



# Henri Michaux à l'épreuve de la lisibilité: "Faire son sillon dans le silence" ou dire "La Ralentie" au Club d'essai de la RTF ?

Anne-Christine Royère

## ► To cite this version:

Anne-Christine Royère. Henri Michaux à l'épreuve de la lisibilité: "Faire son sillon dans le silence" ou dire "La Ralentie" au Club d'essai de la RTF ?. Puff, Jean-François. Dire la poésie ?, Éditions nouvelles Cécile Defaut, pp.153-184, 2015, 978-2-35018-367-1. hal-02942628

HAL Id: hal-02942628

<https://hal.science/hal-02942628v1>

Submitted on 11 Oct 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Henri Michaux à l'épreuve de la lisibilité : « Faire son sillon dans le silence » ou dire « La Ralentie » au Club d'essai de la RTF ?

Anne-Christine Royère  
Université de Reims Champagne-Ardenne

En 1974, dans un texte intitulé « Les Étapes de la lisibilité » et destiné à accompagner le disque 33 tours des *Poèmes d'Henri Michaux* interprétés par Fabrice Dague, Michaux écrit :

Si l'on disait un de ses textes, se demande un jour un comédien.

Ainsi fait-il. Et il est complètement à côté. Son exemple pourtant rassure, attire. D'autres suivent, c'est curieux, d'un ton régulièrement à côté. (Très très rares les réussites et sans lendemain.) [...]

Ses textes si 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 silence, ou la voix blanche ? [...]

Surprise. Un jour, parvient à l'auteur [...] une voix inconnue [...] qui récitait des poèmes, quelques-uns parmi les plus anciens de lui [...]. C'était les siens, sans doute, en plus appuyé parfois, certains étrangement ranimés, à croire qu'ils venaient d'être faits la veille, comme lorsqu'ils s'étaient d'abord mis à bouger en lui, à vouloir sortir, dans l'effervescence et le tumulte cherchant issue, hier, hier même...<sup>1</sup>

On relèvera le paradoxe des propos de Michaux, qui d'un côté rejette la lecture poétique orale, dans la mesure où la voix incarnée est toujours davantage celle de son maître que celle du poème, et de l'autre lui reconnaît, dans l'emphase finale du texte, le don de revivifier le poème, parce qu'elle est autre, médiatisant, parallèlement à son écriture, le parcours de sa venue au monde.

De fait, en intitulant son propos « Les Étapes de la lisibilité », Michaux souligne que la lecture poétique orale est non seulement partie prenante dans la reconnaissance progressive de l'auteur par les lecteurs, mais aussi dans l'acceptation, de la part de l'écrivain, d'une existence publique, certains diraient d'une « posture<sup>2</sup> ». Si la lecture des textes est une des « étapes de la lisibilité », c'est parce qu'en en proposant une interprétation, elle en organise la réception et contribue par là même à façonner et à diffuser, parfois malgré lui, la « posture » de l'écrivain. D'où des véto, des assentiments plus ou moins enthousiastes, des prescriptions qui, en se formulant en termes poétiques, n'en ont pas moins des enjeux pragmatiques. Comme le souligne Jean-Pierre Martin :

---

<sup>1</sup> « Critiques, hommages, déclarations », Henri Michaux, *Oeuvres complètes III [OC III]*, éd. établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran et la collaboration de Mireille Cardot, Paris, Gallimard, 2004, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1396. Pour la datation de 1974, voir p. 1606, note 1.

<sup>2</sup> Selon Jérôme Meizoz, la posture est « la manière dont les écrivains produisent et contrôlent une image d'eux-mêmes », tant du point de vue actionnel, par leur comportement, que du point de vue rhétorique, par leurs discours et leurs œuvres, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine édition, 2007, p. 9.

Depuis qu'il avait eu connaissance des lectures qu'Agnès Capri avait faites dans son dos pendant la guerre, Henri Michaux n'avait pas arrêté et n'arrêtait pas de s'opposer à la plupart des propositions qui lui seraient soumises par des comédiens ou des musiciens<sup>3</sup>.

Pourtant, ce n'est pas pour récriminer que Michaux envoie à Adrienne Monnier une invitation à assister, le 9 mai 1953 au Studio du Club d'essai, à l'audition de « La Ralentie » avant sa diffusion le 31 mai sur l'émetteur de Paris IV, dans la série « Prose et musique » du Club d'essai<sup>4</sup>. Il en fait au contraire un éloge appuyé :

[...] je ne saurais assez vous conseiller d'écouter l'extraordinaire composition de M. Van Thienen qui, loin de chambouler tout, reste dans la traîne des vers (qui d'ailleurs n'en sont pas) et fait son sillon non dans les mots, mais dans le silence, après – et plus souvent avec des gouttes d'eau (des vraies) qu'avec le son des violons<sup>5</sup> –

Ces propos, parce qu'ils nous paraissent rétrospectivement surprenants, nous invitent à un double questionnement : quelles sont les raisons de cette coïncidence miraculeuse et éphémère entre une « posture littéraire », celle de Michaux, et une œuvre qui, en médiatisant le poème, en propose une image qui échappe en partie à son auteur ? En quoi la composition de Marcel Van Thienen entre-t-elle en résonance avec la poétique de Michaux ? Autrement dit, quels sont les enjeux et les effets de cette transposition médiatique du message poétique ?

Notre hypothèse est que la création radiophonique de « La Ralentie » se situe à un moment clé de l'histoire de la radio et de l'histoire de la « poésie dite », et qu'elle contribue de ce fait à un travail de double légitimation : celle de l'éthos auctorial et celle du médium radiophonique dans sa dimension artistique.

C'est pourquoi après avoir cerné le contexte dans lequel s'inscrit la création de Marcel Van Thienen, nous évaluerons dans quelle mesure la poétique de Michaux et les théories radiophoniques des années 1950 peuvent converger avant d'analyser la poétique de cette transposition médiatique pour en mesurer les effets.

## POÉSIE ET RADIO AU DÉBUT DES ANNÉES 1950

La création de « La Ralentie » et, de manière plus générale, la lecture des poèmes de Michaux à la radio, sont emblématiques des recherches du tout jeune Club d'essai en matière d'esthétique radiophonique appliquée à la littérature. Ils contribuent, à leur niveau, à légitimer à nouveau la dimension artistique du médium au sortir de la guerre, remettant en jeu les liens qui l'unissent à la voix.

<sup>3</sup> *Henri Michaux*, Paris, NRF Gallimard, 2003, « Biographies », p. 543. Agnès Capri avait dit des textes de *Plume* au début de l'Occupation pendant trois mois dans son cabaret où elle chantait Prévert et Max Jacob (p. 361), cabaret que Michaux, selon un témoignage de Max-Pol Fouchet, fréquenta pour sa part à la Libération (p. 402). J.-P. Martin mentionne par ailleurs une lettre de 1979 de Michaux à Michel Mathieu, directeur du Théâtre de l'Acte à Toulouse, lui refusant la lecture de « Poésie pour pouvoir », « Agir je viens » et « Je rame » car ils possèdent déjà une voix intérieure que celle-ci annihilerait (p. 543).

<sup>4</sup> Selon les archives de l'INA, l'enregistrement a été réalisé le 23 février 1953.

<sup>5</sup> *Correspondance Adrienne Monnier & Henri Michaux*, Paris, la Hune Librairie éditeur, 1995, p. 31.

Prenant la suite du Studio d'essai de Pierre Schaeffer fondé en 1942, le Club d'essai est créé en mars 1946 sur décision de Wladimir Porché, directeur de la Radiodiffusion française<sup>6</sup> et de Paul Gilson, responsable des programmes artistiques. Le poète Jean Tardieu est nommé directeur artistique de ce « satellite heureux<sup>7</sup> » de la Radiodiffusion française, à la fois laboratoire radiophonique et chaîne de radio qui, après avoir diffusé ses programmes en ondes moyennes trois soirs par semaine sur l'émetteur parisien, étend son audience dans le cadre de la nouvelle chaîne Paris-Inter en 1947 avant de diffuser, à partir de 1950, sur l'émetteur de Paris-IV, ses émissions les plus expérimentales. Sous l'impulsion de Tardieu, l'héritier du Studio d'essai prend une inflexion plus littéraire. Il assigne en effet « deux tâches principales » au Club d'essai :

celle d'ouvrir grandes les portes de la radio à de jeunes talents, en leur permettant de s'exprimer librement, et celle d'utiliser le "signifiant sonore", jusque-là réservé presque exclusivement à la musique et qui, doté désormais d'un instrument aux ressources illimitées, se devait d'approfondir et d'élargir son propre domaine<sup>8</sup>.

Ces recherches, faisant de la médiation culturelle l'objet d'une réflexion et d'une pratique expérimentales, sont soutenues par l'inauguration, le 4 décembre 1948, du Centre d'études radiophoniques qui publie dès 1954 ses travaux dans les *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, animés par André Veinstein<sup>9</sup>. Au tout début des années cinquante, en matière d'esthétique radiophonique, ces recherches s'intéressent notamment à trois domaines : la phonétique, la musique et la littérature. Les recherches en phonétique analysent la personnalité des voix pour en réaliser une classification et concevoir un « dictionnaire sonore à l'intention des speakers ». La recherche musicale explore tout particulièrement la musique concrète, qui utilise « des procédés électro-acoustiques tendant à une transformation organisée des sons musicaux ou des bruits, afin d'obtenir un nouveau langage sonore ». Enfin les recherches littéraires visent premièrement à dresser un « panorama historique de la littérature [...] empruntant la voix comme véhicule essentiel » et deuxièmement à analyser « les formes et les techniques propres à rendre sensibles [...] les divers contenus littéraires des émissions radiophoniques<sup>10</sup> ». Pour ce faire, ces derniers sont classés en deux catégories : les contenus littéraires dramatisés, regroupant les adaptations radiophoniques romanesques et théâtrales

---

<sup>6</sup> Elle devient en 1949 la Radio-Télévision Française (RTF) et en 1964 l'Office de la Radio-Télévision française (ORTF).

<sup>7</sup> J. Tardieu, « La Rue de l'Université ou Un satellite heureux », *On vient chercher Monsieur Jean* [1990], Jean Tardieu *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2003, « Quarto », p. 1408-1412. Ce texte a paru pour la première fois dans le numéro spécial que *Le Nouvel Observateur* consacre en mars-avril 1982 aux rapports entre littérature et audiovisuel sous le titre « Souvenirs de l'île enchantée ».

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 1409.

<sup>9</sup> La publication prend fin en 1960, après 26 numéros, lorsque le Club d'essai est intégré au Service de la recherche dirigé par P. Schaeffer et dont J. Tardieu devient le chef adjoint. Le poète est aussi le directeur du programme France IV Haute Fidélité, qui succède au Programme spécial créé en 1954 pour promouvoir la modulation de fréquence et deviendra en 1963 France Musique. Voir Robert Prot, « Tardieu et le Club d'essai », Pierre-Marie Héron (éd.), *Les Écrivains hommes de radio (1940-1970)*, Montpellier, Centre d'Étude du XX<sup>e</sup> siècle, Université Paul Valéry, 2001, p. 31-38.

<sup>10</sup> Bernard Blin, « Le Centre d'études radiophoniques. Son origine, ses activités, ses projets », *Radio-Information-Documentation*, bulletin d'avril 1951, non pag.

ainsi que les « audiodrame[s]<sup>11</sup> », et les contenus littéraires non dramatisés, catégorie dans laquelle est classée la lecture de poésie. La création de « La Ralentie » se situe au carrefour de ces deux tendances : le texte n'est pas adapté, mais lu intégralement à une voix ; il est néanmoins dramatisé par l'usage des bruitages et de la musique qui imposent à l'auditeur une certaine « vision sonore<sup>12</sup> ».

C'est par ailleurs au moment de la création de « La Ralentie » que se déploie, en 1953-1954, une vaste enquête sur la diction poétique à la radio, menée par Jacques Charpier pour le Centre d'études radiophoniques et dont les résultats seront à la fois publiés dans les *Cahiers d'études de Radio-Télévision* et radiodiffusés dans l'émission *Le Parloir des poètes*<sup>13</sup>. Elle s'intéresse à l'histoire de la poésie dans ses rapports avec la musique, d'une part, et dans sa dimension d'écoute collective, d'autre part ; mais également aux problèmes soulevés par la diction du texte poétique, comparée à celle du texte théâtral, pour en être nettement distinguée ; et enfin aux moyens techniques permettant au medium radiophonique de diffuser au mieux le poème, avec, et plutôt sans accompagnement sonore.

La conviction qui semble sous-tendre une telle enquête est celle d'une certaine homologie entre radio et poésie, toutes deux étant, par ses conditions d'écoute pour la première, de lecture pour l'autre, des « royaumes des moi solitaires<sup>14</sup> ». Comme l'écrivait déjà Jacques Copeau en 1943, « la Radio est un instrument qui vous parle à l'oreille dans une chambre silencieuse » et en ce sens ce « ton de confidence », à condition de « réprimer les habitudes scéniques » du comédien pour faire de « l'interprétation devant le micro [...] une lecture » est en parfait accord « avec la nature de la poésie<sup>15</sup> ». Néanmoins, par rapport au début des années quarante, cette homologie paraît plus fermement revendiquée à l'orée des années cinquante en raison du constat d'une double crise : celle de la diffusion de la poésie, d'une part ; celle du langage et de la voix radiophoniques de l'autre.

La radio en effet, face à la montée en puissance de la télévision, dont le signe institutionnel avant-coureur est le passage de la Radio-Diffusion Française à la Radio-Télévision Française en 1949, remet en jeu sa spécificité : à savoir sa relation à la voix en tant qu'outil de

<sup>11</sup> « Œuvre dramatique composée et réalisée en vue de la seule audition médiate, le médium étant soit l'enregistrement sonore, soit la radiodiffusion ou la télédiffusion, soit une combinaison des deux ou des trois », Roger Richard, « Audiodrame », *Cahiers d'études de radio-télévision*, n° 6, 1956, p. 218.

<sup>12</sup> Paule Sengissen, « Le Club d'essai nous donnera-t-il de nouvelles oreilles ? », *Radio cinéma télévision*, n° 314, du 22 au 28 janvier 1956, p. 6. Elle oppose « les fameuses lectures à une voix qui font appel à l'imagination de l'auditeur et demandent sa participation » à « des recherches de mise en ondes très poussées dans lesquelles une certaine vision sonore est imposée à l'oreille » avant de déclarer : « *La Ralentie*, poème d'Henri Michaux, *Nadja* de Breton, demeurent les modèles du genre ».

<sup>13</sup> J. Charpier publie la synthèse de cette enquête, la liste des questions et les réponses de Jean Cassou, Julien Gracq, Jean Paulhan et Pierre Reverdy dans « Diction poétique et radiophonie », *Cahiers d'études de Radio-télévision*, n° 12, 1956. Quant aux réponses des poètes, elles seront publiées dans les n° 9-10 (Paul Claudel), et en 1957 dans les n° 13 (André-Pierry de Mandiargues et Jean Grosjean), 15 (Georges-Emmanuel Clancier et Pierre-Jean Jouve) et 16 (Gaston Bachelard, Tristan Tzara, Alain Jouffroy, Jean-Clarence Lambert). P.-M. Héron indique que les réponses de Ponge et de Supervielle ne seront pas publiées, *Les écrivains hommes de radio (1940-1970)*, *op. cit.*, p. 139 et 147. Ces enquêtes seront prolongées par celle de Marina Scriabine à la fin des années 1950, par exemple dans « Vers une poésie radiophonique », *Cahiers d'études de radio télévision*, n° 18, juin 1958, p. 167-172.

<sup>14</sup> J. Charpier, « Diction poétique et radiophonie », art. cit., p. 291.

<sup>15</sup> « Pour une esthétique de la radio », *Cahiers d'études de Radio-télévision*, n° 9-10, 1956, p. 31 et *passim*. Ce texte a été écrit en 1943 au moment de la fondation avec P. Schaeffer du Studio d'essai. Il fait suite au « stage de Beaune » que Copeau a animé entre le 15 septembre et le 15 octobre 1942 à l'hôtel des Ducs de Bourgogne de Beaune.

transmission et objet de création. Comme le souligne P. Schaeffer en l'année 1952 qui fête les dix ans du Studio/Club d'essai : « La rhétorique est en train d'agoniser [...]. Le plus puissant moyen de tromper les gens, le langage, est en crise... les fervents de poésie seront bientôt les seuls amateurs de radio<sup>16</sup> ». Dans ce contexte, les recherches impulsées par J. Copeau en 1943 sont poursuivies et son travail est réédité en 1956. Cette même année, Tardieu vante le retour de la diction à voix unique et nue, tendance esthétique à laquelle la télévision n'est pas étrangère, puisqu'il écrit :

N'est-ce pas là un exemple supplémentaire du goût que nous éprouvons, de nos jours, à nous retremper aux sources d'un art "primitif" ou, en tout cas, d'un art simplifié à l'extrême ? Est-ce aussi que la menace du spectacle télévisuel donnerait à la radio le conseil secret de revenir à la magie éternelle de la voix humaine, d'affirmer son pouvoir de "barde", de "conteur" plutôt que de lutter avec la télévision ou le cinéma sur un plan où elle risquerait d'être battue<sup>17</sup> ?

Ainsi, en 1953, à côté de la création de « La Ralentie », la poésie de Michaux a-t-elle donné lieu à des lectures de Michel Bouquet, sans accompagnement aucun, sur des textes choisis par le poète et lors d'une séance dirigée par ses soins, d'après les informations de la pochette intérieure du disque réédité en 1973<sup>18</sup>.

L'interprétation radiophonique de l'œuvre de Michaux se trouve donc au carrefour des débats esthétiques inhérents à l'avenir de la radio. Sa conjonction avec le médium radiophonique se produit à un moment clé de l'histoire de la radio, où il s'agit de poser la spécificité d'un médium de la voix face aux puissances environnantes et menaçantes de l'image. Cependant, l'avenir de la radio ne se confond pas avec le devenir de la poésie de Michaux, comme le suggère le texte accompagnant la réédition des poèmes lus par M. Bouquet en 1973 : « Pourtant nous n'avons jamais été certains que le poète en fût profondément satisfait à travers les diversités de ses réactions parfois enthousiastes, parfois révoltées de l'avoir été<sup>19</sup> ». C'est aussi peut-être la raison pour laquelle, selon R. Bellour, Michaux a revu à la baisse son jugement sur « La Ralentie<sup>20</sup> ».

Si le médium intéresse finalement modérément le poète, c'est sans doute que sa poésie sert davantage à légitimer la radio que celle-ci ne sert la poésie de Michaux. Mais cette façon d'y être sans y être, typique de la posture de Michaux, nous semble révélatrice d'une tension autre que nous allons maintenant tenter d'expliciter.

<sup>16</sup> Pierre Drouin, « Le Club d'essai a dix ans », *Le Monde*, 26 novembre 1952.

<sup>17</sup> « Le Club d'essai et son apport à l'effort culturel de la Radio-diffusion française », *Cahiers du Centre de documentation de l'UNESCO*, n° 23, décembre 1956, p. 32.

<sup>18</sup> J.-P. Martin, date de 1953 l'enregistrement des poèmes et de 1957 le pressage du 33 t. 1/3 *Henri Michaux dit par Michel Bouquet* (Disques Adès P 37 LA 4026 / Éditions Seghers) dans la collection « Poètes d'aujourd'hui », *Henri Michaux*, op. cit., p. 544. M. Bouquet lit : « Dans la nuit », « Emportez-moi », « Nausée ou c'est la mort qui vient », « Repos dans le malheur », « Un homme paisible », « Mes Occupations », « Le Grand Combat », « Contre ! », « Mais toi, quand viendras-tu ? ». Ces mêmes lectures seront reprises dans un 33t. dont le dépôt légal date du 23 mai 1973 : *Henri Michaux dit par Michel Bouquet – Benjamin Péret dit par Pierre Brasseur* (Disques Adès 10045 ; 1-15-3-73), dans la collection « Poètes actuels ».

<sup>19</sup> *Henri Michaux dit par Michel Bouquet – Benjamin Péret dit par Pierre Brasseur*, réf. cit.

<sup>20</sup> « Notes et variantes » de « La Ralentie », *Oeuvres complètes I [OC I]*, éd. établie par R. Bellour avec Y. Tran, Paris, Gallimard, 1998, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1271.

## MICHAUX ET LE MEDIUM RADIOPHONIQUE : ENTRE CONVERGENCE POÉTIQUE ET RETRAIT POSTURAL

Il peut paraître surprenant, alors même que l'enquête de J. Charpier se déroule au moment de l'enregistrement de « La Ralentie » et des poèmes lus par M. Bouquet, que Michaux n'ait pas été sollicité. Il est cependant loisible d'imaginer les réponses qu'il aurait pu formuler, notamment concernant trois domaines intéressant plus particulièrement sa création poétique : celui de la diction, celui de la nature de la voix et enfin celui de la musique. Faire ainsi coïncider les questions et les réponses est toujours susceptible d'artificialité, mais révèle également un réseau complexe de refus et d'attractions poétiques se tramant entre Michaux et le médium radiophonique.

À J. Charpier demandant : « La diction d'un poème vous paraît-elle devoir apporter à ce poème une valeur nouvelle – étrangère à lui ou latente – mais inexprimée, sous sa forme écrite<sup>21</sup> ? », Michaux aurait pu répondre par la négative, en des termes proches de sa préface aux pièces dramatiques d' « Affrontements » :

Voir dans ce qui suit des pièces de théâtre [...] serait une erreur. [...]. Documents d'abord par le dedans [...]. Impulsions, tropismes font que des actions naissent, vont naître, sont en vue, que plusieurs se côtoient, mais non pas l'action comme au théâtre, lequel noue afin de dénouer. [...] J'envisage les textes ci-après, et d'autres semblables, comme propres à une certaine rêverie, invitant, ainsi que le font les poèmes une fois lus, à demeurer par la pensée dans leur atmosphère qui perdure. [...]

Lectures sans voix.

Prière aux comédiens de s'abstenir<sup>22</sup>.

Le refus de la mise en spectacle du texte s'accompagne de celui de la diction propre aux comédiens, c'est-à-dire de « la phrase gueulée<sup>23</sup> ». On peut donc s'étonner du choix de Germaine Montero pour lire « La Ralentie ». Liée à la RTF qu'elle a suivie au cours de l'exode de 1940, elle a chanté chez Agnès Capri pendant les années de guerre et triomphe au Théâtre National Populaire, dirigé par Jean Vilar, dans l'interprétation de *Mère Courage* de Brecht, au moment de l'enregistrement du poème de Michaux. Sa voix très expressive, dans un registre qui est celui du chansonnier à la fois populaire et littéraire, peut paraître inadaptée à la teneur d'un texte aussi désespéré, qui laisse parler une « délirante<sup>24</sup> » dont l'incarnation se résume à la modalité vocale signalée par l'adjectif substantivé : « ralentie ». Moins personnage que tempo, « La Ralentie » est une « voix sans personne », pour reprendre l'expression de Tardieu ; or celle de G. Montero est fortement incarnée, c'est-à-dire à la fois connue et typique. Ce choix n'incombe pas à Michaux, mais à M. Van Thienen, qui sélectionne d'ailleurs aussi le texte et souligne l'impeccable diction de G. Montero ainsi que

<sup>21</sup> « Diction poétique et radiophonie », art. cit., p. 298.

<sup>22</sup> *OC III*, p. 1111. Publié en 1981 puis en 1986 dans le recueil du même titre, « Affrontements » est composé de sept brèves pièces de théâtre. Michaux revient à ce genre qu'il avait pratiqué en 1930 avec « Le Drame des constructeurs » et, un an après la publication de « La Ralentie », en 1938, avec « Chaînes ». Ces trois derniers textes figurent dans *Plume précédé de Lointain intérieur* (1938).

<sup>23</sup> « Chronique de l'aiguilleur », *Écrits du Nord*, n° 1, novembre 1922, *OC I*, p. 11.

<sup>24</sup> « Une délirante parle » est la note qui commente le titre « La Ralentie » dans l'extrait paru dans *La Nouvelle revue française* en mai 1937 (et non en juillet 1937, comme le mentionne *OC I*, p. 1269).

sa discipline propre à se plier à son expérimentation musicale<sup>25</sup>. Parce qu'elle est comédienne et chanteuse, G. Montero était peut-être plus apte à prêter sa voix à « La Ralentie » que Maria Casarès, par exemple, autre figure de l'époque, pensionnaire de la Comédie Française entre 1952 et 1954, dont la diction a été formée au Conservatoire national d'art dramatique, et qui vient d'incarner la Mort dans *Orphée* de Cocteau en 1950. La comparaison permet en tout cas de mesurer combien la diction de la tragédienne aurait modifié la réception du texte de Michaux, l'entraînant sans doute irrémédiablement du côté d'un théâtre qu'il conspue.

Car si mise en voix il doit y avoir, elle n'est pas de l'ordre du jeu d'acteur, mais de la lecture, à condition qu'elle soit « sans voix », ce qui ne signifie pas exactement qu'elle soit « silencieuse », dans la mesure où on parle, sous forme de « tropismes », sur une scène « du dedans », un « lointain intérieur », pour reprendre des expressions de Michaux. Or cette représentation imaginaire de la voix et de son espace propre n'est pas sans affinité avec les théories de l'art et de l'écoute radiophoniques.

Comme le souligne J. Tardieu, le mode de « communication individuelle » de l'univers sonore radiophonique, « a pour effet une "intteriorisation" du spectacle auditif<sup>26</sup> », si bien que

La radio [...] offre ce double avantage d'ébaucher seulement cette "incarnation" par une réalité sonore (celle des voix, des sons et des bruits) et, en même temps, de laisser à l'auditeur tout le champ libre pour continuer, pour compléter, à sa guise, cette incarnation par l'effet de l'imagination. Elle place en quelque sorte l'auditeur, du point de vue psychologique, à mi-chemin entre l'interiorisation totale que procure la lecture silencieuse et l'exteriorisation totale que procure [...] le théâtre [...]<sup>27</sup>.

« Art de l'espace sonore [...] très proche de l'espace mental<sup>28</sup> », la radiophonie est propre à suggérer cet « espace du dedans<sup>29</sup> » cher à Michaux et peuplé de voix que nous avons analysées ailleurs en termes de « voix acousmate<sup>30</sup> ». Voix aussi inassignable qu'utopique, elle est une expérience de l'enfantement du langage et de ses divers signes, « véritable flux pensant [qui] se fait sans doute *sans pensée consciente*<sup>31</sup> », selon Michaux, et qui trouve sa source dans un subconscient qu'il s'agirait de saisir.

Or Michaux semble discerner des bribes de cette voix pré-incarnée laissant le champ libre à l'imagination, lorsque, justement, il écoute une émission radiophonique qui, déclenchant en lui ce qu'il appelle la « fonction imaginogène<sup>32</sup> », ouvre sa création plastique à un autre style graphique qui « pourrait échapper aux signes », représentant des ondes, sorte d'image latente

<sup>25</sup> Jacques Veinat, « Le musicien retrouvé », *Figure libre, petit journal du réseau Lalan*, n° 5, décembre 1997, non paginé.

<sup>26</sup> « Notes et fragments », *Cahiers d'études de Radio-télévision*, n° 17, avril 1958, p. 18.

<sup>27</sup> J. Tardieu, « Littérature et radio », *Grandeurs et faiblesses de la radio*, J. Tardieu, Chérif Khaznadar et alii, Paris, Unesco, 1969, p. 51. Le texte a paru sous le titre « Le signe et la parole ou Littérature et radio », p. 3-19, dans *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, n° 9-10, 1956.

<sup>28</sup> J. Tardieu, « Notes et fragments », art. cit., p. 20.

<sup>29</sup> J. Tardieu lui-même fait ce rapprochement entre « radiophonie et espace intérieur » en citant Michaux dans « Les arts fondamentaux et les techniques de diffusion », *Grandeurs et faiblesses de la radio*, op. cit., p. 85.

<sup>30</sup> Anne-Christine Royère, *Henri Michaux. Voix et imaginaire des signes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 13-82.

<sup>31</sup> H. Michaux, « Postface », *Plume...*, OC I, p. 664.

<sup>32</sup> *Émergences-résurgences* [1972], OC III, p. 614.

que le flux sonore des voix radiophoniques révèle, et que *Saisir*<sup>33</sup> expose dans ses pages. En relatant le rôle de l'écoulement sonore dans l'élaboration de ses dessins, Michaux est, nous semble-t-il, assez proche des objectifs que se fixait un certain art radiophonique, celui d'un Paul Deharme, par exemple, qui, en 1930, en faisait un « médium du subconscient<sup>34</sup> », affirmant qu'il devait faire vivre à l'auditeur « un rêve dirigé<sup>35</sup> ». Ainsi à la question de J. Charpier : « Les conditions de l'audition radiophonique (la voix sans visage de qui parle, la solitude de l'auditeur, sa “cécité”, etc.) vous paraissent-elles créer une conjoncture psychologique nouvelle propre à modifier la perception des œuvres poétiques<sup>36</sup> ? », Michaux aurait-il pu répondre par l'affirmative. Qu'en est-il de l'accompagnement musical du poème lu ?

Édifiant, de ce point de vue, est l'avis de Michaux sur la création de *Poésie pour pouvoir* par Pierre Boulez, avec la voix de M. Bouquet, présentée le 19 octobre 1958 à Donaueschingen en Allemagne<sup>37</sup> :

Pierre Boulez, qui n'est pas n'importe qui, crut – je l'avais prévenu pourtant – qu'une composition musicale à l'orchestration puissante ajouterait quelque chose ou au moins traduirait plus directement ( !) ce dont il s'agit dans le poème. L'œuvre après deux auditions dut être retirée. Ses meilleurs amis et lui-même pour finir se rendirent compte<sup>38</sup>.

Refus de l'orchestration, refus du mimétisme expressif, et refus aussi, sans doute, que son texte ne serve de matériau à l'œuvre de Boulez qui, selon Dominique Jameux, ne reprend qu'une vingtaine de vers du poème « Je rame ». Si « “l'enfouissement” progressif du texte dans le tissu sonore<sup>39</sup> » est une caractéristique de l'œuvre de Boulez, elle n'est pas nécessairement du goût du poète, sans doute peu enclin à servir de prétexte à la création d'autrui. En optant pour le traitement matiériste de la voix, comme elle le fait pour les sons et les bruits, la musique électro-acoustique coupe en effet le poème de son rapport au langage et de sa capacité à l'interroger, voire à le faire éclater<sup>40</sup>. Pourtant l'intérêt de Michaux pour la

<sup>33</sup> *OC III*, p. 975-976.

<sup>34</sup> P.-M. Héron, « Aux débuts de l'art radiophonique : Paul Deharme et la voix du subconscient », p. 193-209, dans *Éclats de voix*, études réunies et présentées par Pascal Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Paris, éd. L'Improvisiste, 2005, p. 194.

<sup>35</sup> P. Deharme, *Pour un art radiophonique*, Paris, Le Rouge et le noir, 1930, « Les Essais ; 17 », p. 40. Une des idées fortes de P. Deharme est que l' « image acoustique » radiophonique, pour reprendre un vocabulaire saussurien, serait constituée, à l'instar du rêve, d'un « contenu manifeste » reposant sur les principes de « condensation », de « déplacement » et de « transposition » et d'un « contenu latent », caché mais capable de se révéler, le révélateur étant l'auditeur lui-même. C'est ce qu'il souligne quand, s'opposant à la doctrine surréaliste qui fait du rêve l'origine de l'œuvre, il déclare : « Le jeu automatique des associations [...] n'incombe plus obligatoirement à l'auteur, mais au public », p. 42. Michaux relaterait sans *Saisir* une expérience approchante, donnant raison aux théories de P. Deharme.

<sup>36</sup> « Diction poétique et radiophonie », art. cit., p. 298.

<sup>37</sup> Pour une analyse de détail de cette adaptation, nous renvoyons à l'article de Maud Gouttefangeas dans ce même volume.

<sup>38</sup> Lettre à Michel Mathieu, Théâtre de l'Acte, Toulouse, 24 janvier 1979. Citée par J.-P. Martin, dans *Henri Michaux, op. cit.*, p. 543.

<sup>39</sup> D. Jameux, *Pierre Boulez*, Paris, Fayard/Fondation SACEM, 1984, « Musiciens d'aujourd'hui », p. 158.

<sup>40</sup> On pourrait évoquer, à titre d'exemple contemporain du travail de P. Boulez, les œuvres de György Ligeti, notamment *Artikulation* (1958), composition électronique évoquant un dialogue imaginaire, et surtout *Aventures* et *Nouvelles aventures* (1962-1965), dans lesquelles, selon le compositeur, le texte, écrit en phonétique, ne préexiste pas à la pièce sonore : « les parties vocales ne sont pas “accompagnées” par les parties instrumentales,

musique électroacoustique est réel, comme en témoigne sa présence assidue aux concerts du Domaine musical, qu'il fréquente dès leur création par Boulez en 1953 jusqu'à la saison de 1967-68<sup>41</sup>.

Ainsi le désaccord poétique concernant *Poésie pour pouvoir* n'empêche pas une posture de s'élaborer, plaçant Michaux du côté de la modernité musicale. La composition de Marcel Van Thienen s'apparente d'ailleurs à la musique concrète, il est même un des premiers musiciens à s'engager dans cette voie<sup>42</sup> à la suite de Schaeffer. Et c'est précisément cet aspect que Michaux prend le plus dans la création de « *La Ralentie* », lorsqu'il souligne la réussite de l'utilisation de vraies gouttes d'eau plutôt que celle du son des violons. Cette élection n'est pas le signe d'un goût particulier pour le décor sonore naturaliste, mais plutôt celui pour « la merveilleuse musique de base » que le « nougat<sup>43</sup> » des voix occidentales et « l'éloquence instrumentale » de « l'orchestre des "civilisés" citadins<sup>44</sup> » ont tendance à faire oublier. Car si la musique concrète travaille à partir de la réalité des bruits, ce n'est pas pour leur naturalité, mais pour leur valeur intrinsèque en tant que son. En ce sens, « *La Ralentie* » s'oppose à des créations radiophoniques plus anciennes, notamment une émission enregistrée le 23 avril 1947 et intitulée « Poèmes de Jean Mercure et de Henri Michaux ». Alors que l'homme de théâtre « dit des contes » de Michaux, principalement issus de *Plume*, le piano de Germaine Mounier est utilisé de façon ornementale, descriptive ou expressive. Il fait transition entre le titre et le texte, il ponctue les verbes, soulignant l'action de manière expressive ou évocatrice : par exemple, lorsque Plume se rend chez le médecin, le piano joue une marche ; lorsque Plume s'endort, il joue une berceuse, imitant ainsi les actions de la narration par associations d'idées. Gageons que cette mise en musique, qui instaure un rapport d'illustration entre les arts, n'est pas du goût de Michaux. P. Schaeffer souligne en tout cas la grossièreté du procédé, lorsqu'il s'amuse à placer en ponctuation, en fond ou en transition, du Beethoven, du Debussy ou du Benny Goodman sur plusieurs extraits des *Émanglons* de Michaux, lus par Nathalie Nerval et Christine Lenier<sup>45</sup>.

Ces comparaisons soulignent l'importance de la forme prise par la création radiophonique : assemblage composite de textes ou utilisation d'un seul texte, lu intégralement ou fragmentairement ; accompagnement musical ou voix nue ; musique ornementale et descriptive identifiable ou non par l'auditeur, autant de choix qui déterminent à la fois la

---

les instruments sont traités de manière à compléter et à souligner les sons humains : la composition phonétique s'infiltra jusque dans le domaine instrumental » donnant « l'impression d'assister à une sorte d'opéra avec des péripéties aventureuses de personnes imaginaires sur une scène imaginaire », György Ligeti, « À propos d'*Aventures et Nouvelles Aventures* », *Java*, n° 25-26, 2004, p. 159-160, 161.

<sup>41</sup> Michaux assiste avec Alain Jouffroy à un concert de Boulez dans le salon de Suzanne Tézenas le 5 mai 1953, soit peu de temps avant l'écoute de *La Ralentie* au Club d'essai de la Radiodiffusion. Un numéro spécial des *Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault* (« La Musique et ses problèmes contemporains », Julliard, 1954), qui accueille les concerts du Domaine musical à partir de 1954, publie deux fragments de « Premières impressions » de Michaux repris dans *Passages*. Voir la « Chronologie », p. XXXIII-XXXIV, dans Henri Michaux *Oeuvres Complètes II*, [OC II], éd. établie par R. Bellour avec Y. Tran, Paris, Gallimard, 2001, « Bibliothèque de la Pléiade ».

<sup>42</sup> Selon J. Veinat, « Le musicien retrouvé », art. cit. non pag.

<sup>43</sup> H. Michaux, « Vacances », *Vents et poussières* [1962], OC III, p. 175 et 174.

<sup>44</sup> H. Michaux, *Poteaux d'angle* [1981], OC III, p. 1080.

<sup>45</sup> *Dix ans d'essais radiophoniques, du Studio au Club d'essai, 1942-1952*, nouv. éd., Paris, éd. Phonurgia nova, 1994, disque C et p. 52 du livret. Le texte a été rédigé en 1953, date qui attester l'intérêt de la radio au début des années 50 pour les textes de Michaux.

poétique et la réception de la création. Dès lors, même si certains éléments de l'imaginaire de la voix selon Michaux peuvent se rapprocher de l'univers théorique et rêvé de la radio des années 1950, on perçoit également le caractère stratégique des éventuels rapprochements et leurs enjeux en termes de posture littéraire. Ce sont bien eux, davantage que les affinités poétiques, qui déterminent ici l'acquiescement à la musique concrète lorsque le texte est lu intégralement et là une fin de non-recevoir à la même modernité musicale lorsqu'elle supplante le texte. En homme scrupuleux lorsqu'il s'agit d'organiser la réception de son œuvre, Michaux a néanmoins dans un premier temps vanté les mérites de la création de M. Van Thienen avant de prendre ses distances. C'est pourquoi il paraît nécessaire dans un dernier temps d'analyser la poétique de cette transposition médiatique afin d'en mesurer les effets.

#### **LE « MONODRAME »<sup>46</sup> RADIOPHONIQUE DE « LA RALENTIE » : POÉTIQUE D'UNE AUDITION MÉDIATE**

Présentant « La Ralentie » dans l'émission intitulée *Les Formes sonores de la poésie*, diffusée sur Paris IV le 27 décembre 1959<sup>47</sup>, J. Tardieu déclare :

Il s'agit là cette fois d'un enregistrement expérimental réalisé au Club d'essai par l'excellent metteur en ondes Jean-Wilfrid Garett. Le poème est dit par une autre grande interprète, Germaine Montero, sur une partition originale de Marcel Van Thienen. Ici, le parti pris insolite, inquiétant, de l'interprétation est maintenu dans une sorte de lumière sous-marine dans une coloration de rêve éveillé par une tension sonore entre musique et bruit.

Comme le souligne Tardieu, la création radiophonique fait intervenir trois acteurs : la lecture du texte est de G. Montero, la composition musicale de M. Van Thienen et la mise en ondes de Jean-Wilfrid Garrett. Il faudra donc s'intéresser, autant que faire se peut, à ses trois aspects pour qualifier les moyens et les effets de cette transposition poétique et médiatique.

Tout d'abord, la lecture combine aux choix de la diction ce que l'on pourrait appeler une mémoire de la diction, issue de la double pratique de G. Montero, qui est à la fois chanteuse et comédienne. Le genre inassimable du texte, entre prose, monologue ou poésie en prose, de même que sa longueur, autorisent la diversité des dictions et même les imposent, si l'on considère la variété des énoncés : le monologue inclut en effet des discours rapportés, toutes les modalités de l'énoncé, des propos au présent de vérité générale, des adresses à plusieurs interlocuteurs, et un flottement généralisé des instances du sujet, tantôt « je », tantôt « quelqu'un », tantôt « on », qui sont autant d'inflexions de l'être méritant une réflexion sur leur oralisation particulière. Ainsi la structure paratactique du début du texte commande-t-elle une diction solennelle marquée par les pauses de la voix, qui, pour exprimer l'idée de ralentissement, opte pour un phrasé allongeant la dernière syllabe du mot ou groupe de mots

<sup>46</sup> Telle est la qualification que lui attribue Pierre Loubier dans « Henri Michaux et l'arrière-théâtre », *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, textes réunis et présentés par Catherine Mayaux, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 317.

<sup>47</sup> Il s'agit de la transmission différée de la soirée qui a eu lieu au Théâtre de l'Alliance française le mercredi 16 décembre 1959 et dont Tardieu est le producteur. L'autre grande interprète à laquelle il fait allusion est Maria Casarès.

fermant les propositions. Mais la diction de G. Montero peut aussi obéir au naturel de la conversation, omettant parfois des liaisons, ne réalisant pas forcément les « e » caducs, les élidant aussi parfois. Dans un unique passage, sa voix se fait mélopée : voix et musique, en l'occurrence des percussions, sont distribuées dans une architecture unie, progressant au même rythme, ce qui contribue à la suraccentuation de chaque syllabe qui, sous l'effet du tempo, devient impulsion sonore délestant les phrases de leur contenu sémantique. La mélopée permet de mettre en évidence l'alternance des octosyllabes et des hexamètres, que G. Montero rend régulière en ne prononçant pas le « e » de « seringues », situant la voix à mi-chemin entre diction poétique et chanson populaire.

Mais une grande partie des effets de la voix sur l'auditeur vient du travail de mise en ondes de Jean-Wilfrid Garrett<sup>48</sup>. Ses recherches le conduisent en effet à s'intéresser à l'idée de dépersonnalisation du récitant, à l'esthétique des plans sonores et à l'utilisation du bruitage et de la musique pour retranscrire « une réalité subjective : non plus la réalité du théâtre, mais celle du poète<sup>49</sup> ». Son travail sur les plans sonores va consister à faire entendre l'espace dans lequel se meut la voix et à différencier ses instances diverses. Ainsi, une écoute fine de l'ouverture de « La Ralentie » révèle notamment que la voix monte en puissance, paraissant s'approcher au-devant de l'auditeur, se déplacer latéralement à l'occasion de la répétition du syntagme « toute la vie », avant de s'estomper. Par ailleurs, lorsque G. Montero énonce « enfin chez soi », Garrett filtre le son de manière à ce que la voix semble s'exprimer à l'intérieur d'une pièce, impression renforcée par le bruitage évocateur de la trotteuse d'un réveil. Mais son travail ne vise pas toujours au mimétisme, d'autant plus que cette intériorité familière suggérée par le bruitage est très éloignée de l'espace intérieur décrit par le poème : « Enfin chez soi, dans le pur, atteinte du dard de la douceur<sup>50</sup> ». À l'opposé de l'espace confiné, l'espace est dilaté lorsque la voix est traitée par la chambre d'écho : réverbérée, elle coïncide avec l'évocation de la fatigue ou de l'angoisse, le temps de latence augmentant lorsque la désespérance s'accroît. Enfin, le jeu sur les graves et les aigus donne une couleur particulière à la voix : l'impératif « écoute » est ainsi toujours associé à une voix mate, dont la proximité évoque l'intimité, et qui coïncide aux interpellations de Lorellou et Juana, les deux principales figures féminines auxquelles le sujet s'adresse. Au contraire le traitement en plan médian ou en aigu coïncide aux moments de discours rapportés ou d'énoncés au présent de vérité générale.

S'il se met au service du texte pour traduire un « espace du dedans » et les impulsions du sujet délité qui l'habite, le traitement de la voix permet aussi de pratiquer ce que l'on pourrait nommer une mémoire du dire radiophonique. En effet, quand il s'agit d'énoncer des vérités générales, ou de rapporter des propos, la voix, souvent couplée à des bruits parasites

<sup>48</sup> Il a fait ses débuts à la RDF au moment de la Libération et appartient à une nouvelle génération de metteurs en ondes influencés par les techniques cinématographiques, associant la notion de plans sonores à celle de plans visuels, travaillant le découpage, les séquences et le mixage des adaptations radiophoniques d'œuvres littéraires ou dramatiques. Voir Roger Richard, « Les étapes françaises de la radiodramaturgie », *La Nef*, numéro spécial « La radio, cette inconnue », n° 73/74, février-mars 1951, p. 71-80.

<sup>49</sup> J.-W. Garrett, « Interprétation radiophonique de la réalité sonore », *Radio-Information-Documentation*, bulletin de janvier 1950, p. 19. Voir aussi deux autres articles de Garrett concernant la poésie à la radio « Techniques récentes d'expression radiophonique » dans les numéros de mai et juin 1954 du bulletin.

<sup>50</sup> H. Michaux, « La Ralentie », *Plume..., OC I*, p. 575.

évoquant les ondes radiophoniques, n'est pas sans rappeler celle des speakers ou des formes radiophoniques comme le journal parlé ou le reportage<sup>51</sup>.

La mise en espace de la voix par J.W. Garrett nous conduit donc à penser le monologue de « La Ralentie » en termes de « monologue intérieur » et de « monologue extérieur », pour reprendre les théories d'un autre metteur en ondes, Jean-Jacques Vierne<sup>52</sup> : le monologue intérieur serait celui de l'adresse à soi-même ou aux deux femmes Lorellou et Juana ; le monologue extérieur, celui qui travaille la mémoire de la voix dans la voix, soit qu'il s'agisse, au niveau du texte, des discours rapportés et des énoncés généraux proches des proverbes ; ou qu'il s'agisse, au niveau de la mise en ondes, du travail reposant sur une mémoire du dire radiophonique.

De la même façon, la composition de M. Van Thienen<sup>53</sup>, « tantôt bruits, tantôt séquence musicale<sup>54</sup> » joue sur différents plans, celui du texte en prolongeant le travail de la voix, celui de l'œuvre de Michaux et celui du médium, dont elle travaille la mémoire. Revenant sur sa création, le musicien en explique la genèse : « J'ai d'abord découpé ce merveilleux poème en une vingtaine de parties pour lesquelles, avec l'intervention de quatre musiciens, j'ai fait une sorte de mise en scène sonore que j'ai ensuite enrichie de ponctuations de musique concrète<sup>55</sup> ». Ce travail de découpage préalable, technique propre à l'adaptation radiophonique, a pour principale conséquence de créer un séquençage nouveau, suite d'ambiances sonores qui se répondent tour à tour, sans coïncider nécessairement avec les blancs typographiques, dont le système est complexe dans « La Ralentie ». En effet, les blancs y sont d'espace variable, délimitant des macro-séquences pour les plus amples, dans lesquelles les fragments sont séparés par des blancs de moindre importance, régulant ainsi le morcellement extrême du texte. Or, autant qu'on puisse en juger à l'écoute, en l'absence du document de travail de M. Van Thienen qui semble avoir disparu, ni le découpage, ni la diction de G. Montero ne respectent scrupuleusement cette architecture textuelle : les phrases s'enchaînent parfois là où le texte indique une micro-coupure ; le silence ou la musique tiennent indifféremment lieu de blancs typographiques, assurant la transition ou exhibant la fracture entre les macro-coupures, lorsqu'elles coïncident avec les changements d'ambiances sonores.

La transposition médiatique impose un autre rythme au texte, de même qu'il en donne une lecture particulière. Certaines ambiances sonores peuvent ainsi paraître en contradiction avec

<sup>51</sup> Selon Pierre Roger Léon, le médium (radio ou TV) entraîne des types de verbalisation plus ou moins stéréotypés. Ainsi, l'effet speaker se caractérise par une accentuation forte, le coup de glotte, la mise en relief du mot plus que du syntagme, et l'intensité décroissante en dernière syllabe qu'il nomme « accent didactique ». *Précis de phonostylistique : parole et expressivité* [1993], Paris, Armand Colin, 2005, p. 164 sq.

<sup>52</sup> « Conditions du monologue radiophonique », *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, n° 5, 1956, p. 18-36.

<sup>53</sup> Marcel Van Thienen (1922-1998) est d'abord musicien ; puis il se tourne, à la fin des années 50, vers la sculpture, dans la mouvance du cinétisme de Calder. Si cette création est dédiée à la romancière anglaise Elisabeth Russel Taylor, qui vit avec lui de 1951 à 1953, il rencontre dès 1952 Lalan, la femme de Zao-Wou-Ki, qu'il épousera en 1958. Lalan est proche de Michaux, lequel joue l'entremetteur pour qu'elle bénéficie de quelques cours particuliers avec Varèse entre octobre 1954 et janvier 1955 et l'encourage dans ses recherches croisées entre peinture, musique et danse. Elle lui rendra hommage dans une toile en 1984. La mémoire du couple est entretenue par l'association culturelle « Réseau Lalan », fondé en septembre 1995 : <http://www.reseaulalan.fr/>

<sup>54</sup> Selon les propos de Jean Roy sur le plat arrière de la pochette du 33t de « La Ralentie » réédité en 1977 par la Boîte à Musique (BAM LD 5037). La première édition date de 1958 (BAM LD037).

<sup>55</sup> J. Veinat, « Le musicien retrouvé », art. cit., non pag.

ce que les récurrences textuelles suggèrent : par exemple la réapparition du pronom personnel « on » dans les quatrième, cinquième et sixième grandes sections du texte, que Renée Ventresque interprète comme un retour à l'abandon fusionnel suggéré au début du texte<sup>56</sup>, sont traitées par M. Van Thienen en trois ambiances différentes : la première reprend les bruits d'eau initiaux, renforçant par évocation le lien sémantique qui unit ces deux moments, la seconde introduit des signes sonores nouveaux et la dernière a recours des sifflements stridents surprenants, dans la mesure où le texte est syntaxiquement et sémantiquement proche des premières phrases de « La Ralentie ».

De manière générale, la « mise en scène sonore » de M. Van Thienen utilise la musique et les bruitages soit de manière discrètement mimétique, soit comme évocation d'états affectifs, soit comme ponctuation sonore, ces trois valeurs étant bien souvent intimement liées. Ainsi des rumeurs de foule interviennent lorsque le texte évoque la clamour citadine ; un bourdonnement de mouches se fait entendre, non pas au moment où elles sont évoquées dans le texte, comme aurait pu le faire une interprétation platement mimétique, mais *a posteriori*, travaillant dans l'esprit du lecteur-auditeur la mémoire du texte. Par ailleurs, les nappes en crescendo, qu'il s'agisse de cordes ou d'un chœur de voix masculines retravaillées, de même que les pizzicati, sons de cuivres et de percussions utilisés en contrepoint bruitiste et dynamique, ponctuent de manière récurrente les phrases et soulignent les répétitions de termes. Accompagnant en contrepoint l'accentuation propre à la diction, ils se placent aussi brièvement entre les mots, jouant de l'expressivité de la redondance par rapport à l'accent, comme du léger décalage rythmique, faisant, comme le dit Michaux, leur « sillon dans le silence » des mots. Enfin, l'utilisation de la musique et du bruitage en fond sonore continu ont moins pour effet de ponctuer la diction que d'accompagner la voix tout en la caractérisant.

Cependant, tout en s'attachant au texte, la composition de M. Van Thienen travaille aussi la mémoire de l'œuvre même de Michaux ainsi que celle du médium radiophonique. Deux séquences dans lesquelles la voix s'adresse à Lorellou et à Juana, sont travaillées d'une manière approchante : la voix y est accompagnée d'un bruit de machine à écrire<sup>57</sup>, dont les retours à la ligne traduisent sur le plan sonore les blancs typographiques et la ponctuation forte, tandis que les points de suspension sont retranscrits par l'arrêt de la machine à écrire : on ne tape plus, on réfléchit. Ce bruitage expressif, sans être mimétique puisqu'à aucun moment il n'est question de machine à écrire dans le texte, donne un cadre réaliste à la situation d'énonciation, qui est alors interprétée comme celle de la rédaction d'une lettre. Or, la lettre, pour un lecteur de Michaux, renvoie immanquablement à « Je vous écris d'un pays lointain », texte écrit en même temps que « La Ralentie » en 1937, mettant en scène une femme qui, à l'instar de « La Ralentie », « écri[t] du bout du monde<sup>58</sup> » lançant sa frêle parole dans le vide. Les deux textes écrits comme en miroir dans le temps de l'œuvre se trouvent ainsi associés dans la composition de M. Van Thienen qui, en homme de radio, travaille aussi la mémoire du médium radiophonique dans le choix de ses bruitages.

<sup>56</sup> « Henri Michaux : *La Ralentie* ou l'être défait », *Henri Michaux. Plis et cris du lyrisme*, op. cit., p. 79-89.

<sup>57</sup> Le bruitage est assuré par la romancière Elisabeth Russel Taylor, selon *Lalan Van Thienen. La Collection du Lavandou*, catalogue de l'exposition du 6 juillet au 12 septembre 2010, Réseau Lalan, 2010, non paginé.

<sup>58</sup> *Plume précédé de Lointain intérieur* [1938], *OC I*, p. 593. Voir également la notice de « La Ralentie », *OC I*, p. 1241-1246.

Tout d'abord il représente le médium en tant que tel sous forme de bruit de voix radiophoniques plus ou moins distinctes évoquant la parole mondiale qu'est la « logosphère » telle que l'a définie Gaston Bachelard<sup>59</sup>. Ensuite, il intègre à son adaptation de « La Ralentie » le souvenir de certaines formes radiophoniques. C'est le drame radiophonique réaliste qui est convoqué, lorsque M. Van Thienen semble puiser dans la discothèque de la RTF des bruits de sabots de chevaux battant le pavé ou ceux réguliers des aiguilles d'un réveil. Ce sont les créations radiophoniques dont l'univers sonore renvoie à la guerre, et qui furent en vogue après la Libération<sup>60</sup> que l'auditeur se remémore quand il entend des bruits de mitraille. À moins qu'il n'entende la guerre elle-même, ou encore le moment d'écriture du texte, 1937 ? Quoi qu'il en soit, il perçoit que la création de M. Van Thienen, comme le travail de J.-W. Garrett, comme la diction de G. Montero inscrivent la poétique médiate de « La Ralentie » dans un contexte, un discours d'époque et sur l'époque, ce qui explique peut-être l'acquiescement éphémère de Michaux, puis sa prise de distance, au fil du temps, avec cette création si puissamment incarnée.

L'adaptation radiophonique de « La Ralentie » se présente comme une architecture sonore complexe, qui naît de la combinaison du texte oralisé, du bruit et de la musique, mais aussi des choix de la mise en ondes. Elle obéit à une esthétique que l'on pourrait qualifier avec J. Tardieu de « figurative », dans le sens où elle contribue à ancrer, par allusion directe au texte ou par évocation, la « représentation auditive » dans une « réalité objective », mais aussi de « non-figurative », dans la mesure où elle offre une version transposée du texte, centrée, comme le soulignait l'optique de J.-W. Garrett, sur une « réalité intérieure » que les éléments musicaux et bruitistes tentent de suggérer<sup>61</sup>.

En s'incarnant dans un médium, le texte devient un discours ancré non seulement dans des pratiques de diction, mais aussi dans l'histoire du médium, dans celle de ses enjeux théoriques et esthétiques comme dans celle de ses évolutions techniques ; ancrage que nous percevons dans ce que nous avons nommé « mémoire de la diction », « mémoire du dire radiophonique » et « mémoire du médium » et qui font que, pour le dire avec Yvon Belaval, « la poésie n'échappe pas à l'influence des techniques<sup>62</sup> ». En ce sens, l'adaptation radiophonique joue sur deux tableaux : celui qui vise à légitimer la création littéraire radiophonique, en faisant appel à un auteur connu ; celui qui, par retour, fait de cet auteur connu un auteur à l'écoute de l'expérimentation artistique, et tout particulièrement de la musique concrète.

Mise au service de la radio, cette création est par ailleurs au carrefour de plusieurs tendances de la poésie contemporaine et de sa médiatisation : la lecture à une voix, sans accompagnement ; la lecture-spectacle, incarnée par des comédiens ; la poésie sonore, dont l'existence commence à poindre dans la presse spécialisée ou non<sup>63</sup> ; la lecture que l'on

<sup>59</sup> « Poésie et radio », *La Nef, op. cit.*, p. 15-20.

<sup>60</sup> Par exemple *La Coquille à Planète* de Pierre Schaeffer en 1946 ; *Douaumont*, dont Garrett assure la mise en ondes le 11 novembre 1946 ou encore *Le Silence de la ville* de Nicole Obey.

<sup>61</sup> J. Tardieu, « Sortilèges de la mise en ondes », *Cahiers d'étude de Radio-Télévision*, n° 1, 1954, p. 65.

<sup>62</sup> « Poésie et radio », *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, n° 2, 1954, p. 171.

<sup>63</sup> Y. Belaval note qu' « à tout progrès technique [...] doit correspondre un changement dans l'art qui utilise ces moyens », « Poésie et radio », *ibid.* P. Sengissen évoque une nouvelle catégorie de poètes qui intègre « cet

pourrait dire « machinée », en raison de son intégration à des projets musicaux expérimentaux. Et l'on songe ici au travail de Philippe Mion qui, pour le Groupe de Recherches Musicales en 1987, compose *L'Image éconduite* à partir du texte *Apparitions-Disparitions* de Michaux<sup>64</sup> et qui poursuit à sa façon le travail impulsé par M. Van Thienen et P. Boulez. Toutes ces tendances de la poésie « dite » à la fin des années 1950 étaient d'ailleurs réunies dans l'émission de J. Tardieu *Formes sonores de la poésie*<sup>65</sup> dans laquelle il présentait des poèmes incarnés par leurs auteurs, pour lesquels l'oralité est partie intégrante de leur approche artistique (poèmes lettristes, récités par Isidore Isou, François Dufrêne et Maurice Lemaître) ; une lecture assurée par une comédienne (extrait d'*Amers* de Saint-John Perse, « Les Tragédiennes sont venues », dit par Maria Casarès) ; une représentation théâtrale du poème (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé, mis en scène par Jacques Poliéri<sup>66</sup>) ; et enfin « La Ralentie ».

Ainsi est-il loisible de voir dans la création de M. Van Thienen une entreprise pour légitimer la dimension artistique du médium ou encore, à l'instar de Jean Roy, « un prétexte » du compositeur « pour découvrir sa propre mélodie » ; toujours est-il que c'est bien le médium qui, par retournement, a permis de faire émerger un questionnement sur ce qu'est « dire la poésie ».

---

univers sonore » à leur création, « Le Club d'essai. Les poètes de demain s'exprimeront-ils par modulations électroniques ? », *Radio cinéma télévision*, n° 315, du 29 janvier au 4 février 1956, p. 7.

<sup>64</sup> P. Mion, *L'Image éconduite*, Henri Michaux, aut., Marin de Charette, voix parlée, Paris, GRM - Arles, Harmonia mundi, 1987. Le texte de Michaux est issu de *Moments. Traversées du temps* [1973], *OC III*, p. 732-741.

<sup>65</sup> Ce titre est suffisamment lénifiant pour rassembler des tendances qui, depuis, font l'objet de batailles rangées. À ce propos, on peut lire la rapide mise au point de Patrick Beurard-Valdoye « Chapelle littéraire hantée ou maison des arts poétiques ? », écrite le 24/10/2012, dans le cadre des débats actuels qui animent les orientations de la Maison de la Poésie à Paris : <http://www.sitaudis.fr/Excitations/chapelle-litteraire-hantee-ou-maison-des-arts-poetiques-n.php>

<sup>66</sup> Avec Alice Sapritch, Nelly Delmas, Hélène Accorsi, Claude Morand, René Farabet, Jean-Lou Philippe et Roger Montsoret.