et s'abaissant rythmiquement, où quasi magique est le cerceau, le ballon³³ ».

Plus que la trace, le faire

9. L'enfant cherchant le faire, la trace importe peu, il pourrait tout aussi bien dessiner avec une craie sur une feuille, que sur une ardoise magique. Il entre lui-même dans le mouvement et ne se tient pas à l'écart comme un

spectateur, il se laisse prendre par la trajectoire et devient acteur à l'origine de son monde. L'enfant dessinant est l'agent de sa propre spatialisation et temporalisation grâce à la mobilisation de son geste circulaire. Mais pourquoi le faire l'emporterait-il sur la trace ? Nous allons tenter de répondre à cette question en démontrant que la forme du cercle porte un mouvement double qui lui donne une profondeur phénoménologique, révélant ainsi une certaine efficacité grâce à la dynamique de sa forme.

10. Le geste qui trace semble créer une aire de jeu, qui fait s'interpénétrer l'espace et le corps. Le tracer du cercle concilie les opposés créant ainsi un monde d'unité provisoire pour l'enfant qui s'y engage. L'aire de jeu ainsi créée, laisse place au vide structurant. Il apprivoise ainsi le sentiment de l'(impossible) unité. La fermeture du cercle, son « bouclage » est souvent très marqué comme « signifiant » d'un espace fermé et différencié, comme la première manifestation d'une conscience d'être un « moi³⁴ ». C'est donc la genèse du soi qui commence avec les cercles. La forme même de la ligne « encerclante » est de ce fait agissante de par sa conciliation des opposés : élan/refuge, dehors/dedans et l'enfant y éprouve le « risque et [la] joie du départ. Besoin du retour ensuite. L'aller et le retour, le cercle, forme à la fois de l'élan et du refuge³⁵ ». En effet, il prend la forme provisoire de l'intégration : « 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 inclus³⁶ ». En précisant que le cercle est mitoyen de réalités qui seraient habituellement séparées par une frontière, Michaux révèle ici que le cercle est une notion de l'entre-deux, qui permet justement que ces réalités se rejoignent et coexistent selon une seule et même ligne. Le cercle est en fait un moyen de rendre coprésentes des réalités qui habituellement seraient séparées et opposées.

11. Le « faire du cercle » est donc un geste double, tendu entre deux extrêmes : entre l'aller vers (transport) et le réintégrer (retour), qui sont d'un côté l'éloignement et de l'autre le rapprochement. La forme du cercle est de ce fait agissante par le mouvement qu'elle induit : elle reflète la prise de risque du lâcher prise qui passe par le creux, le vide, l'inconnu, venant joindre l'autre bout et cela en imaginant virtuellement un centre toujours à réinventer, car le cercle sans commencement ni fin ne peut exister sans un centre virtuel³⁷. L'activité du cercle dépasse donc la vision d'une trace unidimensionnelle, en montrant comment l'enfant naît de concert avec sa réalisation, approchant un monde d'unité provisoire et en jouant autour d'un centre virtuel qu'il réinvente à chaque fois.

12. En sachant que n'importe quelle boucle entraînera son propre dépassement, ce double mouvement de jonction, de fermeture du cercle passe par le retour au point initial, enroulant l'espace sur lui-même et profitant des parcours qui semblent toujours retourner au même point. Il réalise sa ritournelle qui lui donne à la fois la possibilité de créer son milieu et de s'en extirper. Au sein même du « faire du cercle » est compris la répétition (« Et vient l'ivresse, de toutes la plus naturelle, l'ivresse de la répétition, première des drogues³⁸ ».) et les commencements de la différence. Le prévisible de la répétition des cercles avec le temps amènera de l'imprévisible, en ouvrant, en s'arrêtant ou en suspendant « la ronde bachique » pour laisser voir les premières courbes – prémices de l'écriture. Cette spontanéité qui ne peut être séparée d'un certain vagabondage, rappelle indéniablement les lignes dessinées de Michaux.
13. Michaux décrit le « faire du cercle » pour son effet conciliateur faisant en sorte que l'enfant aboutisse « toujours à l'île maternelle, à la source, à l'universel³⁹ ». Il y reconnaît en fait la perte d'un monde subtil qu'il cherchera à retrouver en se créant un milieu qui lui permette de rejouer sans cesse son appartenance au monde avec plus ou moins de violence. Le « faire du cercle » de l'enfant concilie, mais adulte, peut-il réconcilier ? Nous venons de décrire l'expérience du cercle où la matière était en jeu (utilisation de la craie chez l'enfant), allons vers plus d'immédiation en considérant la pratique musicale de Michaux où il sera question de fusionner avec ses ondes.

Pratiquer la musique : créer un espace de gestation - giration ou comment atteindre le degré zéro du mouvement

14. Faire de la musique pour Michaux revient à jouer d'un instrument avec son ignorance. Ainsi, il aborde le phénomène musical par l'acte désintéressé d'un 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...⁴⁰
15. Retrouverait-il par la musique le pouvoir de jouer de l'enfant ? Michaux fait-il de la musique seulement pour les grands cercles ? Mais à quoi correspondent-ils au niveau de son expérience musicale, comment définir leur action ? Il faut savoir que Michaux n'a rien laissé de ses improvisations. Il refusait de s'enregistrer et profitait alors seulement de « son compagnon qui ne garde pas de trace⁴¹ » ; jouant alors comme l'enfant seulement pour

les plis concentriques à la surface de l'eau. Ce refus s'inscrit dans un sentiment d'altération du jeu :

le foret à surveiller, le disque à surveiller, la disque à changer après trois minutes, ce foret à resurveiller [...] penser que ça fait un morceau quand justement on n'aime pas les morceaux, mais les répétitions, les longueurs, le petit bonhomme de chemin, et pas de chemin, revenir, revenir à la même chose, être litanie, litanie comme la vie⁴².

16. Nous retrouvons le plaisir de la circularité de l'enfant, auquel Michaux s'adonne à son tour « retour, retour, retour à n'en plus finir⁴³ ». À ce refus d'une musique qui laisserait des traces, vient logiquement s'ajouter le rejet d'une musique comme art bourgeois qui flatterait de vils sentiments (Michaux opposera radicalement la musique « en construction » correspondant à celle qui évolue sans marques personnelles comme celle de la *szanza*⁴⁴, à celle dite de « compétition⁴⁵ »). Conscient que le pouvoir de la musique réside dans sa liaison avec la coulée du temps, ce rejet conforté par son goût pour la répétition, préfère la litanie musicale. L'ethnomusicologue Jean During rapporte que « la répétition en musique est une manière de signifier la continuité d'un même état affectif » et que « durant tout le déroulement de la musique "on a vécu dans le même", on n'a pas été transporté d'un état à un autre, contrairement à ce qui se passe dans les musiques d'art⁴⁶ ». En préférant faire de sa musique une litanie, Michaux évolue donc dans le même, s'approchant ainsi de son désir de trouver « un continuum comme un murmure, qui ne finit pas, semblable à la vie, qui est ce qui nous continue, plus important que toute qualité⁴⁷ ». La répétition musicale demeure pour cela « une méthode spirituelle de concentration, d'unification, de méditation⁴⁸ » et nous verrons en quoi l'expérience du cercle y contribue. Ainsi, pour ne pas être corrompue et vulgaire, la musique doit demeurer « Art des désirs, non des réalisations [...] Art de l'élan⁴⁹ ». Elle est à l'image de cette formation d'onde à la surface de l'eau, sans que cet effet ne soit recherché volontairement par « l'enfant rêveur ». Pour Michaux elle ne doit rien au savoir technicien ni à la volonté de créer des images, il précise alors qu'il « joue pour faire de la fumée⁵⁰ ». Par conséquent, il manifeste son désir de répéter une composition musicale sans complexes sonores compliqués, car sa musique est celle d'un « moineau » plutôt tenté par le « brut⁵¹ ». Étant essentiellement « une ruse pour survivre autrement qu'en traces⁵² », la musique est perçue pour ses « minuscules vagues » que l'on reçoit « dans le plus profond de l'oreille [...] vibrantes et comme un secret ». Par ailleurs, en tant qu'art non représentatif par excellence, ces « vagues » invisibles « arrivent en lignes circulaires », qui nous entourent « comme si elles venaient de partout, et dans une immense cuve le tenir baigné⁵³ ». D'emblée trois éléments sont donc remarquables : Michaux ne cherche pas la trace musicale et se

concentre sur son faire au profit d'un mouvement intime et interne, la musique est animée de mouvements circulaires et enfin cette dernière est associée à l'espace aquatique et plus précisément au bain. Pour mener notre observation de l'expérience et des effets de la circularité, nous proposerons des références à l'anthropologie traditionnelle (la pensée soufie et sa réflexion centrée sur le pouvoir de la musique), afin de mieux comprendre certains effets de la musique dans l'expérience qu'en fait Michaux.

Extase dans le bain des sons : modifications

17. Michaux a eu une pratique quotidienne de la musique, d'instruments divers (tambour, piano, senza), ainsi qu'une écoute variée de disques. Il découvre la musique comme il découvre la peinture ; il y perçoit une autre manière de se lier au monde et d'éprouver ainsi sa corporéité. Elle est aussi une chance de plus de se soustraire au monde rigide, en lui arrachant sa pesanteur : « Ces ondes infimes soulagent des choses, de l'insupportable "état solide" du monde⁵⁴ ». Le piano, le « tam-tam » et la senza se font les témoins sans trace d'un déroulement de l'existence qui gagne la corporéité, ici avec le piano : « je ne me retiens pas 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 noie⁵⁵ ». L'expérience de la senza arrive après celle du tam-tam et du piano et pousse à son paroxysme l'immersion dans un espace intime et aquatique. Mais comment la pratique et l'écoute de la musique modifient-elles à ce point le lien entre l'espace et le « musiquant » ?

18. Pour commencer, les doigts agissant sur l'instrument entraînent une vibration générale de l'environnement : « ça vibre. Comme ça vibre ! La chambre vibre. Tout vibre ; je décolle⁵⁶ ». La vibration issue des lamelles de métal gagne l'espace et le corps, faisant en sorte que « l'espace en espaces se déplace » en coulant dans des « couloirs⁵⁷ ». Michaux se retrouve alors dans « l'aquarium » de ses sensations fluctuantes parcourues « de courants sonores comme trouvés en cours de route, affluents captés par surprise⁵⁸ ». L'interpénétration du son dans l'espace et le corps permet à Michaux de percevoir l'imperceptible du son ; « les ondes, et les poussées qui l'accompagnent⁵⁹ ». Il perçoit ainsi les masses renvoyées et échangées « par les parois rapprochées de [sa] chambre pas bien grande qui [lui] rejetaient tumultueusement » et « de ce qui [lui] venaient apparemment de partout, [il se] sentai[t] à la fois la source et le carrefour, tout entier vibrant comme un lithophone⁶⁰ ». L'onde n'est donc plus perçue comme étant relative à l'instrument émetteur, mais comme étant substantialisée dans

l'espace, le corps et le temps. Dès lors, Michaux devient à la fois la nappe qu'il est en train de faire émaner et l'instrument qui permet cette émanation.

19. La danseuse moderne Mary Wigman rapporte dans *Le langage de la danse*, son « expérience du son » avec un gong chinois, donnant lieu à une chorégraphie appelée *Monotonie*, qui nous apporte des éléments de comparaison pertinents. En effet, la danseuse y expérimente l'étreinte avec la résonance d'un gong chinois « jusqu'à ce que le battement de [son] propre sang [paraisse] déterminer le rythme de cette giration vibrante⁶¹ ». La vibration chez Mary Wigman est vécue selon ses capacités modificatrices au niveau physiologique, de par l'indistinction qu'elle engendre entre « son, espace, mouvement », entraînant la vibration de la pièce entière ; « ce n'est pas le corps de bronze qui se mit à résonner, mais toute la pièce qui vibra⁶² ». De la sorte pour Michaux, c'est la chambre entière qui vibre, créant ainsi une « mare sonore », un « lac » avec « lui dedans⁶³ ». Cette indistinction entraîne une giration de tous les éléments en jeu, démontrant que la musique est ressentie comme du mouvement qui se réalise dans l'espace. L'espace réel (la chambre) devient par l'expérience du cercle un espace vécu, signifié qui érode le sujet par la giration au sein de ce « lieu fermé ». La chambre mute en « condensateur » et c'est par la sursaturation musicale qu'opère la mutation : « Saturé de sons, j'en voulais davantage, toujours plus davantage, la chambre pleine comme enfumée de sons pouvait être encore plus pleine, plus dense⁶⁴ ». Il se tient alors dans un espace en gestation « offert à la seule aventure du dense et du multiplié⁶⁵ ». La fumée porteuse d'une « musique des Phoenix⁶⁶ », annonce une forme de renaissance. La gestation (du latin *gestare*) indique que quelque chose est porté et nous y voyons pour Michaux l'occasion de faire son propre engendrement⁶⁷. Il évoque dans *Misérable miracle* une immersion dans « un espace de gestation, de transformation, de multiplication » comme un « moyen unique d'entrer en communication avec l'infini corporel⁶⁸ » – ici l'espace en gestation possédant ces mêmes qualités est doublé d'une giration. En sachant que les rythmes et les sons font fonction de drogue⁶⁹, la musique ainsi expérimentée dans ce bain de sons, le conduit vers l'extase, s'approchant manifestement de ce qu'il appelle le « transréel⁷⁰ ».

20. Cette expérience du son illustre par conséquent, un mouvement fondateur commun à Michaux et à Wigman : celui d'une nécessaire perte de soi pour percevoir l'imperceptible. Leur musique a suscité leur étroite participation au déroulement de cette suite en les pliant aux rythmes, aux mouvements faisant d'eux à la fois les « musiquants » et les « musiqués ». Elle leur a révélé leur aptitude à galvaniser et à modifier leur « sentiment d'être, à la

fois dans l'espace et le temps⁷¹ ». « État de résonance affective⁷² » agissant par sursaturation, les transportant dans une giration vertigineuse, leur musique les mène vers l'extase, c'est-à-dire à jouir du « mobile dans l'immobile⁷³ ».

21. Le mouvement circulaire qui entraîne l'unification du sujet et de l'objet est tel, qu'il est impossible de ne pas penser à la pratique mystique des soufies. En effet, Jean During précise que dans cette pratique : « toute distance est abolie entre le connu, le connaissant et la connaissance, de même la performance musicale doit réaliser l'unité, notamment entre le musicien lui-même, la musique et le moyen (l'instrument)⁷⁴ ». C'est alors que nous constatons l'abolition de toute distance chez Michaux suivant le processus d'unification entre le musicien, la musique et le moyen. Même si Michaux demeure seul dans sa chambre sans le bénéfice de l'union des participants, comme c'est le cas lors de pratiques soufies, son expérience du cercle n'en demeure pas moins comparable sur quelques points. Michaux se crée les conditions de son ravissement : « chambré » et seul dans un lieu propice au flux de la vie intérieure « qui procède par coulées et par déclics⁷⁵ » et à l'abri des stimulations extérieures pour renforcer sa réceptivité. Il s'agit alors de fuser avec le monde, de s'y couler et de le faire couler par l'accroissement de la sensation liée au son, et de vivre un temps suivant les entrelacs dynamiques émanant de l'instrument voués à imprégner tout le lieu. L'extase se maintient au moment de l'unification excluant ainsi « tout décalage entre l'idée musicale, la forme et le geste⁷⁶ » qui instaurerait une distance entre les trois éléments. L'intérieur ne peut plus alors être distingué de l'extérieur et Michaux demeure dans ce bain réciproque où l'on est dedans et qui est en soi. L'expérience du cercle devient de ce fait expérience de la réversibilité faisant devenir le sujet, agent « partout à la fois » jusqu'à « devenir une modalité dont la consistance est l'effet des liens avec tout⁷⁷ ». Tous les mouvements dans cet espace musical demeurent relatifs et réciproques et « l'agent s'éprouve non plus comme sujet indépendant qui fait face aux objets, mais comme participant à un ensemble⁷⁸ », selon la définition même de la « perceptude ».

22. Il va sans dire que Michaux se méfiera de cette emprise procurant des « réjouissances pseudo-célestes pour gens simples », gêné par le fait que sa *sanza* « produit métamorphosant » peut devenir par moments « résonateur séraphique⁷⁹ ». Suite à cette mauvaise impression, il est forcé de revenir en arrière au moment où tout avait commencé et à nouveau il peut jouir de cet espace sans « poids, marques personnelles, suspendu » au

sein de ces instants « non séparés les uns des autres et ni séparés d'un centre commun⁸⁰ ».

Le « mandala musical », du cercle au point

23. À ce stade de la réflexion, il est important de savoir que ce n'est pas la musique qui provoque l'extase, mais que son rôle est plutôt de la maintenir et de la régulariser. Elle agit en fonction d'une disposition préalable, puis elle module, amplifie et transforme de manière à faire atteindre un sommet, et ce n'est qu'une fois ce sommet atteint que la musique et les sons se stabilisent⁸¹. Ce développement suit un schéma de resserrement rythmique où ce n'est qu'après cette ascension que la concentration opère. Jean Duing nomme ce schéma dynamique « mandala musical », que l'on retrouve dans beaucoup de musiques à la fois sacrées et profanes. Nous pouvons remarquer qu'il correspond également au mouvement du manège, suivant le mouvement rythmique de la giration allié à l'élévation et à la descente. L'action du « mandala musical » est assimilée à « une concentration, parce qu'il ramène progressivement l'être vers son centre⁸² ». La pratique de Michaux suit ce schéma de développement de la forme sonore dans l'espace et le temps : d'abord Michaux est disposé, il est dans un de « ces moments extraordinaires » en « état de surveil et de conscience affinée⁸³ », puis vient le jeu et la modulation « viennent à moi des sons inconnus [...] des sons / des nids de sons / des sons / où tout s'engloutit⁸⁴ ». La modulation laisse place à la transformation par « l'amplification merveilleuse [qui] emplissait l'espace, se répandait en tous sens [...] des courants sonores affluents captés par surprise, au flux premier se surajoutaient merveilleusement⁸⁵ ». La sursaturation aboutit à la transformation « les sons innombrables qui me disjoignent / autrement me joignent, / m'unifient / s'unifient / enveloppements !⁸⁶ ». Enfin, le resserrement rythmique opère par sa « fine action » jusqu'à ce que Michaux n'en puisse plus « je ne vais pas plus pouvoir le supporter⁸⁷ ». Toutefois, il parvient à se maintenir et à se stabiliser au sommet de l'action des ondes et par moments, prolonge même son extase dans le silence⁸⁸ oubliant « la manœuvre musculaire de [ses] phalanges », « comblé » et en « suspension⁸⁹ ». Force est de constater que l'oubli du mouvement musculaire sur l'instrument coïncide avec la fusion du sujet dans le courant sonore, qui opère selon une intensité relevant d'une certaine violence. Jean Duing nous amène à considérer que « les derviches atteignent le centre lorsqu'ils n'ont plus besoin du support matériel du dhikr et qu'ils ont plongés dans la force surnaturelle⁹⁰ ». Serait-ce là le « transréel » de Michaux ? Toujours est-il que Michaux semble atteindre un sommet, voire un centre, en ne remuant plus ses doigts au sein de cet espace modifié par

cette musique, qui lui donne une densité différente de sa densité quotidienne. La densité particulière est animée par la matérialité de la dynamique circulaire, qui modifie intensément l'être et sa perception du temps et de l'espace.

24. L'expérience du cercle est en cela une voie par la soustraction. Pour Michaux, il s'agit d'opérer un retour en arrière, c'est-à-dire de retrouver le flottement des connexions possibles, l'indétermination de l'enfant en train de boucler ses cercles à l'infini, répondant à l'état de « perceptude ». Par ailleurs, l'extase fait en sorte qu'il ne reste plus qu'une posture, un point (pensons ici au mouvement de la toupie qui la change en point). L'expérience du cercle est double, il y a concentration comme nous venons de le voir, mais aussi éjection selon le double mouvement centripète / centrifuge du cercle. Pour Michaux cette concentration au caractère « mandalique » est un prétexte pour expulser l'espace socioculturel oubliant ainsi « le vieil homme, les années, tout ce qu'elles ont apporté de médiocre, de réduit⁹¹ ». Son expérience du cercle s'inscrit dans ce double mouvement, dont il est question dans *Par des Traits* « ramener à soi/ rejeter d'auprès de soi⁹² ». Le centrifuge de la dynamique du cercle nous invite non pas seulement à voir ce qui est ramené, mais aussi ce qui est écarté.

14

25. Ainsi, pour Michaux, il s'agit moins de se trouver en tant que subjectivité, qu'en tant que ligne impersonnelle, rôdant autour d'un point, degré zéro du mouvement où l'affect est non subjectif et peut participer au tout. La réduction au point par l'expérience du cercle, revient à trouver le mouvement moins le déplacement répondant au désir de Michaux de trouver « le mobile dans l'immobile⁹³ ». Afin de percevoir cet imperceptible, ce degré zéro du mouvement, il suffit de désemplir un processus quelconque de tout objet, c'est-à-dire de toute intentionnalité et de se laisser engager dans le mouvement dans lequel nous sommes déjà. Michaux était sans doute à la recherche de ce degré zéro susceptible de déployer toutes les virtualités du silence et du geste.

26. L'expérience du cercle de Michaux au caractère pluridimensionnel a une visée critique qui distingue la représentation de l'activité, et cette visée n'est que le corollaire d'une visée créatrice (existentielle, vitale) qui recherche une connexion directe, avec un espace autre animé par la vie elle-même. L'intérêt de Michaux pour le « faire du cercle » de l'enfant et sa pratique musicale « mandalique » conçoivent une présence particulière au monde qui contient encore des mystères, expérimentée par un désengagement de « la mécréante pensée analysante⁹⁴ » et d'un corps

plongé au cœur de la « *mare nostrum*⁹⁵ ». La réalisation de la musique chez Michaux est par conséquent un moyen de « se remettre au commencement où tout est lié et pour cela de rompre tous les liens existants⁹⁶ » et de faire redevenir l'espace comme il était avant, c'est-à-dire « un immense rendez-vous de cent espaces qui baignent les uns dans les autres et où baignent avec nous les objets et les êtres⁹⁷ ».

27. Retrouver la mémoire de l'espace, reviendrait à retrouver la trace d'un mouvement vivant, qui dure dans la corporéité. Par son jeu musical conviant toutes les dimensions du cercle, Michaux appelle la trace de ce mouvement vivant, reprenant l'espace de l'enfance – celui de la conscience en train d'advenir – là où il l'avait laissée. Remarquons qu'en cherchant à devenir une modalité participante pour réconcilier l'art à la vie, l'union de la mémoire à l'oubli est inévitable. Michaux explique alors que « nous aussi, nous ne pouvons trouver l'espace qu'à condition d'abandonner le nôtre, notre perspective de carcan⁹⁸ ». Il s'agit ainsi, non pas « d'accroître [ses] connaissances [mais] de [se] dépouiller, afin de retrouver ce que devraient garder toute leur vie les hommes : une fraîcheur de vision pareille à celle des enfants⁹⁹ ». C'est alors que pour prétendre retrouver l'expérience de l'espace, il faudrait entrer dans le mouvement des formes et ainsi reproduire en soi-même ce qui a été vécu par l'autre et non pas chercher à y plaquer nos « très vieilles habitudes¹⁰⁰ ».

Bibliographie :

Gabor Csepregi, « Sagesses du corps », *Laval théologique et philosophique*, vol. 59, n° 1, février 2003, p. 21-34.

G. Danou, C. Noorbergen, *Colloque de Cerisy : Henri Michaux est-il seul ?*, Troyes, Librairie Bleue, Cahier n° 13, 2000, p. 131.

Lawrence Durrell, *Henri Michaux : Poète du parfait solipsisme*, Montpellier, Fata Morgana, 1990, p. 48.

Jean During, « L'autre oreille : Le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient », *Cahiers de musiques traditionnelles, musique et pouvoirs*, Vol. 3, Ateliers d'ethnomusicologie, 1990, pp. 57-78.

Gradhiva, n° 9, 2009, « Arts de l'enfance, enfances de l'art ». URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1336> [consulté le 18 septembre 2020].

Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, (1945), 2010, p. 537.

Henri Michaux, « Bras cassé », *Œuvres complètes t. 3*, Paris, Gallimard, p. 855-879.

Henri Michaux, « Combat contre l'espace », *Œuvres complètes t. 2*, Paris, Gallimard, p. 310-312.

Henri Michaux, « Dans l'eau changeante des résonances », *Œuvres complètes t. 3*, Paris, Gallimard, p. 888-895.

Henri Michaux, « Enfants », *Œuvres complètes t. 2*, Paris, Gallimard, p. 301-303.

Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », *Œuvres complètes t. 2*, Paris, Gallimard, p. 320-331.

Henri Michaux, « Essais d'enfants, dessins d'enfants », *Œuvres complètes t. 3*, Paris, Gallimard, p. 1325-1341.

Henri Michaux, « Jours de silence », *Œuvres complètes t. 3*, Paris, Gallimard, p. 1204-1226.

Henri Michaux, « Misérable miracle », *Œuvres complètes t. 2*, Paris, Gallimard, p. 617-767.

Henri Michaux, « Par des traits », *Œuvres complètes t. 3*, Paris, Gallimard, p. 1233-1285.

Henri Michaux, « Premières impressions », *Œuvres complètes t. 2*, Paris, Gallimard, p. 334-343.

Henri Michaux, « Saisir », *Œuvres complètes t. 3*, Paris, Gallimard, p. 931-983.

Henri Michaux, « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Œuvres complètes t. 2*, Paris, Gallimard, p. 364-370.

Marc Olivier, Marc Varenka, « Les tracés de la mémoire », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2002/2003, n° 49, p. 21-27.

Henri Poincaré, « La relativité de l'espace », *L'année psychologique*, vol. 13, 1906, p. 1-17.

Jérôme Roger, « Enfance des écritures et contre écritures d'Henri Michaux », *Parole aux confins*, Marie-Hélène Popelard, 2001, p. 51-72.

Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990, p. 630.

François Roustang, *Il suffit d'un geste*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 178.

Henri Wallon, *Les origines du caractère chez l'enfant : les préludes du sentiment de personnalité*, Paris, PUF, 1970, p. 308.

Mary Wigman, *Le langage de la danse*, Paris, Chiron, 1990, p. 101, trad. J. Robinson.

Notes :

¹ Henri Michaux, « Essais d'enfants, dessins d'enfants », *Œuvres complètes t. 3*, Paris, Gallimard, p. 1327.

² Lawrence Durrell, *Henri Michaux : Poète du parfait solipsisme*, Montpellier, Fata Morgana, 1990, p. 24.

³ Ibid., p. 24.

⁴ Selon l'expression de Michaux choisie comme titre d'un de ses recueils *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, (1944), 1966.

⁵ Henri Michaux, op. cit., p. 1328.

-
- ⁶ Henri Poincaré, « La relativité de l'espace », *L'année psychologique*, vol. 13, 1906, p. 9.
- ⁷ Jérôme Roger, « Enfance des écritures et contre écritures d'Henri Michaux », *Parole aux confins*, Marie-Hélène Popelard, 2001, p. 51.
- ⁸ Le lecteur souhaitant approfondir le sujet pourra se référer à la revue *Gradhiva* en ligne : *Gradhiva*, n°9, 2009, « Arts de l'enfance, enfances de l'art ». URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1336> [consulté le 18 septembre 2020].
- ⁹ Marc Varenka et Marc Olivier, « Les tracés de la mémoire », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2002/2003, n° 49, p. 21.
- ¹⁰ Henri Michaux reprend ici l'expression de Jacques Lacan pour nommer l'enfant (*Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 244)
- ¹¹ Marc Varenka et Marc Olivier, op. cit., p. 22.
- ¹² Henri Michaux, op. cit., p. 1328.
- ¹³ Henri Michaux, « Enfants », *Œuvres complètes t. 2*, Paris, Gallimard, p. 302.
- ¹⁴ Gabor Csepregi, « Sagesses du corps », *Laval théologique et philosophique*, vol. 59, n° 1, février 2003, p. 25.
- ¹⁵ Henri Michaux, op. cit., p. 301.
- ¹⁶ Henri Michaux, « Essais d'enfants, dessins d'enfants », op. cit., p. 1327.
- ¹⁷ Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », *Œuvres complètes t. 2*, Paris, Gallimard, p. 320.
- ¹⁸ L'art serait de l'art – au sens de ce qui rend directement visible la vie elle-même – pour Michaux, quand celui-ci le délivrerait de la volonté même d'en faire. En exergue de son texte « En pensant au phénomène de la peinture », n'écrit-il pas : « La volonté, mort de l'art » ?
- ¹⁹ Henri Michaux, op.cit., p. 1328.
- ²⁰ Henri Michaux dans « Les Grandes Épreuves de l'esprit », *Œuvres complètes t. 3*, Paris, Gallimard, p. 389, ne manque pas de faire une référence aux écrits du psychiatre et psychanalyste Paul Ferdinand Schilder, en évoquant le schéma corporel, allant jusqu'à citer un de ces articles : P. Schilder, *The image and Appearance of the Human Body*, New-York, University Press, 1950. Pour la réflexion sur la relation d'Henri Michaux aux sciences, nous renvoyons notre lecteur à l'ouvrage suivant : Anne-Élisabeth Halpern, *Henri Michaux : le laboratoire du poète*, Paris, Arslan, p. 381.
- ²¹ François Roustang, *Il suffit d'un geste*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 178.
- ²² Henri Wallon, *Les origines du caractère chez l'enfant : les préludes du sentiment de personnalité*, Paris, PUF, 1970, p. 308.
- ²³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, (1945), 2010, p. 537.
- ²⁴ Henri Michaux, « Essais d'enfants, dessins d'enfants », op. cit., p. 1325.
- ²⁵ Margit Rowell, *La peinture, le geste, l'action ; l'existentialisme en peinture*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 96.
- ²⁶ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 1329.
- ²⁷ François Roustang, op. cit., p. 138.
- ²⁸ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 1329.
- ²⁹ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 1327.
- ³⁰ François Roustang, op.cit., p. 114.
- ³¹ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 1328.
- ³² Henri Michaux, « En pensant au phénomène de la peinture », op. cit., p. 114.
- ³³ Henri Michaux, « Essais d'enfants, dessins d'enfants », op. cit., p. 1328.
- ³⁴ Marc Varenka et Marc Olivier, op.cit., p. 24.
- ³⁵ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 1328.
- ³⁶ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 1328.
- ³⁷ Marc Varenka et Marc Olivier, *Ibid.*, p. 24.
- ³⁸ Henri Michaux, op.cit., p. 1328.

- ³⁹ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 1340.
- ⁴⁰ Henri Michaux, « Premières impressions », *Œuvres complètes t. 2*, Paris, Gallimard, p. 338.
- ⁴¹ Henri Michaux, « Premières impressions », *op. cit.*, p. 340.
- ⁴² Henri Michaux, *Ibid.*, p. 341.
- ⁴³ Henri Michaux, « Essais d'enfants, dessins d'enfants », *op. cit.*, p. 1328.
- ⁴⁴ La sanza est un instrument originaire d'Afrique, aussi appelé « piano à pouces ». La formation du son provient de la vibration des lamelles métalliques ou de bambou fixées sur une planchette de bois avec ou sans résonateur.
- ⁴⁵ Michaux oppose précisément la musique qui « rembourre », celle des marches qui disciplinent, à la musique qui retire de la pesanteur, qui enlève. Il éprouve une haine contre la musique de commodité, alors que les ondes ont le pouvoir surtout de « désincarner la chair, abstraire le concret, déproblématiser la situation. On respire » Henri Michaux, « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *Œuvres complètes t. 2*, Paris, Gallimard, p. 370.
- ⁴⁶ Jean During, « L'autre oreille : Le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 3, musique et pouvoirs, Ateliers d'ethnomusicologie, 1990, p. 69.
- ⁴⁷ Henri Michaux, « Émergences résurgences », *Œuvres complètes t. 3*, Paris, Gallimard, p. 546.
- ⁴⁸ Jean During, *op. cit.*, p. 69.
- ⁴⁹ Henri Michaux, « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *op. cit.*, p. 366.
- ⁵⁰ Henri Michaux, « Premières impressions », *op. cit.*, p. 339.
- ⁵¹ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 341.
- ⁵² Henri Michaux, « Un certain phénomène qu'on appelle musique », *op. cit.*, p. 364.
- ⁵³ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 364.
- ⁵⁴ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 364.
- ⁵⁵ Henri Michaux, « Premières impressions », *op. cit.*, p. 339.
- ⁵⁶ Henri Michaux, « Dans l'eau changeante des résonances », *Œuvres complètes t. 3*, Paris, Gallimard, p. 889.
- ⁵⁷ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 889.
- ⁵⁸ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 890.
- ⁵⁹ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 890.
- ⁶⁰ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 890.
- ⁶¹ Mary Wigman, « Monotonie », *Le langage de la danse*, Paris, Chiron, 1990, p. 39.
- ⁶² Mary Wigman, *Ibid.*, p. 39.
- ⁶³ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 893.
- ⁶⁴ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 892.
- ⁶⁵ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 895.
- ⁶⁶ Henri Michaux, *Ibid.*, p. 895.
- ⁶⁷ Il serait intéressant d'examiner précisément la qualité de gestation au sein de l'espace musical créé par Michaux, en regard de la notion de « bain sonore » qui commence dans le ventre de la mère avec entre autres, le battement du cœur, développé par le psychanalyste Didier Anzieu. Toutefois, cela demanderait d'en faire une étude qui lui serait entièrement dédiée et nous nous concentrons davantage sur l'aspect giratoire que sur l'aspect des délimitations. Retenons toutefois que l'idée de « bain sonore » est liée aux prémices de la vie psychique, donc aux commencements.
- ⁶⁸ Henri Michaux, « Misérable miracle », *Œuvres complètes t. 2*, Paris, Gallimard, p. 679.
- ⁶⁹ Gilbert Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990, p. 14.
- ⁷⁰ Henri Michaux, « Émergences-résurgences », *Œuvres complètes t. 2*, Paris, Gallimard, p. 645.
- ⁷¹ Gilbert Rouget, *op. cit.*, p. 233.
- ⁷² Gilbert Rouget, *Ibid.*, p. 236.
- ⁷³ Sur les différences entre la transe et l'extase en rapport avec la musique, les travaux de Gilbert Rouget sont éclairants, puisqu'il distingue clairement les deux notions : l'extase appartient au domaine

de l'immobilité, du silence et de la solitude tandis que la transe à celui du mouvement, du bruit et de la société.

⁷⁴ Jean During, op.cit., p. 59.

⁷⁵ Henri Michaux, « Un certain phénomène qu'on appelle musique », op.cit., p. 365.

⁷⁶ Jean During, op. cit., p. 59.

⁷⁷ François Roustang, op. cit., p. 21

⁷⁸ François Roustang, Ibid., p. 168.

⁷⁹ Henri Michaux, « Dans l'eau changeante des résonances », op. cit., p. 894.

⁸⁰ Henri Michaux, Ibid., p. 894.

⁸¹ Jean During, op. cit., p. 70.

⁸² Jean During, Ibid., p. 71.

⁸³ Henri Michaux, « Dans l'eau changeante des résonances », op.cit., p. 890.

⁸⁴ Henri Michaux, Ibid., p. 889.

⁸⁵ Henri Michaux, Ibid., p. 890.

⁸⁶ Henri Michaux, Ibid., p. 891.

⁸⁷ Henri Michaux, Ibid., p. 891.

⁸⁸ Selon Gilbert Rouget, l'extase fait naître le grand désir de la prolonger dans le silence. (Gibert Rouget, op. cit., p. 55.)

⁸⁹ Henri Michaux, « Dans l'eau changeante des résonances », op. cit., p. 893.

⁹⁰ Jean During, op. cit., p. 71. Le dhikr est l'invocation collective au cœur de la pratique du soufisme.

⁹¹ Henri Michaux, « Dans l'eau changeante des résonances », op.cit., p. 892.

⁹² Henri Michaux, « Par des traits », Œuvres complètes t. 3, Paris, Gallimard, p. 1250.

⁹³ Henri Michaux, « Saisir », Œuvres complètes t. 3, Paris, Gallimard, p. 937.

⁹⁴ Henri Michaux, « Jours de silence », Œuvres complètes t. 3, Paris, Gallimard, p. 1205.

⁹⁵ Henri Michaux, « Bras cassé », Œuvres complètes t. 3, Paris, Gallimard, p. 856 : « Cœnesthésie, mare nostrum ».

⁹⁶ François Roustang, op. cit., p. 137-138.

⁹⁷ Henri Michaux, « Combat contre l'espace », Œuvres complètes t. 2, Paris, Gallimard, p. 311.

⁹⁸ Henri Michaux, Ibid., p. 311.

⁹⁹ Michel Leiris, « L'Abyssinie intime », Zébrage, Paris, Gallimard, 1935, p. 56. Cité par Gérard Cogez dans « Passages d'images / Épreuves de soi », Colloque de Cerisy : Henri Michaux est-il seul ?, Gérard Danou, Christian Noorbergen, Troyes, Librairie Bleue, 2000, p. 26.

¹⁰⁰ Henri Poincaré, op. cit., p. 9.