



HAL
open science

La création poétique chez Henri Michaux : formes, langages et thèmes

Adjoua N'Guessan Alice Yao

► **To cite this version:**

Adjoua N'Guessan Alice Yao. La création poétique chez Henri Michaux : formes, langages et thèmes. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCA140 . tel-01900129

HAL Id: tel-01900129

<https://theses.hal.science/tel-01900129>

Submitted on 21 Oct 2018

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.



ED 120 LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE

THALIM - THÉORIE ET HISTOIRE DES ARTS ET DES LITTÉRATURES DE LA
MODERNITÉ - UMR 7172
THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURE FRANÇAISE

YAO Adjoua N'Guessan Alice

**LA CRÉATION POÉTIQUE CHEZ HENRI MICHAUX :
FORMES, LANGAGES ET THÈMES**

Directeur de thèse

Pr MICHEL COLLOT

Thèse soutenue le vendredi 02 décembre 2016

Jury

M. COLLOT MICHEL, professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. FAVRIAUD MICHEL, professeur à l'Université Jean Jaurès - Toulouse

M. MAULPOIX JEAN, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. ROGER JERÔME, professeur à l'Université Montaigne - Bordeaux

Résumé

LA CRÉATION POÉTIQUE CHEZ HENRI MICHAUX : FORMES, LANGAGES ET THÈMES

L'écriture de Michaux se meut invariablement dans des formes aussi diverses que contradictoires. En prose ou versifiée, l'écriture poétique chez cet auteur est totale et conserve dans cette agilité une unité stylistique difficilement perceptible à première vue tant il se fait contorsionniste de la forme. , Michaux réalise avec perspicacité une écriture poétique hybride d'un point de vue générique. Le rapport de Michaux à la langue est aussi complexe. Les subversions langagières sont chez lui multiples et éloignées de l'agrammaticalité même constitutive du genre poétique. Les mots et les signes typographiques construisent un langage sous l'influx des différents parcours émotionnels du poète, d'où les écarts et les associations incongrues. La répétition, en tant que noyau élémentaire du rythme y semble coïncider avec un désir d'exorcisme ou l'amplification de la parole accentue le dire dans un mouvement atemporel de retour à soi et au monde. Michaux inscrit le rythme dans la perception visuelle. Et le graphisme associé au souffle conduit à considérer certains poèmes comme des tableaux communicants. Les poèmes de Michaux sont des fresques au goût insolite où des créatures étranges et des intrigues burlesques se mobilisent pour donner libre cours à son imagination débordante qui puise dans l' « espace du dedans » lequel fait écho aux préoccupations existentielles.

***MOTS CLES : Création, Langage, Poétique, Forme, Émotion, Image,
Imaginaire, Rythmes, Thèmes***

Summary

THE POETIC CREATION AT HENRI MICHAUX: FORMS, LANGUAGES AND THEMES

The writing of Michaux moves invariably in forms so diverse as contradictory. In prose or versified, the poetic writing at this author is total and keeps(preserves) in this suppleness a with difficulty perceptible stylistic unity(unit) at first sight so much he(it) is made contortionist of the shape ., Michaux realizes with perspicacity a hybrid poetic writing of a generic point of view. The report(relationship) of Michaux in the language(tongue) is also complex. The linguistic subversions are at his home multiple and taken away from the ungrammaticality even essential of the poetic genre. The words and the typographic signs build a language under the impulse of the various emotional routes(courses) of the poet, where from écarts and improper associations. The repetition, as elementary pit of the rhythm seems to it to coincide with a desire of exorcism or the development of the word stresses to say it in a timeless movement on returning to one and on returning to the world. Michaux registers the rhythm in the visual perception. And the graphics associated with the breath leads to consider certain poems communicating paintings. The poems of Michaux are frescoes in the unusual taste where strange creatures and comic intrigues mobilize to give free rein to his overflowing imagination which draws from the "space of inside" which echos the existential concerns.

KEYWORDS: Creation, Language, Poetry, Shape, Emotion, Image, Imagination, Rhythms, Themes

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier le directeur de cette thèse, le Pr Michel COLLOT, pour m'avoir fait confiance malgré les connaissances plutôt légères que j'avais, en venant à Paris, sur la poésie de Michaux, puis pour m'avoir guidé, conseillé, en me laissant une grande liberté.

Mes remerciements vont également aux Pr ZADI Zaourou et René GNALEGA qui ont dirigé mes premiers travaux sur Henri Michaux.

Pour leurs encouragements et leur assistance aussi bien matérielle que morale qui m'ont permis de faire cette thèse dans de bonnes conditions, je remercie chaudement Kouassi N'Guessan, ma mère, mon père Yao Angaman Lazare, ma fille Yao Candela et le reste de la famille, Yao Clémentine, Yao Yvette, Koyé Richmond, l'ambassade de la Côte d'Ivoire en France ainsi que l'Université La Sorbonne Nouvelle et l'école doctorale ED120 qui ont bien voulu m'accueillir pour la réalisation de cette thèse. Je remercie aussi mon ami Houessou pour son soutien intellectuel. Mes amies Georgette et Martine pour leurs prières.

En ce qui concerne la partie informatique de ce travail, je remercie M. Kévin Leroy, qui m'a beaucoup aidé.

Abréviations

H.M. : Henri Michaux.

Nous adopterons l'abréviation OC suivi de la tomaiison et de la pagination pour renvoyer à l'édition Œuvres complètes de Michaux, établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 volumes, 1988, 2001, 2004.

Pagayant brusquement
des négresses en pirogue
remontent la Seine
parlant Baoulé

H. M.

Sommaire	
INTRODUCTION	4
POÉTIQUE : FORMES ET GENRES	18
<i>Chapitre 1 : Une mutation formelle constante</i>	22
<i>Chapitre 2 : Genres et création</i>	37
LANGAGES ET RYTHMES	68
<i>Chapitre 3 : Les jeux de langage</i>	71
<i>Chapitre 4 : Rythmes émotions et actions</i>	213
<i>Chapitre 5 : Rythmes, graphisme, langue et discours</i>	245
IMAGES, IMAGINAIRE ET THÉMATIQUE	263
<i>Chapitre 6 : Images et représentations descriptives et sensorielles</i>	266
<i>Chapitre 7 : Imaginaire et création</i>	299
<i>Chapitre 8 : La thématique</i>	313
CONCLUSION	385
ANNEXES	390
BIBLIOGRAPHIE	398
INDEX DES PERSONNES CITÉES	412
INDEX DES NOTIONS	415
TABLE DES MATIERES	418

INTRODUCTION

Au XXème siècle, la poésie devient avant tout l'affaire du poète ; il n'y a plus d'écoles, mais des tendances et des affinités, parfois des chapelles. Elle naît désormais, rien que de la sensibilité, des impressions, des épreuves et du langage des poètes. La création poétique en particulier et la création artistique en général privilégient les sources qui émanent des « espaces du dedans ».

La poésie du XXème siècle est liée à une révolution. Elle se présente sous diverses formes et expressions de telle sorte que la canaliser dans un canevas précis serait incertain. Ses textes se rejoignent et se différencient nettement. On a affaire à une poésie qui se démarque de toute convention sociale et norme du langage.

Elle s'affirma comme la manifestation la plus haute et la plus pure de la création littéraire : elle entra pour sa part en opposition avec le reste de la littérature et, sans tenir compte d'aucune réserve, d'aucune limite, s'arrogea la liberté de dire tout ce que lui inspiraient une imagination impérieuse, une intériorité élargie aux mesures de l'inconscient et enfin un jeu dans une transcendance qui ne se réfère plus à rien¹.

Cette période a vu apparaître sur la scène poétique une nouvelle vague d'écrivains. Parmi eux, nous avons Jacques Prévert, qui s'inspire de la réalité quotidienne et du

¹ FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, p. 17.

langage populaire. Henri Michaux dont la poésie est un exorcisme de l'hostilité du monde et René Char, qui, venu du Surréalisme, rejoint la communion entre l'homme et la nature.

La poésie d'Henri Michaux est celle qui retiendra notre attention. Elle est singulière et se démarque des autres poésies par son mode d'expression. Ce sont des poèmes en prose et en vers qui relatent un univers singulier et insolite, les « espaces du dedans » et l'ailleurs, dans une langue réinventée et fertilisée. C'est une poésie libre et engagée à la fois.

Monica Tilea, dans l'introduction de son ouvrage intitulé : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, écrit :

La difficulté de fixer les traits de l'œuvre, intimidante et provocatrice à la fois, d'Henri Michaux résulte surtout du fait qu'elle est particulièrement en mouvement et refuse de se laisser saisir dans une interprétation rigide et totalisante. Les exégètes qui ont essayé de définir le « cas » Michaux ont déjà prouvé que l'unité paradoxale de son œuvre vient de la dynamique, parfois déconcertante, des contrastes et des contradictions qui l'alimentent. S'il est vrai que des repères thématiques se dévoilent aisément à un lecteur avisé, le critique est censé se détacher de la surface piégeante de l'œuvre pour procéder à la recherche des ressorts intimes qui déterminent sa topologie particulière, son entropie ahurissante. Des trajets parfois labyrinthiques s'ouvrent à tout moment devant ceux qui veulent s'aventurer au-delà du visible, de l'évidence, toujours plus près de la mécanique interne des textes de Michaux, et ajoutons-nous, du travail que suppose leur instauration².

L'étude que nous proposons ici : « La création poétique chez Henri Michaux : Formes, langages et thèmes », cherche à exposer les mouvements de la création poétique chez Michaux.

La poétique se définit comme l'étude du fonctionnement interne d'un texte, comme l'analyse des procédés et des techniques qui entrent dans

² TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 9.

l'élaboration de celui-ci. Or la poétique connaît une évolution historique conjointe à celle de la poésie³.

Le mot poétique dans ce contexte représente l'adjectif qui vient de « poésie », mais l'étude en cours est aussi une poétique des poèmes de Michaux. Elle concerne le fonctionnement de l'œuvre poétique ; les éléments qui la motivent et entrent dans sa composition. « La Création vit en tant que genèse sous la surface visible, sous l'enveloppe de l'œuvre »⁴.

L'œuvre est au premier chef genèse et son histoire peut se représenter brièvement comme une étincelle mystérieusement jaillie d'on ne sait où qui enflamme l'esprit, actionne la main et, se transmettant comme mouvement à la matière, devient œuvre⁵.

La production d'une œuvre poétique (ou de toute autre production artistique) est un processus qui engage le dynamisme de l'être. Autant les rêveries et les idées de l'esprit que les formes linguistiques sont convoquées, c'est dans ce phénomène de création que se situe « l'aventure poétique ».

Cette étude veut percer les mystères du créateur qu'est Michaux. Ses créations poétiques méritent une attention singulière dans le but d'en dégager les lignes directrices ; il s'agit de révéler ses mouvements « et d'en extraire la saveur propre : sensualités, voluptés et délices.

« La forme, la substance et la force de l'expression poétique sont inséparables »⁶. Il convient de saisir le sens des textes de Michaux dans les détails des formes langagières et des forces qui, à la fois, les sous-tendent et en émanent.

Trois orientations alors se dessinent, (...) le refus des clôtures qui enferment dans la sclérose du déjà dit déjà pensé, la passion des mots qui fait d'eux aussi de grands traducteurs, et l'ouverture à l'intériorité latente d'une soif qui en l'homme défie la finitude⁷.

³ CAMPA Laurence : *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, 1998, p. 5.

⁴ KLEE Paul, Edition et trad. de l'allemand par GONTHIER Pierre-Henri : *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998, p. 57.

⁵ *Ibidem*, p. 59.

⁶ COLLOT Michel : *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 330.

⁷ ALLAIRE Suzanne : *La parole de poésie*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2005, p. 43.

Toute création poétique vient révéler une conception du monde littéraire, une manière d'écrire, de penser ; c'est tout un art qui se met en place avec ses procédés, ses influences, ses défis et ses objectifs. La poésie se définit aussi comme une catégorie esthétique. Il faut entendre par « procédés », les mécanismes qui se mettent en place dans la composition des poèmes, les techniques de composition. L'inspiration est orientée, canalisée par des influences. Ces influences peuvent relever d'une quête personnelle ou (et) d'éléments hétérogènes dispersés dans la sphère où le poète se crée.

Ecrire sera donc vivre le peuplement inouï de ce vide, sous toutes les formes concevables. Ce sera éprouver le passage, incessant, discontinu, entre les forces du dehors et la capacité, imprévisible, d' « un espace du dedans » à les incorporer⁸.

Les défis sont nombreux, et c'est en les surmontant ou en s'adaptant à eux que les objectifs de l'écriture seront atteints.

Les poètes ne communiquent pas directement leurs intentions ; ils le font de manière indirecte et implicite. L'esthétique de la création poétique chez Michaux relève d'un univers créatif et inventif très poussé. Elle se manifeste à travers un grand nombre d'éléments aussi importants les uns que les autres. Ce sont pour l'essentiel : le langage, l'écriture, les emprunts, la thématique. Chaque élément est abordé et manié dans une esthétique assez originale.

Michaux vise à rendre le mouvement des réalités intérieure et extérieure, c'est-à-dire le mouvement de l'esprit (la création et l'interaction des pensées, des émotions et d'autres états psychologiques) et le mouvement à l'intérieur du corps (le cœur qui bat, les veines qui palpitent, la création incessante de cellules, soulignant ainsi la conscience médicale de Michaux), en rapport direct – souvent sur le mode hostile – avec les conditions du monde extérieur⁹.

Traduire les forces qui émanent de l'esprit dans le verbe s'avère parfois une expérience périlleuse, dans les deux sens.

⁸ BELLOUR Raymond : « Introduction », *Henri Michaux Œuvre Complète*, I, p. XIX.

⁹ PARISH Nina : « Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux », *Textyles* [En ligne], 29 | 2006, mis en ligne le 19 juillet 2012, consulté le 06 septembre 2015. URL : <http://textyles.revues.org/409>

Un poète original, contrairement à ce qu'on pense, l'est beaucoup plus. S'exprimer demande un effort, demande un concours de forces et de facultés, demande une culture, de la patience et, par-dessus tout, la soumission à une langue créée par d'autres, dans un autre âge, conventionnellement, destinée à la masse, ou au moins à une société, utile et accablée de compromis, filtrée et multipliée à la fois¹⁰.

L'esprit n'arrive pas à transmettre ses mouvements par le verbe comme le verbe n'arrive pas à décrire entièrement les mouvements de l'esprit. À cet effet, écrire un poème renvoie parfois à un défi, un combat. À ce propos, Jabès Edmond affirme : « L'écrit n'est pas un miroir. Écrire, c'est affronter un visage inconnu »¹¹. La création poétique est un processus semé d'embûches qui parcourt la langue pour s'assumer, parfois contre ses principes d'usages. Les mouvements de la création poétique chez Michaux se caractérisent par son ambition de traduire les différents états d'esprit qui alimentent sa démarche scripturale et esthétique.

Il faut entendre par « Thèmes » les différents sujets et fables qui transparaissent dans l'œuvre. Il s'agira, autrement dit, exhumer les traces, les marques, l'influence de l'ordre de l'esprit, et d'exposer les différents éléments, individualités et mécanismes qui entrent dans la composition des textes.

Dans « Formes » s'affiche l'usage du langage que fait Michaux. Il s'agit de décrire et d'interpréter les multiples formes que revêtent la langue et le langage dans les poèmes, et de réaliser une exploitation des structures narratives ou textuelles comme des rythmes qui en émanent. C'est un travail de poéticien.

En poétique, il s'agit de montrer les variations de la langue et de ses usages dans la poésie contemporaine, [...] : variations textuelles (types et genres de textes), syntaxiques, macro et micro-syntaxiques, morphologiques, lexicales, mais aussi visuelles, sonores, rythmiques, et donc fondamentalement sémantiques¹².

Faire une étude sur l'œuvre poétique d'Henri Michaux avec cette ligne directrice, renvoie à aborder la poésie dans une démarche qui privilégie les procédés scripturaux,

¹⁰ H. M. : *Compte rendu paru dans « les Cahiers du Sud »*, OC, I, p. 961.

¹¹ JABES Edmond : *Le Petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris, Gallimard, 1982, p. 7

¹² FAVRIAUD Michel : *Poélangue*, <http://polang.hypotheses.org/author/polang> , 25/03/2014.

les modes de composition des textes, les traits expressifs, en un mot la manière d'écrire. Henri Michaux est une figure essentielle du paysage esthétique littéraire français, une étude de son œuvre serait d'un apport enrichissant pour tous ceux qui partagent un intérêt commun pour la poésie française du XX^{ème} siècle. Par ailleurs, l'étude d'une poésie qui a trait à l'universel en relatant le dialogue ardu qu'entretiennent le monde extérieur et l'intériorité humaine, la circulation entre ces deux univers comme source de la vie de l'esprit, et qui se livre à cette tâche au moyen d'une écriture originale à diverses formes et expressions langagières correspond à nos attentes en tant qu'éléments de recherche.

Michaux est un poète dont les textes sont hermétiques. Chercher à percer ses mystères ou faire une étude approfondie sur ses poèmes enrichirait les solutions déjà apportées par des critiques animés d'autres préoccupations. Il y a eu plusieurs travaux effectués par d'éminents chercheurs sur divers thèmes exploités à travers son œuvre. Celui de Monica Tilea intitulé : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en - mane* se rapproche de notre sujet. Dans cet ouvrage, elle aborde la démarche créatrice, les difficultés du « faire créateur », la création par l'intervention, par l'expérience physique. Elle aborde la phénoménologie du travail créateur chez Michaux : la matérialité de l'acte créateur, le geste créateur, l'identification des sources d'énergie créatrice, les déplacements du créateur, le rapport entre l'intériorité et l'extériorité, les rêves et leurs valences créatives, les états de création et la création scripturale et picturale, une analyse du pictural et du scriptural. Notre étude se situe précisément dans la continuité des recherches de Tilea sur Henri Michaux. Si, elle aborde la démarche créatrice d'Henri Michaux, elle ne développe pas certains points tels que le rapport du poète à la langue, la forme des poèmes de Michaux, le mécanisme des « images » et le rythme qui en ressort.

Anne-Elisabeth Halpern aborde plutôt le caractère scientifique des écrits de Michaux. Elle évoque les effets des expérimentations scientifiques pour explorer l'inconscient sur le langage, la thématique, les procédés d'énonciation, la conception d'images, l'influence des savoirs scientifiques, l'expérimentation des drogues hallucinogènes créant « une alchimie poétique et ontologique qui renouvelle singulièrement la définition de la poésie »¹³.

¹³ HALPERN Anne-Elisabeth : *Henri Michaux, Le laboratoire du poète*, Paris, Editions Seli Arslan, 1998, 4^e de couverture.

Quant à Anne Le Bouteiller, c'est à la démarche expressive des écrits de Michaux qu'elle s'intéresse. Mais celle-ci s'appuie énormément sur les thèmes et les périodes de production des textes et peintures. « Un appel de l'infini, une extrême introversion, le sentiment d'une incomplétude, le plus cruel abandon »¹⁴, la violence dans les écrits et les peintures, les combats, les plaintes, le lyrique, les inventions et les fictions, sont mis en exergue et situés dans les périodes correspondant à des phases évolutives de l'œuvre de Michaux.

Catherine Mayaux rassemble les actes du Colloque de Besançon (Novembre 1995) autour du thème : « *Henri Michaux, Plis et cris du lyrisme* ». Les grands axes abordés sont : « L'énigme du sujet », « La critique du savoir », « la mise en question du langage », « Plis et cris du lyrisme », « Esthétique et poétique ».

Jean-Pierre Martin a publié deux grands ouvrages sur Michaux et son œuvre. Le thème de l'intimité et de l'identité du poète reste l'élément majeur qui gouverne ces ouvrages. Le premier intitulé : *Henri Michaux, écriture de soi expatriation*, traite de l'intimité et des écrits, de l'identité réelle ou imaginaire et de « l'expérience à la fois poétique et voyageuse du nomadisme ». Il situe également la production littéraire du poète dans un cadre généalogique bien précis. Le second, *Henri Michaux*, est plus intime et offre une biographie complète du poète.

Michel Collot et Jean-Claude Mathieu rassemblent des écrits autour du thème : « Passages et langages de Henri Michaux ». Ce sont des essais qui abordent l'écriture de Michaux dans des démarches thématiques et scripturales. Ils développent notamment les thèmes de la mort, la misère, la métamorphose, le rythme, l'onomatopée, le désassemblage.

Marta Segarra, dans « *Du rythme en littérature, Michaux contre l'alexandrin* »¹⁵ aborde la question de la dialectique entre le rythme et le sens dans l'œuvre de Michaux. Il en ressort deux relations du « rythme-sens » chez le poète : le rythme comme redondance du sens et le rythme comme négation du sens.

La délimitation du corpus poétique chez Michaux est une tâche assez difficile. En effet, Michaux est un écrivain polygraphe. Mais, il se définit avant tout comme poète à

¹⁴ LE BOUTEILLER Anne : *Michaux : les voix de l'être exilé*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 17.

¹⁵ WUNENBURGER Jean-Jacques, Dir: *Les rythmes lectures et théories*, Centre culturel international de Cerisy, L'Harmattan, 1992.

part entière. Sa poésie est la partie la plus importante de ses écrits. Elle se retrouve dans presque tous ses écrits : recueil de poèmes ou pas, ce qui pose un problème de classification générique de certains textes. La constitution du corpus se compose de tous les recueils « officiels » de poésie¹⁶ : *Ecuador*, N.R.F., 1929, *La nuit remue*, Gallimard, 1935, *Plume, précédé de Lointain intérieur*, Gallimard, 1938 (dans ce recueil, c'est *Lointain intérieur* qui est composé de poèmes), *Peintures*, G.L.M., 1939, *Arbres des Tropiques*, Gallimard, 1942, *Tu vas être père*, Pierre Bettencourt, 1943 (publié sans nom d'auteur ni d'éditeur ni date), *L'Espace du dedans*, Gallimard, 1944, *Épreuves, exorcismes*, 1940-1944, Gallimard, 1945, *Nous deux encore*, J. Lambert et Cie, 1948, *La Vie dans les plis*, Gallimard, 1949, *Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki*, Éditions Euros et R. J. Godet, 1950, *Veille*, Gwenn-Aël Bolloré, 1951, *Face aux verrous*, Gallimard, 1954, *Quatre cents hommes en croix*, Saint-Maurice d'Ételan, Pierre Bettencourt, 1956, *Vigies sur cibles*, Éditions du Dragon, 1959, *Vents et poussières*, Karl Flinker, 1962 *Vers la complétude*, G.L.M., 1967, *Idéogrammes en Chine*, Montpellier, Fata Morgana, 1975, *Face à ce qui se dérobe*, Gallimard, 1975, *Choix de poèmes*, Gallimard, 1976, *Saisir*, Montpellier, Fata Morgana, 1979, *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, Gallimard, 1981, *Fille de la montagne*, Marchant Ducel, 1984, *Déplacements, dégagements*, Gallimard, 1985. Le corpus, se compose aussi de certains textes épars et inédits publiés dans l'édition de l'œuvre complète. Mais il convient de souligner que chez Michaux, il existe des recueils de textes hybrides mêlant prose et poésie comme *Qui je fus*, N.R.F., 1927 ; on observe aussi des poèmes isolés dans des essais. Certes, tous les critiques ne sont pas unanimes sur la délimitation de l'œuvre poétique, mais la poésie est partout chez Michaux, ses essais sont parsemés de poèmes dont nous pouvons entre autres citer *Moments*, *Passages* et *Connaissances par les gouffres*. La poésie garde une certaine autonomie et une grande prééminence sur les autres types d'écrits chez Michaux. Puisqu'il s'agit d'une étude sur les poèmes de ce dernier, il convient de recenser tous ses poèmes, qu'ils soient déclarés « officiellement » comme des poèmes ou non. Le corpus de base sera donc complété par des textes provenant d'autres ouvrages de Michaux compte tenu de la nécessité de leur présence pour l'analyse en cours.

¹⁶ Ces recueils de poèmes sont cités avec les références de leurs premières éditions. Mais, ce sont les trois volumes de l'œuvre complète de Michaux de l'Édition Gallimard qui sont utilisés pour les références dans toute la thèse, pour des questions de commodité.

Toute étude de recherche d'obédience scientifique suppose un sujet, un (ou des) corpus, un (ou des) domaine (s) d'investigation et un problème crucial à résoudre. Elle constitue un circuit qui unit des éléments bien définis et indissociables. À ce niveau de nos prolégomènes, c'est la problématique, élément pivot de l'étude, qui se doit d'être élaborée.

Dans nos recherches sur l'œuvre poétique d'Henri Michaux à travers le thème suivant : « La création poétique chez Henri Michaux : Formes, Langages et Thèmes », nous nous évertuerons à résoudre un problème, celui de l'exposition de la motivation formelle des poèmes et de la dimension formelle de l'œuvre poétique ainsi que la thématique qui en émane. En réalité, il s'agit de répondre à la question : Quel est le mode scriptural et l'univers thématique qui sous-tend l'œuvre poétique de Michaux ?

La révolution dans la littérature et les grandes doctrines littéraires en France a posé le problème de la forme au niveau de la création poétique. « Rien ne serait plus contraire à la création poétique que de ne pas laisser subsister ces chances, ces possibilités, ces hasards, ces désordres »¹⁷. Comment Michaux l'exprime dans son œuvre ? Ses sources et ses reflets ?

La poésie de Michaux ne se situe pas du côté de l'intelligence, mais du côté du sensible, du sensuel ; mais, vu l'atmosphère dans laquelle il produisait ses textes, quelle place peut-on donner ou doit-on attribuer à l'imaginaire, à l'inconscient et à la symbolique des thèmes ? Et quelles en sont les marques formelles dans une imagination si exubérante ?

Au regard des mutations scripturales que connaît la poésie, notre objectif est d'en extraire l'intellection de Michaux et de donner une explication de sa pratique. Cela renvoie à l'analyse de l'écriture, de la structure des poèmes, de l'emploi des parties du discours, du type de sujet qu'il aborde, des images et d'une manière générale, ses exigences esthétiques.

La démarche méthodologique de cette analyse s'inscrit dans une logique scientifique. Les théories d'analyse telles que la stylistique, la linguistique, la sémiotique et la thématique se montrent les mieux adaptées à l'étude.

¹⁷ TIEGHEN Van Philippe : *Les grandes doctrines littéraires en France*, Paris, P.U.F., 1974, p. 280.

« Le mot de stylistique est apparu vers le milieu du XIXe siècle en Allemagne. Il désigne alors des méthodes destinées à compléter l'étude grammaticale d'une langue par l'étude des locutions particulières [...] »¹⁸. La stylistique apparaît dans ce contexte comme une « linguistique textuelle »¹⁹. Mais la stylistique est une méthode d'analyse à part entière qui emprunte certains procédés aux autres sciences du langage.

Pierre Guiraud écrit :

[...] de la rhétorique nous héritons une double définition de la stylistique: d'une part, une description des moyens stylistiques que la langue met à la disposition de l'écrivain (c'est la théorie des « figures »); d'autre part, des règles d'utilisation et de choix de ces figures en fonction de la situation linguistique (c'est la théorie des genres). (...) les modernes en ajoutent une troisième avec la notion de langue propre à l'écrivain. On a finalement trois stylistiques: descriptive, fonctionnelle, génétique²⁰.

À propos de la définition de l'analyse stylistique, Ridha Bourkhis écrit :

[...] cette analyse porte sur le style d'un écrit littéraire donné, c'est-à-dire sur la mise en œuvre linguistique de la pensée de l'auteur à des fins à la fois communicatives et esthétiques. Elle porte précisément sur les intentions, les motivations ainsi que sur les émotions qui s'attachent aux procédés linguistiques que le scripteur mobilise pour constituer son message.

L'analyse stylistique fait son objet de tous les éléments constitutifs du texte : les phonèmes, les mots, les phrases, les figures, le rythme, etc. C'est en plein dans le double mouvement dont procède la langue (*la sélection et la combinaison*) qu'elle se place.

C'est alors au choix des procédés linguistiques et à leur organisation dans le texte qu'elle s'attache pour enfin circonscrire une vision du monde, un univers psycho-mental, des sentiments ou des désirs que l'écrivain veut faire partager à ses lecteurs.

¹⁸ DELOFFRE Frédéric : *Stylistique et poésie françaises*, Paris, Sedes, 1970, pp. 10-11.

¹⁹ MOLINIE Georges : *La stylistique*, Paris, PUF, 1993, p. 2.

²⁰ GUIRAUD Pierre : *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 27.

Mais sa finalité est de déterminer, d'apprécier ou de jauger la *littérarité* du texte littéraire²¹.

La poésie en tant que langage et communication ne peut être étudiée sans la linguistique. La linguistique est une science qui a pour objet l'étude du langage, des langues envisagées comme systèmes sous leurs aspects phonologiques, syntaxiques, lexicaux et sémantiques. Pour répondre à la question « Qu'est-ce que la linguistique ? » Henning Nolke répond :

Pour m'approcher d'une réponse à cette question, je maintiendrai sans discussion la distinction saussurienne entre la langue et la parole et je dirai que ce qui nous intéresse en tant que linguiste, c'est uniquement l'apport proprement linguistique à la création du sens. Ce qui se passe (cognitivement, socialement, etc.) dans une situation concrète, particulière, ne nous intéresse pas directement. Par l'apport proprement linguistique j'entendrai ensuite les aspects du sens qui peuvent être ramenés à la forme de la langue. Il me semble en effet que l'objet de la linguistique est, en définitive, précisément de rapprocher la forme et le sens. En d'autres termes, le but du linguiste est double ; il doit :

(i) décrire la forme de la langue (par exemple en développant un système de règles susceptible de rendre compte de ce qui est possible et de ce qui ne l'est pas) ;

(ii) expliquer les relations que l'on peut observer entre les différentes formes linguistiques et les sens auxquels elles donnent lieu (la valeur de leur emploi)²².

Rapprocher la forme du sens correspond à mettre en avant les caractéristiques formelles des poèmes et à exposer la valeur de leur emploi et leur impact sur la création poétique chez Michaux.

La thématique est une théorie d'analyse critique qui étudie sur le plan de l'imaginaire, de l'inconscient, du symbolique les thèmes développés dans l'œuvre d'un auteur²³.

²¹ BOURKHIS Ridha : *Manuel de stylistique*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2004, p. 13-14.

²² HOLKE Henning : *Linguistique modulaire : de la forme au sens*, Louvain-Paris, Peeters Publishers, 1994, p. 14.

²³ <http://www.cnrtl.fr/definition/th%C3%A9matique>

Toute œuvre porte la marque de son auteur et s'ouvre à son expérience, à sa vision du monde ; elle s'inscrit dans son histoire selon un flux continu, en périodes successives et avec ses propres marques liées aux conjonctures d'un moment, risées à la surface du flot²⁴.

Michel Collot définit le thème en ces mots :

[...] le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre²⁵.

Le thème selon la thématique, c'est plutôt l'ensemble des significations qu'une œuvre prête à ces référents ou à ces références : il s'agit moins d'un objet extérieur à l'œuvre que d'une catégorie sémantique qui lui est propre²⁶.

Le thème mène et conduit toute démarche scripturale et/ou artistique. Étudier la création poétique d'une œuvre renvoie à faire une approche formelle et thématique des textes, afin de communiquer de manière plus ou moins exhaustive la démarche créatrice de l'auteur, car la dynamique sociale et les formes des textes sont étroitement liées.

L'image du monde sensible que la critique thématique découvre dans une œuvre reflète donc « un paysage » intérieur : l'objet décrit l'esprit qui le possède, le dehors raconte le dedans » ; elle constitue l' « univers imaginaire » d'un écrivain, fait de tout ce que, dans le monde, il adopte ou rejette, parce qu'il s'y reconnaît ou cherche à s'en distinguer²⁷.

Ce travail se divise en trois parties principales : dans la première partie, nous proposons de présenter les formes et les structures des poèmes de Michaux. Cette première partie intitulée : « Poétique : formes et genres » comprend deux chapitres.

²⁴ HENANE René : *AIMÉ CÉSAIRE - Cavalier du temps et de l'écume - Etude thématique et critique de Comme un malentendu de Salut – Noria*, Paris, Harmattan, 2013, p. 6.

²⁵ COLLOT Michel : « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, 47, 1988. *Variations sur le thème. Pour une thématique*, sous la direction de Claude Bremond et Thomas G. Pavel. pp. 79-91. p. 81.

²⁶ COLLOT Michel : « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, 47, 1988. *Variations sur le thème. Pour une thématique*, sous la direction de Claude Bremond et Thomas G. Pavel. pp. 79-91, p. 81-82.

²⁷ *Ibidem*, p. 83.

Le Chapitre 1 est consacré à la présentation des formes des poèmes. Il s'agit de montrer les différents styles formels des textes. La longueur des poèmes, les différents types de vers en usage, la construction des textes, les récurrences organisationnelles. Qu'ils soient écrits en vers ou en prose, nous proposons une identification et caractérisation des possibilités formelles des textes.

Dans le chapitre 2, c'est un rapport sur la création poétique de Michaux et les autres genres littéraires qui est mis en exergue. Michaux, dans sa quête d'originalité, va au-delà des frontières de la poésie pour introduire des orientations nouvelles à la création poétique. Il convient de relever les correspondances entre les poèmes de Michaux et les autres genres littéraires.

La deuxième partie de ce travail concerne le langage et les rythmes dans le poème. Dans cette partie, il s'agit de faire une étude des jeux de langage, l'usage de la langue française, les rythmes et leur rapport à la sémantique des poèmes.

Le chapitre 3 concerne les jeux de langage qui apparaissent dans les poèmes. Il s'agit de montrer les mouvements de la langue, la matière verbale en usage, ses rapports avec les normes d'usage de la langue française, les emprunts, les registres, les différents types de discours, la mobilisation des références, la ponctuation et leur rapport à la signification des poèmes.

Le chapitre 4 étudie le rythme sous sa forme émotionnelle et exorcisante : les marques affectives et émotionnelles, la portée sémantique des sonorités et l'intervention du rythme dans la communication enfin ses effets sur l'état d'âme du poète.

Le chapitre 5 aborde la démarche organisationnelle du rythme sur le graphisme des poèmes, les modèles syntaxiques convoqués et la construction des discours.

Dans la troisième partie intitulée « Images, Imaginaire et Thématique », il s'agit d'examiner la création d'images, l'imaginaire et les différents aspects thématiques qui sous-tendent la production des poèmes.

Dans le chapitre 6, la notion d'image est exploitée dans les trois sens du terme : l'image figure de style, l'image picturale et l'image représentation scripturale. Nous proposons d'examiner l'image dans la poésie de Michaux : l'originalité des rapprochements, les rapports entre les figures de style, leur condition d'apparition, leur rayonnement dans l'œuvre.

Le chapitre 7 présente l'analyse des éléments imaginaires qui entrent dans la création des poèmes. Cette étude est plus particulièrement orientée vers la caractérisation de l'imagination foisonnante de Michaux. Dans cette optique, il convient de rechercher les éléments insolites, les êtres étranges et les histoires inhabituelles.

Quant au chapitre 8, le dernier, y sont abordés les thèmes qui rythment l'œuvre qui rythment l'œuvre poétique de Michaux par leur récurrence. Dans ce chapitre, ce sont les leitmotivs tels que la nuit, l'espace, l'eau, la violence, la solitude ou le rapport à l'autre, qui fournissent l'objet d'étude.

Première partie

POÉTIQUE : FORMES ET GENRES

En art, pas plus d'ailleurs que dans la nature, la forme ne saurait être un but. On ne part pas à la recherche d'une forme préconçue, on la trouve, on y aboutit par surprise. C'est une conséquence, un résultat certainement nécessaire d'une activité uniquement déployée pour aboutir à l'être. Telle matière pétrie de certaine façon se concrète en telle forme ; pétrie de telle autre façon, elle s'érige en une autre. Ce qui compte donc, c'est la matière pétrie et la façon dont elle l'est. La forme va de soi.

Elle est l'état de la matière dans lequel celle-ci devient intelligible et sensible à l'esprit.

Reverdy Pierre, « Circonstances de la poésie ».

Introduction partielle

Percer le mystère du système de l'organisation créatrice de la poésie de Michaux est une recherche sur la matérialité du texte. Selon Collot : « c'est par l'attention la plus scrupuleuse à la matérialité du texte et des avant-textes que nous pouvons saisir dans toute sa richesse cette subtile alchimie du verbe où entrent en fusion et en réaction réciproque le moi, le monde et les mots »²⁸. L'étude de la configuration et de la structure des poèmes de Michaux est un long voyage à travers son œuvre.

Michaux dit : « Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés du premier coup ». La littérature est refusée dans ses classifications, ses codes, tout ce que Genette appelle « l'architextualité » et qui détermine et sépare. Irréductible à tout cloisonnement, l'œuvre de Michaux se déplace parmi les genres et déplace les critères ordinaires de ceux-ci. On y trouve des aphorismes, des récits, des poèmes en vers ou en prose, des journaux intimes ou de voyage, de reportages, des essais, des notes de zoologie ou de botanique, des fables ou des contes, des micro-romans, des pièces en acte, des albums, des préfaces, des traités divers, des dialogues à la mode platonicienne ; et tout cela de manière telle que la notion même de genre y devient tout à coup vertigineuse ou stupide, et que chaque texte se déplace sur des lisières entre ces différentes formes, sans jamais coïncider vraiment avec aucune d'elles²⁹.

Le poète, à la recherche d'un art authentique, exploite toutes les possibilités de la création littéraire. Les frontières entre la poésie et les autres genres littéraires deviennent poreuses. À cet effet, l'art poétique chez Michaux puise ses sources dans la littérature en général. Il s'affirme et s'exprime dans des éléments qui « qui sont aussi bien propres à la poésie que communs à tous les genres.

Cette première partie consiste à élaborer une figure formelle et structurelle des textes poétiques de Michaux (les poèmes en prose, les poèmes en vers, les aphorismes). À cet effet, il est important de mettre en vue tous les éléments qui concourent à la

²⁸ COLLOT Michel : *La matière-émotion*, PUF, Paris, 1997, p. 6.

²⁹ MAULPOIX Jean-Michel : « Se déplacer, se dégager », *Passages et langages de Henri Michaux*, José Corti, Paris, 1987, p. 90.

spécificité et à l'authenticité de la mise en forme des textes du poète et d'interpréter les différents mécanismes qui sous-tendent ce style.

Chapitre 1 : Une mutation formelle constante

Les textes de Michaux ne sont pas restés en marge de l'explosion des formes en poésie au vingtième siècle. Cette révolte a commencé depuis la fin du XVIII^e siècle. « La fin du XVIII^e siècle, et l'époque romantique, verront les esprits se rebeller contre ces classifications rigides, dissocier l'idée de forme et l'idée d'essence poétique, et admettre que la poésie ne réside dans aucune forme définie a priori »³⁰. Depuis cette époque, les formes en poésie n'ont cessé de s'accroître et de se libérer des contraintes littéraires. On assiste à un éclatement des structures du poème.

Ces formes, ces structures, loin de se figer, ont toujours évolué avec l'histoire des hommes, des cultures et des sensibilités, avec aussi l'histoire des techniques ; et cette constante progression est, pour Reverdy, la fonction même de la poésie, qui accompagne le destin de l'homme et le soutient : [s]i la poésie change de forme et d'aspect – si, à chaque époque, se modifient ses moyens d'expression pour vivre, pour n'être pas une simple répétition de formule toujours et inutilement les mêmes, c'est qu'elle remplit aussi un autre rôle, bien plus important et vaste celui-là, et qui est, bien précisément, la preuve de sa nécessité et l'explication, la justification de sa pérennité à travers toutes les transformations apparentes du destin de l'homme. C'est qu'elle reste toujours la même aide, la même arme au service de l'homme pour conjurer et l'aider à soutenir et supporter le poids de cet implacable destin³¹.

La poésie d'Henri Michaux est un kaléidoscope. En effet, « *La présence matérielle et mentale de la multiplicité* »³² chez Michaux a fait de lui un écrivain au « génie hybride »³³. Il est important de souligner que les poèmes de Michaux sont multiformes. Michaux s'inscrit dans la catégorie des poètes qui s'exprime autant en prose qu'en vers, dans une vision qui définit le poème comme une instance énonciative *complète* et au-dessus des formes littéraires.

³⁰ BERNARD Suzanne : *Le poème en prose, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 10.

³¹ AQUIEN Michèle : citant REVERDY Pierre, *L'autre versant du langage*, José Corti, Paris, 1997, p. 250.

³² BELLOUR Raymond : « Introduction », *Henri Michaux, OC, I*, Paris, Gallimard, 1998, p. XIII

³³ *Ibidem*, p. LXVI.

Le poème en prose est lié au rêve : chargé d'exprimer la rêverie visionnaire sur le présent, il a en grande partie contribué à créer le regard sur le monde moderne. Expression de la révolte contre les codes poétiques, il a permis à chaque génération de poètes depuis sa création de provoquer un déséquilibre en avant, de se maintenir sur la frontière de la perception, d'atteindre le point où le regard se fait vision. Le monde qui naît aux XIX^e et XX^e siècle s'y révèle tout à coup aux contemporains, y est perçu et représenté. Lié à la figure du voyageur, de l'errant déraciné et lucide du romantisme, il est l'expression de son regard, à la fois distant et ému. L'exploration des espaces de la vie moderne, aussi bien extérieurs — « la ville tentaculaire » et ses apports sociaux — qu'intérieurs — les « espaces du dedans », surréels, subconscients ou inconscients selon les écoles —, fait apparaître de Baudelaire à Michaux, des images nouvelles de la société et de l'individualité, images constitutives de la vision moderne que nous avons de l'homme et du monde³⁴.

La poésie d'Henri Michaux ne peut s'étudier en faisant fi du caractère singulier et problématique de ses manifestations formelles. Car,

On trouve ainsi chez Michaux, tour à tour et souvent mêlés, selon des conjugaisons et des modes de passages propres à chaque ensemble de textes, chaque recueil ou chaque livre : poèmes en vers libres, poèmes en prose, fables, contes, récits (épiques ou mystiques, romanesques, allégoriques), récits de voyages (réels, imaginaires), journal de voyage, lettres, dialogues, drames ou pièce de théâtre, autobiographies ou autoportraits, portraits, hommages, descriptions de peintures et dessins, compte rendus d'expérience, essais, notes critiques, postfaces, préfaces et introductions, médiations, observation, notes, pages de journal, aphorismes (ou maximes, ou proverbes, ou dictons, ou apophtegmes, ou pensées, ou sentences — Michaux dit « principes d'enfants » ou tranches de savoir » ou « poteaux d'angle »)³⁵.

De ce fait, la présentation de la forme des textes est un élément très important dans l'analyse des poèmes de Michaux. La forme d'un texte chez Michaux est un aspect visuel à considérer autant dans la compréhension que dans l'interprétation. La prose et le vers

³⁴ ROUMETTE Julien : *Les poèmes en prose*, Paris, Ellipses, 2001, p. 3.

³⁵ BELLOUR Raymond : « Introduction », *Henri Michaux*, OC, I, p. XXV.

conduisent la trame poétique et concourent à l'expression communicative des poèmes. Cela implique une caractérisation des différents aspects formels que revêtent les textes. Ont-ils une signification particulière ? Que dégagent-ils ?

1.1 Les poèmes en prose

Avec l'élargissement de la poésie au-delà du champ de la versification, la prose jouit d'un prestige infiniment plus grand chez les poètes ; et c'est dans cette direction que se tournent ceux qui aspirent à une poésie multiforme.

Le vers existe sans la poésie. Inversement, la poésie existe sans le vers. Depuis le romantisme en effet, la conception de la poésie évolue de telle manière qu'elle aboutit, apparemment, à une double contradiction : la poésie se trouve dans le poème et hors de lui ; elle se définit comme anti-prose mais elle peut naître en son sein³⁶.

La plupart des recueils de poèmes de Michaux sont majoritairement écrits en prose. Les premiers textes tels que *Qui je fus*, *La nuit remue*, etc., comportent aussi des poèmes en vers libres, mais on constate une présence dominante des poèmes en prose. Michaux fait partie des poètes qui considèrent que la poésie ne peut pas se réduire à une forme, à une manière d'écrire, à un style. Le vers n'a jamais suffi pour faire un poème³⁷. La poésie est l'expression d'un parcours émotionnel qui n'existe que par ses propres normes. La limiter à un seul mode d'expression serait omettre certaines perceptions affectives qui peuvent également la faire naître.

pas de turlururu
et pas se relire surtout Messieurs les écrivains
Ah ! que je hais Boileau
Boiteux, Boignetière, Boiloux, Boigermain,
Boirops, Boitel, Boivéry,
Boicamille, Boit de travers
Bois çà³⁸

³⁶ CAMPA Laurence : *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, 1998, p. 11.

³⁷ ROUMETTE Julien : *Les poèmes en prose*, Ellipses, Paris, 2001, p. 3.

³⁸ « Glu et gli », *Qui je fus*, OC, I, p. 111.

À travers cette série de néologismes créés à partir du nom Boileau et qui sont des marques de péjoration, Michaux dénonce les recommandations de *L'Art poétique* de Boileau. Pour lui, Boileau est un dictateur, un destructeur de rêve avec son « art poétique ». Quant à la recommandation de Breton : « et pas se relire surtout Messieurs les écrivains », il la trouve déplacée. Le poète sous l'emprise de ses émotions ne peut se conformer à pareilles normes sans tuer une partie du poète. Il doit exprimer son art de manière profonde et totale, sans contrainte ni interdit. La prose peut exprimer la poésie autant que le vers.

Je ne peux pas me reposer, ma vie est une insomnie, je ne travaille pas, je ne dors pas, je fais de l'insomnie. Tantôt mon âme est debout sur mon corps couché, tantôt mon âme couchée sur mon corps debout, mais jamais il n'y a sommeil pour moi, ma colonne vertébrale a sa veilleuse, impossible de l'éteindre. Ne serait-ce pas la prudence qui me tient éveillé, car cherchant, cherchant et cherchant, c'est dans tout indifféremment que j'ai chance de trouver ce que je cherche puisque ce je cherche je ne le sais³⁹.

Ce texte est une des séquences du poème « Tels des conseils d'hygiène à l'âme », et bien qu'étant en prose, il laisse voir des groupes rythmiques de six, huit et de douze syllabes.

Je ne peux pas me reposer (8), [] je fais de l'insomnie (6). Tantôt mon âme est debout sur mon corps couché (12), tantôt mon âme couchée sur mon corps debout (12), [...] Ne serait-ce pas la prudence (8) qui me tient éveillé (6), car cherchant, cherchant et cherchant (8), c'est dans tout indifféremment (8).

Ce qui donne relativement des séquences isochrones entre les propositions du poème comme dans les poèmes à forme régulière. Il y apparaît aussi des homophonies embrassées (abba) qu'on pourrait comparer à une alternance de rimes riches féminine et masculine du type vocalique dans la première phrase.

ma vie est une insomnie,
je ne travaille pas,

³⁹« Tel des conseils d'hygiène à l'âme », *Qui je fus*, OC, I, p. 92.

je ne dors pas,
je fais de l'insomnie.

Michaux a sans doute écrit ce poème sans se conformer aux normes classiques. Et pourtant elles apparaissent sous sa plume.

Le poème est construit sur plusieurs parallélismes syntaxiques qui emmêlent anaphore et hypotaxe.

Je ne peux pas me reposer, ma vie est une insomnie, **je ne** travaille pas,
je ne dors pas, **je** fais de l'insomnie.

...**que** j'ai chance de trouver ce **que** je cherche puisque ce **que** je cherche
je ne le sais.

Des variations rythmiques basées sur des jeux de mots apparaissent aussi dans le poème.

Tantôt mon âme est debout sur mon corps couché,
tantôt mon âme couchée sur mon corps debout.

Ce poème associe les caractéristiques relatives au poème à vers réguliers et celles du poème en prose. Il est enrichi par sa texture qui puise ses fibres de part et d'autre de toutes les ressources exploitables en poésie. Cependant, tous les poèmes en prose de Michaux ne sont pas écrits dans ce style, avec des effets d'assonances et de rimes internes, ce que Laforgue qualifie de « prose blanche »⁴⁰. Il y en a qui ont les caractéristiques du récit où le poétique traditionnel s'efface peu à peu pour laisser transparaître « une forme de parole »⁴¹ et un style technique (la description, l'image, l'ironie).

INSTRUMENT A CONSEILLER :

LE TONNERRE D'APPARTEMENT

Au lieu de détruire tous les gamins des environs, on peut plus pacifiquement faire régner le tonnerre dans l'appartement, ou dans la pièce d'où partent les cris déchireurs de paix.

Il y faut une grande force de volonté bruitante (une certaine pratique des grands orchestres peut mettre sur le bon chemin). Dès que c'est en train, ça va tout seul et peut durer longtemps et plus aucun cri ne filtre à travers le barrage sonore. Il vaut mieux ne pas employer la

⁴⁰ ROUMETTE Julien : *Les poèmes en prose*, Ellipses, Paris, 2001, p. 3.

⁴¹ VADE Yves, *Le poème en prose*, Belin, Paris, 1996, p. 13.

fanfare, les cuivres même imaginaires provoquant le mal de tête. Dans ce cas, pourquoi se donner tant de mal ?

Avec le tonnerre, pourvu qu'il soit bien maniable, on doit pouvoir supporter le voisinage d'une heure et demie de galopins en récréation et criant. Plus, c'est difficile. Mieux vaudra déménager.

D'ailleurs il faut toujours fuir les écoles. Après vingt ans, ça peut encore agiter des souvenirs.

La vie dans les plis, OC, I, p. 162.

Sur le plan énonciatif domine la troisième personne, avec l'usage du pronom indéfini « on » dans le sens de « l'homme en général ». On assiste à une distanciation du poète vis-à-vis de son texte. La grande majorité des verbes est au présent de l'indicatif pour mener l'explication du projet et la description de l'instrument. L'emploi des tournures impersonnelles « il faut » (l. 4 ; l. 12), « il vaut mieux » et « mieux vaudra » (l. 6-7 ; l. 11) avec omission du « il » (employé couramment au XIII^e siècle) évoque la nécessité du conseil donné vu l'importance des dégâts causés par les cris de gamins : « cris déchireurs de paix ». Cette métaphore assimile « la paix » au silence, au calme, à la tranquillité, et « les cris » à une arme redoutable, à un couteau. L'adjectif qualificatif « déchireur » décatégorise le mot « paix » en le faisant passer de l'abstrait au concret, comme un voile par exemple.

Chaque paragraphe commence par des groupes de mots de 15 ; 14 et 11 syllabes qui apparaissent comme une sorte de refrain sous-entendu en début de paragraphe pour rythmer les phrases et introduire les explications, les conseils et les impressions du poète.

Au lieu de détruire tous les gamins des environs...

Il y faut une grande force de volonté...

Avec le tonnerre, pourvu qu'il soit bien maniable...

D'ailleurs il faut toujours fuir les écoles...

À l'image de la poésie versifiée, transparait un réseau sonore en [yi] avec les mots tels que : « détruire », « cuivres », « fuir » renforcé par le néologisme « bruitante ». La métonymie de la matière pour l'objet, « les cuivres » (qui a fini par se lexicaliser) aurait pu être remplacée par « les instruments à vent ». Ce sont des syntagmes qui ont été sélectionnés sur l'axe des paradigmes pour répondre à une certaine concordance des sonorités et du sens du poème. À suivre le poète, les éclats de cris des gamins sont semblables à des bruits forts et violents. Ils ne peuvent être combattus que par un bruit

plus violent comme le tonnerre. Quelle ironie ! Combattre le bruit par le bruit. Le poète se plaint des cris des gamins, mais préconise le bruit du tonnerre comme une solution presque indispensable. Cela va, au-delà de l'application de la loi du talion selon laquelle : « œil pour œil, dent pour dent » ; une loi qui consiste à infliger au coupable le même traitement qu'il a fait subir à sa victime, une réparation proportionnée au dommage. On prend une dent, pour une dent et non toute la mâchoire. Une pratique qu'on ne peut pas appliquer à toutes les circonstances, à tous les conflits. Or, riposter, face à des cris d'enfants, par le tonnerre, semble justement une riposte très disproportionnée.

Les tournures familières sont nombreuses à travers le poème. Soit cela correspond à la parlure des gamins, soit à un choix de registre opéré par notre poète pour briser le style soutenu employé dans le langage poétique afin de s'apparenter à la langue parlée moins exigeante. L'emploi répété de « **ça** » à la place de « cela » et l'emploi de « *galopins* » qui rime avec « gamins » dans un registre général plus léger frisent l'oralité.

La question : « Dans ce cas, pourquoi se donner tant de mal ? » trahit la situation d'énonciation à travers laquelle la narration dans un style technique conduit l'organisation de la fiction dans le poème en prose. On passe de la situation de communication gommée par la troisième personne à une situation de communication directe ou la troisième personne serait utilisée par énullage (figure de construction par laquelle on substitue dans la phrase un temps, un mode, un nombre par un autre). La question est « Dans ce cas, pourquoi vous donner tant de mal ? » De ce fait, on peut affirmer que l'emploi du pronom personnel « on » remplace le pronom personnel « nous ». Est incorporé un discours qui brise la distanciation du poète dans une narration dominante.

Si malgré tout, l'application du conseil donné n'arrive pas à créer le « barrage sonore », l'ultime solution est d'abandonner et de s'éloigner. Le poème finit sur une phrase qui prend un peu de distance avec le thème du texte. Cette phrase évoque une autre difficulté liée au fait de vivre auprès des écoles qui n'est plus le bruit, mais les souvenirs que rappellent ces bruits. Le poète laisse le choix au lecteur de continuer le poème en y insérant les « mauvais » souvenirs. Le mot « mauvais » est suggéré par l'emploi du verbe « agiter » qui dans ce contexte a une connotation péjorative. Il y a une sortie de la fiction vers le réalisme qui évoque les traitements infligés aux élèves dans certains établissements.

Le poème en prose allie souvent les ressources poétiques à la narration et à la description, plus traditionnellement associées au roman et au récit, ou genre épique. Il se distingue du récit poétique par sa brièveté, par ses ambitions et par ses effets [...] ⁴².

Le constat est que les poèmes ne respectent aucune règle formelle fixée par les codes littéraires ni par Michaux lui-même. Ils prennent forme et se construisent sous l'inspiration qui l'anime.

1.2 Les poèmes en vers

Chez Michaux le vers est la forme scripturale poétique adaptée à « l'exorcisme par ruse ». Les poèmes en vers de Michaux se présentent sous forme de vers libres. Il apparaît quelquefois des poèmes avec des vers d'allure régulière qui se présentent comme des alexandrins, des décasyllabes, des octosyllabes avec ou sans rimes.

1.2.1 Les poèmes d'allure régulière

Ce sont des poèmes qui ressemblent aux poèmes à forme fixe telles que le rondeau, la ballade, le sonnet, et comportent quelques vers à formes régulières. Ces derniers sont plus le fruit d'une coïncidence que d'une volonté de normalité classique, ou le fruit de l'inconscient du poète influencé par les textes classiques. Ils ne représentent qu'une infime partie de l'œuvre.

EMPORTEZ-MOI

Emportez-moi dans une caravelle,
 Dans une vieille et douce caravelle,
 Dans l'attelage, ou si l'on veut, dans l'écume,
 Et perdez-moi, au loin, au loin.

Dans l'attelage d'un autre âge.
 Dans le velours trompeur de la neige.
 Dans l'haleine de quelques chiens réunis.
 Dans la troupe exténuée des feuilles mortes.

Emportez-moi, sans me briser, dans les baisers,
 Dans les poitrines qui se soulèvent et respirent,

⁴² CAMPA Laurence : *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, 1998, p. 12.

Sur les tapis des paumes et leur sourire,
 Dans les corridors des os longs, et des articulations.

Emportez-moi, ou plutôt enfouissez-moi.

La nuit remue, OC, I, p. 502.

L'alexandrin au vers 9, et les octosyllabes aux vers 4 et 5 sont les marques d'une certaine régularité dans le poème. Ce qui renvoie à trois vers à formes régulières sur les 13 que comporte le poème. Les octosyllabes ont des césures nettes : 4+4. Par contre l'alexandrin à la césure nette de l'alexandrin romantique : 4+4+4.

Les deux premiers vers du poème se terminent par le même mot qui donne une rime féminine riche de type consonantique. À cet effet, l'on s'attend à lire une suite de vers de ce genre c'est-à-dire : des vers qui riment deux à deux comme dans les quatrains du sonnet. Cependant, le constat est que c'est aux vers 10 et 11 qu'apparaît la rime. Une rime basée sur l'homophonie et qui ne tient pas compte de la graphie : « *irent* » et « *ire* ».

Ce poème a quelques caractéristiques des ballades de Charles d'Orléans. Ses ballades comportent un envoi ; la moitié d'une strophe supplémentaire en fin de poème représentée dans ce poème par un vers au lieu d'une distique. La reprise du début du premier vers : « *Emportez-moi* » au vers 9 et 13 rappelle le refrain des rondeaux de Marot qui consiste à reprendre le début du premier vers à chaque vers. Par ailleurs, les vers sont presque tous construits sur des parallélismes et des anaphores.

1.2.2 Les poèmes en vers libres

Le vers libre est l'un des premiers éléments importants de l'émancipation de l'écriture poétique, après la fracture du vers classique ; «... le vers libre, à la différence du vers régulier, n'a pas de propriétés générales qui régissent sa constitution interne ; les seuls éléments marqués et prédictibles qui lui soient propres sont par conséquent ses frontières. »⁴³. Sa reconnaissance en tant que pratique poétique fait de lui l'une des formes importantes de la création poétique. Certains sont essentiellement écrits avec des vers brefs, d'autres avec de longs vers. Mais la majorité des poèmes comportent les deux types de vers à la fois.

⁴³ MURAT Michel, *Le vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 34.

« Le vers libre [...] est une « extériorisation progressive de l'intériorité romantique »⁴⁴. Ici, on pourrait simplement s'arrêter à « intériorité » vu l'évolution de son usage. Il exprime l'intériorité du poète sans un quelconque artifice. La parole poétique est déliée et se manifeste sans parure. « Le château et le parc de Pacifico Chiriboga » écrit en 1929 et « Dans la nuit » en 1938, qui ont paru à un intervalle de neuf années, ont été choisis comme exemples.

LE CHÂTEAU ET LE PARC
DE PACIFICO CHIRIBOGA

DANS LA NUIT

Lundi 19

Je fus bien, hier.

Que je peux donc me sentir large et comblé.

Qui se serait attendu à une si forte respiration de la part d'une si étroite poitrine ?

Si ; c'est donc possible.

Dans les lieux qu'on ne connaît pas, il y a donc parfois quelque chose.

C'est hier seulement que j'ai vu un parc.

Il y avait ceci, et cela, et ceci comme ça.

Il y avait une cascade, et des eaux à tout niveau.

Il y avait un grand horizon qui entrait par la fenêtre,

Et le Cotopaxi en était. Des nuages en cercle semblaient loués pour l'après-midi.

De grandes ailes s'échappaient tout à coup,

Et les aigrettes sont très précieuses,

Et les paons bien entourés n'ont pas l'air si bêtes.

L'Araucaria excelsis,

Et enfin ce charme si général,

Où intervint ce gros homme si plein de tact, dont je suis l'hôte.

Dans la nuit

Dans la nuit

Je me suis uni à la nuit

À la nuit sans limites

À la nuit.

Mienne, belle, mienne.

Nuit

Nuit de naissance

Qui m'emplit de mon cri

De mes épis.

Toi qui m'envahis

Qui fait houle houle

Qui fait houle tout autour

Et fumes, est fort dense

Et mugis

Es la nuit.

Nuit qui gît, nuit implacable.

Et sa fanfare, et sa plage

Sa plage en haut, sa plage partout,

⁴⁴ JENNY Laurent cité par MURAT Michel : *Le Vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 17.

Si proche de la nature, tout ceci
 Si proche que s'y laisse prendre les grues sauvages,
 Viennent de loin, s'y sentent fort à l'aise.

Dans l'appartement, dans chaque pièce, de l'eau
 qui rit et bredouille.

Grosse, solennelle, très hébergeante la salle à
 manger.

UN LIT ROYAL

Mais nous partîmes.

L'automobile fut longtemps à cette montée du
 Chilio.

On avait la nuit dans les yeux.

La nuit noire et le monde serré des étoiles comme
 il apparaît à l'Équateur.

Quito se montre à l'autre versant, étendu comme
 un homme,

Et tremblent dans la vallée les lumières qui veillent
 sur lui.

Ecuador, OC, I, p. 159.

Sa plage boit, son poids est roi, et tout
 ploie sous lui

Sous lui, sous plus ténu qu'un fil

Sous la nuit

La Nuit.

*Plume précédé de lointain intérieur,
 OC, I, p. 600.*

Certes, ces poèmes ne sont pas les plus caractéristiques de la poésie de Michaux, mais ils dévoilent des aspects importants du style du poète ; narration, discours, description, lyrisme. Le premier est un récit de voyage, il compte 29 vers et le second les impressions et émotions qui animent le poète dans la nuit, il compte 23 vers. Le vers le plus long se trouve dans le premier (vers 3) ; il compte 29 syllabes.

Qui se serait attendu à une si forte respiration de la part d'une si étroite
 poitrine ?

La longueur de ce vers mime la longueur de la respiration. Une respiration avec
 difficulté qui inspire et expire fortement.

Le vers le plus court dans le second (vers 7) ; une syllabe.

Nuit

Ici, le mot « Nuit » est lu en une seule syllabe pour montrer l'entité que représente la nuit.

Le vers comporte une unité de sens bien définie ; les enjambements correspondent à une structure syntaxique distincte. Ce qui renvoie à dire que la segmentation a été élaborée de façon précise.

Dans les lieux qu'on ne connaît pas, il y a donc parfois quelque chose.
C'est hier seulement que j'ai vu un parc.

Je me suis uni à la nuit
À la nuit sans limites

Il apparaît des juxtapositions, et des appositions syntaxiques de même structure ou presque qui renvoient à un parallélisme régulier.

Il y avait ceci, et cela, et ceci comme ça.
Il y avait une cascade, et des eaux à tout niveau.

Et sa fanfare, et sa plage
Sa plage en haut, sa plage partout,

Les frontières syntaxiques coïncident avec les frontières du vers dans les deux poèmes. Les éléments qui différencient ces poèmes sont la typographie et la tonalité. Le premier a un ton narratif et descriptif avec un vers écrit en majuscule ; le vers 23 : « UN LIT ROYAL » (ce qui donne une certaine importance au vers et ce qu'il exprime. Le caractère dominant des majuscules correspond au caractère luxueux du lit offert), sans blanc typographique, par contre le second a un ton lyrique et laisse voir des lignes de blancs entre les vers 5, 6 et 7. Le mot « nuit » est parfois écrit avec majuscule. Cette majuscule le fait apparaître comme le centre, l'élément autour duquel tout tourne, la toute-puissante, et en minuscule, il redevient un élément ordinaire.

1.3 Les longs poèmes

Le long poème est une forme d'ode. Il s'organise autour d'un thème. Sa lecture va jusqu'à l'essoufflement. Il se construit sur des répétitions, des énumérations qui développent les différents aspects de la thématique. Parmi les longs poèmes de Michaux, il y en a qui sont purement poétiques et lyriques. Ils expriment les différentes émotions qui traversent le poète : « Lou » de *Nous deux encore*⁴⁵ ; certains sont écrits comme des

⁴⁵ *Nous deux encore*, OC, II, p. 149.

récits : « Les ravagés »⁴⁶, et d'autres correspondent à une œuvre entière : « En rêvant à partir de peintures énigmatiques »⁴⁷.

La plupart de ces poèmes sont construits sur des parallélismes. Ils racontent des histoires imaginaires semblables à des textes littéraires en prose ; ils sont parfois lyriques : « Qui je fus », « Mes propriétés » etc. Le narrateur poète met aussi en scène des personnages imaginaires dans des récits, des contes, des mythes ; « Les Hivinizikis », « Les Emaglons » etc., ou écrit un journal de voyage extérieur comme tous les poèmes d'*Ecuador* ou intérieur comme dans « *Ailleurs* ». Les présentations formelles de ces poèmes sont multiples. Nous avons des poèmes écrits avec des passages en vers libres : « Je rame »⁴⁸, « Agir je viens »⁴⁹, des passages aphoristiques et en prose : « Mouvements »⁵⁰, d'autres entièrement en prose : « Portrait des Meidosems »⁵¹ etc.⁵²

1.4 Les poèmes brefs

Ce sont des poèmes en prose ou en vers de quatre lignes à environ une dizaine, qui renferment les caractéristiques des poèmes étudiés plus haut.

À travers ces poèmes, Michaux exprime souvent la fuite du temps et la mort : « Vieillesse »⁵³, « A mort », « Mort d'un page »⁵⁴, « Préface à quelques souvenirs »⁵⁵, « Rubililieuse »⁵⁶, « Labyrinthe »⁵⁷ et bien d'autres.

⁴⁶ *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, OC, III, p. 1157-1180.

⁴⁷ OC, III, p. 693.

⁴⁸ *Face aux verrous*, OC, II, p. 442-445.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 445-447.

⁵⁰ *Face aux verrous*, OC, II, p. 435-441

⁵¹ *La Vie dans les plis*, OC, II, p. 201-223.

⁵² Les séquences de certains poèmes sont espacées par des blancs : « La ralentie » (OC, I, p. 573-580), « Qui je fus » (OC, I, p. 73-79), « Fils de mornes » (OC, I, p.122-129),... ou non : « L'Epoque des illuminés » (OC, I, p. 106-109), « Mes propriétés » (OC, I, p. 465-469), « Mouvements » (OC, II, p. 435-441) ; par des astérisques : « Chez les Hacs » (OC, II, p. 11), « Les Hivinizikis » (OC, II, p. 57-62), « Portrait de Meidosems »(OC, II, p. 201-223), « Tranches de savoir » (OC, II, p. 448-471) ; par des numéros (écrits en lettre et/ou en chiffre) : « La nuit remue » (OC, I, p.419-422), « Les ravagés » (OC, III, p. 1157-1180)... , par des titres « Les Emaglons » , « Quelle usine ! » (OC, II, p. 195) , *Quatre cents hommes en croix* (OC, II, p.785) ; ou des titres dans lesquels s'inscrivent les numéros : « La marche dans le tunnel » (OC, I, p. 798-811); par des dates, des lieux, des actions : « La crise de la dimension » (OC, I, p. 155), « Arrivée à la ferme de Guadalupe » (OC, I, p. 160), « Sérénade à l'américaine » (OC, I, p. 175), « À Puenbo » (OC, I, p. 202), « Mera-Satzayacu (Napo) » (OC, I, p. 210), « Iquitos, Pérou, Port sur l'Amazonne » (OC, I, p. 227), « L'Amazonne n'était pas d'une taille à se laisser voir avant le XXe siècle » (OC, I, p. 232).

⁵³ *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p.599.

⁵⁴ *La nuit remue*, OC, I, p.506-507.

⁵⁵ *Ecuador*, OC, I, p.235.

⁵⁶ *La nuit remue*, OC, I, p.507.

⁵⁷ *Épreuves, Exorcismes*, OC, I, p.796.

VIEILLESSE

Soirs ! Soirs ! Que de soirs pour un seul matin !

Îlot épars, corps de fonte, croûtes !

On s'étend mille dans son lit, fatal dérèglement !

Vieillesse, veillesse, souvenir : arènes de la
mélancolie !

Inutiles agrès, lent déséchafaudage !

Poussé ! Partir poussé !

Plomb de la descente, brume derrière...

Et le blême sillage de n'avoir pas pu Savoir.

Plume précédé de Lointain intérieur, OC, I, p. 599.

MORT

les dortoirs de sémaphores

les « tout à coup » s'éveillent

la pleutrerie entre deux vagues liquides

et un dernier salut à l'hostellerie du monde
Qui je fus, OC, I, p. 117.

Ils expriment aussi de brèves réflexions sur certains thèmes : la maladie, les difficultés de l'existence humaine et la guerre comme la plupart des poèmes d'*Épreuves, exorcismes*.

SAINT

En circulant dans mon corps maudit, j'arrivai dans une région où les parties de moi étaient fort rares et où pour vivre, il fallait être saint. Mais moi, qui autrefois avais pourtant tellement aspiré à la sainteté, maintenant que la maladie m'y acculait, je me débattais et je me débats encore, et il est évident que comme ça je ne vivrai pas.

J'en aurais eu la possibilité, bien ! mais y être acculé, ça m'est insupportable.

La nuit remue, OC, I, p. 485.

Que ce soit la prose ou le vers, la brièveté ou le délayage, la poésie de Michaux conserve toujours une expression formelle indépendante et expressive. Chaque forme renvoie à un message précis, celui de manifester une certaine émotion et de satisfaire un désir d'écriture. Marianne Beguelin écrit :

Lorsqu'on examine les formes graphiques et auditives des poèmes, ce qui frappe, c'est la dimension très variable du vers, volontiers extrêmement court, parfois aussi dépassant largement les douze syllabes traditionnelles. Mais en outre, dans la disposition fréquente en

strophes, on remarque des strophes régulières et nombreuses par rapport au nombre de vers et d'autres irrégulières et ramassées, et cela en dehors de toute considération de longueur de l'œuvre en question. [...] À une certaine forme phonique, rythmique et syntaxique répondent des significations affectives, ontologiques, métaphysiques précises⁵⁸.

⁵⁸ BEGUELIN Marianne : *Henri Michaux, esclave et démiurge*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 65.

Chapitre 2 : Genres et création

Étymologiquement, « poésie », en grec *poïesis*, signifie « production », voire « création ». Pris dans cette extension maximale, le terme peut donc désigner toute l'activité littéraire, et même tout état poétique, ainsi que l'affirmait le romantisme [...]. Dès lors que le romantisme considère la poésie comme une catégorie esthétique, il est en mesure de légitimer le mélange des genres. À sa suite, la poésie moderne, de Baudelaire à la poésie contemporaine en passant par le symbolisme et le surréalisme, n'a de cesse d'inventer des formes hybrides, dans lesquelles la poésie naît aussi bien dans les vers que dans la prose⁵⁹.

Le renouvellement comme survie de l'art concourt à la conception d'œuvres insolites. Les inventions, les créations et les découvertes font partie de la tradition littéraire.

À partir du Romantisme et jusqu'à nos jours la poésie française, dans la mesure où elle fut l'œuvre de poètes décidés à ne pas s'en tenir aux formules anciennes, se trouva délibérément engagée par eux dans des voies toujours plus hasardeuses. Ceux-ci ne se bornèrent pas en effet à remplacer une esthétique par une autre. Ils conçurent des ambitions qui dépassaient de beaucoup celles que la nature même de l'art permet qu'on conçoive pour lui. Ces poètes, en tout cas, virent dans les risques qu'ils se plaisaient à faire courir à la poésie la condition de la seule grandeur qu'il leur paraissait désirable d'atteindre⁶⁰.

Michaux exploite toutes les possibilités qui s'offrent à lui dans sa poésie. Chez lui, le poème est en mutation continuelle. Une mutation qui enrichit le poème des caractéristiques des autres genres. On découvre une poésie en mouvement entre les registres. Les textes de Michaux ne peuvent se fixer dans une structure figée.

Suivant une fameuse proposition de Jacques Derrida (1986 : 264) d'après laquelle « tout texte littéraire participe d'un ou de plusieurs genres », nous sommes pour notre part conduit à reconnaître la *plasticité générique constitutive* de certains discours. Les genres « ne se

⁵⁹ CAMPA Laurence : *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, 1998, p. 12.

⁶⁰ CAILLOIS Roger : *Approche de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978, p. 53.

laissent pas ranger dans des taxinomies compactes » (Maingueneau 1998 : 56). Ils se définissent au sein de ce que Tzvetan Todorov (1978) appelle un *système de genres*, qui doit tenir compte des discours des groupes sociaux (institution), et plus globalement d'une histoire ou d'une mémoire culturelle (interdiscours)⁶¹.

Du fait que Michaux soit un écrivain qui ne considère pas les frontières entre les genres littéraires, affecte la création de ses poèmes. En effet, pour lui, « les genres doivent être épinglés, mimés, utilisés, traversés, transformés, relativisés »⁶². Les dominantes textuelles des différents genres littéraires sont exploitées dans les ouvrages de Michaux. Ses poèmes véhiculent des notions qui enrichissent l'esprit, touchent le cœur et divertissent le lecteur. Le renseignement et la persuasion, les émotions et les sentiments, le rêve et le rire se succèdent et se relayent dans un style que Jacques Brault nomme « le genre Michaux »⁶³. Une sorte de genre inclassable, tant les dominantes textuelles de chaque genre y apparaissent. Au lyrisme propre à la poésie, s'ajoutent la description du romanesque, l'onirique du fantastique, la persuasion de l'argumentatif, l'humour du comique.

[...] Dans le domaine des choses comme dans celui de l'esprit, la poésie provoque le mariage d'éléments hétérogènes dans des passages fulgurants. Elle est « une arme de défense contre la vie ordinaire ». Son imagination jouit de la liberté de « renverser toutes les images ». Elle est un chant qui se dresse contre le monde des habitudes dans lequel les poètes ne peuvent pas vivre, car ce sont des « devins, des mages »⁶⁴.

L'œuvre poétique de Michaux est composée d'éléments textuels hétérogènes, qui la rendent presque insondable et polymorphe. Pour Michaux, il n'existe pas non plus de frontières entre les registres. Il *mimé* et *utilise* les registres quand l'état mystique de son âme l'exige, sans discrimination. Sinon, ce serait omettre la charge affective que communique chaque révélation poétique. La charge affective de la pensée qui précède et conduit le poème est parfois empreinte d'un registre qui émane d'un autre genre littéraire

⁶¹ CAPT Vincent : *Poétique des écrits bruts*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013, p. 64.

⁶² BELLOUR Raymond citant Michaux : « Introduction », *Henri Michaux*, OC, I, Paris, Gallimard, 1998, p. XXV.

⁶³ BRAULT Jacques : « Le Genre Michaux », *Liberté* (Montréal), vol. 11, n° 3-4, mai-juillet 1969, p. 3-6. <http://id.erudit.org/iderudit/29725ac>

⁶⁴ FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française (pour la traduction française), 1999, p. 33-34.

suscité par la vitesse et la « singularité de l'instant »⁶⁵. À cet effet, on peut qualifier les écrits poétiques de Michaux de bruts. La spontanéité et la pluralité interne des poèmes évoquent un temps très court entre leur élaboration et leur expression dans une négation des valeurs et codes littéraires. Michaux comme les frères Schlegel attribue à la poésie une étendue dépassant la littérature.

La poésie de Michaux ne s'enferme pas dans un « style » d'expression qui risque de la figer. C'est une poésie qui s'oxygène en diversifiant sa production. Car, une œuvre littéraire ou artistique doit être en mouvement, comme Picasso l'affirme en ces termes :

Le style, c'est souvent quelque chose qui enferme le peintre dans une même vision, une même technique, une même formule pendant des années et des années, pendant toute une vie parfois. On le reconnaît à coup sûr mais c'est toujours le même habit, ou la même coupe d'habit. Il y a pourtant de grands peintres de style. Moi je remue trop, je déplace trop. Tu me vois ici et pourtant j'ai déjà changé, je suis ailleurs⁶⁶.

Cette quête de l'ailleurs revient incessamment chez Michaux. A travers ses poèmes, on ne peut le saisir parfaitement, car c'est toujours à un « bout » de Michaux qu'on a affaire. On ne peut caractériser de façon définitive sa manière d'écrire après avoir lu un ou deux recueils de poèmes. Son œuvre s'inscrit dans une logique en perpétuel mouvement. Avant la sortie de *La nuit remue*, dans sa « prière d'insérer », il écrit :

Ce livre n'a pas d'unité extérieure. Il ne répond pas à un genre connu. Il contient récits, poème en prose, confessions, mots inventés, descriptions d'animaux imaginaires, notes, etc. dont l'ensemble ne constitue pas un recueil, mais plutôt un journal. Tel jour s'est exprimé impétueusement en imaginations extravagantes, tel autre, ou tel mois, sèchement en un court poème en prose, d'analyse de soi. Les dates manquent. Mais les continuel changements d'humeur marquent à leur façon le travail et le passage inégal du Temps⁶⁷.

⁶⁵ BELLOUR Raymond : « Introduction », *Henri Michaux OC*, I, p. XIV.

⁶⁶ MAISON ROUGE Isabelle (de) : *Picasso – idées reçues*, Paris, Editions Le cavalier bleu, 2005, p. 93.

⁶⁷ *La nuit remue, Notes sur le texte*, OC, I, 1998, p. 1183.

Du mélange de genre au mélange de style, la création poétique chez Michaux est un champ d'expressions qui a pour territoire la littérature, et même au-delà. Fiction, réalité et dessin se côtoient régulièrement « à chaque œuvre sa forme »⁶⁸.

2.1 Le poème entre raisonnement et argumentation

Argumenter, dans l'acception courante du terme, c'est fournir des arguments, donc des raisons, à l'appui ou à l'encontre d'une thèse. Ainsi argumenter renvoie à justifier, expliquer, étayer. Ce sont là des activités qui importent suffisamment à la logique naturelle [...] ⁶⁹.

Parfois, les poèmes de Michaux évoluent comme pour marquer les esprits par des effets de logique, de présentation, de mise en perspective dans une démonstration rigoureuse, ordonnée et progressive ; dans le but de faire connaître sa thèse afin de la faire admettre au lecteur. Jérôme Roger écrit : « Au lieu de prétendre accéder à la connaissance, au sens initiatique ou scientifique du terme, la poésie sera sommée désormais d'assumer les risques de la prosaïque voie de l'*essayisme* »⁷⁰.

À cet effet, le poème revêt les caractéristiques d'un texte argumentatif comme un essai. L'argumentation est « comme une démarche qui vise à intervenir sur l'opinion, l'attitude, voire le comportement de quelqu'un »⁷¹. À travers la poésie, Michaux cherche à véhiculer ses réflexions et ses convictions. « La plupart des critiques, lors de la parution de l'ouvrage, ont salué un Michaux inattendu, découvrant un homme ouvert sur le monde contemporain, un écrivain traversé par toutes les formes d'écriture réflexive »⁷².

La poésie devient un champ d'expression où les réflexions artistiques et philosophiques, les réflexions sur la condition humaine sont traitées avec rythme et harmonie.

⁶⁸ BALZAC Honoré (de), *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol., t.II, p. 636.

⁶⁹ GRIZE Jean Blaise : *Logique et langage*, Paris, Orphys, 1990, p. 40.

⁷⁰ ROGER Jérôme : *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2000, p. 16.

⁷¹ GRIZE Jean Blaise : *Logique et langage*, Paris, Orphys, 1990, p. 40.

⁷² ROGER Jérôme : *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2000, p. 140.

IV. LIGNES

*Sur des lignes tracées sans but sur
le papier ; sur des pages de lignes.*

Ennoblie par une trace d'encre, une ligne fine, une ligne où plus rien ne pue

Pas pour expliquer, pas pour exposer, pas en terrasses, pas monumentalement

Plutôt comme par le Monde il y a des anfractuosités, des sinuosités, comme il y a des chiens errants

une ligne, une ligne, plus ou moins une ligne...

En fragment, en commencements, prise de court, une ligne, une ligne...

...une légion de lignes

Alevins de l'eau nouvelle d'un sentiment qui point, parle, rit, ravit ou qui déjà par moment poignarde

échappées des prisons reçues en héritages, venues non pour définir, mais pour indéfinir, pour passer le râteau sur, pour reprendre l'école buissonnière, lignes, de-ci de-là, lignes,

Dévalantes, zigzagantes, plongeantes pour rêveusement, pour distraitement, pour multiplement... en désirs qui s'étirent, qui délivrent.

Débris sans escorte, le réel déminé,

Souris du souvenir indéfiniment se profilant à l'horizon de la page, ou bien tracés légers d'avenir incertain.

D'aucune langue, l'écriture —
 Sans appartenance, sans filiation
 Lignes, seulement lignes.
Moments, OC, III, p. 730-731.

Le sous-titre précise qu'il s'agit de lignes sur du papier pour éviter toute confusion chez le lecteur. Le poème commence par l'exposition de la thèse de l'auteur selon laquelle la ligne serait l'écriture « noble » et idéale. Ensuite, Michaux procède par délibération, car on relève la présence d'antithèse pour faire mieux ressortir le contraste et définir sa position.

Pas pour expliquer, pas pour exposer, pas en terrasses, pas
 monumentalement

Plutôt comme par le Monde il y a des anfractuosités, des
 sinuosités, comme il y a des chiens errants

Une position qu'il explique par des comparaisons et des métaphores. Dans la suite du texte, l'analogie devient le moyen d'expression le plus pertinent pour le poète. Il s'en sert pour donner une description vive et capable d'ébranler la position du lecteur. Selon Georges Vignaux, « le discours argumentatif doit [...] toujours être considéré comme « mise en scène » pour autrui »⁷³. La présence de figures d'insistance telles que les répétitions phoniques (l'anaphore verset 2 ; 3 ; 4, l'homéotéleute verset 5 ; 7 ; 9) et l'utilisation d'effets syntaxiques avec des phrases construites selon un rythme fortement marqué par des parallélismes et des rythmes binaire (verset 2 ; 13 ; 14) ou ternaire (verset 8 ; 9) sont des formes incantatoires qui renforcent le système de persuasion mis en place. Le poème finit sur l'importance du fait que la noblesse des lignes réside dans leur absence d'appartenance à aucune langue : « D'aucune langue, l'écriture ».

Le poème en prose de Michaux a parfois des affinités avec la forme de l'aphorisme, celle du discours éthique ou philosophique resserré dans des fragments en prose.

Quant au bras gauche, rentré dans le rang, j'allais l'oublier. Il
 ne fallait pas. Il ne fallait pas non plus sottement l'éduquer, tenter d'en

⁷³ GRIZE Jean Blaise : « Le point de vue de la logique naturelle », *L'argumentation aujourd'hui*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 36.

faire un deuxième droit. Ni surtout de la main gauche faire une imitation de la main droite. Sans compter qu'il était trop tard, dépassé l'âge où cette performance peut encore réussir. Je tenais à entretenir sa différence. Sa personnalité, il fallait la faire mieux sortir, s'établir. Danse de la main gauche. Mime de la main gauche. Style de la main gauche. Quel plaisir ! Quelle conquête de la mettre à s'exprimer, à être elle-même, gauche franche, uniquement « gauche ».

Si insuffisante qu'elle soit encore, ses progrès ne furent pas nuls. Il ne s'était pas agi d'en faire une virtuose. [...]

Ce qui ne prend point part, et n'intervient pas, s'enfoncé. Préparation au mystère. Glissement dans la subconscience.

Vraisemblablement elle aide à amortir l'effet d'une droite trop présente, trop immédiate, trop pour le pouvoir, elle doit collaborer à dégonfler les prétentions et les illusions sur la valeur des conquêtes, des interventions, des ambitions.

Dans le ménage gauche-droite qu'est tout homme, ses inclinations comptent. Le contraire serait impensable. Il faut lui rester fidèle.

Balancier qui redonne sa valeur à l'insitué face au situé, à l'indéterminé face au déterminé, et qui contribue à ce double fond, à cette double aspiration qui va avec les larges compréhensions, avec les réalités antinomiques⁷⁴.

Cet extrait de six paragraphes est un discours éthique et philosophique sur le bras gauche et le bras droit. Michaux en abordant la complémentarité des bras gauche et droit, évoque la dialectique qui caractérise l'existence humaine. Deux éléments opposés et complémentaires comme le yin et le yang. Ce poème qui évolue plutôt dans un style argumentaire, mêle réflexions et propositions formulant une vérité. On pourrait relever les paragraphes suivants dans la catégorie des aphorismes :

Ce qui ne prend point part, et n'intervient pas, s'enfoncé.
Préparation au mystère. Glissement dans la subconscience.

Dans le ménage gauche-droite qu'est tout homme, ses inclinations comptent. Le contraire serait impensable. Il faut lui rester fidèle.

⁷⁴ « Bras cassé », *Face à ce qui se dérobe*, OC, III, p. 876-877.

Ces paragraphes sont conçus comme des aphorismes. Seuls, ils constituent une unité syntaxique et sémantique. Cette forme met en exergue la fonction cognitive de la poésie. Ces paragraphes condensent une pensée dans la brièveté d'énoncés fortement rythmés pour en faciliter la mémorisation. Cette forme d'écriture est inspirée (chez Michaux)⁷⁵ par l'influence de la culture chinoise et indienne qui a souvent utilisé ces formules pour faire jaillir des réflexions philosophiques avec une portée didactique et mnémotechnique. Les aphorismes de Michaux s'imposent comme des expressions concises et symboliques, mais profanes, car elles sont parfois ironiques et paradoxales comme chez René Char dans « Feuillet d'Hypnos »⁷⁶.

2.2 Une poésie de la description et des fantaisies

« Le texte descriptif répond de façon directe à la fonction représentative du langage : un objet (inanimé, animé) est représenté par le texte »⁷⁷. Pour Horace, la poésie est peinture « *ut pictura poesis* ». Certes, la description entre dans les procédés scripturaux de la poésie (« L'oiseau bleu » de Cendrars), mais chez Michaux, la relation des observations et la description d'éléments réels ou imaginaires font office de tremplin en vue de lancer la création d'une bonne partie de son œuvre. C'est une description fonctionnelle qui conduit parfois le texte dans un souci d'objectivité afin de tenir « le lecteur » au courant des moments qui traversent le poète-observateur. Le poème se rapproche alors du discours scientifique dans la mesure où le narrateur se met dans la peau d'un observateur scientifique. La représentation de la description se mêle souvent aux images par analogie dans un souci de rendre objectivement au lecteur les horizons observés.

⁷⁵ Voir « un barbare en Chine », *Un barbare en Asie*, livre dans lequel Michaux révèle ses affinités et ses oppositions avec la culture chinoise : « Le style chinois, surtout le très ancien, est extraordinaire. Pas de développement lyrique, pas de progression unilinéaire. Tout à coup, on bute, on ne passe plus. Un ancien écrit chinois paraît toujours sans liaison. Il a des moignons. Il est courtaud. Un écrit à nous, à côté, à l'air plein d'artifice et d'ailleurs la grammaire la plus riche, la phrase la plus mobile n'est autre qu'un truquage des éléments de la pensée. La pensée, la phrase chinoise se plante là. Et elle reste calée, comme un coffre, et si les phrases coulent et s'enchaînent, c'est le traducteur qui les a fait couler.

*Une grandeur pot-au-feu en émane. Lao-tseu, Chuang-tsu, dans leur philosophie, Kao-ti (le paysan devenu empereur) dans ses proclamations aux chinois, Wu-ti dans sa lettre au capitaine des Huns, ont ce style extraordinaire. Ce style où l'on épargne les mots »

⁷⁶ CHAR René : *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1948.

⁷⁷ WILDGEN Wolfgang : *De la grammaire au discours. Une approche morphodynamique*, Paris, Peter Lang, 1999, p. 230.

IV. LEURS SECRETS EN SPECTACLE

(Peinture d'aliénés)

Une chienne met au monde un enfant fâché que deux sages-femmes, vivement appelées, lui tirent de dessous la queue. Le nouveau-né, tout de suite tête haute, nul doute que bientôt il va se mettre à parler, à ordonner, homme à qui il faudra remettre les clefs de la maison, les clefs du monde, les clefs de la vie.

Cependant un grand parasol ensanglanté s'ouvre dans le ciel et laisse tomber des gouttes, qu'avec des mines d'anges dévots vont cueillir dans des calices. Mais l'ange en eux est complètement faux, faux bêta, ange au menthol.

Sept oiseaux tiennent l'air, volant pattes rapides et tête en bas, extraordinairement en bas. — Vanité pas oubliée, vanité célébrée malgré tout, malgré les autres, dans les oripeaux. — En haut une petite étoile à cinq branches, petitement glorifie. Mais que la tête paraît basse !

Temps bien révolu, celui du redressement, temps définitivement révolu.

La tête des « sauvages » s'élève sur l'horizon⁷⁸.

Laurence Campa écrit dans *La poétique de la poésie*, à propos de la fiction et du poème en prose : « [...] il relègue au second plan la fiction »⁷⁹ Dans cet extrait, le poète décrit des « passages extraordinaires »⁸⁰ qui s'apparentent aux révélations bibliques, précisément celles du livre de l'*Apocalypse de Jean* (ch. 4 ; 7).

Le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais aussi dans son essence, est fondé sur l'union des formes contraires : prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur [...] de là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses - et fécondes ; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme⁸¹.

Cette union des formes contraires associe chez Michaux l'essence de l'imaginaire de la fable, de la fiction et du fantastique à la poésie. Michaux a toujours eu une disposition psychologique pour l'insolite ; d'où le caractère inaccoutumé d'une grande

⁷⁸ *Vents et poussières*. OC, III, p. 179.

⁷⁹ CAMPA Laurence : *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, 1998, p. 12.

⁸⁰ C'est une expression de Michaux qui se confiait à René Bertelé, *Panorama de la jeune poésie française*, Marseille, Robert Laffont, 1942, p.54

⁸¹ BERNARD Suzanne : *Le poème en prose. De Baudelaire à nos jours*, Nizet, 1959, p.434.

partie de son œuvre poétique. Animaux, bêtes, figures, oiseaux, personnages et terreurs fantastiques hantent l'œuvre.

LA RACE URDES

Dans ce pays, ils ne se servent pas de femmes. Quand ils veulent jouir, ils descendent dans l'eau, et s'en vient alors vers eux un être un peu comme la loutre, mais plus grand, plus souple encore (et avez-vous vu une loutre entrer à l'eau ? elle entre comme une main) ; s'en viennent vers lui ces bêtes et se le disputent, s'y enroulent et se bousculent tellement que, s'il ne s'était muni de flotteurs de bois léger, l'homme coulerait à pic, si bon nageur qu'il soit et serait besogné, si je puis dire, sur le lit du fleuve. Cette bête se colle à lui en ruban et ne le lâche pas volontiers.

Ce qui séduit surtout chez ces animaux, c'est la souplesse unie à la force. L'homme trouve enfin plus fort que lui.

Les riches en élèvent pour eux et leurs invités.

On établit aussi des eaux vides où peuvent se baigner les enfants.

Quant aux jeunes gens nubiles, il faut prendre garde à eux les premières fois où ils vont au fleuve, car de plaisir et de soudain étonnement, ils perdent leurs forces trop rapidement et se laissent entraîner au fond.

On sait comme l'eau est traître à ce sujet. Il faut, comme ils sont presque évanouis, les retirer de l'eau par le moyen de perches. La nature du plaisir est comme le nôtre, mais rien n'y a pour les femmes. Mais comme partout ailleurs, cependant, les hommes les font mères et les mettent à leur droite dans le lit.

La nuit remue, OC, I, p. 494.

Le mot « urde » est d'abord une invention onomastique. Les Urdes appartiennent à l'univers des personnages et des peuples fictifs de l'œuvre. Les Urdes sont une race de l'espèce humaine : « *L'homme trouve enfin plus fort que lui* ». Dans ce poème, la fiction ne s'éloigne pas du réel ; c'est juste un pays étranger avec des animaux étrangers, un peuple de plus, avec des pratiques sexuelles un peu spéciales. C'est sur ces pratiques sexuelles que l'étrange surprend et la vraisemblance prend un coup. Michaux interpelle le lecteur (locuteur) en soulignant son investissement personnel imaginaire par une interrogation à laquelle il finit par répondre : « *(et avez-vous vu une loutre entrer à l'eau ?*

elle entre comme une main) ». Cependant, il crée des poèmes où l’imaginaire des fictions surplombe l’émotif sensuel et sensoriel de la poésie. Les textes sont démonstratifs, descriptifs avec des créatures surnaturelles qui semblent inspirées par une source « divine ». Le fantastique et le merveilleux s’allient pour donner naissance à des êtres et des choses extraordinaires d’une originalité singulière.

NOUVELLES OBSERVATIONS

Là je rencontrai les Phlises, les Bourabous, les Cournouaques et des bandes de sauteurs plus agiles que des grillons, malgré leur taille et leur corpulence, les Buresques, écrasés et poilus comme des paillassons, les Noisis et les Ptériglottes ; les Burbumes qui chevauchent comme des vagues et sont couverts de longs poils blancs soyeux, les Chérinots et les Barebattes, lourds comme l’ours, violents comme le cobra, têtus comme le rhinocéros ; les Clangiothermes, les Ossiosparodies, les Brinogudules aux cents queues et les Cistides toujours empêtrés dans des plantes et forant des coquilles ; quantité de parasites, les Obioborants à cornac (une sorte de monstre du tiers de leur taille qui se fixe sur eux pour la vie), les Chiripépodes qui ont un tas de pattes inutiles qui leur pendent comme des haillons, les Solidodiercules à colocos et les Criptostarsites aux gros boyaux extérieurs, les Routeries encapuchonnées et les Urvèle qui volent comme les grues, mais ne sont pas si gros qu’une noisette, les colonies nombreuses des Suppurines, des Brunoises et des Ourwailles ; et partout des orvets manchetés inoffensifs, mais si semblables aux terribles Ixtyoxyls du Mexique que c’était une panique générale à chaque mouvement de l’herbe.

La nuit remue, OC, I, p. 493.

Ce poème en prose est une description de l’observation des animaux imaginaires et irréels habitant l’esprit du poète. C’est plutôt une esquisse de description des animaux, car seuls quelques éléments de leur apparence sont exposés. Michaux utilise des comparaisons figuratives pour orienter le lecteur dans cet environnement essentiellement fictif : les Buresques, écrasés et poilus comme des paillassons / les Burbumes qui chevauchent comme des vagues / les Chérinots et les Barebattes, lourds comme l’ours, violents comme le cobra, têtus comme le rhinocéros etc.

Mais cette observation ne se limite pas à l’imaginaire. Elle intègre également des objets réels, des paysages, des lieux.

Ayant achevé quelques dessins au crayon et les ayant retrouvés quelques mois après dans un tiroir, je fus surpris comme à un spectacle jamais vu encore, ou plutôt jamais compris, qui se révélait [...] ⁸².

À la suite de ce sous-titre, se déploie une série de descriptions des dessins observés. La description est ainsi l’élément moteur de la création de certains poèmes. Cette description conduit et mène le poème. Les choses décrites sont parfois insolites.

2.3 Le lyrique

La poésie lyrique privilégie l’expression plus ou moins vive de la subjectivité ou de thèmes existentiels. Cette poésie extériorise les sentiments et les états d’âme du poète.

Être hors de soi, c’est avoir perdu le contrôle de ses mouvements intérieurs, et de ce fait même, être projeté vers l’extérieur. Ces deux sens de l’expression me semblent constitutifs de l’é-motion lyrique, qui bouleverse le sujet au plus intime de lui-même et le porte à la rencontre du monde et de l’autre ⁸³.

Le lyrique est par conséquent la rencontre du poète en tant qu’être sujet à des mouvements émotionnels. Mais le lyrique peut se confondre avec le « je » de la narration à la première personne.

Catherine Mayaux à propos des écrits de Michaux affirme :

L’inconfort de la lecture vient d’abord de ce que le lecteur ne sait si ce « je » répond à la catégorie lyrique qui en ferait le double authentique de l’auteur ou s’il est un narrateur fictionnel. C’est pourquoi l’incertaine identification de la première question rejoint la question du genre ⁸⁴.

Le « je » chez Michaux est une double instance énonciative. On distingue le « je » lyrique et le « je » narrateur fictionnel (ou personnage imaginaire). De ce fait, l’expression du lyrisme dans les poèmes est à étudier avec prudence afin d’éviter les

⁸² « Dessins commentés », *La nuit remue*, OC, I, p. 436

⁸³ COLLOT Michel : *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 30.

⁸⁴ MAYAUX Catherine : *Plis et cris du lyrisme*, Centre de recherches Jacques Petit .Besançon Paris Montréal, L’Harmattan, 1997, p. 57.

confusions (car on retrouve dans les poèmes le « je » du journal intime, du mémoire, de l'autobiographie et du personnage imaginaire). « Les textes de Michaux confient en effet les mouvements intérieurs et laissent passer la plainte du moi souffrant »⁸⁵. Ce qui domine dans le lyrisme de Michaux est la souffrance physique et mentale. C'est un poète qui exprime son mal-être lié à sa solitude, à ses douleurs physiques et psychiques. En revanche, ce lyrisme évoque peu les péripéties amoureuses du poète.

EN CIRCULANT DANS MON CORPS

En ce temps-là, ma peur que je ne connaissais plus depuis dix ans, la peur à nouveau me commanda. D'un mal sourd d'abord, mais qui, quand il vient enfin, vient comme l'éclair, comme le souffle qui désagrège les édifices, la peur m'occupa.

Ma peur songeant à ma main qui dans un avenir proche devait se figer, cet avenir à l'instant fut ; et ma main se figea, ne pouvant plus retenir un objet. Ma peur pensant la nécrose des extrémités, aussitôt mes pieds se glacèrent et, la vie les quittant, se trouvèrent comme tronçonnées de mon corps. Un barrage catégorique m'en tenait désormais éloigné. Déjà j'abandonnais ces mottes qui seulement pour peu de temps devaient s'appeler mes pieds, me promettant des douleurs terribles, avant de s'en aller, et après étant partis... Ma peur ensuite allant à ma tête, en moins de deux, un mal fulgurant me sabra le crâne et s'en suivit une défaillance telle que j'eusse reculé devant l'effort pour retrouver mon nom.

Ainsi je circulais en angoisse dans mon corps affolé, excitant des chocs, des arrêts, des plaintes. J'éveillais les reins, et ils eurent mal. Je réveillais le colon, il pinça ; le cœur, il dégaina. Je me dévêtais la nuit, et dans les tremblements j'inspectais ma peau, dans l'attente du mal qui allait la crever. Un chatouillement froid m'alertait tantôt ici, tantôt là, un chatouillement froid à toutes les zones de moi.

La guerre venait de finir et je cessais de remparer, quand la peur qui n'attend qu'un soulagement pour paraître, la peur entra en moi en tempête et dès lors *ma* guerre commença.

La vie dans les plis, OC, II, p. 173.

⁸⁵ MAYAUX Catherine : *Plis et cris du lyrisme*, Centre de recherches Jacques Petit .Besançon Paris Montréal : L'Harmattan, 1997, p. 57.

Comme le titre l'indique, Michaux a un goût très poussé pour l'expression des évènements et des éléments qui agitent et font l'« espace du dedans ». Les actions qui entraînent les manifestations sensibles et sensorielles de certains éléments (la douleur, la découverte de nouvelles contrées) dans le corps et l'âme sont souvent mises en exergue dans l'œuvre. L'abstrait : l'affectif et l'émotionnel ont très souvent recours à l'analogie pour s'exprimer. Le lyrisme de Michaux évoque souvent les souffrances physiques, mentales et psychiques et aussi quelquefois des passions, mais au détriment des sentiments amoureux. Les sentiments amoureux dans ce lyrisme sont relégués au second plan.

L'amour est pour une part chez Michaux une idéalité simple, dont l'expression est peu fréquente ; elle frappe alors par un lyrisme familier, aux tonalités douces-amères, soudain déchirantes. Une impossibilité du lien s'y avoue, sur un ton de confiance personnelle, dans un mélange de nostalgie et d'envie, aussi bien qu'à travers un goût des virtualités⁸⁶.

« Michaux et l'amour : autant dire, Michaux et les masques. Le plus souvent le sentiment amoureux se détourne, s'efface et disparaît. »⁸⁷. Les éloges de la bien-aimée, les peines liées aux tumultes des frasques amoureuses ne représentent qu'une infime partie des textes lyriques.

Lou
 Lou
 Lou, dans le rétroviseur d'un bref instant
 Lou, ne me vois-tu pas ?
 Lou, le destin d'être ensemble à jamais
 dans quoi tu avais tellement foi
 Eh bien ?
 Tu ne vas pas être comme les autres qui jamais plus ne font signe,
 englouties dans le silence.
 Non, il ne doit pas te suffire à toi d'une mort pour t'enlever ton amour.
 Dans la pompe horrible
 qui t'espace jusqu'à je ne sais quelle millième dilution
 tu cherches encore, tu nous cherches place

⁸⁶ *Notice*, OC, I, p. 1162.

⁸⁷ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 289.

Mais j'ai peur
 On n'a pas pris assez de précautions
 On aurait dû être plus renseigné,
 Quelqu'un m'écrit que c'est toi, martyr, qui va veiller sur moi à
 présent.

Oh ! J'en doute.
 Quand je touche ton fluide si délicat
 demeuré dans ta chambre et tes objets familiers que je presse dans mes
 mains ce fluide ténu qu'il fallait toujours protéger
 Oh j'en doute, j'en doute et j'ai peur pour toi,
 Impétueuse et fragile, offerte aux catastrophes
 Cependant, je vais à des bureaux, à la recherche de certificats
 gaspillant des moments précieux
 qu'il faudrait utiliser plutôt entre nous précipitamment
 tandis que tu grelottes
 attendant en ta merveilleuse confiance que je vienne t'aider à te tirer de
 là, pensant « À coup sûr, il viendra

Il a pu être empêché, mais il ne saurait tarder
 Il viendra, je le connais
 Il ne va pas me laisser seule
 Ce n'est pas possible
 Il ne va pas laisser seule, sa pauvre Lou... »

*

Je ne connaissais pas ma vie. Ma vie passait à travers toi. Ça devenait
 simple, cette grande affaire compliquée. Ça devenait simple, malgré le
 souci.

Ta faiblesse, j'étais raffermi lorsqu'elle s'appuyait sur moi.

*

Dis, est-ce qu'on ne se rencontrera vraiment plus jamais ?

*

Lou, je parle une langue morte, maintenant que je ne te parle plus. Tes
 grands efforts de liane en moi, tu vois ont abouti. Tu le vois au moins ?
 Il est vrai, jamais tu ne doutas, toi. Il fallait un aveugle comme moi, il

lui fallait du temps, lui, il fallait ta longue maladie, ta beauté,
ressurgissant de la maigreur et des fièvres, il fallait cette lumière en toi,
cette foi, pour percer enfin le mur de la marotte de son autonomie.

*

Tard j'ai vu. Tard j'ai su. Tard, j'ai appris « ensemble » qui ne semblait
pas être dans ma destinée. Mais non trop tard.
Les années ont été pour nous, pas contre nous.

*

Nos ombres ont respiré ensemble. Sous nous les eaux du fleuve des
événements coulaient presque avec silence.
Nos ombres respiraient ensemble et tout en était recouvert.

*

J'ai eu froid à ton froid. J'ai bu des gorgées de ta peine. Nous nous
perdions dans le lac de nos échanges.

*

Riche d'un amour immérité, riche qui s'ignorait avec l'inconscience des
possédants, j'ai perdu d'être aimé. Ma fortune a fondu en un jour⁸⁸.

Dans ce poème Michaux pleure son épouse Marie Louise, morte dans des conditions atroces. C'est l'un des rares poèmes où Michaux expose sa vie amoureuse. La douleur de la perte de l'être cher, la souffrance liée à son absence et la tristesse qui en émanent sont décrits dans ce poème. Les lamentations et les pleurs du poète ne « ne peuvent laisser le lecteur indifférent. Michaux exprime sa souffrance par l'écriture afin de la dissiper. Le lyrisme qui, chez Michaux, évoque d'ordinaire les frasques du corps et de l'être du poète, exprime ici le tumulte amoureux.

À DISTANCE

Reste à distance, toi
à distance
à distance

⁸⁸ *Nous deux encore*, OC, II, p. 152-154.

sans pouvoir lancer jusqu'à ici la longue lance téléphonique

à distance

neutralisée

paralysée

Que mon nom s'efface en toi
que mes traits s'embrouillent en toi
que ma personne se dérobe en toi

en toi, appelant, éperdue
appelant à la cantonade
appelant des numéros faux
des numéros impossibles
des numéros qui ne répondent pas
qui ne répondent à rien
qui n'existent plus
des numéros dans des quartiers abandonnés

appelant toujours, folle
comme la douleur d'une jambe cassée dans un déraillement
appelle, appelle, sous l'essieu qui l'écrase
qui est bien arrêté dessus
et toi aussi bien arrêtée

loin de moi
loin de moi qui respire ici un air parfait
un air plein de poussière
mais si pur à mes poumons soulagés
hors d'atteinte
hors d'atteinte des clous de tes doigts
des clous de tes desseins sur moi [...] ⁸⁹.

⁸⁹ *Textes épars 1951-1954*, OC, II, p. 426-427.

Ce poème est l'un des rares poèmes dans lesquels Michaux exprime ses tumultes amoureux. Ici, on a affaire à une histoire d'amour qui finit mal. La haine s'est installée dans le cœur du poète. Toute tentative de la bien aimée de raviver la flamme est mal perçue. C'est désormais une absence d'intérêt vis-à-vis de celle-ci qui est de mise. Le poète souhaite qu'elle soit loin de lui : « à distance ». Le groupe prépositionnel « à distance » est répété plusieurs fois au début du poème. Le poète souhaite être le plus loin possible de la femme autrefois aimée, car elle ne représente plus qu'un danger.

2.4 L'humour noir

Michaux exploite toutes les possibilités qui s'offrent à lui dans ses révélations poétiques. Comme nous l'avons déjà observé, chez lui, le poème est en mutation continue. Suivant une fameuse proposition de Jacques Derrida (1986 : 264) d'après laquelle « tout texte littéraire participe d'un ou de plusieurs genres », nous sommes pour notre part conduit à reconnaître la *plasticité générique constitutive* de certains discours.

Inspiré de l'œuvre de Kafka, l'humour noir chez Michaux rejoint cette perspective de l'écriture comme moyen d'écarter les effets néfastes des périples de l'existence. Toutefois, la notion d'humour noir a été inventée par Breton⁹⁰ lors de la conférence « De l'humour noir », tenue à la Comédie des Champs-Élysées, le 9 octobre 1937⁹¹.

L'humour noir est intégré à la poésie de Michaux dans une perspective *exorcisante* de la souffrance. Les affres de la vie quotidienne sont tournées en dérision. Chaque touche d'humour est une source de délivrance de l'emprise des inquiétudes et angoisses qui jalonnent le quotidien des humains. « [...] L'humour noir n'est pas simplement une forme particulière du comique. Il qualifie aussi une manière d'être au monde, une Attitude individuelle [...] »⁹². C'est « une révolte supérieure de l'esprit »⁹³.

Cette révolte supérieure de l'esprit, en ramenant l'évènement dramatique au rang du plus dérisoire des incidents, procède à une réévaluation de la réalité qui place le sujet en position souveraine devant les malheurs de l'existence. Au terme d'un renversement qui constitue finalement l'essence de cet humour, son dynamisme profond, l'humour noir

⁹⁰ Il convient de préciser que la pratique de l'humour noir, en littérature, existait depuis plus d'un siècle, c'est Breton qui a inventé la locution « humour noir ».

⁹¹ GRAULLE Christophe : *André Breton et l'humour noir*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 9.

⁹² *Ibidem*, p. 11.

⁹³ *Ibidem*, p. 7.

convertit le tragique en comique et l'évènement le moins facilement acceptable en divertissement inoffensif⁹⁴.

Michaux en tant que poète du vingtième siècle a connu les atrocités de la guerre et son cortège de malheurs.

Plus que tout autre, ce siècle aura été celui de la tragédie, celui des sacrifices sans noms. Deux guerres mondiales, des millions de morts, les forces vives de plusieurs générations jetées à terre, rappellent à l'Homme toute la puissance de mort dont il est aussi porteur⁹⁵.

Les atrocités de la guerre sont relatées avec raillerie et distance à la fois. Les évocations des scènes graves, poignantes et effroyables, voire funestes finissent par virer au comique.

CHANT TROISIÈME

L'année était comme un mur devant la race des hommes.

La Terre, jusqu'au plus haut, était une seule laitance d'où l'on n'arrivait pas à sortir la tête.

Pourtant travaillaient les hommes et travaillaient comme jamais n'avaient travaillé, sans regarder le soleil, sans regarder leur temps qui s'écoulait inexorable, et plus travaillaient, plus étaient poussés à travailler, pelletant, pelletant sans cesse sous la gigantesque hémorragie ; et la mort, avec simplicité, venait au bout comme une étoffe fatiguée, comme une étoffe fatiguée qu'on découd ou comme une addition qu'on avait oubliée et qu'on vous présente au moment d'ouvrir la porte.

La civilisation boutiquière s'obstinait. On disait qu'elle craquait. Mais tout en craquant elle obstinait.

Cependant, comptait ce siècle à statistique, comptait éperdument, comptait les grains, les trains, les tonnes, les bébés, les veaux, les roues, les épaules à porter les armes.

Il fallait un permis pour recevoir une bouchée de pain.

Épreuves, exorcismes, OC, I, p. 800-801.

⁹⁴ GRAULLE Christophe : *André Breton et l'humour noir*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 10.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 8.

Le passage évoque les souffrances des hommes en période de guerre. Les termes tels que « mur », « hémorragie », « inexorable », « mort » renforcent l'idée de la misère humaine. Toutefois, la narration des faits est rythmée par de l'humour. En effet, le troisième et le sixième paragraphe *finissent* sur des propositions qui présentent la réalité de la guerre de manière à en dégager les aspects bizarres, insolites et risibles, parfois absurdes avec une attitude empreinte de détachement et de formalisme.

et la mort, avec simplicité, venait au bout comme une étoffe fatiguée, comme une étoffe fatiguée qu'on découd ou comme une addition qu'on avait oubliée et qu'on vous présente au moment d'ouvrir la porte.

Il fallait un permis pour recevoir une bouchée de pain.

La comparaison de l'arrivée de la mort à l'addition oubliée brise la tristesse que suggère le passage par un tour humoristique, en expédiant le lecteur dans le rire. Cette fin s'avère surprenante, le lecteur bascule dans le rire plutôt que dans la tristesse. « Le rire est un affect qui résulte du soudain anéantissement de l'attention d'une attente »⁹⁶ comme l'affirme Kant. Un rire qui arrive là où l'on ne l'attend pas. Entre le rire et la mort la frontière s'amincit. Un rire qui soulage et libère de l'angoisse d'une réalité concrète et plausible. On rejoint ici la pensée de Bergson « celle qui rend compte, à la fois, de ce qu'on puisse rire de tout, et de ce que nul ne peut prédire à coup sûr qui rira de quoi – sans refuser à quiconque le peu enviable droit de ne jamais rire de rien »⁹⁷.

L'humour ici rejoint la révolte du poète qui refuse de souffrir de la difficile condition humaine. On rejoint ici le rire d'agression qui lutte contre l'oppression des institutions. On assiste à un « mélange du grave et du léger, du comique et du tragique ». Michaux joue avec les difficultés de la condition humaine et la mort. Il ne livre pas ses sentiments mais érige une barrière émotionnelle par l'usage de l'humour. L'angoisse qui tord l'estomac⁹⁸ est évacuée par les expirations saccadées du rire, afin que l'âme n'en soit pas affectée. Car, « La faculté de rire aux éclats est preuve d'une âme excellente »⁹⁹.

L'humour (dit Freud) a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore quelque chose de sublime et d'élevé [...] Le sublime tient [...] à l'invulnérabilité du moi

⁹⁶ GENETTE Gérard citant KANT Emmanuel: *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 139.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 146.

⁹⁸ MALRAUX André : « La Condition humaine », *Romans*, Paris, Gallimard, 1947, p. 182.

⁹⁹ COCTEAU Jean : *La Difficulté d'être*, Monaco, Edition du Rocher, 1991, p. 181.

[...] on sait qu'au terme de l'analyse qu'il a fait porter sur l'humour, il déclare voir en celui-ci un mode de pensée tendant à l'épargne de la *dépense nécessaire* par la douleur¹⁰⁰.

Chez Michaux, l'humour est un anxiolytique, donc un moyen de lutte contre la douleur et l'angoisse de la difficile condition humaine comme chez Voltaire et les surréalistes. Il fait rire ou sourire de la cruauté, de la souffrance, de la mort.

2.5 Le poème entre correspondance, souvenir et autobiographie

Tout acte de parole ou d'écriture est une correspondance plus ou moins affirmée. Cependant, il convient de souligner que la correspondance est un genre littéraire à part entière qui a ses propres normes.

Du journal de voyages (réels ou imaginaires) au journal intime, de l'épistolaire au mémoire, la poésie de Michaux n'a pas de limite. Elle traverse les genres et enrichit la poésie de formes nouvelles. La poésie revêt un champ d'action plus large qui emprunte aux autres genres. Dans *Passages* (qui est un essai), Michaux écrit :

LES POETES VOYAGES

Les poètes voyagent, mais l'aventure du voyage ne les possède pas. La passion du voyage n'aime pas les poèmes. Elle supporte, s'il le faut, d'être romancée. Elle supporte le style moyen et le mauvais, et même s'y exalte, mais elle n'aime guère le poème. Elle se trouve mal dans les rimes. Même en des temps riches, où l'enthousiasme homogénéisait les hommes et rendait les poèmes plus « uns », à l'époque des romantiques, elle préféra leur prose à leurs poèmes. S'il lui arrive d'avoir grande allure dans Chateaubriand ou dans quelque autre seigneur de la littérature, elle trouve plus souvent sa note juste, et qui vous frappe, dans un marchand, un aventurier, un embrouilleur aux cent métiers, qui la transpire et révèle en quelque naïf propos qu'elle le tient souverainement.

Sans doute n'est-elle pas séparable de la poésie, mais elle ne voit pas sa poésie dans la poésie. En somme, elle préfère la mauvaise compagnie.

¹⁰⁰ BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris : Société nouvelle des Editions Pauvert, 1985, p. 14

Il ne semble pas davantage qu'elle ait élu les Français, quoi qu'elle en ait fait froter rudement quelques-uns. Mais, pour ce qui est de leur poésie, elle trouve qu'ils ne se laissent pas assez faire...

Quand poème et voyage se sont rencontrés, la rencontre n'a généralement pas été heureuse, ni féconde à ce qu'il semble. La poésie voulait trop le voyage considéré à l'aise. Il s'y trouve embarrassé. Elle se voulut en extase ? Elle le rencontra dans la nostalgie, mais ce n'est pas sa préférence à lui. Dans des qualificatifs fins et rares, et surhaussés. Mais la richesse lui fait souvent tort. Ou à propos d'autres séduisantes figures. Mais, alors, qu'est-ce qu'il y vient faire ?

Elle aurait voulu le voir comme on voit l'amour. Mais le voyage n'est pas une femme. Il ne veut pas de la contemplation. Son genre serait plutôt celui du mâle, et c'est l'action, sa passion.

Il y a eu pourtant une mémorable exception : ce fut Cendrars. Lui et ses poèmes avaient le voyage dans le ventre [...] ¹⁰¹.

Le journal de voyage reste le genre le plus influent sur la poésie de Michaux. Son recueil de poèmes *Ecuador* raconte un récit de voyage où les localités du pays (l'Équateur) sont évoquées : la cordillère des Andes, Quito, le château de Pacifico Chiriboga, le lac de San Pablo, etc. Michaux y raconte aussi le style de vie des Indiens, leur culture etc. De plus, le recueil est empreint de mots espagnols. Michaux choisit d'écrire le mot « boa » ¹⁰² avec un déterminant féminin comme en espagnol.

TATOUAGES

Les indiens de la forêt ne se tatouent pas à proprement parler. Ils ne font pas de marques profondes dans la peau.

Ils se font un dessin sur le visage pour aller déjeuner chez leurs amis et l'effacent en rentrant. Tout le monde a remarqué comme cela habille. Certaines couleurs sont fort salissantes. Ce serait un inconvénient pour nous. Les Turcs avaient habilement observé comme la figure est indécente. Ça se jette au-dessus des vêtements et les regards en sortent comme des fous. Tout ce que la peau a de malsain et de bestial disparaît dès qu'il s'y trouve quelques traits ou grilles. Le visage devient non pas tant intelligent qu'intellectuel, devient d'esprit.

¹⁰¹ *Passages*, OC, II, p. 307-308.

¹⁰² *Ecuador*, OC, I, p.223-224.

Cela repose. J'avais toujours l'impression quand mes Indiens étaient tatoués que maintenant nous allions pouvoir parler, cela toujours sauf le cas où le dessin suit stupidement en les grossissant les contours du visage et de ses éléments.

Je ne suis pas grand prophète en disant que la race blanche sous peu adoptera le tatouage. On me dit que l'état d'esprit actuel est nettement opposé à cela, et d'autres choses. Les prophètes disent : « Vous verrez », ça leur suffit comme je fais aussi. J'ajoute seulement que le tatouage, comme tous les ornements, s'il peut faire apparaître une surface, peut beaucoup plus facilement faire disparaître cette surface comme une tapisserie fait disparaître l'étendue d'un mur. Or il est temps de faire disparaître sa figure. Il est vraiment impossible d'avoir l'air modeste avec une figure à moins qu'elle n'ait été spécialement arrangée pour cela.

Ecuador, OC, I, p. 238.

Les coutumes des peuples visités sont exposées dans les poèmes. Michaux en profite pour faire des réflexions sur la différence des coutumes et leur rapport au monde. La poésie s'ouvre à l'ethnographie, au récit de voyage. Michaux va à la rencontre des peuples, observe leur mode de vie, y participe parfois pour s'imprégner de l'atmosphère afin de mieux l'appréhender. On retrouve ce genre de poème chez Blaise Cendrars (« Iles », « Bourlinguer », « Vol à voile », *Feuilles de route* 1924). Poésie et récits de voyage s'entremêlent.

Océan solide

10 janvier.

Océan, quel beau jouet on ferait de toi, on ferait, si seulement ta surface était capable de soutenir un homme comme elle en a souvent l'apparence stupéfiante, son apparence de pellicule ferme.

On marcherait sur toi. Les jours d'orage, on dévalerait à une folle allure tes pentes vertigineuses.

On irait en traîneau ou même à pied.

Il aurait du cran, celui qui s'aventurerait seul, seul sur une grande vague de l'Atlantique, seul avec une chèvre, ou avec son âne et

un sac de biscuits de chaque côté de la selle ou comme dans les temps d'autrefois en caravane, en nombreuses caravanes [...] ¹⁰³.

Mercredi 11 janvier.

De gros nuages par endroit.

Une vaste île d'ombre sur mer les accompagne fidèlement, et sans doute certains poissons aimant l'ombre en même temps qu'une faible profondeur les suivent fidèlement. Mais l'allure est assez rapide et certains doivent donner de toute leur queue. Ça les fatigue rapidement. Bientôt certains feignant de trouver l'eau trop froide s'en retournent d'un air dégagé ¹⁰⁴.

Dans ces extraits, Michaux mêle poésie et journal de voyage. La première séquence de ce texte est bel et bien un poème. Un poème dans lequel l'auteur fantasme sur les possibilités d'exploiter la surface de la mer si elle était solide (traîneau, caravane, patinage à roulette etc.). Dans la deuxième séquence, le poète oscille entre la réalité et le rêve : « gros nuage » et « poissons accompagnateurs ». En fin de compte, recueil de textes d'un supposé journal de voyage, *Ecuador* finit dans la catégorie poésie. Qu'il écrive un journal de voyage ou un essai, la poésie est partout chez Michaux, elle finit par s'intégrer au texte.

LA LETTRE DIT ENCORE

... Je vous écris de la Cité du Temps interrompu. La catastrophe lente ne s'achève pas Notre vie s'écoule, notre vie s'amenuise et nous attendons encore « le moment qui repasse les murs ».

Le vieux différend unit le frère au frère. Dans l'enceinte du froid tout le monde enfermé. Ceux qui possédaient possèdent sans plus posséder. Chacun est pauvre en soi, n'occupant même pas son lit. Souci l'occupe.

Le désordre est partout. Les oreilles sont pour l'unification de l'Univers, mais les bras sont pour tomber dessus et la léthargie pour laisser faire.

Le fer ne pèse plus. Il se rencontre dans les hautes atmosphères,

¹⁰³ *Ecuador*, OC, I, p. 146.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 148.

solide, rapide, fait au mal. Mais la pensée pèse. Elle n'a jamais tant pesé.

Il a menti le proverbe « Personne n'est blessé deux fois de la même flèche ». Comment ? Pas deux fois. Deux mille fois deux fois et elle blesse encore, toute aigüe. Sous la pensée jamais éteinte, le front brûle. Le baume de l'oubli n'a pu être préparé...

Ceux qui parlent enflent leurs voix, mais ils enflent aussi la vérité. La meute s'est lancée en région étendue. Une meute ne demande qu'à courir, mais qui demande à être traqué ? La meute avec grands aboiements s'est répandue... [...] ¹⁰⁵.

Dans cette lettre, le narrateur relate sa condition de vie pendant la guerre tout en évoquant ses tourments, ses craintes et ses souffrances. Certes, les lettres occupent une infime partie de l'œuvre, mais il est important de les mettre en relief, car elles concourent à la diversité des supports d'élaboration de la poésie chez Michaux. Sa poésie se dévoile sous des formes qui appartiennent à d'autres genres littéraires.

QUI IL EST

Né le 24 mai 1899. Belge, de Paris. Aime les fugues. Matelot à 21 ans. Atlantique Nord et Sud. Rapatrié malade.

Plus tard, voyages en Amazonie, en Equateur, aux Indes, en Chine. Il est et se voudrait ailleurs, essentiellement ailleurs, autres.

Il imagine. Il faut bien qu'il l'imagine.

Ses livres : *Qui je fus*, *Ecuador*, *Un barbare en Asie*, *Plume*, *La nuit remue*, l'ont fait passer pour poète.

Il peint depuis peu.

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

Etrange décongestion, mise en sommeil d'une partie de soi, la parlante, l'écrivante (partie, non, système de connexion plutôt). On change de gare de triage, quand on se met à peindre. La fabrique à mots, mots-pensées, mots-images, mots-émotion disparaît, se noie vertigineusement et simplement. Elle n'y est plus. Le bourgeonnement s'arrête. Nuit. Mort locale. Plus envie, d'appétit parler. La partie de la tête qui s'y trouvait la plus intéressée, se refroidit. C'est une expérience surprenante.

¹⁰⁵ *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 794-795.

Etrange émotion aussi quand on retrouve le monde par une autre fenêtre. Comme un enfant il faut apprendre à marcher. On ne sait rien.

Nouvelles difficultés. Nouvelles sensations. Tout art a sa tentation propre, et ses cadeaux. Il n'y a qu'à laisser venir, laisser faire.

Michaux peint curieusement sur des fonds noirs, hermétiquement noirs. Le noir est sa boule de cristal. Du noir seul il voit la vie sortir. Une vie toute inventée.

H. M.

Peinture, OC, I, p. 705-706.

À travers ce poème, Michaux fait sa biographie. Une biographie presque parfaite, parce qu'elle évoque successivement, sa date de naissance, son lieu de naissance, ses différents emplois à l'âge adulte, ses voyages, ses livres, son activité de peintre, ses frasques avec les mots, la langue et ses pratiques de l'art (littérature et peinture). Ce poème peut-être considéré comme le résumé de la vie de Michaux jusqu'en 1939. Comme Michaux le dit si bien, il faut laisser venir les tentations, ce qui fait de ses poèmes, des textes qui succombent aux exigences formelles des autres genres littéraires. Sa poésie se donne un champ d'action plus vaste ; de la réalité à la fiction tout est permis.

J'étais un fœtus.

Ma mère me réveillait quand il lui arrivait de penser à M ; de Riez.

En même temps, parfois se trouvaient éveillés d'autres fœtus, soit de mères battues ou qui buvaient de l'alcool ou occupées au confessionnal. Nous étions ainsi, un soir, soixante-dix fœtus qui causions de ventre à ventre, je ne sais trop par quel mode, et à distance. Plus tard nous ne nous sommes jamais retrouvés¹⁰⁶.

Chez Michaux, la frontière entre l'autobiographie et l'autofiction est mince. Car, il n'aime pas dévoiler de façon totale sa vie dans ses écrits. La réalité est parfois déformée par la fiction littéraire « à cause des curieux ».

¹⁰⁶ « Enigmes », *Qui je fus*, OC, I, p. 81.

À CAUSE DES CURIEUX

Ils veulent toujours voir ma famille, mais je la tiens à l'écart. Pourquoi irais-je la montrer à leurs yeux charlatans ? Ils fouinent, ils sollicitent, ils complotent. Les recherches continuent, qui ressemblent à une enquête. En vain ! Je la murerais plutôt dans la cave que de la leur montrer. Elle ne sortira plus. Plus jamais. Mon sourd-muet, qui fait les indispensables courses, je le supprimerai. Difficile. On l'observe. Ce vieux, qui ne sait pas lire, comment va-t-il me trahir¹⁰⁷ ?

. Selon Albert Thibaudet : « L'autobiographie, qui paraît au premier abord le plus sincère de tous les genres, en est peut-être le plus faux »¹⁰⁸. Si l'on tient compte de la vie réelle des écrivains, il y a beaucoup d'écart entre les faits relatés et la réalité.

PREMIERE PAGE DE MA VIE

JE SUIS NE D'ENFANTS.

Père n'était pas arrivé à l'âge adulte.

Mère non plus.

Quand je fus pour naître, Mère s'inquiéta

Père était désolé.

« Vous n'avez pas honte ? » leur disait-on.

Et Mère : « Ca n'a pas de corps et ça attend déjà famille ! »

Père disait : « Je n'y comprends rien », il était désolé.

Mère était au lit quand le médecin accoucheur entra dans la chambre.

Oh, pardon, belle enfant, fit-il, dis-moi, où est donc la maman ? »

Des sanglots désespérés lui répondent.

Et maintenant tout le monde des parents et des amis de la famille entrent dans la chambre et vont assister à l'opération.

On était installé sans vergogne autour d'elle, la harcelant.

« Qu'est-ce que tu peux bien espérer mettre au monde, petite souris ? »

Je naquis.

Textes épars 1936 - 1938, OC, I, p. 538.

¹⁰⁷ *En marge de « Vents et poussières », OC, III, p. 214.*

¹⁰⁸ THIBAUDET Albert : *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, p. 82.

La naissance de Michaux était une naissance souhaitée. Les parents étaient légalement mariés, ils n'avaient qu'un seul enfant à sa naissance. Rien n'indique, en aucun cas, l'arrivée d'un enfant de manière précoce, puisque l'arrivée de son grand-frère s'était dans les « normes ». Ce poème n'est donc qu'une pure fiction. Aucun des faits racontés, ne correspond à la naissance de Michaux, ni à celle de son frère aîné.

Octave et Jeanne se sont mariés le 2 juin 1891 à Namur. Ils ont eu d'abord un premier fils, Marcel Frédéric Marie Michaux, né lui aussi à Namur le 7 avril 1896. [...] On se marie tard chez les Michaux, à trente ans. Et l'on épouse des jeunes filles de vingt-deux ans [...] ¹⁰⁹.

Ce poème ne relate pas la réalité, les parents de Michaux avaient atteint l'âge adulte à sa naissance.

2.6 Le poème comme fusion des genres

Le genre poétique est historiquement déterminé. Il se définit par opposition aux genres prosaïques, avec lesquels il partage pourtant, paradoxalement, certains aspects. Mais il est le lieu privilégié de la poésie : c'est en effet dans le genre poétique que convergent et se concentrent parfaitement les critères formels, linguistiques et sémantiques qui définissent la poésie ¹¹⁰.

Certains textes de Michaux sont formellement difficiles à cerner. En effet, ce ne sont pas les éléments caractéristiques d'un genre autre que la poésie qui sont intégrés au poème, mais ce sont à la fois des éléments typiques et distinctifs de plusieurs genres littéraires qui sont convoqués ensemble dans un seul et même texte. Dans *Henri Michaux : plis et cris du lyrisme*, Catherine Mayaux affirme :

La ralentie est aussi l'un des textes les plus difficiles de Michaux. Difficile d'abord à définir : on dit à son propos faute de mieux, un texte. Mais précisément dans ce « texte » qui concentre étonnamment la plupart des thèmes de l'œuvre de Michaux, s'agit-il de prose, de poésie, d'un monologue, d'une polyphonie, d'un déchirement lyrique ininterrompu ? Difficile ensuite à appréhender. Comment rendre compte d'un texte qui fait appel à la gamme complète des instances

¹⁰⁹ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 25.

¹¹⁰ CAMPA Laurence : *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, 1998, p. 9.

énonciatives — toutes y sont en effet exactement convoquées — et qui joue, parfois au sein d'une même phrase, du présent, de l'imparfait, du passé simple, du passé composé et du futur, qui use enfin de tous les modes, indicatif, impératif, infinitif, quand il ne nous place pas face à la force sobre de la formulation nominale ? Pour ne rien dire de ces paragraphes bien articulés qui brutalement le cèdent à de quasi aphorismes eux-mêmes pris entre deux exclamations douloureuses. C'est dans ce polymorphisme de discours, dans cette prodigalité grammaticale que l'originalité de *La Ralentie* s'exprime, et par-delà son originalité, évidemment la qualité exceptionnelle de ce qui dans l'angoisse et le tourment s'y fait entendre¹¹¹.

Les textes du type de *La Ralentie* soulèvent le problème des frontières entre les genres et des limites de la poésie. Il n'y a aucun doute sur la position de notre poète ; « Se mettre à distance de la vieillie poétique, c'était une bonne façon de se tenir dans sa jeunesse à lui »¹¹². Une jeunesse poétique qui ne se prive de rien. Elle est saccadée et sort de son lit comme un fleuve en crue.

Roman, poème, fable, conte, récit, nouvelle, journal, essai, faribole ? Peu importait, en fin de compte. Ce qui importait, c'était une façon inédite de vivre et d'écrire, d'aborder tour à tour des régions inconnues. Chaque texte, chaque livre, comme chaque départ, levait l'ancre vers l'imprévu d'un nouveau théâtre, où le barbare expérimenterait de nouvelles tensions entre soi et l'autre. Dans cette marche sans retour, le voyage était l'équivalent de multiples exercices. Comme le jeûne, comme le jeu, comme le ping-pong, comme l'ascétisme, comme l'amour, comme l'éther, comme le tam-tam (bientôt), comme le piano (plus tard), comme les hallucinogènes (bien plus tard), plus sans doute encore par sa constance et son obstination, cette pulsion d'errance était un attentat contre le temps. Elle ouvrait dans l'espace un chantier de création¹¹³.

La création de texte chez Michaux engage en son sein la révolte de l'écrivain contre tout enfermement dans des usages qui fixent la ligne directrice de la production

¹¹¹ MAYAUX Catherine : *Henri Michaux : Plis et cris du lyrisme*, Centre de recherches Jacques Petit .Besançon Paris Montréal : L'Harmattan, 1997 p.80-81.

¹¹² MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p.243.

¹¹³ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p.243.

poétique. Ses textes s'érigent comme une irrévérence vis-à-vis des coutumes et habitudes génériques de la littérature. La rigidité des frontières en littérature est abolie grâce à l'intertextualité et la correspondance. Les genres littéraires doivent s'intégrer les uns aux autres afin de remédier aux insuffisances de l'expression langagière. Cette intégration générique permet à l'écrivain d'incorporer de nouveaux éléments dans le système des exploitations possibles et plausibles dans la *délivrance* de l'émotion poétique.

Chez Michaux, l'acte d'énonciation reste plus important que les règles qui la régissent. Cette volonté de tout saisir et de ne s'enfermer dans rien crée une poésie à la lisière des frontières génériques.

La poésie se voulut expression d'une souffrance enfermée dans un cercle sans issue: dans le verbe, elle n'espère plus trouver le salut, mais seulement la possibilité de la nuance. Elle s'affirma comme la manifestation la plus haute et la plus pure de la création littéraire: elle entra pour sa part en opposition avec le reste de la littérature et, sans tenir compte d'aucune réserve, d'aucune limite, s'arrogea la liberté de dire tout ce que lui inspiraient une imagination impérieuse, une intériorité élargie aux mesures de l'inconscient et enfin un jeu dans une transcendance qui ne se réfère plus à rien¹¹⁴.

La poésie de Michaux s'inspire de tout et de rien à la fois. Le verbe est libre et la parole indépendante. Chaque souffle de création est une quête d'émancipation et de révolte plus ou moins marquées. Sa poésie s'étend sur toute la littérature en abolissant toute frontière générique. C'est une poésie exceptionnelle qui ne se limite pas à un champ d'action, mais elle rend le mieux ses possibilités.

Parfois chez Michaux, « Le livre n'est ni poésie, ni théâtre, ni roman : il est parole »¹¹⁵.

À quoi bon classer Michaux ? Pour ne pas être « tué », le poème ne pourra en effet surgir que là où l'on ne l'attendait pas : non de formes reconnues, mais bien de la captation et de l'hybridation des savoirs qui sous-tendent notre rapport au langage¹¹⁶.

¹¹⁴ FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, p. 17.

¹¹⁵ STALLONI Yves : *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 121.

¹¹⁶ ROGER Jérôme : *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2000, p. 17.

Conclusion partielle

La poésie de Michaux se situe dans une perspective formelle assez complexe. On assiste à une rupture plus ou moins prononcée avec les origines de la poésie. Les textes sont extraordinaires. Chaque poème est une aventure. Cette aventure peut puiser ses sources dans les traditions de la poésie ou aller au-delà. Toutes les dispositions formelles qui existent en littérature sont convoquées. La poésie élargit son espace à l'échelle de la littérature. Michaux, en quête de singularité ne se met aucune barrière formelle. Investir la poésie des marques formelles d'autres genres littéraires, est un tremplin qui permet de mener à bien sa révolte et à nourrir son exceptionnelle originalité.

J'avais toujours eu des ennuis avec les formes

J'étais tout antipathie pour les formes

Les fadeurs de l'arrondi me donnaient de la gêne

Les contour, le galbe me déplaisaient

Enfant, mon regard traversait les gens sans s'arrêter

Rien ne me retenait

Comme tout était dur et lourd

Que ce monde était bourré

je ne tenais pas à recevoir

je résistais à recevoir ¹¹⁷

¹¹⁷ *Saisir*, OC, III, p. 948.

Deuxième partie

LANGAGES ET RYTHMES

[...] la poésie devrait être le Paradis du Langage, dans lequel les différentes vertus de cette faculté transcendante, conjointes par leur emploi, mais aussi étrangères l'une à l'autre que le sensible l'est à l'intelligible, et que la puissance sonore immédiate l'est à la pensée qui se développe, peuvent et doivent se composer et former pendant quelque temps une alliance aussi intime que celle du corps avec l'âme.

VALÉRY Paul, *Variété*, OC, I, p. 457

Introduction partielle

Le langage s'organise autour de la pensée et du souffle. Chaque expression formulée dépend des manifestations de l'esprit et est coordonnée par un mouvement ou une cadence.

[...] la nature n'a pas juré de ne nous offrir que des objets exprimables par des formes simples de langage ; [...] la transmission parfaite des pensées est une chimère, et [...] la transformation totale d'un discours en idées a pour conséquence l'annulation totale de sa forme. Il faut choisir : ou bien réduire le langage à la seule fonction transitive d'un système de signaux : ou bien souffrir que certains spéculent sur ses propriétés sensibles, en développant les effets *actuels*, les combinaisons formelles et musicales, – jusqu'à étonner parfois, ou exercer quelque temps les esprits¹¹⁸.

Dans cette partie intitulée : Rythmes et Langages, il s'agit de caractériser l'usage de la langue que fait Michaux. Les jeux de langage et les variations rythmiques seront exposés et analysés afin de distinguer leur particularité. C'est le verbe qui est au cœur de cette analyse. En usage, de manière individuelle ou en groupe, le mot, élément pivot de toute création langagière, demeure le matériau essentiel dans la création poétique. La sélection des mots, leur disposition sur la page, les différentes combinaisons, les rapports syntaxiques, les inventions lexicales et langagières, les compositions rythmiques, les sonorités sont les points principaux sur lesquels s'appuie notre seconde partie.

¹¹⁸ VALÉRY Paul : *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, p. 18.

Chapitre 3 : Les jeux de langage

La parole en poésie s'organise selon la portée esthétique qu'elle veut atteindre. Elle est menée en fonction des attentes artistiques du poète – produire l'inédit – et leurs effets.

Toute âme forte et grande, aux moments où elle s'anime, peut se dire maîtresse de la parole, et il serait bien étrange qu'il n'en fût pas ainsi. Une pensée ferme et vive emporte nécessairement avec elle son expression. Les natures simples des gens du peuple, dans les moments de passion, le prouvent assez : ils ont le mot juste et souvent le mot unique¹¹⁹.

La poésie est à la recherche de « mots justes et uniques ». Le poète veut que chaque création soit une aventure inédite. Cette spécificité de la parole est l'essence même de la poésie : une langue de l'écart. À propos de la poésie Laurence Campa écrit :

Parce qu'elle a généralement un contenu qui lui est propre, qu'elle accumule les images, qu'elle choisit les mots pour leur puissance d'évocation et leurs sonorités, qu'elle plie la syntaxe aux contraintes du vers et qu'elle adopte une disposition typographique particulière, la poésie ressemble souvent à une langue étrangère¹²⁰.

Dans ce chapitre, il s'agit de donner les caractéristiques de la structure des poèmes et de faire une étude détaillée des éléments linguistiques et typographiques qui entrent dans la composition des textes. L'usage de la langue, le lexique : ses formes et ses références géographiques, culturelles, sociologiques et intellectuelles, la coordination et la structuration syntaxiques, la portée esthétique et sémantique des mots sont des éléments importants à mettre à nu, afin de dégager la conception de l'art poétique et l'ensemble des moyens mis en œuvre dans l'élaboration des textes par Michaux.

Dans l'ébranlement du « prêt-à-penser » ou du « prêt-à-parler », Michaux dégagerait et multiplierait des trajectoires, des possibilités de ruptures, d'incongruités et des logiques, des narrations joueuses et

¹¹⁹ Sainte-Beuve, Charles-Augustin : *Causeries du lundi*, t. I, 17 déc. Editions Garnier Frères, 1926, p. 179.

¹²⁰ CAMPA Laurence : *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, 1998, p. 26.

inventives : ouvrir des scènes, donner jeu et mouvements aux énoncés formant poème¹²¹.

3.1 La langue : perte d'équilibre ou enrichissement

[...] la langue étant définie comme un système de signes et de règles, trésor collectif déposé dans chaque cerveau, ensemble de conventions propres à tous les locuteurs d'un même idiome, code unique et homogène leur permettant de communiquer¹²².

Celle-ci est au cœur de toute production littéraire. En effet, elle est le pilier fondamental de la création poétique. L'écrivain puise dans la langue les mots dont il a besoin pour écrire ses textes, pour partager ses émotions. Mais l'usage que fait l'écrivain de la langue est différent de l'usage commun destiné à une simple communication ordinaire.

La plupart des critiques ont fait remarquer l'étrangeté de la langue poétique. Que cette étrangeté lui soit imposée par les contraintes métriques ou par une volonté de rompre avec les habitudes, le fait est qu'elle constitue une langue à part. Non pas qu'elle soit une violation des règles ordinaires, car nul, s'il veut être compris, ne saurait se mettre en dehors des conventions de la communauté, mais bien plutôt l'exploitation des virtualités souvent délaissées. Non pas anormalité donc, mais utilisation particulière du potentiel linguistique¹²³.

L'usage de la langue que font les poètes la rend plus spéciale et plus complexe du moment où elle s'écarte des habitudes des usagers de la langue. De plus, chaque style et chaque culture personnelle donnent un usage particulier de la langue.

La poésie joue ouvertement sur les possibilités qu'offre le langage : sa forme graphique et phonique, d'une part (le signifiant) et son sens, d'autre part (le signifié et les figures de distorsion du sens : les tropes). La poésie semble refuser le langage purement informatif et instrumental, qui ne serait composé que d'une signification unique et claire. En effet, le poète est souvent celui qui explore la polysémie,

¹²¹ RAYAUD Antoine : « Le désassemblage », *Passages et langages de Henri Michaux*, José Corti, Paris, 1987, p. 172.

¹²² CERVONI Jean : *L'énonciation*, PUF, Paris, 1987, p. 9

¹²³ GARDES-TAMINE Joëlle : *La stylistique*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 56.

l'histoire des mots, les ambiguïtés qui font jaillir des rapprochements inattendus et construisent des mondes imaginaires¹²⁴.

À cela s'ajoutent chez le poète l'esprit de créativité, de dépassement et l'émotion poétique qui ne trouvent pas toujours dans la langue les mots nécessaires à leur expression.

La langue, immense préfabriqué qu'on se passe de génération en génération pour condamner à suivre, à être fidèle. Que faire avec ce préfabriqué qui ne soit dans le sens de l'abondance ? Personne à la direction d'un grand orchestre symphonique ne va se contenter d'un morceau que rendrait simplement une flûte de roseau¹²⁵.

Car, la langue se pose plus comme une institution qu'un moyen d'expression, empêchant ainsi la parole de se délier afin de livrer les impressions du poète.

Écriture aussi trop près d'autres domaines, des sciences, humaines ou physiques, des systèmes de pensées ; des philosophies dont parfois elle ne se distingue pas, qu'elle englobe naturellement, ou dans lesquelles elle est englobée... et rarement allant assez loin¹²⁶.

La langue chargée de toutes les doctrines sociales se révèle alors comme un obstacle à la réalisation du poème.

Tant que le langage, s'agissant d'approcher la Réalité Ultime, demeure dans les cadres et les modalités de l'expression, il manque inévitablement son but, et perd de sa force¹²⁷.

Notre langue s'oppose très souvent à une expression immédiate de la pensée, et nous oblige à une élaboration plus pénible, sans doute, et plus intime, de nos intentions ou impulsions qu'il est nécessaire en d'autres nations¹²⁸.

Saussure indique que la parole est un simple emploi de la langue, ce qui fait du coup de la langue le seul espace de l'expérience, la seule forme possible de relation au sens, à la vérité. En fait, la parole est plus vaste que la langue, et elle porte ce que la langue

¹²⁴ CALAS Frédéric : *Leçon de stylistique*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 151.

¹²⁵ *Version inédite d'« Emergences-résurgences »*, OC, III, p. 668.

¹²⁶ *Emergences-résurgences*, OC, III, p. 689.

¹²⁷ TROTET François : *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 173.

¹²⁸ VALÉRY Paul : *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1967, p. 184.

ne porte pas, c'est-à-dire l'espérance d'un avenir, le mouvement vers d'autres états de la relation du sujet parlant à lui-même et à autrui¹²⁹.

4) LA PENSÉE ET LA PAROLE N'ARRIVENT PAS A SUIVRE LE VÉCU DE L'INSPIRE, c'est pourquoi l'artiste est libre de s'exprimer non seulement dans la langue commune (concepts), mais aussi dans sa langue personnelle (le créateur est individuel), une langue qui n'a pas de sens défini (non figé), transmentale. La langue commune lie, la libre permet de s'exprimer plus pleinement¹³⁰.

L'expression de l'émotion poétique a souvent recours à un langage libre, un langage qui se construit dans la délivrance des parcours mentaux voire psychiques du poète. Et encore, ce langage est plus ou moins le reflet de ce qui est annoncé. Car,

Le langage travestit la pensée. Et notamment de telle sorte que d'après la forme extérieure du vêtement l'on ne peut conclure à la forme de la pensée travestie ; pour la raison que la forme extérieure du vêtement vise à tout autre chose qu'à permettre de reconnaître la forme du corps¹³¹.

La parole poétique de Michaux invente et fait des emprunts pour pouvoir s'exprimer. Le lexique des mots d'usage, dans la poésie du XX^e siècle s'est agrandi en y intégrant des termes exprimant de choses infectes, laides et nauséabondes comme le vomissement :

La nausée dit au vomissement : « Viens »
 Mais le vomissement,
 Comme la fortune qui se fait attendre...¹³²

[...] Il entend le déjà entendu, et voit le déjà vu, est provoqué à le répéter, nerveusement, maladivement, comme on bâille voyant bâiller, comme ayant vomi encore, spasmodiquement, sans plus de sujet de vomir¹³³.

¹²⁹ BONNEFOY Yves : « Réponse à Bruno Gelas », *Cahiers de l'université de Pau*, n°7, mai 1983, p. 402.

¹³⁰ KROUTCHENYKH Alexei & KHLEBNIKOV Velimir : *Déclaration du mot en tant que tel*, 1913.

¹³¹ MESCHONNIC Henri citant WITTGENSTEIN : *Poésie sans réponse*, Gallimard, Paris, 1978, p. 42.

¹³² « Le Livre des réclamations », *La nuit remue*, OC, I, p. 461.

¹³³ « Un peuple et un homme », *Textes épars 1936-1938*, OC, I, p. 546-547.

C'est un lexique qui peut descendre dans la boue, comme remonter vers ce qu'il y a d'élevé, de plus grand, de plus noble. La mer, le ciel, la fleur peuvent être convoqués, de même que la crotte et le vomissement. La langue est exploitée dans son intégralité. Chaque mot, de quelque domaine qu'il soit a une chance d'entrer en poésie ; là où la parole se montre avec ses plus belles parures. Ce qui remet en cause l'épuration sélective de la langue écrite en général et de la poésie en particulier.

C'est aussi une parole qui embrasse de nombreuses connaissances qu'elle fusionne. Même l'ancien français y est convoqué.

« Venez céans », dit le squala, et il le mangea. Le squala était mangeur d'hommes, mais l'époque était polie¹³⁴.

3.2 Les subversions langagières

Les subversions langagières interviennent à deux niveaux : soit pour résoudre un problème d'incommunicabilité, soit par révolte contre les règles d'usage de la langue.

Si l'on estime que la langue a pour but soit de dire des faits, d'exprimer des sentiments ou d'agir sur l'interlocuteur, le problème de l'incommunicabilité se trouve déplacé. Soit des faits sont indicibles, soit les sentiments n'accèdent pas à la communication, soit enfin la manière dont faits et sentiments accèdent au langage ne suffit pas à en transmettre le sens ou la sensation, à donner forme aux impressions¹³⁵.

« Les grands poètes s'accommodent toujours mal des catégories dans lesquelles on voudrait les enfermer. Et c'est pourquoi, chez Henri Michaux, la transgression est un aiguillon essentiel »¹³⁶. En effet, « le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes »¹³⁷.

La « poétique » d'Henri Michaux, entendue comme la fonction assignée à son acte d'écriture et qui anime sa permanente recherche

¹³⁴ *Face aux verrous*, OC, II, p.450.

¹³⁵ TREMBLAY Thierry : « Expérience et incommunicabilité », *Esthétique et Spiritualité III. À l'école de la vie intérieure. Approches interdisciplinaires*, Paris, Collectif des Editeurs Indépendants (C.E.I.), 2014, p.122.

¹³⁶ LEUWERS Daniel : *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2005, p.116.

¹³⁷ SARTRE Jean-Paul : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1947, repris dans la collection « Idées », 1964, p.18.

formelle, c'est la révélation, au sens chimique de révélateur. Pas de travail de transformation, d'embellissement, mais au contraire une quête du terrain, du moteur propre à restituer, par le plus court chemin, l'action intérieure ou interne en cours¹³⁸.

Il n'y a pas de différence de champ entre les « fautes » de langage et le fonctionnement du langage conforme à la « norme ». Tout mot a sa place partout en littérature, peu importe le genre : « [...] l'humanité de l'œuvre est ici appréhendée, non plus sous l'angle du *faire* mais sous celui, moins rassurant, du *défaire*, ce qui conduit à mettre ratages, « erreurs », « redoublements » et « trous » au cœur même de la création, et non plus à côté, avant, ou au-dessous d'elle »¹³⁹.

Car, traduire une émotion avec des mots doit être sans contrainte et libre. Les règles de grammaire, les registres imposent quelquefois un compte-rendu peu fidèle à la pensée que le poète veut traduire. En poésie, c'est la fonction expressive et émotive du langage qui est primordiale. Cependant, tous les protocoles qui accompagnent l'usage de la langue ne tiennent toujours pas compte du fait que le plus important dans le langage poétique c'est la communication des émotions. Même si la langue doit en souffrir, l'essentiel est que le message soit délivré.

Des langues se font, se détachent. En danger les langues trop belles. Les hommes ont besoin aussi d'insignifiance, de familiarité, de facilité. Mieux adaptés au réel vulgaire, partout des patois pour plus de baroque, de pittoresque, de campagnard. Lente et sourde, la guerre des langues. Présentement elle reprend autrement¹⁴⁰.

3.2.1 La norme et le système grammaticaux

Selon la norme, l'usage de la langue est indépendant de toute influence ; la situation d'énonciation, les variations sociales, les interférences culturelles et la création du locuteur.

Les règles de la langue s'appliquent à tous les discours ; les règles d'un discours ne s'appliquent qu'à lui ; dire qu'elles sont absentes dans un autre discours est une tautologie. Chaque discours possède sa propre

¹³⁸ OUVRY-VIAL Brigitte : « Essai de grammaire du geste d'écriture », *Henri Michaux, Plis et cris du lyrisme*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 171.

¹³⁹ ROGER Jérôme : *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2000, p. 13.

¹⁴⁰ H. M. : *Poteaux d'angle*, OC, III, p. 1081-1082.

organisation qu'on ne peut pas forcément déduire en inversant celle d'un autre¹⁴¹.

« La langue, et notamment la grammaire, constituent certes un ensemble de règles que l'on subit inconsciemment (langue maternelle) ou consciemment (langue seconde et langue écrite) [...] »¹⁴². Mais, comment un poète qui ne cherche qu'à traduire les émotions et les pensées que lui inspire sa muse pourrait entrer dans ce carcan sans faillir à sa mission ? Surtout, quand il s'agit d'un poète « voleur de feu ». Chez Michaux, s'enfermer dans ces normes grammaticales renvoie à la mort du poète.

[...] on peut dire que la langue de la poésie, contrairement à des idées encore répandues n'est pas une infraction à la langue ordinaire, mais bien plutôt l'exploitation maximale ou optimale de ressources qui restent latentes dans cette langue, si bien que la poésie fait souvent prendre conscience de possibilités inemployées ailleurs¹⁴³.

L'expression du poète ne peut se limiter à des règles grammaticales qui ne tiennent pas toujours compte de l'affectivité et de l'émotivité dans son langage. En poésie, les règles grammaticales sont souvent contournées ou violées. « La « dictature de la grammaire » est, sinon un mythe, du moins une formule très exagérée »¹⁴⁴.

Tullio De Mauro a donc raison de souligner que l'opposition langue/parole doit être lue moins comme un partage irréductible que comme une relation dialectique (C.L.G., note 65). L'image de la langue simple « réservoir » ou « trésor » dans quoi les individus puiseraient au moment de la parole a quelque chose de trop simpliste et de trop statique pour rendre justice aux analyses de Saussure. La langue est plutôt « le système des limites [...] des actes de paroles particuliers », système qui ne vit « que pour gouverner la parole »¹⁴⁵.

¹⁴¹ TODOROV Tzvetan : « Synecdoque », *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979 ; p. 9.

¹⁴² TOURNADRE Nicolas citant BARTHES Roland : *Le Prisme des langues*, Paris, L'Asiathèque, 2014, p. 149-150.

¹⁴³ GARDES-TAMINE Joëlle : *La stylistique*, Armand Colin, Paris, 2005, p.46.

¹⁴⁴ TOURNADRE Nicolas citant BARTHES Roland : *Le Prisme des langues*, Paris, L'Asiathèque, 2014, p. 142

¹⁴⁵ ELUERD Roland : *La pragmatique linguistique*, Paris, Nathan, 1985, p. 10.

Le déterminisme de la langue fait que « les sujets ne sont plus que l'ombre d'un système et apparaissent d'avantage comme des sujets « agis » que comme des sujets agissants »¹⁴⁶.

Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif : *ordo* veut dire à la fois répartition et communication. Jakobson l'a montré, un idiome se définit moins par ce qu'il permet de dire, que par ce qu'il oblige à dire. Dans notre langue française (ce sont là des exemples grossiers), je suis astreint à me poser d'abord en sujet, avant d'énoncer l'action qui ne sera plus dès lors que mon attribut : ce que je fais n'est que la conséquence et la consécution de ce que je suis ; de la même manière, je suis obligé de toujours choisir entre le masculin et le féminin, le neutre ou le complexe me sont interdits ; de même encore, je suis obligé de marquer mon rapport à l'autre en recourant soit au *tu*, soit au *vous* : le suspens affectif ou social m'est refusé. Ainsi, par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir : toute la langue est une réaction généralisée. [...] La langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire. [...] Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos. On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible : par la singularité mystique, telle que la décrit Kierkegaard, lorsqu'il définit le sacrifice d'Abraham comme un acte inouï, vide de toute parole, même intérieure, dressé contre la généralité, la grégarité, la moralité du langage ; ou encore par l'amen nietzschéen, ce qui est comme une secousse jubilatoire donnée à la servilité de la langue, à ce que Deleuze appelle son manteau réactif. Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à

¹⁴⁶ VION Robert : *La communication verbale*, Paris, Hachette, 2000, p. 69.

tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquivance, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature¹⁴⁷.

Michaux fait partie des sujets « agissants » ; ceux qui expriment tous les possibles de la langue, avec ou contre la norme, pour la littérature.

Dès lors, pour échapper à l'assujettissement stérile et limitatif, contraignant, d'une part, et afin, d'autre part, d'échapper au vide du silence par impuissance, l'être doit modifier radicalement ses rapports vis-à-vis du langage. Pour le poète, le langage devient cette matière qu'il faut travailler, transformer, animer, réaliser. En fait si le langage est impuissance, n'est-ce pas parce que l'être lui-même lui a retiré tout pouvoir et qu'il refuse toute possibilité de dépassement ? Retrouver ces chemins au bout desquels le langage redeviendra efficient, telle apparaît la signification profonde de la quête de Henri Michaux¹⁴⁸.

Les fautes linguistiques, le bouleversement de l'ordre de distribution des mots, les accommodations lexicales exceptionnelles, etc. relèvent de la subjectivité d'une attitude idéologique. Car, Michaux regroupe dans sa poésie les trois aires glossogéniques que définit Gustave Guillaume.

Dans les langues de l'aire prime, le vocable se détermine au niveau même de la phrase, en discours. C'est le cas des langues isolantes comme les langues à caractères telles que le chinois mandarin : le vocable apparaît sous le format unique d'un caractère syllabique ne comportant aucune indication morphologique. Il revient donc au seul locuteur d'affecter une fonction grammaticale au vocable dans le discours. C'est aussi le cas de langues holophrastiques comme l'esquimaux ou certaines langues amérindiennes où il n'existe aucune frontière entre la phrase et le vocable, ce dernier se déterminant au niveau même de la phrase. À l'aire seconde appartiennent les langues sémitiques dans lesquelles le vocable est défini en partie en langue et en discours. La racine consonantique contient l'idée singulière, c'est-à-dire l'apport sémantique, et c'est le locuteur lui-même qui, dans

¹⁴⁷ TOURNADRE Nicolas citant BARTHES Roland : *Le Prisme des langues*, Paris, L'Asiathèque, 2014, p. 141-142.

¹⁴⁸ TROTET François : *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 172.

l'effectuation du discours, confère une fonction grammaticale au vocable grâce au jeu des alternances vocaliques. Enfin, l'aire tierce déploie la langue à son maximum puisque le mot y reçoit d'emblée une détermination notionnelle (qui donne le concept) et une détermination morphologique (qui donne la partie du discours, substantif, verbe, adjectif...), avant tout emploi en discours. Cette aire est celle des langues indo-européennes, comme l'anglais et le français (...) Cette théorie permet de repérer et d'expliquer le mouvement profond de certains types de discours comme celui de la poésie¹⁴⁹.

Pour comprendre certains usages de la langue dans la poésie de Michaux, il apparaît primordial de se référer aux trois aires glossogéniques. Car ce dernier a un goût très poussé pour la culture chinoise et les langues primitives. Le vocable se livre parfois sans imposer une quelconque piste de lecture.

Certaines figures ou procédés caractéristiques méritent d'être signalés. Michaux supprime fréquemment les termes qui assurent les liaisons, les définitions, les articulations, comme les articles (et notamment les articles définis __ par définition !), les pronoms personnels qui circonscrivent et privilégient les objets au dépens du « faire » ; il recourt avec prédilection aux participes présents, qui affirment l'immédiateté, la présence irrécusable de l' « étant » __ les participes passés cherchant eux même à marquer un processus déjà amorcé et se poursuivant plus ou moins sourdement, toujours « en train de... » : d'être « effilé », être « miné », être « mâché », etc... ¹⁵⁰.

- ***L'absence de déterminant***

Le rôle des déterminants est d'actualiser le nom qu'il accompagne.

L'actualisation est l'opération qui permet à un nom de quitter la référence virtuelle du niveau de la langue et de s'inscrire dans le discours. Normalement, en langue française, un nom commun ne peut fonctionner sans déterminants, qui lui permettent de désigner un référent particulier¹⁵¹.

¹⁴⁹ CHAUCHE Catherine : *Langue et monde. Grammaire géopoétique du paysage contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 83-84.

¹⁵⁰ DADOUN Roger : « Ténuité de l'être », *Passages et langages de Henri Michaux*, José Corti, Paris, 1987, p.23

¹⁵¹ CALAS Frédéric : *Leçon de stylistique*, Armand Colin, Paris, 2011, p.57.

L'usage de la langue omet parfois les déterminants qui accompagnent les noms en fonction des mots qui entourent le nom. La fréquence de ces omissions est récurrente dans les expressions telles que les proverbes, les maximes et les dictons : « Pierre qui roule n'amasse pas mousse » ; aussi dans le cadre d'une énumération. Ce sont des expressions qui ont été carrément intégrées à l'usage de la langue française. L'absence de déterminant n'est pas forcément une faute de langage. Elle (cette absence) relève d'un système lexical qui obéit à une logique de variation des termes en usage, afin d'éviter les répétitions dans la communication ordinaire ou pour abrégier le message émis. Cependant, l'absence du déterminant n'est pas promue dans tous les contextes, surtout si elle est en mesure d'affecter le fonctionnement de la langue et la réception du message.

affolement ne fait pas le compte
 affolement n'est pas réponse
 qu'on me le mette au pied du mur
 sous la menace de la carabine
 qu'il se trouve enfin pour de bon et s'exprime
 cet être de gaz et de mystification
 avec son « moi, moi, moi » toujours et tout gros dans la bouche ;
 on voudrait tant penser à autre chose¹⁵².

Oh monde, monde étranglé, ventre froid !
 Même pas symbole, mais néant, je contre, je contre,
 Je contre et te gave de chiens crevés¹⁵³.

[...] les singes Tirtis, les singes Macbelis, les singes « ro » s'attaquant à tout, sifflant par endroit plus aigu et tranchant que perroquets, barbrissant et ramoisant sur tout le paysage jusqu'à dominer le bruit de l'immense piétinement et le bruflement des gros pachidermes [...]¹⁵⁴.

Il veut encore prêcher, mais il tombe et il est retiré de l'eau comme poisson et vendu au kilo, triste fin pour un prédicateur [...]¹⁵⁵.

¹⁵² *Qui je fus*, OC, I, p.113.

¹⁵³ *La nuit remue*, OC, I, p.458.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.489

¹⁵⁵ *Plume précédé de lointain intérieur*, OC, I, p.566. Voir aussi « *Arbres des Tropiques* », OC, I, p.721-725. La plupart des comparaisons dans ce poème sont construites sur l'absence du déterminant de l'élément comparant.

Les mots « affolement », « perroquets » et « poisson » ne sont pas accompagnés de déterminants. Aucune contrainte énonciative (discours rapporté), lexicale, grammaticale (la propriété relationnelle ou la contraction), ni sémantique n'exige l'absence du déterminant. Cette absence de déterminant affecte aux mots une identité généralisante qui les maintient dans leur référence virtuelle (comme s'ils étaient actualisés par un article défini). Dans ce contexte, l'absence de déterminant équivaut à l'évocation d'un cas général.

- ***L'absence de complément***

Il convient de souligner qu'il s'agit des cas où la présence de complément du verbe est nécessaire dans la compréhension effective de l'énoncé. Car, l'emploi de certains mots en convoque obligatoirement d'autres ; « la propriété relationnelle » :

[...] c'est-à-dire que les unités lexicales peuvent se distinguer par leur aptitude à en appeler d'autres. C'est ainsi que l'on parle de **verbes** « transitifs » ou « intransitifs », « transitifs directs » ou « indirects », selon qu'ils appellent ou non tel ou tel type de compléments. On fait de même pour les **adjectifs** (*carré* n'appelle pas de complément alors que *heureux* peut appeler un syntagme prépositionnel – *heureux de son retour* – ou une complétive – *heureux qu'il parte*), et pour les noms (ex. *le fait/l'idée que je parte*)¹⁵⁶.

Voici un poème de Michaux :

ACCABLE

Souvent l'on me voit diminuer à vue d'œil, et le médecin de salle, un hurleur : « Pourquoi me donne-t-on toujours des malades aussi réduits ? La plus belle opération devient d'un délicat, d'un délicat. »

Et dans sa main, il me comprime tout entier, et devant l'infirmière silencieuse il me brandit sans cesse.

Si je pouvais avoir quelques jours de repos. Mais impossible, il

¹⁵⁶ CHISS Jean-Louis & Alii : *Introduction à la linguistique Tome 2 : syntaxe, communication, poétique*, Paris, Hachette, 2001, p. 12.

faut que j'y aille tous les matins.

Ces matins dans ma vie, c'est une chose tellement triste¹⁵⁷.

La dernière phrase du premier paragraphe est suspendue et le lecteur reste sur sa faim. « La plus belle opération devient d'un délicat, d'un délicat. » La relation distributionnelle n'est pas respectée ; le verbe d'état convoque obligatoirement un attribut. Par ailleurs, la ponctuation de la phrase n'obéit pas non plus à la logique de la suspension. S'agit-il d'une phrase qui a été interrompue par le médecin par manque de mot adéquat pour la finir ou d'une suspension du rapporteur ? La première hypothèse paraît plausible dans la mesure où par respect pour le patient, le médecin peut brusquement se taire. Ce n'est donc pas une suspension dans le rapport du discours, sans point de suspension, c'est une phrase abrégée, sans fin logique. Il y a alors ellipse, une ellipse que le poète omet de signaler au lecteur. C'est à l'esprit du lecteur de suppléer le ou les élément(s) qui manque(nt) à la phrase.

Les choses sont dures, la matière, les gens, les gens sont durs,
et inamovibles. Le livre est souple, il est dégagé. Il n'est pas une croûte.
Il émane. Le plus sale, le plus épais émane. Il est pur. Il est d'âme. Il est
divin. De plus il s'abandonne¹⁵⁸.

L'usage du verbe « émane » n'est pas conforme à la norme grammaticale de la langue française. Le verbe émaner, qu'il soit intransitif ou factitif admet un complément d'origine ou un complément d'objet direct. Mais ici, il est employé sans les éléments que sa présence appelle dans l'organisation de la phrase. La phrase « Il est d'âme » éclaire le lecteur de l'origine du « livre ». Par la métonymie de la matière pour l'objet : « le livre » pour « le verbe », ce passage est autonymique dans la mesure où il est une réflexion sur la rigidité des éléments de la nature humaine comme la rigidité de l'usage de la matière verbale de la simple communication comparée à la souplesse, à la flexibilité et la fluidité de la matière verbale qui construit le livre. À cet effet, Michaux s'autorise quelquefois à écrire sans tenir compte de certaines exigences grammaticales que convoquent l'usage de la langue ou l'usage de certains mots de la langue.

- ***L'absence de marque relationnelle de genre et nombre dans la phrase : oralité ou irrévérence ?***

¹⁵⁷Textes de « Mes propriétés » (1929) non repris en 1935, OC, I, p.521.

¹⁵⁸ Plume précédé de lointain intérieur, OC, I, p.610.

« [...] Le désir de puiser l'inspiration aux sources de la vie corporelle et affective la plus profonde s'est souvent accompagné chez les poètes du XX^e siècle d'un certain irrationalisme et d'un individualisme »¹⁵⁹. Chez Michaux, le langage a sa propre vie. Une vie que la grammaire ne peut contrôler à tout instant. La dépendance contextuelle de chaque mot dans la phrase est quelquefois rejetée. Le système de l'accommodation est mis à mal ; chaque élément de la phrase s'approprie une certaine liberté vis-à-vis des autres mots, comme dans les énoncés oraux. La tolérance de l'oral envers les règles grammaticales dans l'usage de la langue est imposée à la rigueur de l'écrit. Les mots convoqués ne sont pas forcément nécessaires à la réalité suggérée et l'accord qui actualise la relation entre les mots se fait quelquefois sans les normes grammaticales.

Tout, toujours, va donc tenir chez Michaux à la capacité de réaction, à la vitesse des opérations. Elle est instinctive, quelque recul que la conscience prenne de son théâtre. Qualité singulière de Michaux : toute forme de conscience y est captée par la même vitesse que le corps et la langue mettent à saisir l'évènement¹⁶⁰.

La rapidité de la transmission des événements poétiques est l'une des causes d'un langage aussi indépendant des normes de la langue. Car, le langage dans son élaboration ne prend pas assez de temps de s'épurer avant de s'exprimer, pour ne pas perdre l'affectivité qui accompagne chaque émanation.

Des gens comme moi, ça doit vivre en ermite, c'est préférable¹⁶¹.

C'est eux¹⁶².

On sait comme l'eau est traître à ce sujet¹⁶³.

Voici trois phrases, dans la première phrase, l'intrusion du pronom démonstratif « ça » (qui n'a pas grammaticalement sa place dans cette phrase) devant le verbe « doit » le contraint à s'accommoder selon ses caractéristiques (masculin / singulier), alors que le sujet grammatical du verbe « doit » est « des gens ». On assiste à une autonomie de la syntaxe par rapport à la sémantique. C'est une proposition agrammaticale comme la

¹⁵⁹ COLLOT Michel : *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 88.

¹⁶⁰ BELLOUR Raymond : « Introduction », *Henri Michaux OC*, I, p.XV.

¹⁶¹ « Un chiffon », *La nuit remue*, OC, I, p. 471.

¹⁶² « Persécution », *Op cit*, p. 472.

¹⁶³ « La race Urde », *Op cit*, p. 494. Voir aussi : « Quand mes paupières furent devenues de corne, elles tombèrent sur mes yeux, et jamais plus on ne les releva », *Textes de « Mes propriétés » (1929) non repris en 1935*, *Op cit*, p. 521.

seconde phrase « C'est eux ». Dans la troisième phrase, l'adjectif qualificatif « traître » est attribut de « l'eau » ; un nom commun de genre féminin. À part les adjectifs épiciens, les autres sont affectés de signe (s) diacritique (s) quand ils qualifient un nom féminin. Mais ici, Michaux ne respecte pas cette règle. Il écrit : « l'eau est traître » au lieu de « l'eau est traîtresse ». Est-ce une résistance ou une quête de liberté de la langue ? Cette manière de s'exprimer dans un langage indépendant des normes d'usage de la langue, cet écart vis-à-vis de la grammaticalité des combinaisons syntaxiques répondent-ils à un refus ? Le constat est que la langue est déstructurée dans son usage et la « propriété relationnelle »¹⁶⁴ des mots mise à l'écart.

Que par le pattes y par la cheveu¹⁶⁵.

Ce vers est agrammatical. « Pattes » est un nom féminin, quant au mot « cheveu », le phénomène de rection qui régit toutes les actualisations de nom n'est pas respecté. « Le » déterminant masculin singulier caractérise « pattes » nom féminin pluriel et « la » déterminant féminin singulier caractérise « cheveu » nom masculin singulier. On remarque que la syntaxe traditionnelle est bousculée dans l'ordre des mots et des accords. Ce langage est un acte de refus d'acceptation de la langue et de ses traditions. La parole est en partie affranchie de toute convention. Le vers est la forme souvent réservée à ce genre d'usage de la langue : c'est une substance propice à l'intrusion de l'oralité dans le système de l'écrit.

L'association de certains mots est incorrecte dans l'usage de la langue, mais l'expression orale la tolère à cause de la vitesse qu'implique l'acte d'énonciation orale.

D'autres, chaque année, forment un dôme ligneux. On en rencontre d'énorme, des vieux, carapace sur carapace, et s'il vient un incendie de forêt (on ne sait ce qu'ils ont), ils cuisent là à petit feu, tout seuls, pendant des six, sept semaines, alors que tout autour d'eux, sur des lieues de parcours, ce n'est que cendre grise et froid de la nature minérale¹⁶⁶.

Michaux associe « des » qui est (dans ce contexte) déterminant indéfini à « six, sept » qui sont des numéros cardinaux. Ils font partie des déterminants qui ne peuvent se

¹⁶⁴ CHISS Jean-Louis & Alii : *Linguistique française, communication – Syntaxe – Poétique*, Paris, Hachette, 1992, p. 58.

¹⁶⁵ *Textes de « Mes propriétés » (1929) non repris en 1935*, OC, I, p. 517.

¹⁶⁶ *La nuit remue*, OC, I, p. 495.

combiner entre eux. Ici, nous avons l'association de mots qui ne sont pas associables syntaxiquement et grammaticalement ; qui ne sont pas unis par une quelconque contrainte combinatoire (figure de style). L'usage de ces mots est figé quel que soit le contexte dans lequel ils sont employés.

En effet, les numéraux cardinaux peuvent se combiner avec « les, ces, mes »¹⁶⁷ ; des déterminants qui caractérisent de manière précise et définie les noms qu'ils accompagnent. Cette combinaison de déterminants à orientations divergentes affecte l'unicité de la caractérisation et l'identité du nom caractérisé. Le souci de précision et d'objectivité que l'on retrouve souvent dans les poèmes de Michaux (lorsqu'il fait usage des chiffres) est brisé dans cet extrait par la présence du déterminant indéfini « des ». La révolte et le refus de l'ordre établi par la grammaire font des poèmes de Michaux des armes de subversions langagières et littéraires. La poésie de Michaux « reste soumise à la spontanéité fonctionnelle du langage »¹⁶⁸. Les lois qui président à la combinaison des mots sont reléguées au second plan.

- ***Omission de certains mots***

Dans certaines expressions chez Michaux, la tradition grammaticale se trouve en contradiction avec les besoins d'expression de la pensée (la vitesse avec laquelle les idées apparaissent est parfois un frein à leur transcription).

Michaux supprime fréquemment les termes qui assurent les liaisons, les définitions, les articulations, comme les articles (et notamment les articles définis __ par définition !), les pronoms personnels qui circonscrivent et privilégient les objets aux dépens du « faire » ; il recourt avec prédilection aux participes présents, qui affirment l'immédiateté, la présence irrécusable de l'« étant » __ les participes passés cherchant eux-mêmes à marquer un processus déjà amorcé et se poursuivant plus ou moins sourdement, toujours « en train de... » : d'être « effilé », être « miné », être « mâché », etc¹⁶⁹.

¹⁶⁷ WAGNER Robert Léon & PINCHON Jacqueline : *Grammaire de français : Classique et moderne*, Paris, Hachette, 1991, p. 125.

¹⁶⁸ BELLOUR Raymond, « Introduction », *Henri Michaux Œuvre Complète*, Gallimard, 1998, p. XXXIV.

¹⁶⁹ MATHIEU Jean-Claude : « Avaler la langue, dilater la pupille », *Passages et langages de Henri Michaux*, José Corti, Paris, 1987, p. 23

Il y a des phrases qui sont incomplètes du point de vue syntaxique. On constate l'absence de mots importants dans leur construction, tels que le sujet.

1- Parbleu. Pas encore né que son père le battait¹⁷⁰

2- Où ma place ?¹⁷¹

3- [...] Cependant ils construisent.

Font, défont, refont

Science est leur dragon

doué de puissance

d'ubiquité.

Éclatante sont les lumières

La ville de demain sera magnifique [...]¹⁷².

4- Qui parmi vous comprendra jamais à quel point on peut y circuler comme chez soi¹⁷³.

5- Chacun est pauvre en soi, n'occupant même pas son lit. Souci l'occupe¹⁷⁴.

Dans l'exemple 1, il y a omission du sujet « il », de l'auxiliaire « était » et du « ne » (discordantiel) de l'adverbe de négation bi-tensive « ne pas » ; dans l'exemple 4, c'est le forclusif « jamais » de l'association négative qui est présent. Certes, l'expression « pas encore » (exemple 1) est correcte, mais c'est son association à « né » qui révèle l'obligation de la présence des autres mots cités plus haut. La phrase devait s'écrire de cette manière : « Il n'était pas encore né que son père le battait ». L'absence du sujet « il » ne correspond à aucune convention (répétition), l'auxiliaire « était » qui aide à former le passé composé du verbe « naître » doit être impérativement présent à côté (plus ou moins proche en fonction des éléments qui caractérisent le verbe) du participe passé du verbe. Dans le cas contraire, le participe passé revêt un sens plus proche de l'adjectif qualificatif. Ces omissions n'obéissent à aucune contrainte (discours rapporté,

¹⁷⁰ *Qui je fus*, OC, I, p. 114.

¹⁷¹ *Moments*, OC, III, p.732.

¹⁷² *Textes épars 1960-1966*, *Op cit*, p. 297.

¹⁷³ *La nuit remue*, OC, I, p. 427.

¹⁷⁴ *Épreuves, exorcismes*, *Op cit*, p. 794.

etc.). Il s'agit simplement de la transcription de l'oralité dans les textes écrits. En effet, la communication orale est plus légère et plus rapide, elle est plus soigneuse de l'interprétation sémantique que de la représentation syntaxique des expressions. L'expression : « comprendra jamais » (exemple 4) fait porter la négation syntaxique par le seul morphème « jamais » qui introduit une situation d'oral spontané dans une situation d'expression écrite. Aussi, ces absences renvoient-elles à la régulation du débit des mots qui émanent du flux de la pensée créatrice comme dans « *Où ma place* » (exemple 2) Quant à l'exemple 3, c'est l'interprétation de la ponctuation qui déterminera la présence ou l'absence du sujet des verbes : « *Font, défont, refont* ». Le point à la fin du vers précédent a-t-il une valeur pausale objective ou subjective ? La poésie ne peut exister indépendamment de la pensée ; elle fait intervenir des éléments affectifs ou personnels dans ses emplois du matériau linguistique. À cet effet, on ne peut pas affirmer qu'il y a omission du sujet. Le sujet de ces verbes est le sujet « ils » du vers précédent. Le point à la fin de celui-ci a la valeur pausale de la virgule.

Il n'y a pas lieu de poser un parallélisme logico-grammatical. La légalité de la langue n'est pas la légalité de la pensée et il est vain d'établir entre elles quelque correspondance que ce soit¹⁷⁵.

Deleuze appréhende également le système de la langue comme une « grande machine » régulatrice et fédératrice lorsqu'il aborde des textes aux frontières des possibles linguistiques. Selon lui, ces discours tracent dans la langue « une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue (1993 :15). La formule implique que ce « devenir-autre » travaille la langue *de l'intérieur*¹⁷⁶.

L'usage de la langue est sujet à une autre disposition de l'esprit. Sous l'effet des drogues hallucinogènes, on constate un usage indépendant de la langue.

Par suite de cette disposition mentale supplémentaire et spécifique que Henri Michaux assigne au langage poétique, l'observation du geste d'écriture relève moins de la grammaire que de la théologie. Théologie spéculative puisque Michaux se livre aussi bien à une remise en

¹⁷⁵ COHEN Jean citant SERRUS Charles : « Théorie de la figure », *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979 ; p. 84.

¹⁷⁶ CAPT Vincent : *Poétique des écrits bruts*, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2013, p. 131.

question du langage, qu'à une systématisation rationnelle des données fournies par la doctrine communément admise, ou encore théologie apologétique puisque dans sa tentative organisée de trouver un ailleurs du langage, Michaux contribue si ce n'est à le défendre, du moins à proposer une théorie argumentée de l'usage du langage en littérature¹⁷⁷.

3.2.2 Les registres et le lexique

Vu l'hétérogénéité des poèmes de Michaux, qui voguent à travers les genres littéraires, et même au-delà, les registres et le lexique sont des champs aussi importants à étudier.

La véritable écriture, pour Michaux, se distingue des autres par une singularité et une originalité absolues. C'est pourquoi il contrevient aux règles et aux genres connus de la poésie formelle. Il refuse de s'inscrire dans une lignée, mais est guidé par la volonté de choisir, de changer, de préférer aussi le métier (Michaux parle parfois de « traitement » pour décrire son travail sur les textes) à l'esthétique convenue, de suivre sa pensée sans se préoccuper d'y insuffler un mystère poétique ... mais en s'efforçant d'adopter la patience, la rigueur et le détachement exigé des savants¹⁷⁸.

Chez Michaux, « Il y a le style relevé ou sublime, dont on use dans les actions publiques ; le style médiocre ou familier, dont on se sert en conversation ; et le style bas ou populaire, dont on use dans le comique ou le burlesque »¹⁷⁹.

La poésie ne choisit pas, selon son caprice ou les incitations de l'intellect, tel ou tel aspect qu'elle privilégie, qu'elle soustrait à l'enchaînement matériel des causes ; elle relate une épreuve de l'être à travers un *sujet*¹⁸⁰.

Le littéraire, le soutenu et le familier cohabitent dans l'œuvre. Les différents registres de langue qui apparaissent, obéissent à un effort de traduction de la situation psychosociologique dans laquelle se trouve l'émetteur-poète. Dans « Nous autres », écrit

¹⁷⁷ OUVRY-VIAL Brigitte : « Essai de grammaire du geste d'écriture », *Henri Michaux, Plis et cris du lyrisme*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 183.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 175.

¹⁷⁹ HERSCHBERG PIERROT Anne : *Le style en mouvement, Littérature et art*, Paris, Edition Belin, 2005, p. 4-5.

¹⁸⁰ ESTEBAN Claude : *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987, p. 254.

dans un registre courant, Michaux introduit des expressions qui relèvent du registre familier. Le refrain du poème qui varie - en fonction de la situation évoquée - de l'affirmatif au négatif relève du langage familier : « ça n'est pas pour nous / ça, c'est pour nous »¹⁸¹. On relève un grand nombre d'expression familière dans les poèmes de Michaux : « ça piaffe et ça rue »¹⁸².

Ces « grammaires » de l'expressivité reposent sur la possibilité du choix entre plusieurs réalisations possibles ; on arrive ainsi à la définition de « style » (littéraire, soutenu, vulgaire, etc.) et à la constitution de domaine de recherche comme la phonostylistique, la stylistique lexicale ou la stylistique syntaxique. Mais cette notion d'expressivité semble peu opératoire : dire que tel ou tel français, tel ou tel niveau est plus expressif qu'un autre, c'est oublier que la fonction expressive (voulue) et la fonction émotive (non voulue) du langage existent pour chacun d'eux¹⁸³.

Si l'on a un émetteur-poète plus proche du peuple et du populaire, les poèmes sont écrits en grande partie dans un registre familier ou standard avec un grand nombre de néologismes.

Des langues se font, se détachent. En danger les langues trop belles. Les hommes ont besoin aussi d'insignifiance, de familiarité, de facilité¹⁸⁴.

Comme Victor Hugo, Michaux nomme le cochon par son nom. Il s'adapte par moment « au réel vulgaire ».

L'intensité émotionnelle de l'expérience poétique nous est apparue souvent liée à l'ambivalence des pulsions qu'elle mobilise. L'affectivité profonde, comme la vie de la matière, est animée de mouvements contraires et complémentaires. Tout se passe comme si le poète, abdiquant les constructions qui assurent à son moi une cohérence superficielle, devait, pour créer, retrouver ses contradictions les plus

¹⁸¹ « Nous autres », *La nuit remue*, OC, I, p. 459.

¹⁸² « Au lit », *La nuit remue*, *Op cit*, p. 481.

¹⁸³ CHISS Jean-Louis & Alii : *Linguistique française, communication – Syntaxe – Poétique*, Paris, Hachette, 1992, p. 43.

¹⁸⁴ H. M. : *Poteaux d'angle*, OC, III, p. 1081.

intimes, en même temps que le chaos qui sous-tend l'ordre de l'univers¹⁸⁵.

Michaux exploite les contradictions lexicales tout en associant les lexiques de domaines différents.

Mais Michaux mélange habilement les discours et les registres, créant ainsi un effet constant de parasitage et d'interférences. Au lexique organique et médical (« muscles », « bras », « jambe », « membres », « chimique ») viennent s'agréger des noms ou adjectifs plus cocasses et inadéquats : « crasse chimique », « muscles fourbus », sans compter la refonte terminologique de Michaux qui substitue aux notions instituées par Freud (le moi et l'inconscient) des compositions lexicales inédites : « le morceau d'homme », « le bloc homme », « l'homme total » et « la jambe »¹⁸⁶.

Pour lui, la poésie ne choisit pas ses mots, ou du moins, il n'existe pas de mot « poétique ». Ce que Reverdy souligne en ces propos :

Il n'existe pas non plus, par conséquent, de choses ni de mots plus poétiques les uns que les autres, mais toutes choses peuvent devenir à l'aide des mots poésie, quand le poète parvient à mettre empreinte dessus. La poésie n'est en rien ni nulle part, c'est pourquoi elle peut être mise en tout et partout¹⁸⁷.

3.3 L'instabilité de l'énonciation

« L'énonciation suppose la conversion individuelle de la langue en discours »¹⁸⁸. Cette conversion individuelle varie en fonction des sensibilités, des parcours émotionnels et de personnalités. Chaque poète a une démarche particulière dans l'élaboration de ses discours.

L'écriture poétique se présente au contraire pour Michaux, de prime abord, comme l'utopie d'une pulvérisation du langage. Cherchant dans

¹⁸⁵ COLLOT Michel : *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 328-329.

¹⁸⁶ VERGER Romain : *Onirocosmos : Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 45.

¹⁸⁷ REVERDY Pierre : *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers suivis de Cette émotion appelée poésie*, Paris, Gallimard, Edition d'Etienne-Alain Hubert, 2003, p. 112.

¹⁸⁸ BENVENISTE Emile : « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 5^e année, n°17, 1970. *L'énonciation*, sous la direction de Tzvetan Todorov . pp. 12-18, p. 13.

les mots le secret d'un ailleurs, fragmentant l'énoncé gnomique par l'aphorisme, multipliant les lieux et les instances de l'énonciation par des voix étrangères, le poème sera dans un premier temps un lieu de contraction et de tension, où le désir d'une langue à soi s'affronte, par l'invention verbale ou la libération des signifiants à la langue maternelle¹⁸⁹.

Les lieux et les instances d'énonciations évoluent dans une dimension plurielle. Le discours est quelquefois marqué par une multiplicité de voix. Le narrateur se décuple. Il peut être masculin comme dans la plupart des textes ou féminin (dans certains poèmes : « Je vous écris d'un pays lointain »¹⁹⁰) et rédigé dans une langue assez originale.

3.3.1 La matière verbale : du mot aux inventions lexicales

Jusqu'à quel point est-il possible de libérer les signifiants, de faire du texte poétique un affrontement avec la langue maternelle ?¹⁹¹ Michaux reste régulier dans une démarche stylistique particulière : la combinaison de mots provenant de tous les registres, dans un contexte syntaxique appartenant au quotidien ; la création de néologismes issus de mots de la langue ou carrément inventés qui n'ont de sens que dans le contexte, des emprunts ; des techniques de rapprochement de mots différents, des signes opposés, afin de créer un choc typique et caractéristique d'une écriture fantastique ou lyrique. La matière verbale se diversifie au prisme de l'émotion du poète. Chaque instant, dans la création du texte poétique est sujet à des émotions. À ce propos, Michel Collot affirme :

L'émotion est donc elle aussi liée à un horizon, qui déborde le sujet mais par lequel il s'exprime. Elle est le versant affectif de cette relation au monde qui me semble constitutive de l'expérience poétique. Mais plus encore que l'horizon, elle échappe à la représentation, et ne peut prendre forme qu'en investissant une matière, qui est à la fois celle du corps, celle du monde et celle des mots¹⁹².

Les mots entrent en interaction au cours de la création du poème du poème ; chaque impression, chaque sensation et chaque idée transigent par les mots pour se réaliser

¹⁸⁹ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux, écriture de soi, expatriation*, Paris, José Corti, 1994, p. 250.

¹⁹⁰ *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 590-595.

¹⁹¹ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux, écriture de soi, expatriation*, Paris, José Corti, 1994, p. 256.

¹⁹² COLLOT Michel : *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 2.

en tant qu'acte de parole chez le poète. Et ce parcours n'est pas forcément agréable et conciliant.

L'expérience fusionnelle se prête mal aux articulations du langage. Fugitive et instantanée, elle répugne à s'engager dans les défilés d'un discours suivi. Foncièrement irréfléchie, elle devra faire parfois l'objet d'une réflexion plus ou moins longue avant de pouvoir s'exprimer. Ce détour risque d'être fatal à l'émotion¹⁹³.

Les idées se heurtent aux mots de la langue qui n'ont pas toujours les ressources sémantiques pour les véhiculer. « La création poétique est d'abord une violence faite au langage. Son premier acte est de déraciner les mots. Le poète les soustrait à leurs connexions et à leurs emplois habituels »¹⁹⁴.

Le langage parlé a la même embryogénie.

L'homme tourne sa langue, meut ses lèvres et il fait voyelles et consonnes.

L'homme exulta.

Il se mit à tourner et à tourner sa langue.

Il fignole, construit de multiples langues, et aux langues fait des centaines d'argots et de patois.

Mais maintenant : ESPERANTO¹⁹⁵.

Dans les années 1922-1923, l'espéranto représente pour Michaux cette langue universelle, fabriquée et neuve. Double avantage : elle est apatride, neutre, non porteuse de la loi des ancêtres ; et elle est la langue spatialisée, complémentaire d'un regard qui ne parcelliserait pas, qui embrasserait toute les faces d'un objet aussi bien que la totalité de l'étendu¹⁹⁶.

Écrire devient une quête de l'ailleurs, de l'insolite et de l'inédit.

Écrire, c'est répondre. C'est faire de la langue, comme part du sensible, le lieu d'une réponse à l'évènement du sensible, à ces multiples accidents. C'est se rapporter à l'immédiat, dont la langue est une

¹⁹³ *Ibidem*, p. 26.

¹⁹⁴ PAZ Octavio : *L'Arc et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1965, p. 44.

¹⁹⁵ « Chronique de l'aiguilleur », *Premiers écrits*, OC, I, p. 13.

¹⁹⁶ MATHIEU Jean-Claude : « Avaler la langue, dilater la pupille », *Passages et langages de Henri Michaux*, José Corti, Paris, 1987, p. 143.

dimension, mais dans la mesure où par l'écriture elle s'en détache, risquant toujours de le fixer, de le figer, de lui être, plutôt que faux, contraire, allant à rebours de son mouvement, accusant un retard, qui n'est pas seulement de temps, mais tient à l'effet d'un isolement propre, déjà, à la parole, que l'écriture achève, cristallise, et voudrait réparer. Ainsi écrire n'est pas supposer un immédiat dont la langue ne serait pas ; c'est viser un monde en expansion qui excède la langue bien qu'elle y participe, à charge de le dire¹⁹⁷.

Mais la langue a ses codes d'usage pour employer les mots qu'elle comporte, d'où la difficulté de s'affirmer dans le sens le plus large du terme en explorant les « espaces du dedans », sans dépasser les écarts qu'elle autorise. Car tout discours renvoie à une organisation motivée.

Michaux rejette sans relâche le mot comme encombrant parce qu'il le considère totalement anti-créatif. Le mot préfabriqué, rigide, appauvri par trop d'usages, rend l'écriture inadéquate pour le poète d'un créateur qui voudrait faire du mouvement le matériau même de son œuvre¹⁹⁸.

Dans son poème intitulé « Haine », Michaux évoque les difficultés qu'il rencontre avec les mots.

Ah ! quel métier !
 exercer dans les mots
 des mots courts des mots à longue articulation
 des mots qui finissent en pan, d'autres en one.
 des phrases qui comportent des verbes
 ne pas oublier les verbes
 donner de la couleur aux verbes
 allez-y
 on s'amuse
 on se dorlote avec des rôts¹⁹⁹

¹⁹⁷ BELLOUR Raymond : « Introduction », *Henri Michaux, OC, I*, Gallimard, 1998, p. XVII.

¹⁹⁸ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 88.

¹⁹⁹ « Haine », *Qui je fus, OC, I*, p.116.

Exercer avec les mots d'une langue est une activité difficile, du fait qu'ils n'arrivent pas toujours à exprimer correctement et totalement les émotions, les sensations, les appréhensions du poète.

L'expérience fusionnelle se prête mal aux articulations du langage. Fugitive et instantanée, elle répugne à s'engager dans les défilés d'un discours suivi. Foncièrement irréfléchie, elle devra faire parfois l'objet d'une réflexion plus ou moins longue avant de pouvoir s'exprimer. Ce détour risque d'être fatal à l'émotion²⁰⁰.

Michaux évoque les difficultés de l'écrivain qui utilise les mots comme matériau de travail. Car, peu importe la considération du mot, en tant qu'élément indépendant pour lequel la langue est un répertoire²⁰¹, il reste presque toujours sous l'influence du système dont il garde l'empreinte. Or, « Les « textes les plus authentiques » sont « ceux qui vont à la rencontre » « du choc émotionnel provoqué par la première rencontre »²⁰².

Mais le poète travaille avec un matériau qui est donné, déjà chargé de sens, d'émotion, de règles d'usage et qui laisse peu de place à la création artistique, à l'émotion du poète.

Fixé entre les mots collants, Michaux vit leur emprise comme une menace contre laquelle il se défend en inventant des signes nouveaux pour sortir la parole de son immobilité et pour dynamiser, de la sorte, l'écriture²⁰³.

De ce fait, dans un usage inédit de la langue, le lexique de Michaux est empreint de néologismes, des créations de noms et adjectifs, des agglutinations, des onomatopées, des abréviations, des créations lexicales, et de toute sorte de mélanges de langues.

3.3.2 Le mot et ses variations

Les créations syntaxiques et lexicales sont un leitmotiv dans la création poétique chez Michaux. Le mot est parfois soumis à des modifications formelles ou à des usages hors norme (grammaticale).

²⁰⁰ COLLOT Michel : *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 26.

²⁰¹ MESCHONNIC Henri : *Poésie sans réponse*, Gallimard, Paris, 1978, p. 41.

²⁰² COLLOT Michel : *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 26.

²⁰³ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 90.

En fait, le texte poétique utilise le langage commun d'une manière particulière. Il ne change pas le code de la communication mais il obéit à une disposition, elle-même régie par des règles formelles, autrement dit à une codification nouvelle, produite par le discours, et qui entre en tension avec le code linguistique. Le poète ne se sert du langage comme un simple outil ; il donne aux mots et à la syntaxe des dimensions linguistiques, sémantiques et esthétiques nouvelles et personnelles²⁰⁴.

Les mots sur l'axe des paradigmes offrent une grande possibilité d'usage au poète. Les soustrayant au commun, celui-ci leur redonne de la valeur, une valeur qui réside dans leurs associations singulières. Chaque mot en poésie est une source immense de possibilités langagières.

Tout en exploitant le potentiel linguistique qu'offre la révélation poétique, Michaux crée des mots en associant certains qu'il unit par des tirets. Il va jusqu'à associer plusieurs mots : « *espoir-quand-même* »²⁰⁵.

Les associations se font en fonction des choses à exprimer. Elles sont parfois un recours supplémentaire au service d'une description qui n'arrive pas à trouver un référent afin d'établir un rapport d'analogie entre la chose à exprimer et un élément du monde ou une sorte de métaphore, de comparaison ou de caractérisation qui ne dit son nom.

Ils savent qu'il suffit de modifier un tout petit peu le terrain pour qu'un animal exemplairement sage devienne un furieux intenable, et par un régime approprié, ils arrivent à galvaniser l'âme la plus molle et la plus gélatineuse. Si leur pharmacie est si vaste, efficace et vraiment unique au monde, c'est à l'expérience acquise en ces préparatifs de combat qu'ils la doivent. J'y ai vu des chenilles féroces et des canaris-démons, crève-yeux et crève-tympan, dont on s'enfuyait épouvanté²⁰⁶.

L'association de « canaris-démons » renvoie soit à :

- l'expression « canaris semblables à des démons » dont les mots de liaison ont été supprimés. La suppression du mot de comparaison répond à un rapprochement plus aigu

²⁰⁴ CAMPA Laurence : *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, 1998, p. 27-28.

²⁰⁵ *Face à ce qui se dérobe*, OC, III, p.880.

²⁰⁶ *Ailleurs*, OC, II, p. 9.

des deux termes dont l'un se fond dans l'autre pour donner un seul élément. C'est une seule image que le poète offre au lecteur.

- soit à démons en tant qu'adjectif qualificatif épithète de canaris, si l'on tient compte des mots qui le précèdent : « des chenilles féroces » le mot démons subit alors une décatégorisation, il passe de la classe des noms communs à celle des adjectifs qualificatifs. Mais derrière cette idée de caractérisation se cache l'idée d'une seule image amplifiée par le trait d'union. Dans le cas de « crève-yeux et crève-tympan » le nom composé réalise le prédicat verbal, dans une valence insaturée où seul le patient apparaît pour mettre en exergue la passivité de ce dernier face à la grande force de l'actant (canari). Ces mots composés entrent dans une logique germanophone de contraction des mots. Les agglutinations de mots résultent parfois d'un procès délocutif : « des laisse-moi-assis / des rachète-moi-tout-cru / des libelle-donc-ça-autrement »²⁰⁷. Ce sont des blocs de mots qui forment une seule entité sémantique.

C'est une règle de l'art français qu'entre les expressions il n'y en a qu'une qui est la bonne, il faut entendre par là : qui convienne au sens en se conformant au sujet traité et aux circonstances. Ce choix entre les mots n'est pas une nécessité seulement pour l'écrivain, il s'impose au langage quotidien, si l'on ne veut ni fausser la pensée ni manquer aux convenances²⁰⁸.

Certes, ce genre de mots existent déjà dans la langue, mais Michaux y ajoute une touche personnelle : celle d'en inventer d'avantage afin de disposer de plus de matières verbales. Ce sont des composés néologiques.

Certaines associations sont une sorte de contraction d'un groupe de mots où la préposition est remplacée par un trait d'union.

Précipité constamment à des milliers de mètres de profondeur, avec un abîme plusieurs fois aussi immense sous moi, je me retiens avec la plus grande difficulté aux aspérités, fourbu, machinal, sans contrôle, hésitant entre le dégoût et l'opiniâtreté ; l'ascension-fourmi se poursuit avec une lenteur interminable²⁰⁹.

²⁰⁷ *La nuit remue*, OC, I, p. 508.

²⁰⁸ BRUNOT Ferdinand, *la Pensée et la Langue*, Paris, Masson, 1922, p. 581.

²⁰⁹ *La nuit remue*, OC, I, p. 419-420.

Le groupe nominal « ascension-fourmi » est la contraction du groupe « l'ascension de la fourmi ». Ici on a affaire à une sorte de contraction à l'anglaise comme dans :

Quelqu'un-vipère [...]
 Quelqu'un-mouche [...]
 Quelqu'un-fourmi [...] ²¹⁰.

Ces mots composés répondent à une compression lexicale dans la mesure où ils répondent à une brièveté et à une contraction de la parole dans le vers. Dans le poème d'où sont extraits ces mots, presque tous les vers sont des phrases (même si typographiquement cela n'est pas marqué). Par conséquent (dans ce contexte), le poète a fait usage de ces mots composés pour réduire la longueur de la phrase. Certes, ce n'est pas toujours le cas, mais la compression peut participer d'une logique d'abréviation de la phrase, dans un ordre de brièveté du verbe :

À coups de ridicules, de déchéances (Qu'est-ce que la déchéance ?) par éclatement, par vide, par une totale dissipation-dérision-purgation, j'expulserai de moi la forme qu'on croyait si bien attachée, composée, coordonnée, assortie à mon entourage et à mes semblables, si dignes, si dignes, mes semblables²¹¹.

Michaux exprime dans ce paragraphe (aussi dans tout le poème), la manière dont il va se détacher de ses semblables pour prendre son envol. Il commence par une série de groupes nominaux, puis introduit un groupe avec un mot composé de trois noms : «dissipation-dérision-purgation ». Le mot *dissipation* se définit dans le dictionnaire Robert comme une action de disparaître en se dispersant, en s'anéantissant, quant à *dérision*, le mot induit l'idée de moquerie, de raillerie mêlées de mépris. Le mot *purgation* renvoie à purification et destruction de tout Dieu en soi. Chaque mot correspond donc à une notion précise du détachement et de la séparation. Michaux les regroupe dans un seul mot composé afin de réduire la matière verbale et en même temps exprimer avec insistance sa volonté de rompre avec le commun.

²¹⁰ « Quelqu'un quelque part », *Textes épars 1936-1938*, OC, I, p. 554.

²¹¹ *Peinture*, OC, I, p. 709.

RA

A tant refus secoue l'abeille mange son trou,
 Avec arrêtez-la debout dans rouf-à-la-rouffarde ;
 Des plus, des sautes allégresses, des laisse-moi-assis,
 Des rachète-moi-tout-cru, des libelle-donc-ça-autrement,
 Et ra ra, ra et regarde-moi cette grosse bête de l'Institut²¹².

Presque toutes les associations de noms (différents) sont des métaphores ou des contractions de groupes nominaux : navire-orgueil*¹, montagne-ravin*², pensée-image*³, l'entre-chien-et-loup*⁴, l'œil-globe*⁵ ²¹³. Certaines associations de mots du type mange-serrure²¹⁴, sont de simples mots composés inventés par un procès délocutif ou une relation prédicative (« lance-flammes / casse-rire »)²¹⁵ qui pallient les insuffisances de la langue.

[...] Mais pour cela il me faut une colère-colère. Une qui ne laisse pas une cellule inoccupée (une distraction même infime étant catégoriquement impossible), une colère qui ne peut plus, qui ne pourrait plus reculer (et elles reculent presque toutes quoi qu'on dise quand le morceau est démesurément gros) [...] ²¹⁶.

Le poète trouve le mot approprié pour caractériser la « colère » suggérée. Mais, il s'agit du même mot. Il constate que le mot colère renferme l'idée qu'il veut exprimer et qu'il est sous exploité et diminué dans sa portée sémantique, d'où le redoublement du nom dans la composition du mot. Le second qualifie et caractérise le premier dans un rapport d'amplification. Le sens du mot « colère » est aménagé. Du fait que « Parler, écrire est une activité créatrice qui donne naissance à une schématisation »²¹⁷, Michaux procède à une schématisation de son usage du lexique. Le mot a beaucoup servi, une réappropriation de ce dernier est par conséquent capitale pour le poète, afin d'exprimer correctement sa position et sa perception de la colère dans ce contexte précis. Mais cette « répétition association » affecte au texte une sonorité. La similitude des sons assemblés dans la composition de certains mots relève d'une analogie sémantique et phonique.

²¹² « Mes propriété », *La nuit remue*, OC, I, p. 508.

²¹³ *1 *Ecuador*, OC, I, p.143 ; *2 Idem, p.147; *3 *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p.603 ; *4 *Ailleurs*, OC, II, p.26 ; *5 Idem, p. 31.

²¹⁴ *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 565.

²¹⁵ *En marge d'Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 824-825.

²¹⁶ *La vie dans les plis*, OC, II, p. 168.

²¹⁷ GRIZE Jean Blaise : *Logique et langage*, Paris, Orphys, 1990, p. 35.

Dans chaque suite de quinze ou même de cinq ou six secondes, le vrai rêveur s'étale en écoulement méditatif ou en radeaux de débris flottants, que vont suivre, s'y accrochant, d'autres écoulement-écroulement, où personne ne dirige, où tout est entraîné sans commandement, où ce qui semble vague cependant est indétournable²¹⁸.

Le mot composé « écoulement-écroulement » associe deux mots qui sont déjà proches graphiquement, phoniquement et sémantiquement. Mais dans certaines agglutinations, c'est une autre histoire qui lie les mots. Il s'agit de mots différents que la langue a l'habitude d'associer au sein de certains dictons. Cette association est renforcée par le trait d'union chez Michaux.

Plus animés alors leurs colloques que ceux qu'ils ont dans le jour, plus secrets, plus tourne-sept-fois-ta-langue-avant-de-parler²¹⁹.

Le dicton « tourne sept fois ta langue avant de parler » est ainsi décatégorisé par l'usage des traits d'union. Il passe de phrase impérative à mots composés. Ce n'est plus une phrase impérative, mais un adjectif qualificatif.

Les mots composés enrichissent aussi l'onomastique de l'œuvre. « Ville-qui-compte »²²⁰ est par exemple le nom d'une ville imaginaire. Enrichissant le vocabulaire du poète, ils lui permettent de délier l'expression de ses émotions.

- ***L'abréviation***

« L'abréviation est l'une des procédures qui concourent à la néologie lexicale. Elle consiste à manifester une unité linguistique par un signifiant qui, amputé d'un ou plusieurs éléments, conserve le signifié de l'unité de départ »²²¹. Le retranchement de lettres dans l'écriture d'un mot, de mots dans une phrase répond parfois à un souci d'écrire plus vite ou d'utiliser moins d'espace. « L'abréviation vise évidemment à dire vite, à gagner du temps (cinématographe, cinéma, ciné, etc.) mais elle vise en même temps à conserver tous les sens de ce qui est abrégé »²²². Pour l'étude des abréviations, on

²¹⁸ *Poteaux d'angle*, OC, III, p. 1060.

²¹⁹ *Ecuador*, OC, I, p. 148.

²²⁰ *La nuit remue*, OC, I, p. 459.

²²¹ ARRIVE Michel & Alii : *La grammaire d'aujourd'hui : Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, p. 17.

²²² Groupe u : *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1990, p. 178.

commencera par étudier celles qui sont lexicalisées avant de nous intéresser aux inventions propres au poète.

Les seules abréviations lexicalisées que l'on trouve dans les poèmes sont D²²³, X et Y.

« À mort l'interprète X... ou Y... il nous a trahis »

Le fait d'ajouter des points de suspension à ces abréviations relève de la redondance puisque toute abréviation est une suspension à moins que cette ponctuation soit mise pour d'autres mots qui ne sont pas dits. Les autres par contre sont des sigles ou des abréviations qui correspondent à ce que Michaux appelle la « Vitesse émotive »²²⁴.

...Emotivement, l'Homme est devenu plus vite.

Les arts révèlent les habitudes émotives d'une époque.

LA LITTÉRATURE ET LA MUSIQUE MODERNE RÉVÈLENT LA MULTIPLICATION. L'ABRÉVIATION DES ÉMOTIONS ET DES REPRÉSENTATIONS. V. B. Cendrars, J. Cocteau, E ; Satie, Honegger.

En express, en auto, à 100 kilomètres à l'heure : chaque seconde apporte ses objets et les retire. Chaque seconde son spectacle, son lot, son étang, ou un poteau, un taillis, des arbres, des vaches et une ferme. Incessamment... incessamment.

Et ces successions de spectacles soudains, qui se jettent tout d'un coup à votre figure et s'annulent tout aussitôt comme un figurant de retour aux coulisses, n'engendreraient pas un tic-tac plus rapide de représentations et d'émotions dans les arts, n'y contribueraient pas ?

Pourquoi pas²²⁵ ?

C'est la vitesse de transcription des émotions qui crée les abréviations, les représentations. A cet effet, on pourrait considérer les abréviations accompagnées de points de suspension et certaines abréviations comme des marques de l'oubli dû à la vitesse de l'émotion puisqu'elles ne sont pas expliquées dans les notes à la fin de chaque ouvrage.

Les K... ridiculisent les E..., leurs voisins, en les faisant bâiller souvent, souvent, à tout propos, bâiller irrésistiblement. Petite vengeance d'un

²²³ « Tranches de savoir », *Face aux verrous*, OC, II, p.458.

²²⁴ « Chronique de l'aiguilleur » *Premiers écrits*, OC, I, p.15.

²²⁵ *Ibidem*

affront subi il y a longtemps, affaire, dont comme d'habitude on ne connaît même plus le début. Mais les K..., rancuniers, n'ayant jamais pardonné aux E..., les font bâiller ! Ce n'est pas bien méchant. Mais qui aime porter le ridicule²²⁶ ?

Les abréviations dans ce poème correspondent à des noms de peuples imaginaires. Toutefois, les abréviations à travers l'œuvre peuvent représenter n'importe quel élément convoqué. Elles représentent parfois des lieux. Cinq des paragraphes du poème intitulé « Nouvelle de l'étranger » commencent par « De » suivi d'une abréviation : N..., V..., I..., R..., V..., ces lettres de l'alphabet représentent des noms de localités certainement imaginaires si l'on tient compte du titre du poème qui évoque l'étranger. Ce sont des localités imaginaires dont le poète ne se souvient pas forcément du nom intégral.

Cependant, les abréviations n'évoquent pas nécessairement l'imaginaire et l'oubli. Dans certains textes, le nom des personnes ou personnages évoqués est abrégé. Ils sont nommés par des lettres de l'alphabet, sûrement les initiales de leur nom : E., pour le professeur²²⁷, N dans « Moriturus »²²⁸, etc. Dans certains cas, c'est l'anonymat qui est de mise.

Dans le haut de la forme, de lents battements de parasols hypnotiseurs. Tout cela venait de la grande, de la très grande, de la beaucoup trop grande et terrible sch... dont je ne dois pas dire le nom, qui donnerait ténèbres plutôt que lumière, et une ouverture n'ouvrant rien que la mémoire du mal inexplicable²²⁹.

Par ailleurs, c'est la généralité qui est suggérée. Une abréviation qui n'est pas lexicalisée, mais qui appartient déjà au langage commun.

H... sortit de l'étang, épuisé. Les jours suivants, il était plus épuisé encore. Des petits têtards lui nageaient sous la peau. À la radio, de petits squelettes auraient sans doute pu déjà être observés. À quoi bon ?

Ce ne serait que des questions en plus. Des questions et des problèmes et des soucis nouveaux. Arriveraient-ils au stade de la grenouille, périraient-ils avant ? (les cadavres alors qu'en faire ?) ou

²²⁶ « Au pays de la magie », *Ailleurs*, OC, II, p.90.

²²⁷ *Textes épars 1975 – 1977*, OC, III, p.928.

²²⁸ *Face à ce qui se dérobe*, *Op cit*, p.906-913.

²²⁹ « II. Le voyage difficile », *Vents et poussières*, OC, I, p. 171.

subiraient-ils une transformation incomplète ?

H... ne tenait pas à le savoir. Au point où il en était [...] ²³⁰.

La lettre « H » pourrait correspondre à l'initiale d'un nom propre ou du mot « Homme ». L'absence d'accord du participe passé « épuisé » indique que la deuxième hypothèse serait la bonne dans la mesure où le poète à travers une métaphore fictionnelle assimile le liquide amniotique à un « étang ». C'est le type d'abréviation qui ne conserve que la lettre initiale du mot. Les abréviations ne sont pas abondantes dans l'œuvre. Les procédés dans la création lexicale varient en fonction des contextes d'énonciation et des émotions qui sous-tendent l'élaboration du poème. Ils peuvent partir d'un simple jeu de langage à une contrainte énonciative nécessaire d'où parfois des néologismes.

3.3.3 Les néologismes et les onomatopées

La langue offre une possibilité de paroles infinies dans la mesure où elle donne un support, un matériau (l'alphabet et les mots) à partir duquel, chaque discours revêt un caractère singulier et une certaine originalité. Face à l'arbitraire des signes, le poète, dans une langue plus motivé invente parfois des mots.

[...] l'individu entre en conflit avec un monde dont il refuse les lois, il n'accepte aucune contrainte non seulement formelle, mais logique ; il ne se reconnaît plus aucun devoir d'expression à l'égard des autres hommes, et s'attache seulement à poursuivre l'édification d'un monde insolite, à découvrir — ou à créer — une réalité pour lui plus authentique que la réalité objective ²³¹.

Cette création abondante de néologismes chez Michaux trouve son origine dans le fait que pour lui la langue ne doit pas être statique mais dynamique. « Les mots, il faut le savoir, sont des branchies, mais toujours à renouveler, si l'on veut qu'ils soient utiles, sinon on étouffe comme des poissons dans le fond d'une barque » ²³². La création de mots nouveaux n'est pas inutile et gratuite, elle est une nécessité qui répond à l'affectation de nouveauté dans la manière de s'exprimer.

[...] les mots-valises, selon un procédé inventé par Lewis Carroll (dans la littérature), ou encore les créations verbales, sont très nombreux dans la poésie moderne. Jules Laforgue est un des premiers en la matière,

²³⁰ *Face aux verrous*, OC, II, p. 482.

²³¹ BERNARD Suzanne : *Le poème en prose, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 464.

²³² *Vents et poussières*, OC, III, p. 200.

avec les vendanges sexiproques, les violuptés à vif, les amants se délévrant de l'extase, les hontes sanguelles, un ciel crépusculâtre ; chez Michaux, l'invention est au principe même de certains poèmes²³³.

Le néologisme est un facteur de l'évolution du langage et de l'imagination du poète. De ce fait, Michaux emploie des mots ou des expressions dont la forme est soit créée, soit obtenue par déformation, dérivation, composition ou emprunt.

Aujourd'hui, je proclame dur et sec que je suis comme ceci. Fixe là-dessus ! déclarant que je maintiendrai serré sur cette affirmation et puis... arrive demain...a tourné le vent, ne reviendra plus
il ne s'agit pas ni d'être ni de ne pas être
il s'agit de de ce que
mais bon Dieu ! qu'on me donne donc un substantif
un maître qualificatif où je puisse me coller à jamais
mais halte-là²³⁴ !

Ce passage aborde les difficultés du poète vis-à-vis de la langue. Il ne trouve pas toujours les mots exacts pour exprimer ses pensées. La langue s'avère incomplète. À cet effet, Michaux procède de différentes manières pour créer ses mots :

● Soit par une affixation, car selon lui, il y a des syllabes qui manquent à certains mots :

Avec des mots à syllabes manquantes La tête prophétise sous la
potence²³⁵

On relève dans l'œuvre un grand nombre de ces mots : « Impréparé »²³⁶, insitué²³⁷, intranquilité²³⁸, suroccuper²³⁹.

● Soit par une fusion de deux ou plusieurs mots ; des mots-valises : ornementogenèse, touribotte. « *Ornementogenèse* » vient d'« *ornement* » et « *genèse* ». Quant au néologisme « *Touribotte* », il vient des mots « *tourillon* » et « *botte* » contraction de

²³³ AQUIEN Michèle : *L'autre versant du langage*, José Corti, Paris, 1997, p. 50.

²³⁴ « Toujours son « moi », *Qui je fus*, OC, I, p. 112.

²³⁵ *Connaissance par les gouffres*, OC, III, p. 63.

²³⁶ H.M. : *Saisir*, OC, III, p. 971.

²³⁷ « Bras cassé », *Face à ce qui se dérobe*, OC, III, p. 877.

²³⁸ « Jour de silence », *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, OC, III, p. 1212.

²³⁹ « Le trépané », *La vie dans les plis*, OC, II, p. 182. Dans le poème, le verbe est conjugué à la troisième personne du pluriel : « se suroccupent ».

« *beauvotte* » (1839, Boiste), forme française moderne. De « *baivate* » (1473, in Godefroy), nom de différents insectes volants, attesté dans l'Est et le Nord Est de la France. Michaux traite les mots comme des éléments dont l'usage est ouvert à toute manipulation possible²⁴⁰. Il les détruit et les réunit selon ses moyens et son état d'âme, le mot n'est plus considéré comme une unité sémantique minimale, mais comme une structure flexible et malléable. Le mot devient un matériau semblable à une pâte à modeler à sa guise.

● Soit par déformation d'un mot qui existe déjà : « Cocodrille ! on t'aura »²⁴¹ et « *Complè-te-ment* »²⁴². Ces deux réécritures sont des reproductions de prononciation. C'est la partie sonore des mots qui est mise en relief. Elle met en exergue les difficultés de prononciation de certains mots, mais aussi le mouvement affectif qui accompagne l'énoncé. De ce fait, l'orthographe est délaissée au profit d'une écriture strictement phonétique. L'écriture du mot crocodile est une imitation de la parlure des gamins. Quant au mot « complètement », c'est plutôt l'affectivité qui accompagne le mot lors de son usage qui est décrite dans sa transcription. Dans ce contexte, les tumultes de la diction orale intègrent la parole écrite. Une parole écrite qui considère et enregistre tous les mouvements de la situation d'énonciation. La parole écrite a tendance à s'épurer, mais, chez Michaux, les mots arrivent, sur la feuille de papier, chargés de tous les éléments qui sont intervenus dans la situation d'énonciation.

● Soit par imagination : Meidosem, par exemple. Ces mots inventés sont « l'incarnation syllabique de la fiction »²⁴³ En parlant du mélange de langues de Panurge dans *Pantagruel* de Rabelais, Ariane Bayle écrit : « En associant les langues étrangères à la production de fiction, les auteurs de ces récits contribuent à la réflexion de leur temps sur la capacité des langues. Ils soulèvent des doutes et ouvrent sur un futur »²⁴⁴.

²⁴⁰ Daniel BRIOLET a fait une étude approfondie sur le poème « L'avenir » (OC, I, p.509-510) dans *Le langage poétique : De la linguistique à la logique du poème* (p.55-60). Une étude dans laquelle il explique le système de création des néologismes du poème. — Jeu, tout d'abord, sur « mah » et « ma » — quelquefois pour la seule oreille — dans les vers 1 à 8 : « mah » peut se retrouver dans les mots hindous francisés de « Mahabharata », « mahadevi », « Maharadjah », « Mahatma » (...) « Hondregordegarderie » (vers 9) combine « hongrois », « Honduras », « honte », « gardien », etc. »

²⁴¹ *Qui je fus*, OC, I, p. 120.

²⁴² *Ecuador*, *Op cit*, p. 165.

²⁴³ BAYLE Ariane : « Charabia, polyglossie, langue imaginaire : La langue étrangère du narrateur. Un aspect du discours des narrateurs bonimenteurs dans le récit romanesque européen à la Renaissance », *Frontières et passages ; Les échanges culturels et littéraires*, Rouen, Publication de l'Université de Rouen, 1999, p. 120

²⁴⁴ *Ibidem*

L'avenir de la langue est critiqué par les poètes. Chacun le dit à sa façon. Les poèmes de Michaux sont parsemés de néologismes et de réflexions sur la langue. Toutes ces créations linguistiques participent au renouvellement de la langue et du langage, autant dans le sens des inventions pour remédier aux insuffisances de la langue que dans le sens d'un refus des normes de cette langue imposée. C'est l'avenir de la langue qui est stigmatisée. À cet effet, il y a des poèmes qui sont carrément construits sur une série de néologismes à travers lesquels le poète met en exergue sa quête de régénération de la langue.

RENCONTRE DANS LA FORÊT

D'abord il épie à travers les branches.

De loin il la humine, en saligoron, nalais.

Elle : une blonde rêveuse un peu vatte.

ÇA le soursouille, ça le salave,

Ça le prend partout, en bas, en haut, en han, en hahan.

Il pâtemine. Il n'en peut plus.

Donc, il s'approche en subcul,

l'arrape et, par violence et par terreur la renverse
sur les feuilles sales et froides de la forêt silencieuse.

Il la déjupe ; puis à l'aise il la troulache,

la ziliche, la bourbouse et l'arronvesse,

(lui gridote sa trilite, la dilèche).

Ivre d'immonde, fou de son corps doux,

il s'y évanule et majalecte.

Ahanant éperdu à gouille et à gnouille

— gonilles et vogonilles —

il la ranoule et l'embonchonne,

l'assalive, la bouzète l'embrummanne et la goliphatte.

Enfin ! triomphant, il l'engangre !

Immense cuve d'un instant !

Forêt, femme, terre, ciel animal des grands fonds !

Il bourbiote béatement.

Elle se redresse hagarde. Sale rêve et pis qu'un rêve !

« Mais plus de peur, voyons, il est parti maintenant le vagabond...

et léger comme une plume, Madame »²⁴⁵.

Textes épars, 1934 – 1935, OC, I, p. 416.

Ce poème est truffé de néologismes : sur vingt-cinq vers, dix-sept en comportent. On assiste à une énonciation néologique qui a des équivalents simples ou métaphoriques dans la langue, (par exemple : il la déshabille, la renverse, lui touche la poitrine, etc.). Mais le poète, puise ses mots dans une langue imaginaire pour décrire une passion érotique. S'il est très érotique, le poème se trouve dénué de vulgarité puisque la scène sexuelle (le plaisir sexuel et l'amour physique) est décrite dans une langue peu familière. Michaux crée un lexique érotique qui décrit une scène de viol ; certains néologismes sont fondés sur la base de mots déjà existants : *déjupe* v.10, *assalive* v.18, *arronverse*, v.11, etc. Sur les trente néologismes du poème, il y a vingt-et-un qui sont des verbes. Or, comme le verbe est le noyau autour duquel gravitent les autres éléments de la phrase, la compréhension du texte est brouillée et nécessite une forte implication du lecteur dans l'interprétation des vers, car tous les actes de langage de Michaux ne se livrent pas immédiatement. Dans ce poème, la présence de néologismes est importante : « il la ranoule et l'embonchone » v.17. Parfois, il semble que le poème de Michaux est plus un moyen d'expression personnel qu'une communication, puisque les codes de la communication sont brouillés par un langage qui n'est pas connu du destinataire à moins que le destinataire ne soit le poète lui-même. « Du point de vue de la réception littéraire, un texte caractérisé par un lexique insolite risque de ne pas être compris du lecteur, car ce dernier se trouve alors confronté à des termes qui ne font pas partie du vocabulaire usuel »²⁴⁶. La substance, le matériel phonétique et graphique sont structurés par l'expression « logique » de la pensée créatrice. La langue française est déconstruite par cette intrusion massive de mots nouveaux. Mais, est-ce une destruction de la langue ou une reconstruction de celle-ci ? Le renouvellement de la langue est une obsession chez Michaux, son œuvre abonde de néologismes qui émanent de ses rêves et de son imaginaire. Par ailleurs c'est la recréation d'une langue enfermée dans des codes qui l'étouffent. Le dynamisme de la création et les émotions du poète ne sont pas compatibles avec les restrictions qu'imposent les normes de la langue. Certes, la langue c'est l'expression d'un peuple, d'une manière de pensée ; c'est une direction que suivent tous les individus qui la partagent ; c'est un espace dans lequel toute personne doit trouver sa

²⁴⁵ Voir aussi « Le grand combat », *Qui je fus*, OC, I, p.118-119.

²⁴⁶ VIGNERON Fleur : « Le lexique insolite dans le livre des prouffitz champêtres et ruraux de Pierre de Crescens », *Ecriture de l'insolite*, Recherches sur l'imaginaire, Cahier 33, 2008, p. 27.

place. Mais, quand celle-ci n'offre pas assez d'espace et de matière aux personnes qui la pratiquent, elle doit être restructurée dans ce sens, afin que la communication soit possible à tous les stades de la pensée, que celle-ci soit réaliste, visionnaire ou imaginaire.

Les interjections, les jurons et les onomatopées foisonnent à travers l'œuvre. Ils y conservent leur fonction d'origine, c'est-à-dire exprimer les éléments que les mots ne peuvent pas exprimer. Ils font connaître par le langage des bruits et des sons.

Cet oiseau, pas plus grand qu'un moineau, se tient dans le patio et dans les corridors. Il ne jase ni ne pépie comme font la plupart des volatiles de sa taille. Il siffle, il agite beaucoup la tête, puis émet son sifflement d'appel, comme s'il attendait quelqu'un. Mais personne ne vient. Et il se met à bougonner, à faire « kha ! kha » du fond de la gorge, comme s'il voulait cracher²⁴⁷.

Je vis à présent sur une paire d'oreilles, c'est tout, et petites ! petites... deux perles ! et je n'entends rien avec sauf ceci : « Ziii... Ziiii... Ziiii... »²⁴⁸.

Dans une écriture qui se veut descriptive et précise, les onomatopées concourent à l'amplification des effets d'objectivité. La reproduction exacte des sons « kha ! kha » et « Ziii... Ziiii... Ziiii » dans les passages cités plus haut amplifie la description des bruits entendus par le poète. La présence de l'onomatopée « kha » doublée de la comparaison « Il se met à bougonner (.), comme s'il voulait cracher », renforce l'idée d'objectivité du poète qui souhaite rendre le plus fidèlement possible les événements qu'il vit. Il s'agit d'une « poésie sonore ».

Les onomatopées facilitent la communication de certains éléments comme les sentiments et les sensations.

L'homme s'exprime souvent, comme les animaux, par des cris, réflexes ou non, qui traduisent surtout ses sensations et ses sentiments. Les uns sont de vrais cris : *Bah ! Pst ! Hop !* les autres sont des mots : *Halte !* Il arrive du reste bien souvent que les mots ainsi employés, à force d'usage, soient passés à l'état de cris [...] Toute idée, simple ou

²⁴⁷ *Ailleurs*, OC, II, p. 27-28.

²⁴⁸ *Fragments publiés dans « Les cahiers du sud »*, OC, I, p. 524.

complexe, se traduit par des sons, des groupes de sons, et des bruits, qui forment des mots, signes des idées : *encrier, vivre, demain* (2)²⁴⁹.

Les mots n'expriment pas toujours correctement les mouvements des êtres. Certes, les tropes et les figures de construction sont des éléments très importants qui y participent. Mais,

Combien de ressources sont nécessaires au langage afin de traduire tant et de si fines nuances ! Expressions directes ou figurées, rien n'est déjà de trop pour exprimer des jugements. Or on ne se contente pas de ce premier résultat. Qu'il s'agisse d'un écrivain ou d'un simple causeur, pour arriver à la puissance suprême du style, il lui faut trouver les expressions qui éveillent des sentiments analogues à ceux qu'il éprouve lui-même [...]²⁵⁰.

La traduction de mouvements des êtres vivants, se fait aussi par des bruits et des sons. Les onomatopées sont un complément des mots de la langue. Elles remédient aux insuffisances de la matière verbale. Car, la pensée, les agissements, les révélations ne sont pas forcément conditionnés par la langue. Le langage chez Michaux est en partie indépendant de la langue.

Il est égal pour notre repos que quelqu'un ne soit plus quelqu'un ou du moins le quelqu'un qu'il avait coutume d'être et de présenter aux regards des voisins Quelqu'un est difficile sur la poésie des autres Quelqu'un r r r r... Quelqu'un tchup... tchup... tchup...²⁵¹.

Ce sont les activités des êtres qui sont évoquées par les sons qu'émettent leurs mouvements. Le poète traduit les paroles ou les attitudes de ces personnes par le son général qui se dégage de leurs mouvements. Ces paroles ou ces attitudes ne valent pas la peine d'être rapportées correctement soit parce qu'elles n'ont pas d'importance dans le poème, soit par le fait que le poète est dans l'hésitation ou évite de les dire, d'où la présence des points de suspension. Aussi sont-elles juste suggérées par des répétitions d'onomatopées²⁵².

²⁴⁹ BRUNOT Ferdinand, *La pensée et la langue*, Paris, Masson, 1965, p. 3.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 578.

²⁵¹ *Textes épars 1936-1938*, OC, I, p. 554.

²⁵² Voir aussi, *Le voyage difficile*, OC, III, p. 170.

Les émotions du poète, du narrateur et des personnages ; leur sentiment, leur joie, leur douleur et leur peine se manifestent aussi par les interjections et les onomatopées. Ces derniers correspondent à des cris extériorisant les émotions. Car la traduction des sensations et des émotions est celle qui a le moins d'éléments dans la langue, par le fait qu'il est difficile de les mesurer, de les cerner correctement.

Cette femme sur l'arbre sous lequel je devais passer avait un corps extrêmement blanc, d'une blancheur de panaris bien mûr. Comme elle était nue et pouvait se sentir gênée, en m'approchant, je passai en regardant fixement devant moi, sans lever la tête. Elle tomba sur moi comme un sac. Eh ! Eh ! Eh ! Ses seins dans mon dos, oh, que c'était odieux ! Oh, que je n'aime pas ça ! Et comme il faut courir pour s'en libérer... !²⁵³

À travers ce passage, le poète se retrouve dans une situation embarrassante qui le met dans un état de contrariété. Ces onomatopées sont des interjections exprimant la gêne du poète.

Elles servent aussi à former des adjectifs pour caractériser certains éléments des récits des voyages imaginaires du narrateur-poète.

LES ROCODIS ET LES NIJIDUS

Ce qui étonne en eux, c'est un fond rin-rin. Cependant la race rin-rin n'existe pas. C'est seulement le fond de l'âme des Nijidus qui est rin-rin. Et le fond de l'âme des Rocodis est tout pareil. Quoique secs et d'un physique d'hommes vifs et sans surcharge, ils sont engourdis, indécis et en dessous, semble-t-il, de moyens. Pour ne pas m'éloigner davantage de ma pensée, les Nijidus sont des barnes et des rippe-choux, plus dépourvus de brillant que n'importe quoi, et yayas et gribelés²⁵⁴.

« Rin-rin » et « yayas » sont des adjectifs qualificatifs construits à partir d'onomatopées pour caractériser et traduire l'âme des Rocodis et des Nijidus. Rin-rin traduit l'engourdissement de l'âme des Rocodis et des Nijidus. Ils doivent être des êtres ennuyeux rencontrés par Michaux dans ses voyages imaginaires. Cette onomatopée tire

²⁵³ *En marge de Plume*, OC, I, p. 686.

²⁵⁴ *Ailleurs*, OC, II, p. 37-38.

peut-être son origine du mot *train-train* qui est parfois utilisé pour exprimer l'ennui consécutif à la routine. Quant à *yayas* et les autres néologismes du passage : *barnes*, *rippe-choux* et *gribelés*, ils donnent une image plus ou moins péjorative des *Rocodis* et des *Nijidus*. Si les *Rocodis* et des *Nijidus* sont des êtres d'un monde irréel, le lexique utilisé pour leur portrait appartient lui-même à la fiction ; une sorte de langue inventée. « L'espace est d'abord linguistique, la vision est d'abord nomination, les êtres imaginaires — animaux, ou peuples — sont d'abord des êtres de langage »²⁵⁵.

Les onomatopées font partie du matériau de création des néologismes chez Michaux, ils contribuent à la formation de noms communs, d'adverbes et de verbes. Le monde imaginaire dans lequel évolue sa poésie abolit les frontières de la langue. Ainsi, selon Novalis :

[...] l'imagination possède des pouvoirs absolus, elle est le « plus grand bien de l'esprit » ; elle est indépendante de « toutes les excitations du monde extérieur ». Sa langue est une langue autonome qui n'a pas pour but de communiquer quoi que ce soit. La langue poétique est rigoureusement comparable aux « formules mathématiques » : elles forment un monde en elles-mêmes et ne jouent qu'avec elles-mêmes. Une telle langue est obscure dans la mesure où parfois « le poète ne se comprend pas lui-même ». Ce qui lui importe, ce n'est en effet que « la relation musicale entre les âmes », les successions de sonorités, de tensions diverses qui ne se réduisent plus à la seule signification du mot²⁵⁶.

Le poète exploite la musicalité des onomatopées pour en faire un langage à part entière, comme le suggère Rimbaud dans *Une saison en enfer* : « Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens »²⁵⁷.

GLU ET GLI

et glo et glu

et déglutit sa bru

²⁵⁵ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux, écriture de soi, expatriation*, Paris, José Corti, 1994, p. 449.

²⁵⁶ FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 34.

²⁵⁷ RIMBAUD Arthur : « Délires II. Alchimie du verbe », *Une saison en enfer, Œuvre*, Paris, Bordas, 1991, p. 22.

gli et glo et déglutit son pied
 glu et et s'englugliglolera
 les glousglous
 les sales rats tape dans le tas ! il n'y a que le premier pas ! il n'y a que
 ça ! dans le tas²⁵⁸ !

Ce passage est le début de l'un des premiers poèmes de Michaux. On perçoit un travail sur la sonorité des mots et le rythme du texte. Avec l'allitération en *gl* et les assonances en *o*, *u*, *i*, *ou* qui apportent une musicalité au poème tout en rythmant les mouvements de la création langagière, Michaux traduit une certaine colère « *les sales rats* » dans un langage sonore qui cherche encore ses repères. « Héritière des pratiques futuristes, ces expériences ont pour objectif de « faire éclater les mots arrachés à leur signification, au bénéfice des phonèmes »²⁵⁹. Ce que, plus tard, Isidore Isou exploitera dans son mouvement²⁶⁰.

Les néologismes et les onomatopées sont plus abondants dans les textes de 1922 à 1948 : les premiers écrits de Michaux. « La poésie de Michaux s'adonne ainsi à une sorte d'« esperanto lyrique »²⁶¹ où les vocables de l'enfance viennent s'entrechoquer »²⁶². « [...] le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes »²⁶³.

3.3.4 Les mots autres que français

Le dynamisme de l'écriture, qui met en mouvement la matière verbale et le poète en émoi, recrée simultanément la langue, le monde et le moi. Il repose sur une interaction complexe entre le signifiant et le signifié, l'intérieur et l'extérieur, qui se poursuivra tout au long du travail créateur²⁶⁴.

²⁵⁸ *Qui je fus*, OC, I, p. 110.

²⁵⁹ DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Nathan, 2000, p. 25.

²⁶⁰ Fondateur du mouvement lettriste créé en 1945.

²⁶¹ Cette expression a été employée pour la première fois par René Bertelé à propos de la langue d'Henri Michaux.

²⁶² LEUWERS Daniel : *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 117.

²⁶³ SARTRE Jean-Paul : *Situations. II. Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, p. 64.

²⁶⁴ COLLOT Michel : *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 85.

Les barrières entre les langues du monde sont par moment détruites. A défaut de créer une langue universelle, Michaux emprunte à plusieurs langues des mots qu'il utilise dans l'élaboration de ses poèmes. On y retrouve des langues européennes : le latin, l'allemand, l'italien, l'anglais, l'espagnol et aussi des langues asiatiques telles que le chinois, l'hindou, et quelques mots africains ou carrément des langues inventées : « la langue des Oudemaïs »²⁶⁵. On assiste à une variation diatopique du registre de la langue. Ce qui modifie le code de la communication.

Les mots véritables, fragment de la vérité, ne sont pas les lots originels, ensevelis et mythiquement invoqués. Ce sont ceux qui sont trouvés, forgés, artificiels — en un les mots fabriqués ; tout comme, d'après le récit de la Genèse, Dieu n'a pas révélé à l'homme les noms des choses, lesquelles ne peuvent venir à la connaissance de ce dernier que lorsqu'il les nomme de façon humaine — dans l'acte même de la nomination. Or, chaque mot étranger nouvellement introduit célèbre à nouveau de manière profane, à l'instant de son apparition, l'authentique nomination préhistorique. Et en chacun le génie s'arrache à nouveau à l'esclavage mythique de la seule vie naturelle²⁶⁶.

Comme les langues européennes ont presque toutes, le même alphabet, Michaux les emploie avec leur forme normale : « Os homen deven » (Les hommes doivent) « de banderillo », « adios », « poltergeist », « the thin man » « open-door ».

« *Haben sie fosforos ?*

— *No tengo, caballero, but I have un briquet. »*

Telle est la langue du bord.

Si l'on retient « fosforos » c'est que c'est plus flambant qu'une allumette, par contre « briquet » est bien cet instrument à pierre qui fait du feu. Un artiste européen avec beaucoup de tact écrirait ainsi une jolie langue quadrupède²⁶⁷.

Dans ce passage, Michaux fait usage de quatre langues : l'allemand, l'espagnol, l'anglais et le français. Le code de la communication est brouillé par ce mélange de langues. Mais, Michaux ne traduit pas la conversation. Il se met dans la peau d'un lecteur

²⁶⁵ *Ailleurs*, OC, II, p. 118.

²⁶⁶ LECERCLE Jean-Jacques citant ADORNO Theodor : « Les mots étrangers sont les juifs de la langue », *L'étranger dans la langue*, Paris, Presse Universitaire de Paris Ouest, 2013, p. 26-27.

²⁶⁷ *Ecuador*, OC, I, p. 143.

européen qui essaie de comprendre cet énoncé par un raisonnement en partant de quelques mots (Une traduction de l'énoncé est donnée dans *Notes et variantes* à la fin du livre)*. Cependant, il y a certaines expressions langagières étrangères européennes qui sont traduites dans la suite du texte.

À propos de l'usage des mots étrangers, Jean-Jacques Lecercle, en parlant d'Adorno affirme :

[...] les mots étrangers sont la trace d'un procès de pensée, des « tentatives de formulation qui, pour atteindre exactement la chose pensée, nage à contre-courant de l'usuel clapotage de la langue ». Le « son étranger » qui s'entend dans la langue du commentaire philosophique n'est donc pas tant affaire de mots que de syntaxe – c'est celle-ci qui doit saisir la complexité d'une pensée qui essaie d'aller au-delà des stéréotypes que porte le clapotage habituel de la langue. La fonction des « mots étrangers » est donc principalement affaire de tonalité et de syntaxe (et non simplement de vocabulaire) : elle est de dé-familiariser la langue pour permettre à la pensée d'y émerger²⁶⁸.

La conception de l'usage des mots étrangers chez Michaux reflète en partie cette approche des « mots étrangers ». Les limites de la langue face à la communication des émotions obligent le poète à avoir recours à d'autres langues, à d'autres cultures.

Les mots étrangers ne sont pas seulement des sites d'émergence de la pensée. Ils ont aussi fonction politique : celle d'être des îlots de résistance au nationalisme, qui, comme on l'a vu, a toujours des aspects linguistiques (une nation se définit par une langue avant de se définir par un territoire, même s'il faut pour cela inventer la langue en la différenciant arbitrairement des dialectes voisins). Accueillir dans la langue les mots étrangers, c'est donc faire preuve d'anti-chauvinisme et d'internationalisme...²⁶⁹.

C'est donc aussi à une ouverture à l'Europe et au monde que se livre Michaux en faisant usage de mots étrangers dans sa poésie.

²⁶⁸ LECERCLE Jean-Jacques : « Les mots étrangers sont les juifs de la langue », *L'étranger dans la langue*, Paris, Presse Universitaire de Paris Ouest, 2013, p. 21.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 21.

Il tombe un grand froid. L'évêque est dur d'oreille, d'autre part j'ai parlé pour qu'il entende. Mais son perroquet insiste rageusement pour lui : « Que ? Que ? Que dice ? » (Quoi Quoi Que dites-vous)²⁷⁰.

Certes, ce mélange de langues dans ce contexte obéit à une contrainte lexicale : celle du discours rapporté. Mais tous les mots étrangers qui apparaissent dans les textes de Michaux ne sont pas conduits par cette logique. Certains mots étrangers sont introduits par une absence d'équivalent français. C'est le cas de la plupart des mots chinois. Il est arrivé à Michaux de s'exprimer en ancien français et en latin.

« Venez céans »²⁷¹, dit le squal, et il le mangea. Le squal était mangeur d'hommes, mais l'époque était polie²⁷².

Tum viderunt quia nudi erant²⁷³.

Par contre, pour les langues asiatiques, il procède soit par un emploi du mot sans le modifier, c'est-à-dire qu'il le garde dans sa forme linguistique originale, soit par une transcription du mot avec l'alphabet français.

Le chinois est la langue asiatique la plus présente dans les textes. En effet, le caractère à la fois pictural et scriptural de la langue chinoise exerça une énorme influence sur Michaux. Selon Michaux, « Toute langue est univers parallèle. Aucune avec plus de beauté que la chinoise »²⁷⁴. C'est une langue qui, dans sa pratique graphique, rejoint la philosophie de Michaux. « Le chinois, langue faite pour la calligraphie. Celle qui induit, qui provoque le tracé inspiré »²⁷⁵.

[...] Depuis ces « alphabets » qu'il composait déjà vers 1927, à une époque où il hésitait encore entre l'expression littéraire et l'expression plastique, et qui témoignent bien, chez le jeune poète inquiet de trouver un langage qui lui soit propre, du besoin de certaine rupture avec le langage des mots par la recherche et l'invention de signes, comme d'idéogramme personnels²⁷⁶.

²⁷⁰ *Ecuador*, OC, I, p. 214.

²⁷¹ Venez dedans.

²⁷² *Face aux verrous*, OC, II, p. 450.

²⁷³ *Ecuador*, OC, I, p. 143. Ce qui signifie : « Puis ils virent qu'ils étaient nus ».

²⁷⁴ *Idéogramme en Chine*, OC, III, p. 843.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 833.

²⁷⁶ BERTELE René : « Préface », *Parcours, Henri Michaux Œuvre Complète*, III, p. 431-432.

L'emploi du chinois apparaît avec les idéogrammes chinois, l'alphabet français (la phonétique), et/ou une traduction en français.

Yi Tin, Yi Yang, tche wei Tao Un temps Yin, un temps Yang Voilà la voie, voilà le tao²⁷⁷.

Le « yin » et le « yang » n'ont pas d'équivalent français. René Guénon les définit comme :

Chacun des deux aspects opposés et complémentaires de tout ce qui existe (le yin correspondant à la terre, à la lune, à l'ombre, au froid, à l'eau, à l'humidité, à la passivité, à la féminité ; le yang correspondant au soleil, à la lumière, à la chaleur, à la sécheresse, à l'activité, à la masculinité) et dont l'alternance, l'interaction permanentes produisent la vie, forment le grand principe de l'Ordre universel ou Tao. Yang et yin, lorsqu'ils sont unis, sont représentés par le symbole [...] appelé yin-yang [...]. Conformément au symbolisme de la lumière et de l'ombre, la partie claire de la figure est yang, et sa partie obscure est yin ; et les points centraux, obscur dans la partie claire et clair dans la partie obscure, rappellent que, en réalité, le yang et le yin ne sont jamais l'un sans l'autre. [...] c'est le symbole de l'« Androgyne » primordial, puisque ses éléments sont les deux principes masculin et féminin²⁷⁸.

Si le poète traduit les autres mots des expressions chinoises dans la suite du texte, celui qui vient après est différent puisque les caractères chinois apparaissent sans traduction.

²⁷⁷ *Idéogramme en Chine*, OC, III, p. 839

²⁷⁸ GUENON René : *La Grande triade*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 43-44.

郭 天 水 元
 是 之 决 来
 後 聞 害 遭
 奮 興 退 白
 娃 造 於 茅

*Idéogramme en Chine*²⁷⁹

Les textes en français qui suivent ces textes en chinois ne sont pas des traductions mais, une sorte de réflexion sur certaines idées que véhiculent ces derniers.

Il en est ainsi habituellement pour la plupart de nos spectacles.
 Différence de langue. Difficulté de traduction. Obstacle entre nous
 jamais franchis à coup sûr²⁸⁰.

Le fait que la langue chinoise soit très différente des langues européennes est un obstacle à la traduction des textes chinois que Michaux publie dans son recueil. Il y a des mots chinois qui n'ont pas d'équivalent en français. Les traduire avec des synonymes ou des mots proches de leur sens occasionnerait de trop grandes approximations. Cependant, un effort de traduction a été fait par Yolaine Escande. Elle traduit l'ensemble de cette image d'écriture en style de chancellerie ou des scribes comme un détail de la *Stèle de Cao Quan* (dynastie des Han) datant de 186. Par ailleurs, une traduction de ce même texte a été réalisée mot à mot par une Chinoise²⁸¹. Elle a écrit (en lisant du haut vers le bas et de la gauche vers la droite) : nom Guo, être, après, vieil ou ancien, nom, (saut)²⁸², à ou

²⁷⁹ *Idéogramme en Chine*, OC, III, p.834. Calligraphie tirée du livre de Chiang Yee (fig. 26, p. 61) et imprimée en négatif (l'original est en blanc sur fond noir).

²⁸⁰ *Façon d'endormi, façon d'éveillé*, I, OC, III, p.463.

²⁸¹ La Chinoise s'appelle Fanja, étudiante à la Sorbonne Nouvelle.

²⁸² Elle n'a pas pu traduire ces mots. (d'autres chinois non plus).

de, le milieu, avec, produire, l'eau, catastrophe, (saut), quitter ou reculer, (saut), élément ou le premier, abandon, subir ou souffrir, le blanc ou dire, contradiction ou piquer). Les idéogrammes chinois, par leur forme qui suggère un élément plastique traduisent la position de Michaux qui est à la fois fasciné par l'écriture et la peinture. Ce que René Bertélé souligne en ces termes :

L'idéogramme [...] à mi-chemin entre la forme, [...] représente bien, pour Michaux, une première rupture avec notre écriture habituelle et son abstraction et déjà un effort pour revenir à la source la plus directe de l'expression, l'invention des SIGNES. Je veux y reconnaître aussi le souci primordial d'Henri Michaux : se servir d'un langage qui lui est propre²⁸³.

Certes les idéogrammes chinois ne sont pas une invention de Michaux, mais notre poète, dans sa quête d'une écriture personnelle, a fini par inventer des signes. Une écriture, des marques faites intentionnellement ; une représentation matérielle de sa quête de « se servir d'un langage qui lui est propre ». Car pour lui la langue impose dans son usage, une ligne directrice de la parole, du langage.

Langues d'application, de direction, organisatrices.

Devenue entreprise, la langue, sans qu'on y ait pris garde, occupe la place des murmures, des plaintes, sourdes ou vives, des appels ; commandante.

Destinée à être UNE ADMINISTRATION, où toute conscience va devoir entrer.

Maîtresse, la langue couvrira tous les besoins (!) : Ainsi font les tyrannies.

Les menottes des mots ne se relâcheront plus²⁸⁴.

Par conséquent, Michaux s'exerce aux signes dans l'écriture de certains textes qui sont : *Par des traits*²⁸⁵, *Par la voix des rythmes*²⁸⁶, *Idéogramme en Chine*²⁸⁷.

²⁸³ BERTELE René : « Note pour un itinéraire de l'œuvre plastique d'Henri Michaux », *L'Herne*, Paris, Raymond BELLOUR, p. 350.

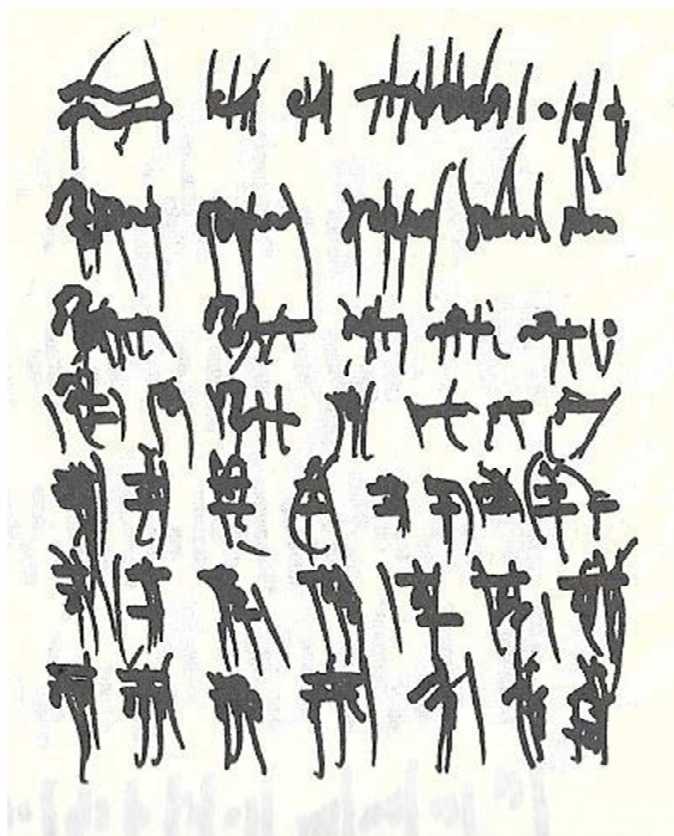
²⁸⁴ *Par des traits*, OC, III, p. 1281.

²⁸⁵ OC, III, p. 1233.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 763.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 815.

C'est une sorte de peinture ayant les caractéristiques de l'écriture : le geste, le mouvement. Mais, l'incommodité des langues à écriture pictographique et idéographique (par rapport à celles à écriture alphabétique) révèle un grand obstacle à la vulgarisation de ces dernières, compte tenu de leur nature « abstraite ».



Par des traits, OC, III, p. 1276.

Le poème « Iniji »²⁸⁸ est une parfaite illustration du mélange de langue. Dans ce poème le français se mêle à l'italien, à l'arabe et à une sorte de langue inventée inspirée de l'hindi.

Ce poème est écrit en quatre langues :

-le français

-l'arabe :

Djinns

djinns

²⁸⁸ *Vents et poussières*, OC, III, p.189-197. Version intégrale du poème dans l'annexe.

djins dinn dinn
qui inanimement Iniji

-l'italien

Ah lasciate
Lasciate

- et une langue inventée (plus proche du hindi) par Michaux.

Annaneja Iniji
Annaneja Iniji
Annamajeta Iniji

Le français est la langue de base sur laquelle se greffent les autres langues. Tout d'abord, le poème commence en français avec beaucoup de répétitions et de parallélismes. C'est le nom Iniji qui est inventé comme la plupart des noms propres de l'œuvre. Le poète évoque les souffrances de la jeune fille, puis d'une autre, Ariane, avant d'utiliser une langue créée à partir d'onomatopées et / ou de l'hindi. Ce mélange est bouleversant dans la mesure où, dans certains passages, le code de la communication semble brouillé et qu'il est difficile de comprendre le texte.

Si tu vas Nje
Nja va da
Si tu ne njas
njaras ra pas

Ce poème fait partie des poèmes qui exaltent l'harmonie des sonorités²⁸⁹.

Novalis propose, marque des temps modernes, une rigoureuse distinction entre langage et contenu, et cela au profit du langage, et suggère « des poèmes qui ne veulent être que sonores et harmonieux, mais dépourvus de signification et de cohérence ; quelques strophes tout au plus semblent compréhensibles, simples fragments de choses diverses et éparses »²⁹⁰.

²⁸⁹ Il y a plusieurs travaux qui ont été réalisés sur ce poème (voir *Les rêveries de l'écriture chinoise* : Victor Segalen, Paul Claudel, Henri Michaux de Xiao fu Ding, p. 240-255). De ce fait notre analyse s'arrêtera à la spécificité du lexique.

²⁹⁰ FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 35.

Le poète ne fait pas de traduction en note de bas de page ou comme l'italien qu'il a traduit dans la suite du poème et qui signifie : « laissez-moi ». C'est une langue proche du Zaoum inventé par les futuristes russes.

Les futuristes russes veulent davantage ; ils rêvent d'un langage transmental et suprationnel, le *Zaoum*. Il s'agit de créer des mots imaginaires faits de syllabes ou de lettres isolées sans rapport avec la langue russe. On est proche là d'une poésie phonétique qui ferait presque penser à la « sorcellerie évocatoire » chère à Mallarmé et à une sorte de magie incantatoire. Les mots seraient comparables, toutes proportions gardées, aux prières dont les fidèles épousent la scansion mais ne saisissent pas le sens. Il y a, en fait, une volonté de se dessaisir du sens des mots, d'instaurer une coupure entre le signifiant et le signifié à partir de mots inventés mais aussi déformés (comme le feront plus tard un Raymond Queneau ou un Henri Michaux)²⁹¹.

La langue française ne suffit presque plus à la réalisation du poème. Le poète va à la conquête des autres langues pour capter les mots appropriés à l'instant d'énonciation. Chaque mot étranger emprunté arrive chargé de l'émotivité qui accompagne l'élaboration du poème. Ces emprunts ne sont pas gratuits, ils répondent à une nécessité langagière particulière et importante dans la mise en forme du texte. Le poème est désormais le champ de tous les possibles linguistiques. Le poète contourne la langue : il fait des emprunts à d'autres langues ; il crée des mots à partir de mots existants ou de son imaginaire. « Chez l'écrivain la pensée ne dirige pas le langage du dehors : l'écrivain est lui-même comme un nouvel idiome qui se construit, s'invente des moyens d'expression et se diversifie selon ses propres sens »²⁹².

3.4 L'hétérogénéité du discours

Il existe deux types de structure énonciative, une marquée par la première personne, un présent d'énonciation dominant et la présence d'indices déictiques qui fait voir des situations de communication directes entre le locuteur et un allocutaire ; le discours, et l'autre marqué par une situation de communication gommée, indiquée par le choix de la troisième personne, le passé simple ou le présent de narration comme dans le

²⁹¹ LEUWERS Daniel : *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 66.

²⁹² LEFORT Claude citant Merleau-Ponty : *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, p. III.

récit ; le narratif. Mais, chez Michaux, il est difficile de classer la structure énonciative de l'œuvre dans un type précis d'énonciation, car ces deux structures s'imbriquent et s'entremêlent.

De T.

Indigents à présent
 mais le cœur est encore riche
 « Viens, dit aussi bien le plus pauvre
 dès qu'apparaît un étranger
 « viens dans ma maison
 « comme tu viendras dans un vaste domaine
 « Et prends, et mange abondamment ».

Ils ne se précautionnent pas
 contre l'homme venu d'ailleurs
 Un Dieu, pensent-ils
 Un Dieu a revêtu la forme d'un voyageur
 C'est pour nous secourir
 disent-ils avec simplicité
 C'est pour nous éclairer

Textes épars 1960-1966, OC, III, p. 293.

Dans ce passage, chaque strophe est introduite par une présentation de la situation qui fonctionne comme un exorde.

Indigents à présent
 mais le cœur est encore riche [...]]

Ils ne se précautionnent pas
 contre l'homme venu d'ailleurs [...]]

Ces vers exposent les faits (la générosité des pauvres et leur considération de l'étranger) dans une narration qui prend la forme d'un récit. Mais, à la suite de ces vers, Michaux insère les paroles de ces pauvres dans le texte. Il fait parler et agir les personnages comme dans le poème dramatique. Dans la première strophe, elles sont introduites par le discours direct formel, et dans la seconde, elles sont introduites par le discours direct libre (absence de guillemets, mais présence de verbe introducteur).

L'introduction des paroles des différents narrateurs (s'il y en a) dans les poèmes se fonde dans le texte par l'usage du discours direct formel et/ou libre. Le fait que la plupart des poèmes de Michaux s'inspirent de tous les genres littéraires, donne parfois à voir une spécificité énonciative caractérisée par différentes formes de discours théâtral. On distingue à la fois dans certains poèmes une énonciation qui relève du discours et une « énonciation historique »²⁹³. La relation d'évènements, l'expression de soi et la communication avec autrui coïncident souvent dans un même poème.

LA SÉANCE DE SAC

*Je crache sur ma vie. Je m'en désolidarise.
Qui ne fait mieux que sa vie ?*

Cela commença quand j'étais enfant. Il y avait un grand adulte encombrant.

Comment me venger de lui ? Je le mis dans un sac. Là je pouvais le battre à mon aise. Il criait, mais je ne l'écoutais pas. Il n'était pas intéressant.

Cette habitude de mon enfance, je l'ai sagement gardée. Les possibilités d'intervention qu'on acquiert en devenant adulte, outre qu'elles ne vont pas loin, je m'en méfiais.

À qui est au lit, on n'offre pas une chaise.

Cette habitude, dis-je, je l'ai justement gardée, et jusqu'aujourd'hui gardée secrète. C'était plus sûr.

Son inconvénient — car il y en a un — c'est que grâce à elle, je supporte trop facilement des gens impossibles.

Je sais que je les attends au sac. Voilà qui donne une merveilleuse patience.

Je laisse exprès durer les situations ridicules et s'attarder mes empêcheurs de vivre.

La joie que j'aurais à les mettre à la porte en réalité est retenue au moment de l'action par les délices incomparablement plus grands de les tenir prochainement dans le sac. Dans le sac où je les roue de coups impunément et avec une fougue à lasser dix hommes robustes se relayant méthodiquement.

²⁹³ C'est une expression d'Emile Benveniste (1966) : Récit des évènements passés sans aucune intervention du locuteur.

Sans ce petit art à moi, comment aurais-je passé ma vie
décourageante, pauvre souvent, toujours dans les coudes des autres ?

Comment aurais-je pu la continuer des dizaines d'années à
travers tant de déboires, sous tant de maîtres, proches ou lointains, sous
deux guerres, deux longues occupations par un peuple en arme et qui
croit aux quilles abattues, sous d'autres innombrables ennemis.

Mais l'habitude libératrice me sauva. De justesse il est vrai, et
je résistai au désespoir qui semblait devoir ne me laisser rien. Des
médiocres, des raseuses, une brute dont j'eusse pu me défaire cent fois,
je me les gardais pour la séance du sac.

La vie dans les plis, OC, II, p. 159-160.

Le poème commence par un indicateur de temps : « quand j'étais enfant ». Ce qui permet de situer le début du « poème-récit » dans une chronologie. Des éléments qui précisent la position de l'énoncé dans un contexte discursif narratif avec un narrateur interne qui est à la fois l'auteur. À cet effet, le texte renvoie à une sorte d'autobiographie où le poète raconte son histoire. Brusquement, au paragraphe suivant, intervient une phrase interrogative directe partielle : « Comment me venger de lui ? ». D'où un changement de discours dans une énonciation de circonstance directe de communication qui constitue une interrogation sur les moyens de résoudre le conflit. Puis la narration qui suit devient une réponse à la question posée. Aux paragraphes 9 et 10, les interrogations directes et partielles reviennent :

Sans ce petit art à moi, comment aurais-je passé ma vie
décourageante, pauvre souvent, toujours dans les coudes des autres ?

Comment aurais-je pu la continuer des dizaines d'années à
travers tant de déboires, sous tant de maîtres, proches ou lointains, sous
deux guerres, deux longues occupations par un peuple en arme et qui
croit aux quilles abattues, sous d'autres innombrables ennemis.

L'absence de point d'interrogation, à la fin de la seconde phrase, n'affecte pas sémantiquement le caractère interrogatif direct de l'énoncé. C'est plutôt une absence due à la longueur de la phrase (une marque de l'oralité dans l'écrit : la perte de l'intonation lexicale finale qu'exige une phrase interrogative). Le dernier paragraphe se présente comme la situation finale d'un récit. Cependant, il existe des poèmes purement narratifs qui relèvent de l'observation et de la description. On y distingue l'alternance de discours et de récit dans une trame plutôt narrative.

Mon deuxième mariage se déroula selon la cérémonie dite du pieu et de l'astroquet. C'est le plus que l'on put obtenir. Encore fus-je jusqu'au dernier moment menacée du mariage par l'ioule et l'olaca.

Vu les circonstances, ma dot fut de cinquante fèves. Encore se dût-on endetter pour les acquérir d'une infinité de jours de travail.

De ces cinquante fèves au moins douze étaient corrompues ou de l'espèce bâtarde des Funchs dont bien improbablement le précieux arbre d'Ipnasi pouvait sortir.

Le père de mon fiancé le fit remarquer. On passa outre, la cérémonie étant déjà trop avancée. Il n'insista pas, mais au moment de l'Undu, au lieu de lever la main, il renversa la table, les fèves et le petit Aran tutélaire. Ainsi le mariage n'eut pas lieu. J'en fus retirée par une sorte de miracle quoique avec une perte de plusieurs fèves qu'on ne put retrouver, perte dure pour notre famille déjà si éprouvée²⁹⁴.

Le titre du poème « L'étrangère raconte » annonce que le texte sera un discours. Mais si l'on tient compte des « tiroirs verbaux », le temps dominant dans le poème est le passé simple, temps du récit par excellence. La locutrice semble garder une distance avec le contenu de ce qu'elle raconte en faisant usage du passé simple. Mais l'usage de la première personne et le fait que la narratrice participe aux événements relatés, trahit cette distanciation. Elle ne raconte pas des événements imaginaires, mais des choses qu'elle a vécues. Pour autant, il s'agit d'un récit qui introduit les indices formels du discours dans le texte : les guillemets sont supprimés, mais le verbe introducteur « raconte » (dans le titre) donne des indications sur le fait que Michaux écrit un poème-récit dans lequel il introduit un discours. On obtient une forme mixte : récit à la première personne, conduit au passé simple.

3.4.1 La multiplicité des voix

Selon Oswald Ducrot, le sujet de l'énonciation n'est pas toujours une instance unitaire.

L'énonciation littéraire diffère d'un échange ordinaire, car il n'y a pas de contact entre l'auteur et le lecteur. Le canal choisi est celui de l'écrit passant par un récit, fictionnel ou non fictionnel, investi d'une recherche esthétique, ce qui modifie donc considérablement les

²⁹⁴ « L'étrangère raconte, 4 », *Textes épars 1938-1939*, OC, I, p. 702.

conditions de production de l'énoncé littéraire. L'énonciation littéraire, quelle que soit son aspiration mimétique, est le lieu d'une construction d'échanges, de voix, d'instances qui élaborent une véritable polyphonie. L'énonciation littéraire construit des mondes divers dans lesquels la parole est donnée à des narrateurs, à des personnages, à des êtres imaginaires, à des animaux, à des objets, à des plantes. Tout un concert de subjectivités s'exprime et clame leurs émotions, leurs visions, leurs attentes [...] ²⁹⁵.

Le langage poétique est en proie aux souffles de l'émotion créatrice. La multiplicité et l'ambiguïté de l'homme paraissent se révéler dans ses poèmes. Il semble exister plusieurs narrateurs ou, dans certains textes, un narrateur à facettes multiples. À ce propos, Raymond Bellour écrit :

Il y a bien, dans ces livres signés Henri Michaux, un homme, un écrivain, « l'auteur », « H. M. », « je », un narrateur devenant déjà personnage, s'inscrivant dans un parcours dérivant de pronoms personnels et de doubles. Ils sont conçus de façon telle qu'ils semblent aussi bien proliférer à partir d'un premier corps d'origine que le rendre possible, mais toujours virtuel. Ce n'est que par degrés, sans aucun terme d'assuré, que l'on passe du plus fictif à ce réel probable qui désigne malgré tout « quelque part, quelqu'un » : Henri Michaux et derrière lui l'homme qui dit « je », et semble ainsi tout ramener à un soi-même pour se faire disparaître plus sûrement en tant qu'entité séparée de l'œuvre par laquelle ce tournoiement d'identités s'exerce. Telle est la force singulière de la discrétion légendaire de Michaux, de sa capacité d'effacement à l'intérieur de l'institution littéraire comme par rapport aux normes et aux codes qu'elle engendre : on y reconnaîtra une façon de ne rien tenir que de soi, mais pour pouvoir d'autant mieux devenir, si l'on peut dire, matière et objet de son propre mythe ²⁹⁶.

Le narrateur chez Michaux est un être un difficile à identifier. Ce que Michaux explique quelquefois, dans ces poèmes.

²⁹⁵ CALAS Frédéric : *Leçon de stylistique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 35.

²⁹⁶ BELLOUR Raymond : Michaux l'intermédiaire. *L'Homme*, 1989, tome 29 n°111-112. Littérature et anthropologie. pp. 194-207. doi : 10.3406/hom.1989.369157
url : /web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1989_num_29_111_369157
Consulté le 03 novembre 2014

DESTINÉE

A

Déjà nous étions sur le bateau, déjà je partais, j'étais au large, quand, m'arrivant tout d'un coup, comme l'échéance d'une dette, le malheur à la mémoire fidèle se présenta et dit : « C'est moi, tu m'entends, allons, rentre ! » et il m'enleva, ce ne fut pas long, et me ramena comme on rentre sa langue.

Déjà sur le bateau, déjà l'océan aux voix confuses s'écarte avec souplesse, déjà l'océan dans sa grande modestie s'écarte avec bonté refoulant sur lui-même ses longues lèvres bleues, déjà le mirage des terres lointaines, déjà... mais tout à coup...

Quand le malheur prenant son panier et sa boîte à pinces, se rend dans les quartiers nouvellement éclairés, va voir s'il n'y a pas par là un des siens qui aurait essayé d'égarer sa destinée...

Le malheur suivant la piste des siens, quand il arrive à poser sa patte énorme sur celui-ci, le malheur trouve sa joie. Le malheur a bien vite sa joie. Le bonheur doit travailler beaucoup plus longtemps.

Le bonheur fait une erreur et cette erreur le raye ; le malheur fait une erreur et ce n'est rien, il s'y enfante une nouvelle fois.

Le malheur m'ayant donc manqué (car je pus remonter à bord ; ce fut un miracle, le sais) ne se tenait plus de rage. Il se demandait : « Comment vais-je l'attraper cette fois, le gaillard ? Il commence à se faire aux coups. Je ne peux pas le laisser ainsi — surtout pas lui, il est de ceux qui me proclament. »

Le malheur se battait les flancs.

Et la situation en ce moment est telle. On ne sait pas qui l'emportera. Il y a un rien d'espoir. Dans le remous la tête apparaît.

En marge de « Plume », OC, I, p. 670.

Dans cette séquence de « Destinée », il s'agit de deux voix, deux « moi » qui ne sont pas opposés, du moins quand il s'agit du malheur. Ici, la dimension dialogique est marquée par une coïncidence entre le locuteur et l'énonciateur. Le locuteur reprend le dessus au paragraphe trois et continue la narration des faits qui se sont déroulés sur le bateau. À la séquence E, le locuteur et l'énonciateur s'alternent dans la narration du poème. Mais ils ne seront pas d'accord sur un certain point.

Celui qui a une épine dans l'œil, a bien du mal à dormir. Et, l'avenir de l'oreille ne l'intéresse pas. Dormir, s'il pouvait seulement dormir. Mais la paupière recouvrant son mal comme une bosse... Oh, monde exécrable, ce n'est pas facilement qu'on tire du bien de toi.

Non, l'épine dans l'œil n'est pas l'avenir de l'oreille, c'est presque toujours la multiplication insensée de la race œil, et le malade finit dans la folie.

Le locuteur affirme que les problèmes qui empêchent l'œil de fonctionner correctement représentent un avenir prometteur de l'oreille. Par contre, l'énonciateur affirme que c'est plutôt la quête inutile de la vue par d'autres moyens qui peut entraîner le délire et la perte de la victime.

Cette lutte pour s'affirmer peut même aller jusqu'à des associations de phrases contradictoires dans un même texte. En effet, les contradictions sont fréquentes dans l'œuvre, on observe des passages où des phrases opposées se suivent. La cohérence entre les parties du texte est alors brouillée. Ce qui résulte de la dissonance entre le locuteur et l'énonciateur. Le discours est comme dédoublé, comme si deux voix distinctes s'y exprimaient simultanément. Monica Tilea parle de « l'écriture de *l'impersonne* »²⁹⁷ (elle aborde les questions du « moi multiple » et « l'impersonnalisation créatrice »). Deux voix en lutte permanente réfutent instinctivement les idées de l'autre ou sont dans une logique du dialogue avec ou sans opposition.

MOI se fait de tout. Une flexion dans une phrase, est-ce un autre moi qui tente d'apparaître ? Si le OUI est le mien, le NON est-il un deuxième moi ?

Moi n'est jamais que provisoire (changement face à un tel, moi ad hominem changeant dans une autre langue, dans un autre art) et gros d'un nouveau personnage, qu'un accident, une émotion, un coup sur le crâne libérera à l'exclusion du précédent et, à l'étonnement général, souvent instantanément formé. Il était donc déjà constitué.

On n'est peut-être pas fait pour un seul moi. On a tort de s'y tenir. Préjugé de l'unité. (Là comme ailleurs la volonté, appauvrissante et sacrificatrice.)

Dans une double, triple, quintuple vie, on serait plus à l'aise,

²⁹⁷ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 96-100.

moins rongé et paralysé de subconscient hostile au conscient (hostilité des autres « moi » spoliés).

La plus grande fatigue de la journée et d'une vie serait due à l'effort, à la tension nécessaire pour farder un même moi à travers les tentations continues de le changer.

On veut trop être quelqu'un.

Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prête.) Une moyenne de « moi », un mouvement de foule. Au nom de beaucoup je signe ce livre²⁹⁸.

La pluralité des narrateurs fait des textes un répertoire d'idées qui ne sont pas forcément associables. Ce sont des phrases qui arrivent de divers horizons et convergent vers un même objectif : le poème. Octavio Paz qualifie le poète d'homme pluriel : « L'homme est pluralité et dialogue, s'accordant indéfiniment et se réunissant à lui-même, mais indéfiniment aussi se séparant de lui-même. Notre voix est multiple. Nos voix sont une seule voix²⁹⁹ ».

Le poème peut alors n'être plus qu'un champ de mots regroupés sans cohérence, surtout quand les marques typographiques comme l'italique ou le gras ne marquent pas les différents discours des voix en communication.

Une brèche, qu'est-ce que ça fait ?

un rat, qu'est-ce que ça fait ?

une araignée ?

Étant mauvais cultivateur je perdis mon père

non, n'apportez pas de lumière

donc je le perdis³⁰⁰.

On relève ainsi des passages qui frisent le coq-à-l'âne. La cohérence et la cohésion que tout énoncé exige sont réfutées.

Le récit de Michaux est en effet toujours essentiellement fracturé par quelque chose de plus profond encore que le pouvoir de la conscience, bien que cette fracture passe aussi par celle que la conscience introduit

²⁹⁸ H. M. : « Postface », *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 663.

²⁹⁹ PAZ Octavio : *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1956, p. 221.

³⁰⁰ « Immense voix », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 775.

et coïncide souvent avec elle. Et cela sans que cette fracture soit en rien réductible aux pouvoirs spécifiques de l'image, aux cristallisations, aux arrêts de langage dont l'image est porteuse. La cohésion du récit n'est tout simplement pas possible en tant que telle. Soit que de façon purement interne les motifs de l'action semblent dissociés, minés par un principe d'incohérence supérieure proche de ce que relevait Blanchot ; soit que de façon plus visible le récit s'effondre sur lui-même pour se résoudre en passages, en fragments, en « tranches de savoir»³⁰¹.

Par ailleurs, le locuteur s'efface devant l'énonciateur. Cela se distingue aisément dans certains poèmes tels que « Je vous écris d'un pays lointain »³⁰².

Le passage du récit au discours signale fréquemment la multiplicité du sujet et l'hétérogénéité de son langage : loin d'être une identité stable, il se perd dans un parcours de pronoms, faisant émerger l'hétérogène dans le langage. Le flottement identitaire est poussé à son comble lorsque les textes adoptent l'identité fictive et lyrique d'une voix de femme, par exemple dans « Je vous écris d'un pays lointain », « La Ralentie », « L'Espace aux ombres » ou encore certains textes d'« Adieux d'Anhimaharua »³⁰³.

Michaux passe du discours au récit, en entrant en communication directe avec le lecteur et en l'associant au déroulement :

- d'une conversation,

Dimanche 11 mars.

Voulez-vous que je vous dise ? Je suis une bonne pompe. Les impressions les plus fortes, les plus vitales ne tiennent pas longtemps. Je les refoule au profit des suivantes et les oublie, et il en est ainsi des autres dans la suite, et puis encore de celles-ci pareillement. On dit que je compte déjà un certain nombre d'années. Je n'ai jamais eu dans ma

³⁰¹ BELLOUR Raymond. « Michaux l'intermédiaire », *L'Homme*, 1989, tome 29 n°111-112. Littérature et anthropologie. pp. 194-207. doi : 10.3406/hom.1989.369157

url : /web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1989_num_29_111_369157

Consulté le 03 novembre 2014

³⁰² *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 590-595.

³⁰³ ROYÈRE Anne-Christine : *Henri Michaux, voix et imaginaire des signes*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 24.

vie plus de quinze jours. D'une seconde à quinze jours, voilà toute ma vie.³⁰⁴

- d'une narration

LA VIE DE L'ARAIGNEE ROYALE

L'araignée royale détruit son entourage, par digestion. Et quelle digestion se préoccupe de l'histoire et des relations personnelles du digéré ? Quelle digestion prétend garder tout ça sur des tablettes ?

La digestion prend du digéré des vertus que celui-là même ignorait et tellement essentielles pourtant qu'après, celui-ci n'est plus que puanteur, des cordes de puanteur qu'il faut alors cacher vivement sous la terre [...] ³⁰⁵.

- ou en l'interpellant.

C'est un Michaux ouvert et soucieux (dans l'instant de la création de ce texte) de la portée communicative de son message. Le récepteur du message semble proche et impliqué dans le récit. Dans « Tempérament de nuit », Michaux écrit :

Mais revenons aux rêves, et au second en fréquence, celui de la chambre. Pourquoi une chambre ? Pourquoi si souvent ? Il s'agit presque toujours de chambres simples, sans aucune recherche, banale, comme un train et où, comme dans le compartiment et plus encore, souvent il ne se passe rien, ou rien de remarquable.

Pour moi une chambre, à une certaine époque, c'était tout dire. Une chambre pour moi seul.

Oui, ce devrait être cela. Une chambre, c'était être à l'abri. [...] Revenons à cette représentation. Revenons-y plus d'une fois, sa signification certainement pas épuisée [...] ³⁰⁶.

Michaux marque la présence d'un récepteur concret, réel et non virtuel dans ce récit comme dans un dialogue (où les parts de parole ne sont pas équilibrées). L'usage de l'impératif : « revenons » et la présence de l'adverbe « oui » qui dans ce contexte renvoie à une réponse positive à une question (qui ne figure pas dans le texte). Ce récit est avant

³⁰⁴ « Retour à la ferme de Guadalupe », *Ecuador*, OC, I, p. 174.

³⁰⁵ *La nuit remue*, OC, I, p. 445-446.

³⁰⁶ « Tempérament de nuit », *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, OC, III, p. 468.

tout une conversation entre Michaux et un psychiatre, par exemple, à qui il raconterait ses rêves. Mais cette manière d'écrire est aussi un appel au lecteur potentiel de ces textes. Cela ne fonctionne pas comme dans les pièces de théâtre (écrites) où la conversation ne va pas au-delà du texte. Chez le poète, les interpellations ont une double portée communicationnelle. Le lecteur virtuel est autant touché que le destinataire réel (ou premier) du texte.

Le mimétisme m'a longtemps paru un de ces attrape-savants comme il en existe tant. Souvent, je sentis par ailleurs, et aujourd'hui ma virginité de vue, d'observation refaite pour ainsi dire, je constate une fois de plus, le mimétisme des choses, des objets inanimés. Cent exemples pour un. Ainsi, rien n'est malin comme une île. Pas une chose sur notre planète, je vous assure, ne ressemble autant à un nuage qu'une île. On s'y laisse prendre à chaque fois. Si les capitaines de navire ne s'obstinaient pas à y aller voir de plus près...³⁰⁷.

L'expression « je vous assure » est destinée au lecteur puisqu'ici, il s'agit d'un récit de voyage. Les récits de voyage ont pour fonction de faire vivre au lecteur, des lieux inconnus ou vus sous un autre angle.

Les interpellations du lecteur se manifestent aussi à travers des interrogations.

TROIS PAGES DU LIVRE
DES RENCONTRES SINGULIERES

Dans la ferme éloignée, on trouva, dans un grand silence, un cerf immobile dans un châle, l'armoire ouverte, des billets épars et le voleur en un coin, tête tranchée, qui tenait encore la clef. Il avait la mine fatiguée et l'air dans le grand silence d'écouter. — D'écouter ? Vraiment ?

Un scaphandre fut trouvé dans une poubelle. On fut étonné. « Et le scaphandrier ? » demandait-on. Ô monde immense ! Le modeste t'épouse et l'aveugle s'y retrouve. — Mais pourtant, le scaphandrier ?

À tue-tête dans un fiacre la prude crie le secret de sa vie. Elle crie ; mais un parasol, s'entrouvrant, l'étouffe. — Etrange ! Un parasol ? dites-vous. Qui le croira ? — un parasol qu'elle venait de s'approprier.

³⁰⁷ *Ecuador*, OC, I, p.150.

Le cardinal, dans sa mauvaise foi, se faisait pour la grand-messe doubler par son marmiton. Par son marmiton ? — par son marmiton qui adorait tout ce qui est ecclésiastique. Mais un fakir converti, resté clairvoyant, rejetait la bénédiction d'un air superbe et brandissait un cobra — un cobra ? — un cobra dont il n'avait voulu se dénantir.

Cependant un obus entre et le transept s'effondre. — « L'obus a aimé les vues larges », dit l'insolent. Mais un éclat lui saute dans la bouche. Pauvres mots à jamais perdus.

Un équilibriste (l'équilibriste comme le capitaine d'un navire jamais ne perd courage), un équilibriste se retint à la flamme d'une chandelle. — D'une chandelle, est-ce possible ? — Hélas ! la flamme était mourante. Pauvre équilibriste ! Comme nous te comprenons ! [...] ³⁰⁸.

Dans le premier paragraphe, l'interrogation vient mettre en doute les propos du poète. C'est une interrogation personnelle qui interpelle le poète lui-même sur la véracité de ce qu'il affirme.

Il avait la mine fatiguée et l'air dans le grand silence d'écouter. __
D'écouter ? Vraiment.

Michaux laisse presque toujours planer la notion du doute sur ces propos. Il n'impose pas ses idées. Il les expose. Il les présente comme une des multiples facettes de la conception des choses et du monde. Dans les paragraphes 3 et 4, les interrogations font office de dialogue, il s'agit d'un « moi multiple ».

__ Etrange ! Un parasol ? dites-vous. Qui le croira ? __un parasol
qu'elle venait de s'approprier.
__ un cobra ? __un cobra dont il n'avait voulu se dénantir.

Des réponses sont données aux questions posées. Ce passage met en scène un « moi multiple ». On assiste à un dédoublement du locuteur. Le poète apporte parfois des corrections à ses propres propos.

Il naît une fraise, non, un œil, non, une verge de chat. Des éclairs
l'accompagnent et de formidables couteaux, qui ont « vu rouge ». On

³⁰⁸ *Textes épars 1942-1945*, OC, I, p. 754-755.

remarque la présence d'une aile volante, une aile qui promettait d'aller loin. Ce qu'elles font toujours croire³⁰⁹.

Les différents « moi » s'apportent mutuellement des corrections. On assiste à des rectifications, des modifications ou des précisions apportées à une assertion. Ce qui crée une mise en débat de l'idée évoquée dans le poème. Cette mise en débat ne se limite pas aux « moi » du poète, elle va au-delà, et c'est parfois le lecteur qui est amené à participer à la discussion de façon directe ou indirecte.

RENCONTRE

Un chien me rencontra près du lac. Il m'appela. Je ne le connaissais pas. Je n'avais rien pour lui. Je lui répondis par de bonnes paroles. Il me suivit. Il gratta mon imperméable de ses pattes. Je devins silencieux. Il pleuvait. Par ce temps même un loup est transi. J'allongeai les pas. La distance entre nous grandit, tandis que de côté et d'autre il furetait. Au-delà d'un carrefour, je me trouvai seul. Il m'avait abandonné.

Je rentrais lire [...] Venait-il du village ? Porte fermée (il faisait froid dans le couloir), j'avais des repentirs. Et si je l'adoptais ? Mais ne suis-je pas un chien moi-même et ne cherchant on ne sait quoi ? Deux heures après, je sors pour aller dîner. Il est là. La confiance est là devant ma porte, la confiance, l'éternel maillon de toute chaîne. Voilà donc ce que stupidement j'ai fait. Mes bonnes paroles, il les a prises pour un acte d'adoption. Je ne dis plus rien. Nous descendons les degrés de l'escalier. [...] Je le cherche. Il n'est pas dans l'entrée. La cuisine l'aura intercepté. J'y vais, tout à coup commandé par notre étrange alliance. Il n'y est pas. On ne l'a pas vu. On ne le connaît pas. [...] Je me tais. Ce que j'ai dit a paru étrange. On me questionne. Je réponds évasivement. Moi-même, je me questionne. Enfin ce chien, pourquoi se voulait-il près de moi, sans plus ? Une erreur de sa part ? Ou que voulait-[il] signifier³¹⁰ ?

Dans ce poème, Michaux fait une rencontre inopinée avec un chien qui s'attache à lui. L'action du chien va susciter beaucoup d'interrogations.

³⁰⁹ « IV. Leurs secrets en spectacle », *Vents et poussières*, OC, I, p. 180.

³¹⁰ *En marge de « Vents et poussières »*, OC, III, p. 215-216.

Venait-il du village ?

Et si je l'adoptais ? Mais ne suis-je pas un chien moi-même et ne cherchant on ne sait quoi ?

Enfin ce chien, pourquoi se voulait-il près de moi, sans plus ? Une erreur de sa part ? Ou que voulait-[il] signifier ?

Ces interrogations du poète sur son rapport au chien, ne sont pas que personnelles. Elles sont aussi destinées au lecteur. Ce sont des interrogations qui impliquent une participation du lecteur à l'écriture du poème. Des réflexions se greffent sur l'acte de lecture. Certes, le lecteur fait des réflexions sur ce qu'il voit entre les lignes, mais celles-ci sont différentes car elles sont imposées par le poète sous forme d'interrogations. Le poème finit sur des interrogations qui laissent un goût d'inachevé que le lecteur doit combler. Le lecteur est amené à donner son avis. Le poème ne se livre pas comme un texte sacré à ne pas profaner. Ces interrogations apparaissent comme un dialogue avec le lecteur.

Seigneur tigre, c'est un coup de trompette en tout son être quand il aperçoit la proie, c'est un sport, une chasse, une aventure, une escalade, un destin, une libération, un feu, une lumière.

Cravaché par le faim, il saute.

Qui ose comparer ses secondes à celles-là ?

Qui en toute sa vie eut seulement dix secondes tigre ?³¹¹

Le lecteur est amené à dialoguer avec le poète. Peu importe la vitesse à laquelle le lecteur lit le texte, il est amené à faire une pause et à répondre aux questions posées avant de poursuivre sa lecture. C'est une narration qui a tendance à avoir recours au discours. C'est aussi, une pratique qui laisse une certaine liberté au lecteur, dans la mesure où celui-ci a la possibilité de donner son avis sur les « vérités » du poète. Dans ces cas, Michaux procède à la suspension de la vérité en laissant planer le doute par des interrogations. Pour une œuvre de poésie, l'interrogation domine dans l'œuvre.

3.4.2 L'organisation de discours

À travers cette écriture apparaissent l'alternance de la poésie dramatique et de la poésie narrative sans même qu'on puisse les distinguer. Toutefois, c'est une écriture essentiellement narrative même si elle est proche du discours dramatique. Les dialogues

³¹¹ *Poteaux d'angle*, OC, III, p. 1068.

y sont nécessairement encadrés et introduits par des parties narratives qui constituent la charpente des textes. La variation de tonalité dans la poésie de Michaux est une conséquence de la multiplicité des genres littéraires auxquels elle se frotte. L'énonciatif, le narratif, le descriptif, l'argumentatif et le lyrique apparaissent et parfois s'entremêlent dans les textes. C'est une poésie qui aborde le poème comme un champ d'expérimentation où les différentes tonalités réservées aux genres les plus divers et les plus distants sont exploitées. La création chez Michaux se confond avec une quête de déconstruction – construction de l'organisation verbale de la poésie. C'est une poésie qui se construit selon les affinités de l'instant.

Le présent est, en effet, le temps qui domine dans l'œuvre. Mais il convient de souligner que tous les temps de la conjugaison française y apparaissent.

[...] tout s'y passe au présent, même si l'expérience, comme dans maint récit, appartient au passé – les accidents, les commencements d'une vie –, comme le mythe tient à ceux d'une société. Si on peut dire que le mythe raconte toujours comment quelque chose est né, ce quelque chose est toujours vrai et comme éternellement actuel dans le moment où le mythe, à nouveau, l'énonce. De n'être pas datée (on serait dans l'histoire), ni ressentie comme contradiction ou transformation de ses versions antérieures (on serait dans la recherche de vérité), la quête d'origine reflue d'autant vers le présent, s'y incorpore. De façon analogue, Michaux dit toujours comment quelque chose naît. Même quand le récit est à l'imparfait ou au passé simple (qui n'a jamais mieux mérité son nom), il est maintenu au présent par divers traits d'énonciation. Et l'effet permanent de fragment, de rupture, d'interruption – véritable respiration de l'œuvre –, le ramène invinciblement vers ce présent, partout si prégnant comme temps grammatical, qui est par excellence le temps de l'accident et de l'événement³¹².

Chez Michaux, le passé renvoie parfois au présent. La situation temporelle des événements, même passés est actualisée par le temps présent.

³¹² BELLOUR Raymond. « Michaux l'intermédiaire », *L'Homme*, 1989, tome 29 n°111-112. *Littérature et anthropologie*. pp. 194-207. doi : 10.3406/hom.1989.369157
url : /web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1989_num_29_111_369157
Consulté le 03 novembre 2014

Qui, me connaissant, croirait que j'aime la foule ? C'est pourtant vrai que mon désir secret semble d'être entouré. La nuit venue, ma chambre silencieuse se remplit de monde et de bruits ; les corridors de l'hôtel paisible s'emplissent de groupes qui se croisent et se coudoient, les escaliers encombrés ne suffisent plus ; l'ascenseur à la descente comme à la montée est toujours plein. Le boulevard Edgar-Quinet, une cohue jamais rencontrée s'y écrase, des camions, des autobus, des cars y passent, des wagons de marchandises y passent et, comme si ça ne suffisait pas, un énorme paquebot comme le Normandie, profitant de la nuit, est venu s'y mettre en cale sèche, et des milliers de marteaux frappent joyeusement sur sa coque qui demande à être réparée [...] ³¹³.

Dans ce poème, Michaux relate des faits qui se sont déroulés la nuit. Ce sont des évènements passés. Mais dans la narration, les verbes sont presque tous au temps présent. Les évènements de la nuit passent de l'état virtuel à l'état réel. Ils acquièrent une valeur de pérennité.

Mais il existe des poèmes dans lesquels les temps des verbes sont au passé. C'est un passé qui exprime la brièveté de l'action, mais aussi une action révolue, sur laquelle le poète ne peut plus revenir. Ce passé est écoulé et achevé.

II

Dès que je la vis, je la désirai.

D'abord pour la séduire, je répandis des plaines et des plaines.
Des plaines sorties de mon regard s'allongeaient, douces, aimables,
rassurantes.

Les idées de plaine allèrent à sa rencontre, et sans le savoir, elle
s'y promenait, s'y trouvant satisfaite.

L'ayant bien rassurée, je la possédai.

Cela fait, après quelque repos et quiétude, reprenant mon
naturel, je laissai réapparaître mes lances, mes haillons, mes précipices.

Elle sentit un grand froid et qu'elle s'était trompée tout à fait
sur mon compte.

³¹³ « Le sportif au lit », *La nuit remue*, OC, I, p. 427.

Elle s'en alla la mine défaite et creusée, et comme si on l'avait volée³¹⁴.

Dans ce passage, toute la narration des événements se fait dans un temps passé : Le passé simple (le temps dominant), l'imparfait, et le participe passé. L'imparfait, ici, est employé pour exprimer une habitude : celle du séducteur-poète. Il n'est employé qu'une seule fois pour juste peindre une disposition particulière du poète au moment de charmer pour conquérir d'amante. L'action s'est déroulée et ne risque plus de se répéter comme le lever ou le coucher du soleil d'un jour bien précis.

Quant aux concordances de temps dans les phrases, dans l'ensemble de l'œuvre, si l'on ne tient pas compte de certaines « déviations » langagières : les marques de l'oralité et certaines transgressions grammaticales, on pourrait les qualifier de correctes selon la norme grammaticale.

3.4.3 Une syntaxe de la discontinuité- continuité

Les explorations de l'inconscient produisent une syntaxe qui donne à voir un acte de subjectivation. Le texte est, à la fois, fragmentaire et complet. L'admiration de Michaux pour le style chinois explique en partie la structure de certains poèmes.

Le style chinois, surtout le très ancien, est extraordinaire. Pas de développement lyrique, pas de progression unilinéaire. Tout à coup, on bute, on ne passe plus. Un ancien écrit chinois paraît toujours sans liaison. Il a des moignons. Il est courtaud. Un écrit à nous, à côté, à l'air plein d'artifice et d'ailleurs la grammaire la plus riche, la phrase la plus mobile n'est autre qu'un truquage des éléments de la pensée. La pensée, la phrase chinoise se plante là. Et elle reste calée, comme un coffre, et si les phrases coulent et s'enchaînent, c'est le traducteur qui les a fait couler. Une grandeur pot-au-feu en émane. Lao-tseu, Chuang-tsu, dans leur philosophie, Kao-ti (le paysan devenu empereur) dans ses proclamations aux chinois, Wu-ti dans sa lettre au capitaine des Huns, ont ce style extraordinaire. Ce style où l'on épargne les mots³¹⁵.

³¹⁴ « Entre centre et absence », *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 560.

³¹⁵ H. M. : *Un barbare en Asie*, OC, I, p. 380-381.

Dans cette conception de la communication, le discours devient fragmentaire. Il convient de définir la notion de fragment afin de situer notre analyse dans un cadre critique. Pierre Garrigue le définit en ces termes :

Ordinairement, le mot fait référence au morceau brisé ou détaché d'un tout ; fragment d'une pierre, lui-même pierre, mais à l'arête acérée, irrégulière et coupante. Fragment de statue, membre isolé, brisé qui a besoin de retrouver la partie manquante pour retrouver sa signification. Invariablement, le fragment postule une totalité perdue. Pourtant le fragment de pierre existe par lui-même ; nous pourrions dire qu'il mène une double vie : celle de son propre manque, de son insuffisance et celle de sa propre plénitude en tant qu'individualité reconstituée Et ainsi de suite lors des prochaines brisures³¹⁶.

Chaque idée est représentée par le moins de mots possibles. Le texte ne délie pas les idées et les pensées du poète, mais se compose de plis de ces dernières. De ce fait, l'incompréhension s'installe entre le lecteur et le poète. Car l'utilité sociale du discours est réfutée dans une organisation de la communication ne tenant presque pas compte de la portée interactive des poèmes. L'absence de linéarité et de sens commun renforcent ce principe.

C'est la pensée brute qui est communiquée. Car, « La production de la pensée est exclue de la pensée : « Penser ce n'est pas produire les pensées mais les saisir (fassen). » « [...] l'homme qui pense ne produit pas les pensées, il doit les prendre comme elles sont ». ³¹⁷ « C'est à une écriture sismographique qui enregistrerait les mouvements de l'être intérieur que s'attache le travail créateur de Michaux »³¹⁸. Les pensées sont écrites en fonction des apparitions des idées et des mots qui les expriment.

À l'encontre des idéaux classiques d'unité et de diversité, qui visent à la construction d'une totalité harmonieuse, Michaux écrit une poésie décomposée et itérative. Il exploite les forces de fragmentation et de

³¹⁶ GARRIGUES Pierre : *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 32.

³¹⁷ KRISTEVA Julia citant FREGE Gottlob : *La révolution poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 110

³¹⁸ MAULPOIX Jean : « Se déplacer, se dégager », *Passages et langages de Henri Michaux*, José Corti, Paris, 1987, p.91

répétition actives dans la souffrance, pour faire éclater les formes poétiques³¹⁹.

Et la fragmentation est le reflet d'une absence ou d'une succession d'idées sans lien logique apparent.

Le fragment poétique est donc à la fois le fruit d'une absence (mais non d'une perte, comme pour l'écriture fragmentaire), celle de la Différence identitaire, d'une présence, éphémère et éternelle, celle d'Héraclite, et d'une conjonction/disjonction de l'un et du multiple, du devenir et de l'être dans l'écriture sous une forme transcendante et immanente. C'est en ce sens que l'on peut parler de fragment : il n'est pas chez les poètes un morceau d'un tout perdu, mais d'une totalisation absente dont il dévoile la présence dans son surgissement. C'est pourquoi les poétiques du fragment, tout en se fondant sur l'imperfection et la relativité du langage, n'en sont pas le ressassement ; elles revendiquent la recherche d'une harmonie dans la dissonance, d'un équilibre dans la contrariété³²⁰.

Les textes fragmentaires de Michaux sont écrits sur la base d'une fixation et d'une transmission de l'instant. La pensée dans l'instant est capturée dans l'écrit. L'écrit devient alors le seul moyen (ou presque) pour pérenniser la pensée dans l'instant. Mais ce genre d'écriture ne s'engage pas dans le raffinement du langage (dans une certaine mesure). C'est une écriture qui dévoile les pensées et les idées telles qu'elles arrivent à l'esprit du poète, qui se garde de s'accorder au commun.

... Bête pour avoir été intelligent trop tôt. Toi, ne te hâte pas vers l'adaptation.

Toujours garde en réserve de l'inadaptation³²¹.

L'écriture fragmentaire relève aussi de « l'inadaptation ». Michaux écrit ses textes dans un souci de les démarquer des autres (même s'il ne peut totalement échapper à l'influence de l'intertextualité). C'est une poésie qui se veut singulière et originale. Une

³¹⁹ COLLOT Michel : « *Poétique de la misère* », *Passages et langages de Henri Michaux*, José Corti, Paris, 1987, p. 46

³²⁰ GARRIGUES Pierre : *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 261.

³²¹ H. M. : *Poteaux d'angle*, OC, III, p. 1045.

poésie dans laquelle rien ne devrait plus être pareil ; le transitif peut devenir intransitif, le dépendant peut devenir indépendant, le mondain cultive le retranchement.

Ne laisse personne choisir tes boucs émissaires. C'est ton affaire. S'il coïncide avec le bouc émissaire d'un autre, ou de dizaine d'autres ou davantage, change de bouc. Il ne peut être le tien³²².

Car « le langage est instrument ; c'est l'artiste qui est l'œuvre d'art, comme l'écrit Schlegel »³²³ La démarcation de l'artiste dans son œuvre reste l'objectif primordial à atteindre. Tous les éléments du flux de l'esprit sont traduits par des mouvements scripturaux qui maintiennent le langage dans des tournures parfois fragmentaires.

[...] Le fragment devient par là une sorte d'unité inférieure variable, que la typographie atteste par des marques diverses, ou tout simplement par des blancs qui scandent tant de textes, créant un jeu d'espacement [...] ou bien se combinant aux marques typographiques pour dissocier encore le fragment et montrer qu'à ce niveau même il n'y a pas ici d'unité qui vaille³²⁴.

Le fragment est avant tout un geste, à l'image du souffle créateur ; mais un souffle, un geste ne se résume pas dans la langue. Non seulement le fragment ne peut prétendre à l'absolu puisqu'il s'inscrit dans du relatif, mais le geste créateur lui-même est symbole cosmique, sans être absolu : la Différence, ou l'absolu, est du domaine de l'ineffable. C'est pourquoi le fragment le fait parler dans le blanc qui lui succède mais aussi dans la manière de se remettre en cause ; nous avons vu qu'il cherche à éliminer le « sujet », qu'il « se » parle pour abolir le référent, afin de se dévoiler comme expérience essentielle : la rencontre entre l'infini et le fini, symbole de la condition artiste³²⁵.

Le fragment donne au texte une allure d'univers clos et ouvert à la fois, dans la mesure où sa structure suggère une hypothétique totalité. Car la vitesse de la parole n'est pas identique à celle de la pensée (la plus rapide).

J'étais une parole qui tentait d'avancer à la vitesse de la pensée.

³²² *Ibidem*, p. 1047.

³²³ GARRIGUES Pierre : *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 95.

³²⁴ BELLOUR Raymond : « Introduction », *Henri Michaux OC, I*, Paris, Gallimard, 1998, p. XV-XVI.

³²⁵ GARRIGUES Pierre : *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 95.

Les camarades de la pensée assistaient.

Pas une ne voulut sur moi tenir le moindre pari, et elles étaient bien là six cent mille qui me regardaient en riant³²⁶.

Le fragment acquiert une évolution symbolique qui évoque un grand nombre de pensées, comme le fragment nietzschéen qui est « l'expression d'un « centre non centré, un tout au-delà de tout »³²⁷. Le fragment dans ce contexte aphoristique communique une multitude des choses qu'on pourrait interpréter sur des dizaines de pages.

L'âme est un océan sous une peau. On n'en connaît que les tempêtes et quand elle résiste au mouvement, aux vibrations de ses environs. L'âme même nous échappe. Seules se proclament ses émotions³²⁸.

Ce fragment ne peut pas être lu au premier degré, car il est « dense ». Il convient de dégager son ou ses sens exact(s), en déterminer la portée, lui donner une signification personnelle et contextuelle et fixer son application temporelle. Et chaque lecteur, en fonction de sa sensibilité et de sa culture donnera une interprétation plus ou moins personnelle et différente des autres, d'où la plurivocité du fragment. Ce dernier est prisé du fait de sa capacité à ouvrir les idées à d'autres univers plutôt qu'à les enfermer. Il fait appel à la réflexion et à l'imaginaire car la subjectivité y est davantage mobilisée.

Barthes constate que la poésie moderne, refusant l'écoulement classique, la subordination du détail et de l'effet à l'ensemble, produit une explosion de mots opposée à la grammaire normative : « fureur et mystère », verticalités du mot travaillé par les connotations, la surprise, la révolte génèrent de nouveaux rapports qui sont comme des fragments de révélation. Il ne s'agit plus de produire un discours de maîtrise ou de possession, mais de s'immerger dans une absence de rapport à l'autre, égoïste et terroriste. Des cris, des styles, des poésies, des refus d'interdits (grammaire), de famille, d'identité créent la plurivocité, l'errance, le désert. En fait, la question fondamentale de la « fraîcheur » du langage revoie à d'autres lois, d'autres normes vivant sur l'illusion de n'en plus être³²⁹.

³²⁶ *Qui je fus*, OC, I, p. 82.

³²⁷ GARRIGUES Pierre : *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 161.

³²⁸ *Qui je fus*, OC, I, p. 77.

³²⁹ GARRIGUES Pierre : *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 386.

L'imaginaire, avec son champ de possible infini, donne de la « fraîcheur » à la création poétique. De nouvelles idées sont développées. Le poète exprime sa « philosophie », sa conception du monde et de l'humanité. De la proposition concise formulant une vérité, aux interrogations et réflexions quelconques ou profondes, la poésie de Michaux rejoint ici la spécificité des choses de l'esprit qui se manifestent par le fragmentaire : la maxime, la sentence, la pensée, etc. Le fragment, ici, entre dans une dimension de mutation du texte poétique. Car la poésie de Michaux est en perpétuel mouvement.

Le style, cette commodité à se camper et à camper le monde, serait l'homme ? Cette suspecte acquisition dont, à l'écrivain qui se réjouit, on fait compliment ? Son prétendu don va coller à lui, le sclérosant sourdement. Style : signe (mauvais) de la *distance inchangée* (mais qui eût pu, eût dû changer), la distance ou à tort il demeure et se maintient vis-à-vis de son être et des choses et des personnes. Bloqué ! Il s'était précipité dans son style (ou l'avait cherché laborieusement). Pour une vie d'emprunt, il a lâché sa totalité, sa possibilité de changement, de mutation. Pas de quoi être fier. Style qui deviendra manque de courage, manque d'ouverture, de réouverture : en somme une infirmité. Tâche d'en sortir. Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre³³⁰.

Le langage en poésie, chez Michaux, se veut novateur, original et libre. Le discontinu dans le continu, l'objectivité dans la subjectivité, dans une logique qui défie les normes et qui prend sa source dans l'émotivité et l'instant.

Or, loin de remédier à cet éclatement en un geste de réparation, l'écriture de Michaux semble renchérir dans le sens de la déliaison. Cela est sensible non seulement dans l'insistance des métaphores cruelles, mais aussi dans l'abandon de toute liaison syntaxique ; le poète ne cherche nullement à rassembler les membres dispersés du corps ou de la phrase. Tout se passe comme s'il avait reconnu la vanité de toute reconstruction (« inutiles agrès »), et comme s'il voyait dans un « lent déséchafaudage » le principe de toute création.

³³⁰ H. M. : *Poteaux d'angle*, OC, III, p. 1054-1055.

Pour créer, il faut d'abord détruire les unités préexistantes, afin d'élaborer avec les fragments et les morceaux une forme originale qui, à la différence des architectures concertées de l'art traditionnel, se passe de « plan » et d'échafaudage »³³¹.

La discontinuité dans les écrits répond à une destruction-reconstruction. Les éléments associés représentent une nouvelle dimension de la composition des textes en littérature ; c'est-à-dire, mettre ensemble des éléments qui apparemment n'ont rien en commun.

Dans la rue
je vois avancer les trottoirs
un cheval va tomber sur moi

Notre-Dame oscille,

Pagayant brusquement
des négresses en pirogue
remontent la Seine
parlant Baoulé

Rentré.

Un chien près de la fenêtre
s'accroupit
pour m'observer à l'aise

Les causes, les conséquences
les commencements,
leur chaîne prolongée, prolongée jusqu'au plus lointain

Indéfiniment

Indéfiniment tourmenté par des mains
la chambre encore changée

³³¹ COLLOT Michel : « Poétique de la misère », *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris, José Corti, 1987, p.47

Plus de chambre
un bâtiment vivant est penché sur moi

obnubilation
obnubilation³³²

Les textes les plus fragmentaires sont ceux écrits sous l'influence des drogues hallucinogènes. En effet, il s'agit de textes à cheval entre le poème et le rêve, et qui sont le résultat d'une expérimentation sur le psychisme de Michaux par une mise à l'épreuve du corps. Le corps, sous l'influence des drogues hallucinogènes, affecte l'émotionnel et le relationnel.

De manière très ponctuelle, Michaux s'attache à une énonciation revendiquant la discontinuité, pour laquelle l'aliéné et le drogué s'offrent, une fois encore, comme des modèles emblématiques, saisis qu'ils sont, bien malgré eux, dans le piège de cette énonciation discontinue, soit qu'elle vienne à manquer, soit au contraire qu'elle bégaie. L'aliéné s'exprime dans un discontinu de l'énonciation³³³.

Ces drogues entraînent des dissociations d'idées. Michaux raconte une des organisations de la pensée sous mescaline en ces termes :

Il subit un arrêt. S'il arrive à passer outre, il subit un nouvel arrêt, puis un nouvel arrêt, puis encore un, et un autre suivra, et aussitôt après encore un autre, un autre, un autre encore et ainsi chaque fois qu'il « se reprend », qu'il veut reprendre, un nouvel arrêt se produit, qui l'empêche de poursuivre. Ça n'arrête pas de s'arrêter³³⁴.

D'où le blanc et l'interlignage entre les vers ; une transformation de la perception de l'espace, « je vois avancer les trottoirs », et du temps ; elles (ces drogues) vont amener le préconscient (qui est le lieu des fantasmes et de l'imaginaire) à créer d'avantage d'imaginations, de rêves, de visions.

Pagayant brusquement
des négresses en pirogue

³³² « Apparitions-disparition », *Moments*, OC, III, p. 736

³³³ HALPERN Anne-Elisabeth : *Henri Michaux, Le laboratoire du poète*, Paris, Editions Seli Arslan, 1998, p. 310.

³³⁴ H. M. : « Situations-gouffres », *Connaissance par les gouffres*, OC, III, p. 139.

remontent la Seine
parlant Baoulé

Des visions qui arrivent à une vitesse fulgurante et frappent l'imagination et l'esprit, à telle enseigne que le poète ne peut en transcrire que des fragments. Ces fragments n'ont pas la structure formelle de l'aphorisme de Michaux tel qu'étudié plus haut : « Quand un esprit touche un corps, il a froid »³³⁵, ils représentent de petites histoires entre le subjectif et l'objectif ; « des négresses en pirogue sur la Seine » ; des histoires où rêve et réalité s'entremêlent, dans une logique d'indistinction du vrai et du faux. Certains parmi eux sont inachevés dans un style elliptique.

Valéry, toujours lucide, écrivait : En somme, ce qu'on appelle un poème se compose pratiquement de fragments de poésie pure enchâssés dans la matière d'un discours... la conception de poésie pure est celle d'un type inaccessible, d'une limite idéale des désirs, des efforts et des puissances du poète. Poussons la réflexion à ses limites : une esthétique du fragment signifiera poème et refus du poème. D'une certaine manière, elle assumera l'héritage du surréalisme et de sa révolte, celui des traditions de poésie pure, mais aussi celui d'Artaud et de la sensation que l'écriture a une épaisseur quasi corporelle : démembrement d'un corps et d'une âme en quête d'une fusion mythique³³⁶.

Cette conception de la poésie rejoint celle de Michaux. La quête d'une poésie pure oblige à considérer l'esthétique du fragment.

DETACHEMENT

Se détachent
les insignifiants se détachent
...
la tension de personnification diminue
Blancheur dans les espaces
.....
Démembrement derrière la gaze des apparences

³³⁵ H. M. : *Qui je fus*, OC, I, p. 87.

³³⁶ GARRIGUES Pierre : *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 31-32.

Degrés différents de démembrement

. . . comme un épandage

S'il se pouvait qu'ainsi je demeure.

Le naissain arrive, le naissain se dépose

A l'étage des mobiles

sillages glissants

Désistement des décideurs

J'assiste

je laisse faire

je laisse défaire

Feuillage, feuillage seulement

flottant au vent de l'âme

Un estuaire

proche

si proche

L'ai-je entendu . . .

Chemins cherchés, chemins perdus, transgression, OC, III, p. 1215-1216.

Le style fragmentaire renvoie ici à la difficulté de rendre compte de façon intégrale et fidèle des choses qui émanent de l'esprit. Sous l'influence des drogues hallucinogènes et de l'augmentation de l'activité mentale, la vitesse de l'écriture ne peut transcrire la totalité des mouvements de l'esprit, ce qui se traduit par l'abondance des points de suites et l'interlignage. Le fragment dans cet extrait est semblable à une projection d'images qui évoquent plus ou moins la notion du détachement. Ce qui fait du texte un tissu de symboles et d'associations ou la logique de l'enchaînement narratif oscille.

Cette approche du texte oriente vers une lecture paradigmatique plutôt que syntagmatique.

3.4.4 Une écriture brute

L'écriture de Michaux est sans concession. Les mots sont transcrits plus ou moins de manières directes. En effet, Michaux ne cherche pas à « embellir » son langage, car pour notre poète, l'émotion qui accompagne la création poétique doit être transmise dans les termes les plus fidèles. « La poésie est pensée non dirigé »³³⁷. Mais, transcrire les « tourments » de l'esprit ne permet pas toujours de rencontrer la sensibilité commune.

Une grande part de son œuvre est marquée par cette présence d'une émotion violente. La colère lui donne sa forme de perpétuelle agression, de lutte rusée ou impétueuse, de réaction de défense contre un objet doué lui-même de méchanceté, agressif, déraisonnablement cruel (« En vérité, note-t-il lorsqu'il décrit les Mouvement de l'être intérieur, celui qui ne connaît pas la colère ne sait rien. Il ne connaît pas l'immédiat »)³³⁸.

La violence de la révolte du poète déteint sur l'écriture des poèmes. Les verbes d'action sont nombreux. L'agir est toujours présent. C'est un perpétuel combat que mène Michaux contre la méchanceté et la cruauté des êtres et des phénomènes (naturels ou autres).

La colère, par exemple, est une conduite magique qui tend à abattre d'un seul coup un être ou un objet que nous n'avons pas le temps de combattre réellement. Le monde réel est trop difficile, trop lent. La colère ne veut pas attendre, elle n'a pas la patience de suivre les voies sinueuses qui s'offrent à elle pour une action véritable. Elle effacera donc toutes les données pratiques, et à l'action concrète de la vengeance substituera une action symbolique, une action magique par gestes, menaces, paroles où, en dehors du temps, elle réalisera dans toute la fureur de son désir³³⁹.

Les verbes d'action, les termes évoquant le combat, l'agression, l'attaque répondent à une capacité verbale d'atteindre une écriture qui heurte avec violence et vivacité le lecteur. C'est une écriture qui se veut productive, énergique et efficace.

³³⁷ PAZ Octavio : *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1956, p. 232.

³³⁸ BLANCHOT Maurice : *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999, p. 55.

³³⁹ *Ibidem*, p. 57-58

je m'affaire dans mes branchages
 je me tue dans ma rage
 je m'éparpille à chaque pas
 je me jette dans mes pieds
 je m'engloutis dans ma salive
 je me damne dans mon jugement
 je me pleure je me dis : c'est bien fait !
 je me hurle au secours
 je me refuse l'absolution
 je reprends mes supplications
 je me refuse toute révision
 c'est mérité
 et puis au diable, au diable
 et grande fuite et crevaison dans le bénitier³⁴⁰.

Cette strophe est lyrique en raison de la présence du « je » qui représente le poète. Elle est construite par des formes brèves et denses jouant sur l'équilibre et le déséquilibre des mètres. Ces vers évoquent le rythme ondulatoire de la force qui se dégage de l'action selon qu'elle est active ou passive. Les figures de répétition et les figures sonores jouent un rôle très important dans les notations de l'action. Les termes en usage dans cette strophe sont simples et facilitent la compréhension du poème. C'est un poète qui s'auto-punit.

pas de matraque sur mes antennes
 mauvais chien se mord soi-même
 paix à ma cabale ³⁴¹

La poésie de Michaux se dévoile de manière crue. C'est une écriture qui

[...] semble renchérir dans le sens de la déliaison. Cela est sensible non seulement dans l'insistance des métaphores cruelles, mais aussi dans l'abandon de toute liaison syntaxique ; le poète ne cherche nullement à rassembler les membres dispersés du corps ou de la phrase. Tout se passe comme s'il avait reconnu la vanité de toute reconstruction (« inutile agrès »), et comme s'il voyait dans un « lent déséchafaudage » le principe de toute création. Pour créer, il faut d'abord détruire les

³⁴⁰ « Toujours son « moi », *Qui je fus*, OC, I, p. 112.

³⁴¹ *Ibidem*

unités préexistantes, afin d'élaborer avec les fragments et les morceaux une forme originale qui, à la différence des architectures concertées de l'art traditionnel, se passe de « plan » et d'« échafaudage » [...] ³⁴².

La souplesse qui accompagne les procédures de liaison, est parfois remplacée par une distribution brutale des mots.

Hivers. Barrage. Avenue de tombeaux !
 Froid, en forme de feu,
 en forme de plaine dans la souffrance,
 et il ne peut y avoir d'abandon.
 Peuple. Journaux. Université de tambours.
 Vengeurs. Ambassadeur. Bedeaux d'obélisque ! ³⁴³

Et à la douceur des métaphores est substituée des analogies cruelles.

La langue froide du couteau à découper erre seule entre les lèvres de l'homme seul.

Des abeilles butinent des fleurs de fer. Des oiseaux volent entre des arbres de fer. Brûlures, morsures, déchirures. Des chiens mordent. Des meutes de chiens. Des vagues incessantes de chiens. Des ruées de chiens ardents, impétueux et dont je ne puis parler à personne, dont je dois, dans un pareil moment, me retenir de parler, faisant comme s'ils n'étaient pas là, comme si j'étais au repos... tranquille, hors d'atteinte ³⁴⁴.

La métaphore des « fleurs de fer » qui ressemble à la célèbre métaphore de Charles Baudelaire, « les fleurs du mal », associe la douceur de la fleur et à la rudesse du fer.

3.4.5 La phrase de Michaux

La proportion des phrases est importante dans la caractérisation du style d'un écrivain. Cependant, la délimitation de la phrase en poésie est une tâche très délicate surtout dans les poèmes en vers.

Aucune langue ne comporte de règle syntaxique qui pose une limite à la structure phrastique. La phrase est en effet à la fois la structure minimale de l'énoncé (donc du discours et elle peut, comme le précise Benveniste, n'être constituée que d'un seul mot) et la plus grande

³⁴² COLLOT Michel : « Poétique de la misère », *Passages et langage de Henri Michaux*, Paris, José Corti, 1987, p. 47.

³⁴³ « Champ vingt-deuxième », *Epreuves, exorcismes*, OC, I, p. 810.

³⁴⁴ « Bras cassé », *Face à ce qui se dérobe*, OC, III, p. 863.

structure que la syntaxe permette de créer. La phrase n'est qu'un des niveaux, avec le texte ou le syntagme, de la mise en forme du discours, lequel ne connaît pas de limite formelle. Du point de vue de la *langue* — cette fois-ci clairement opposée au discours et aux capacités des coénonciateurs — une phrase peut toujours être complétée, allongée, développée. Il n'y a pas de contrainte sur la quantité et la qualité des éléments qui la constituent. Les possibilités d'enrichissement de la phrase sont de deux ordres. D'une part, une proposition, la structure d'un noyau prédicatif, par exemple, peut accueillir un nombre ouvert d'arguments, lesquels peuvent à leur tour être expansés autant de fois que le souhaite celui qui parle³⁴⁵.

En parlant de phrase chez Michaux, il s'agit de phrases dans les poèmes en prose. L'analyse de ces phrases tiendra compte des indications fournies par la ponctuation.

Chez Michaux, la phrase est en usage sous toutes ses formes : il y a des phrases simples, des phrases complexes, des phrases nominales, des phrases verbales, des phrases adverbiales ou prépositionnelles. La phrase de Michaux peut être constituée d'un seul mot ou de dizaines de mots. (Il s'agit de la phrase dans sa définition grammaticale : « une phrase commence par une majuscule et se termine par un point. ») Chaque phrase doit être considérée comme une unité syntaxique complète, quelle que soit sa longueur.

Deux hommes en conversation. Petits. Insignifiants. Dans leur dos, un énorme monument, aux montants gigantesques avec dalles en tous sens, dont les pierres entassées ne laissent guère d'espace qui puisse être utilisé. Les deux hommes continuent à parler. Parler ! C'est d'avoir parlé qu'il reste partout des constructions, des constructions embarrassantes, inutiles, devenues énormes, cyclopéennes, de plus en plus inutiles, sans emploi, par l'adjonction de nouvelles paroles, de nouveaux parleurs... qui toujours laissent des restes. Et devant un de ces vastes monuments aux grandes pierres entremêlées où il n'y a même pas une pièce où l'on pourrait se tenir, où l'on ne passe plus, les deux hommes, sans tourner la tête, sans y faire attention, s'entretiennent, les inconscients ! À mesure qu'ils discourent, ne pourraient-ils voir les encombrants additifs qui vont encore prendre du

³⁴⁵ PITAVY Jean-Christophe : « Rythme, syntaxe et diversité des langues », *Rythme, langue, discours*, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2012, p. 115.

peu de place qui reste ? Non, il y faut du temps. Ce sont d'autres qui le verront, qui plus tard, parlant aussi, viendront passer devant le monument agrandi, de plus en plus massif, de plus en plus inutilisable. C'est pour avoir tellement parlé et écrit qu'il y a de par le monde tant de restes qui, avec leur sérieux « déplacé », ont une résistance de pierre à tout ce qu'on aurait besoin de faire de véritablement nouveau. De ces confuses pierres, un silence sort, un empêchement, pierres pour entraver l'avenir. Pierre ! République de Paroles.

Mais peut-être ces deux hommes ont-ils eu le besoin de se sentir évoluer sur un fond important, archéologue ? L'humain — en somme — c'est leur groupe.

*En rêvant à partir de peintures énigmatiques,
OC, III, p. 699-700.*

Dans ce poème, presque toutes les phrases de Michaux sont représentées. ;

Phrase de Michaux	Analyse grammaticale des phrases
Deux hommes en conversation.	Phrase nominale
Petits.	Phrase adjectivale
Insignifiants.	Phrase adjectivale
Dans leur dos, un énorme monument, aux montants gigantesques avec dalles en tous sens, dont les pierres entassées ne laissent guère d'espace qui puisse être utilisé.	Phrase complexe à proposition relative
Les deux hommes continuent à parler.	Phrase simple
Parler !	Phrase verbale exclamative
C'est d'avoir parlé qu'il reste partout des constructions, des constructions embarrassantes, inutiles, devenues énormes, cyclopéennes, de plus en plus inutiles, sans emploi, par l'adjonction de nouvelles paroles, de nouveaux parleurs... qui toujours laissent des restes.	Phrase complexe à propositions relatives
Et devant un de ces vastes monuments aux grandes pierres entremêlées où il n'y a même pas une pièce où l'on pourrait se tenir, où l'on ne passe plus, les deux hommes, sans tourner la tête, sans y faire attention, s'entretiennent, les inconscients !	Phrase complexe à propositions coordonnées
À mesure qu'ils discourent, ne pourraient-ils voir les encombrants additifs qui vont encore prendre du peu de place qui reste ?	Phrase complexe interrogative partielle à propositions subordonnée et relatives
Non, il y faut du temps.	Phrase négative

Ce sont d'autres qui le verront, qui plus tard, parlant aussi, viendront passer devant le monument agrandi, de plus en plus massif, de plus en plus inutilisable.	Phrase complexe à propositions relatives
C'est pour avoir tellement parlé et écrit qu'il y a de par le monde tant de restes qui, avec leur sérieux « déplacé », ont une résistance de pierre à tout ce qu'on aurait besoin de faire de véritablement nouveau.	Phrase complexe à propositions subordonnée et relative et conjonctive
De ces confuses pierres, un silence sort, un empêchement, pierres pour entraver l'avenir.	Phrase complexe à propositions juxtaposées
Pierre !	Phrase nominale exclamative
République de Paroles.	Phrase nominale
Mais peut-être ces deux hommes ont-ils eu le besoin de se sentir évoluer sur un fond important, archéologue ?	Phrase complexe hypothétique interrogative
L'humain — en somme — c'est leur groupe.	Phrase complexe

Les phrases de Michaux sont délimitées en fonction de leur valeur sémantique et rythmique. Chaque entité phrastique correspond à une unité de sens et marque les mouvements du souffle.

Deux hommes en conversation.

Petits.

Insignifiants.

Ces phrases nominale et adjectivales sont très courtes. Leur brièveté représente la petitesse des personnes évoquées dans le poème. Dans ce poème, la longueur des phrases évoque la dimension ou la grandeur des éléments évoqués. Les phrases avec un seul mot mettent en exergue l'importance de ce dernier. Ce mot acquiert une dimension phrastique. L'intonation et les pauses constituent un mode de groupement et de découpage du texte qui façonnent les groupes rythmiques. Plus la phrase est longue, plus l'élément évoqué est énorme.

Dans leur dos, un énorme monument, aux montants gigantesques avec dalles en tous sens, dont les pierres entassées ne laissent guère d'espace qui puisse être utilisé.

La longueur des phrases joue sur le rythme du poème. C'est un rythme qui est élaboré au moyen d'une syntaxe très hiérarchisée comme chez Proust. Dans les phrases

les plus longues de Michaux, se succèdent des prédications secondes, des expansions qualifiantes, des enchâssements syntaxiques et des insertions.

La phrase s'accorde avec le mouvement de l'énonciation. L'acte de langage gouverne l'organisation textuelle. Les doutes, les interrogations, les corrections, les retours en arrière, les précisions sont coordonnés par le langage.

EXAMINATEUR – MIDI

Que reste-t-il de la plus large porte quand elle a été fermée et qu'on a dit : boutonnons-nous c'est tout boutonné, et puis au suivant, qu'il vienne sans peur, on sait ce que c'est que la vie, on a aussi de la salive dans la bouche, et un cœur qui tape comme un autre ; on n'attend plus que vous... Puis on quitte son siège, on prend l'escalier, on est dans la rue en potage avec les passants, les marronniers, les fiacres, les chiens aventuriers et l'immensité de ceux qui portent le désir devant eux et une grande incertitude sur ce qui arrivera malgré la montre au poignet et dans la poche un agenda tenu à jour comme on dit quoique bien des heures y soient passées sous silence où, parc ouvert, on sommeille, les oreilles écouteuses de l'intérieur, l'Intérieur, sous-jacent au plus fin bruissement des veines, dans une houle plus emportée que tout ce qu'on sait de l'extérieur où au vrai, on demeure fort tranquille, préservé par les vêtements, l'attention aux fenêtres, la discipline, unis à une mauvaise foi évidente à l'égard de tout ce qui n'est pas droit et mortier de convention.

Qui je fus, OC, I, p. 119.

Ce poème est constitué de deux phrases. La première comprend soixante-cinq mots (elle finit sur des points de suspension qui montrent qu'elle a été coupée) et la seconde, cent quarante-trois. Celle-ci s'avère d'ailleurs la phrase la plus longue de Michaux (en poésie). C'est une succession de propositions simples, « Puis on quitte son siège, on prend l'escalier [...] », de propositions relatives, coordonnées, conjonctive « ceux qui portent le désir devant eux et une grande incertitude sur ce qui arrivera malgré la montre au poignet et dans la poche un agenda tenu à jour [...] » ; de propositions circonstancielles juxtaposées « des heures y soient passées sous silence où, parc ouvert, on sommeille, les oreilles écouteuses de l'intérieur, l'Intérieur [...] ». C'est une longue phrase complexe qui se déploie dans une logique purement descriptive.

Ici, c'est la précision qui est de mise. Le poète s'assure de communiquer tous les éléments qui concourent à l'élaboration de la parole. Le mot « passants » ne suffit pas. Il est un hyperonyme suivi de plusieurs hyponymes : « les marronniers, les fiacres, les chiens aventuriers et l'immensité de ceux qui portent le désir devant eux et une grande incertitude sur ce qui arrivera malgré la montre au poignet et dans la poche un agenda tenu à jour ». Même la pensée des passants est dévoilée. On a affaire à un narrateur omniscient, encyclopédique. Mais le narrateur chez Michaux n'est pas toujours omniscient, (voir, l'étude sur *la multiplicité des voix* plus haute).

3.5 La mobilisations des références culturelles

Les références culturelles affectent plus ou moins les textes des poètes. Celles-ci, même refoulées, finissent par apparaître dans les écrits personnels et imaginaires de manière subtile ou évidente.

De quel substrat littéraire un discours poétique errant et « dématernisé » se nourrit-il ? Il régurgite du Lautréamont, pour élaborer un sujet lyrique oscillant entre identité individuelle et identité fantasmée. Il assimile l'héritage futuriste et digère le surréalisme. La référence discrète au futurisme et au machinisme est l'occasion, pour Michaux, de poser le principe d'une écriture ayant pour sources la célérité et la gestualité, touchant le corps et ses impulsions³⁴⁶.

Le style scriptural et lexical d'un ouvrage est empreint de référents intellectuels, environnementaux, géographiques, sociologiques, en un mot, culturels. Un usage lexical n'est pas fortuit, il a ses sources ancrées dans les connaissances intérieures et extérieures, réelles et imaginaires du poète. Le lexique décrit et dépeint un monde qui est propre à l'écrivain. Un monde où s'exprime le reflet culturel et fictif du poète.

L'inconscient est toujours vide. [...] Organe d'une fonction spécifique, il se borne à imposer des lois structurales, qui épuisent sa réalité, à des éléments inarticulés qui proviennent d'ailleurs : pulsions, émotions représentations, souvenirs. On pourrait donc dire que le subconscient est le lexique individuel où chacun de nous accumule le vocabulaire de son histoire, mais que ce vocabulaire n'acquiert de signification, pour

³⁴⁶ ROYÈRE Anne-Christine : *Henri Michaux, voix et imaginaire des signes*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 55.

nous même et pour les autres, que dans la mesure où l'inconscient l'organise suivant ses lois, et en fait ainsi un discours³⁴⁷.

Ici, il s'agit d'expliquer l'origine de la présence de certains mots tels que les mots étrangers, les sources intellectuelles et culturelles de quelques styles d'expression.

Chaque tendance en moi avait sa volonté, comme chaque pensée dès qu'elle se présente et s'organise à sa volonté. Était-ce la mienne ? Un tel a en moi sa volonté, tel autre, un ami, un grand homme du passé, le Gautama Bouddha, bien d'autres, de moindres, Pascal, Hello ? Qui sait ? [...] ³⁴⁸.

Michaux s'est inspiré d'un certain nombre de sources pour créer son œuvre littéraire. Il reconnaît avoir été influencé par des écrivains et des personnages marquants de l'histoire. Dans ces propos, il déclare que sa pensée s'organise autour de tous les éléments (ici, ce sont des lectures, des voyages et des expériences) qui l'environnent.

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets³⁴⁹.

Certes, Michaux est un poète en quête d'une originalité irréductible, mais on relève la présence et l'influence de certains textes comme ceux de Lautréamont, Kafka et bien d'autres écrivains.

- ***Lautréamont, Ernest Hello, et Kafka***

L'objet du discours d'un locuteur, quel qu'il soit, n'est pas objet de discours pour la première fois dans un énoncé donné et le locuteur n'est pas le premier à en parler. L'objet a déjà, pour ainsi dire, été parlé, controversé, éclairé et jugé, diversement. Il est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent des points de vue différents, des visions du

³⁴⁷ AQUIEN Michèle citant LEVI-STRAUSS Claude : *L'autre versant du langage*, José Corti, Paris, 1997, p. 58.

³⁴⁸ H. M. : « Postface », *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 663.

³⁴⁹ BARTHES Roland : "Texte (théorie du)", *Encyclopaedia Universalis*, vol. 17, Paris, 1973, p. 996-1000.

monde, des tendances. Un locuteur n'est pas l'Adam biblique face à des objets vierges, non encore désignés, qu'il est le premier à nommer.³⁵⁰

L'œuvre de Lautréamont est la plus influente des lectures de Michaux. Il écrit dans ses *Premiers écrits* :

Pour moi, il n'y a pas de cas Lautréamont. Il y a le cas de tout le monde sauf lui, et sauf Ernest Hello. Il y a le cas cuistre, le cas de la littérature, le cas des romanciers, le cas de l'infiniment diverse médiocrité et le cas de ceux qui prennent Lautréamont pour un cas.

Ce dont j'ai besoin, c'est qu'on m'explique le cas Cicéron, le cas La Bruyère, le cas Bazin, le cas des petits hommes qui aiment écrire. J'ai aimé sans restriction ni explication deux hommes : Lautréamont et Ernest Hello. Le Christ, aussi, pour dire vrai³⁵¹.

Lautréamont apparaît comme un modèle. Ce sont ses textes qui ont motivé Michaux à écrire ; ces textes l'ont donc poussé à la littérature, à la poésie : « On fut bien étonné en lisant Lautréamont »³⁵².

Le signifié poétique renvoie à des signifiés discursifs autres, de sorte que dans l'énoncé poétique plusieurs discours sont lisibles. Il se crée, ainsi, autour du signifié poétique, un espace textuel multiple [...] Nous appellerons cet espace intertextuel. Pris dans l'intertextualité, l'énoncé poétique est un sous-ensemble d'un ensemble plus grand qui est l'espace des textes appliqués dans notre ensemble³⁵³.

C'est surtout *Les Chants de Maldoror* que Michaux cite quelques fois dans ses textes.

Quel voyage ce fut pour leurs premiers lecteurs que Au 125 du boulevard Saint-Germain, de Benjamin Perret, que les Chants de Maldoror, du comte de Lautréamont ! Rien n'arrêtait plus. Ni les lointains, ni les murs, obstacles du réel et de l'expérience. Les métamorphoses, les transsubstantiations, les bilocations, les impossibilités physiques devenaient la chose du monde apparemment

³⁵⁰ BAKHTINE Mikhaïl. : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 301.

³⁵¹ « Le cas Lautréamont », *Premiers écrits*, OC, I, p. 68.

³⁵² *En marge d' « Ecuador »*, OC, I, p. 248.

³⁵³ KRISTEVA Julia « Poésie et Négativité », *Semeiotikê – Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, p. 255.

la plus facile. Le plaisir était si grand, si libérateur, que des dizaines de voyages surréels en autant d'esprits s'accomplirent en peu de temps. Il y avait tant d'espoir que l'on entrevit le « communisme du génie »³⁵⁴.

Presque tout le système scriptural de celui-ci apparaît dans la plupart des poèmes de Michaux.

Les caractéristiques qu'il [Lautréamont] énumère sont à peu près celles-ci : l'angoisse, le désarroi, la déchéance, la distorsion de tous les éléments, la prédominance du singulier, de l'exceptionnel, de l'obscurité, les ravages de l'imagination, le sombre et le sinistre, les déchirements entre les contrastes les plus extrêmes, l'attrait du néant³⁵⁵.

La métamorphose, le bestiaire, les juxtapositions de comparaisons, etc. de *Chants de Maldoror* sont les éléments qui ont exercé une forte influence sur la création poétique chez Michaux.

CHANT CINQUIÈME

J'AI VU

J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux, abrutir leurs semblables, mettre l'or d'autrui dans la poche et pervertir les âmes par tous les moyens. Ils appellent les motifs de leurs actions : la gloire. En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres ; mais cela, étrange imitation, était impossible. J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant je crus mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté. C'était une erreur ! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était là vraiment le rire des autres. Mais après quelques instants de

J'ai vu l'homme à la tête diverse. À la tête semblable au râteau, il ramasse. À la tête semblable aux racines, il pompe. À la tête semblable à un tonneau, il est penché. J'ai vu l'homme à la grenouille chaude, cherchant assouvissement, et son admirable mécanisme déclencheur qui savait de lui obtenir lui faisant prononcer alors des mots doux, d'ailleurs beaucoup trop doux.

J'ai vu l'homme semblable à une horloge qui parlait à un homme semblable à une dague. Quelle rencontre ! Mais elle n'était pas hors de l'ordinaire.

J'ai vu l'homme à la tête semblable à une balance, l'homme fait de moignons et de réservoirs autonomes, ou comme un cintre, l'homme aux seules épaules.

³⁵⁴ H. M. : « Les poètes voyagent », *Passage*, OC, II, p. 309.

³⁵⁵ FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française (pour la traduction française), 1999, p. 23.

comparaison, je vis bien que mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est-à-dire que je ne riais pas. J'ai vu les hommes à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscure, surpasser la dureté du roc, la rigidité de l'acier fondu, la cruauté du requin, l'insolence de la jeunesse, la fureur insensée des criminels, les trahisons de l'hypocrite, les comédies les plus extraordinaires, la puissance de caractère des prêtres, et les êtres les plus cachés au-dehors, les plus froids des mondes et du ciel ; laisser les moralistes à découvrir leur cœur, et faire tomber sur eux la colère implacable d'en haut. Je les ai vus tous à la fois, tantôt, le poing le plus robuste dirigé vers le ciel comme celui d'un enfant déjà pervers contre sa mère, probablement excités par quelque esprit de l'enfer, les yeux plein d'un remords cuisant en même temps que haineux, dans un silence glacial, n'oser émettre les méditations vastes et ingrates que recelait leur sein, tant elles étaient pleines d'injustice et d'horreur, et attrister de compassion le Dieu de miséricorde ; tantôt, à chaque moment du jour, depuis le commencement de l'enfance jusqu'à la fin de la vieillesse, en répandant des anathèmes incroyables qui n'avaient pas le sens commun contre tout ce qui respire, contre eux-mêmes et contre la providence, prostituer les femmes et les enfants, et déshonorer ainsi les parties du corps consacrées à la pudeur. Alors les mers soulèvent leurs eaux, engloutissent dans leurs abîmes les planches ; les ouragans, les tremblements de terre renversent les maisons ; la peste, les maladies diverses déciment les familles priantes ; mais les hommes ne s'aperçoivent pas. Je les ai vus

J'ai vu l'homme à la tête pétillante, et voulant m'en approcher, je n'ai pas pu. La vérité : Je n'aurais pas voulu avoir à le nourrir, seulement le connaître et plutôt de profil et d'une certaine distance à ne pas laisser combler inconsidérément, comme on observe un tigre, sans l'adopter.

J'ai vu les hommes en arc, têtes et corps enflés au vent de la vie. J'ai vu l'homme pyramidal, l'homme requin, l'homme attaqué par sa propre hache, faisant un avec deux, mille avec trois... ou un jugement. J'ai vu l'homme tumultueux, mais j'ai vu sa race gravissant avec sang-froid et patience le haut plateau.

Tandis qu'elle perdait les siens, des spermatozoïdes toujours jeunets en remettaient d'autres dans le berceau, qui reprendraient toute chose au point voulu. Et elle les regardait et me regardait et nous regardait tous passer silencieusement.

Épreuves, exorcismes, OC, I, p. 788-789.

aussi rougissant, pâissant de honte pour leur conduite sur cette terre ; rarement. Tempêtes, sœurs des ouragans, firmament bleuâtre dont je n'admets pas la beauté, mer hypocrite, image de mon cœur, terre au sein mystérieux, habitants des sphères, univers entier, Dieu qui l'as créé avec magnificence, c'est toi que j'invoque : montre-moi un homme qui soit bon !... Mais que ta grâce décuple mes forces naturelles, car, au spectacle de ce monstre, je puis mourir d'étonnement : on meurt à moins. Qu'ai-je dit contre les hommes ? Est-ce bien moi qui me permets de leur reprocher quelque chose ? Je suis plus cruel qu'eux :

Les chants de Maldoror, OC, p. 6-7.

Les similitudes entre ces deux poèmes cités plus haut sont abondantes. En effet, la phrase-refrain « J'ai vu l'homme » avec ses variantes du « Chant Premier, 8 » sont repris par Michaux dans « J'ai vu » et « Ecce Homo »³⁵⁶. De plus, ces deux poèmes évoquent la conduite de l'homme sur la terre. Une conduite qui ne semble pas être appréciée par nos poètes. Lautréamont écrit : « [...] J'ai vu les hommes à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscure, surpasser la dureté du roc, la rigidité de l'acier fondu, la cruauté du requin, l'insolence de la jeunesse, la fureur insensée des criminels, les trahisons de l'hypocrite [...] » et Michaux écrit : « [...] J'ai vu l'homme à la tête diverse. A la tête semblable au râteau, il ramasse. À la tête semblable aux racines, il pompe. À la tête semblable à un tonneau, il est penché. J'ai vu l'homme à la grenouille chaude, cherchant assouvissement, et son admirable mécanisme déclencheur qui savait de lui obtenir lui faisant prononcer alors des mots doux, d'ailleurs beaucoup trop doux. [...] ». Tous deux dénoncent les agissements néfastes de l'homme envers leurs semblables et la société. « J'ai vu » et « Ecce Homo » apparaissent comme une réécriture du Chant premier, 8. Le poème « La marche dans le tunnel » de Michaux est sous-titré de la même manière que « Le chant de Maldoror » de Lautréamont. Ces poèmes sont issus des

³⁵⁶ *Épreuves, exorcismes, OC, I, p. 788-789 & 790-793.*

emprunts faits à la poésie de Lautréamont. Ce qui rejoint la définition de l'intertextualité de Genette :

Je définis [l'intertextualité], pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement, et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique celle du plagiat [...]; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement tel ou tel de ses inflexions autrement non recevable³⁵⁷.

Par ailleurs, Michaux forme des comparaisons aussi vertigineuses que celle de Lautréamont. Des comparaisons où le poète convoque plusieurs comparants; des comparants qui relèvent quelques fois de divers isotopes, se retrouvent ensemble pour caractériser un seul élément, ce qui peut brouiller l'image à percevoir.

[...] Tout à coup ils s'arrêtent, regardent de tous côtés avec une inquiétude farouche, l'œil en feu; et de même que les éléphants avant de mourir, jettent dans le désert un dernier regard au ciel, élevant désespérément leur trompe, laissant leurs oreilles inertes, de même les chiens baissent leurs oreilles inertes, élèvent la tête, gonfle le cou terrible, et se mettent à aboyer, tour à tour soit comme un enfant qui crie de faim, soit comme un chat blessé au ventre au-dessus d'un toit, soit comme une femme qui va enfanter, soit comme un moribond atteint de la peste à l'hôpital, soit comme une jeune fille qui chante

Non, voilà comme elle est : l'amour comme la tourbe, la fête comme la glèbe, la joie comme une trappe, comme un buffet d'entre les mains des déménageurs, dégringolant l'escalier avec vacarme.

Non, voilà comme elle est : le sien comme le rien, la terre comme l'usine, la mort comme le chiffre, comme comptabilité, comme une erreur d'ascenseur.

Non, voilà comme elle est : une seule clameur, le progrès comme la déchéance, comme un autre Moyen Âge et la beauté, pneu crevé.

Michaux³⁵⁹

³⁵⁷ GENETTE Gérard : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. P.8.

³⁵⁹ *Face aux verrous*, OC, II, p. 492

un air sublime, contre les étoiles au nord,
contre les étoiles au sud, [...].

Lautréamont³⁵⁸

Le bestiaire de l'œuvre de Michaux est aussi répugnant que celui de l'œuvre de Lautréamont. Le poulpe, le crapaud, les fourmis sont parmi les animaux évoqués dans les poèmes de Michaux. Les métamorphoses présentes dans *Les chants de Maldoror* et dans *La métamorphose* de Franz Kafka ont inspiré les modifications morphologiques et structurales des animaux, des choses et des personnages dans les textes de Michaux. Quant à Ernest Hello et Ruysbroek, c'est plutôt le côté mystique de leur démarche qui a inspiré des textes tels que « Prédication » de Michaux. L'œuvre de Lautréamont a aussi, on le sait, été déterminante pour les Surréalistes.

- ***Les savoirs scientifiques***

Les sciences entrent dans la création poétique. Poésie et science ne sont en aucun cas des domaines opposés. Selon les affinités du poète, ses textes entretiennent plus ou moins des rapports avec certaines matières scientifiques.

Science et poésie ont partie liée. Cette assertion est tellement évidente qu'elle est rarement reconnue, qu'elle choque véritablement et semble relever du paradoxe. On a l'habitude, en effet, d'opposer les deux activités. L'une serait objective, et l'autre subjective. Alors que la science consisterait à prendre en dictée le livre du monde, la poésie se réduirait à un jeu de création verbale. [...] Poésie et science se donnent des buts similaires. L'une et l'autre s'efforcent d'innover dans la description du monde et des êtres. L'une et l'autre se sont donné ce labeur d'une difficulté exceptionnelle : parvenir à saisir au moyen du langage une réalité fugace et a priori presque indicible, tout au moins inédite³⁶⁰.

Cette relation a beaucoup évolué avec les poètes du XIX^e et du XX^e siècle. Ceux des siècles précédents³⁶¹ dissimulaient leur poésie par peur de jugements dépréciateurs et

³⁵⁸ LAUTRÉAMONT : *Les chants de Maldoror*, OC, Paris, Gallimard p. 11.

³⁶⁰ HALPERN Anne-Elisabeth : *Henri Michaux, Le laboratoire du poète*, Paris, Editions Seli Arslan, 1998, p. 3.

³⁶¹ Poète-médecins : Nicandre de Colophon, II^e siècle / Achille Chéreau, XIX^e siècle / Victor Ségalen, XIX^e XX^e siècle etc.

dénigreur. Alors qu'il est possible que les sciences et la poésie se rencontrent dans un enchevêtrement fusionnel en apportant un sublime rayonnement au poème.

« Un jour viendra, écrivait André Breton dès 1922, où les sciences, à leur tour, seront abordées dans cet esprit poétique qui semble à première vue leur être si contraire. C'est un peu le génie de l'invention qui est en train de rompre ses chaînes et qui s'apprête à porter de plusieurs côtés ses doux ravages. » Une telle libération du « génie de l'invention » est sans doute le trait commun essentiel qui caractérise également les conceptions modernes de la science et les découvertes les plus actuelles des relations qui unissent attitude scientifique et création poétique³⁶².

Michaux témoigne d'un intérêt porté aux sciences dites « exactes ». Les sciences naturelles, les techniques, les mathématiques l'ont en effet beaucoup influencé dans la réalisation de ses poèmes. Le poète étudiait les sciences naturelles, la médecine, la psychologie et il montra un grand intérêt pour la médecine à une certaine époque de sa vie ; il a même fait une année de médecine avant d'abandonner.

— Mon ami, lui dis-je, je me rappelle cette manière de concevoir le monde, que les matérialistes rejettent parce que poétique, et que les poètes rejettent parce que matérialiste. Je me rappelle cette fâcheuse sorte d'esprit, ainsi étais-je quand je terminais mes études aux Jésuites, vaguement tourné vers Haeckel et les théories anatomiques et cellulaires³⁶³.

Les poèmes sont parsemés de mots ou d'expressions en usage dans la médecine, en rapport avec le corps, dans sa description médicale, les organes vitaux, les sels minéraux, etc.

UN HOMME PRUDENT

Il croyait dans l'abdomen un dépôt de chaux. Il allait tous les jours trouver les médecins qui lui disaient : « L'analyse des urines ne révèle rien », ou qu'il était plutôt même sur le chemin d'une décalcification, ou qu'il fumait trop, que ses nerfs avaient besoin de repos, que... que... que.

³⁶² BRIOLET Daniel : *Le langage poétique : De la linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan, 1984, p. 65.

³⁶³ *Qui je fus*, OC, I, p. 74-75.

Il cessa ses visites et resta avec son dépôt.

La chaux est friable, mais pas toujours. Il y a les carbonates, les sulfates, les chlorates, les perchlorates, d'autres sels, et c'est naturel, dans un dépôt il faut s'attendre à trouver un peu de tout. Or le canal de l'urètre, tout ce qui est liquide, oui, mais les cristaux il ne les laisse passer qu'avec un mal de chien. Il ne faut pas non plus respirer trop fort ou accélérer brusquement la circulation en courant comme un fou après le tramway. Que le bloc se désagrège et qu'un morceau entre dans le sang, adieu Paris.

Dans l'abdomen, il y a quantité d'artérioles, d'artères et de veines principales, le cœur, l'aorte et plusieurs organes importants. C'est pourquoi se plier serait une folie ; et aller à cheval, qui y songerait³⁶⁴ ?

Ce poème aborde le corps dans sa dimension médicale, en tant que champ d'investigation scientifique : « Dans l'abdomen, il y a quantité d'artérioles, d'artères et de veines principales, le cœur, l'aorte et plusieurs organes importants ». Certains sel minéraux qui participent au fonctionnement (ou au dysfonctionnement) de son mécanisme sont aussi cités : « La chaux est friable, mais pas toujours. Il y a les carbonates, les sulfates, les chlorates, les perchlorates, d'autres sels, et c'est naturel, dans un dépôt il faut s'attendre à trouver un peu de tout ».

Michaux à travers ses poèmes expose parfois aussi des pratiques médicales, des substances médicales telles que l'éther, l'anesthésie ou des instruments de chirurgie.

1. Le médecin procède à la respiration artificielle pendant une heure et il se dit : « qu'il le raura à la vie ce bougre de client ; qu'il le raura ! » Mais l'âme s'est déjà éloignée et c'est exactement comme s'il essayait de faire respirer une gabardine. Il arrive aussi que l'âme regrette sa lâcheté. Elle est à rôder autour du corps, le juge en état encore satisfaisant s'y glisse, essaye rapidement différentes positions de concordance, enfin se cale dans le corps qui respire aussitôt. Et le médecin sourit en s'épongeant³⁶⁵.

³⁶⁴ *La nuit remue*, OC, I, p. 476-477.

³⁶⁵ *Qui je fus*, OC, I, p. 84-85.

2. [...] Le malade écrasé d'éther gît dans un fond lointain et indifférent³⁶⁶.
3. Bien, mais j'emporte un bistouri, moi³⁶⁷.

Dans l'exemple 1, la réanimation d'un malade sur le point de mourir à l'hôpital est relatée par un narrateur omniscient qui observe les agissements du médecin et les mouvements de l'âme du malade. Le médecin fait son travail en employant les moyens requis pour ramener le malade à la vie. Mais, cette assistance médicale est calculatrice. Ce n'est pas le serment d'Hippocrate qui l'inspire, c'est le « client », la personne qui achète ses services, qui le motive. De plus, le mot « client » est accompagné de l'expression familière et péjorative « bougre de ». Le médecin n'a donc aucun respect pour son patient dans le coma, seule sa réputation importe. Le pronom « il » dans « il le raura à la vie » au lieu de « je » correspond au médecin, celui qui a prêté serment. Il y a donc un dédoublement de la personne du médecin en action ; un humain vénal (dominant) et un autre qui n'aime que la vie. Dans le discours rapporté du médecin, c'est le mélange des deux personnalités qui s'exprime. Le médecin qui tient à la vie : « il le raura à la vie » et l'homme qui ne pense qu'à s'enrichir : « ce bougre de client ». Quant à l'âme, elle remet tout le travail du médecin en cause. La réanimation du malade ne dépend que d'elle. Elle peut abandonner le malade dont le corps n'est plus viable comme décider de réintégrer un corps dans un piteux état mais habitable. Le narrateur la traite de lâche parce qu'elle abandonne le corps dans les moments les plus difficiles, jamais elle ne meurt avec.

Michaux engage avec les méthodes et discours scientifiques un compagnonnage fructueux, exploitant en particulier les instruments efficaces que sont l'expérimentation et les classifications propres aux sciences exactes. Le poète lui-même se comporte comme un homme de science — au meilleur sens du terme — et applique les principes de l'expérimentation (hypothèse, observations, conclusions, protocoles expérimentaux, etc.), dans un projet essentiel : se connaître dans et par la connaissance du monde que les sciences se chargent de mettre en ordre. Les savoirs que corroborent les expérimentations apportent des preuves aux suppositions que l'observateur formule dans des

³⁶⁶ *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 792.

³⁶⁷ *Ecuador*, OC, I, p. 206.

protocoles, en observant une règle de conformité de son discours à la réalité³⁶⁸.

Michaux bascule parfois dans des exposés d'expériences de sciences naturelles ou chimiques.

[...] Dans la maison, on trouva beaucoup de tuyaux – vrai mystère – de gros, des moyens, de tout petits comme pour des injections ! et, dans une cave à peu près obstruée, d'énormes où vivaient des rats. Les rats après deux heures de vive lumière font du cancer solaire. Qui leur en voudrait après cela de préférer au soleil l'ombre fortifiante des égouts³⁶⁹ ?

Le texte décrit les actions et les réactions de sujets d'une expérience scientifique. Voici quelques passages similaires :

Un savant voit les fourmis batailler entre elles d'espèce à espèce. Formica rufa ne supporte pas voisiner avec telle fourmi noire. Phénomène bien simple dit l'homme de science. Les ayant séparées, il se met à uriner sur la fourmi noire, contre laquelle désormais Formica rufa ne paraît plus nourrir d'hostilité. Ah ! ah ! il se rengorge. Voilà donc expérience, démonstration et conclusion : c'est l'odeur de la fourmi noire qui incommodait Formica rufa et que l'urine a dissoute³⁷⁰.

Et le monde minéral ! Le pire de tous. Chacun du reste le traite avec le plus parfait mépris Il faut avoir vu un grain de sodium aux prises avec l'acide H₂ SO₄, l'avoir vu sauter, s'éparpiller, s'enflammer, siffler pour se rendre compte de quoi le minéral était capable avant de mourir »³⁷¹.

Ces expériences naturelles et chimiques opérées dans ces passages cités plus haut évoquent l'une des différentes facettes que peut avoir un être vivant ou une substance minérale lorsque ceux-ci se retrouvent en interaction avec un autre élément. Ici, nous avons une sorte de transcription de la métamorphose d'une manière plus rationnelle.

Il y a tant d'animaux, tant de plantes, tant de minéraux. Et j'ai été déjà de tout et tant de fois. Mais les expériences ne me servent pas.

³⁶⁸ HALPERN Anne-Elisabeth : *Henri Michaux, Le laboratoire du poète*, Paris, Editions Seli Arslan, 1998, p. 45.

³⁶⁹ « Trois pages du livre des rencontres singulières », *Textes épars 1942-1945*, OC, I, p. 755.

³⁷⁰ *Qui je fus*, OC, I, p. 78.

³⁷¹ « Braakadbar », *Textes épars 1929-1931*, OC, I, p. 263.

Pour la trente-deuxième fois redevenant chlorhydrate d'ammonium, j'ai encore tendance à me comporter comme de l'arsenic et redevenu chien, mes façons d'oiseau de nuit percent toujours³⁷².

Ici, nous avons une fusion de la transformation chimique, de la modification morphologique (comme le papillon et la grenouille) et de la métamorphose mythologique.

Michaux reconnaît aux sciences leur capacité de décrire le monde, de le dire, comme de poser les jalons nécessaires et préalables à toute connaissance rigoureuse. Dans son laboratoire, les ingrédients, tout comme les méthodes de travail, sont indéniablement scientifiques, mais à des fins esthétiques. L'inspiration du poème naît des tubes à essais ou des encyclopédies : la science est la muse³⁷³.

Par ailleurs, les progrès scientifiques et leurs techniques innombrables permettent brusquement à l'humanité un niveau de vie dont la qualité bouleverse les visions traditionnelles du monde. « Depuis longtemps le soleil ne tournait plus autour de la terre tout le contraire puis il lui avait fallu descendre du singe »³⁷⁴. De plus, l'ingérence des machines dans la vie quotidienne au XXe siècle contamine également la production des textes littéraires. Michaux en a parlé lors d'une conférence en ces termes : « [...] les modifications dans la vie privée et sociale des hommes, de plus en plus rapides grâce au machinisme et à l'intrusion de la science dans les éléments les plus humains, forceront le poète à créer parallèlement une nouvelle optique ». « L'attrait qu'exercent sur Michaux les réalisations concrètes de la science se rattache à son désir d'efficacité sur le monde — désir recherché comme un moyen de maîtriser le réel, si étranger au fond »³⁷⁵.

Quant aux mathématiques, c'est plutôt la dimension algébrique qu'il utilise dans la composition des poèmes. Il compose des poèmes qui ont l'air d'un raisonnement, d'une démonstration algébrique.

Recherche des porteurs pour aller chercher nos bagages restés
en arrière, il en faut quatorze.
Il en vient sept.

³⁷² « Encore des changements », *La nuit remue*, OC, I, p. 481.

³⁷³ HALPERN Anne-Elisabeth : *Henri Michaux, Le laboratoire du poète*, Paris, Editions Seli Arslan, 1998, p. 46.

³⁷⁴ « Ecce Homo », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 791.

³⁷⁵ HALPERN Anne-Elisabeth : *Henri Michaux, Le laboratoire du poète*, Paris, Editions Seli Arslan, 1998, p. 52.

Il y en a encore cinq de l'autre côté de la rivière.

Il en manque donc deux.

Quelles caisses allons-nous sacrifier³⁷⁶ ?

C'est une écriture qui se veut parfois objective, une écriture en quête d'une certaine précision et d'une vérité absolue. Le caractère émotionnel de la poésie ; les métaphores et les figures de style croisent par moments l'univers des chiffres.

AVENIR

Siècle à venir Mon véritable présent, toujours présent, obsessionnellement présent... Moi qui suis né à cette époque où l'on hésitait encore à aller de Paris à Péking quand l'après-midi était avancée, parce qu'on craignait de ne pouvoir rentrer pour la nuit Oh ! siècles à venir, comme je vous vois. Un petit siècle épatant, éclatant, le 1400^e siècle après J.-C., c'est moi qui vous le dis. Le problème était de faire aspirer la lune du système solaire. Un joli problème. C'était à l'automne de l'an 134957 qui fut si chaud, quand la lune commença à bouger à une vitesse qui éclaira la nuit comme vingt soleils d'été, et elle partit suivant les calculs. Siècles infiniment éloignés, Siècles des homoncules vivant de 45 à 200 jours, grands comme un parapluie fermé, et possédant leur sagesse comme il convient, Siècles des 138 espèces d'hommes artificiels, tous ou presque tous, croyant en Dieu — naturellement ! — et pourquoi non ? volant sans dommage pour leur corps, soit dans la stratosphère, soit à travers 20 écrans de gaz de guerre³⁷⁷.

Cet extrait se présente comme un compte-rendu d'exploration dans le futur. Le poète se charge de faire une représentation objective et complète de ses visions. « *Oh ! siècles à venir, comme je vous vois* ». Le premier chiffre qui apparaît est une date « *1400^e siècles après J.-C.* ». Comme si cela n'était pas assez précis, Michaux donne l'année : « *1349573* ». Le poète insiste sur l'exactitude et la crédibilité des faits rapportés. Les « *vingt soleils d'été* », les « *45 à 200 jours* », les « *138 espèces d'hommes* » et les « *20 écrans de gaz de guerre* » arrivent à la suite pour corroborer les faits. Certes, c'est une vision, mais c'est une réalité intérieure, comme un fait vécu. On observe des

³⁷⁶ *Ecuador*, OC, I, p. 214.

³⁷⁷ *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 604-605.

démonstrations scientifiques incompatibles avec le texte sur lequel elles sont greffées. Ce qui engendre une forme de beauté contraire aux bienséances du langage poétique.

Mais si le langage scientifique est l'occasion de fustiger le peu de rigueur des littérateurs ou leur courte vue, il n'est pas moins utilisé par Michaux à des fins poétiques, et se voit dénier toute véritable efficacité par les distorsions que le poète lui fait subir³⁷⁸.

- ***Le surréalisme***

« Michaux s'est toujours prémuni contre tout risque d'assimilation au mouvement surréaliste. Il n'a cessé tout au long de sa vie de le préciser à ceux qui voyaient en lui un de ses représentants »³⁷⁹.

La méthode de Breton déplaît à Michaux car d'une part, elle établit un lien fallacieux entre passivité du sujet et perte de conscience ; elle n'est que « pseudo-automatique ». D'autre part, et c'est une conséquence directe de ce départ méthodique trompeur, elle suppose une parfaite adéquation entre écriture et pensée subconsciente, ce qui implique une vision unifiée de la psyché, zone occultée par les interdits culturels et sociaux, mais délimitée et pouvant être mise au jour³⁸⁰.

Contemporain des surréalistes, Michaux, bien que se positionnant en marge du mouvement et en affichant des désaccords, a été influencé par les principes du surréalisme ou, du moins, a eu des manifestations convergeant dans leur sens. Sa poésie est caractérisée par une écriture libérée de toutes les contraintes esthétiques qui accompagnent la création poétique. Les principes du surréalisme ne sont pas totalement opposés à ceux de Michaux, même s'il n'a jamais appartenu à ce mouvement, ni à aucun autre d'ailleurs, ils ont tous été influencés par le même poète : Lautréamont.

« Les surréalistes ont joué dans ce destin posthume un rôle de tout premier plan. Rôle ambigu d'adorateurs inconditionnels qui ont magnifié mais en même temps mythifié l'œuvre comme l'homme », affirme Jean-Pierre Goldenstein en parlant de Lautréamont.

³⁷⁸ HALPERN Anne-Elisabeth : *Henri Michaux, Le laboratoire du poète*, Paris, Editions Seli Arslan, 1998, p. 201.

³⁷⁹ VERGER Romain : *Onirocosmos, Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 25.

³⁸⁰ ROYÈRE Anne-Christine : *Henri Michaux, voix et imaginaire des signes*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 46.

Ils défendent presque tous les mêmes idéaux. Les points de divergence se situent au niveau de l'appartenance à un mouvement et sur certaines méthodes à suivre pour écrire les poèmes surréalistes.

Michaux, lui, se trouve dans un univers littéraire encombré où pullulent écoles et genres, où des codifications tendent à s'établir. Dans le disque vert, revue franco-belge qui publie ses premiers essais littéraires, le symbolisme fait encore entendre sa voix. Mais le surréalisme entre tapageusement en scène avec le premier manifeste. Michaux enregistre, observe, émet un jugement critique très pertinent : l'écriture automatique engendre la monotonie. D'ailleurs, même s'il était convaincu de l'excellence du procédé, il refusait de se constituer en disciple et d'adhérer à un mouvement littéraire³⁸¹.

Appartenir à un mouvement pour Michaux serait source de contrainte, d'obstacle dans la réalisation de sa poésie. Pour lui la création authentique naît d'une sensibilité particulière et non commune. Il critique l'attitude exigée pour produire un poème surréaliste dans un de ses poèmes appelé « le surréalisme »³⁸².

Réalisme devant soi, en soi

Il y a deux réalités : la réalité, le panorama autour de votre tête, le panorama dans votre tête. Et deux réalismes : la description du panorama autour de la tête (Théophile Gautier : *Le Capitaine Fracasse*, la *Flore* de G. Boissier) et la description du panorama dans de la tête (Franz Hellens : *Mélusine*, *Réalités fantastiques*, André Breton : *Poisson soluble*). Extraréalisme, le premier ; introréalisme, le second.

Mais surréalisme ? Ce terme fera peut-être fortune, mais il se vante³⁸³.

En parlant du surréalisme dans *Recherche dans la poésie contemporaine*, Michaux affirme :

Cette expérience d'écriture automatique, essayée sur n'importe qui, poète, dactylo, femme du monde, infirmière, employé, fait merveille.

³⁸¹ BEGUELIN Marianne : *Henri Michaux, esclave et démiurge*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 182-183.

³⁸² MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux, écriture de soi, expatriation*, Paris, Josée Corti, 1994, p. 134.

³⁸³ « Surréalisme », *Premiers écrits*, OC, I, p. 61.

Beaucoup ont cru que c'était ça la poésie. L'expérience a tellement enthousiasmé Breton qu'il en est venu à parler du « communisme du génie ». Ce sont ses mots. Il suffisait d'employer sa méthode. Il a cru que la porte était grande ouverte pour tous, et le domaine de la poésie vraiment ouvert, et pas au sens figuré. Il a cru et beaucoup d'autres avec lui. De cette croyance ont découlé des milliers de pages surréalistes. J'ai vu, au siège de la rue de Grenelle, des tiroirs remplis de ces pages (et c'était au début). Comme je demandai l'autorisation d'en publier certaines, on m'a mis sur la table quelques douzaines de kilos de manuscrits, en me disant ; « publiez n'importe quoi », tant ils étaient persuadés que tout était merveilleux. Tout l'était, en effet, mais avec seulement quelques miettes de poésie qui s'asphyxiaient entre elles, et beaucoup d'ennui. Ces textes sont maintenant illisibles. Ce n'était pas de la poésie, mais un étonnant moyen de se mettre sans effort en relation avec le subconscient, un vaste terrain où jouer librement, sans rappels à l'ordre, sans rencontrer ni la honte, ni la mesquinerie, ni même la raison. On était pris dans l'exaltation, dans la jubilation de celui qui découvre une drogue, ou plutôt de celui qui se croyait pauvre et se découvre soudain immensément riche³⁸⁴.

« Une fusion de l'automatisme et du volontaire, de la réalité extérieure. Les écrits surréalistes travaillés après coup, cela donnera sans doute des œuvres admirables »³⁸⁵. La raison a sa place dans le processus de la création littéraire.

Michaux n'exclut pas le rôle qui revient à la raison dans le processus créateur, mais il est à la recherche du bon dosage conscient/inconscient que le travail créateur suppose. Il rêve d'une fusion de l'automatisme et du volontaire [...] ³⁸⁶.

Pour Michaux, les écrits surréalistes ne sont pas des textes littéraires au sens propre du terme. Il préfère garder ses distances avec ce mouvement et préserver sa liberté. Cette quête de liberté obsédante emmène notre poète à se retrancher dans un univers scriptural presque autarcique. Pourtant, Breton définit le surréalisme en ces termes :

³⁸⁴ H. M. : *Recherche dans la poésie contemporaine*, OC, I, p. 975.

³⁸⁵ « Surréalisme », *Premiers écrits*, OC, I, p. 61.

³⁸⁶ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 92.

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale³⁸⁷.

Cette définition du surréalisme ne s'oppose guère à la quête artistique et littéraire de Michaux, tout au contraire, elle affiche bien les mêmes aspirations. Il n'appartient pas au mouvement des surréalistes, mais ses écrits, ses pensées rejoignent parfois certaines tendances du mouvement.

Comme deux écrivains de sa génération – Louis Aragon et André Breton – généralement tenu à l'écart de sa biographie intellectuelle, Michaux s'est en effet formé à la médecine puis à la psychiatrie, disciplines du regard et de l'empathie, après avoir été formé, dans les classes des Jésuites, aux humanités, deux champs complémentaires qui, comme le rappelle Lorand Gaspard, n'en font qu'un jusqu'au milieu de notre siècle.

Enfin témoin, comme les surréalistes, des charniers de la première guerre, ce berceau de l'individu moderne, il n'a pas adhéré pour autant au grand récit marxiste de l'Histoire, préférant creuser ses galeries dans l'édifice déjà miné de la Science, de la Mystique ou de la Métaphysique. Si Michaux devient écrivain au moment même où le surréalisme impose son sceau dans l'esthétique du siècle, c'est au prix d'un arrachement continu à la fonction esthétique de la littérature. Disons, au risque de simplifier, que, à la différence des surréalistes, Michaux fut véritablement habité par toutes les questions qui touchent aux pathologies de l'« identité », et par conséquent aux troubles de l'« âme » ou de l'« esprit »³⁸⁸.

Romain Verger affirme dans *Onirocosmos, Henri Michaux et le rêve* :

Frères, Breton et Michaux le sont en ce qu'ils appartiennent à la même génération et partagent de nombreux points communs : un goût initial pour la provocation, la formation scientifique, l'ingurgitation d'une littérature disparate, une admiration sans bornes pour Lautréamont et

³⁸⁷ GRIOUX Pierre : *Le surréalisme*, Paris, Ellipses, 2002, p. 16.

³⁸⁸ ROGER Jérôme : *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2000, p. 11.

surtout, un intérêt primordial pour les puissances poétiques du rêve. Ainsi, Breton n'a jamais compris les réticences de Michaux à l'égard de son mouvement³⁸⁹.

André Breton et Henri Michaux, étant de la même génération, ont aussi eu les mêmes peurs (la guerre), les mêmes combats (la liberté d'action). Il ne s'agit pas de déclarer Michaux surréaliste, mais de reconnaître les points qui les unissent. Voici une réflexion d'André Breton :

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, cessent d'être perçus contradictoirement. Or il est vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point³⁹⁰.

Cette manière de concevoir la poésie sans contrainte, sans limite et transversale est le substrat premier de la poésie de Michaux. Une poésie où des sources d'inspiration aux expressions, il n'est de filtrage que par l'acte de la création libéré et brute. Même si Michaux s'en est toujours tenu éloigné, le surréalisme demeure le seul mouvement littéraire et artistique qui se rapproche de la conception de la création chez Michaux. « Voici : le merveilleux surréaliste est monotone, mais entre le merveilleux et quoi que ce soit, je n'hésite pas. Vive le merveilleux ! Quand même ce serait du merveilleux superficiel. Ce bain nous est excellent ».

- *Le dadaïsme et le futurisme russe*

Le dadaïsme et le futurisme sont des mouvements artistiques qui sont très proches par leurs principes de création. L'esprit de l'irrévérence et de la légèreté, l'humour, la dérision, l'extravagance, la création par toutes les façons possibles, une quête de liberté acharnée chez les dadaïstes et le rejet de la tradition esthétique, l'exaltation du monde moderne, de la civilisation urbaine, de la machine, de la vitesse du futurisme ont tous eu un écho sur les sources d'inspiration de Michaux. La poésie de Michaux est en accord avec le futurisme puisqu'elle est orientée vers l'avenir de la poésie et une approche plus sensuelle basée sur l'imaginaire. Khlebnikov et son langage « Zaoum », ses

³⁸⁹ VERGER Romain : *Onirocosmos, Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 26-27.

³⁹⁰ BRETON André : *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1971, p. 76-77.

expérimentations sur la langue, ont beaucoup influencé les motivations langagières de Michaux.

- *Le christianisme, la bible et l'hindouisme*

Michaux a été éduqué selon la religion chrétienne. Il fut baptisé à trois semaines, le 14 juin, dans l'église de Saint-Loup³⁹¹. Les allusions aux textes de la bible et aux pratiques chrétiennes à travers l'œuvre apparaissent comme le résultat de son éducation, car la langue, en tant qu'identité culturelle, génère un flux de pensée et d'expressions plus ou moins influencé par ce fond religieux.

Esaïe chapitre 5

[...] Malheur à celui qui se décidera trop tard. Malheur à celui qui voudra prévenir sa femme. Malheur à celui qui ira aux provisions. Il faudra être équipé à la minute, être rempli aussitôt de sang frais, prendre sa besace sur la route et ne pas saigner des pieds. Il y aura des agences de renseignements, d'explications, de bavardages. Vous marcherez, les oreilles bouchées sauf à votre fin qui est d'aller et d'aller et vous ne le regretterez pas — je parle pour celui qui ira plus loin et c'est toujours la corde raide, de plus en plus fine, plus fine, plus fine. Qui se retourne se casse les os et tombe dans le Passé. Celui qui regretterait, s'il n'avait pas marché, aurait regretté bien d'avantage ; l'explication de cela vous passe [...].

Verset 8 : Malheur à ceux qui ajoutent maison à une maison,

Et qui joignent champ à champ, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'espace,

Et qu'ils habitent seuls au milieu du pays !

Verset 11 : Malheur à ceux qui de bon matin Courent après les boissons enivrantes,

Et qui bien avant dans la nuit

Sont échauffés par le vin !

Verset 18 : Malheur à ceux qui tirent l'iniquité avec les cordes du vice.

Et le péché comme avec les traits d'un char,

Verset 20 : Malheur à ceux qui appellent le mal bien, et le bien mal,

Qui changent les ténèbres en lumière, et la lumière en ténèbres,

Qui changent l'amertume en douceur, et la douceur en amertume³⁹² !

Qui je fus, OC, I, p. 108.

³⁹¹ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, p. 23.

³⁹² Voir aussi les versets 21 et 22.

L'intégration des passages bibliques dans les poèmes renvoie à des versets où des malédictions sont proférées, comme pour dénoncer le pouvoir extrême de la domination de Dieu sur les hommes. Les références à la bible évoquent souvent des moments de souffrances, de privation, d'absence de jouissance, de perte, de pénurie de choses agréables³⁹³. La crucifixion du Christ est désacralisée, elle apparaît comme une souffrance ordinaire, habituelle de la condition humaine.

Pas seulement le Christ a été crucifié. Celui-ci aussi l'a été, Meidosem inscrit dans le polygone barbelé du Présent sans issue³⁹⁴.

Ce qui remet en cause la nécessité du christianisme pour le croyant : les hommes continuent de souffrir. Ont-ils affaire à un Dieu sadique qui n'écoute pas les prières de ses créatures ? Michaux écrit:

Glas ! Glas ! Glas sur vous tous, néant sur les vivants !
 Oui, je crois en Dieu ! Certes, il n'en sait rien !
 Foi, semelle inusable pour qui n'avance pas³⁹⁵.

En parodiant une prière catholique, la foi à travers ce passage est reléguée à un état statique. La dynamique de l'espèce humaine n'est donc pas compatible avec la foi. Il faut se battre pour survivre. Il faut mener des actions pour exister, car l'homme risque d'être détruit par une force négative.

Il y a quelques allusions aux personnages bibliques : Le Christ, Judas³⁹⁶, Ponce Pilate³⁹⁷ ; aux symboles bibliques : « Dire que les sept vaches grasses naissent en ce moment »³⁹⁸, et aux lieux évoqués dans la bible « la terre de Chanaan »³⁹⁹.

Mais je t'oublie, grand lâche ! On ne te voit pas vraiment !
 Dis, Pape-Pilate, pas encore fini de te laver les mains ?
 Combien de milliers de matins le coq devra-t-il chanter trois fois ?⁴⁰⁰

³⁹³ Voir « En vérité », *La nuit remue*, OC, I, p. 502. Ce poème est inspiré de Jean 8 verset 34 : En vérité, en vérité, je vous le dis, leur répliqua Jésus, quiconque se livre au péché est esclave du péché.

³⁹⁴ *La vie dans les plis*, OC, II, p. 210.

³⁹⁵ « Contre », *La nuit remue*, OC, I, p. 458.

³⁹⁶ *Textes épars 1942-1945*, *Op cit*, p. 757.

³⁹⁷ « Allons, jeunesse, guerre, embrouillez-moi tout ça », *Textes de « Sifflets dans le temple » (1936) non repris en 1938*, OC, I, p. 683.

³⁹⁸ *La nuit remue*, OC, I, p. 459.

³⁹⁹ *En marge de Plume*, *Op cit*, p. 672.

⁴⁰⁰ « Allons, jeunesse, guerre, embrouillez-moi tout ça », *Textes de « Sifflets dans le temple » (1936) non repris en 1938*, OC, I, p. 683.

Le style persuasif des versets bibliques renforcé par des expressions telles que : « En vérité »⁴⁰¹, « je vous le dis »⁴⁰², « mes frères »⁴⁰³, font allusion à certains passages de la Bible :

Michaux explore le domaine de la religion dans certains poèmes. Mais, il ne s'agit pas de réflexion religieuse, il se réfère plutôt à l'imagerie religieuse qu'il aborde dans la banalité des stéréotypes. Le religieux dans ce contexte, se dégrade et perd sa dimension spirituelle en basculant dans l'univers de la chair et des choses du monde.

PETIT

Quand vous me verrez,
Allez,
Ce n'est pas moi.

Dans les grains de sable,
Dans les grains des grains,
Dans la farine invisible de l'air,
Dans un grand vide qui se nourrit comme du sang,
C'est là que je vis.

Oh ! Je n'ai pas à me vanter : Petit ! petit !
Et si l'on me tenait,
On ferait de moi ce qu'on voudrait.

La nuit remue, OC, I, p. 499-500.

Ce poème parodie le verset 33 de l'évangile de Matthieu. Mais cette parodie montre bien une bonne connaissance de la bible.

Les dieux hindous sont aussi évoqués, Kama, le dieu indien de l'amour, Ganescha⁴⁰⁴ le dieu de la sagesse, mais aussi les deux grands poèmes épiques fondateurs de l'hindouisme : Maha-Bharata⁴⁰⁵ et Ramayana⁴⁰⁶. On retrouve le rythme de prières hindoues dans certains poèmes comme « Iniji ».

⁴⁰¹ *La nuit remue, OC, I, p. 449. Voir aussi, OC, I, p. 620.*

⁴⁰² *Plume précédé de Lointain intérieur, Op cit, p. 579.*

⁴⁰³ *La nuit remue, Op cit, p. 458.*

⁴⁰⁴ « Idoles », *Textes épars 1938-1939, OC, I, p.694.* Cette référence est valable pour le dieu Kama dans le même paragraphe.

⁴⁰⁵ *Ibidem*

⁴⁰⁶ *Ibidem, p. 696.*

3.6 Signification du système lexical et organisation du discours

Le lexique chez Michaux prône une langue libérée des codes qui l'emprisonnent. En effet, pour le poète, les langues doivent se renouveler perpétuellement, s'enrichissent des autres pour diversifier leur matière expressive afin d'améliorer la traduction de l'émotion qui accompagne la création poétique.

Un problème majeur pour moi est là dessous. Enfant, je ne comprenais pas les autres. Ils ne me comprenaient pas. Je les trouvais absurdes. On était étranger. Depuis, ça s'est amélioré. Néanmoins, l'impression qu'on ne se comprend pas réellement a disparu. Ah ! s'il y avait une langue universelle avec laquelle on se comprît vraiment tous, hommes, chiens, enfants, et non pas un peu, non pas avec réserve. Le désir, l'appel et le mirage d'une vraie langue directe subsistent en moi malgré tout⁴⁰⁷.

Michaux rêve d'une langue universelle qui faciliterait la compréhension des autres et la fluidité de la matière linguistique. Il rêve d'une fusion de toutes les langues. Que les codes de l'usage de la langue ne soient plus un frein à la communication, mais qu'ils la facilitent.

Il en est ainsi habituellement pour la plupart de nos spectacles.
Différence de langue. Difficulté de traduction. Obstacles entre nous
jamais franchis à coup sûr⁴⁰⁸.

Pour franchir l'obstacle des barrières des langues, Michaux préconise un «*esperanto lyrique* ». Cette langue prône une écriture affranchie des codes et des conventions qui brouillent quelquefois le déploiement de la parole poétique.

Immense préfabriqué qu'on se passe de génération en génération, la langue, pour condamner à suivre, à être fidèle, qui pousse à montrer un important standing⁴⁰⁹.

3.6.1 L'ouverture au monde et à la diversité

L'image convenue de poète à l'écart de tout, replié sur lui-même, exclusivement introverti (confronté par le titre d'une anthologie,

⁴⁰⁷ *Façon d'endormi, façon d'éveillé*, OC, III, p. 459.

⁴⁰⁸ «*Tempérament de nuit* », *Façon d'endormi, façon d'éveillé*, I, OC, III, p. 463.

⁴⁰⁹ «*Emergences-résurgences* » OC, III, p. 551.

L'espace du dedans) tend heureusement, au fil des années, à se modifier. La fascination pour la singularité, la préservation de soi d'un espace intact, tout cela était indissociable d'une « fin d'autrui »⁴¹⁰.

Certes, Michaux a une identité forte et unique, mais c'est une identité ouverte au monde. La quête de singularité chez Michaux ne se confond pas avec un désintérêt total pour la société ou un détachement du monde, il s'agit d'une manifestation de son moi.

En poésie, il vaut mieux avoir senti le frisson à propos d'une goutte d'eau qui tombe à terre et le communiquer, ce frisson, que d'exposer le meilleur programme d'entraide sociale.

Cette goutte d'eau fera dans le lecteur plus de spiritualité que les plus grands encouragements à avoir le cœur haut et plus d'humanité que toutes les strophes humanitaires.

C'est la TRANSMUTATION POÉTIQUE.

Le poète montre son humanité par des façons à lui qui sont souvent de l'inhumanité (celle-ci apparente et momentanée). Même antisocial, ou asocial, il peut être social⁴¹¹.

La poésie de Michaux voyage à travers les régions et les langues. C'est une poésie qui a besoin d'espace et de nouveaux horizons pour se perpétuer. La rencontre des registres : le soutenu, le commun, le familier, et la multiplicité des voix à quoi s'ajoute des mélanges d'idiomes étrangers tels que l'espagnol, l'anglais, l'allemand, le chinois, l'arabe sans oublier les dessins et les images qui accompagnent les textes offrent une configuration hétéroclite au paysage poétique de Michaux. L'intrusion des langues étrangères dans les poèmes obéit à deux contraintes, celle de la logique de la pensée et celle du discours rapporté. La traduction d'une réflexion faite dans une autre langue, autre que la sienne (celle du poète), implique des modifications dans la transcription. Chaque langue est chargée d'une culture, d'une vision de l'univers, d'une manière de vivre, et c'est cette variété qui fascine le poète ; la découverte de l'« ailleurs ». Le poète est parfois tenté d'écrire dans la langue d'origine (langue d'inspiration du poème) pour garder la quintessence du message à communiquer. En introduisant ces mots étrangers dans sa poésie, il manifeste un certain intérêt pour ces langues et les peuples qui les parlent. La poésie de Michaux est une rencontre entre l'intériorité et l'extériorité. Celle de

⁴¹⁰ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p.667.

⁴¹¹ H. M. : *L'Avenir de la poésie*, OC, I, p. 968.

l'extériorité qui enrichit, construit et apaise « l'espace du dedans ». S'ouvrir au monde, aux autres cultures, aux autres registres de langue, à d'autres expressions littéraires et artistiques constitue un tremplin favorable pour mener à bien les activités poétiques de Michaux. L'originalité des textes de Michaux résulte du brassage de ces éléments et de son imagination débordante.

La poésie de Michaux est aussi une ouverture de son espace psychique, spirituel et émotionnel au monde. Il expérimente des drogues hallucinogènes pour parcourir son inconscient afin d'en décrire les mouvements les plus imperceptibles. Il y a chez Michaux un besoin de communiquer au monde les diverses agitations de l'intérieur.

3.6.2 Une poésie du renouvellement et de la liberté

La poésie michaudienne cherche à embrasser d'autres aspects de la création poétique. Ce n'est pas une poésie qui va à l'encontre de la dimension sociale de la poésie en générale. Mais c'est une poésie qui répond à une conception sociale de l'univers spirituel et intérieur de l'être.

« La poésie moderne se pense en fonction des progrès scientifiques. »
 [...] Un second versant scientifique conditionne la poésie moderne : la psychopathologie. Elle engage une nouvelle théorie de l'inspiration poétique en faisant de la poésie non plus l'expression des sentiments, d'une subjectivité ou d'un moi individuel autobiographique, mais celle d'un être intérieur cerné par les lois « de la psychanalyse, de l'ethnographie, peut-être de la métapsychique, et d'un néo-occultisme ». L'introspection poétique émane désormais d'un corps qu'il va s'agir de faire parler dans ses rapports les plus élémentaires : « rapports cerveau-intelligence, cerveau-glandes, cerveau-sang, esprit-nerfs⁴¹².

Le renouvellement répond ici à une exigence de l'être : le poète et le lecteur dans leur versant intérieur. Plus bas, Michaux, dans *L'Avenir de la poésie*, écrit :

L'on voit ainsi que la poésie, plutôt qu'un enseignement, et même qu'un ensorcellement, une séduction, est une des formes exorcisantes de la pensée. Par son mécanisme de compensation, elle libère l'homme de la mauvaise atmosphère, elle permet à qui étouffait de respirer. Elle

⁴¹² ROYÈRE Anne-Christine : *Henri Michaux, voix et imaginaire des signes*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 44-45.

résout un état d'âme intolérable en un autre satisfaisant. Elle est donc sociale, mais de façon plus complexe et plus indirecte qu'on ne le dit⁴¹³.

Ce renouvellement que prône Michaux va dans la même direction que le dynamisme de la poésie. La poésie se doit d'être novatrice et évolutive. « Les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes »⁴¹⁴.

Le poète est celui qui doit révolutionner l'usage de la langue et les codes de la production poétique. C'est un désir qui habite chaque poète : écrire une œuvre inédite, exprimer son génie.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience⁴¹⁵ ?

La réalisation du rêve du poète passe par un renouvellement des codes de la poésie. Car, s'enfermer dans des règles renvoie à reléguer le poète et ses émotions au second plan.

La pensée avant d'être œuvre est trajet.

N'aie pas honte de devoir passer par des lieux fâcheux, indignes, apparemment pas faits pour toi. Celui qui pour garder sa « noblesse » les évitera, son savoir aura toujours l'air d'être à mi-distance⁴¹⁶.

Il crée à cet effet une nouvelle façon d'envisager la poésie : une poésie à l'état brut. Pour Michaux, la poésie doit se dévoiler sous des formes inattendues. Elle doit sortir des moules.

Pour étayer des pensées, il faut en supprimer. Abstraire. Le raisonnement est par définition une pauvreté, puisqu'on arrive à une conclusion qu'en faisant abstraction, en supprimant les gêneurs. De

⁴¹³ H. M. : *L'Avenir de la poésie*, OC, I, p. 969.

⁴¹⁴ APOLLINAIRE Guillaume : *Les peintres cubistes*, Genève, Nouvelles Edition, Caillier, 1950, p.21.

⁴¹⁵ BAUDELAIRE Charles : « À Arsène Houssaye », *le Spleen de Paris*, OC, I, Paris, Gallimard, 1975, p. 275-276.

⁴¹⁶ H. M. : *Poteaux d'angle*, OC, III, p. 1048.

plus pendant que tu raisonnes, ta propre pensée originale s'est modifiée, donc tu mens⁴¹⁷.

Chercher à raisonner la pensée poétique serait donc un mensonge et une négation de l'art poétique.

Michaux préconise une poésie qui traverse tous les genres et tous les styles, une poésie qui voyage et se renouvelle en puisant ses forces dans les autres approches littéraires et artistiques.

Tâche d'en sortir. Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre⁴¹⁸.

On observe un lyrisme auquel se substitue parfois des péripéties narratives ; l'expression de la subjectivité ou les thèmes existentiels sont relayés par l'objectivité de récits imaginaires ; l'exaltation et l'effusion des sentiments font place à l'observateur anecdotique.

Il se sent toujours regardé : « Quand tu traverseras un verger, garde-toi s'il y a des pommes, de porter la main à la culotte et s'il y a des melons, de toucher à tes chaussures »⁴¹⁹.

Ce proverbe chinois entre dans la catégorie des poèmes chez Michaux. La poésie doit se libérer de ses thèmes habituels. Elle doit être dynamique et évolutive.

Cette crise est d'autant plus prégnante chez Michaux que pour trouver sa propre voix, il disqualifiera, tout en les convoquant, les sciences de la « nature », comme l'entomologie, la botanique, la zoologie, la biologie. Et, ce faisant, il retrouvera nécessairement des questions familières aux sciences dites « humaines », ou plutôt de la nature humaine : psychiatrie, ethnologie, sciences religieuses et même la « mystique » [...] ⁴²⁰.

⁴¹⁷ H. M. : *Qui je fus*, OC, I, p. 77.

⁴¹⁸ H. M. : *Poteaux d'angle*, OC, III, p. 1055.

⁴¹⁹ *Portrait du Chinois*, OC, I, p. 542.

⁴²⁰ ROGER Jérôme : *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2000, p. 17.

Le poème correspond désormais à un genre de tous les possibles scripturaux ; « Ce qui sauve l'art c'est l'invention. Il n'y a création que là où il y a invention. Chaque art a ses inventions »⁴²¹.

[...] Michaux voit l'obligation de créer « une nouvelle optique, et la possibilité, pour « la vraie Poésie », de se faire « contre la Poésie », c'est-à-dire « contre la Poésie de l'époque précédente », mais aussi contre les envoutements de l'époque présente⁴²².

3.7 La ponctuation entre l'espace du dedans et la modernité

La spatialité entre les mots, et les phrases, l'élaboration de la forme du poème, sont désormais aux prismes des sensibilités du poète.

Durant le XXe siècle, les nouvelles visualités de la typographie n'ont cessé d'interroger les rapports entre la langue et sa représentation graphique dans le livre. L'accoutumance que nous avons des signes typographiques nous les a fait considérer comme un phénomène banal et naturel alors qu'il n'y a rien de moins conforme à la nature que l'opération de réédification de toute la pensée, de toute l'information ou de toute la littérature par le seul usage de ces petits signes reportés sur du papier dans un ordre sans cesse différent⁴²³.

La différence entre les personnalités, les sensibilités, et les styles touche également la ponctuation des textes. En effet, les signes typographiques peuvent revêtir une définition particulière en fonction de la situation d'énonciation.

La disposition d'un texte sur une page, l'unité ou la variété des caractères typographiques qui le composent, la manière dont les groupes de mots sont distribués dans la phrase, tout cela fait de la page imprimée un spectacle où le poème met en scène sa spécificité d'objet de langage⁴²⁴.

⁴²¹ JACOB Max : *Conseils à un jeune poète suivis de Conseils à un étudiant*, Paris, Gallimard, 1945, p. 16.

⁴²² BELLOUR Raymond : « Introduction », Henri Michaux *Œuvre Complète, I, Paris, Gallimard, 1998, p. XXIX.*

⁴²³ DELOIGNON Olivier : « L'avant-garde typographique au début du XX^e siècle », *La typographie du livre français*, Bordeaux, Presse universitaire de Bordeaux, 2008, p. 250.

⁴²⁴ DESSONS Gérard : *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Nathan, 2000, p. 47.

La ponctuation de la phrase comme la ponctuation de la page relèvent de la spatialité de l'ouvrage et du rythme des textes. La spatialité constitue ainsi le premier matériau indispensable dans l'architecture du texte.

Le souci graphique, l'attention portée à la bonne architecture de la page imprimée n'a jamais été absent des préoccupations des plus grands auteurs du siècle passé. Certains comme Michaux sont allés si loin dans leur vision d'une publication irréprochable qu'ils se sont opposés à la publication en poche de leurs ouvrages⁴²⁵.

La ponctuation chez Michaux fait partie intégrante de la création des poèmes. Ce n'est pas un simple élément typographique, pour structurer les poèmes, mais une matière verbale à part entière.

Les écrivains, et plus particulièrement les poètes, ont été de tout temps des acteurs privilégiés de ces usages subtils et semi-réflexifs (...), à côté des usages plus normés des juristes. Car mieux que tous ils connaissent les codes de la langue et savent s'en affranchir s'il le faut, non pas le plus souvent par goût de l'écart ou de la transgression, comme on l'a souvent pensé (Cohen 1966), mais par nécessité existentielle de fonder au sein de la langue une idiosyncrasie au plus près de leur pensée au cours et de la volonté de toucher l'autre⁴²⁶.

L'étude de la ponctuation consiste à répertorier et commenter les signes en usage, « la ponctuation de phrase » et la mise en page, « la ponctuation de page ». Comme il s'agit d'une étude sur des poèmes en prose, on retrouve tous les éléments de la ponctuation : les divers signes typographiques et une mise en page variée. Cependant, « La ponctuation en effet est loin d'être un champ homogène, tant du point de vue de sa définition que des positions théoriques [...] »⁴²⁷.

3.7.1 L'articulation de la voix et du silence :

vitesse, abstention et réflexion

La ponctuation est le matériau qui indique l'articulation de la voix dans les textes écrits. Si la voix et la pensée se manifestent par les mots, le silence, la vitesse de

⁴²⁵ BESSARD-BANQUY Olivier : « L'architecture graphique de la littérature contemporaine », *La typographie du livre français*, Bordeaux, Presse universitaire de Bordeaux, 2008, p. 189.

⁴²⁶ FAVRIAUD Michel : *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Paris, Lambert-Lucas, 2014, p. 8.

⁴²⁷ SERCA Isabelle : *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 13-14.

l'énonciation et l'intonation se signalent par la ponctuation. La ponctuation fait donc connaître l'articulation de la voix et du silence en leur donnant une apparence sensible, graphique et visible. Les points de suspension sont les signes typographiques qui indiquent le silence.

Dans l'article « point » de l'encyclopédie, on trouve cette définition des points de suspension : « On dispose quelquefois quatre points horizontalement dans le corps de la ligne pour indiquer la suppression, soit du reste d'un discours commencé et qu'on n'achève pas par pudeur, par modération ou par quelque motif, soit d'une partie d'un texte que l'on cite »⁴²⁸.

Il y a un usage surabondant des points de suspension dans l'œuvre de Michaux. Il y a même un titre de poème qui commence par ce signe : « ...Rait »⁴²⁹. Ces points de suspension, ainsi que la désinence du conditionnel présent suggèrent la totalité des verbes conjugués à ce temps. Le silence qu'indiquent ces points de suspension est donc un silence presque forcé puisque le poète ne peut pas aligner tous les verbes du poème pour former le titre du texte. Il est ainsi contraint à ce procédé, l'élision, qui indique clairement au lecteur qu'il s'agit de verbes au conditionnel présent. Ce qui fait penser au sonnet en X de Mallarmé. L'absence de mot indiquée par les points de suspension est supplée par l'esprit du lecteur⁴³⁰ ; « [...] la ponctuation est le lieu privilégié où le lecteur peut investir le texte [...] »⁴³¹. C'est un espace textuel qui exhorte le lecteur à participer à l'élaboration du texte. Les points de suspension apparaissent à tous les moments de la phrase ou du segment : en début avec ou sans aphérèse, au milieu et à la fin, associés à l'aposiopèse (dans leur rôle de suspension) comme les points de suite séparés par une ou deux espace(s)-mot(s).

⁴²⁸ DÜRRENMART Jacques : *Bien coupé mal cousu : De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Presse Universitaire Vincennes, 1998, p. 37.

⁴²⁹ *Face aux verrous*, OC, II, p. 486.

⁴³⁰ Il y a aussi un autre titre qui finit par des points de suspension « Demain n'est pas encore... », OC, II, p. 489. (Moi en tant que lectrice, j'ai suppléé ces points de suspension par l'expression : « le grand jour »).

⁴³¹ BIKIALO Stéphane. « Le rivage des signes. Remarques sur la ponctuation et l'ailleurs », *L'Information Grammaticale*, N. 102, 2004. pp. 24-30. doi : 10.3406/igram.2004.2560

url : /web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_2004_num_102_1_2560

Consulté le 27 novembre 2014

BONHEUR BÊTE

Quand pourrai-je parler de mon bonheur ?

Il n'y a dans mon bonheur aucune paille, aucune trace aucun sable. Il ne se compare pas à mon malheur (autrefois, paraît-il dans le Passé, quand ?).

Il n'a pas de limite, il n'a pas de..., pas de. Il ne va nulle part. Il n'est pas à l'ancre, il est tellement sûr qu'il me désespère. Il m'enlève tout élan, il ne me laisse ni la vue, ni l'oreille, et plus il... et moins je...

Et pourtant ce n'est qu'une petite chose. Mon malheur était beaucoup plus considérable, il avait des propriétés, il avait des souvenirs, des excroissances, du lest.

C'était moi.

Mais ce bonheur ! Probablement, oh oui, avec le temps il se fera une personnalité, mais le temps, il ne l'aura pas. Le malheur va revenir. Son grand essieu ne peut être bien loin. Il approche.

La nuit remue, OC, I, p. 441-442.

Michaux utilise les points de suspension pour marquer divers cas d'interruptions, d'attentes, d'hésitations dans le rendu de ses préoccupations. Au paragraphe trois, la description de son bonheur devient moins importante, (alors que le poème évoque le terme de bonheur). Le fait d'associer l'adjectif « bête » au mot « bonheur » donne déjà le ton péjoratif de ce qui va suivre. La transcription de l'émergence des pensées relatives au bonheur est reléguée à des points de suspension. Ce qui accélère la narration et le rythme du texte, tout en reléguant « son bonheur » au second plan ; c'est « son malheur » qui est désormais décrit. Cette suspension n'est pas causée par un oubli ou par la vitesse de la création poétique comme dans certains textes de l'œuvre de Michaux (les textes généralement écrits sous l'influence des drogues hallucinogènes), mais elle affecte une connotation péjorative à « son bonheur ». Son bonheur paraît irréel et impuissant face à l'attaque oppressive de « son malheur ».

L'oubli par la vitesse de la révélation poétique est l'un des facteurs qui appelle le silence d'où la présence de point de suite ou de suspension dans certains textes. Voici trois extraits de texte de Michaux :

- (1) Avec l'œil du dimanche
parmi des colonnes
investi d'infirmes

errant entre des accroupis

.....

[...] ⁴³².

(2) Ah ! Ah !

Cratère ? Ah !

On s'attendait à un peu plus de sérieux.....

Ah !.....

[...] ⁴³³

(3) Profond

transmutateur

quelque chose vient de passer

sous moi

sur moi

abstrait

qui passe

qui repasse !

Comme si soudain j'avais reçu des coups secrets

Où ?

Comment ?

.....

.....

.....

.....

Ah, je vois. Attention !

Il me faut au plus vite être distrait.

Essayons souvent de la musique. N'importe laquelle.

Essayons d'en écouter ⁴³⁴.

En observant ces trois exemples, à première vue, les points de suite représentent des indices de modalité ou des modalisateurs de la pensée du poète. Dans l'exemple 1 ce sont des points de suite qui marquent l'oubli. Car, le poète est dans un état de visionnaire qui n'arrive pas à mémoriser toutes les images et les pensées qui lui viennent à l'esprit. La présence de ce type de ponctuation est récurrente dans les poèmes écrits sous l'influence de l'expérimentation des drogues. La vitesse de la création sous l'influence de la drogue est multipliée. Dans l'exemple 2, les points de suite représentent l'abstention. Michaux s'abstient de dire ouvertement des propos moqueurs ou risibles sur le cratère de l'Atacatzho. Ce qui est souligné par l'onomatopée « Ah » qui correspond à l'expression du rire. En montant jusqu'à ce cratère, il s'attendait à découvrir des choses plus

⁴³² « Lieux sur une planète petite », *Textes épars 1960 – 1966*, OC, III, p. 291.

⁴³³ « Dans le cratère de l'Atacatzho 4536 mètre », *Ecuador*, OC, I, p. 201.

⁴³⁴ « La Mescaline et la Musique », *Connaissance par les gouffres*, OC, III, p. 39.

« importantes et moins comiques ». C'est donc par pudeur qu'il suspend le déroulement de ses écrits. Dans l'exemple 3, les points de suite représentent la réflexion que suggère la réponse à la question posée plus haut. Le temps de réflexion est transcrit par les points de suite. Michaux marque par l'écrit, les étapes de l'élaboration du texte : la réflexion, la sélection, la transcription. Cela décrit la mémoire de la création poétique dans le texte final ; le trajet de la pensée et les choix opérés. Les points de suite représentent une sorte de mise en page des éléments de la composition du texte qui sont éliminés lors du report de celui-ci à cause de la vitesse de la pensée.

Vitesse ! Peut-on se passer d'une extrême vitesse ? Le cerceau le peut-il ? Pour ceux qui ont vécu l'inoubliable tempo accéléré de la mescaline, la vitesse demeure à jamais le problème, clef sans doute de quantité d'autres, problème dont certains précieux éléments recueillis en ces moments uniques, plus les expérimentateurs en ont été émerveillés, moins ils arrivent à en convaincre leurs auditeurs.

Que disent-ils, en effet ? Qu'ils vécurent un siècle en un quart d'heure. Ah ! Si au lieu d'un siècle, ils parlaient de dix heures, ou d'une journée, mais ce ne sont pas là leurs paroles. Ils disent »un siècle «⁴³⁵.

La vitesse mentale résultant de l'absorption de drogues hallucinogènes libère un nombre important d'idées et d'images difficiles à communiquer. Cette vitesse est un obstacle à la transcription des révélations poétiques, par les mots. De ce fait, pour certains mots, il n'en reste que la résonance ou l'écho. Michaux l'explique dans la « Neuvième séquence » de « Cannabis indica »⁴³⁶.

Des mots voyons, lesquels étaient-ce,
prononcés d'une voix pincée ?

.
.
.
.
.
.
.

⁴³⁵ H. M. : « Le Merveilleux normal », *Les grandes Epreuves de l'esprit*, OC, III, p.326-327.

⁴³⁶ H. M. : *Connaissance par les gouffres*, OC, III, p.75. Cet ouvrage de Michaux est officiellement un essai.

Un corset m'apparaît
sur une poitrine, étroitement lacé.

Les mots que j'entendis furent aussitôt oubliés, mais la façon dont ils furent prononcés me resta, et cette voix pincée faite pour la réprimande... que j'avais dû entendre quelque part... (Où) Puis plus rien ou plutôt... C'était comme si, parcourant un trajet souterrain, une idée allait s'accomplissant, allait son chemin avec le temps qui passait et que j'eusse pu scander, et je comptais en effet successivement un, un plus un, plus un, plus un, plus un. Donc sept fois j'avais pu refaire acte d'attention, et de recherche pour savoir si quelque chose devenait perceptible.

Dans cet essai écrit sous l'influence des drogues, Michaux explique la présence des points de suite dans ses écrits. En effet, certains points de suite sont une représentation des mots entendus et oubliés. Ces sept lignes de douze points séparés d'une double espace-mot sont la conséquence d'un oubli des mots entendus par le poète, sans doute causé par la vitesse des révélations. Mais, le silence n'est pas toujours exprimé par les points de suspension, un seul point ou des traits suffisent à exprimer le silence dans certains poèmes.

Souvent l'on me voit diminuer à vue d'œil, et le médecin de salle, un hurleur : « Pourquoi me donne-t-on toujours des malades aussi réduits ? La plus belle opération devient d'un délicat, d'un délicat »⁴³⁷.

Le nom que l'adjectif qualificatif « délicat » caractérise est omis dans la phrase. Il n'apparaît nul part ailleurs dans la suite du texte. Est-ce la marque d'une interruption brusque de parole du médecin ou un point substitut du point de suspension pour éviter de rapporter des propos blessants ? Michaux, dans la plupart de ses poèmes, fait un usage (excessif) des points de suspension. Dans ce discours rapporté, il s'agit probablement d'une suspension de la parole du médecin, peut-être parce qu'il n'arrivait pas à trouver le mot adéquat pour finir sa phrase, par conséquent, il s'est arrêté de parler brusquement (ce que le poète n'indique pas dans la suite du texte) ou peut-être par décence et prudence pour ne pas choquer le patient. Une chose est sûre, c'est un point qui marque l'arrêt

⁴³⁷ « Accablé », *En marge de « La nuit remue »*, OC, I, p. 521.

de l'acte d'énonciation et non la fin de la phrase. Ici, le point simple remplace les points de suspension. Le point, signe de ponctuation logique, devient signe de ponctuation stylistique. Comme l'affirme Michel Favriaud : « [...] la ponctuation n'est pas prisonnière de l'orthographe [...] »⁴³⁸.

Le signalement de l'absence de certains mots ou passage du texte est quelquefois marqué par des traits. Dans les textes écrits, les traits n'interviennent que pour souligner les mots. Mais, à travers l'œuvre de Michaux se distingue divers usages du trait. Des traits qui renvoient à un moyen d'expression au même titre que les points de suite, remplaçant les mots escamotés par la vitesse émotive.

Idiot, ces mots qui ne se trouvent plus !

Direction perdue

mouches dans le sens

Au lieu de l'étendue des plaines

je vois l'étendue des visages

Merveilleuse ! Qui n'en finit pas.

Ma main m'éteint

Circulation touribotte

touribotte le prodige

Je ne peux écrire ce « sans cesse »

sans cesse — —

— —

— —

— —

— —

— —

— —

L'impression, la main, le moins

⁴³⁸ FAVRIAUD Michel : *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Paris, Lambert-Lucas, 2014, p. 11.

*Interceptions**interceptions* ⁴³⁹.

Les traits ici sont annoncés par les vers 1 et 2 : « Idiot, ces mots qui ne se trouvent plus ! / Direction perdue ». En effet, le poète ne dispose plus de mots pour nourrir cette envie pressante d'écrire. Il commence d'abord par un néologisme : « touribotte » qui est composé de « tourillon » et de « botte » dans le sens ancien de « sonner la botte ». Il use des traits pour ne pas perdre le fil de ses idées. Il choisit d'inscrire ses temps d'incertitude, les moments où ses idées n'apparaissent pas distinctement, par des traits, sur la page. Dans la « Neuvième séquence » de « Cannabis indica » l'usage des traits dans les textes est justifié.

...Le mot avait plongé. « Pince » revenait « corset ». Souvent j'ai suivi une pensée. Etait-ce toujours une pensée ? Parfois plutôt une phrase mentale, muette, signalée, non prononcée, comme sans mots les tam-tams africains transmettent des messages.

Je notais par exemple :

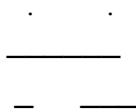
--
-
-

____ _
-
-
- ____ ____
- -
-

- - -
- -
-

- -
- -
- -

⁴³⁹ « B », « Cannabis indica », *Connaissance par les gouffres*, OC, III, p. 55.



et c'était un bout de phrase, plutôt trois mots qui apparaissent finalement et comme le dernier état d'une manipulation mentale (que n'avais pu voir jusque-là)⁴⁴⁰.

Les traits comme les points de suite remplacent des mots et des « phrases mentales muettes ». Ils représentent le temps où la parole se cherche encore ; les moments où elle commence à se former sans pour autant aboutir à quelque chose de dicible. Ce sont des paroles avortées par une mauvaise gestation.

Les guillemets ne sont pas toujours fermés chez Michaux : le poème intitulé « Trahison du corps »⁴⁴¹ commence par de guillemets suivis de points de suspension qui indiquent que le début du texte a été omis ou négligé pour des raisons non indiquées. Ces guillemets ne seront jamais fermés. Le poème finit sur des points de suspension comme il a commencé. Une fin avec des points de suspension et des guillemets qui restent ouverts indiquent que la transcription du poème est inachevée. Est-ce un défaut de l'écrit, qui ne parvient à suivre la vitesse de la pensée ou de l'oralité ? Cependant, ce qui en ressort clairement, c'est l'inachèvement du poème.

3.7.2 De l'amplification à l'expression de la subjectivité

La ponctuation en tant que système de signes linguistiques s'impose à tous. De ce fait, son usage implique le respect des normes qui régissent la langue. Cependant, malgré ces contraintes, le poète parvient à imposer au système sa sensibilité et son imaginaire.

Les traits, dans l'œuvre apparaissent comme des marques d'amplification de la parole. C'est toujours une parole qui ne se livre pas, non pas à cause d'un échec de formulation, mais en raison du flux d'intensité qui rythme les paroles.

⁴⁴⁰ *Connaissance par les gouffres*, OC, III, p. 76.

⁴⁴¹ *Textes et dessins de « Labyrinthes » (1944) non repris en 1945*, OC, I, p. 840.

est aussi visuelle : la voix s'élabore également dans le signe graphique du trait d'union⁴⁴³.

Dans les textes de Michaux, la vitesse de la narration se manifeste par une abondance des virgules et une brièveté des groupes syntaxiques. Les virgules entretiennent le rythme haletant qui se dégage des énumérations, des explications et des descriptions dans le déploiement du texte.

Sous la grande tête qui en grandiose s'illusionne, un corps mou, maigre, d'où pendent, chétives, deux menottes du « ne rien savoir faire » et de la vie à vau-l'eau. Mais le visage compte, important, grave, anxieux, visage de qui n'a pas encore démêlé les intentions du dieu qui souvent qui si souvent lui parle et si énigmatiquement.

Sur un horizon spongieux monte un ciel considérable, en deux moitiés, l'une éthérée, l'autre bourrée de milliers et de milliers de graines, sèches, crevées qui ne germeront pas⁴⁴⁴.

Chaque virgule intervient à la fin d'un groupe syntaxique bien défini. Dans les phrases, les apodoses sont plus longues que les protases, ce qui donne un effet de phrase étirée et dilatée par un rythme haletant. La virgule reste l'élément clé dans l'élaboration du rythme. Elles conduisent successivement les descriptions des choses de l'esprit et de l'imaginaire. Elles aident à l'insertion d'éléments nécessaires à la communication des révélations qui émanent de l'esprit du poète, en vue d'instaurer une communion avec le lecteur dans un élan de crescendo, par une syntaxe parfaitement découpée et un vocabulaire progressif (mou / maigre / Chétives ; éthérée / Bourrée / sèche / crevées).

Avec Michaux, la ponctuation de la phrase qui englobe les virgules, les deux points, les points-virgules et les points, s'est enrichie de la barre oblique. À propos de ce genre d'usage de la ponctuation dans le langage littéraire, Valéry Larbaud affirme :

[...] il y a une ponctuation littéraire à côté de la ponctuation courante comme il y a une langue littéraire à côté du langage écrit courant. La ponctuation d'un écrivain doué d'une forte personnalité sera

⁴⁴³ ROYÈRE Anne-Christine : *Henri Michaux, voix et imaginaire des signes*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 74.

⁴⁴⁴ « Leurs secrets en spectacle », *Vents et poussières*, OC, III, p. 185.

personnelle et s'écartera plus ou moins des règles fixées par l'usage courant et les grammaires⁴⁴⁵.

La quête de singularité chez Michaux va au-delà de la création verbale et de l'intrusion de termes plus techniques dans le langage littéraire, elle intervient à tous les niveaux, y compris celui de la ponctuation.

L'Opiacé qui arrête le mal d'entrailles / arrête aussi le temps / allonge
les heures / élève la Tour / et rappelle les siècles révolus /
rendant la ville aux Temples et aux Dieux /

Celui que la maladie en ce temps assombrissait / à qui son siècle portait
ombrage / devait plus qu'un autre / ressentir l'importance de
l'ombre / et méditait à son tour une ombre / mais
multiple / mais ineffaçable / et qui ne s'atténuerait pas / ne
s'amenuiserait pas / ne passerait pas / ombre à jamais / ⁴⁴⁶

Les usages de la barre oblique diffèrent en fonction des domaines (informatique, mathématique), mais dans l'usage littéraire ou courant, elle intervient souvent dans les expressions alternatives ou composées, et comme signe diacritique (Ø). Mais dans cet extrait, on distingue nettement que l'usage s'extrait d'un tel cadre. Les barres obliques interviennent à la fin de chaque groupe syntaxique qui compose le verset au même titre que la virgule et le point. L'accent syntaxique est doublé d'un accent typographique (la barre oblique qui représente graphiquement les mouvements de la voix), dans une organisation langagière qui compose le poème par la succession de groupes syntaxiques brefs et lui confère un rythme rapide et saccadé.

Les signes doubles quant à eux apparaissent généralement dans l'œuvre sous leur emploi normal que suggère la grammaire française. Le point-virgule et les deux points sont rarement, par contre, le point d'exclamation et le point d'interrogation sont abondants.

Ma chambre ! Ma chambre !

Il est extraordinaire comme on peut suer rapidement et avoir

⁴⁴⁵ LARBAUD Valéry : « La ponctuation littéraire », *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 243.

⁴⁴⁶ « III. Ombres pour l'éternité », *Moments*, OC, III, p. 728.

froid aussitôt après. Cette vitesse a été mal étudiée jusqu'à présent. Ma chambre ! Quelle histoire ! Me construire ma chambre ! Ah ! Que je sois logé n'importe où ; par terre. Ma chambre ! Ils veulent donc que je demeure toute ma vie à Quito⁴⁴⁷.

Les points d'exclamation affectent les émotions du poète au texte. Ici, ils expriment la raillerie. En effet, Michaux trouve ridicule l'idée de lui construire une chambre à Quito puisqu'il ne compte pas y rester longtemps. C'est l'expression du rire que suggère cette ponctuation. L'usage du point d'exclamation n'est donc pas porteur d'une signification autre que celle que préconisent les normes de ponctuation de la phrase ; l'exclamation, la surprise, l'exaspération ou l'admiration. Il en est de même pour le point d'interrogation.

L'expression de la subjectivité exploite une logique formelle, pour exprimer la signification en contexte, de certains termes. « En effet, dans une perspective dialogique, toute schématisation a des effets de sens sur l'interlocuteur [...] ». Et Michaux fait usage de l'italique dans un système d'éclairage. L'italique revêt un caractère de spécification comme certains procédés grammaticaux qui mettent en exergue le point de vue en contexte.

Le quotidien fait le bourgeois. Il se fait partout ; toutefois le quotidien de l'un peut désorienter jusqu'à la mort l'homme de l'autre quotidien, c'est-à-dire l'étranger, ce quotidien fût-il le plus banal, le plus gris, le plus monotone pour l'indigène⁴⁴⁸.

Le mot *quotidien* écrit en italique (qui est un topogramme lié) dans la première phrase n'a pas totalement le même sens ordinaire que les autres emplois du mot dans le poème. Ce « *quotidien* » est vu comme un hyperonyme des autres « *quotidien* » du passage. Il est superordonné par rapport aux autres « *quotidiens* » du poème qui deviennent ses hyponymes. Par ailleurs, le fait que ce mot soit écrit dans un caractère différent des autres produit un effet de démarcation du type d'une citation (la lecture d'une citation dans un texte implique nécessairement une intonation particulière). L'italique, ici, est une marque de connotation et d'accentuation. Pour les dédicaces, les sous-titres, Michaux adopte un style régulier dans l'usage de l'italique à travers toute

⁴⁴⁷ « 1^{er} avril 28. », *Ecuador*, OC, I, p. 183.

⁴⁴⁸ « Iquitos, Pérou, port sur l'amazone », *Ecuador*, OC, I, p. 227.

l'œuvre en vue de les démarquer des autres mots du texte. Ce n'est pas le cas, pour les citations et mots étrangers, Michaux n'adopte pas un usage régulier de l'italique. Par conséquent, l'usage de l'italique et d'autres caractères relève de la sensibilité et de la subjectivité du poète ; ils peuvent être maniés selon la norme grammaticale ou non.

L'expression de la subjectivité reste un élément capital dans l'usage extraordinaire des marques typographiques. Le gras, la majuscule et la minuscule, la taille et bien d'autres caractères engagent parfois dans leur usage une certaine force émotionnelle.

(54) Celui-ci qu'on n'essaye pas de tirer de lui de l'espérance.

Son expression :

LA MORT POUR RIEN, pour augmenter l'erreur.

(60) Intense, intense, d'un intense tel qu'il est devenu flammes.

Sûrement il va consumer la croix. Fut-ce par le feu, décidé à

« en sortir. »

Pas douteux ; Ni les uns ni les autres
ne veulent de la passion. Ils ne marchent
pas. Ne croient pas au rachat par la croix.
Ne l'envisagent pas⁴⁴⁹.

Chaque marque typographique présente dans cet extrait répond à une logique subjective. En effet, l'usage de la majuscule dans le passage (54) met en avant l'idée de la gratuité de l'acte de crucifixion du Christ. Elle renvoie dans cette approche visuelle à une forme d'insistance sur l'importance de l'idée exprimée. Dans le passage suivant, l'écriture devient normale (par rapport à l'ensemble de l'œuvre). Mais, le groupe verbal de la fin du paragraphe est détaché des autres mots et mis à l'écart entre guillemets. Ce qui est encore une marque d'insistance sur cette expression précise « en sortir ». Par contre, au paragraphe suivant, les écritures sont réduites en taille (environ deux tailles en moins) et alignées à gauche, en n'occupant que la moitié de la page. Cette marque typographique correspond-elle à l'effet contraire de l'insistance et de l'amplification ? Il est probable que ce soit le cas.

⁴⁴⁹ *Quatre cents hommes en croix*, OC, II, p. 790.

SATZAYACU

A la cabane de Chaves.

On nous a donné une pièce, à G.A. et moi.

Chaves est aimé des Indiens. Tous ceux qui passent dans les environs montent à sa cabane et viennent lui serrer la main, eux et leur femme.

Quand vous engagez des Indiens comme rameurs, d'abord ils vous donnent la main puis on traite.

La jeune Indienne qui s'occupe du ménage de Chaves va souvent chercher de l'eau à la rivière⁴⁵⁰.

La première écriture du nom espagnol « Chaves » qui est en italique, est un signal de changement de langue et de prononciation (les autres mots espagnols du poème l'attestent). A cet effet, un effort est demandé au lecteur, il doit faire appel à ses connaissances intellectuelles, à sa culture des langues européennes. Par contre, la deuxième apparition du nom « Chaves » est normale, alors que doit-on conclure de cette graphie ? Le premier *Chaves* est le plus proche des indiens ; plus espagnol ? Et le second est plus proche de Michaux ? L'écriture en caractères italique du nom « Chaves » relève en effet d'une marque d'intonation et de prononciation. L'irrégularité dans l'usage de l'italique correspond à l'évolution de la prononciation du nom « Chaves ». Michaux inscrit les niveaux d'assimilation de la prononciation du nom espagnol dans le texte. L'italique pour le débutant, le caractère normal pour le niveau avancé.

on retire ses gants plein de sang
 on retire sa chemise pleine de sang
 ah lasciate
 lasciate
 Silence
 silence
 Laissez-moi nager dans les murs⁴⁵¹

Dans cet extrait, il insère directement des mots italiens dans le poème sans user d'une quelconque marque typographique. Pourtant, il est recommandé d'écrire en italique

⁴⁵⁰ *Ecuador*, OC, I, p. 221.

⁴⁵¹ « Iniji » *Vents et poussières*, OC, III, p. 194.

ou d'encadrer par des guillemets, les mots, les expressions ou les citations d'une langue étrangère. Des mots qu'il traduit plus tard en français dans les vers qui suivent avec le même principe de l'irrévérence ; sans parenthèse ni guillemets : *lasciate* signifie *laissez-moi*.

La règle consiste à utiliser le même style d'italique tout au long d'un ouvrage⁴⁵². Chez Michaux, cette convention n'est pas toujours respectée d'une séquence à l'autre d'un même poème à plus forte raison dans toute l'œuvre. « Les Emanglons » en est une parfaite illustration.

Ils pénètrent dans la cabane en criant : « *Amis !* » Ils avancent, serrés les uns contre les autres, les mains tendues⁴⁵³.

Par contre, reçu chez un très grand ami, c'est celui-ci en personne qui écarte pour vous le pantalon d'entrée. Hommage extrêmement délicat de la part du propriétaire, comme s'il disait : « C'est moi l'intrus. Excusez ma présence chez VOUS »⁴⁵⁴.

La différence entre ces deux citations est que la première évoque des paroles dites et la seconde des paroles qui n'ont pas été dites par le locuteur. Toutefois, ce n'est pas une raison suffisante pour changer de style. La raison est que notre poète écrit en toute liberté ; libéré de toute convention quelle qu'elle soit. Il choisit les passages qu'il veut mettre en italique selon sa sensibilité. La première séquence de « Bras cassé » est entièrement écrite en italique excepté quelques mots.

3.7.3 De la cadence à l'expression plastique

La création contemporaine fait une large place à l'espace et à l'inspiration géographique. Cela ne concerne pas seulement la « littérature de voyage », qui a désormais son « festival » annuel, mais l'ensemble des genres littéraires, dont les frontières sont brouillées par cette spatialisation : le théâtre, qui entretient depuis toujours un rapport privilégié à l'espace scénique ; la poésie qui se déploie de plus en plus dans la page, et le roman lui-même, qui tend à devenir souvent un « récit d'espace »⁴⁵⁵.

⁴⁵² RICHAUDEAU François : *Manuel de typographie et de mise en page*, Paris, RETZ, 1989, p. 55.

⁴⁵³ *Ailleurs*, OC, .II, p. 11

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁵⁵ COLLOT Michel : *Pour une géographie littéraire*, Paris, Cortis, 2014, p. 10.

En poésie, la gestion de l'écriture sur la page participe de la composition du texte. À travers la marge, le blanc, l'interligne, les caractères dessinent la cadence du poème. En premier lieu, ce qui saute aux yeux dans l'œuvre de Michaux est le fait que tous les titres sont écrits en lettres capitales. L'usage de la majuscule pour les noms propres et après un certain type de ponctuation est respecté. Toutefois, la majuscule qui est la forme maximale dans le système de hiérarchisation entre les mots n'est pas seulement utilisée pour les titres ; elle est aussi utilisée pour tout mot et tout groupe de mots dont le poète veut montrer l'importance dans l'ensemble du texte. Cependant, il existe dans l'œuvre des poèmes sans majuscule hormis le titre.

Au secours ! Au secours ! Les miens, s'il m'en reste, au secours,
vite, vite, qui que vous soyez qui puissiez quelque chose, vite ! Vite !
Ils sont là ! tout proches. Ils sont sur moi !

JE VAIS ÊTRE ENGLOUTIE... ⁴⁵⁶

La majuscule dans les premières phrases correspond à la norme grammaticale selon laquelle : « une phrase commence par une majuscule et se termine par un point ». C'est tout à fait un usage ordinaire. Cependant, le fait que la dernière phrase soit totalement écrite en majuscules correspond à une démarche plastique qui consiste plutôt à mettre en exergue la fin du poème au plan visuel, afin de lui donner une valeur plus importante que le reste du poème. Selon Michel Favriaud :

[...] plus le mot est blanchi, à l'intérieur, par interlettrage, ou, à l'extérieur, par blanchiment de faces nombreuses (de deux à quatre), plus il est disponible à un fonctionnement extra-phrastique : de syntaxe transphrastique, de syntaxe paginale, voire d'autonomie⁴⁵⁷.

Mais, ici, il s'agit d'une phrase entière. Que ce soit un mot ou un groupe de mots, cette réflexion correspond à la démarcation typographique de notre phrase : «*JE VAIS ÊTRE ENGLOUTIE...* ». C'est une sorte d'influence mémorielle que le poète exerce sur le lecteur. Comme si le lecteur, après la lecture de douze pages de texte⁴⁵⁸ ne devait retenir qu'une seule chose : «*JE VAIS ÊTRE ENGLOUTIE...* ».

⁴⁵⁶ « L'Espace aux ombres », *Face aux verrous*, OC, II, p. 527.

⁴⁵⁷ FAVRIAUD Michel : *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Paris, Lambert-Lucas, 2014, p. 49.

⁴⁵⁸ Cet extrait est la fin d'un long poème de 12 pages.

Bien que partie intégrante du code graphique, la ponctuation constitue aujourd'hui pour l'individu qui écrit la plus précieuse des marges de liberté⁴⁵⁹.

On remarque aussi un usage particulier et régulier dans l'œuvre de la majuscule pour certains mots qui sont pourtant des noms communs. Cet emploi promeut une valeur connotative et allégorique de ces mots. En effet, à travers l'œuvre, certains noms communs sont régulièrement écrits, soit en majuscule, soit en minuscule en fonction des variations sémantiques. Les noms communs tels que le temps, le néant, la terre, le savoir, la mort, l'océan, le ciel, la grandeur, la nature, l'être, etc. en font partie.

L'éther et l'amour sont deux tentations et deux attentats de l'homme contre le temps. Le temps est chassé durant les saccades de la jouissance. La série précédente est coupée, on peut donc recommencer à compter à partir de.

L'homme ne supporte pas le Temps. [...]

C'est pourquoi il rompt sa continence : ne pouvant supporter le Temps.

Combien plus développé et à la suite est le temps pour qui n'a pas à manger. Après les quelques crampes du premier jour, parfois du deuxième aussi (maigre distraction), il ne vient plus que du temps. Interminable journée !

Le lendemain recommence la même journée, le surlendemain la même encore, le jour d'après l'interminable journée se poursuit. Les forces décroissantes, de plus en plus détachées de tout, ne subissent que pour se vouer bien malgré elles au cauchemar de la contemplation de l'écoulement lent du Temps⁴⁶⁰.

Le mot temps a trois présentations graphiques différentes, une en minuscule, une autre avec la première lettre en majuscule et une en minuscule et en italique. Grammaticalement, un nom commun écrit avec une majuscule appartient désormais à la famille des noms propres. Mais cet emploi de la majuscule dans ce passage exprime aussi une idée de déification du temps. Le temps devient un être divin, mystique, cruel et insupportable par l'homme. Il en est de même au sujet de l'italique.

⁴⁵⁹ CATACH Nina : *La ponctuation : histoire et système*, 2e éd. corr., Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 3.

⁴⁶⁰ *La nuit remue*, OC, I, p. 456-457.

Quant à la spatialisation et à la répartition des mots sur la page, elle relève soit d'un espace technique, soit d'une manifestation de la subjectivité, soit d'une disposition plastique du texte.

L'importance croissante de la thématique spatiale est inséparable de l'évolution récente des formes et des genres littéraires, comme l'avait suggéré dès 1945 Joseph Frank. Dans le domaine de la poésie, par exemple, on assiste depuis Mallarmé, à une spatialisation de texte qui, sortant du cadre imposé par la versification régulière, explore l'espace de la page dans tous les sens et dans toutes ses dimensions, induisant un nouveau type de lecture, qui ne suit plus nécessairement le cours linéaire de la phrase ou du vers, mais permet des rapprochements entre des termes typographiquement et syntaxiquement distants : le lecteur perçoit les mots « indépendamment de la suite ordinaire, projetés en paroi de grotte »⁴⁶¹.

L'interlignage à travers l'œuvre a plusieurs aspects distincts. Lorsque Michaux écrit des poèmes qui s'apparentent plus au récit, les lignes sont compactes, il n'y a pas d'interlignage si ce n'est pour passer d'une séquence à une autre ; d'un poème à un autre, d'une strophe à une autre comme dans « Liberté d'action », « Qu'il repose en révolte »⁴⁶². Mais il se trouve également dans l'œuvre des poèmes avec des lignes compactes où le dernier vers apparaît après un ou deux interligne(s).

LIMBES LUMINEUSES

Auréolée
 auréolée
 auréolée comme étouffée
 quand s'allume en moi un noir profond.
 Libérée
 enchainée
 accablée, accédant à l'accalmie
 ou furieuse, frappant du maillet le front de l'opposant.
 Etalée
 ramassée

⁴⁶¹ COLLOT Michel : *Pour une géographie littéraire*, Paris, Cortis, 2014, p. 30-31.

⁴⁶² *La Vie dans les plis*.

épanchée
s'anastomosant.

Auréolée.

La Vie dans les plis, OC, II, p. 185.

Le dernier vers est isolé de par l'interligne qui le sépare des autres. Ce qui lui confère une valeur supérieure aux autres vers qui le précèdent. Le plus important, c'est la lumière noire qui est apparue au poète en forme de portion de cercle.

Il y a des poèmes où l'interlignage est au cœur de la signification. Nous allons étudier la première séquence de Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki.

(Le poème se doit d'être sur une page entière afin de garder son essence picturale).

LECTURE DE HUIT LITHOGRAPHIE DE ZAO WOU-KI 1

lentement de l'autre côté
 lentement voguent les poissons
 croiseurs de la méditation de la faim

ceux de l'obstacle de l'air regardent
 étrangers
 ceux de l'obstacle de l'eau

que d'amitiés se perdent par ce qu'on n'a pas de branchies !

le rêve de vie complète
 muette
 s'accomplit dans les gouttes
 sphères
 repoussant des sphères
 dans l'espace sans coude

avec des airs graves préséance observée
 modelant et remodelant
 comme une vertu
 leur forme sous la douce pression des invisibles fuseaux aqueux
 les placides impérialisent

il existe encore des souverains !

souverains ?
 de toute leur longue ligne latérale auditive
 sans cesse il leur faut écouter
 sans cesse les signes atténués qui leur viennent du dehors

une ombre dans le poudrolement les assombrit
 la belle demeure d'eau est cernée⁴⁶³

Le poème est au centre de la page, Michaux exploite le jeu des alinéas et des retours. Il fait succéder des vers de longueurs différentes ; un vers long et un vers bref qui

miment les va-et-vient de la mer dans laquelle vivent les poissons ici évoqués. Il existe trois types d'interlignage entre les vers. Entre les vers 3 ; 4 et les vers 24 ; 25 il y a trois lignes d'intervalle ; entre les vers 6 ; 7 ; 8 et les vers 19 ; 20 ; 21, il y a deux lignes d'intervalle ; entre tous les autres vers, il n'y a pas d'interligne. Cet espacement irrégulier des vers donne la forme du poisson au poème. Les trois premiers et les deux derniers vers représentent la tête et la queue. Du vers 4 au 24, c'est le milieu du poisson qui se dessine. Les extrémités des trois vers les plus longs ; les vers 7 ; 18 ; 24 sont les nageoires. Cette disposition du poème au centre de la page répond à une esthétique selon laquelle, le dessin doit occuper en moyenne les trois-quarts de la page à partir du centre. Cet interlignage et cette mise en page particuliers créent un blanc qui participe de l'élaboration du poème et de sa signification comme chez Victor Segalen, Maurice Barrès, Léon Bloy, Rémy de Gourmont qui ont fondé leur réputation en publiant des œuvres inédites à la typographie et à l'ornementation soignées.

Puisqu'elle (la poésie) s'inscrit typographiquement sur le papier, la poésie a déjà quelque chose de spatial, que l'on va chercher à accentuer au point de vouloir frapper l'œil aussi bien que l'esprit, en disposant les éléments du poème sur la page comme ferait le peintre remplissant sa toile [...] ⁴⁶⁴.

À la fois peintre et poète, l'espace en poésie devient une toile à remplir chez Michaux. Et chaque disposition du texte sur la page revêt un sens particulier, à l'image de la peinture. La disposition du texte sur la page en poésie concourt aussi à la signification du poème.

La mise en page des poèmes de Michaux est diverse. Il y a d'abord la mise en page en fonction des normes culturelles occidentales dans lesquelles Michaux a découvert la lecture et l'écriture au sens le plus basique ; c'est-à-dire une disposition du texte du haut vers le bas et de la gauche vers la droite sur la page en portrait. Il y a ensuite, la disposition du texte sur la page en vue de donner un sens à la forme du poème tout en formant un dessin illustrant le sujet du poème ; le calligramme ; des dessins illustrant des poèmes ; ou encore la disposition des poèmes sur des pages en paysage (*Saisir*), cependant, il partage la page en deux parties égales.

⁴⁶³ (Séquence I) *Lecture de huit lithographie de Zao Wou-Ki*, OC, II, p. 264

⁴⁶⁴ BERNARD Suzanne : *Le poème en prose : de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1988, p. 620.

Les poèmes en prose sont disposés sur la page en observant les normes de la mise en page : le respect de l’alinéa à chaque paragraphe et les marges de chaque côté.

Il y a en train, présentement, une guerre subhumaine. Peu probable que vous vous en aperceviez, et pourtant...

Leur plateau immense et leurs forteresses même, si bien retranchées autrefois, nids d’aigle entre fosses profondes, aucun abîme à présent ne les préserve plus. Nous arrivons par les ponts secrets...

Nous trompons leur Conseil avec des rêves dirigés et nous enlisons leurs défenses dans des boues pâteuses.

Sans nous déranger, nous leur trouvons des ennemis intimes.

Nous les faisons tourner dans le labyrinthe et, dans leur propre filet s’emmailler et s’immobiliser.

Un nuage noir tourne dans leur cœur. Le ciel est trop haut pour leurs aigles. Leurs chiens se tordent comme des serpents. Leurs chevaux, l’encolure, molle, traînent en tournant la tête. Il leur faudra ramper bientôt. Il le faudra. La déchéance augmente, l’être diminue⁴⁶⁵.

Les poèmes en vers sont soit justifiés, soit au centre de la page ou encore en calligramme.

Les poèmes qui sont illustrés par des images sont nombreux. C’est la touche artistique de Michaux puisqu’il est à la fois poète et peintre. C’est le cas de la plupart des poèmes de Peintures et dessins. Dans ce recueil, il associe chaque poème à une image.

COUCHE

Couché
 couché
 couché pour connaître
 pour revoir, pour conférer, pour légiférer
 pour reporter
 pour défaire, pour demain
 pour le lutin, pour la sphère, pour les eaux, pour le geste
 intérieur

⁴⁶⁵ « IX. L’étranger parle », *Face aux verrous*, OC, II, p. 499.

couché-Pharaon

couché.



Peintures, OC, I, p. 715.

L'espace entre les mots est normal sur l'ensemble de l'œuvre à l'exception de quelques cas.

L'homme modeste ne dit pas je suis malheureux l'homme modeste ne dit
pas nous souffrons les nôtres meurent le peuple est sans abri
il dit nos arbres souffrent⁴⁶⁶

Ici, les espaces entre les mots, si l'on tient compte des deux vers qui suivent le premier, équivalent à un retour à la ligne.

Le passage à la ligne est parfois source de modification du registre de texte. Michaux joue sur les registres et les tonalités par l'usage du blanc et du passage à la ligne, par la mise en page et le découpage qu'il fait de ces textes. Un texte en prose, du type récit de voyage ou journal intime est transformé en poème en vers par un passage à la ligne systématique après chaque groupe syntaxique ou presque.

⁴⁶⁶ *Lecture de huit lithographie de ZAO Wou-Ki, OC, II, p.268.*

MERA-SATZAYACU(NAPO)

16 octobre

Cette étape se fait dans le désert.
 Ce désert est une forêt.
 Quatre jours de racines et de boues.
 Ni oiseau, ni serpents, ni moustiques.
 Et la terre est froide et marais partout.
 Et cependant c'est la forêt tropicale.
 Suffit de voir son faste, sa noce, son allure de muqueuse.
 Mais celle-ci ressemble surtout à un écoulement.
 Il n'y a pas de chemin et l'on va à pied.
 Berné le pied ! Berné ! Bafoué !
 Le sol mou s'en fout, ne dit ni oui ni non
 Gargouille grassement,
 Vous reçoit jusqu'à la taille.
 Berné ! Berné ! Ridiculisé !
 Les racines vous écorchent,
 Assomment et cassent l'orteil,
 Gluantes, vous glissent, vous bousculent,
 Vous culbutent, vous éliminent,
 Et vous perdent dans un de ces infinis trous infects,
 Qui forment le plancher de la forêt.
 De plus moi, je suis sensible au froid.
 La nuit, j'avais de grands frissons.
 Je croyais que c'était le paludisme.

Ecuador, OC, I, p. 210.

Ce récit de voyage qui raconte une traversée à pied d'un désert de boues est passé directement au poème en vers grâce au passage à la ligne après chaque phrase ou groupe syntaxique⁴⁶⁷. Chez Michaux, de la prose au vers il n'y a qu'un pas ; un travail sur le blanc entre les mots.

⁴⁶⁷ Voir aussi « Le grand violon », *Plume précédé de lointain intérieur*, OC, I, p. 599.

La disposition sur la page des textes dans *Quatre cents hommes en croix* apparaît comme un défi, celui de l'irrévérence totale envers les normes de mise en page grammaticales.

212

Christ

En filin

Plus que

De la

Corde

Tout Ce Qui Reste De Lui, Une

Ce

Qui

compte

est

ailleurs⁴⁶⁸.

On n'a pas besoin de lire ce poème pour savoir qu'il s'agit de la croix. Le texte est disposé de telle sorte qu'apparaisse l'image d'une croix, c'est un calligramme. Ce qui pose un problème, du fait que le sens de la lecture est brisé par la partie horizontale de la croix qui reproduit visuellement la position d'une croix faite en bois que de mots. En effet, les rayures, les marques sur le bois ne s'adaptent pas à la position horizontale ou verticale de la croix. Pour un chrétien, il le lira dans le sens du signe de croix ; du haut vers le bas et de la gauche vers la droite. Mais, pour un profane ou une personne non initiée, la lecture peut se faire dans les deux sens puisque chaque direction est une entité

⁴⁶⁸« 212 », *Quatre cents hommes en croix*, OC, II, p. 795.

correspondant à une unité de sens : le moment de la crucifixion du Christ. La mise en image des textes acquiert une ampleur plastique dans ce recueil de poèmes. Même les lanières qui ont servi à frapper le Christ sont représentées par la disposition des mots sur la page.

[232] *F p s p d c e l*

r a e r I h n a

a r s o s a n

p p c ng i

p r I é è

é e p s r

s l e

e s

s

*M a i s t r è s r e c o n n a i s s a b l e s . . .*⁴⁶⁹

Ici, il y a le bouleversement de la norme de présentation des textes européens selon laquelle la lecture se fait de la gauche vers la droite et du haut vers le bas. On assiste à un

⁴⁶⁹ « 232 », *Quatre cents homes en croix*, OC, II, p. 796.

autre genre de présentation comparable à celle des textes chinois qui se lisent du haut vers le bas et de la gauche vers la droite (plus récent). Le poète dispose les mots sur la page comme de longues bandes étroites verticales, comme des lanières, ce qui crée un interlettrage assez étendu entre les lettres de chaque mot. Il existe aussi un blanc entre les lettres des mots du dernier vers du passage, qui est écrit selon la norme européenne. Ce passage évoque la trahison du Christ par ses disciples Simon et Juda qui sont comparés à des « lanières », lesquelles ont servi à fouetter le Christ, le long du chemin de croix. Michaux donne donc une forme plastique à l'idée exprimée. On assiste à une expressivité très poussée de la mise en page.

La ponctuation des textes de Michaux varie en fonction de l'idée exprimée. Que ce soit la ponctuation de la phrase ou la ponctuation de la page, tout concourt à l'expression des mouvements de la parole et de la pensée : le silence, la vitesse et le visuel. L'intonation comme le rythme des poèmes est suggérés par la ponctuation. Il n'existe pas de poème sans ponctuation (de phrase) dans l'œuvre de Michaux. Par ailleurs, chez lui, de la prose à la poésie, il n'y a qu'un pas ; un simple travail sur le blanc entre les mots.

3.7.4 L'absence de ponctuation et de marques typographiques

Chez Michaux, il n'existe aucun poème dans l'œuvre sans ponctuation de phrase. L'absence de ponctuation est partielle ou presque totale, mais jamais totale.

HAINE

quoi ?
rien
je suis entouré de feux qui ne brûlent pas
et puis haine !
failli du bras peut-être mais haine !
je vous aurai bien un jour, gens d'aujourd'hui,
ânes et buveurs de sang
je suis copain des pierres qui tombent et des
inondations
et de la mer incessamment ouverte et
qui ne demande qu'à noyer
je vous déteste tous,

CAILLOU COURANT

caillou courant qui va sur la route
concassant concassé
jusqu'au concassage au-delà duquel il n'y a
plus que de la matière à micrométrie
et marque narque
nerf sauté
comme une couverture de barbelés
en jet dans la faconde où tout bombe et tout
tombe
marque boise et mal éteint mal poli
la finasserie d'accord avec la bondieuserie et
le commerce de tripes de ficelle et

ceux qui se tapent sur le ventre entre eux
disant : le premier au deuxième : tu as raison
le deuxième au troisième : tu as raison
et tous les autres entre eux : tu as raison
révolutionnaires en brigades et comités
ou gens assis, actionnaires de la vieillesse de
l'interminable et du cafard
vous qui ne m'avez pas donné mon compte de
viande
haine !
ah ! quel métier !
exercer avec les mots
des mots courts des mots à longues
articulation des mots qui finissent en pan,
d'autres en one
des phrases qui comportent des verbes
ne pas oublier les verbes
donner de la couleur aux verbes
allez-y
on s'amuse
on se dorlote avec des rôts
combien de fois j'ai regardé la Grande Tasse
me disant « ce sera pour ce soir »
eh oui, et le soir j'étais toujours sur le rivage et
j'écrivais
ah ! quel métier
Qui je fus, OC, I, p. 116.

d'huile lourde
plus outre la cabale
les soutanes les pédales et ces nez pâles qui
font la foule des hurleurs
foin de tout
ma partie de riens dit « sang » à ma patrie
haute
et rue à tout ce qui n'est pas injures et viande
fraîche
ce n'est pas en semant qu'on devient forgeron
et puis mort aux éponges
on a besoin d'affirmations
Qui je fus, OC, I, p. 117.

Dans ces deux poèmes, les vers ne commencent pas par des majuscules ; les phrases ne finissent pas par des points. Dans le poème « Caillou courant », il n'y a aucune virgule. Les seuls signes typographiques qui apparaissent sont les guillemets au vers 13. Certes, il existe une absence presque totale de la ponctuation de la phrase, mais l'organisation du poème sur la page est bien structurée par le blanc. Les trois strophes (pareil pour « Haine ») sont délimitées par un interlignage. Ce qui rythme le poème et donne un point de repère au lecteur.

Dans « Haine », on retrouve, la virgule, les deux points, le point d'exclamation, le point d'interrogation et les guillemets. Hormis la virgule, les autres marques typographiques sont des signes de l'accentuation et de l'intonation. Michaux porte une attention spécifique aux phénomènes d'intonation et d'accentuation, afin de transmettre l'émotion du poète dans les textes. Dans ces poèmes, il favorise le blanc à la place du point. Mais le découpage logique traditionnel de la phrase est respecté ; le rythme se fonde dans les effets sémantiques de la logique syntaxique du poème. Au vers 11 à 14, il est important de souligner une absence cynique des guillemets.

Ceux qui se tapent sur le ventre entre eux disant : le premier au
deuxième : tu as raison
le deuxième au troisième : tu as raison
et tous les autres entre eux : tu as raison

L'absence des guillemets n'est remplacée par aucune autre marque typographique dans ce discours rapporté. Cependant, Michaux se garde de briser la logique traditionnelle de la phrase comme chez Apollinaire⁴⁷⁰. À la fin du poème, dans deux vers construits avec la même logique, Michaux fait usage des guillemets, mais supprime les deux points qui les précèdent.

Combien de fois j'ai regardé la grande tasse
me disant « ce sera pour ce soir »

Dans un même poème, la transcription du discours rapporté revêt donc différents aspects. Dans les deux cas, le lecteur n'est pas privé de point de repère à cause du mouvement des paroles. La voix et le souffle du poète sont représentés par la spatialisation des mots (les retours à la ligne) sur la page.

⁴⁷⁰ Apollinaire, par la déponctuation, libère le poème du modèle logique, en révélant un autre mode d'organisation du langage. Voir « Palais », « Les Colchiques » dans *Alcools*.

Chapitre 4 : Rythmes émotions et actions

La poésie à l'origine était écrite pour être chantée, d'où son caractère parfois musical qui joue sur les sonorités et les rythmes. Dans le Trésor de la langue française, le rythme est défini comme suit : mouvement, perceptible à l'audition ou à la lecture, qui est donné à une phrase, à un texte entier, qui résulte de l'agencement et de la durée des différents groupes de mots et de la répartition des sonorités et des accents. Dans cette définition, on retrouve aussi les caractéristiques attribuées au rythme par Pierre Sauvanet, c'est-à-dire : *structure, périodicité, mouvement*⁴⁷¹.

On appellera rythme la reprise de toute configuration d'élément différemment marqué, comme temps forts et faibles, comme syllabes longues et brèves. Le rythme suppose des mesures répétées, et la proximité dans le temps de ces structures. Cette répétition peut être parfaitement régulière, ou approximative. S'il existe des rythmes codés a priori, comme ceux qui sont liés à la métrique, la plupart ne le sont pas⁴⁷².

Meschonnic propose d'envisager le rythme poétique comme une manifestation de l'oralité, de la temporalité et de l'historicité d'un sujet à travers l'organisation originale de marques à tous les niveaux, plutôt que comme schéma pré-existant aux œuvres⁴⁷³.

À ce propos se pose le problème des « marques » à identifier. Sur quelle théorie les identifier ? De plus, le rythme est lié à une manière de s'exprimer. Dans un discours, il peut dépendre d'influences culturelles ou se coordonner à une quête personnelle.

Michaux est d'ailleurs un des écrivains qui a le plus réfléchi sur ces questions du rythme et des pouvoirs de la langue. En fait, il a mené à terme une exploration exhaustive des possibilités de la langue à travers son œuvre ; mais il a aussi entamé une démarche théorique sur ces sujets. Ses réflexions témoignent du rôle prépondérant accordé au rythme dans son écriture : chez lui, peut-être plus que chez d'autres poètes, l'interaction rythme-sens est patente. Le rythme n'est jamais

⁴⁷¹ SAUVANET Pierre : *Le Rythme et la raison, t. 1 Rythmologiques*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie, épistémologie », 2000, p. 195.

⁴⁷² GARDES-TAMINE Joëlle : *La stylistique*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 48.

⁴⁷³ BOURASSA Lucie : *Rythme et sens*, Montréal, Les Editions Balzac, 1993, p. 22.

« redondance du sens » mais « matière du sens » ; Michaux l'a toujours su, c'est pourquoi ses tentatives de création linguistique l'ont mené à l' « espéranto lyrique », où le sens du message dépend directement et presque exclusivement de son rythme⁴⁷⁴.

L'étude du rythme doit avoir recours à l' « historicité » du poète et évoquer ses influences culturelles et intellectuelles afin de déterminer les variations rythmiques qui sont mises en jeu.

De toutes ces considérations il résulte que le fait rythmique est le lieu d'intersection privilégié entre Nature et liberté, entre ordre constitué et création nouvelle, ce qui amène à s'interroger sur le sens à donner à ces phénomènes et sur les valeurs esthétiques et éthiques qu'ils peuvent revêtir⁴⁷⁵.

Le rythme est alimenté par les différents niveaux de la sensibilité, du sentiment, et des passions propres à la personnalité du sujet. En fonction des états d'âme du poète, l'émotion oriente autant le choix des mots que celui du rythme. Le rythme et les sonorités qui construisent la poésie de Michaux, répondent à un projet bien précis.

L'œuvre poétique s'offre d'abord en tant qu'objet matériel. C'est une feuille de papier blanc, un ensemble de caractères imprimés et disposés d'une certaine façon. C'est aussi corrélativement, un débit sonore avec des accents, des hauteurs, des silences⁴⁷⁶.

Dans la poésie de Michaux, les mots et leur sonorité, les groupes syntaxiques et leur rythmique véhiculent une certaine émotion et simultanément posent une action. Ils ne sont pas en usage dans un souci premier de beauté et d'harmonie phonique du texte. Ils relèvent plutôt d'une fonction communicationnelle curative et libératrice. Dans « Première impressions », Michaux écrit :

Ne m'étant pas, enfant, prêté à jouer avec le sable des plages
(manque désastreux dont je devais me ressentir toute la vie), il m'est

⁴⁷⁴ SEGARRA Marta : « Du rythme en littérature, Michaux contre l'alexandrin », *Les rythmes, Lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 214.

⁴⁷⁵ WUNENBURGER Jean-Jacques : « Rythme, Forme et Sens », *Les rythmes, Lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 25.

⁴⁷⁶ ABRAHAM Nicolas : *Rythmes*, Paris, Flammarion, 1985, p. 51.

venu, hors d'âge, le désir de jouer et présentement de jouer avec les sons⁴⁷⁷.

4.1 Le cri par les jeux sur les sons

Le mot, en tant que matériau principal de la poésie, est employé dans toutes les perspectives possibles. Dans l'élaboration du rythme du texte, sa dimension phonique est énormément sollicitée.

[...] La poésie n'est pas seulement une affaire de mots, ces mots ou ces phrases dont par la composition du poème s'ouvre et se multiplie le sens, elle en appelle aussi le souffle vital, le souffle de la respiration, un souffle qui devient chant si la mesure d'une mélodie ordonne en les rythmant mots et sonorités. Et c'est alors que travaillant au plus serré, le poète inscrit sur la page les silences qui découpent sa parole : quand « dans un mot, dans une image, viennent converger comme dans un échangeur de haute tension, les fibres jusqu'alors éparses de tant de sentir, pour que se manifeste la nudité d'une mélodie »⁴⁷⁸.

La notion du rythme est plurifonctionnelle et plurisémiotique⁴⁷⁹. Le rythme en poésie intervient autant dans les microstructures que dans les macrostructures, ce qui en fait un champ d'étude très vaste, car il s'applique à toutes les structures du texte.

Les rythmes dans un poème sont, eux aussi, divers : qu'il s'agisse de la taille du texte, de la longueur des mots, de celle des phrases, des strophes ou des paragraphes, toute appréhension d'un caractère différentiel à l'un quelconque des niveaux du texte fait rythme⁴⁸⁰.

Le fait que le rythme puisse exister à tous les niveaux du texte rend sa définition complexe et son champ d'étude vaste, car le texte se construit sur plusieurs éléments qu'on ne peut aborder avec une approche unique.

La structuration rythmique est complexe car elle est constituée par l'interaction des niveaux lexical, syntaxique, accentuel, énonciatif et

⁴⁷⁷H. M. : *Passages*, OC, II, p. 334-335.

⁴⁷⁸ ALLAIRE Suzanne : *La parole de poésie*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2005, p. 36.

⁴⁷⁹ SAINT-GERAND Jacques-Philippe : « Du rythme : le désir du poète et le dire des dictionnaires », *Rythme de la prose*, Franche-Comté, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Semen 16, 2003, p. 61.

⁴⁸⁰ BLOCH Béatrice : « Rythmes et images mentales en poésie », *Le rythme dans la poésie et les arts*, Paris, Honoré Champion, p. 84-85.

intonatif, niveaux par eux-mêmes déjà porteurs de sens et fonctionnant en relation les uns par rapport aux autres⁴⁸¹.

En outre, en poésie, la ponctuation constitue un système que l'on peut reconnaître comme rythmique. De même, la répétition de phonèmes, qu'il s'agisse d'assonance ou d'allitération, ainsi que la répétition de syllabes, de mots ou de phrases participent d'une régularité rythmique⁴⁸².

Le jeu sur les sonorités est un choix délibéré du poète. Chaque son convoqué dégage une énergie de communication qui est motivée par le type de message que délivre le poème.

L'idée centrale de Bolinger est que le locuteur impose un équilibre rythmique sur sa production langagière. Le locuteur est donc à même de pouvoir contrôler et choisir l'occurrence des syllabes proéminentes afin de promouvoir un certain rythme, de même qu'il est capable de choisir le mot qu'il va mettre en valeur, sans que cela soit imposé par la structure syntaxique et grammaticale de son énoncé. L'originalité de la théorie de Bolinger réside dans le fait que le locuteur est central, indépendant et libre de gérer les propriétés rythmiques et prosodiques de sa langue maternelle. Dès lors, la dichotomisation traditionnelle des langues vol en éclats, car cette liberté rythmique du locuteur ouvre les portes sur toutes sortes de possibilités de rythmisation de la langue⁴⁸³.

Le cri est l'expression phonique d'une sensation, d'un état physique ou moral, ressenti en profondeur très intensément. Il se manifeste en général par des sons brefs et aigus. En poésie, il est signifié par des retours phoniques qui sont des répétitions. Certes, toutes les répétitions ne sont pas des cris, mais elles concourent à l'expression d'une intensité émotionnelle.

⁴⁸¹ ASTESANO Corine : *Rythme et Accentuation en Français : Invariance et Variabilité Stylistique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 21.

⁴⁸² POLLICINO Simona : « La notion de rythme entre poésie et musique », *Synergies Espagne* n°4, 2011, pp. 35-41, p. 37.

⁴⁸³ ASTESANO Corine : *Rythme et Accentuation en Français : Invariance et Variabilité Stylistique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 37.

4.1.1 La musicalité et l'expression émotive

La musicalité des poèmes de Michaux participe à l'élaboration du message communiqué. L'émotion que dégage chaque poème naît parfois d'une marque sonore.

La musique — je le comprenais à présent — est une opération pour se soustraire aux lois de ce monde, à ses duretés, à son inflexibilité, à ses aspérités, à sa solitude inhumaine matérialité. Opération réussie ! Ah ! oui au-delà de toute réussite, au-delà de ce qu'aucun compositeur avait jamais réussi. Il n'y avait plus de monde, il n'y avait plus qu'un liquide de l'enchantement. Cette réponse que fait au monde le musicien, je n'entendais plus que cette réponse, réponse par le fluide, par l'aérien, par le sensible. J'étais dedans englouti⁴⁸⁴.

« Les morphèmes de début/fin de phrase sont la trace de l'organisation du discours comme structure ouverte. Ils contribuent à la création d'un rythme séquentiel ou linéaire »⁴⁸⁵. L'anaphore et les répétitions de mots ou de groupes de mots sont les figures de diction à partir desquelles certains poèmes de Michaux sont entièrement élaborés.

Munie de la bille qui ne change pas, la tête à l'œil unique, la tête faible mais têtue, la tête qui ne se laissera pas conduire, la tête qui ne se laissera pas séduire, la tête partout répétée, la tête-base, la tête-abdomen, la tête-colonne, la tête-monument complet, la tête qui tient les clefs, la tête des plexus est aussi celle qui, coupée de tout, à une hauteur insolite attend.

Éternelle quasi. Lui cependant subit en bas les accidents d'étapes. Elle n'en a cure. Posée sur un rameau petit, insignifiant, mais qu'elle a voulu qui lui suffise, elle considère l'horizon, plutôt que le sol, si fâcheusement quitté pour des hauteurs pas bien grandes, pour des hauteurs sans avenir, sans arc-en-ciel, et sans pouvoir les quitter.

Elle est là. Arrivée ! Après pâmoison, l'ascenseur monte. Des rats courent au sol⁴⁸⁶.

Ce poème renferme plusieurs répétitions lexicales et phoniques. Commençons par le mot « tête » : il est répété onze fois dans le premier paragraphe. Par conséquent, il

⁴⁸⁴ H. M. : « La Mescaline et la musique », *Connaissance par les gouffres*, OC, III, p. 41.

⁴⁸⁵ PITAVY Jean-Christophe : « Rythme, syntaxe et diversité des langues », *Rythme, langue, discours*, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2012, p. 128.

⁴⁸⁶ « Leurs secrets en spectacle », *Vents et poussières*, OC, III, p. 180-181.

acquiert la valeur d'un mot-gong. Ce mot fait écho et sa résonance domine l'ensemble des mots du paragraphe. À cela s'ajoute, des hypozeuxes, des homéoteleutes :

la tête qui ne se laissera pas conduire,

la tête qui ne se laissera pas séduire

la tête-base, la tête-abdomen, la tête-colonne, la-tête-monument

complet

Tout le texte est construit sur des jeux de sonorités. L'émotion est diffusée par les sonorités du poème. Les bouleversements, les secousses, et les saisissements se révèlent par la rythmique et la musicalité du texte.

Parfois, le texte n'existe que par ses sonorités, et le langage est mis à l'écart comme dans les poèmes où abondent les créations de néologismes. « Musique, non comme langage, mais musique pour passer l'éponge sur les aspérités et les contrariétés de la vie quotidienne »⁴⁸⁷.

4.1.2 Le son au secours du sens

La poésie n'est pas le seul domaine où le symbolisme des sons fasse sentir ses effets, mais c'est une province où le lien entre son et sens, de latent, devient patent, et se manifeste de la manière la plus palpable et la plus intense, comme l'a noté Hymes dans sa stimulante communication. Une accumulation, supérieure à la fréquence moyenne, d'une certaine classe de phonèmes, ou l'assemblage contrastant de deux classes opposées, dans la texture phonique d'un vers, d'une strophe, d'un poème, joue le rôle d'un « courant sous-jacent de signification »⁴⁸⁸.

La langue en tant que matériau à la fois graphique, phonique et sémantique est souvent exploitée sans ses capacités phoniques et sonores. En poésie, les agencements des mots en fonction de leur sonorité permettent un meilleur déploiement de la signification des textes, tout en apportant aussi une certaine musicalité, une certaine souplesse au texte.

⁴⁸⁷ « Dans l'eau changeante des résonances », *Face à ce qui se dérobe*, OC, III, p. 894.

⁴⁸⁸ JAKOBSON Roman : *Essais de linguistique générale*, trad. par Ruwet Nicolas, t.1, Paris, Editions de minuit, 1963, p. 241.

Mais aussi, plus fondamentalement, les sonorités sont un moyen de contrecarrer l'arbitraire du langage, c'est-à-dire le fait qu'entre les signes et leurs référents (les objets du monde), il n'y a pas de lien naturel, mais seulement conventionnel, comme le prouve tout simplement l'existence de mots différents selon les langues pour des objets identiques. La langue, par les onomatopées, permet de lutter contre cet arbitraire. Il s'agit de signes qui miment les bruits, boum, patatras, ou qui expriment, en liaison avec des mouvements articulatoires, des sentiments : bof, beurk. Apparaît ici un symbolisme phonétique qui joue sur les mots. En poésie, le symbolisme porte sur des sons isolés dans un mot, et mis en évidence par leur répétition⁴⁸⁹.

Selon Lucie Bourassa : « On ne peut dissocier les configurations phoniques du texte des effets sémantiques proprement dits »⁴⁹⁰. Ils renforcent l'idée exprimée tout en conférant une touche sonore et harmonieuse au poème. La reprise d'un son est d'une portée sémantique très élaborée.

JOUR DE SILENCE

Arrêt

arrêt

Jour immobilisateur

Plus d'apports, plus de prises

L'œil ne va pas voir

L'oreille n'écoute plus

N'acquérant plus

n'entassant plus, ne rangeant plus, ne s'emparant plus

ne recevant plus d'arrivages

indiscontinué

ne dérivant pas

⁴⁸⁹ GARDES-TAMINE Joëlle : *La stylistique*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 55.

⁴⁹⁰ BOURASSA Lucie : *Rythme et sens, Des processus rythmique en poésie contemporaine*, Montréal, Les Editions Balzac, 1993, p. 200.

Suspendue, l'arrivée des informations

l'être ne quitte plus le fond

Le varié, le divers, le distrayant n'a plus sa part

sa monstrueuse part

En pénitence, la diversité

Incuriosité au transitoire

Plus d'investissements

Unité du silence

Superficies par le Silence

Dissolution des masses, des groupes,

des médiocre crédos

Jour de l'Absence du Temps Fragmenté

N'est plus, l'incidentel

n'est plus, l'évènementiel

l'alentour, sa différence est affaiblie.

Le palpable, sa dureté perdue,

le palpable aussi parle d'impalpable.

parents à présent, tous parents

parents-poussières

Un matelas d'ondes me porte, m'emporte

une bande d'indéfini passe, traverse

ascension,

Hier encore aux carrefours d'intranquilité

Le réel assourdissant s'est enfoncé.

Dans le dehors, définitivement dehors

l'hérésie s'éloigne

où l'on fut mêlé

Relâche

Certitude vibrante
 sa touche si fine, qui fait signe

 cime et abîme sur la même ligne

 Dans la vallée sans commandement
 des milliers d'hiers occupés à périr

 Le suprême
 prend la place
 soulève la vie

 j'hérite d'inconnus
 L'insaisissable m'a saisi
 qui tout traverse

 Quelque chose parachève en moi quelque chose

 Fidèle à l'être.
Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions,
 OC, III, p. 1211-1213.

Le poème s'ouvre sur une assonance en [y]. Cette assonance en [y] que l'on retrouve dans le début de ce passage trahit le titre du poème « Jour de silence ». En effet, celui-ci décrit une scène de chaos où le béton s'écroule, où la cime et l'abîme sont sur la même ligne. Mais plus haut dans le texte, le poète fait retour sur les scènes de la veille « Hier encore aux carrefours d'intranquilité / Le réel assourdissant s'est enfoncé »⁴⁹¹. L'intrusion du cri et du bruit renvoie aux événements de la veille. Compte tenu des thèmes abordés, le poème est divisé en deux parties : celui du silence v. 1 à v. 33 et du cri (ou bruit) v. 34 à v. 53. Chaque partie correspond à une représentation sonore. L'assonance en [ã] domine dans la première partie qui évoque les événements du jour et l'assonance en [y] dans la deuxième partie qui relate ceux de la veille. Le silence du jour est représenté par les allitérations en son sourd qui suggèrent le calme. Le bruit de la veille est retranscrit par les allitérations en [y], son plus aigu qui révèle un contraste entre la veille et le jour même. Astésano affirme que :

⁴⁹¹ « Jours de silence », *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, OC, III, p.1212.

L'organisation rythmique est un autre moyen de mise en valeur des syllabes dans la phrase, en groupements. Par conséquent, le rythme et l'accentuation, indépendants l'un de l'autre, sont deux moyens prosodiques de mise en valeur des syllabes proéminentes, et d'organisation des proéminences⁴⁹².

On décèle aussi le rythme sous une forme visuelle que caractérisent des densités et des aérations par la fréquence des blancs qui permettent de saisir visuellement les respirations et les temps de densification ou les retours à l'identique. Le rythme est très dense dans ce poème. Les deux premiers vers sont le même mot répété, un mot à deux syllabes comme pour insister sur ce phénomène de l'immobilité. Le troisième vers a une forme plus longue avec sept syllabes dont la prononciation est ralentie par la longueur du deuxième et dernier mot du vers « immobilisateur » qui est un néologisme créé pour l'occasion. On passe à une densification de l'idée évoquée dans les deux premiers vers par un arrêt total de toute activité dans le temps indiqué : « Jour immobilisateur ». Les pauses entre les strophes sont longues et visibles. La raréfaction des mots sur chaque ligne attribue à chaque mot une importance majeure.

La similarité des sons, les rimes, l'intonation, la rythmique des différents types de vers, etc., ont une fonction qui, loin d'être purement ornementale, véhicule un nouveau signifié qui se surajoute au signifié explicite⁴⁹³.

4.2 Verbes et actions

Aucun acte de langage n'est insignifiant. Le choix des mots, le message communiqué ont une fonction plus ou moins importante sur le cours des choses. L'acte d'énonciation est, soit une démarche dialogique, la rencontre de l'altérité ; et/ou soit une expression personnelle, spirituelle et émotionnelle.

Au lieu d'être passivement éprouvée, l'émotion est mise en œuvre et agit sur le lecteur. Elle a changé de corps et d'objet : elle s'incarne désormais dans la chair des mots et dans la chose écrite. Ce corps verbal

⁴⁹² ASTESANO Corine : *Rythme et Accentuation en Français : Invariance et Variabilité Stylistique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 36.

⁴⁹³ AQUIEN Michèle : citant Julia KRISTEVA, *L'autre versant du langage*, José Corti, Paris, 1997, p. 17.

est en poésie essentiellement sonore, et vibre dans le timbre et le ton d'une voix. Le retentissement du poème est fonction de sa résonance⁴⁹⁴.

Par ailleurs, chez Michaux, la portée sémantique du rythme se manifeste sous deux formes divergentes.

Deux relations rythme-sens divergentes peuvent aussi être distinguées chez Michaux. Si « le rythme est la critique du sens », on décèle deux manières opposées d'achever ce rapport, deux pôles vers lesquels tend le texte : d'un côté la redondance (le rythme en tant que mimétisme du sémantisme, renforcement physique de celui-ci) et l'autre la négation du sens, c'est-à-dire la dédramatisation rythmique du sujet du texte⁴⁹⁵.

Le rythme dans la poésie de Michaux est soit amplification, soit réfutation du sens. Voici l'analyse de deux poèmes de Michaux.

(1)

Soudain pivotent, dirait-on, enlacés ensemble, se détachent, et de moi se libère mes deux pieds (je venais de glisser), cependant que mon corps, basculant de dessus la terre et soustrait à son emprise, s'engage en l'air, en arrière, quand plus soudain encore, dans mon dos, un brusque brutal se plaque contre moi, le sol, le sol évidemment, ce ne peut être que lui, le sol revenu, sur quoi je gis maintenant, inerte, un sol dur, un sol comme un père punisseur et intransigeant qui m'eût guetté au retour de l'école buissonnière, une sorte de père quasi instantanément revenu, cassant, borné, buté comme personne et totalement incompréhensif.

(2)

Après des mois sans bouger, sans vue dans une enveloppe de chair, arrivé misérable à l'air libre, sans préparation en un monde nouveau, lui-même nouveau, des membres appliqués sur lui, dont il ne sait que faire, devenu une boule de malaise, de faim, de soif, de manque et d'impéritie, le voici appelé à se mouvoir, à faire que se meuvent muscles et articulations. En pleine aventure pendant longtemps, il se meut avançant à quatre pattes. Comme il est naturel que dans ses dessins il ne mette pas à ce corps, à demi étranger, les pieds et les bras et les mains à leur juste emplacement, ni au même endroit deux fois de suite ; accidents de cette « vie à membres » pas encore tout à fait adoptée.

N'y pas voir seulement des signes d'anomalies. Il n'a que quelques douzaines de

⁴⁹⁴ COLLOT Michel : *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 28.

⁴⁹⁵ SEGARRA Marta : « Du rythme en littérature, Michaux contre l'alexandrin », *Les rythmes, Lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 209.

« Bras cassé », *Face à ce qui se dérobe*, OC, III, p. 856-857. mois de cette vie d'efforts et de malheureuses manœuvres.

« Essais d'enfants, dessins d'enfants », *Déplacements, dégagements*, OC, III, p. 1337.

Dans le passage 1, le rythme du poème est déterminé par le sens du texte ; la rapidité de la chute engage un rythme rapide et presque régulier. L'action de choir, la vitesse du mouvement conduit la rythmique du poème. Les groupes syntaxiques sont brefs et régulier. Il en est de même pour le rythme du passage 2. Cependant, il s'agit de mouvements très lents : les premiers déplacements d'un nourrisson. Ce qui est un mouvement lent et tâtonnant. La rapidité du rythme du passage 2 est inadaptée aux mouvements hésitants d'un bébé à la découverte des fonctions de ses membres, à la découverte des capacités mobile de son corps. Michaux prend à rebours les évidences et va au-delà des directions toutes tracées. Le rythme peut se montrer indépendant du sens. Il peut intensifier la portée sémantique du poème ; l'idée développée dans le texte organise et conduit le rythme. Il peut aussi « dédramatiser » le texte et exprimer un sens contraire ou discordant.

Il y a du point de vu poétique, une étape qui précède et qui détermine les particularités de la perception chez le créateur, à savoir le désir de créer, la nécessité de bouger, son intention de *faire* et d'agir parce que « poétiquement, tout passe par l'action et les schèmes de l'action » (Passeron 1989, 236)⁴⁹⁶.

4.2.1 L'exorcisme par les répétitions

La poésie, pour Michaux, a aussi une dimension incantatoire et purificatrice. Certains poèmes s'inspirent des prières religieuses exorcistes, cependant Michaux reste dans le profane.

Michaux parle aussi souvent d'un autre but expressif qu'il appelle l'« intervention ». La poésie, pour lui, doit avoir une efficacité précise sur son entourage réel, sur le monde physique. Les « malédictions » et

⁴⁹⁶ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 20.

les « exorcismes » constituent les poèmes les plus représentatifs de cette « intervention », qui se réalise par des moyens rythmiques [...] ⁴⁹⁷.

Il convient de souligner que l'exorcisme, chez Michaux réside dans l'acte même d'écrire. La poésie, pour lui, est capable de délivrer l'âme de ses maux.

Pourquoi faut-il aussi que je compose ?
 Pour briser l'étau peut-être,
 pour me noyer peut-être,
 pour me noyer sans m'étouffer,
 pour me noyer mes piques,
 mes distances, mon inaccessible.
 Pour noyer le mal,
 le mal et les angles des choses,
 et l'impératif des choses,
 et le dur et le calleux des choses ⁴⁹⁸,

L'écriture est une « médecine », un moyen de guérison des âmes affligées. Ecrire, c'est retrouver l'apaisement, la sérénité et l'espoir. L'écriture est un défi thérapeutique, une catharsis. En d'autres termes, l'écriture est pour Michaux une thérapie qui vise à la purification de l'âme, à la libération des traumatismes affectifs causés par la maladie, les guerres et bien d'autres maux de la société. Dans ce contexte, la poésie rejoint la religion, comme le souligne Octavio Paz en ces termes : [...] j'estime que poésie et religion jaillissent de la même source et qu'il est impossible de dissocier le poème de la prétention qu'il a de changer l'homme, [...] ⁴⁹⁹

Les maux sont décrits dans un rituel répétitif comme dans des prières exorcisantes, afin de les dissiper. Michaux affirme dans *L'Avenir de la poésie* :

L'on voit ainsi que la poésie, plutôt qu'un enseignement, et plus même qu'un ensorcellement, une séduction, est une des formes exorcisante de la pensée. Par son mécanisme de compensation, elle libère l'homme de la mauvaise atmosphère, elle permet à qui étouffait de respirer. Elle

⁴⁹⁷ SEGARRA Marta : « Du rythme en littérature, Michaux contre l'alexandrin », *Les rythmes, Lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 211.

⁴⁹⁸ « Premières impressions », *Passages*, OC, I, p. 336.

⁴⁹⁹ PAZ Octavio : *L'Arc et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1956, p. 152.

résout un état d'âme intolérable en un autre satisfaisant. Elle est donc sociale, mais de façon plus complexe et plus indirecte qu'on ne le dit⁵⁰⁰.

Dans les poèmes écrits spécialement pour l'exorcisme, l'anaphore qui est la répétition d'un même mot ou groupe de mots au début de plusieurs phrases ou propositions successives revêt un rôle déterminant. C'est la valeur théologique de l'anaphore qui est ici employée. Le poème s'inspire de la grande prière eucharistique de Saint Jean Chrysostome⁵⁰¹ appelée aussi « anaphore ». L'anaphore, dans ce contexte revêt en quelque sorte les caractéristiques de son homonyme ; la valeur incantatoire de certaines prières. Mais c'est une valeur incantatoire profane, qui sépare la prière de la religion et des dieux.

LA RALENTIE

Ralentie, on tâte le pouls des choses ; on y ronfle ; on a tout le temps ; tranquillement, toute la vie. On gobe les sons, on les gobe tranquillement ; toute la vie. On vit dans son soulier. On y fait le ménage. On n'a plus besoin de se serrer. On a tout le temps. On déguste. On rit dans son poing. On ne croit plus qu'on sait. On n'a plus besoin de compter. On est heureuse en buvant ; on est heureuse en ne buvant pas. On fait la perle. On est, on a le temps. On est la ralentie. On est sortie des courants d'air. On a le sourire du sabot. On n'est plus fatiguée. On n'est plus touchée. On a des genoux au bout des pieds. On n'a plus honte sous la cloche. On a vendu ses monts. On a posé son œuf, on a posé ses nerfs.

Quelqu'un dit. Quelqu'un n'est plus fatigué. Quelqu'un n'écoute plus. Quelqu'un n'a plus besoin d'aide. Quelqu'un n'est plus tendu. Quelqu'un n'attend plus. L'un crie. L'autre obstacle. Quelqu'un roule, dort, coud, est-ce toi, Lorellou ?

Ne peut plus, n'a plus part à rien, quelqu'un.

Quelque chose contraint quelqu'un.

Soleil, ou lune, ou forêt, ou bien troupeaux, foules ou villes,

⁵⁰⁰ *Critiques, hommages, conférences*, OC, I, p. 969.

⁵⁰¹ Evêque né entre 344 et 349 à Antioche, Empire Romain, et décédé en 407.

quelqu'un n'aime pas ses compagnons de voyages. N'a pas choisi, ne reconnaît pas, ne goûte pas.

Princesse de marée basse a rendu ses griffes ; n'a plus le courage de comprendre ; n'plus le cœur à avoir raison⁵⁰².

Ce poème est construit autour de répétitions anaphoriques et de répétitions de groupes de mots. Le pronom indéfini « on » est répété au début de chaque phrase ou proposition dans le premier paragraphe (ce passage est extrait d'un long poème qui s'étend sur huit pages. Le pronom « on » est répété de façon régulière sur tout l'ensemble du poème). Ce qui lui confère un statut assez important dans l'ensemble du poème. Compte tenu des accords des participes passés, on en déduit que le pronom « on » est féminin. C'est une femme qui parle. Elle raconte son désarroi face à la situation chaotique dans laquelle elle se trouve. Mais le fait qu'elle utilise le pronom « on » montre qu'elle n'est pas seule et que c'est par énullage qu'elle s'exprime ainsi : on est la substitution de « nous ».

Ralentie, on tâte le pouls des choses ; on y ronfle ; on a tout le temps ; tranquillement, toute la vie. On gobe les sons, on les gobe tranquillement ; toute la vie. On vit dans son soulier. On y fait le ménage.

Les mots tels que « ronfle », « tranquillement » montre qu'elle ne ressent aucune perturbation. Elle subit dans la passivité et le calme. Cependant le rythme assez rapide de la première strophe contredit cette apparence de tranquillité. Les phrases et les propositions sont courtes ou sont marquées par une ponctuation abondante. On assiste à un isochronisme entre les syllabes accentuées. Michaux a tendance à réduire la durée des groupes rythmiques longs et augmenter celle des groupes rythmiques courts, afin de préserver une certaine régularité accentuelle. Mais, il a aussi tendance à conserver une durée égale pour toutes les syllabes, quel que soit leur nombre dans le mot : il s'agit de l'isosyllabité comme dans le rythme du langage (le protolangage) infantin. Le second paragraphe est assumé par un autre narrateur sûrement masculin qui reprend l'anaphore

⁵⁰² *Plumes précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 573.

avec le pronom personnel indéfini « quelqu'un »⁵⁰³. Ce qui s'apparente à un discours où se trouvent deux personnes qui dialoguent dans une partielle coprésence.

Quelqu'un dit. Quelqu'un n'est plus fatigué. Quelqu'un n'écoute plus. Quelqu'un n'a plus besoin d'aide. Quelqu'un n'est plus tendu. Quelqu'un n'attend plus. L'un crie. L'autre obstacle. Quelqu'un roule, dort, coud, est-ce toi, Lorellou ?

Ce paragraphe est presque une reprise du premier. Comme si l'interlocuteur voulait s'assurer d'avoir compris le message. Ces répétitions excessives sont des coups de gong pour écarter les influences néfastes et les puissances malfaisantes de la situation dans laquelle se trouve la locutrice. Michaux explique dans la préface *d'Épreuves, exorcismes* cette technique bienfaitrice, celle de l'exorcisme par l'exaltation et le « martèlement des mots » qui délivre de l'emprise du mal :

Il serait bien extraordinaire que des milliers d'évènements qui surviennent chaque année résultât une harmonie parfaite. Il y en a toujours qui ne passent pas, et qu'on garde en soi, blessants.

Une des choses à faire : l'exorcisme.

Toute situation est dépendance et centaines de dépendances. Il serait inouï qu'il en résultât une satisfaction sans ombre ou qu'un homme pût, si actif fût-il, les combattre toutes, dans la réalité.

Une des choses à faire : l'exorcisme.

L'exorcisme, réaction en force, en attaque de bélier, est le véritable poème du prisonnier.

Dans le lieu même de la souffrance et de l'idée fixe, on introduit une exaltation telle, une si magnifique violence, unies au martèlement des mots, que le mal progressivement dissous est remplacé par une boule aérienne et démoniaque — état merveilleux⁵⁰⁴ !

La difficulté, les souffrances mentales et/ou physiques sont exorcisées grâce à cette technique qui passe « par la répétition, répétition qui rappelle également l'origine du mal. « Chez Michaux, la répétition lexicale se fait au détriment de la « phrase », de la

⁵⁰³ Michaux a écrit un poème intitulé « Quelque part, Quelqu'un » (OC, I, p. 550-555) dont tous les vers commencent par « quelque part » ou « quelqu'un » ou un pronom composé de « quel ».

⁵⁰⁴ H. M. : « Préface », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 773-774.

syntaxe ; elle mime ainsi, [...] la dislocation produite par la souffrance__ elle est un facteur de déliaison »⁵⁰⁵.

De son côté, l'écriture annonce aussi la puissance du « rythme ». En 1943, la préface d'Épreuves-exorcismes, puis « Note sur les malédictions » en 1950 et « Pouvoirs »⁷ en 1958, affirment la nécessité, pour faire face à l'épreuve de l'aliénation sous toutes ses formes, d'avoir recours à un rituel répétitif, libérant une énergie désencombrante. « Grâce au rythme »⁸ du « martèlement des mots », « une force efficace » libère un « poème-action »⁹ en tout point opposé au poème-confession, puisque l'action du poème empêche le poète d'« exprimer son éponge », c'est-à-dire de se laisser aller à l'élégie. Le sujet peut donc échapper à la gangue des signifiants, et ce, même en ayant recours au langage.

La poésie, telle que la présentent cette préface et ces essais, est fondée sur la pulsation des mots agissant comme une « compulsion de répétition », cette dernière étant, selon Paul-Laurent Assoun, un rituel, un « cérémonial » paradoxal dans lequel se mêlent réitération du trauma et désir d'affirmation de soi⁵⁰⁶.

La répétition évacue la souffrance, elle apporte un soulagement à la douleur. Ce qui rejoint une idée principale de Michaux : le rapport entre l'écriture et la santé. A ce propos Ramond Bellour écrit :

Michaux défend là trois idées, qualifie trois sentiments. On écrit par « hygiène », comme d'autres délirent, comme d'autre préfèrent les sciences, les spectacles ou « l'étude de la métaphysique » ; comme d'autres surtout, plus nombreux, n'écrivent pas, se portant trop bien pour cela. Cette écriture de « santé » n'aura donc rien de volontaire. « Ni thèmes, ni développements, ni construction, ni méthode. » Cette écriture va selon son rythme à la fois paresseuse et pressée, nerveuse⁵⁰⁷.

⁵⁰⁵ COLLOT Michel : « Poétique de la misère », *Passages et langages de Henri Michaux*, José Corti, Paris, 1987, p. 50.

⁵⁰⁶ ROYÈRE Anne-Christine : « « Signes » : Henri Michaux et la « toile-poème » », *Textyles* [En ligne], 29 | 2006, mis en ligne le 08 juin 2012, consulté le 28 mars 2016. URL : <http://textyles.revues.org/420>

⁵⁰⁷ BELLOUR Raymond : « Introduction », *Henri Michaux OC, I*, Paris, Gallimard, 1998, p. XVII.

Le rythme du poème (le poème exorciste) chez Michaux a une vertu curative. Les répétitions excessives de certains termes délivrent de leur emprise, même dans les situations les plus critiques.

CHANT TREIZIEME

Les couverts sont nombreux. Les lieux découverts sont encore plus nombreux.

Une plaine riche en hommes est fauchée par un tir en rafales.

Mais l'humanité nombreuse, quoique moins que les rats, est là qui se présente, imposante réserve.

Troupes fraîches, sang nouveau.

Entre des haies de drapeaux, entre des haines de drapeaux, la voilà qui défile vers le prochain pourrissoir...⁵⁰⁸.

Les nombreux morts de la guerre affectent énormément le poète. Il pleure ces morts dans ses poèmes, mais en même temps il essaie de dissiper sa douleur dans les répétitions phoniques et lexicales. Le combat par le poème se retrouve aussi chez Henry Bauchau qui a fait de sa plume une épée et un antidote⁵⁰⁹.

Ce rôle de la répétition dans l'expérience de l'écriture de la souffrance chez Michaux me semble pouvoir être éclairé à l'aide du concept freudien de « compulsion de répétition ». On sait que Freud désigne ainsi, dans *Au-delà du principe de plaisir*, la propension à reproduire indéfiniment l'évènement douloureux : ce phénomène, caractéristique des névroses dites « traumatiques », se retrouve aussi dans le jeu d'enfant. On se rappelle l'observation célèbre du jeu de la bobine, où l'on voit un enfant de dix-huit mois privé de sa mère répéter sans cesse la scène de son départ, en projetant au loin une bobine rattachées à un fil tout en criant « fort », non sans ramener l'objet de temps à autre à lui en criant « da ». Cette répétition est, selon Freud, ambivalente : elle manifeste la persistance de la douleur, mais elle devient aussi moyen de la maîtriser. Elle est en effet une manière de fragmenter le traumatisme (et ainsi d'en affaiblir l'impact), et en même temps de l'*agir*: de le reproduire à volonté au lieu de le subir. Elle constitue pour

⁵⁰⁸ *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 806.

⁵⁰⁹ DUBOIS Mathieu : De la plume à l'épée: une poésie guerrière et guérisseuse, *Lettres romanes*. 66, 3-4, 2012, p. 567-585.

le malade et pour l'enfant « une sorte d'ab-réaction contre l'intensité de l'impression dont ils cherchent pour ainsi dire à se rendre maîtres⁵¹⁰.

L'écriture comme un médicament soulage et libère de la douleur. Elle évacue la souffrance et purifie l'âme. « Guérir, savoir : tels seraient les deux mots par lesquels peut se résumer chez Michaux l'expérience d'écrire »⁵¹¹.

Dans « Poétique de la misère », Michel Collot affirme :

C'est ce rythme, cette musicalité, qui donnent aux exorcismes proprement *poétiques* de Michaux leur tonalité particulière, qui les distingue, selon moi, d'autres formes d'exorcisme pratiquées par ailleurs, notamment dans les proses *narratives*. Dans les récits d'*Epreuves*, *Exorcismes*, par exemple, la démarche consiste dans une sorte de contre-offensive, de « réaction en force » contre le malheur ; il s'agit, pour le narrateur agressé par les forces malfaisantes, de se faire à son tour agresseur : on ne quitte pas l'atmosphère d'un « grand combat ». Dans les poèmes qui me retiendront, au contraire, l'installation d'un rythme, à travers la dislocation du vers et le « martèlement des mots », aboutit à une sorte d'apaisement paradoxal, de « paix dans les brisements ». Et il me semble que là réside la transformation la plus spectaculaire que puisse accomplir l'écriture de la souffrance : non pas simplement une inversion de l'agression subie en agression agie, mais une véritable *conversion* de l'agression en une sorte de souveraine sérénité, où il n'y a plus ni agresseur ni agressé⁵¹².

Les répétitions gardent l'essence sonore et rythmique de la poésie dans les textes en prose. Ici c'est le rapprochement de la poésie et de la musique qui est exploité.

COMME JE MOURRAI

Depuis toujours je cherche à remplir ma journée et aussi ma nuque à laquelle il manque tant de matière. Je l'avoue, je suis un creux fermé et quand je vois un précipice, attraction... Hop !..., mais mon père

⁵¹⁰ COLLOT Michel : « Poétique de la misère », *Passages et langages de Henri Michaux*, José Corti, Paris, 1987, p. 49.

⁵¹¹ BELLOUR Raymond : « Introduction », *Henri Michaux Œuvre Complète*, I, Paris, Gallimard, 1998, p. XVIII-XIX.

⁵¹² COLLOT Michel : « Poétique de la misère », *Passages et langages de Henri Michaux*, José Corti, Paris, 1987, p. 46.

qui me connaît est déjà derrière moi et me tient solidement par le poignet, au-delà de mon gant. Car, il le sait, je m'incline sur le vide avec un naturel... avec un grand naturel. Toute ma vie je serai ainsi, tombant ! Je tombe de la campagne dans la ville, je tombe du collègue dans un bureau, d'un bureau sur un steamer qui va droit à Rio, je tombe d'un métier sur un autre et je tombe de mes dix-neuf ans sur mes vingt ans, et enfin, je suis toujours prêt à tomber d'un balcon. Cela est si naturel de tomber d'un balcon, il y a tant de maisons et de villas, tant de balcons et mon père ne sera pas toujours là pour me retenir par la manche. Ce jour fatal, souvenez-vous que j'avais tout prédit.

Qui je fus, OC, I, p. 86.

Dans ce poème, Michaux scande les mouvements de sa voix par la ponctuation et les répétitions. Les points de suspension indiquent au silence tandis que les points d'exclamation affectent aux mots le timbre de la voix : élevé ou sourd. Le poème peut être divisé en deux parties. Première partie : « Depuis toujours (...) tombant », le poète évoque son attraction pour les précipices ; dans la seconde partie, « Je tombe (...) j'avais tout prédit », le poète énumère ses tentatives de chutes dans le vide. Le poème commence avec des phrases complexes dans un rythme plutôt calme. C'est dans la seconde partie que le rythme est plus rapide. En effet, cette partie reprend le mot de la fin de la première partie « tombant » sous une autre forme par dérivation, il s'agit d'une figure de construction nommée anadiplose. Dans l'anaphore « je tombe », on retrouve un « je » autobiographique et autofictionnel, qui énumère les chutes du poète dans le vide. Au-delà de l'anaphore, la répétition des mêmes structures syntaxiques ou presque crée un parallélisme qui engendre un rythme haletant. L'assonance en [ɔ̃] : « tombe » « balcon », « maisons », « mon », qui fait écho à quelques sons [ã] : « manque », « quand », « gant », « grand », « manche », dans le texte, renforcent encore l'anaphore « je tombe » développe une atmosphère sonore nasalisée. C'est presque toujours un timbre nasalisé qui conduit les assonances dans la majeure partie des poèmes de l'œuvre. Le poème finit sur une phrase complexe dans un rythme ternaire : « Ce jour fatal/ souvenez-vous/ que j'avais tout prédit. », où la brièveté des mots s'oppose à la cadence des phrases précédentes, c'est un rythme plutôt lent et expressif qui donne une allure d'apophtegme à cette dernière.

4.2.2 L'amplification de la parole par la dilatation et l'énumération

Le rythme, dans certains contextes, est le moyen par lequel sont mises en relief certaines idées développées dans le poème. Il aide au gonflement des structures. La parole se déploie dans une série de répétitions excessives ou faibles, qui construisent le poème. Chaque développement d'idées appelle une ou plusieurs répétitions.

Nouvelle de la planète des agités : avec un fil à la patte, ils filent vers la lune, avec mille fils plutôt, ils y sont, ils alunissent et déjà songent à plus loin, plus loin, à des milliers des milliers de fois plus loin, attirés par le désir nouveau qui n'aura plus de fin, dans un ciel de plus en plus élargi. Cependant sans s'arrêter, des masses immenses dans les espaces tournent à toute vitesse, s'écartent, se fuient, s'attirent, s'équilibrent, orbitent, muent, géants de matière au paroxysme, jusqu'à explosion, jusqu'à implosion, luttant, enragés d'existence, l'existence pour l'existence, pour pendant des milliards d'années continuer à exister, étoiles de toutes sortes et galaxies, elles aussi entraînées à exister. Mais pourquoi donc ? Pourquoi⁵¹³ ?

Cet extrait de *Poteaux d'angle* (recueil d'aphorismes) est construit sur plusieurs figures de diction et de sonorités. Le passage commence par une paronomase : « fil » et « filent » suivie d'une assonance en « i » : « mille » et « alunissent », et en « y » : lune », « plutôt », « plus ». Le mot « plus » est répété dans une série d'expressions : « plus loin », « de plus en plus élargi », pour rapprocher ce dernier du mot « lune » qui évoque le lointain céleste. Le mouvement des planètes entre elles, est renforcé par un chapelet de verbes de mobilité et de transformation : « sans s'arrêter », « tournent », « s'écartent », « se fuient », « s'attirent », « s'équilibrent », « orbitent », « muent » et deux participes de verbes d'action : « luttant, enragés ». Ce genre de répétition concourt à l'amplification de la parole poétique. Elle lui confère une certaine intensité et une force oratoire. Le passage finit sur une suite de répétitions de mots qui créent un effet de redondance mêlé à des jeux syntagmatiques de dérivation : implosion/explosion, existence/exister.

L'expression de la parole poétique passe par l'interaction entre le souffle, l'émotion et la voix. En jouant simultanément sur les sons et les mots, le poète densifie

⁵¹³ *Poteaux d'angle*, OC, III, p. 1065.

la parole poétique. C'est une parole qui est à la fois chargée de sens tant au niveau verbal qu'au niveau sonore.

L'OISEAU QUI S'EFFACE

Celui-là, c'est dans le jour qu'il apparaît, dans le jour le plus blanc. Oiseau.

Il bat de l'aile, il s'envole. Il bat de l'aile, il s'efface.

Il bat de l'aile, il réapparaît.

Il se pose. Et puis il n'est plus. D'un battement il s'est effacé dans le blanc de l'espace.

Tel est mon oiseau familier, l'oiseau qui vient peupler le ciel de ma petite cour. Peupler ? On voit comment...

Mais je demeure sur place, le contemplant, fasciné par son apparition, fasciné par sa disparition.

La vie dans les plis, OC, II, p. 172.

Le rythme dans ce poème est basé sur de brèves unités syntaxiques : « Celui-là/ c'est dans le jour qu'il apparaît/ dans le jour le plus blanc/ Oiseau ». C'est un rythme assez rapide qui évoque les apparitions / disparitions de l'oiseau. La répétition de « il bat de l'aile » et l'anaphore de « il » sont des marques d'insistance ayant une fonction démarcative lexicale. Ce sont des mots monosyllabiques ou dissyllabiques. Le poème est écrit dans une langue constituée essentiellement de morphèmes lexicaux et grammaticaux monosyllabiques qu'on pourrait résumer en ces termes : « Il bat de l'aile, il s'envole. [...] Il bat de l'aile, il réapparaît ». Le locuteur choisit délibérément ses termes et n'est soumis à aucune contrainte morphosyntaxique. Ces procédés d'insistance constituent une des facettes de la fonction expressive : la rapidité et la brièveté des actions.

Par ailleurs, l'amplification se manifeste aussi par une série d'énumérations. L'énumération dans l'écriture de Michaux est un dispositif narratif qui relève d'une dimension rythmique d'insistance.

La forme vide de la numération peut se remplir en énumérations si étendues, circonstanciées, et entachées d'incongruités, qu'elles se donnent à lire comme taxinomies sans règle et sans gage, c'est-à-dire sans critère, ni d'association ni de clôture : ceci vaut tant pour les énumérations d'êtres singuliers, ou d'espèces, que pour le déploiement

de composants, d'habitants, d'états d'âme, de gestes, d'accidents, de modalités d'intervention, de généalogie⁵¹⁴.

L'énumération n'est pas engagée dans le sens d'en tirer une quelconque conclusion. Elle intervient dans une logique rythmique et amplificatrice. De ce fait, Michaux fait succéder une pléthore de groupes syntaxiques qui caractérisent la même chose.

[...] La figure majeure de ce type de narration est la transformation continue (dont la métamorphose n'est qu'un cas particulier) : changer les « tours », multiplier les péripéties, jouer l'incongruité. Côté description : c'est également, à la faveur de grilles de description « ouverte » (*Voyage*) ou d'énumération non réglée (*Mes propriétés*) ou susceptible de toutes les incongruités (*Bestiaire*), une multiplication surabondante d'indication ou de particularités⁵¹⁵.

L'énumération est une marque de dynamisme chez le poète. Elle met en relief, la multiplicité des choses, leur caractéristique, et leur polymorphisme. Il accumule des détails concrets, souvent fragmentaires, pour donner l'impression d'un tableau. C'est l'hypotypose.

4.2.3 La répétition : Icône de mouvement ou négation du mouvement et de la communication

Les répétitions, dans certains poèmes de Michaux, sont des supports sur lesquels le poème naît et évolue. Ce sont ces répétitions qui sont le fil conducteur du message délivré dans le poème. Ces séquences répétitives ne sont pas forcément la redondance du sens du poème, mais elles sont un écho sonore qui est « matière du sens ».

Il semblerait donc que le rythme soit essentiellement une aide à l'accès au sens, à l'information. D'un point de vue psycholinguistique, le rythme permettrait l'anticipation du flot de paroles en promouvant la prédiction temporelle des séquences parlées (Allen, 1975) et faciliterait ainsi le décodage de la parole en unités de sens (Darwin, 1975). Le rythme serait donc essentiellement motivé par l'aspect de

⁵¹⁴ RAYAUD Antoine : « Le désassemblage », *Passages et langages de Henri Michaux*, José Cortis, Paris, 1987, p. 175.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 177.

décodage de l'information. Le locuteur utiliserait le rythme comme vecteur et organisateur d'information⁵¹⁶.

Les séquences répétitives servent à introduire le discours descriptif, et à générer des formes de plus en plus complexes.

J'AI VU

J'ai vu l'homme à la tête. À la tête semblable au râteau, il ramasse. A la tête semblable aux racines, il pompe. À la tête semblable à un tonneau, il est penché. J'ai vu l'homme à la grenouille chaude, cherchant assouvissement, et son admirable mécanisme déclencheur qui savait le lui obtenir lui faisant prononcer alors des mots doux, d'ailleurs beaucoup trop doux. J'ai vu l'homme semblable à une horloge qui parlait à un homme semblable à une dague. Quelle rencontre ! Mais elle n'était pas hors de l'ordinaire.

J'ai vu l'homme à la tête semblable à une balance, l'homme fait de moignons et de réservoirs autonomes, ou comme un cintre, l'homme aux seules épaules.

J'ai vu l'homme à la tête pétillante, et voulant m'en approcher, je n'ai pas pu. La vérité : Je n'aurais pas voulu avoir à le nourrir, seulement le connaître et plutôt de profil et d'une certaine distance à ne pas laisser combler inconsidérément, comme on observe un tigre, sans l'adopter. J'ai vu les hommes en arc, têtes et corps enflés au vent de la vie. J'ai vu l'homme pyramidal, l'homme requin, l'homme attaqué par sa propre hache, faisant un avec deux, mille avec trois... ou un jugement. J'ai vu l'homme tumultueux, mais j'ai vu sa race gravissant avec sang-froid et patience le haut plateau.

Tandis qu'elle perdait les siens, des spermatozoïdes toujours jeunets en remettaient d'autres au berceau, qui reprendraient toute chose au point voulu. Et elle les regardait et nous regardait tous passer silencieusement.

Épreuves, exorcismes, OC, I, p. 788-789.

La reprise de « j'ai vu l'homme » au début de paragraphes ou de phrases introduit à chaque fois une nouvelle facette de ce dernier. Chaque reprise annonce et conduit la

⁵¹⁶ ASTESANO Corine : *Rythme et Accentuation en Français : Invariance et Variabilité Stylistique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 73.

pensée du poète. Le poème est organisé par les reprises qui structurent et rythment les paroles du poète. Cette reprise anaphorique construit la progression du poème. Mais, elle est aussi signe d'absence de mouvement dans la mesure où le poète évoque des facettes de l'homme en demeurant toujours dans une logique dépréciative. Le texte se déploie sans jamais évoluer. C'est la logique de l'idée de départ qui est réitérée comme dans certains chants traditionnels africains. Dans le poème qui suit, le rythme évoque l'action contraire. Ce sont les répétitions qui mènent la progression du texte.

FRAGMENT DE « CHAINES
ENCHAÎNEES » PUBLIE DANS
« LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE »
EN 1928 ET NON REPRIS EN 1929

Le solitaire est dans la grotte
la grotte est dans son nez
son nez est dans sa face
et sa face est ouverte péniblement

Sa face est dans la tristesse
la tristesse est dedans
dedans, dedans ; dedans le désespoir
et le désespoir est dans son élément

Le désespoir est dans son fond
son fond, son tréfonds, son grand fond
se défont, se refont, sont arides
et les rides s'y rangent en grand nombre.

Et Mort ! et puis encore Mort !
et dans le dehors ! Mort ! Mort ! Mort !

En marge de « La nuit remue » OC, I, p. 516.

Dans ce poème, l'expansion du texte se fait par les répétitions. Chaque vers commence par le dernier mot du vers précédent ou par un mot qui a des ressemblances phoniques et graphiques avec ce dernier. Se succèdent :

- anadiploses

Le solitaire est dans la grotte
la grotte est dans son nez

- épitrochisme et paronomase

se défont, se refont, sont arides
et les rides s’y rangent en grand nombre

- homéotéleutes et épizeuxes

et dans le dehors ! Mort ! Mort ! Mort !

- figure dérivative

son fond, son tréfonds, son grand fond

Le poème est construit sur plusieurs figures de répétitions. Chaque reprise introduit une nouvelle idée dans la progression du poème. Les reprises lexicales et phoniques amènent à chaque fois une évolution dans la narration.

4.2.4 Poème-litanie et poème-martèlement

Le poème-litanie « emploie très productivement ces termes « usagés » de la langue, qui sont des mots-clés dans des structures parallèles »⁵¹⁷. Ce sont des poèmes qui sont construits sur un rythme apaisant et régulier comme dans les prières adressées à des divinités. Mais chez Michaux, nous sommes carrément dans le profane. Le parallélisme des structures et l’abondance des répétitions se déploient dans un rythme qui amène progressivement un état de paix.

C’est un aigle. Non c’est un homme. C’est un homme déployé.
Le grand drapeau de ses plumes, de ses longues pennes, ne fait pas oublier la méditation du regard, derrière un grand, grand bec pensif, beaucoup plus pensif que préhensif. Un type d’homme large, lent, fortement fixé, là où il est fixé, mais qui voudrait pouvoir saisir l’inconnaissable. C’est là qu’on va le tenir. Cherchant l’illimité, il trouvera à coup sûr de solides liens (se les fabriquant lui-même) pour s’empêcher d’entrer, pour s’empêcher de sortir, pour s’empêcher de

⁵¹⁷ SEGARRA Marta : « Du rythme en littérature Michaux contre l’alexandrin », *Les rythmes, lectures et théories*, Paris, L’Harmattan, 1992, p. 210.

vivre. L'enceinte est prête. Les interdits autour. Déjà il est raidi. Déjà les ailes sont collées. Déjà il est en bois. Maintenant il va pouvoir traverser les siècles⁵¹⁸.

Cet extrait de poème est construit sur une série de répétitions et de parallélismes.

C'est un aigle.
Non c'est un homme.
C'est un homme déployé.

Ces trois phrases sont les parties d'un rythme ternaire qui ouvre une longue série de successions de groupes rythmiques organisés sur des accumulations de compléments et de propositions.

Le grand drapeau de ses plumes,
de ses longues penes,
ne fait pas oublier la méditation du regard,
derrière un grand,
grand bec pensif,
beaucoup plus pensif que préhensif.

Les ressemblances phoniques : « plumes » et « penes » ; l'assonance en « p », et l'allitération en « ã » renforce le caractère apaisant du poème dans la mesure où ce ne sont que des sons sourds qui sont convoqués.

Ce poème est une sorte de discours solennel qui met en évidence la nature et la grandeur d'un être mi-homme, mi- aigle (mi- animal) comme un dieu égyptien dans une posture de chamane. Les allusions à la mythologie égyptienne et aux pratiques religieuses chinoises (ou du chamanisme) révèlent le caractère litannique de ce passage. La longueur des phrases est une particularité des poèmes-litanies. Le poème-litanie de Michaux s'apparente aux prières hindoues.

TEXTES PUBLIES DANS LA « N.R.F »

EN 1984

ET NON REPRIS

Au milieu de la dense foule aux croyances qui exaltent, foule elle-même, en sa lenteur vague, sans humeur parmi la houle des

⁵¹⁸ « I. Vents et poussières », *Vents et poussières*, OC, III, p. 169.

humeurs et des chants lancinants
 une vache
 Parée sans se voir, religion sans le savoir
 maigre, affamée ;
 de cordon de clochettes tintinnabulantes ceinturée
 Musique elle-même, musique sans s'écouter
 vache
 Vache en Inde⁵¹⁹

Ce poème-litanie qui célèbre la vache en Inde se termine par le mot « vache » qui devient un mot-gong. Par la répétition, Michaux insiste sur l'importance de la vache en Inde.

Quant au poème-martèlement, son rythme est haletant. Les phrases sont brèves et les vers sont courts. Le poème-martèlement est construit sur un rythme précipité qui imite l'action de frapper avec un marteau. C'est un poème de combat.

RATUREURS

Cravaches de feu, de fouille, de fiel
 cravache sur les biens et les maux
 sur les ordres et le yeux
 sur les mains qui tiennent le manche

Braise sur la chemise du Roi
 braise sur la bouche du prêtre

Claquement dans les mille miroirs
 claquement dans les mares de laque

Crécelle dans la Muse
 crécelle dans le chœur des anges
 craillage sur les assemblées

Verrues sur les doctrines

⁵¹⁹ *En marge de « Déplacements, dégagements », OC, III, p. 1377.*

tripes sur les doctrines
crachats sur les doctrines

Tampon sur la voix anonyme
sur l'enflement de la voix anonyme
sur les moulins à faire des étoiles

Plaies dans l'acier
plaies dans les structures
plaies dans les plans d'avenir ⁵²⁰

Les poèmes-martèlements sont caractérisés par une certaine violence dans l'écriture. Les mots sont chargés d'actions. Ces actions sont rapides et brèves. Ces poèmes évoquent souvent des malédictions, des combats, des attaques. Ou bien la parole se délie pour conjurer un mauvais sort ou défendre une position et c'est une poétique de la résistance.

4.2.5 Le refrain : cycle infernal du recommencement

Au commencement est la
RÉPÉTITION⁵²¹

Le recommencement et la répétition vont de paire chez Michaux. À chaque fois qu'un nouveau cycle commence, se répètent les mêmes éléments.

L'origine musicale de la poésie, née de la lyre d'Orphée, perdue dans l'attention portée à la forme phonique des mots. Le refrain est le retour le plus marqué de sons qui rattache le poème à la chanson et participe à son caractère cyclique⁵²².

Le refrain correspond, dans une certaine mesure, à un cycle infernal du recommencement : celui du cycle vital, naissance, maturation, déclin et mort, du lever et du coucher du soleil, du cycle des saisons. Jean-Claude Beaune écrit :

Par définition, le rythme (ou la rime), quel qu'il soit, suppose une répétition, une régularité, le retour régulier d'un repère. C'est le rythme des jours et des nuits, des retours du soleil, de la lune et des astres, de

⁵²⁰ *Textes épars 1951-1954*, OC, II, p. 422.

⁵²¹ « Essais d'enfants Dessin d'enfant », *Déplacement, dégagement*, OC, III, p. 1327.

⁵²² CALAS Frédéric : *Leçon de stylistique*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 152.

la naissance et de la mort aussi, quelque chose d'apparemment très simple qui se sent et qui se voit, qui se dit, le *langage du temps*⁵²³.

Voici un poème de Michaux qui exploite cette notion du rythme, celle du retour régulier d'un repère, de la vie et du monde.

CHANT DE MORT

La fortune aux larges ailes, la fortune par erreur m'ayant emporté avec les autres vers son pays joyeux, tout à coup, mais tout à coup, comme je respirais enfin heureux, d'infinis petits pétards dans l'atmosphère me dynamitèrent et puis des couteaux jaillissant de partout me lardèrent de coups, si bien que je retombai sur le sol dur de ma patrie, à tout jamais la mienne maintenant.

La fortune aux ailes de paille, la fortune m'ayant élevé pour un instant au-dessus des angoisses et des gémissements, un groupe formé de mille, caché à la faveur de ma distraction dans la poussière d'une haute montagne, un groupe fait à la lutte à mort depuis toujours, tout à coup nous étant tombé dessus comme un bolide, je retombai sur le sol dur de mon passé, passé à tout jamais présent maintenant.

La fortune encore une fois, la fortune aux draps frais m'ayant recueilli avec douceur, comme je souriais à tous autour de moi, distribuant tout ce que je possédais, tout à coup, pris par on ne sait quoi venu par en dessous et par-derrrière, tout à coup, comme une poulie qui se décroche, je basculai, ce fut un saut immense, et je retombai sur le sol dur de mon destin, destin à tout jamais le mien maintenant.

La fortune encore une fois, la fortune à la langue d'huile, ayant lavé mes blessures, la fortune comme un cheveu qu'on prend et qu'on tresserait avec les siens, m'ayant pris et m'ayant uni indissolublement à elle, tout à coup comme déjà je trempais dans la joie, tout à coup la Mort vint et dit : « Il est temps. Viens. » La Mort, à tout jamais la Mort maintenant.⁵²⁴

Dans ce poème qui exploite plusieurs figures phoniques, la répétition du groupe nominal « la fortune » en début de paragraphe et du groupe adverbial « à tout jamais

⁵²³ BEAUNE Jean-Claude : « L'Horloge du vivant », *Les rythmes, Lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 105.

⁵²⁴ *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 618.

[...] maintenant » à la fin de ce dernier, correspond à une organisation rythmique périodique qui sert de refrain au poème. Chaque paragraphe annonce une des multiples facettes de « la fortune ». Une idée qui est renforcée par les répétitions du mot : deux ou trois fois dans chaque paragraphe. Ce qui confère une grande importance au mot, et centre la compréhension du poème sur le groupe nominal « la fortune » et non sur le titre « Chant de mort », car le mot « mort » arrive en fin de poème. Le caractère cyclique du poème se découvre par le fait que tous les paragraphes commencent et finissent par le même mot ou groupe de mots : la symploque. La fortune arrive et disparaît pour laisser place à l'inévitable mort, dans une succession d'unités de temps isochrones et d'égale intensité comme dans les poèmes inspirés par la tradition orale de l'Afrique subsaharienne. Michaux évoque cette influence dans *Passages* :

Pourquoi je joue du tam-tam maintenant ?
 Pour mon barrage
 Pour forcer vos barrages
 Pour franchir la vague montante des nouveaux empêcheurs
 [...]
 Contre Versailles
 Contre Chopin
 Contre l'alexandrin⁵²⁵

Le rythme dans la poésie de Michaux évolue vers des structures plus spirituelles et intérieures. Il ne s'agit plus de mesures en tant que telles, mais de pulsations.

La vie est courte, mes petits agneaux.
 Elle est encore beaucoup trop longue, mes petits agneaux.
 Vous en serez embarrassés, mes très petits.
 On vous en débarrassera, mes si petits.
 On n'est pas tous nés pour être prophètes
 Mais beaucoup sont nés pour être tondus.
 On n'est pas tous nés pour ouvrir les fenêtres
 Mais beaucoup sont nés pour être des asphyxiés.
 On n'est pas tous nés pour voir clair
 Mais beaucoup pour être salariés.

⁵²⁵ « Premières impressions », *Passages*, OC, I, p. 342.

On n'est pas tous nés pour être civils
 Mais beaucoup sont nés pour avoir les épaules rentrées⁵²⁶.

La structure phonique de cet extrait imite la liturgie chrétienne primitive. Les deux composants de la psalmodie, le verset du lecteur / prédicateur et la réponse de l'assemblée sont représentés par des répétitions alternées.

Lecteur : « On n'est pas tous nés pour être prophètes »
 Assemblée : « Mais beaucoup sont nés pour être tondus. »

C'est la religion chrétienne et ses fidèles qui sont tournés en dérision, le poème insinuant qu'il ne sert à rien de croire en la religion et que de toutes les façons les hommes sont condamnés à naître et à mourir.

Celui dont le destin est de mourir doit naître. Hélas, mille fois
 Hélas pour les naissances, dit le Maître de Ho.
 C'est un enlacement, qui est un entrelacement.
 On perd en gagnant. On recule en approchant.
 La fille au yoni étroit, si grand que soit son cœur, a un défaut.
 Il en est ainsi de bien des choses⁵²⁷.

Le cycle infernal de la naissance et de la mort gouverne tout l'univers. Les êtres vivants sont pris dans un engrenage infernal auquel nul ne peut échapper. Des personnes naîtront, affronteront les frasques de la vie et finiront par mourir, enfin, il y aura de nouvelles naissances.

Tout vibre, tout gravite, l'alternance est souveraine. Les déflagrations, les chutes, les catastrophes ne rompent que l'harmonie des choses ; l'ordre se rétablit, l'anarchie ne se maintient pas. Et seul le mouvement qui s'organise en période se prolonge en durée. A intervalles égaux, le cycle se renouvelle ; revenant au point de départ, l'acte se replie sur lui-même, rebondit et se réfléchit indéfiniment. Partout rythme et vie s'accompagnent. La naissance est la création d'un rythme. La mort c'est un cœur qui cesse de battre, c'est la fin d'un rythme. Où le rythme n'est pas, il n'est pas d'existence⁵²⁸.

⁵²⁶ « L'époque des illuminés », *Qui je fus*, OC, I, p. 107.

⁵²⁷ « Monde », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 797.

⁵²⁸ MORIER Henri : *Le rythme : du vers libre symboliste et ses relations avec le sens*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 24.

Chapitre 5 : Rythmes, graphisme, langue et discours

La démarche formelle dans laquelle s'inscrit ce travail, nous amène à étudier les interactions entre les rythmes, la disposition des textes, la langue et son énonciation.

La poésie est ancestrale, spontanée, originelle. Elle n'est pas née de l'ingéniosité de l'homme, car elle était avant lui ; elle attendait sa bouche pour s'exprimer, elle a trouvé dans sa parole un miroir sonore, où elle a peint ses lignes et reflété ses rythmes⁵²⁹.

Le rythme se construit à partir des interactions entre le langage, l'organisation syntaxique et l'émotion du poète.

Le rythme est une organisation qui obéit à certains principes d'agencement : principes de récurrence, d'équilibrage, de symétrie, de contraste, de rupture ou de gradation (Pasdeloup, 1990). Pasdeloup ajoute cependant une dimension paralinguistique à cette définition : le rythme serait une structure qui résulte des interactions entre les niveaux linguistiques et paralinguistiques. Il existe trois composantes du rythme : une composante prosodique, une composante verbale (c'est-à-dire l'organisation syntaxique et lexicale) et une composante gestuelle, qui interagissent mais qui peuvent aussi intervenir indépendamment⁵³⁰.

Par ailleurs, le rythme contribue à l'agencement syntaxique et formel du texte. Dans certains poèmes, le rythme constitue l'élément moteur qui sous-tend la disposition des mots sur la page.

L'un des points majeurs de la conceptualisation du rythme tel qu'il apparaît alors, est la question de l'individuation. Le rythme est considéré comme la marque de la subjectivité dans le langage, ce qui transparait même dans le lyrisme des théoriciens du vers : « Le seul guide pour le poète est le rythme, non pas un rythme appris, garrotté par milles règles que d'autres inventèrent, mais un rythme personnel

⁵²⁹ MORIER Henri : *Le rythme : du vers libre symboliste et ses relations avec le sens*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 25.

⁵³⁰ ASTESANO Corine : *Rythme et Accentuation en Français : Invariance et Variabilité Stylistique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 22.

qu'il doit trouver en lui-même » (Retté 1893). Pour Rousselot, « le rythme est l'image, gravée dans la parole, de l'homme tout entier, corps et âme, muscles et esprit » (cité sans référence par Spire 1949, repris par Meschonic 1982 : 648). Bien que le rythme reste ici un principe universel [...], il est compris comme une marque linguistique individuante⁵³¹.

Le rythme reste une marque très personnelle à chaque poète. Le poète conçoit le rythme de ses poèmes comme une identité esthétique. C'est par le poème que le rythme des choses se transmet le mieux en littérature.

Un seul art peut conter intellectuellement les choses tout en imitant le frémissement cosmique, et cet art, c'est la poésie. Elle rentre dans l'ordre universel, étant la pulsation du langage humain. Elle est l'art fidèle, sincère par excellence, puisqu'elle traduit le même par le même, le mouvement par le mouvement, le silence par le silence⁵³².

Ce chapitre consiste à étudier le rythme dans les agencements syntaxiques, la disposition du texte sur la page, et l'univers langagier qui l'encadre. Il convient de comparer le rythme dans la durée aux signes qui se déploient dans l'espace. Il s'agit d'aborder les textes sous une approche rythmique structurale ; « du côté du rythme de contenu, les alternances de pluriel/singulier, élargissement/contraction, joie/tristesse, tenue interne/altération, approche / éloignement, attraction / répulsion, déplacement / immobilité... »⁵³³.

5.1 Rythme et graphisme

Le rythme en tant que mouvement du souffle, imprime sur la page une certaine représentation de la voix qui peut aller au-delà de la simple ponctuation. Il en émane parfois des images plastiques qui concourent à la sémantique des textes.

Avec cette différence principale que l'écrivain travaille la langue dans le mouvement d'une œuvre, et que ses créations prennent valeur dans le discours et le système de cette œuvre, et dans son espace graphique et mémoriel. L'invention stylistique de la langue, dans l'œuvre écrite,

⁵³¹ DESSONS Gérard : *Rythme, corps, langage*, Limoges, Edition Lambert-Lucas, 2012, p. 51.

⁵³² MORIER Henri : *Le rythme : du vers libre symboliste et ses relations avec le sens*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 25.

⁵³³ VILLANI Arnaud : « L'idée de polarité dans le rythme poétique », *Le rythme dans la poésie et les arts*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 73.

n'est pas dissociable de sa mise en jeu rythmique, du graphisme des blancs et de la typographie, ni de l'espace-temps de la mémoire [...] ⁵³⁴.

« Tout est rythme, le destin de l'homme est un rythme céleste, comme toute œuvre d'art n'est qu'un seul rythme. » ⁵³⁵ Le rythme construit la forme et le sens de toute communication, orale ou écrite, prose ou poésie. Selon Anne-Christine Royère :

[...] il faut au contraire penser le poème comme signe rythmique global obéissant à une loi sérielle, référence commune aux domaines poétique, pictural et musical chez Michaux. Le déploiement sériel du signe-poème crée un espace tant à lire, qu'à voir et écouter ⁵³⁶.

Le rythme du poème peut également affecter la forme du poème comme dans les calligrammes.

[...] Dans le langage, en effet, l'espace est indissociablement du temps et le temps de l'espace parce que ce sont des catégories subjectives, et que leur conceptualité ne peut se penser en dehors d'un processus de subjectivation ⁵³⁷.

Les manifestations du souffle élaborent une structure graphique de l'ensemble du poème.

Le rythme est espace, il est dans l'espace, il est organisation (disposition, configuration) de l'espace. Et comme l'espace n'est pas séparable du sujet, qui est lui-même espace, le rythme est inséparable du sujet dans l'espace, ou du sujet-espace ⁵³⁸.

Le fait que Michaux soit aussi peintre, certains poèmes ont une double présentation : une scripturale et une autre picturale. Le rythme fait partie des éléments essentiels dans la création artistique et littéraire. Ce qui laisse paraître une grande ressemblance entre Paul Klee et Michaux. Pierre Sauvanet le montre en ces termes :

⁵³⁴ HERSCHBERG PIERROT Anne : *Le style en mouvement, Littérature et art*, Paris, Edition Belin, 2005, p. 15.

⁵³⁵ HÖLDERLIN Friedrich : *Romantiques allemands*, Paris, Gallimard Pléiade, 1963, p. 1107.

⁵³⁶ ROYÈRE Anne-Christine : « « Signes » : Henri Michaux et la « toile-poème » », *Textyles* [En ligne], 29 | 2006, mis en ligne le 08 juin 2012, consulté le 28 mars 2016. URL : <http://textyles.revues.org/420>

⁵³⁷ DESSONS Gérard : « Rythme, corps, langage », *Rythme, langue, discours*, Limoges, Edition Lambert-Lucas, 2012, p. 54.

⁵³⁸ BUREAU Luc : « Géorythme : La transmutation des lieux », *Les rythmes, Lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 25.

L'obsession de Klee pour le rythme et, dans le rythme, pour la catégorie du mouvement, est telle qu'on pourrait lire toute l'œuvre de Klee — étonnamment proche en cela de celle de Michaux — comme l'illustration de ce paradoxe : comment fixer le mouvement ? Ou plus exactement : comment représenter le mouvement sans le fixer ? Soit encore : comment représenter, et donc figer, le rythme qui est, par essence mouvement⁵³⁹.

Paul Klee est l'un des grands peintres inspirateurs de l'œuvre plastique et littéraire de Michaux. Le mouvement qui sous-tend la création poétique, élabore le rythme et donne dans le même temps la forme de certains poèmes — essentiellement des poèmes en vers ; « la création formelle est née du mouvement, elle-même est mouvement fixé et elle est saisie dans le mouvement »⁵⁴⁰. Dans la prose le rythme présent affecte très peu le graphisme du texte ; il reste essentiellement sonore.

CHAINES ENCHAINÉES

Ne pesez pas plus qu'une flamme et tout ira bien,
 Une flamme de zéphyr, une flamme venant d'un poumon chaud
 ensanglanté, Une flamme en un mot.
 Ruine au visage aimable et reposé,
 Ruine pour tout dire, ruine.

Ne pesez pas plus qu'une hune et tout ira bien.
 Une hune dans le ciel, une hune de corsage.
 Une et point d'avantage,
 Une et féminine,
 Une⁵⁴¹.

Ce poème dont chaque strophe est un polygone à trois côtés, forment deux triangles rectangles. Les répétitions du mot « flamme » montre qu'il s'agit de la représentation du symbole du feu par le triangle. Mais, ce triangle est l'opposé du triangle symbole de la flamme dont le sommet le plus élevé est l'angle le plus aigu.

⁵³⁹ SAUVANET Pierre : « Paul Klee, En rythme : de l'image au concept », *Le regard et la voix*, Nanterre, Université Paris X, 1994, p. 25.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 25-26.

⁵⁴¹ *La nuit remue*, OC, I, p. 500.



Alors, c'est à une flamme renversée que nous avons affaire. Pourquoi ? Parce que la flamme dans ce poème est dévastatrice. Elle consume tout sur son passage. La plupart des objets consumés par le feu perdent une grande partie de leur masse, parfois même, ils ne pèsent presque plus rien. La flamme ici n'est que le symbole de la ruine. Dans la seconde strophe, le poète reste toujours dans la logique de la flamme en évoquant la hune : « feu de tête de mâât ». Mais le poète joue sur la ressemblance phonique de « hune » et « une » pour les rapprocher. Cette paronomase intensifiée par les répétitions de « hune » v. 6 ; 7 et « une » v. 1-3 ; 6-10, fait écho à « ruine » v. 4 ; 5. Ce qui crée une assonance en « n » : comme pour faire ressortir les mots tels que : anéantissement et cendre. Les mots des vers décroissent au fur à mesure que l'on tend vers la fin de la strophe. Certes, cet ordre décroissant n'est pas totalement respecté dans la première strophe, mais dans la seconde, il se dessine clairement. La raréfaction des mots sur chaque ligne confère une grande importance à chaque mot répété. On a des vers de : 11 ; 9 ; 4 ; 3 ; 1 mots. Le rythme est plus rapide en début de strophe et plus lent à la fin, les pauses sont de plus en plus longues (marquées par le blanc), comme pour signifier l'anéantissement complet de l'être par le feu. À travers répétitions, paronomase et assonance transparaît un subtil refrain qui revient au vers 3 et 9.

Une flamme en un mot

Une et féminine

Ici le poète revient sur l'usage autonymique des termes : « flamme » et « une » (il faut reconnaître que « une » substitue « hune ». C'est plutôt *hune* qui est *féminine*. On a

affaire à une hypallage, car Michaux écrit « Une et féminine » au lieu de « Hune et féminine ». Ce qui en aucun cas n'affecte le sens de la phrase). Ce poème se déploie sur un rythme étrécissant.

Le poème qui suit est construit sur une création rythmique très proche de la précédente. Le rythme, ici aussi détermine la graphie du poème. Michaux choisit le vers pour écrire les poèmes marqués d'une grande force rythmique — mais il n'exclut pas non plus la prose —. Son recueil de poème *Epreuves, exorcismes* regorgent d'un grand nombre de poèmes dont le rythme est fort expressif.

ANNEE MAUDITE

Année
 année maudite
 année collée
 année-nausée
 année qui en est quatre
 qui en est cinq qui sera bientôt toute notre vie

Buveuse
 taraudeuse
 ornée de bernés
 Année, la narine au vent
 mais rien ne vient
 Souffrance
 sur ta coque vide !

Anxiété
 sur ta coque vide !

Famine
 sur ta coque vide !

Année, année, année
 que nous ânonnons sans fin
 compagnon de la cendre
 des débris calcinés

poursuivis de plis
poursuivis de plaie

A quand ton vin ?

Singeuse de grandeur
mal balancée
balancée de-ci de-là
d'ici à là...

Et s'échappera-t-on jamais de toi⁵⁴² ?

Pour ce poème, la forme triangulaire des strophes évoque une souffrance grandissante. Le poète essaie de respecter un ordre de vers à mots croissants. Le poème est construit sur une progression des structures dans un rythme élargissant. Par ailleurs, les vers qui suggèrent la longue durée de la souffrance sont les plus longs de leurs strophes respectives :

Année qui en sera bientôt toute notre vie

Année, la narine au vent

que nous ânonnons sans fin

Et s'échappera-t-on jamais de toi ?

Dans la première strophe, le rythme est croissant (comme dans la plupart des strophes du poème) ; le premier vers est un seul mot : « Année », et le dernier vers en comporte sept : « année qui sera bientôt toute notre vie ». Ce qui évoque la durée insupportable d'une année difficile qui semble s'éterniser. L'anaphore du mot « année » amplifie cette idée. Il est répété en début des cinq premiers vers du poème, au début des vers 11 et 19, au vers 19, il est répété trois fois de suite. Il est souvent associé aux mots se terminant par le son « é », d'où une assonance en « é ». Ce nombre important de mots comportant le son « é » : « collée » v. 3, « nausée » v. 4, « ornée de bernés » v. 10, « anxiété » v. 15, « débris calcinés » v. 22, « balancée » v. 27 ; 28 (sans compter les répétitions du mot année) traduit une un martèlement du mot année, le recommencement infernal du même temps, avec son cortège de souffrance.

⁵⁴² *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 778-779.

Après les deux premières strophes, le rythme ralentit. Il y a moins de mots sur les lignes et l'interlignage entre les vers est grand. Le locuteur semble plus calme, le débit de mots est faible et chaque mot gagne en importance. Le flux est plus intense et contrôlé. Comme si les deux premiers paragraphes étaient des prises de paroles assez fournies car attendues et réclamées.

À propos de l'expressivité émotionnelle de la musique comparée à celle du langage, Henri Meschonnic, dans « Le rythme et le poème chez Henri Michaux » affirme :

Le langage ne restant qu'à la surface. Pouvant tout au plus décrire. De l'extérieur. Cet autre aspect du paradigme : l'extérieur et l'intérieur. Et c'est l'expérience de non-langage, de la musique, qui dégage une notion non linguistique du rythme. Un rythme, des rythmes hors signe⁵⁴³.

La conception du rythme hors du langage est une réalité. Mais en poésie, traduire le rythme sans le langage implique d'avoir recours à d'autres formes d'expressions comme le dessin et la peinture. Ce qui élargit le territoire de la poésie aux arts visuels. Chez Michaux, la poésie n'a pas de frontières. Elle est éclatée⁵⁴⁴.

La création chez Michaux est une pratique globale qui se veut une poétique généralisée du rythme, et, à cet égard, point n'est besoin de faire appel à la musique et à la peinture pour trouver le principe de répétition dans le poème. L'enjeu n'est pas de reproduire, au sein de l'écrit, un rythme qui aurait été pressenti dans les deux autres arts, mais d'inventer un signe qui subsume signe linguistique, signe pictural et signe musical. D'inventer un signe proprement poétique se déployant allègrement sur la «toile-poème »⁵⁴⁵.

Mais, Michaux se garde de faire régulièrement usage de dessin ou de quelque signe graphique, (une grande partie de ses poèmes est écrite en prose).

⁵⁴³ MESCHONNIC Henri : « Le rythme et le poème chez Henri Michaux », *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris, José Cortis, 1987, p. 190.

⁵⁴⁴ Voir « Cannabis indica », *Connaissance par les gouffres*, OC, III, p. 63.

⁵⁴⁵ ROYÈRE Anne-Christine : « « Signes » : Henri Michaux et la « toile-poème » », *Textyles* [En ligne], 29 | 2006, mis en ligne le 08 juin 2012, consulté le 21 août 2015. URL : <http://textyles.revues.org/420>

Lorsque le poème opte pour la répétition de l'axe syntagmatique, les strophes ont tendance à s'organiser selon le principe du resserrement rythmique par répétition de structures et de termes, elles sont donc autant des unités thématiques, narratives que rythmiques⁵⁴⁶.

Ce sont les silences et la syntaxe qui organisent essentiellement le rythme dans certains poèmes. Le silence est « [...] un discours actif, qui a sa syntaxe, à défaut d'avoir une grammaire et un lexique. Une syntaxe concrétisée dans les pulsations rythmiques de son apparition/disparition, par exemple »⁵⁴⁷.

Dans ma musique, il y a beaucoup de silence.
 Il y a surtout du silence.
 Il y a du silence avant tout qui doit prendre place.
 Le silence est ma voix, mon ombre, ma clef... signe sans
 m'épuiser, qui puise en moi.
 Il s'étend, il s'étale, il me boit, il me consomme.
 Ma grande sangsue se couche en moi⁵⁴⁸.

L'abondance de blancs dans certains poèmes est une marque à la fois rythmique et plastique. Le souffle spatialise et dispose les mots du poème.

La pensée « bat comme la cervelle et le cœur », elle exerce à jets discontinus comme la sensation et la vie. Avant le mot, une certaine intensité, qualité et proportion de tension spirituelle se détache, et cet élément premier de la pensée et du langage – isolé par du blanc – constitue la matière première de l'écrivain. C'est le « vers essentiel et primordial » qui se sépare ainsi par éclairs et par secousses suivant les lignes des fractures des ruptures natives. L'esprit tenu en suspens reste appendu à cette tension du souffle dont la concentration, la force et la pression vont donner l'impulsion aux oscillations du discours⁵⁴⁹.

⁵⁴⁶ ROYÈRE Anne-Christine : « « Signes » : Henri Michaux et la « toile-poème » », *Textyles* [En ligne], 29 | 2006, mis en ligne le 08 juin 2012, consulté le 21 août 2015. URL : <http://textyles.revues.org/420>

⁵⁴⁷ BORDAS Eric & Alii : *Rythme de la prose*, Franche-Comté, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses Universitaire Franc-Comtoises, Semen 16, 2003, p. 10.

⁵⁴⁸ « Premières impressions », *Passages*, OC, II, p. 335.

⁵⁴⁹ LALA Marie-Christine : « Versions de la rupture dans le style (Duras/Bataille/Artaud) », *Rythme de la prose*, Franche-Comté, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses Universitaire Franc-Comtoises, Semen 16, 2003, p. 152.

Les parenthèses, les tirets qui sont des signes typographiques de l'enchâssement participent aussi de la rythmique des poèmes. Selon Sabine Pétilion :

[...] la successivité et l'enchâssement constituent deux modes de subversion du linéaire : graphiquement, les courbes – ouvrante et fermante – de la parenthèse impliquent une ondulation, une vibration, c'est-à-dire un changement de rythme sur le fil insérant. Cette altération graphique de la surface linéaire engendre évidemment des turbulences syntaxiques et sémantiques qui touchent également au rythme de la lecture elle-même⁵⁵⁰.

Les points de suspensions et autres signe typographiques construisent et élabore le rythme des poèmes. Toute la ponctuation participe du rythme⁵⁵¹.

5.2 Reprises lexicales et modèles syntaxiques

Chaque langue a un rythme de base qui s'organise autour de l'ordre syntaxique. Ce rythme est considéré comme un rythme grammatical dans la mesure où il est formé à partir des règles d'usage de la langue. À ce propos, Michèle Bigot écrit :

En effet, on trouve ici et là l'idée que l'ordre syntaxique pourrait posséder un rythme propre, et que celui-ci trouverait à s'exprimer sous la forme d'une « loi de masses croissantes ». Cette idée naît de la description d'un certain nombre de données textuelles, telles que : • l'inversion du sujet : « Dans des relatives, mais aussi dans les autres subordonnées, l'inversion nominale d'un sujet volumineux offre la ressource de conclure la phrase (ou la proposition) par une structure rythmique croissante : Toscane : un pays béni des dieux où s'unissent mieux que nulle part ailleurs la nature et la culture. » (Jean d'Ormesson, cité par la GMF, p. 136-137).

• la postposition de l'adjectif épithète : à propos de la place de l'adjectif épithète, Dominique Maingueneau di, après bien d'autres : « Outre les phénomènes d'emphase déjà évoqués, il faut faire la part des facteurs d'ordre prosodique et d'ordre syntaxique. On a, en effet, tendance à placer en seconde position l'élément le plus long » (Maingueneau 1993 : 135).

⁵⁵⁰ PETILLON Sabine : « La parenthèse comme « forme » graphique du rythme, Op cit, p. 48.

⁵⁵¹ Voir l'étude sur la ponctuation dans la première partie.

- la postposition du Syntagme Nominal complément dans les supposés «propositions infinitives »⁵⁵².

La langue française possède déjà une organisation rythmique propre à son usage (comme toute langue). Mais en poésie, cette rythmicité est augmentée. En effet, le rythme occupe une place primordiale dans l'expression poétique.

L'organisation accentuelle est contrainte par divers facteurs : cognitifs, linguistiques (syntaxiques, sémantiques...) et pragmatiques. De ce fait, on ne peut nier une certaine correspondance entre le rythme d'une langue, les groupes syntaxiques et les groupes de sens⁵⁵³.

L'on peut élargir cette conception de l'organisation accentuelle au rythme en général. Le rythme se déploie à travers les modèles syntaxiques qui caractérisent la langue du poète. Chaque élément syntaxique convoqué dans l'élaboration du rythme du poème acquiert une importance capitale plus ou moins grande dans la sémantique du texte.

Le rythme, comme organisation globale du discours, est en partie produit par l'adjonction de « séquences » permettant de passer du niveau de la syntaxe de la phrase à celui du texte. À terme relativement neutre de *séquence*, on pourra substituer celui de *cellule*, en tant que succession d'éléments formels servant de base à la construction d'un rythme⁵⁵⁴.

- ***Juxtaposition de cellules***

Ici, l'organisation rythmique est essentiellement basée sur des juxtapositions de « cellule ». Le poème se construit sur des successions de groupes de mots identiques ou non. Mais, le poète reste dans une logique quantitative plus ou moins identique. Voici deux extraits de poèmes, un écrit en vers et l'autre en prose.

⁵⁵² BIGOT Michèle : « Rythme syntaxique et rythme textuel », *Rythme, langue, discours*, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2012, p. 138.

⁵⁵³ ASTESANO Corine : *Rythme et Accentuation en Français : Invariance et Variabilité Stylistique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 70.

⁵⁵⁴ PITAVY Jean-Christophe : « Rythme, syntaxe et diversité des langues », *Rythme, langue, discours*, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2012, p. 117.

COMPAGONS

*

Et la vigueur de l'homme est dans les bras,
 Et les bras du nageur sont dans le fleuve.
 Et le fleuve boit, et le nageur boit et le noyé a
 beaucoup bu.
 On le repêche, et on le met à sécher,
 Mais il est mort, et mort pour quelque
 temps... (coutume ! coutume !)
 Ah ! écrire, écrire sans jamais rien accrocher...

Femmes aux cheveux blonds qui depuis si
 longtemps fûtes mes compagnons de
 rêves, de nuages et de secousse,

Arbres dans les vallées et vallées à l'automne,
 Fleurs avec vos pétales et avec vos sépales,
 Mouchoirs au fond d'une poche touée, en
 suspension près de la jambe,
 Mouchoirs qui serrez le nez avec ostentation,

Mouchoirs qui prenez le parfum comme une
 quille bien heurtée se rend à la
 pesanteur,

Doigts nombreux au point d'être dix et de
 cinq modèles différents,

Compagnons, tous mes compagnons,
 fantômes aux corps de verre.
 Fantômes tremblants parcourus de coliques,
 C'est vous qui êtes mes hommes, c'est Vous.

La nuit remue, OC, I, p. 501.

Toute la journée, je marchai dans des
 meules d'alfa. Elles étaient hautes. Elles
 étaient nombreuses.

Ce n'étaient que dégringolades,
 escalades, dégringolades. Que de meules ! Et
 serrées, impossible à contourner. Il fallait sans
 cesse passer par-dessus. Ah ! mes jambes
 molles dans ces absurdes douceurs, dans ces
 grands tas flanchants, que n'ont rien à donner
 de solide aux pieds et à la marche.

La fin de la journée n'arrivait pas. La
 fin de l'épreuve non plus n'arrivait pas. Peut-
 être les meules, quoique toujours aussi hautes,
 impossibles à enjamber d'un élan (et où
 prendre son élan, serrées comme elles étaient
 l'une contre l'autre ?), étaient-elles un peu
 plus fermes, un peu moins pour faire tomber.
 De ce côté, ça allait mieux, mais un
 insupportable croc me tenait par les narines,
 me tirait en avant comme un tord-nez
 entraîne un taurillon, ne me laissant dans ma
 grande lassitude aucun repos, me tenant sans
 me permettre de reprendre haleine, et sans
 que les muscles de mes jambes pussent
 reprendre force. J'avançais saoul, stupide,
 déchu, bétail d'un maître inconnu.

Plutôt que de me lamenter, sachant le
 Maître intraitable, je supputais la fin de
 l'imbécile aventure. Le Maître aussi se lasse,
 réfléchissais-je. Demain, peut-être après -
 demain, serai-je au repos. Oui, peut-être
 même dans l'après-midi, et déjà, dans mon
 enfer, j'en savourais la détente.

I. *Vents et poussières*, OC, III,
 p. 166-167.

Dans ces deux poèmes, les répétitions sont abondantes. On y retrouve des figures de diction fondées sur la continuité phonique et des figures de construction impliquant une répétition lexicale. Le poème « Compagnon » commence par des anadiploses, des épanodes.

Et la vigueur de l'homme est dans les bras,
Et les bras du nageur sont dans le fleuve.

Les deux premiers vers sont de longueur presque identique : 10 syllabes au vers 1 et 11 au vers 2 ; ce qui montre une logique quantitative identique pour ces deux premiers vers. Au vers 3, le poète utilise deux variantes flexionnelles du verbe « boire », dans un parallélisme de groupes syntaxiques juxtaposés.

Et le fleuve boit, et le nageur boit et le noyé a beaucoup bu.
Ce parallélisme va conduire le poème, jusqu'à la dernière phrase dans des suites de concaténations et de répétitions.

Arbres dans les vallées et vallées à l'automne,
Fleurs avec vos pétales et avec vos sépales,
Mouchoirs au fond d'une poche touée, en suspension près de la jambe,
Mouchoirs qui serrez le nez avec ostentation,

Dans la séquence de « I. Vents et poussières », poème en prose, on retrouve presque les mêmes reprises lexicales, l'hypozeuxe, l'homéoteute. Ce sont des figures de styles que Michaux exploite souvent dans ses poèmes en prose. Elle vise à rendre les poèmes plus comiques :

Ce n'étaient que dégringolades, escalades, dégringolades.

Ou elles permettent de marquer une insistance :

La fin de la journée n'arrivait pas. La fin de l'épreuve non plus
n'arrivait pas.

Les reprises lexicales en série constituent une grande partie de l'élaboration rythmique de l'œuvre de Michaux. On y retrouve les répétitions d'éléments formels sans formes anaphoriques, les répétitions d'éléments formels avec formes anaphoriques et les répétitions d'éléments formels à la fin de chaque partie. Voici deux extraits de poèmes :

1. Gueulard qui ne gueulait plus, le serpent, je le fourrais dans le plâtre. Gueules qui allait rejoindre le cimetière de gueu-gueules que je laisse derrière moi, dans le cimetière de plâtre où ils sont « pris » en pleine invective, en pleine scène les femmes, en pleine

malédiction les parents, en pleine réprimande les pions et la race des préposés à la discipline⁵⁵⁵.

2. Étrange est notre sol, étrange est notre air. Il nous retire notre chaleur. Il nous retire nos couleurs. L'eau, qui nous permet de vivre, nous fait lentement mourir⁵⁵⁶.

Ces deux extraits de poèmes caractérisent en partie la création rythmique chez Michaux. Les figures de diction fondées sur la continuité phonique :

Guelard / gueulait / gueules (figure dérivative)

Chaleur / couleur (homéotéleute)

vivre / mourir (assonance)

Etrange est notre sol, étrange est notre air. (anaphore et parallélisme)

L'usage de la langue est dans une logique de création rythmique. Le rythme est l'essence de la poésie de Michaux. Chaque mot convoqué de l'axe des paradigmes arrive sur l'axe des syntagmes avec une rythmique qui entre en relation avec la dimension phonique du poème.

Le parallélisme est une forme de base du poème en prose, on le retrouve de manière abondante et presque sous toutes ses formes dans la poésie de Michaux : chiasme, épitrochisme, épizeuse, hypozeuse. Il apporte au poème en prose le symétrisme des poèmes en vers, d'où l'abondance des structures binaires ou ternaires et autres dans les textes de Michaux.

Les reprises lexicales ne renvoient pas à des modèles bien définis. Le mot simple : le nom commun, le verbe, la préposition, la conjonction de coordination, la conjonction de subordination et autres ou les groupes de mots : le groupe nominal, le groupe verbal, la proposition, la phrase simple ou complexe entrent dans la construction des répétitions lexicales.

Martin Jean-Pierre, dans son ouvrage intitulé *Henri Michaux, écriture de soi, expatriation*, écrit :

Le mot-gong est une autre manière de se défaire des certitudes du préfabriqué linguistique. À l'inverse des procédures analysées

⁵⁵⁵ « Dans le plâtre », *La vie dans les plis*, OC, II, p. 166.

⁵⁵⁶ « I. Vents et poussières », *Vents et poussières*, OC, III, p. 168.

jusqu'ici, sa mise en œuvre est explicitement reconnue par Michaux : « Peu de phrase. Le gong fidèle d'un mot ». (E47), note-t-il dans *Ecuador*, après un poème-litanie. Le mot est répété, ressassé jusqu'à ce que, se détachant de la langue et du référent, il perde sa valeur d'usage, et fasse entendre sa résonance propre, et plus encore qu'un son, sa profération même, son martèlement et sa *percussion*. Alors, peut-être l'appropriation d'un vocable sera-t-elle rendue possible. Son rythme intérieur, sa musique, se seront confondus avec ceux du diseur⁵⁵⁷.

Le mot gong joue un rôle bien précis dans la sémantique du poème. Il acquiert une valeur d'autant plus importante quand il se trouve à la fin du poème.

5.3 Le déchirement entre les contrastes (Rythme)

Le rythme se construit autour de plusieurs éléments qui entrent dans la composition du poème. L'association des contrastes est l'une des manifestations caractéristiques de la poésie de Michaux.

MONDE

Celui dont le destin est de mourir doit naître. Hélas mille fois hélas pour les naissances, dit le Maître de Ho. C'est un enlacement, qui est un entrelacement.

On perd en gagnant. On recule en approchant. La fille au yoni étroit, si grand que soit son cœur, a un défaut. Il en est ainsi de bien de choses.

Eloignez de moi l'homme savant, dit le Maître de Ho. Le cercueil de son savoir a limité sa raison. « Oh ! Liberté ! » dit le Maître. Eloignez de moi celui qui s'assoit pour penser.

Parlez d'abord. Parlez et vous ne serez pas ignorant. Atteignez d'abord et vous approcherez ensuite.

Tout afflue, dit le Maître de Ho. Tout déborde. Tout est là.

Un regard aux ailes de libellule se pose sur la personne aimée, et rime le Monde sans le connaître celui qui doit le chanter⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux, écriture de soi, expatriation*, Paris, José Corti, 1994, p. 281.

⁵⁵⁸ *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 797.

Dans ce poème, Michaux bâtit le rythme sur le choc des contraires : mourir / naître, gagnant / perdant, étroit / grand, cercueil / savoir (le lien d'opposition entre ces deux mots est plutôt culturel : l'ignorance renvoie à la mort et le savoir à la vie. Ici cercueil et savoir renvoie aux méfaits des découvertes scientifiques). C'est le heurt entre certains éléments et leur contraire qui régit la rythmique du poème :

Celui dont le destin est de mourir / doit naître
On perd / en gagnant. On recule / en approchant

On observe un rythme binaire ou ternaire dans les phrases du poème. Les pauses sont brèves et arrivent à la fin de chaque groupe syntaxique ou unité de mots qui s'opposent comme pour les rapprocher. Les groupes syntaxiques sont brefs. La mort et la naissance se retrouvent aussi proches qu'une action et sa succession logique. Entre la mort et la naissance, il n'y a plus d'intervalles (l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte, la vieillesse). Et c'est pareil pour les autres actions évoquées. L'usage des contrastes, la succession d'éléments positifs et négatifs, la réunion de ces éléments antithétiques ; l'antérisagoge dans la rythmique des poèmes exploite aussi les alternances antériorité / postériorité.

Parlez d'abord.
Parlez /et vous ne serez pas ignorant.
Atteignez d'abord/ et vous approcherez ensuite.

La première action évoquée est la succession de la seconde. La logique naturelle des choses est déjouée dans un rythme qui les rationalise.

Tout afflue, / dit le Maître de Ho/. Tout déborde. / Tout est là.

Le rythme est rapide et continu, il suggère la brièveté et le bouleversement des choses.

Aplatis, plaqués sur place, on voit, immobile mais rapidissimes,
statiques mais à toute jambes, non animés mais dans l'attitude de la
plus folle course, clichés, mais lancés à fond, extrêmes, extrêmes

comme une faim de loup est extrême, on voit des loups, une bande de loups⁵⁵⁹.

Le jeu sur les contrastes est un fondement rythmique chez Michaux. Chaque association de contrastes organise le rythme comme la sémantique du poème. Le choc entre les contrastes conduit une démarche narrative essentiellement basée sur une absence de mouvement du texte. Le texte reste dans l'immobilité ou dans une mobilité nulle. La mise en évidence de l'opposition entre deux éléments par leur rapprochement concourt à la spécification du langage chez Michaux : un renversement de l'ordre des choses.

Un oiseau qui traversait des nuages, que des nuages traversaient...

Tandis qu'il volait les ailes étendues largement par-dessus les mers, non plus criant, perpétuellement affamé, mais devenu contemplatif...

Oiseau en plein ciel, traversé de ciels⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ « IV. Leurs secrets en spectacle », *Vents et poussières*, OC, III, p. 187.

⁵⁶⁰ *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, OC, III, p. 706.

Conclusion partielle

L'usage de la langue dans la poésie correspond à son objectif poétique. Sa poésie se veut révélatrice de génie et novatrice. L'écart de langue que favorise la poésie a atteint avec Michaux, une ampleur supplémentaire d'où des créations et inventions langagières, des associations inattendues, des abréviations et des néologismes. Chez Michaux, le langage est réinventé par son imagination débordante ou par des expérimentations de drogues hallucinogènes. L'émotion créatrice attribue aux poèmes un caractère rythmique à la fois souple, rapide et expressif. Le rythme de la combinaison des mots et leur disposition sur la page font du poème un ouvrage à la fois scriptural, musical et plastique.

Troisième partie

IMAGES, IMAGINAIRE ET THÉMATIQUE

[...] la littérature peut s'employer à d'autres fins que le pur plaisir de la lecture. Elle n'est, en principe, que la liberté donnée au langage d'abuser de sa fonction pour offrir aux loisirs des gens les divertissements de la fable ou l'enchantement de la forme. Mais sous le couvert de ces prétextes et de ces espèces séduisantes, et par le détour des agréments et de l'amusement, la critique des mœurs, des lois, des puissants et puissances du jour s'y glisse, et insinue des venins d'autant plus pernicieux qu'ils sont plus délicieux à absorber.

VALÉRY Paul, *Variété*, OC, I, p. 527.

Introduction partielle

Cette partie regroupe trois axes : Images, Imaginaire et Thématique. Le premier chapitre de cette partie reste dans une dimension purement formelle. Le second oscille entre forme et thématique. Quant au dernier, il est essentiellement constitué d'analyses des thèmes qui parcourent l'œuvre.

La création d'images correspond à une conception ou à une perception du monde et ses composantes. Elle correspond aussi au bagage culturel, intellectuel et aux états émotionnels du poète. Et, chaque création d'images évoque et suggère les obsessions du poète. Il y a des idées et des images qui viennent régulièrement à l'esprit du poète. Les éclairages et les allusions tournent presque toujours autour des mêmes éléments.

Les premières motivations de l'écriture chez Michaux sont la révolte, et la quête d'originalité, marquée par les inventions lexicales, les histoires étranges, des récits de voyages réels ou imaginaires. La guerre mondiale de 1939 à 1945 a inspiré des textes très engagés qui dénoncent les affres de la violence humaine. À cela s'ajoutent les poèmes produits sous l'effet des expérimentations des hallucinogènes lesquels explorent l'espace du dedans. Espace dans lequel se crée un langage inédit par des images et des idées.

Ces idées et images qui reviennent souvent dans les représentations feront l'objet d'une étude dans cette partie. Toutefois, à travers ces poèmes, circulent les thèmes de la nuit, l'espace, la maladie, la douleur, la violence, l'enfermement, la solitude, la mort.

Chapitre 6 : Images et représentations descriptives et sensorielles

L'image, dans la poésie de Michaux, est abordée dans les trois sens du terme ; l'image trope, l'image présentation descriptive et l'image picturale. Les tropes du langage, les figurations des expériences sensibles (réelles ou imaginaires) et les représentations picturales des idées s'entremêlent dans une poésie qui a pour champ d'expression la littérature et les arts dans leur ensemble.

L'image, c'est l'évocation d'un spectacle de la nature ou d'une vérité de l'homme, dans la peinture d'une situation. C'est, en somme, le rattachement de l'émotion que l'artiste veut faire naître d'un certain concours de choses, nouveau pour le lecteur, à des émotions généralement éprouvées par l'homme. Véritable induction de l'art. Appel au général pour faire ressentir le particulier, au connu pour que surgisse dans l'attrait de la chose découverte cette relation nouvelle entre les choses qu'est une création de l'esprit [...] ⁵⁶¹.

6.1 L'image dans la poésie contemporaine

Le vingtième siècle fut le siècle des images. Les poètes étaient dans une logique d'exploration du langage ; les écarts, les associations incongrues ont connu une explosion dans la poésie de cette époque.

La poésie est, de tous les genres littéraires, celui qui joue le plus nettement et le plus intrinsèquement du langage, comme matériau, c'est-à-dire du signifiant. Elle se fonde également sur une recherche sémantique dense, prenant le signifié pour cible. Elle creuse, interroge, travaille cette relation du signe linguistique unissant le signifiant et le signifié. Pour accomplir cette recherche, la poésie recourt ouvertement aux figures de style qui, par définition, offrent diverses formes de questionnement du rapport qui existe entre les mots et les choses. Les figures se présentent comme une gamme riche et nuancée de procédés exploitant ce rapport et le poussant jusqu'à ses extrémités. Important dans l'élaboration des « images » poétiques, ou dans la création du

⁵⁶¹ GEORGIN René : *la Prose d'aujourd'hui*, Paris, Edition André Bonne, 1956, p. 253.

rythme et de la musique, les figures de style sont au cœur même de l'activité poétique⁵⁶².

Le langage poétique cherche la surprise et l'inédit par les figures de styles. En poésie, l'image apparaît comme l'élément indispensable, car le langage poétique prend sa source dans ce procédé expressif (l'image) différent de l'usage commun de la langue au même titre que le rythme et les sonorités. L'image enrichit le langage et apporte une certaine forme d'éloquence et d'originalité aux textes littéraires. Jean Burgos affirme :

Je ne sais si, comme on pourrait le croire, notre vingtième siècle finissant restera le siècle des images, comme le dix-huitième siècle est resté le siècle des lumières et le dix-neuvième celui des passions. Mais jamais en tout cas il n'a été autant question de l'image et de ses pouvoirs ; jamais on ne s'est autant penché à son chevet pour l'ausculter, la dénoncer, la célébrer, l'exorciser, la disséquer ou l'embaumer ; et jamais cependant on n'a si mal su dire ce qu'elle était au vrai, ce qu'on en pouvait attendre⁵⁶³.

Le concept d'image est très important dans la poésie du XX^e siècle, car il participe à une véritable révolution du langage. L'image devient la caractéristique première de la poésie française. Elle gagne en quantité dans les textes poétiques à forme libre et revêt une densité toujours plus forte⁵⁶⁴. « Le poète, l'esprit du poète est une véritable fabrique d'images [...] »⁵⁶⁵. L'image enrichit la création poétique, en donnant de la pertinence aux écrits. Elle révèle les choses cachées au lecteur et pallie les insuffisances de la langue qui ne peut pas toujours communiquer toutes les visions du poète. Communément appelée trope, elle se caractérise par deux types de représentations : l'analogie et la contiguïté.

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront

⁵⁶² CALAS Frédéric : *Leçon de stylistique*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 154.

⁵⁶³ BURGOS Jean : *Imaginaire et création*, Loire, Jean –Pierre Hugué, Editeur, coll. Les Lettres du Temps, 1998, p. 65.

⁵⁶⁴ DELOFFRE Frédéric : *Stylistique et poésie française*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1974, p. 15.

⁵⁶⁵ REVERDY Pierre : « *Sable mouvant* », « *Au soleil du plafond* », « *La liberté des mers suivi de Cette émotion appelée poésie* », Paris, Gallimard, 2003, p. 128.

lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique [...] ⁵⁶⁶.

Ce n'est plus l'image qui puise dans le sociolecte pour s'exprimer, c'est une image qui voyage à travers les « espaces du dedans ». Une image en quête d'espace et de distance. Elle explore de nouveaux horizons qui consistent à rapprocher des éléments qui relèvent d'isotopies éloignées voire même très éloignées comme l'image surréaliste.

Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui « s'offrent à lui, spontanément... » Si l'on s'en tient [...] à la définition de Reverdy, il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu'il appelle « deux réalités distantes » [...] Il est faux, selon moi, de prétendre que « l'esprit a saisi les rapports » des deux réalités en présence [...] C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs ⁵⁶⁷.

Plus les éléments rapprochés relèvent d'isotopies carrément opposées, plus la réalité poétique est grande et mieux est-elle exprimée. C'est dans ce sens que la phrase d'Eluard : « La terre est bleue comme une orange » est l'une des plus célèbres de la littérature du XX^e siècle.

Là même où, dans la poésie moderne, la métaphore peut encore faire penser à l'une de ses plus anciennes fonctions, celle de la comparaison, elle subit cependant une très profonde métamorphose : ce qui est donné (par le ton et la structure de la métaphore) comme comparable concerne désormais en réalité des éléments différents. La métaphore devient l'un des moyens stylistiques les plus riches qui puisse aider l'imagination illimitée de la poésie moderne ⁵⁶⁸.

⁵⁶⁶ REVERDY Pierre : *Nord-Sud*, Paris, mars 1918, p. 3.

⁵⁶⁷ BRETON André : *Les manifestes du surréalisme: suivis de Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non, Du surréalisme en ses œuvres vives, et d'Éphémérides surréalistes*, Paris, Le Sagittaire, 1955, p. 33.

⁵⁶⁸ FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 301.

Le « Poète est celui-là qui rompt avec l'accoutumance »⁵⁶⁹, celui qui brise et unit les mots.

La métaphore moderne ne naît pas du besoin de ramener l'inconnu au connu. Elle accomplit plutôt un grand saut la menant de la diversité des éléments en présence jusqu'à une unité qui n'existe que dans la langue. Cette unité est telle qu'elle exige entre les termes une différence aussi grande que possible, la connaît comme telle et en même temps l'abolit dans le poème⁵⁷⁰.

L'agencement et la connexion des mots dans une certaine logique peu commune de l'usage courant, augmentent l'authenticité poétique du texte tout en lui donnant une forme langagière forte et émotive.

Ces « images », que d'autres appellent « peintures » ou « fictions », sont aussi d'un grand artifice pour donner du poids, de la magnificence et de la force au discours. Ce mot d'« image » se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit; mais il se prend encore, dans un sens plus particulier et plus resserré, pour ces discours que l'on fait « lorsque, par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent »⁵⁷¹.

La force du discours importe énormément dans le texte poétique. En effet, l'art littéraire se manifeste par la spécificité des émotions que dégage et suscite l'agencement des mots dans des énoncés authentiques et originaux. L'image apparaît comme un des éléments importants dans la quête émotive de la poésie et dans la transcription des révélations poétiques. Cette double fonction de l'image concourt à la force de la parole en poésie. La parole en poésie représente le tissu dans lequel toutes les manifestations de l'esprit et de la beauté de la langue se retrouvent pour former un ouvrage.

[...] Grâce au pouvoir que possède la métaphore de mêler le plus lointain au plus proche, la poésie moderne a développé les

⁵⁶⁹ PERSE Saint-John : « Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960 », *Poésie*, Paris, Gallimard, 1961, p. 12.

⁵⁷⁰ FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 302.

⁵⁷¹ FOURNIER Edouard : *Œuvre complète de Nicolas Boileau précédé de La vie de l'auteur*, Paris, Laplace, Sanchez et C^{ie}, 1873 p. 268.

combinaisons les plus stupéfiantes. Elle allie ainsi un élément lui-même situé dans un domaine lointain à un autre plus étrange encore, sans se soucier de savoir si cette alliance est possible et peut se justifier concrètement et logiquement⁵⁷².

6.2 L'originalité des rapprochements

La fuite du commun a fait de Michaux un des poètes dont l'originalité des textes révèle une autonomie et expressivité différentes de « l'art coutumier ». La recherche de l'ailleurs implique nécessairement un langage adapté, c'est-à-dire un style d'expression qui puisse traduire les mouvements de l'esprit.

La langue poétique prend le caractère d'une tentative expérimentale d'où surgissent des combinaisons qui n'ont pas été déterminées par le sens du poème, mais qui, au contraire, le font naître [...] Les procédés les plus anciens de la poésie, la comparaison et la métaphore, sont utilisés d'une manière nouvelle qui supprime le terme de comparaison et obtient par la force l'union irréaliste de ce qui est inconciliable selon l'ordre des choses et selon l'ordre de la raison⁵⁷³.

Les techniques de création des images impliquent des associations de mots, qui, plus ou moins proche, créent la surprise et l'inattendu.

La métaphore⁵⁷⁴ peut se concevoir comme la mise en relation de deux éléments ayant un ou plusieurs sèmes communs. Elle se fonde sur une ressemblance, c'est-à-dire une analogie entre un élément A et un élément B, que celle-ci soit objective ou subjective, auquel cas elle est le fruit de l'activité créatrice de l'écrivain. La métaphore permet de voir, de révéler ou de créer des rapports entre les phénomènes, les êtres, les choses, rapports que l'artiste exploite à des fins essentiellement esthétiques. La métaphore est une création à l'état pur ayant pour matériau le langage⁵⁷⁵.

Les comparaisons et les métaphores abondent dans l'œuvre. Mais quels sont les éléments rapprochés ? Et quel type de rapprochement sous-tend ces images ?

⁵⁷² FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, (pour la traduction française) 1999, p. 302.

⁵⁷³ *Ibidem*, p.17.

⁵⁷⁴ Cette définition est aussi valable pour la comparaison, puisque elle fonctionne de la même manière.

⁵⁷⁵ CALAS Frédéric : *Leçon de stylistique*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 166.

Dans la poésie de Michaux, les rapprochements par analogie n'ont pas toujours des « fins essentiellement esthétiques » ou d'exploration langagière. Ils ont aussi une valeur de communication des révélations de l'imaginaire. Ils sont nécessaires voire même indispensables pour la traduction de certains phénomènes qui émanent de l'imaginaire (les voyages, les effets des drogues hallucinogènes sur l'esprit), du sensationnel et de l'émotionnel. La représentation de l'ailleurs passe presque nécessairement par les tropes qui décrivent et expliquent les réalités des visions et révélations.

Les genoux en un instant, en un dixième d'instant se sont mis
à trembler, comme sous une fièvre de quarante-trois degrés et demi⁵⁷⁶.

Cette comparaison, relève plus d'une nécessité descriptive que d'une exposition esthétique. Elle conduit la trame narrative et participe de la transcription des émotions. Sa vision première est de définir l'action indiquée. Elle participe à l'identification de l'action évoquée, et à la sensation ressentie. Ce genre de rapprochement analogique aide à la description des choses suggérées.

Les maisons, les ayant prises au fur et à mesure de son passage,
il les jetait à droite et à gauche, derrière lui, mais ensuite les reposait
sur terre, avec la délicatesse d'une vieille habitude, comme on range
son mouchoir dans sa poche⁵⁷⁷.

La comparaison, ici, crée la surprise. En effet, le contraste entre ranger son mouchoir et reposer une maison est énorme. Un objet fait de pierre et un autre en coton ne sont pas sur la même longueur d'onde tant du point de vue de la taille que de la consistance.

Presque toutes les images par analogie sont construites dans ce sens ; c'est-à-dire, qu'elles décrivent correctement les éléments suggérés. Il y a dans ces analogies, une grande volonté de partage avec l'autre (le lecteur). Les poèmes inspirés des voyages imaginaires et de l'expérimentation des drogues hallucinogènes regorgent de rapprochements analogiques qui permettent l'identification de l'élément comparé. Les images par analogie communiquent et transmettent la charge affective et les visions du poète au lecteur.

⁵⁷⁶ « Le coup de pompe », *La vie dans les plis*, OC, II, p. 178.

⁵⁷⁷ « Enigmes », *Qui je fus*, OC, I, p. 83.

Toutefois, les images par analogie n'ont pas toujours eu pour fonction, chez Michaux, l'identification de la chose évoquée. Car, l'on peut classer les images par analogie dans l'œuvre de Michaux en deux groupes : celles qui concourent à l'identification des choses évoquées (les plus nombreuses) et celles qui bouleversent les traditions, surprennent et choquent.

Il pâtit comme on règne⁵⁷⁸.

Dans cette comparaison, l'on assiste à l'association de deux verbes diamétralement opposés, l'un exprimant la passivité, la souffrance et l'autre l'action, la jouissance. À cet effet, la compréhension de la phrase s'avère difficile puisque la perception de l'idée suggérée est brouillée par la grande différence avec le comparant. Alors, comment comprendre cette comparaison ? Il faut la comprendre comme la célèbre phrase d'Eluard. Ce sont des éléments (le comparé et le comparant) qui ne se présentent pas à moitié. Ils n'existent – au vrai sens du terme – que par leur intégralité, leur complétude, leur entièreté. Certaines métaphores vont encore plus loin en omettant tous les éléments possibles qui puissent faciliter leur compréhension.

La vermine qui abonde dans le sens du noir d'ivoire⁵⁷⁹

Cette métaphore verbale compare « la vermine qui abonde » au « noir d'ivoire ». Pour la comprendre, il faut d'abord comprendre le comparant qui est un groupe nominal dont le second est un complément du nom. Ce groupe nominal du comparant associe des termes contraires, dans l'ordre des choses habituelles et réelles, des termes n'ayant aucune similitude, mais qui s'opposent ; c'est un oxymore. Alors, que faut-il entendre par cette expression ? Le seul élément qui les rapproche est leur appartenance au lexique des couleurs. Mais, cette métaphore verbale n'exploite pas les deux mots dans ce sens. La signification de cet oxymore apparaît plus tard dans *Ecuador*, à travers ce passage : « Un mal qu'apporta l'imprimerie : le noir. Ah ! le noir, dans l'époque moderne ».⁵⁸⁰ Alors, l'on pourrait affirmer que : le « noir » renvoie à l'écriture, à l'encre noire et l'« ivoire » au papier blanc. Ce groupe nominal qui à première vue se livre comme un oxymore est en réalité une métaphore attributive. L'abondance de la vermine est assimilée au déploiement, au débit de l'écriture sur une feuille de papier blanc. Une écriture à

⁵⁷⁸ « Portrait des Miedosems », *La vie dans les plis*, OC, II, p. 211.

⁵⁷⁹ « Collection », *Qui je fus*, OC, I, p. 118.

⁵⁸⁰ « La crise de la dimension », *Ecuador*, OC, I, p. 155.

l'encre noire qui finit par occuper tout l'espace que dispose la feuille de papier blanc. Le constat est que notre simple métaphore verbale est en réalité une allégorie et une métonymie (le noir de l'encre). Dans cette métonymie de la couleur pour l'objet, Michaux détruit l'ordre des choses en associant directement le mot « noir » au mot « ivoire » qui est lui-même une métaphore in absentia (le papier blanc comme l'ivoire). Ces images sont mêlées de telle sorte qu'il est difficile de les cerner. La réécriture du vers serait par conséquent : « la vermine qui abonde dans le sens du noir de l'écriture sur le papier d'ivoire » ; il s'agit par conséquent d'une métaphore verbale associée à une métaphore attributive in absentia. Mais dans sa forme « contractée », elle s'enrichit d'autres figures de style (oxymore et métonymie) qui rendent la phrase encore plus complexe et plus poétique.

L'aspect formel des métaphores varie en fonction des idées exprimées. Plus la similitude entre le comparant et le comparé est grande (réelle ou imaginaire), moins il y a de mot de liaison. Les déterminants et les prépositions sont exclus au profit du trait d'union et des virgules : « une paire de nageoires-aiguilles »⁵⁸¹, « un homme-serpent »⁵⁸².

Munie de la bille qui ne change pas, la tête à l'œil unique, la tête faible mais têtue, la tête qui ne se laissera pas conduire, la tête qui ne se laissera pas séduire, la tête partout répétée, la tête-base, la tête-abdomen, la tête qu'on ne vaincra pas, qu'on ne fera pas changer, la tête-colonne, la tête-monument complet, la tête qui tient la clef, la tête des plexus est aussi celle qui, coupée de tout, à une hauteur insolite attend⁵⁸³.

L'absence de mot outil exprime la grande conformité et identité entre le comparé et le comparant. Ce sont des métaphores qui suggèrent la fusion du comparé et du comparant comme dans une métamorphose. Ici, la tête est semblable, voire même presque identique à ses comparants. Le passage est une suite de métaphores : la métaphore de la tête en tant qu'une partie du corps (l'abdomen) et la métaphore de la tête en tant que les composantes d'un édifice (base, colonne, monument). La tête acquiert une image plus concrète (dans les sens de l'idée du poète) qui définit et identifie ses qualités dans la réalité : « la métaphore le signe de l'identité des choses ».⁵⁸⁴ La question d'identité

⁵⁸¹ « Iquitos, Pérou, port sur l'Àmazonne », *Ecuador*, OC, I, p. 228. Voir aussi l'étude sur la ponctuation.

⁵⁸² « Le sportif au lit », *La nuit remue*, OC, I, p. 429.

⁵⁸³ « Leur secrets en spectacle », *Vents et poussières*, OC, III, p. 180.

⁵⁸⁴ FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 211.

acquiert une dimension bipolaire avec l'imaginaire et l'émotionnel, car cette identité peut être caractérisée par des termes ou des concepts assez insolites : « l'espace est silence »/ [...] « ce silence est noir »⁵⁸⁵. Ces métaphores prédicatives qui visent à identifier ces choses empruntent le comparant dans l'univers lexical métonymique du comparé. Les comparés sont caractérisés par des termes qui appartiennent au champ lexical de la nuit : le silence, le noir. C'est l'atmosphère de la nuit qui est donc évoquée dans ces métaphores prédicatives. Certes, toutes les métaphores prédicatives ne sont pas formulées dans ce sens, mais il est important de le souligner.

La fusion des termes dans l'analogie s'exerce aussi par le dynamisme du verbe. Le verbe porte la charge métaphorique de la proposition, c'est le pilier de la métaphore : « Les briques pleuvent, les murs crèvent [...] la terreur sodomise »⁵⁸⁶. Dans la plupart des cas, ce sont des verbes d'action attribués à des sujets abstraits, à des objets inanimés ou à des animaux. Ces métaphores verbales qui sont, dans la plupart des cas, des personnifications offrent une correspondance sans parcimonie entre le comparé et le comparant qui est suggéré par le verbe.

Michaux explique dans certains écrits, ses tropes dans la suite du poème par le biais d'une parenthèse : « La race se défaisait. Il fallait constamment la soutenir. On l'appuyait sur du sperme anglais (de taureau) »⁵⁸⁷, « L'estomac (la province estomac) »⁵⁸⁸.

J'aurai donc vécu deux jours presque sans arrêt avec dans mon lit, au lieu d'avant-bras et de poignet, un meuble au bras, attaché à mon corps, faisant comme si de rien n'était, écoutant, distraitemment les conversations, puis un matin sans transition, ce sera un maillon qui sera à la place du meuble, maillon au bras (pourquoi un maillon ?), un énorme maillon dans les cent kilos, maillon de ces chaînes à relever les ancres de paquebot. (Pas très différent de l'armoire, en poids, mais plus pendant. De là sans doute [...])⁵⁸⁹.

⁵⁸⁵ *Lecture de huit lithographie de Zao Wou-Ki*, OC, II, p. 266.

⁵⁸⁶ « Lieux inexprimable », *La vie dans les plis*, OC, II, p. 229.

⁵⁸⁷ « Un peuple et un homme », *Textes épars 1936-1938*, OC, I, p. 543.

⁵⁸⁸ « Au pays de la magie », *Ailleurs*, OC, II, p. 79.

⁵⁸⁹ « Bras cassé », *Face à ce qui se dérobe*, OC, III, p. 864.

À la fin de « Bras cassé », Michaux revient sur les explications de certaines métaphores surtout celle du bras cassé vers la fin du poème. Il écrit :

[...] *Bahut*. Que dit le bahut ?

Il dit masse et poids excessif car son encombrante masse ne sert souvent qu'à contenir quelques piles de linge. Son air calé fait songer à des difficultés, celles qu'on aurait si, étant seul, on voulait en déplacer un. Etc., etc.

Pas de souvenir personnel.

Maillon. Il s'agissait de ces énormes maillons de chaîne à relever ou à jeter l'ancre, pesants et massifs : un des liens les plus spectaculaires qu'on puisse observer, celui qui maintient sur place un grand navire malgré vents et courants.

Moi aussi j'étais retenu, attaché par une « chaîne » que je ne pouvais rompre. Soit.

Mur. Plus absurde encore, un mur, mon bras terminé en mur, non pas seulement accolé à lui. Ça ne va pas ensemble un mur et un bras et c'était pourtant ensemble. Indéplaçable impression⁵⁹⁰.

Toutes ces images renvoient souvent à une caractérisation identitaire du comparé, le « bras cassé ».

Mais en progressant dans la lecture des poèmes de Michaux, on constate que la métaphore se construit autrement. Elle outrepassa sa fonction commune et s'aventure plus dans l'imaginaire.

[...] La cellule peut encore sauvée le monde, elle seule, saucisse cosmique sans laquelle on ne pourra plus se défendre⁵⁹¹.

Les éléments rapprochés dans cette métaphore sont : « la cellule » et « la saucisse ». La « cellule » (dans ce contexte) est un terme plutôt scientifique. Il s'agit d'une unité fondamentale, morphologique et fonctionnelle de tout organisme vivant. Jean Rostand parle de cette cellule en ces termes :

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 873.

⁵⁹¹ « Cahier d'Orga, signés Orga », *Vents et poussières*, OC, III, p. 204.

La cellule [...] constitue l'unité vitale, l'élément fondamental de toute vie, aussi bien végétale qu'animale [...] les êtres les moins élevés en organisation (protozoaires, levures, microbes) sont des cellules isolées, indépendantes, vivant à l'état libre, tandis que tout organisme un tant soit peu complexe se laisse décomposer en une multitude de petits organismes élémentaires, qui sont des cellules. Selon une comparaison consacrée, les cellules forment l'organisme comme les briques forment la maison⁵⁹².

C'est la « cellule » du biologiste que Michaux évoque dans cette métaphore⁵⁹³, la cellule en tant qu'élément centrale dans le système de la vie. Mais comment peut-il la comparer à une « saucisse » ? Un terme gastronomique, qui acquiert quelquefois une connotation péjorative dans le langage familier⁵⁹⁴. Toutefois, tout rapprochement analogique suggère plus ou moins une ressemblance entre les termes associés, aussi infime soit-elle. De ce fait, intéressons-nous à l'adjectif « cosmique » qui la caractérise. Si nous avons recours à l'Histoire, nous découvrons ceci : « le fait que la cellule constitue la base de l'organisation vitale ne fut clairement compris que vers 1839, quand les biologistes allemands Schleiden et Schwann fondèrent la « théorie cellulaire ». [...] Le mot de cellule avait apparu en 1665 pour la première fois, dans l'ouvrage d'un botaniste anglais, Robert Hooke »⁵⁹⁵. De plus, au XIX^e siècle, l'Allemand était identifié à un fabricant de saucisses. Ce qui fait de cette métaphore attributive une allusion historique voilée. Car ces deux éléments ne sont pas mis ensemble pour leur ressemblance, mais pour ce qu'elles ont en commun « l'Allemand » comme dans une image par contiguïté (ce n'est pas le cas de la célèbre comparaison d'Eluard, la terre et l'orange ont une ressemblance formelle qui est la rondeur). A travers cette métaphore, Michaux éveille l'idée de la découverte de la théorie cellulaire (par l'Allemand fabricant de saucisse) tout en comparant la cellule à la nourriture (la saucisse⁵⁹⁶) qui est une nécessité vitale universelle. Dans une seule phrase ou un groupe de mots, l'on peut découvrir des métaphores, des métonymies, des allusions et bien d'autres figures de style entremêlées.

⁵⁹² ROSTAND Jean : *Esquisse d'une histoire de la biologie*, Paris, Gallimard, p. 133.

⁵⁹³ Voir chapitre 5 : L'univers référentiel du lexique.

⁵⁹⁴ Fam. Imbécile. → Andouille.

⁵⁹⁵ ROSTAND Jean : *Op cit*, p. 133-134.

⁵⁹⁶ La saucisse se présente sous divers forme en fonction de région du monde surtout en Europe.

Le peintre et le modèle.

Sur les couilles du taureau s'appuie l'Espagnol
 et il piétine la Duse
 Paix rompue par cupide prise
 Taillée dans le citron,
 Peigne de cris
 Visage éternué du sommet de la femme insurmontée
 éternelle hébétée,
 face à l'unicité.
 Sur le triangle de la femelle défaite
 il campe alors une robe verte⁵⁹⁷.

À propos de ce poème, Raymond Bellour écrit : « Il semble assez évident que ce fragment prend appui sur un tableau de Picasso ; encore qu'il soit difficile d'associer une toile précise avec cette irruption de la Duse (1858-1924), célèbre comédienne italienne, dans une vision de corrida »⁵⁹⁸. Ce fragment, évoque plusieurs images ; d'un tableau de Picasso, « le peintre » (titre), « l'Espagnol » v. 1, à la piste de ski praticable, « il campe une robe verte », le poète ne cesse de s'exprimer par métaphores : « Peigne de cris » v. 5, métonymies « Taillée dans le citron » et allusions. Les tropes dans les poèmes en vers sont très difficiles à cerner. Le vers est par excellence, le lieu de prédilection de l'image complexe et dense : « L'or de l'ininterruption s'amasse »⁵⁹⁹. Quant à ceux qui sont dans les poèmes en prose, ils s'annoncent avec moins de complexité.

L'époque était trompette, mais le souffle lui-même était sourd
 et angoissé, court et hypocrite⁶⁰⁰.

L'idée de l'analogie, bien qu'étant une association d'éléments, tend vers l'association simple ou le poète décrit des scènes fictives. Il est possible d'avoir des ressemblances très proches entre le comparé et le comparant, mais la manière dont le comparant se présente affecte la structure de la métaphore en la faisant passer plus ou moins pour le langage ordinaire de la fiction et de l'irréel. Le lecteur se retrouve perplexe. Doit-il considérer ces passages comme des métaphores ou des scènes de fictions ?

⁵⁹⁷ « Ecriture d'épargne », *La Vie dans les plis*, OC, II, p. 200.

⁵⁹⁸ BELLOUR Raymond : « Notes et variante », *Henri Michaux, Œuvre complète*, II, 2001, p. 1124.

⁵⁹⁹ « Vers la complétude », *Moments*, OC, III, p. 747.

⁶⁰⁰ « La Marche dans le tunnel, IV », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 801.

Tout fait peur. Tout martèle [...]
 La gamme se serre la fièvre monte
 Un remous rend un ours
 Un incendie une noyée
 Une colombe rapporte un obus [...]

Au bout de l'escalier, tombe un wagon
 Les gondoliers passent entre les violons
 Un chirurgien opère dans un fiacre ⁶⁰¹.

C'est une poésie « qui se met d'abord au service de la langue sans se référer directement au monde »⁶⁰². Elle a son monde à part, il peut avoir des coïncidences avec la réalité, mais il est important de l'appréhender sous cet angle afin de mieux cerner ses images. « Dans bien des cas, la métaphore n'a plus du tout pour signification d'être une image « à côté » de la réalité : elle abolit elle-même la différence entre la langue métaphorique et la langue non métaphorique »⁶⁰³. Dans ces associations métaphoriques, ci-dessus, l'on cerne l'idée d'attaque, d'obstacle et d'enfermement, mais les composantes du système lexical nous renvoient des images qui décrivent des scènes qui émanent de la fiction. Les notions d'attaque, d'obstacle et d'enfermement sont un peu obscurcies, « centre obscur »⁶⁰⁴ par cette évasion dans l'imaginaire pour les décrire. Dans l'imaginaire tout est possible : « un escalier équilibrant un ruisseau » / « un balcon qui équilibrait un moulin »⁶⁰⁵. La limite entre l'image et l'imaginaire est très infime ; elle tend vers la métamorphose.

Il arrive que Michaux exploite les caractéristiques phoniques des termes impliqués dans la conception de l'image. La ressemblance phonique entre deux termes est mise en exergue dans le rapprochement analogique. L'on part sur un rapprochement à double sens, l'un aspectuel (concret, abstrait et graphique) et l'autre phonique : « Point ne mange la purée de la pensée »⁶⁰⁶. Chaque sélection sur l'axe des paradigmes tient compte de la graphie, du son et des similitudes qui existent entre les mots.

⁶⁰¹ *Veille*, OC, II, p. 409 ; 413.

⁶⁰² FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p.302.

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 302-303.

⁶⁰⁴ *Veille*, OC, II, p. 409 ; 413.

⁶⁰⁵ « Equilibres singuliers », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 781.

⁶⁰⁶ « J'ai pris la boule pour faire la béante », *Textes épars 1942-1945*, OC, I, p. 753.

Sur les récifs du prétendu réel
sur les réels qui sont des riens,
s'étend une nappe sans fin⁶⁰⁷

La comparaison du *réel* à *rien* correspond à la négation totale du réel. Le réel bascule dans l'absence et la négation. « Hier encore aux carrefours d'intranquillité / Le réel assourdissant s'est enfoncé »⁶⁰⁸. Le poète amplifie cette ressemblance sémantique en exploitant les ressemblances graphiques et phoniques de ces deux mots comme dans : « Les charrues en sucre blanc »⁶⁰⁹ ou « Dans l'autre l'inspiration n'est que continuation, débordement de la contamination, fruit et fin »⁶¹⁰.

6.3 Les représentations picturale mimique et sensorielle

6.3.1 Les représentations picturales

Selon Baudelaire, « l'imagination [...], reine des facultés » est une « faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, la correspondance et les analogies »⁶¹¹. La représentation des « rapports intimes et secrets des choses » passe souvent par des descriptions picturales. En effet, Michaux est aussi peintre. Il lui est parfois difficile de dissocier son œuvre poétique de la peinture : *Arbre des tropiques, Peintures et dessins*.

Par ailleurs, la présence des images en tant que représentations plastiques dans les poèmes mérite une attention particulière, car elle participe de la signification des poèmes.

Né, instruit, conditionné dans une civilisation du verbal, j'aspirais à me déconditionner. Le dessin, un certain dessin y pouvait servir. En plus c'est manuel — autre déconditionnement — et même de plus en plus artisanal, tendant à l'être⁶¹².

En effet chez Michaux, les insuffisances de la langue ne se combrent pas uniquement par les figures de style, les créations verbales et les inventions de mots, mais aussi par les

⁶⁰⁷ « Consciences », *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, OC, III, p. 1214.

⁶⁰⁸ « Jour de silence », *Op cit*, p. 1212.

⁶⁰⁹ « La nuit des embarras », *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 614.

⁶¹⁰ « VII. Le Champ de ma conscience », *Vents et poussières*, OC, III, p. 209.

⁶¹¹ BAUDELAIRE Charles : *Notes nouvelles, sur Edgar Poe* (1857), dans « Edgar Allan Poe », *Œuvres en prose*, trad. de Baudelaire, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1951, tome 2, p. 1056.

⁶¹² « L'Immédiat, le spontané », *Première version, inédite d' « Emergences-résurgences »*, OC, III, p. 689.

peintures et dessins qui accompagnent certains poèmes. Il affirme : « Dans la peinture, le primitif mieux se retrouve »⁶¹³.

La quête de la voix acousmate suppose la négation du langage. L'onomapoétique qui en découle a cependant ses limites puisque Michaux déclare en 1939 dans la préface de sa première œuvre présentant ses peintures, « Qui il est », que grâce à la peinture, « la fabrique à mots, (mots-pensées, mots-images, mots-émotions, mots-motricité) disparaît, se noie vertigineusement et si simplement ». De tels propos minorent l'efficacité de l'onomapoétique, et ce, en dépit de la manifeste jubilation qu'elle procure : les « mots-pensées » ne peuvent-ils pas être associés aux mots-valises qui veulent traduire la vitesse de la pensée, « les mots-images » ne font-ils pas retour sur l'image surréaliste et enfin les « mots-émotions » ou « mots-motricité » ne rappellent-ils pas les valeurs de l'onomatopée ? L'écriture ne cesse de trahir ce que Michaux sent en lui de « simple », invisible et tout proche, intime et perpétuel » et innommable. L'écrit est impropre à rendre compte de l'« intime » du sujet, de cet intérieur superlatif, comme le veut l'étymologie du terme ; les structures du langage exercent une emprise totalitaire sur le sujet, l'enferment dans un carcan en conditionnant sa pensée⁶¹⁴.

L'image plastique, comme moyen d'expression répond à une forme de langage moins codifiée. L'insertion de dessins et de peintures dans la poésie apporte une force plus expressive et plus communicative de l'émotion créatrice brute. L'imaginaire s'y transcrit mieux.

Les poètes ont toujours eu le goût, sinon le besoin, d'interroger la peinture. Ils se donnent l'impression de la tenir pour plus vraie que le monde des mots en lequel sans elle, ils se sentiraient enfermés. De cette façon, ils répondent aux peintures qui, pendant des siècles, ont transposé les fictions de nos mythologies et de nos croyances⁶¹⁵.

Dans son œuvre, Michaux met en exergue la vision iconographique de l'élément exprimé par une association des mots d'isotopie plus ou moins éloignés qu'il rapproche.

⁶¹³ « L'Immédiat, le spontané », *Première version, inédite d' « Emergences-résurgences »*, OC, III, p. 688.

⁶¹⁴ ROYÈRE Anne-Christine : *Henri Michaux, voix et imaginaire des signes*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 85.

⁶¹⁵ ROUDAUT Jean : « Préface », *La Poésie hors du cadre*, Hermann, Paris, 2014, p. 7.

Ce qui suggère à l'esprit du lecteur, une représentation plastique de l'élément décrit. La description de la vision entre dans une phase de représentation plastique et picturale. A travers la métaphore, se dessinent les contours des idées exprimées. La poésie communique à cet instant par l'art plastique. Elle va au-delà des mots, elle se fait vision. Une pratique qui a bien existé avant le siècle de Michaux.

Loin dans le temps, déjà, les mots s'inscrivaient dans la peinture, pour paraphraser Michel Butor, comme les images venaient accompagner les textes, parfois leur donner forme dans l'exemple des *Calligrammes*, dont l'existence est attestée des siècles avant que Guillaume Apollinaire n'ait l'idée de construire autour de ce lyrisme pictural un recueil moderne, en 1918 (chez Rabelais par exemple avec la *Dive Bouteille*). Et innombrables sont les livres illustrés, soit que l'image se place à côté du texte de façon purement formelle et figurative, soit qu'elle s'entrelace à l'écriture dans le cas de manuscrits enluminés, et ce, depuis le Moyen Âge, où ont excellé tant d'artistes anonymes, jusqu'aux merveilles de livres rares du XX^e siècle, associant des noms fameux, comme l'a montré une exposition, Peinture et poésie, au début des années 2000⁶¹⁶.

Les tropes les plus utilisées dans la représentation picturale sont les comparaisons et les métaphores. Cependant, les tropes par contiguïté sont aussi présents dans l'œuvre. Le pictural reste le plus important des représentations par analogie parce qu'il décrit le peintre qu'est Michaux.

[...] Ecrire hybride ce n'est pas seulement se faire le Clown (ou le fou) des genres littéraires, c'est aussi, pour Michaux, peintre et écrivain, faire jouer entre eux tous les sens du mot écriture dans la conception même des recueils, le texte jouxtant parfois le dessin, l'*écrit* interrogeant le geste *graphique*⁶¹⁷.

Le poète use des images pour stimuler l'imagination visuelle de son lecteur. A ce propos, Jean Roudaut affirme, « Le poème constitue un « pont » entre le monde énigmatique des formes picturales et notre univers langagier, celui de notre discours et de nos rêves. Le lecteur est appelé à passer de l'un à l'autre. »⁶¹⁸ « [...] les deux activités

⁶¹⁶ BAYLE Corinne, *La Poésie hors du cadre*, Hermann, Paris, 2014, p. 17-18.

⁶¹⁷ ROGER Jérôme : *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2000, p. 15.

⁶¹⁸ ROUDAUT Jean : « Préface », *La Poésie hors du cadre*, Hermann, Paris, 2014, p. 8.

créatrices (scripturale et picturale) se complètent réciproquement dans le cadre de la même expérience poétique [...] »⁶¹⁹.

Quand les poèmes ne sont pas accompagnés d'image plastique comme les poèmes de « Entre centre et absence »⁶²⁰, c'est à l'esprit du lecteur de donner forme aux choses exprimées surtout lorsqu'il s'agit d'une chose abstraite ou d'une invention imaginaire.

Avec la peinture moderne, le brouillage des catégories académiques renforce l'idée que l'art est dynamique, inventant ses propres formes, outrepassant les cadres de la logique. Pour le poète, la toile semble un matériau émotionnel que le langage peut transfigurer, au-delà de la seule présence des images, au sens iconographique. Comparant la lecture du texte et celle du tableau, on note que la toile peinte est un espace ouvert à la probabilité des signifiés : au contraire du texte, elle n'est pas entièrement déterminée par un ordre de lecture. Cette liberté est séduisante pour l'écrivain, qui cherche un renouvellement pour son art, lequel reste abstrait à côté de la réalité concrète du tableau⁶²¹.

Chez Michaux, on peut affirmer que la représentation plastique et picturale des poèmes est omniprésente : soit de façon plastique (le poème est accompagné d'un dessin), soit de façon mentale suggérée par les mots.

Qui a eu le loisir d'observer l'ombre d'une panthère sur un daim courant ? Oh ! cette exquise ombre sur cette fourrure de velours, et qui tremble, exquise, mais si vite s'épaississant, s'agrandissant jusqu'à... mais ne sortons pas de ce moment unique, phénomène si délicat, masqué trop tôt par la suite tumultueuse et brutale. Seul un peintre (assez bon tireur pour ne pas tirer prématurément ni perdre la tête et l'occasion de cette délectation si rare), seul un peintre et particulièrement sensuel en ombres, peut avoir fait l'observation désirée, dans un esprit d'abandon, de rigueur et de plénitude

⁶¹⁹ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 17.

⁶²⁰H. M. : « Dessins d' « Entre centre et absence », (1930), OC, I, p.677-681. Voir aussi *La Vie dans les plis*, (Images non reprises dans le texte final), *Lecture de huit lithographie de Zao Wou-Ki, Face aux verrous* (Images non reprises dans le texte final),

⁶²¹ BAYLE Corinne, *La Poésie hors du cadre*, Hermann, Paris, 2014, p. 19.

convenable. Et encore, je doute. A quel chasseur, quel qu'il soit, peut-on vraiment se fier⁶²² ?

La volonté de transmettre des images picturales à l'esprit du lecteur dans certains passages, pousse le poète à décrire certaines scènes avec des précisions et des indications très claires. C'est la portée picturale du texte qui est mise en exergue à tel point que la poésie devient peinture tant elle développe une forte empreinte visuelle. Sinon, il est accompagné d'images au sens plastique du terme. Michaux affirme :

On identifie toujours les pensées aux mots, comme s'il n'y avait pas d'autres moyens d'expression que les mots... Mais ce sont là justement les plus imparfaits, les plus grossiers, les moins satisfaisants. Gestes, mimiques, sons, lignes et couleurs : voilà les moyens primitifs, purs et directs de l'expression⁶²³.

Plus que m'exprimer d'avantage, je voulais davantage, je crois, imprimer le monde en moi. Un désir de rééquilibre. Une façon de lâchage (de lâcheté) de l'idéalisme qui ne m'accomplissait pas et non plus ne s'accomplirait pas. Je crois, voyant ce grave problème, que j'ai peint afin de rendre le monde « marquant », tout en refusant le « réalisme » des conduites, et des idées... J'ouvrais d'un côté. Je tenais fermé (et presque) d'un autre⁶²⁴.

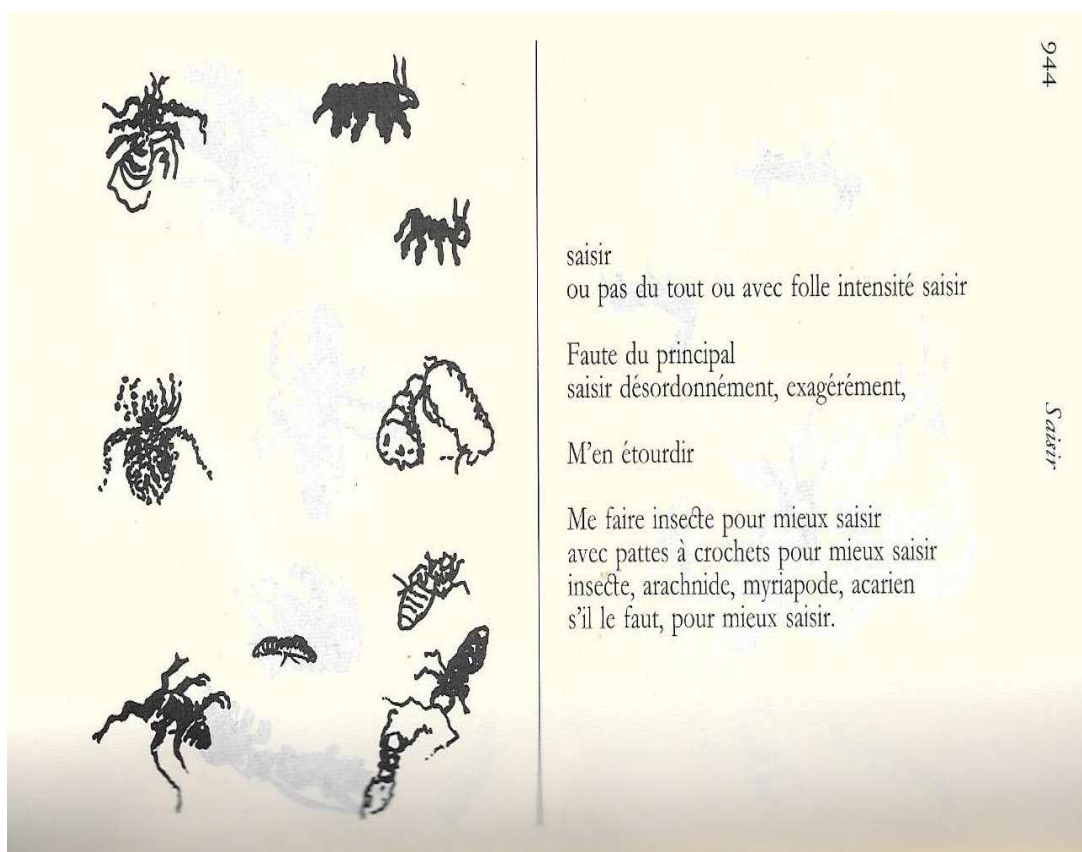
L'image picturale et le poème coïncident parfois. Le poème se révèle (simultanément ou pas) sous deux formes : une scripturale et une picturale comme dans les calligraphies chinoise, arabe ou le hiéroglyphe.

Le poète-peintre s'engage à représenter les deux formes que convoquent ses révélations. L'expression poétique et l'image plastique se rencontrent en un seul lieu. C'est le cas de *Saisir*.

⁶²² « Tranches de savoir », *Face aux verrous*, OC, II, p. 453.

⁶²³ BERTELE René : *Michaux*. Paris, Seghers, 1975, p. 70.

⁶²⁴ *Version inédite d' « Emergence-résurgences »*, OC, III, p. 690.



1. Image accompagnant le texte « Saisir »⁶²⁵.

Le poète insiste sur l'idée de se transformer en insecte en citant quelques espèces d'insectes « arachnide, myriapode, acarien », comme pour montrer son attachement aux insectes et ses connaissances à propos de ceux-ci. Les insectes dessinés à gauche de la page traduisent et renforcent l'envie pressante du poète de se métamorphoser en insecte pour accomplir son dessein. Cela crée une influence sur le lecteur. Il ne doit retenir que l'idée d'insecte. A ce propos, Roland Barthes écrit : « L'image est, certes, plus impérative que l'écriture, elle impose la signification d'un coup, sans l'analyser, sans la disperser »⁶²⁶. « Fonder sur le travail de la négativité [...], le geste pictural vise à l'expérimentation des rythmes internes (pulsions et affects) du sujet »⁶²⁷. Pour Michaux, le pictural a la possibilité d'atteindre n'importe quel observateur. Dans *Passages* il écrit :

Les livres sont ennuyeux à lire. Pas de libre circulation. On est
invité à suivre. Le chemin est tracé, unique.

⁶²⁵ H. M. : *Saisir*, OC, III, p. 944.

⁶²⁶ BARTHES Roland : *Mythologies*, Paris, Seuil, 1992, p. 195.

⁶²⁷ ROYÈRE Anne-Christine : *Henri Michaux, voix et imaginaire des signes*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 95.

Tout différent le tableau : immédiat, total. A gauche, aussi, à droite, en profondeur, à volonté.

Pas de trajet, mille trajets, et les pauses ne sont pas indiquées. Dès qu'on le désire, le tableau à nouveau, entier. Dans un instant, tout est là. Tout, mais rien n'est connu encore. C'est ici qu'il faut commencer à LIRE.

Aventure peu recherchée, quoique pour tous. Tous peuvent lire un tableau, ont matière à y trouver (et à des mois de distance matières nouvelles), tous, les respectueux, les généreux, les insolents, les fidèles à leur tête, les perdus dans leur sang, les labos à pipette, ceux pour qui un trait est comme un saumon à tirer de l'eau, et tout chien rencontré, chien à mettre sur la table d'opération en vue d'étudier ses réflexes, ceux qui préfèrent jouer avec le chien, le connaître en s'y reconnaissant, ceux qui dans autrui ne font jamais ripaille que d'eux-mêmes, enfin ceux qui voient surtout la Grande Marée, porteuse à la fois de la peinture, du peintre, du pays, du climat, du milieu, de l'époque entière et de ses facteurs, des événements encore sourds et d'autres qui déjà se mettent à sonner furieusement de la cloche.

Oui, tous ont quelque chose pour eux dans la toile, même les propres à rien, qui y laissent simplement tourner leurs ailes de moulin, sans faire vraiment la différence, mais elle existe et combien instructive⁶²⁸.

La représentation plastique par les mots mène souvent la trame de la narration descriptive. Les métaphores et les comparaisons se succèdent afin d'illustrer les idées évoquées par une image plastique.

INSECTES

M'éloignant davantage vers l'Ouest, je vis des insectes à neuf segments avec des yeux énormes semblables à des râpes et un corsage en treillis comme les lampes des mineurs, d'autres avec des antennes murmurantes ; ceux-ci avec une vingtaine de paires de pattes, plus semblables à des agrafes ; ceux-là faits de laque noire et de nacre, qui croustillaient sous les pieds comme des coquillages ; d'autres hauts sur

⁶²⁸ H. M. : « Lecture », *Passages*, OC, II, p. 332.

pattes comme des faucheux avec de petits yeux d'épingle, rouges comme ceux des souris albinos, véritables braises montées sur tiges, ayant une expression d'indicible affolement ; d'autres avec une tête d'ivoire, surprenantes calvitie dont on se sentait tout à coup si frères, si près, dont les pattes partaient en avant comme des bielles qui zigzaguaient en l'air.

Enfin, il y en avait de transparents, carafes qui par endroits seraient poilues ; ils avançaient par milliers, faisant une cristallerie, un étalage de lumière et de soleil tel, qu'après cela tout paraissait cendre et produit de nuit noire.

La nuit remue, OC, I, p. 491.

Le poème se déploie en une succession d'images par analogie qui alimentent la description et crée un champ visuel où le lecteur voit mentalement les insectes qui sont présentés. La comparaison et la métaphore apparaissent comme le pont par lequel l'imaginaire et le réel se connectent. Cette connexion vise à rendre accessible les éléments du monde imaginaire à la réalité. Dans les textes issus des voyages imaginaires, les images évoquent souvent des réalités du « monde », dans lesquelles le lecteur, se retrouve. Tous les domaines sont sollicités : la nature, les animaux, la vie sociale, l'homme en général (son corps, ses mouvements, ses agissements, ses idées), les objets quotidiens, comme chez la plupart des poètes du XX^e siècle. Mais ce qui se révèle insolite, c'est l'intégration des certains mots assez répugnants dans l'univers des tropes.

Sur un corps mou, une tête de proie et de prise, de domination passée, comme un tracteur arrêté un après-midi sur les sillons d'un champ pas fini d'être labouré⁶²⁹.

Les tropes rendent les idées plus réelles, plus sensibles, grâce à la représentation concrète qu'ils génèrent de telle sorte que l'on se trouve devant ces objets, ces personnes, dans l'esprit, quand les yeux prennent contact avec le texte.

[...] car je savais qu'ils devaient à nouveau me traverser bientôt, indifférents à la matière de mon corps, comme un banc de sardines franchit sans se presser les mers du Nord⁶³⁰.

⁶²⁹ « Portrait des Meidosems », *La vie dans les plis*, OC, II, p. 211.

⁶³⁰ « Les hommes en fil », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 784.

6.3.2 Les représentations mimiques et sensorielles

Les images par analogie et la description se relaient pour mimer le monde du texte. L'expérimentation des drogues hallucinogènes a fait de Michaux, un poète voyant. Pour faire comprendre ses visions au lecteur, l'usage des tropes, dans son langage se présente comme une nécessité. Les tropes aident à la communication des visions. Les mouvements, les gestes ont besoin d'être transmis au lecteur afin qu'il puisse saisir les turbulences et les vibrations qui émanent du monde du texte. Le lecteur est parfois amené à participer au spectacle plutôt qu'à seulement contempler un tableau suscité par le texte. Ce n'est plus le poète qui ne se soucie pas de la clarté de sa poésie, c'est le poète en quête de communication avec l'autre, c'est le poète « social ». Le poème devient alors cette chose sensible par laquelle les symboles de l'imaginaire sont représentés ; le poème devient un spectacle.

Tranquille était leur danse souple, façon feuille flottante de sagittaire, sauf en trois ou quatre, jamais plus, qui folles de vitesse soulevant la tête à la manière d'un serpent naja, puis l'abaissant, la relevant encore, vite, vite, merveilleusement vite, paraissaient, dans une perpétuelle, mystérieuse prosternation, adresser humbles et vaines prières à leur dieu indifférent qui les oubliait dans la vitrine de cette strasse aseptique⁶³¹.

Le portrait des Meidosems se fait dans une description chargée de métaphores. Ici, ce sont leurs gestes que le poète présente. Comme, ce sont des êtres imaginaires, Michaux décrit systématiquement leurs gestes par des comparaisons et des métaphores dont les comparants sont des scènes qui existent dans la réalité ⁶³² ou qui appartiennent au tissu commun de l'existence. Les images métonymiques ont toujours un référent dans la langue qui évoque la réalité, puisque notre poète est en quête d'évasion, la comparaison et la métaphore sont les tropes les plus propices à servir le désir d'évasion du poète. Elles sont capables de sortir de la réalité, du fait que les correspondances entre les éléments associés n'ont aucune exigence obligatoire de référence au réel. Ce sont des images par analogie qui éclairent le langage poétique, elles lui donnent une portée accessible qui facilite la distinction des idées suggérées par le lecteur. Elles sont construites de telle sorte qu'elles parlent et transmettent le vécu tout en mimant les éléments convoqués. Que l'idée

⁶³¹ « Portrait des Meidosems », *La vie dans les plis*, OC, II, p. 212.

⁶³² Les scènes réelles comme la danse, « un cycliste dans un ravin » (OC, I, p. 147) par opposition aux scènes imaginaires comme « droit comme pour nous », « mis à suer son propre cœur » (OC, I, p. 459).

soit abstraite ou concrète, les images, dans ce contexte, apparaissent comme des symboles donnant accès à la signification de manière immédiate.

Michaux met parfois en rapport des idées abstraites et des idées concrètes dans une même structure métaphorique. Les secondes sont des descriptions des premières. Dans ces cas, l'image a pour fonction de combler la différence qu'il y a entre l'abstrait et le concret et pour donner une expression réelle et sensible de l'idée abstraite afin qu'elle décrive le visage palpable, réel et matériel de ce qui est évoqué.

Les idées comme les boucs étaient dressées les unes contre les autres⁶³³

L'année était comme un mur devant la race des hommes⁶³⁴

Ce sont des « images poétiques »⁶³⁵ qui évoquent des expériences sensorielles. Béatrice Bloch, à propos des « images poétiques » affirme :

C'est que les « images poétiques » ne sont pas des percepts réels (objets de perception se donnant en réalité aux sens du lecteur), mais des représentations (médiatisées par la mentalisation) de ces percepts réels. Elles sont donc le produit d'une abstraction ou d'une invention à partir d'une sensation réelle ou imaginaire. En ce sens, on peut dire que les images d'un texte ne donnent pas lieu à une perception sensorielle en acte, mais à l'évocation d'une perception. Notons tout de même que la perception réelle d'un objet et son évocation linguistique par la parole mettent en jeu les mêmes zones du cerveau : les chercheurs en neurosciences Rémy Versace et Brigitte Nevers ont montré que les sujets devant décrire une pomme en l'absence de sa visualisation réelle l'évoquent en parlant en priorité de ses propriétés superficielles avant d'en venir à ses caractéristiques cachées : ils parleront de sa peau, avant d'évoquer les pépins, etc. Cependant, les images mentales offertes par la poésie ne sont pas le lieu d'expériences directes des sens ; elles ne sont que des représentations d'expressions sensorielles (gustatives, tactiles, visuelles...) ⁶³⁶.

⁶³³ « La marche dans le tunnel II », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 799.

⁶³⁴ « La marche dans le tunnel III », *Op.cit.*, p. 800.

⁶³⁵ BLOCH Béatrice : « Rythmes et images mentales en poésie », *Le rythme dans la poésie et les arts*, Paris, Honoré Champion, p. 83.

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 84.

Comment communiquer l'abstrait avec l'émotion qui l'accompagne ? Comment transmettre des sensations par l'image ? Les images sont formées de telle sorte qu'elles provoquent l'apparition de certaines sensations chez le lecteur comme Proust l'opère dans le célèbre passage de la madeleine⁶³⁷. Le lecteur adhère grâce à sa mémoire ou à son imagination au message sensible que lui délivre le texte. De ce fait, le poème peut devenir un champ sensible : gustatif, olfactif et auditif.

Appelant toujours, folle comme la douleur d'une jambe cassée dans un déraillement⁶³⁸

La communication du sensible reste très pauvre en termes linguistiques. La comparaison et la métaphore restent presque les seuls moyens par lesquels le sensationnel peut être transcrit. Quand le poète évoque ses douleurs et ses sensations, il est parfois contraint d'user des tropes par analogie pour les décrire. La difficulté à parler des sensations est liée à l'insuffisance de la langue française, qui est assez fournie en termes sur certains sujets et moins sur d'autres (Cela dit, la langue française est réputée d'une grande précision, notamment psychologique). Ici, la comparaison garde son sens premier, celui de rapprocher des réalités pour en chercher les différences ou les ressemblances.

[...] J'ai des sursauts comme quand quelqu'un venu dans la pièce par une porte dérobée se présente à vous⁶³⁹.

Le poète cher à transmettre de façon sensorielle ses saisissements et ses stupeurs au lecteur. Au-delà de l'écriture, se propage une charge phénoménale qui transporte le lecteur dans des frissons.

6.4 La comparaison multiple

Inspiré par Lautréamont, ce genre de figure s'exprime par l'association de plusieurs images caractérisant une seule et même chose. Les comparants se multiplient autour d'un seul et même comparé. La comparaison étend son champ d'action et montre le même « objet » dans une caractérisation plus grande, sous plusieurs figures.

Si l'on en croit Breton : « comme est le mot le plus exaltant dont nous disposions..., que ce mot soit prononcé ou *tu* ». On comprend que le

⁶³⁷ PROUST Marcel : *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swam*, I, Paris, Bernard Grasset 1913.

⁶³⁸ « À distance », *Textes épars 19951-1954*, OC, II, p. 426.

⁶³⁹ « Relations avec les apparitions », *Face à ce qui se dérobe*, OC, III, p. 882.

pape du surréalisme ait été séduit par toutes les possibilités d'associations transgressives que lui offraient la comparaison et la métaphore⁶⁴⁰.

La revendication des associations transgressives conduit désormais les images par analogie du XX^e siècle. Que l'on soit surréaliste ou pas, c'est une conception de la création poétique qui est, plus que jamais, intégrée à l'art de la poésie.

NON, VOILA COMMENT ELLE EST

Voilà comme elle est : rejetant les pères, dominés par les chiens, perdant des pierres, traînant des râteaux.

Non, voilà comme elle est : renversant les temples, cassant les amphores, faisant des bilans, portant des sacs, mare où ont bu des buffles et des bubales.

Non, voilà comme elle est : éparpillant des stocks, élevant des rideaux, traversant l'éléphant, butant sur la puce, triant des fumées.

Non, voilà comment elle est : emplissant des tentures, emplissant de tortures, renarde tenant un oiseau renversé.

Non, voilà comme elle est : le haut comme le bas, le Roi comme le chat, le gros comme le plat, le blé comme un chameau, mais plus lent, n'arrivant plus à la bouche de l'homme et la joie comme la croix, la foule comme un groin, le blanc comme le noir, la victoire comme la suite d'un désastre profond.

Non, voilà comme elle est : l'amour comme la tourbe, la fête comme la glèbe, la joie comme la trappe, comme un buffet d'entre les mains des déménageurs dégringolant l'escalier avec vacarme.

Non, voilà comme elle est : le sien comme le rien, la terre comme l'usine, la mort comme un chiffre, comme comptabilité, comme une erreur d'ascenseur.

Non, voilà comme elle est : une seule clameur, le progrès comme la déchéance, comme un autre Moyen Âge et la beauté, pneu crevé.

Non, voilà comme elle est : roulant des roues, portant des

⁶⁴⁰ THUNIS Xavier : « L'empire de la comparaison » : *L'utilisation de la méthode comparative en droit européen*, (François van der Mensbrugge Dir.) Namur, Presses universitaires de Namur, 2003, p. 9.

hauteurs, témoins aux yeux perdus, chevaux aux pattes brisées, chemin
décollé du ciel.

Tu la vois et tu ne la connais pas.

Face aux verrous, OC, II, p. 491-492.

Ce poème de onze strophes est construit sur une seule comparaison. Cette comparaison qui vise à caractériser une certaine femme dans le poème, enchaîne les comparants de tous genres, même des comparaisons. Tout d'abord, le poète la compare à une catégorie de personnes : ceux qui rejettent les pères, renversent les temples, etc. puis la compare à une suite de comparants qui sont eux-mêmes des comparaisons lesquels associent des termes contradictoires. L'on se perd alors, dans le vertige des comparants qui se succèdent les uns aux autres. On a affaire à une « analogie mystique », qui tend à descendre dans la vulgarité et la banalité. Les comparants ne louent pas les mérites, ni les vertus de cette dame, mais ils s'efforcent de réduire sa réputation : « pneu crevé ».

L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose a priori à ce que toute espèce de pont soit jetée⁶⁴¹.

Le poète dans ce souci de caractérisation avec cette multitude de comparaisons aboutit paradoxalement à une absence de caractérisation de la personne indiquée, tant la connexion mentale des deux pôles (comparé comparant) et des comparants eux-mêmes, se révèle impossible dans l'esprit du lecteur. Ce qu'il souligne à la fin du poème : « Tu la vois et tu ne la connais pas ».

Le poète va au-delà de la surprise, il choque par ses images inédites et renversantes. La beauté peut se présenter sous plusieurs aspects divers relevant de domaines différents.

CHANT HUITIEME

Beau,
Beau comme un large champ l'été,

⁶⁴¹ BRETON André : *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1949, p. 9.

Beau comme un large champ de tir,

Beau l'espoir!

Beau comme une grande plage

Beau l'espoir

Beau comme une petite plage

Beau comme une petite plage de lumière sur un objet usuel, laquelle petite plage doucement vous défonce le cœur, d'on ne sait quoi de vague, mais en somme de satisfaisant⁶⁴².

Ce poème, inspiré du poème « Beau comme » de Lautréamont, montre les différentes manières d'aborder l'expression du beau par l'élargissement des frontières de l'habituelle association par analogie. L'axe des paradigmes relatif à la caractérisation du beau s'est enrichi. Il n'existe aucun rapport de substituabilité entre les différents comparants convoqués : « champ l'été, champ de tir, grande plage, petite plage, petite plage de lumière ». Certes, les répétitions, la paronomase, la syllepse de sens, les rapprochent graphiquement et phoniquement, mais il convient de souligner que, par exemple un champ de tomates est fort éloigné d'un champ de bataille et sont davantage distants encore une plage et un couteau. Néanmoins, ils sont tous convoqués pour la même cause, la beauté. Ce qui bat en brèche le concept même de la beauté. Le désagréable à voir ne se heurte plus à l'idée que l'on se fait du beau. Le beau est partout, même dans l'apparemment laid.

6.5 Métamorphose

Ovide se contentait de relater des métamorphoses conçues originellement par des dieux et des demi-dieux ; Michaux, lui, assume audacieusement le pouvoir divin et manipule à son gré les systèmes constituants de l'univers. Rien n'est à l'abri de ses prestidigitations, ni les règnes végétaux, animaux et humains, ni les océans, ni les galaxies. Les sciences les plus solides vacillent sur leurs fondements⁶⁴³.

⁶⁴² *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 804.

⁶⁴³ BEGUELIN Marianne : *Henri Michaux, esclave et démiurge*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 177.

La quête de l'évasion et de la découverte de choses, d'êtres ou d'éléments insolites donne lieu à des passages où se produisent toutes sortes de transformation de forme, de nature ou de structure, des personnages, des objets, des lieux.

L'espace de la pensée ne ressemble pas
à l'optique à trois dimensions et n'a que faire
de ces notions de haut et de bas, du devant et derrière,
du près ou du loin. Il se présente comme
eaux fluantes, giratoires, méandreuses et requiert,
bien sûr, pour le transcrire, des recours de nouveaux jeux
à nos jeux habituels,
de rompre tout ce qui est habituel,
de crever toutes les croûtes de l'habituel,
d'éclater justement la coquille de l'homme social et policé,
et de déboucher les passages par où peuvent s'exprimer
ses voix intérieures d'homme sauvage⁶⁴⁴.

La métamorphose dans la poésie de Michaux, correspond à l'idée de dynamisme qui sous-tend sa démarche créatrice.

Les vestiges du monde objectif « normal » que recueille encore le poème n'ont pour fonction que de mettre en mouvement l'imaginaire et ses puissances de métamorphoses⁶⁴⁵.

La métamorphose intervient donc dans les poèmes comme une volonté de revalorisation de l'imaginaire dans la création poétique. Elle va au-delà du monde objectif afin d'atteindre davantage d'étrangeté et d'exotisme. À ce propos, Alain Bosquet écrit : « Je ne sais pas ce qu'est l'inspiration : je ne connais que le désir du changement et de la métamorphose »⁶⁴⁶. L'imaginaire est donc le moteur essentiel de la création littéraire.

La parole se fait rêve et évasion. Elle aborde le monde dans des conversions de tous genres où les transformations sont tellement grandes que les êtres et les objets en sortent méconnaissables. La métaphore, même la plus surréaliste est insuffisante pour créer le monde que le poète veut faire voir à son lecteur.

⁶⁴⁴ HESS Gérald citant DUBUFFET Jean : *La métamorphose de l'art : Intuition et Esthétique*, Paris, Editions Kimé, 2002, p. 31.

⁶⁴⁵ FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 210-211-212.

⁶⁴⁶ BOSQUET Alain : *Le verbe est un navire*, Monaco, Éditions du Rocher 1998.

[...] La métaphore évoque et signifie, la métamorphose permet au poète de créer, dans l'esprit de son lecteur, une réalité autre. Et c'est sans doute là le sommet de l'activité poétique en ce qu'elle a de plus spécifique, cette création, mimésis de la Création divine⁶⁴⁷.

Dans la métamorphose, l'expression poétique est plus élaborée et profonde. Le poète s'approprie des objets et des êtres, leur crée un monde dans lequel il est le dieu. Il jouit alors d'une très grande liberté, une liberté qui lui donne le pouvoir de mener les êtres et les objets à sa guise sans contrainte ni norme.

L'Acropole, les casernes changées en choux,
 Les regards en chauve-souris, ou bien en barbelés, en boîte à clous,
 De nouvelles mains en raz de marée,
 D'autres vertèbres faites de moulins à vent,
 Le jus de la joie se changent en brûlure,
 Les caresses en ravages lancinants, les organes du corps les mieux unis
 en duels au sabre,
 Le sable à la caresse rousse se retournant en plomb sur tous les
 amateurs de la plage,
 Les langues tièdes, promeneuses passionnées, se changeant soit en
 couteaux, soit en durs cailloux,
 Le bruit exquis des rivières qui coulent se changeant en forêt de
 perroquets
 et de marteaux-pilons, [...] ⁶⁴⁸

Cet extrait du poème intitulé « L'avenir » évoque un avenir tumultueux du monde en montrant des transformations hallucinantes : des édifices en maraichers, des regards en chauve-souris, etc. Intéressons-nous à ce dernier. Le regard qui est une chose abstraite se métamorphose en une chauve-souris, un animal ou une ferrure, un être vivant ou un objet. Peu importe c'est le passage de l'aspect abstrait à l'aspect concret qui choque ici. Mais dans ce passage, la métamorphose n'est pas profonde elle frise la métaphore. Une langue se changeant en couteau n'est pas forcément une transformation physique de celle-ci. Il pourrait s'agir de propos blessants. Ces métamorphoses sont proches de la métaphore voire de la réalité.

⁶⁴⁷ Institut d'Etudes de la Renaissance et de l'Âge classique, dir DEMERSON Guy, *Poétiques de la métamorphose*, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1981, p. 11.

⁶⁴⁸ « L'Avenir », *La nuit remue*, OC, I, p. 510.

[...] Michel Le Guern, après avoir rappelé que la métamorphose existe aussi dans la réalité, et établi les conditions de la créativité en poésie à partir d'une dialectique de la latence et de la manifestation, affirme que « la matière propre de la poésie est le langage, et c'est par le travail sur le langage que le poète produira ses plus belles métamorphoses »⁶⁴⁹.

On pourrait parler de métamorphoses au premier degré. Sans certains termes comme le mot « changer », ce passage peut être qualifié de métaphorique. Mais ce qui renforce l'idée de métamorphose est que les actions se déroulent dans le temps compte tenu du titre du poème : « Avenir ».

[...] Pour qu'il y ait métamorphose, il faut faire intervenir le temps, il faut un avant et un après. La relation métaphorique est intemporelle ; qu'elle soit posée comme de toute éternité ou dans la fugacité du présent de l'énonciation, elle ne connaît ni passé ni futur [...] ⁶⁵⁰.

L'acte de métamorphose impose un avant et un après. On part d'une forme A à une forme B qui peut évoluer vers d'autres formes. Pour parler de métamorphose, il faut que l'être ou l'objet indiqué passe d'un état à un autre.

3

Déjà dans l'escalier elle commença à n'être plus bien grande. Enfin arrivée au 3^e, au moment de franchir le seuil de ma chambre, elle n'était guère plus haute qu'une perdrix. Non, non, alors je n'y tiens pas. Une femme, bien ! pas une perdrix. Elle savait bien pourquoi je l'avais appelée. Ce n'était pas pour... enfin !

Dans ce cas, pourquoi s'obstiner en dépit de toute raison, et me retenir sauvagement par le pantalon ?

Le dernier coup de pied que je lui ai envoyé l'a fait tomber jusqu'à la loge de la concierge.

Certes, je ne voulais pas cela. Elle m'y a forcé ? Je peux le dire ; Je crois bien que je puis le dire.

Et maintenant, au bas de l'escalier, ses petits gémissements, gémissements, comme font tous les êtres malfaisants.

⁶⁴⁹ Institut d'Etudes de la Renaissance et de l'Âge classique, dir DEMERSON Guy, *Poétiques de la métamorphose*, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1981, p. 11.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 31.

...

Elles apparurent, s'exfoliant doucement des solives du plafond... Une goutte apparut, grosse comme un œuf d'huile et lourdement tomba, une goutte tomba, ventre énorme, sur le plancher.

Une nouvelle goutte se forma, matrice luisante quoique obscure, et tomba. C'était une femme. Elle fit des efforts extravagants et sans nul doute horriblement pénibles, et n'arriva à rien. Une troisième goutte se forma, grossit, tomba. La femme qui s'y forma, instantanément aplatie, fit cependant un tel effort... qu'elle se retourna. D'un coup. Puis tout mouvement cessa. Longues étaient ses jambes, longues. Elle eût fait une danseuse. De nouveau une goutte se forma et grossit, tumeur terrible d'une vie trop proprement formée, et tomba. Les corps allaient s'amoncelant, crêpes vivantes, bien humaines pourtant sauf l'aplanissement. Puis les gouttes ne coulèrent plus. Je m'étendis près d'un tas de petites femmes, la stupeur dans l'esprit, navré, ne songeant ni à elles ni à moi, mais à l'amère vie quotidienne.⁶⁵¹

La métamorphose dans la séquence 3 de « La nuit remue » est simple. Il s'agit d'une réduction de taille. La femme dont il s'agit dans le poème, passe de la taille normale d'une femme à celle d'une perdrix. Par contre dans la séquence 4, la métamorphose est plus complexe, c'est une goutte d'huile qui se transforme en un être humain, une femme. Dans ces deux séquences qui se suivent, Michaux expose deux types de métamorphoses : un changement d'aspect sans changement de nature et un changement d'aspect avec modification de nature ; grand/petit et liquide/être vivant. Par la métamorphose, le poète échappe à sa condition d'homme et se transporte dans le monde animal ou minéral.

A quatre pattes.

Dès que vous avez perdu votre centre en vous, vous pourrez aussi bien qu'homme être crapaud, petite masse qui attend le coup de pied.

Animal à quatre pattes. Je le suis. Je le deviens. Né de ma faiblesse. Ne coïncidant plus (par mes lignes de forces intérieures, flageolantes à présent ou même détruites) avec mon organisme

⁶⁵¹ *La nuit remue*, 3, OC, I, p. 420.

bipédique, je trouve meilleur appui sur quatre pattes.

Fatigue d'abord. Fatigue. Puis ne suis ni homme, ni sable, mais plus sable qu'homme. Puis plus sable que toute autre chose. Puis extension. Fatigue. Fatigue. En moi-même, je m'étends. Je me livre à une extrême extension. Il faut arriver à me reposer. Ce sera sur pattes, exactement sur quatre piles de petits disques.

N'y aurait-il pas un modèle de pattes plus simple ? Peut-être. Peut-être. Enfin ! L'important est fait. L'infernal effort pour demeurer toujours homme, m'en voilà libéré.

Avec quel plaisir, étendu maintenant sur ses pattes longues et fines, mon corps serpente doucement sur ses pattes échassières⁶⁵².

L'échappatoire de la race humaine se manifeste par les métamorphoses de l'homme en animal ou autre objet de la nature.

L'infernal effort pour demeurer toujours homme, m'en voilà libéré.

Dans cet extrait, la métamorphose de l'homme en d'autres éléments, serait plutôt une source de libération qu'une déchéance de l'humanité ; c'est la fuite de lourde condition humaine. Mais le dynamisme de l'homme n'a pas encore permis ce niveau de transformation. Quant à l'animal qui va se métamorphoser en homme, il devra assumer la lourde charge de la condition humaine. Être homme n'est pas un statut facile à supporter.

5

Ici le poulpe devenu homme avec ses yeux trop profonds. Chacun s'est annexé séparément et pour lui tout seul un petit cerveau (la paire de besicles devenus tête !), mais assurément ils réfléchissent trop. Ils pensent en grands halos, en excavations, c'est le danger : la lunette aide à voir mais non à penser et déblaie la tête (l'homme) au fur et à mesure, par pelletées⁶⁵³.

De temps à autre, le poète enchaîne les successions de transformations dans certains poèmes. L'on passe alors d'une transformation simple à une transformation

⁶⁵² « Quelle usine ! », *La vie dans les plis*, OC, II, p. 196.

⁶⁵³ *La nuit remue* 5, OC, I, p. 438.

multiple. La volubilité, le polymorphisme et l'arbitraire des métamorphoses sont des éléments qui caractérisent la mobilité et l'action.

Chapitre 7 : Imaginaire et création

Nous ne sommes pas maîtres des lois qui régissent la naissance et l'évolution de nos pensées. La belle unité du sujet pensant, avec laquelle coïncidait le sujet autonome et unifié désigné par le fameux « cogito » cartésiens — « je pense donc je suis » — est un leurre. Même si, légitimement, nous ne pouvons qu'aspérer à une conquête incessante de cette unité. Le « sujet » n'est donc pas un, mais plusieurs. Ou plutôt, il est un nœud de relations en quoi consiste ce que Lacan a pu appeler — au cours de développements beaucoup plus touffus que nécessaires ! — « structure du sujet », ou « dialectique de l'intersubjectivité ». Une telle dialectique est caractérisée par une relation circulaire entre trois pôles : « l'imaginaire », « l'ordre symbolique », « le réel ». À l'ordre symbolique appartient le langage, qui « structure » les représentations inconscientes élaborées par l'imaginaire dans son double effort pour permettre au sujet de saisir son identité à travers l'objet de son désir et de s'emparer du réel (d'où la formule célèbre : « L'Inconscient, c'est le discours de l'Autre. »). Mais le réel se dérobe à notre prise, parce qu'il ne peut être appréhendé que par le détour de l'ordre symbolique. « L'image de soi », forgée par le truchement d'une identification imaginaire du sujet avec l'objet désiré, est placée sous le signe du « leurre ». Seule sa désignation par le moyen du langage peut être source de progrès dans la connaissance et la lucidité⁶⁵⁴.

Les « processus symboliques de la création ne sauraient fonctionner vraiment qu'autant que le libre échange des forces assimilatrices et des forces accommodatrices qui définit l'Imaginaire est pleinement assuré »⁶⁵⁵. L'imaginaire est au cœur de toute création littéraire. Mais, chez Michaux le rêve et l'imaginaire sont aussi des moyens primordiaux de se dérober au réel.

Pour Michaux le réel, fondamental, opprime. Le meilleur moyen de se soustraire à sa domination, c'est de lui opposer l'imaginaire. Son univers imaginaire est d'une cohésion, d'une originalité et d'une

⁶⁵⁴ BRIOLET Daniel : *Le langage poétique : De la linguistique à la forme logique*, Paris, Nathan, 1984, p. 66.

⁶⁵⁵ BURGOS Jean : *Imaginaire et création*, Loire, Jean -Pierre Huguet, Editeur, coll. Les Lettres du Temps, 1998, p. 35.

intensité rares, au point qu'on a pu voir dans son œuvre une création entièrement due à l'invention, sans aucune référence au réel⁶⁵⁶.

En quête d'idées originales et inédites, Michaux va jusqu'à consommer des drogues hallucinogènes - « des paradis artificiels » selon Baudelaire - pour explorer l'autre ou les autres univers de son être afin de découvrir des choses nouvelles et des mondes inconnus. Car « L'alcool, les drogues, peuvent même être utiles, dans une perspective expérimentale, en tant qu'ils modifient la perception et agrandissent l'illimité »⁶⁵⁷. De l'expérimentation de l'univers de l'inconscient naît des choses insolites. Ce sont les voyages imaginaires et les explorations de l'être intérieur du poète qui alimentent les inventions d'êtres étranges, les éléments insolites et les histoires inhabituelles.

En réalité, chacun reçoit de l'inspiration le fruit de ses inquiétudes. C'est à ses veilles qu'il doit une facilité soudaine. Un musicien compose en rêve une sonate. Un poète demande ses vers aux tables tournantes⁶⁵⁸.

7.1 Les êtres étranges

Les inventions d'êtres étranges sont nombreuses dans l'œuvre de Michaux. Ce qui est énorme pour une œuvre de poésie. On pourrait nommer ce genre de textes « poésie-fantastique ». Les personnages sont des êtres surnaturels. Chimère et fables donnent naissance à des individus extravagants et surprenants. Le monde de tous les jours est mis à l'écart. L'inspiration ne naît plus des réalités (sentiments, espaces, etc.), mais plutôt des rêveries.

Alors que les auteurs dont le souci est d'exprimer le monde de tous les jours croient que leurs œuvres deviennent nécessaires dans la mesure où elles imitent minutieusement leur objet, les écrivains pour qui l'objet de leurs écrits est l'incroyable, le saugrenu, le factice, savent que la nécessité, la vraisemblance, le naturel, viennent d'une ordonnance tout intérieure, de la mise en œuvre de ressources purement littéraires, d'une création dont les dispositions du langage donnent la clé. Ils ont

⁶⁵⁶ BEGUELIN Marianne : *Henri Michaux, esclave et démiurge*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 105-106.

⁶⁵⁷ GUERMES Sophie : *La poésie moderne : Essai sur le lieu caché*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 20.

⁶⁵⁸ CAILLOIS Roger : *Approche de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978, p. 36-37.

ainsi aidé à libérer l'art de l'esclavage du naturalisme et de la psychologie, non seulement parce qu'ils sont appliqués à des objets éloignés de l'observation immédiate mais surtout parce qu'ils ont obligé l'œuvre littéraire à se constituer selon ses lois propres, à s'ordonner d'après ses conventions, à demander sa consistance à une forme indestructible⁶⁵⁹.

La littérature qui se définit comme création imaginaire exploite toutes les possibilités de l'imagination chez Michaux. Des êtres irréels et extraordinaires sont décrits dans ses poèmes.

22

Une créature d'une espèce inconnue, tout, tout près, à l'énorme et béante effrayante ouverture propre à engloutir, à faire disparaître le regardeur, bientôt hypnotisé, bientôt perdu, et surtout perdue toute idée de retour. Chute dans l'enceinte de chair. Quelqu'un certainement en a la tentation.

Deux yeux sombres, par-dessus, globes de vision magnétique au regard droit, monoïdéique, disent uniment : « Tu te décides ? Ou dois-je attendre encore ? » Car un peu de libre arbitre semble faire partie de la règle du jeu, du sinistre jeu fascinant.

Des dents sur une rangée gardent — à peine — l'entrée. Translucides presque, elles ne feraient guère de mal, sauf peut-être à la sortie, si sortie il peut encore y avoir.

Le fond du palais caverneux, à l'intérieur on dirait des franges, des poils, un rang de lamelles souples, noires, sortes de fanons sombres.

Etrange entrée. La gueule d'un rouge presque ardent fait, par sa circularité et la perfection de sa courbe, songer au parcours admirable d'une planète autour de sa maîtresse, l'Etoile, l'Etoile dont on ne saurait se détourner⁶⁶⁰.

Dans ce passage, Michaux ne s'approprie pas cet être étrange. Il ne le nomme pas. Il semble garder ses distances. Ces êtres étranges qui naissent des rêves ou des

⁶⁵⁹ BLANCHOT Maurice : *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999, p. 16-17.

⁶⁶⁰ « Les Ravagés », *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, OC, III, p. 1165.

hallucinations du poète sont des signes caractéristiques de sa poésie. Parfois, Michaux se fait dieu et crée des êtres, des animaux.

NOTE DE ZOOLOGIE

... Là je vis aussi l'Auroch, la Parpue, la Darlette, l'Epigrue, la Cartive avec la tête en forme de poire, la Meige, l'Emeu avec du pus dans les oreilles, la Courtipliane avec sa démarche d'eunuque ; des Vampires, des Hypédruches à la queue noire, des Bourrasses à trois rangs de poches ventrales, des Chounous en masse gélatineuse, des Peffils au bec en couteau ; le Cartuis avec son odeur de chocolat, des Daragues à plumes damasquinées, les Pourpiasses à l'anus vert et frémissant, les Baltrés à la peau de moire, les Bablutes avec leur poche d'eau, les Carcites avec leurs cristaux sur la gueule, les Jamettes au dos de scie et à la voix larmoyante, les Purlides chassieux et comme décomposés, avec leur venin à double jet, l'un en hauteur, l'autre vers le sol, les Cajax et les Bayabées, sortant rarement de leur vie parasitaire, les Paradrigue, si agiles, surnommés jets de pierre, les singes Rina, les singes Tirtis, les singes Macbelis, les singes « ro » s'attaquant à tout, sifflant par endroits plus aigu et tranchant que perroquets, barbrissant et ramoisant sur tout le paysage jusqu'à dominer le bruit de l'immense piétinement et le bruflement des gros pachydermes.

De larges avenues s'ouvraient tout à coup et à la vue dévalait sur des foules d'échines et de croupes pour tomber sur des vides qui hurlaient à fond dans la bousculade universelle, sous les orteils de Bamanvus larges comme des tartres, sous les rapides pattes des crèles, qui, secs et nerveux, trottent, crottent, fouillent et pf... comme l'air.

On entendait en gong bas la bichuterie des Trèmes plates et basses comme des punaises, de la dimension d'une feuille de nénuphar, d'un vert olive ; elles faisaient dans la pleine, là où on pouvait les observer, comme une lente et merveilleuse circulation d'assiette de couleur ; êtres mystérieux à tête semblable à celle de la sole, se basculant tout entier pour manger, mangeurs de fourmis et autres raviots de cette taille.

Marchaient au milieu les grands Cowgas, échassiers au plumage nacré, si minces, tout en rotules, en vertèbres et chapelet osseux, qui font résonner dans leur corps entier ce bruit de mastication

et de salivation qui accompagne le manger chez le chien ou chez l'homme fruste.

La nuit remue, OC, I, p.488-489.

Le poète se trouve dans un zoo imaginaire où lui viennent à l'esprit des animaux qui n'ont d'existence que dans l'irréel. Cependant, il fait l'effort d'expliquer clairement ce qu'il voit en donnant des descriptions (plus ou moins précises) de ces animaux : « des Bourrasses à trois rangs de poches ventrales, des Chougous en masse gélatineuse, des Peffils au bec en couteau, etc. », et avec des références à d'autres animaux ou choses qui existent réellement : « on entendait en gong bas la bichuterie des Trèmes plates et basses comme des punaises, de la dimension d'une feuille de nénuphar, d'un vert olive, etc. ». En outre, le poète ne se contente pas de les décrire physiquement, il leur donne des noms, ce qui crée une onomastique spéciale qui sort d'un champ lexical issu d'un monde fabuleux. Il donne de la réalité à ses phantasmes et explore « la bonté contrée énorme où tout se tait »⁶⁶¹. L'univers fantasmagorique et onirique est en quelque sorte observé et privilégié. Toutes les possibilités de l'esprit sont explorées et mise à nu.

C'est un imaginaire plutôt personnel qui fournit les histoires et les termes nécessaires à la création des poèmes. La création de mots nouveaux n'est que le résultat de cette imagination débordante qui voyage parmi des êtres (« Les hommes en fils »⁶⁶²), des peuples (les Hacs⁶⁶³, les Rocodis et les Nijidus⁶⁶⁴) et des choses (« Pyramide sanguinolente »⁶⁶⁵, « Les masques du vide »⁶⁶⁶) chimériques parfois aux physiques et psychiques étranges qui exalte un exotisme artificiel.

7.2 Les éléments insolites et inhabituels

Les voyages intérieurs et imaginaires entraînent par moment la destruction du matériel expressif ou l'invention d'une nouvelle langue par une abondance des néologismes plus ou moins éloignés de la langue française. Il y a des poèmes qui sont exclusivement écrits avec une langue carrément inventée : « Mort d'un page » « Articulation »⁶⁶⁷.

⁶⁶¹ APOLLINAIRE Guillaume : « La Jolie Rousse », *Calligrammes*, Paris, Mercure de France, 1918.

⁶⁶² *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 784-785.

⁶⁶³ « Chez les Hacs », *Ailleurs*, OC, II, p. 5.

⁶⁶⁴ « Les Rocodis et les Nijidus », *Op cit*, OC, II, p. 37.

⁶⁶⁵ *En marge de « La vie dans les plis »*, OC, I, p. 235.

⁶⁶⁶ *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 782.

⁶⁶⁷ *La nuit remue*, OC, I, p. 506-507.

La poésie se voulut expression d'une souffrance enfermée dans un cercle sans issue : dans le verbe, elle n'espère plus trouver le salut, mais seulement la possibilité de la nuance. Elle s'affirma comme la manifestation la plus haute et la plus pure de la création littéraire: elle entra pour sa part en opposition avec le reste de la littérature et, sans tenir compte d'aucune réserve, d'aucune limite, s'arrogea la liberté de dire tout ce que lui inspiraient une imagination impérieuse, une intériorité élargie aux mesures de l'inconscient et enfin un jeu dans une transcendance qui ne se réfère plus à rien⁶⁶⁸.

Le poète s'évade au travers des mots nouveaux dont les références sont issues d'un phénomène qui ne se dévoile pas à première vue au lecteur. Déceler, les mystères de ce phénomène est un parcours de combattant. De l'imaginaire, rien n'est impossible. Omnipotente, elle permet une recréation de la langue : la mitrailleuse à gifles⁶⁶⁹, des hommes-troncs⁶⁷⁰. Certaines choses et éléments de la nature acquièrent la capacité de ressentir des émotions.

La bave de l'arbre Canapas lui viendrait d'émotion, car c'est dans le plus chaud de la journée, lorsque des trompettes passent, lorsqu'une fanfare se fait entendre, qu'en flots saccadés apparaît à la naissance de grosses branches une étrange sécrétion brune.

Est-ce souffrance ? Est-ce joie ? Avec une émotion gênée, on contemple cet afflux qui ralentit avec l'éloignement des musiciens pour disparaître avec eux, et l'arbre redevient aussi fermé qu'un coffre⁶⁷¹.

Michaux n'est pas un narrateur omnipotent, il observe, décrit, les mouvements de l'arbre quand la fanfare passe, mais il ne saurait expliquer clairement le sentiment qui traverse l'arbre : « Est-ce souffrance ? Est-ce joie ? ». Ce type de poèmes émane des rêves et des visions.

LES ÉQUILIBRES SINGULIERS

Pendant que j'étais hors des langes reposant de la santé, je vis comme les hommes erraient et les mondes qui erraient dans les

⁶⁶⁸ FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, p.17.

⁶⁶⁹ *La Vie dans les plis*, OC, II, p. 163.

⁶⁷⁰ *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 817.

⁶⁷¹ « Au pays de la magie », *Ailleurs*, OC, II, p.87.

hommes.

C'était à se demander ce qu'ils étaient en vérité. Mais quelque chose me disait : « C'en est. Ce sont bien des hommes. Sinon seraient-ils si embarrassés... et en même temps si sûrs ? »

Je vis un escalier équilibrant un ruisseau. Etonnant ! Et pourtant je savais que c'était un homme, et même à n'en pas douter une femme.

Je vis un balcon qui équilibrait un moulin, un moulin au bout d'une gaille. Ah ! Ah ! Puis je vis une grotte qui était en balance avec des jets de pierres. Comment des jets de pierre peuvent-ils faire équilibre à une grotte ? Pourtant cela était⁶⁷².

Les associations d'objets sont choquantes : « un escalier équilibrant un ruisseau », « un balcon qui équilibrait un moulin » etc. Les réalités et les usages des objets sont transgressés. Les ordres établis par la nature sont violés : « ciel bas. Oiseau à une seule aile. Arbre sans branche »⁶⁷³, l'on se retrouve dans un univers irréel absolu. Même en plein jour, la perception de l'espace est parfois altérée par les désirs du poète, l'espace entre dans le moule de l'imaginaire avant de se livrer.

Je vis un arbre dans un oiseau. Celui-ci le réfléchissait tout entier, et une brise infiniment légère en assouplissait seulement l'extrême bord des feuilles.

L'oiseau était immobile et grave.

C'était un matin clair, sans soleil, un matin qui ne dévoile rien encore de la journée à venir, ou très peu.

Moi aussi, j'étais calme. L'oiseau et moi, nous nous entendions, mais à distance, comme il convient à des êtres d'espèce animale ayant eu, sans retour possible, une évolution parfaitement divergente⁶⁷⁴.

L'étrangeté des textes de Michaux reste un des éléments significatifs de sa création littéraire. Les textes révèlent des mondes étranges parallèles au monde réel où les attitudes et les habitudes sont extraordinaires et parfois extravagantes.

Les monstres auxquels il donne naissance, les formes baroques qu'éveille sa plume, les usages fantastiques qu'il décrit ont pour

⁶⁷² « Les équilibres singuliers », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 780-781.

⁶⁷³ « Les ravagés 4 », *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, OC, III, p. 1159.

⁶⁷⁴ « I. Vents et poussières », *Vents et poussières*, OC, I, p. 168.

principal trait de ne pas répondre à un sens mystérieux et d'être entièrement ce qu'ils paraissent. Alors que le fantastique chez Swift est un chemin vers un mythe social, alors que l'extraordinaire chez Edgar Poe est l'apparition momentanée d'un monde substantiel qui se dérobe, les figures d'Henri Michaux, comme ses histoires, rejettent toute interprétation, ne supposent rien d'autre que ce qu'elles montrent et trouvent complètement leur sens dans le désir qu'elles donnent à l'esprit de ne pas aller au-delà⁶⁷⁵.

Les histoires inhabituelles adoptent le processus de la création du fantastique mais se gardent d'entrer dans des interprétations sociales comme les mythes et les fables.

Un guéridon est veillé par deux cygnes. Chaque cygne est veillé par deux ocelots. Chaque ocelot (ou panthère ou gros chat tacheté) par deux serpents. Chaque serpent par seize triangles, et se trouvent les triangles sous l'observation d'yeux sans nombre, braqués scrutateurs⁶⁷⁶.

Ce poème nous transporte dans un autre univers où les règles de vie ne sont pas différentes au monde réel : il s'agit d'un monde fantastique. Ce qui surprend et relève de l'inhabituel en poésie. Parmi les histoires étranges qui abordent le thème de la sexualité des hommes dans l'œuvre, entre autres, nous pouvons citer : « La simplicité »⁶⁷⁷, « Le village de fous »⁶⁷⁸.

LA SIMPLICITE

Ce qui a manqué surtout à ma vie jusqu'à présent, c'est la simplicité. Je commence à changer petit à petit.

Par exemple, maintenant, je sors toujours avec mon lit, et quand une femme me paît, je la prends et couche avec aussitôt.

Si ses oreilles sont laides et grandes ou son nez, je les lui enlève avec ses vêtements et les mets sous le lit, qu'elle retrouve en partant ; je ne garde que ce qui me plaît.

Si ses dessous gagneraient à être changés, je les change aussitôt. Ce sera mon cadeau. Si cependant je vois une autre femme plus

⁶⁷⁵ BLANCHOT Maurice : *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999, p. 34.

⁶⁷⁶ « Les ravagés, 11 », *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, OC, III, p. 1162.

⁶⁷⁷ *La nuit remue*, OC, I, p. 471-472.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 445.

plaisante qui passe, je m'excuse auprès de la première et la fais disparaître immédiatement.

Des personnes qui me connaissent prétendent que je ne suis pas capable de faire ce que je dis là, que je n'ai pas assez de tempérament. Je le croyais aussi, mais cela venait de ce que je ne faisais pas tout *comme il me plaisait*.

Maintenant j'ai toujours de bonnes après-midi. (Le matin, je travaille.)

La nuit remue, OC, I, p. 471-472.

La simplicité, c'est la façon d'être naturelle et spontanée, sans affection ni prétention. Dans ce poème, pour Michaux, la simplicité c'est faire des choses qui sortent du cadre des lois qui régissent les sociétés. Certes, c'est le thème de la sexualité qui abordé. Mais il convient de souligner que cette allégorie expose l'idéologie du poète Michaux de manière sous-entendue : ne plus tenir compte des règles, faire usage de certaines choses à sa guise, faire les choses à sa convenance, modifier et créer sans contrainte. Dans ces histoires extraordinaires, Michaux véhicule un message : celui de la liberté et de la différence.

RÊVE DE MOORE ...

Et voyageant ainsi qu'on fait en rêve, elle arrive au milieu d'une peuplade de Nègres.

Et là, suivant la coutume qui s'attache aux fils de roi, l'enfant royal est nourri par la mère et par une nourrice. Mais à la nourrice on ne laisse qu'un sein. L'autre est sectionnée et la poitrine est plate comme celle d'un homme (sauf le nœud de la cicatrice).

La voyageuse, voyant cela, s'étonne.

Alors le roi : « Vous avez bien remarqué comme tout le monde, n'est-ce pas, que quand l'enfant tète l'autre mamelle, il la touche constamment et la caresse. C'est ainsi que ça va le mieux.

Or la nourrice nous en coupons une pour que l'enfant apprenne plus vite à parler. En effet, ce sein absent l'intrigue tellement qu'il n'a de cesse qu'il n'ait pu composer un mot et interroger là-dessus son entourage.

Et le premier mot qui vient, c'est toujours : « abricot. »

Plume précédé de Lointain intérieur, OC, I, p. 570.

Les histoires, issues de rêves, sont carrément extraordinaires. Elles nous transportent dans l'imaginaire et l'in vraisemblable. Hormis l'excision, la circoncision, les scarifications et les tatouages, aucune culture africaine n'arrache le sein pour marquer l'appartenance ou la classe sociale d'une personne. Comme le titre du poème l'indique c'est un rêve. Il est probable que la main d'un voleur soit tranchée et que les personnes adultères soient lynchées. Mais ce genre de pratique violente et grave ne peut s'exercer sur une personne qui n'a pas commis de crime. La violence gratuite qui apparaît dans certains textes de Michaux concourent au caractère insolite de ces derniers. Ce n'est pas une apologie du non-respect des lois sociales et de la violence, mais c'est un style créatif qui exploite les interdits pour affirmer un combat littéraire, une poétique.

7.3 Hallucinogènes et créations

Roger Caillois essaie de définir l'inspiration comme « une sorte très particulière de distraction féconde de l'esprit, d'autres au contraire, de l'effervescence produite en lui pas son travail et par les obstacles qu'il rencontre, d'autres encore sont dus à une certaine exigence de croissance de l'œuvre elle-même »⁶⁷⁹. Mais il n'aborde pas le domaine des inspirations provoquées par des psychotropes. Chez Michaux, dans sa quête de tous les possibles, l'inspiration naît parfois de l'effet des substances hallucinogènes sur l'esprit. Les drogues hallucinogènes décuplent l'inspiration. À partir des années 1960 (à cette époque, Michaux annonce qu'il prend des drogues depuis 5 ans), Michaux en collaboration avec le docteur Pierre Pichot, le professeur Jean Delay de l'hôpital Sainte-Anne et Roger Heim directeur du laboratoire de Cryptogamie du Muséum national d'histoire naturelle, fait des expériences qui consistent à des prises de drogues puis l'observation de leur effet sur le mental.

Il ne fait pas de doute que l'objectif de Michaux n'est pas l'expérience hallucinogène pour elle-même, les attestations sur ce fait abondent. Dans sa recherche d'un moyen de transmettre l'expérience le plus directement et le plus fidèlement possible, Michaux effectue de véritables contributions à la connaissance clinique des états mentaux et des situations de communication qu'ils induisent. Mais l'essentiel de sa contribution consiste à représenter la déroute de la fabrique à mots, mots-pensée, mots-images, mots-émotions au profit du « Saisir », du

⁶⁷⁹ CAILLOIS Roger : *Approche de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978, p. 34.

« Penser », d'une pensée discursive dissociée. Il s'agit pour lui de retrouver un espace d'écriture déconditionné, de remonter comme aux origines, aux sources, des images, des mots ou d'idées, séparément les uns des autres, d'observer des stratégies d'écriture, de représentation, de les décomposer, à la fois pour mettre en question la représentation qu'on se faisait de la littérature, et en esquisser une autre⁶⁸⁰.

La création artistique et littéraire reste le motif primordial de ces prises de drogues. Ces drogues accentuent l'apparition des images mentales. Dans son essai *Les grandes épreuves de l'esprit*, Michaux explique les effets des drogues sur la création poétique.

La drogue, qu'on s'en souviene, est plus révélatrice que créatrice.

L'intensité tout autant que la vitesse a augmenté, une intensité qui révèle et met en évidence une vitesse qui existait déjà, bien plus considérable qu'on ne le croyait, une vitesse qui existait déjà, bien plus considérable qu'on ne le croyait, une intensité qui rend distinctes les images (et les micro-élans) autrement imperceptibles, vagues et à l'arrière-plan⁶⁸¹.

Les effets des drogues décuplent et intensifient la révélation d'images mentales. Les changements de décor sont les manifestations les plus importantes. L'espace est en mouvement. Les objets qui le composent sont renouvelés et reformés.

La chambre change, change encore. Un mur s'y met. Un jardin inconnu, qui semble aussitôt très connu, un grand jardin est à mes pieds. Je suis sur une terrasse. Comment cela est-il possible ? Et tout si naturel, si inévitable...

Voilà bien six fois que ma chambre a changé, et totalement, en une heure ou une demi-heure. Ce qui se passe, ce qui se montre n'utilise en rien la configuration de ma chambre, ce n'est pas une illusion visuelle, qui part d'un fauteuil qui vaguement ressemblerait au sol d'une allée, non, en plein milieu de ma chambre s'élève un mur, là où il n'y avait rien, pas même une pantoufle ou un pot, et rien ne

⁶⁸⁰ OUVRY-VIAL Brigitte : « Essai de grammaire du geste d'écriture », *Henri Michaux, Plis et cris du lyrisme*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 178.

⁶⁸¹ « I. Le Merveilleux normal », *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, OC, III, p.327. Il convient de souligner que ces extraits de textes de Michaux issus de ses essais ne sont pas considérés comme des poèmes, mais des citations à part entière.

préparait dans les murs ou l'ameublement l'arrivée d'une terrasse, d'une grande terrasse, à ciel ouvert, où l'on cause sans s'occuper de moi⁶⁸².

Dans extrait, tiré d'un des essais de Michaux écrits sur les drogues, le poète nous décrit les images qui se présentent à l'esprit quand on est sous l'influence des hallucinogènes. Les changements qui s'opèrent autour de l'écrivain sous l'emprise des drogues sont rapides et excessifs : «Voilà bien six fois que ma chambre a changé, et totalement, en une heure ou une demi-heure ». Et cette rapidité peut parfois altérer la cohésion entre les différentes bribes.

Le passage vertigineux des images, sans relation apparente, ni entre elles, ni avec la personnalité, ce merveilleux présente surtout, sous une forme qui court-circuite la conscience, rapides, incessantes, visualisées sur-le-champ, les disparitions et soustractions parcellaires du senti, les pertes de la conscience spatiale du corps. N'y comprenant rien ou presque, le sujet y assiste, sidéré, empoigné, émerveillé ou angoissé⁶⁸³.

Les créations poétiques sous l'influence des hallucinogènes ressemblent parfois à un assemblage de mots relevant d'univers différents. Michaux l'explique en ces termes :

Le papier trouvé, il commence à écrire.

Cependant, une fois écrits, ces mots — qu'est-ce qu'ils ont donc ? — comme du bois qui sans intervention de feu serait devenu cendre, les mots, sans qu'il ait rien fait de spécial ont cessé d'être de l'ordre du langage.

À mesure que son écriture avance dans la page, les mots, restés en arrière, traits et jambages, tracés précédemment, se sont changés en petits tas, en petites touffes... dans le lointain. [...].

Et à mesure, le sens, progressivement, rapidement, le sens comme un son qui aurait été émis, à la vie courte, vite diminuante, vouée à disparaître, le sens s'éteint⁶⁸⁴.

⁶⁸² « III », *Les Grandes Épreuves, de l'esprit*, OC, III, p. 356.

⁶⁸³ « VI. Conscience de soi ravagée », *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, OC, III, p. 356.

⁶⁸⁴ « Les présences qui ne devraient pas être là », *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, OC, III, p. 363.

Le sens de certains poèmes ou parties de poèmes est incohérent. Les idées se détachent les unes des autres, le texte est débité de manière sporadique comme des jets d'encre. Voici un poème écrit sous l'expérimentation des drogues hallucinogènes.

C'est dans cette sorte de moulin à ailes dures, lui-même secoué
comme plancher d'un avion qui décolle, qu'il demeure invaincu.
Les pales du « Non » refusent l'envol de l'ange.

Savoir, autre savoir ici, pas Savoir pour renseignement.
Savoir pour devenir musicienne de la Vérité.

Ici, rien richesse, cadeaux point, et perte-fidélité.

Toujours périphérie chercher centre ! Dans grand Jour vide,
pleine à éclater.

Adaptation : Drame des sept existences. Mais comment me
retenir de penser à vous.

Urgent ! Il faut que je me reprenne, il me faut tout entière ici
attentive ⁶⁸⁵

.....

Cet extrait d'un très long poème : « L'Espace aux ombres », écrit sous l'effet des hallucinogènes est un assemblage d'idées hétérogènes. Sauf les deux derniers paragraphes se rejoignent. Les cinq premiers se succèdent sans rapprochement apparent. Certains ont une allure aphoristique, d'autres décrivent des scènes. La cohérence qui se trouve plus haut dans le poème s'est effritée. Comme si le poète perdait pied d'où le double interlignage. À la fin du septième paragraphe, Michaux fait succéder des points de suite. La transcription de la pensée n'est plus possible, car les éléments reçus sont illisibles. Mais il faut souligner que le double interlignage ou les points de suite ne sont pas forcément signe d'incohérence. L'incohérence naît du manque de rapport entre les idées qui se succèdent. Les signes typographiques viennent pour renforcer l'idée d'incohérence.

⁶⁸⁵ « L'espace aux ombres », *Face aux verrous*, OC, II, p. 524.

J'écrivais encore « en miettes ». Il m'était impossible de composer d'une traite, largement. Tout se faisait par petits apports, par tout petits apports, par mots isolés, bouts de phrase, rapprochements, par des corrections parfois au mot venu une demi-heure auparavant, mais jamais par plusieurs phrases entières se suivant⁶⁸⁶.

⁶⁸⁶ H. M. : « III. Caractères de la mescaline », *Misérable miracle*, OC, III, p. 694-695.

Chapitre 8 : La thématique

Le rythme d'une œuvre se construit autour de deux axes : un autour de la création linguistique et un autre autour de la création thématique. Les récurrences thématiques, les idées régulièrement développées, et les notions sur lesquelles s'appuie la poésie de Michaux et qui en constituent la mémoire sont des points très importants à étudier. Dans ce chapitre, c'est l'axe thématique qui rythme les poèmes qui sera abordé.

L'esthétique de l'obscurité, la représentation de l'espace, la métaphore de l'eau, la métamorphose, la solitude, la maladie, la souffrance, la condition humaine, l'enfermement, la mort sont les thèmes alternatifs dans l'œuvre.

Ce sont les poètes qui parlent le mieux des postures existentielles, c'est la raison pour laquelle ils éveillent en nous un écho si profond. Ils nous font retrouver ce que nous savions depuis toujours sans savoir le dire. Dans la poésie, les postures se dévoilent à fleur d'elles-mêmes, presque nues, proches de nous. Le poète évoque des postures que nous découvrons en lui, que nous redécouvrons en nous avec lui ; nous le suivons en même temps qu'il avance, nous vivons avec lui. Même quand c'est de sa vie qu'il nous parle, ce n'est pas sa vie qu'il nous raconte. Il met en relief les postures qui fondent sa vie et qui fondent la nôtre, il nous parle de ce que nous sommes en disant ce qu'il est⁶⁸⁷.

Michaux, comme tout poète, est aussi soumis aux préoccupations et aux mécanismes de l'existence humaine, et cela se voit à travers sa poésie. Il aborde les thèmes existentiels qui émanent de sa conception de l'univers, mais aussi des faits de société. C'est une analyse qui s'appuie sur les thèmes sources d'énergie qui se muent en force efficace dans la création poétique chez Michaux.

8.1 La symbolique de l'eau

L'eau est représentée dans toute l'œuvre de Michaux ; de la goutte à l'immense étendue en passant par les accessoires marins ou attitudes relatives à l'eau.

⁶⁸⁷ SCHLANGER Jacques : *Nouvelle solitude*, Paris, Edition Métailié, 2006, p. 48-49.

LA MER

Ce que je sais, ce qui est mien, c'est la mer indéfinie.

À vingt et un ans, je m'évadai de la vie des villes, m'engageai, fus marin. Il y avait des travaux à bord. J'étais étonné. J'avais pensé que sur un bateau on regardait la mer, qu'on regardait sans fin la mer.

Les bateaux furent désarmés. C'était le chômage des gens de mer qui commençait.

Tournant le dos, je partis, je ne dis rien, j'avais la mer en moi, la mer éternellement autour de moi.

Quelle mer ? Voilà ce que je serais bien empêché de préciser.

Épreuves, exorcismes, OC, I, p. 82.

Michaux est sous le charme de la mer. Son immensité, sa fluidité, ses mouvements transparaissent dans sa poésie. L'eau apparaît comme l'élément qui compose une grande partie des métaphores, et des symboles de la poésie de Michaux.

Lacs, marais, étangs, océans, fleuves, ces différentes variantes de l'élément aquatique deviennent chez Henri Michaux de véritables « métaphores obsédantes » qui traversent toute l'Œuvre et accompagnent du coup tout son parcours poétique⁶⁸⁸.

Le poète s'identifie à l'eau, son côté sans forme, coulant, fluctuant et insaisissable.

Image du détachement : l'eau qui ne s'attache pas, toujours prête à instantanément repartir, eau qui même avant l'arrivée du bouddhisme, parlait au cœur du Chinois. Eau, vide de forme⁶⁸⁹.

Michaux ne s'attache à aucune norme formelle pour écrire ses textes. Sa poésie « coule » à travers les genres littéraires en emportant une part de chaque genre. Son langage est insaisissable.

Le travail de l'écriture consisterait donc à emmagasiner, à emprisonner ces flots torrentiels que sont l'intériorité, la pensée... dans des réceptacles appropriés. Il faut que la pensée, tout en prenant forme, garde sa vertu première : la fluidité de sa matière. Henri Michaux

⁶⁸⁸ MESTOURI Sanda : « L'imaginaire de l'eau chez Henri Michaux », https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%206/eqx6_Mestouri.html

⁶⁸⁹ *Idéogramme en Chine*, OC, III, p. 839.

aspire à convertir cet élément fluide en un code, un langage qui puisse harmonieusement épouser les courbes rondes et serpentine de la pensée [...]⁶⁹⁰.

Dans le poème « Comme la mer », le poète compare ses agissements aux mouvements de la mer :

Souvent il arrive que je me jette en avant comme la mer sur la plage. Mais je ne sais encore que faire. Je me jette en avant, je reviens en arrière, je me jette à nouveau en avant⁶⁹¹.

Ce rapprochement entre le poète et la mer montre que Michaux s'identifie à elle. La mer est représentée dans sa dualité ; tantôt c'est son côté apaisant qui est évoqué, tantôt c'est son côté dangereux qui est suggéré. L'eau se présente comme une substance bipolaire : d'un côté la vie et de l'autre la mort.

A 4h ½, 22 janvier,
après Panama

La mer résout toute difficulté. Elle en apporte peu. Elle nous ressemble beaucoup. Elle n'a pas le cœur dur de la terre qui est sans pulsations, et, si prête à noyer qu'elle soit toujours, il suffit que nous soyons raisonnablement à l'abri de cette éventualité pour qu'elle nous redevienne amie, très fraternelle, et nous comprenons parfaitement.

Elle ne nous présente pas ces spectacles sans pareil, où la terre excelle, pourvu que nous parcourions quelques centaines de kilomètres, spectacles qui nous rendent totalement étrangers, comme si nous venions de naître, et malheureux.

Qui connaît une mer connaît la mer. De l'humeur, comme nous. Sa vie à l'intérieur, comme nous. Elle ne présente pas non plus comme la terre, dans un seul, des milliers de points différents et personnels et indépendants, arbres, cailloux, fleurs.

Pour les Anciens, ces points personnels n'étaient pas négligeables, et c'était Monseigneur le rocher, Madame la rivière. Les savants, après les Juifs et les chrétiens, ont détruit cela.

⁶⁹⁰ MESTOURI Sanda : « L'imaginaire de l'eau chez Henri Michaux », *Equinoxes*, Issue 6 : Automne/Hiver2005-2006, https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%206/eqx6_Mestouri.html

⁶⁹¹ *La vie dans les plis*, OC, II, p. 167.

Qui peut parler maintenant convenablement d'un bosquet ?

Ecuador, OC, I, p. 152.

La mer a une vertu salvatrice. Elle apparaît comme un être humain qui a en son sein le bien et le mal. Certes, elle n'a pas grand-chose à offrir comme la terre avec ses paysages divers et variés, mais son immensité et son uniformité confèrent d'énormes sensations au poète. La mer occupe presque toutes les pensées de ce dernier, elle fait écho dans les paroles et conduit des poèmes entiers. Le poète est dans un rapport d'admiration vis-à-vis de la mer, la mer fut l'une de ses premières passions.

Le voyage en mer est initiatique du point de vue poétique parce qu'il est source d'énergie créatrice par le retour à la simplicité, au naturel, par l'ouverture vers l'intériorité, parce qu'il met en valeur la force énergétique des pulsations qui scandent et entretiennent l'écriture, mais surtout par la réflexion du moi dans un miroir qui rend visible sa multiplicité⁶⁹².

Cette sensation de l'infini que procure la mer, le mouvement de ses flots, la fluidité de sa matière parcourt la poésie de Michaux. La mer est à la fois source et objet de création de poésie.

CONSEIL AU SUJET DE LA MER

Il faut faire grande attention aussi à la mer. Les jours de tempête, on a coutume de faire la promenade des falaises. Et quoique la mer soit pleine de menaces, malgré le va-et-vient de ses forces qui semblent grandir à chaque instant, le spectacle est beau et somme toute réconfortant, puisque cette grande excitation et ces énormes paquets d'eau, des paquets à renverser un train, tout ça ne va qu'à vous mouiller un peu.

Cependant, s'il y a une anse, où les violences de la mer sont peut-être moins fortes, mais venant de plusieurs directions se conjuguent en une trouble mêlée, il peut n'être pas bon de regarder, car tandis que la plus grande violence n'avait pas réussi à vous démoraliser,, tout au contraire, cette surface sans horizontalité, sans fond, cuve d'eau montante descendante, hésitante, comme si elle-même souffrait,

⁶⁹² TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 09.

peinaient humainement (ses mouvements sont devenu lents et embarrassés et comme calculés), cette eau vous fait sentir en vous-même l'absence d'une vraie base, qui puisse servir en tout cas, et le sol même, suivant la démarche de votre esprit, semble se dérober sous vos pieds.

La nuit remue, OC, I, p. 433-434.

Dans ce poème, le poète évoque les mouvements de la mer : « Et quoique la mer soit pleine de menaces, malgré le va-et-vient de ses forces », la force de ses vagues ; la beauté du spectacle : « le spectacle est beau et somme toute réconfortant » qu'elle offre quand elle est agitée et la sensation agréable que procure la violence des agitations de son eau : « tout au contraire, cette surface sans horizontalité, sans fond, cuve d'eau montante descendante, hésitante, comme si elle-même souffrait, peinait humainement ». Michaux est fasciné par l'étendue de la mer. Son caractère incommensurable et universel est un élément qui appelle un très grand nombre de créations poétiques. C'est la fluidité et l'impossibilité de contenir l'eau dans un endroit fixe, une eau constamment en mouvement qui exercent un attrait irrésistible sur le poète. Michaux, mets en exergue le fait que l'eau soit naturellement source de vie pour les êtres humains et les êtres vivants, mais aussi, il n'oublie pas l'espace mouvant et morbide qu'elle peut devenir. Cette source de vie est capable d'être celle qui arrête la vie. Le positif et le négatif de la mer sont exposés. Les images marines sont réalistes : elles sont tantôt idylliques, tantôt dramatiques. Voici deux textes de Michaux qui aborde la mer de façon diamétralement opposée :

ENCORE UN MALHEUREUX

Il habitait rue Saint-Sulpice. Mais il s'en alla. « Trop près de la Seine, dit-il, un faux pas est si vite fait » ; il s'en alla.

Peu de gens réfléchissent comme il y a de l'eau, et profonde et partout.

Les torrents des Alpes ne sont pas si profondes, mais ils sont tellement rapides (résultat pareil). L'eau est toujours la plus forte, de quelque manière qu'elle se présente.

[...]

Fin d'après-midi à Boulogne.

Il vient de mener ses enfants à la mer. Il leur a montré les vagues, les bateaux, le port. Il interroge : « Avez-vous vu ? Avez-vous vu maintenant ? Eh bien ! quand on a vu ça, on a vu ce qui comptait, on peut jeter ses yeux, on n'en a plus besoin », ceci d'un ton

Et comme il s'en rencontre de tous côtés presque sur toutes les routes... il a beau exister des ponts et des ponts, il suffit d'un manque et vous êtes noyé, aussi sûrement noyé qu'avant l'époque des ponts.

« Prenez l'hémostyl, disait le médecin, ça provient du sang »

« Prenez de l'antasthène, disait le médecin, ça provient des nerfs. »

« Prenez des balsamiques, disait le médecin, ça provient de la vessie. »

Oh ! l'eau, toutes ces eaux par le monde entier !

La nuit remue, OC, I, p. 486.

Certes, Michaux parle des deux facettes de la mer dans son œuvre, mais c'est la mer qui apporte la paix, la tranquillité et le calme qui est mise en exergue. Il est captivé par la mer. Michaux utilise un lexique aquatique dans la composition de la plupart de ces métaphores et comparaisons : « hydrocéphale »⁶⁹³.

L'admiration de la mer chez Michaux est née de sa vie de matelot. Une vie de matelot qui à une époque était salvatrice. Michaux à la recherche d'une vie active bien remplie embarque sur des bateaux. Et la mer qu'il découvre va lui apporter réconfort et stabilité.

À 4 h ½, 22 janvier, après Panama. La mer résout toute difficulté. Elle en apporte peu. Elle nous ressemble beaucoup. Elle n'a pas le cœur dur de la terre qui est sans pulsations, et si prête à noyer qu'elle soit toujours, il suffit que nous soyons raisonnablement à l'abri de cette éventualité pour qu'elle nous redevienne amie, très fraternelle, et nous comprenant parfaitement⁶⁹⁴.

L'expression de la grandeur dans la métaphore et la comparaison convoque en grande partie l'immensité de la mer, des fleuves et des lacs.

En cette année malheureuse, je perdis mes mains, mais gardai mes poignets. Ce n'était pas satisfaisant. Il fallut m'en contenter. Il s'installa

⁶⁹³ « Dessins commentés 8 », *La nuit remue*, OC, I, p. 440.

⁶⁹⁴ *Ecuador*, OC, I, p. 152.

dès lors en moi une large nappe de calme. Je n'avais jamais été si calme.

Le désespoir vaste avait reculé mes bornes.

De là mon calme, de cette grandeur accrue. Bien malgré moi !

Et je circulais dans le cirque immense de mon malheur⁶⁹⁵.

Dans cet extrait, la métaphore de l'eau est voilée par les détours langagiers que fait Michaux. Ici, ce sont les caractéristiques des grands cours d'eau qui sont suggérées par les mots et expressions tels que : « une large nappe », « vaste », « bornes » (mis pour bord par métonymie), « grandeur accrue » (mis pour grande crue par le même système de métonymie). La présence de l'eau est permanente et presque omniprésente. L'eau et ses différentes formes (les autres liquides), ses différents mouvements, les différents engins qui la manipulent et qui la traversent sont présents dans toute l'œuvre. Ils alimentent une conception langagière et une perspective expressive.

Les étendues d'eaux et les accessoires marins alimentent les créations d'images. L'homme est parfois comparé à un poisson. Mais ce ne sont pas les aspects physiques du poisson qui sont convoqués, mais plutôt ses agissements.

1. Comme un foc blanc, sortant du brouillard de la mer,
appuyée sur le Tonnerre, père des bruits
tout à coup elle surgit
elle est là⁶⁹⁶
2. Entre un homme debout et un grand poisson debout, entre un citadin
d'une capitale provinciale debout chapeau melon sur la tête, et un
grand poisson debout, il y a une étrange parité, sensible au
connaisseur, parité ayant dû paraître plus évidente dans les années
trente aux dehors dignes, respectables.

Côte à côte ils sont là, le spécimen d'un banc de poissons, le
spécimen d'un banc d'employés. Inexpressifs, placides... mais
voraces, voraces⁶⁹⁷.

Dans ces deux extraits, ce sont les bonds des poissons et leur voracité qui sont convoqués dans ces comparaisons où l'élément comparé est « l'homme ». le poisson et

⁶⁹⁵ « Les mains coupées », *La Vie dans les plis*, OC, II, p. 192.

⁶⁹⁶ *Fragment inédits de « Lieux sur une planète petite »*, OC, III, p. 300.

⁶⁹⁷ *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, OC, III, p. 709.

les animaux marins et les éléments marins tels que les navires⁶⁹⁸, les maillons⁶⁹⁹, l'ancre⁷⁰⁰ appellent un grand nombre d'images par analogie.

8.2 La représentation de l'enfermement

La forme de l'enfermement la plus évoquée dans les textes littéraires est celle de la séquestration de l'enfermement physique. « Enfermer » selon *Le Petit Robert* signifie : « Mettre en un lieu d'où il est impossible de sortir »⁷⁰¹ ; c'est bien cette définition de l'enferment que l'on retrouve dans l'œuvre de Michaux. Michaux présente dans son œuvre l'enfermement spatial de l'être humain sur la planète terre, son enfermement dans les codes sociaux qui régissent la vie sur la terre. La notion de l'enfermement dans l'œuvre décrie autant l'enferment physique que mental.

La notion d'enfermement est chez Michaux comme chez Supervielle une condition qu'on retrouve même dans l'essence humaine. Les êtres humains sont maintenus dans un lieu qu'est la terre. Ils sont dans une situation dont ils ne peuvent en sortir.

Quand l'Épouvantable-Implacable se débondant enfin,
Assoira ses mille fesses infectes sur ce Monde fermé, centré, et comme
pendu au clou, Tournant, tournant sur lui-même sans jamais arriver à
s'échapper, [...] ⁷⁰².

Le monde représente une prison dans laquelle tous les hommes y sont enfermés comme dans « Mes propriétés » :

Ça ne s'ouvre pas non plus sur un beau ciel. Quoiqu'il n'y ait rien au-dessus, semble-t-il, il faut y marcher courbé comme dans un tunnel bas⁷⁰³.

Michaux décrit ses propriétés comme un terrain plat. Mais ce territoire renvoie à la claustration d'où l'usage du terme « tunnel ». Le fait que les propriétés de Michaux

⁶⁹⁸ « Les signes extérieurs », *La Vie dans les plis*, OC, II, p. 192.

⁶⁹⁹ « Bras cassé », *Face à ce qui se dérobe*, OC, III, p. 864. (Dernier paragraphe).

⁷⁰⁰ « Clown », *Peinture*, OC, I, p. 709.

⁷⁰¹ *Le petit Robert de la langue française*, 2016.

⁷⁰² H. M. : « L'avenir », *La nuit remue*, OC, I, p. 510.

⁷⁰³ « Mes Propriétés », *La nuit remue*, OC, I, p. 465.

n'aient rien de spectaculaire à offrir, elles sont semblables à un tunnel qui n'a que de l'obscurité et de la clausturation à donner.

LABYRINTHE

Labyrinthe, la vie, labyrinthe, la mort
Labyrinthe sans fin, dit le Maître de Ho.

Tout enfonce, rien ne libère.
Le suicidé renaît à une nouvelle souffrance.

La prison ouvre sur une prison
Le couloir ouvre un autre couloir :

Celui qui croit dérouler le rouleau de sa vie
Ne déroule rien du tout.

Rien ne débouche nulle part
Les siècles aussi vivent sous terre, dit le Maître de Ho.

Épreuves, exorcismes, OC, I, p. 796-797.

La condition humaine est un cycle infernal dans lequel les humains sont emprisonnés. Quoiqu'il arrive, il n'a aucun moyen de se dégager. Des peuples entiers vivent dans la vaste prison qu'est la terre où il n'y a pas d'issue de sortie ou du moins, la seule issue de sortie est la cessation de la vie : la mort.

« Tout enferme, rien ne libère ». Même la langue est un moyen d'enfermement. Elle représente un piège pour le poète. Un piège dans lequel le poète est enfermé.

Signes des dix mille façons d'être en équilibre dans ce monde mouvant
qui se rit de l'adaptation
Signes surtout pour retirer son être du piège de la langue des autres
faite pour gagner contre vous, comme une roulette bien réglée⁷⁰⁴

Le poète semble prisonnier des expressions langagières et des mentalités figées. C'est la langue qui définit la manière de communiquer verbalement. Mais l'usage de la langue est au-dessus des appréhensions. La langue a plutôt une portée globalisante du

⁷⁰⁴ « Mouvements », *Face aux verrous*, OC, II, p. 440.

matériau de la communication. Tous les mouvements de l'esprit ne trouvent pas forcément des mots dans la langue pour s'exprimer, d'où les figures de style.

Nulle part elles ne manquent : langue qui formera et limitera, groupera. Établissant une société, un peuple, et l'enfermant. Il faut que tout devienne tissu, leur tissu, que l'arbre devienne tissu, que la brise passagère, que le lointain aussi bien que le proche devienne tissu, et l'oiseau en plein vol, et l'âme bousculée et le sang lui-même, que le sang qui coule devienne tissu et ennui et esclavage et chose commune, quelconque, monotone⁷⁰⁵.

L'enfermement de la langue répond à la monotonie de son usage. D'où l'invention d'expressions langagières, l'intégration de mots étrangers, l'abondance de créations lexicales dans l'œuvre. Chaque expression singulière, étrange et originale libère des chaînes de la société. Car, « un esprit enfermé dans le langage est en prison »⁷⁰⁶. Le poète ne doit pas se laisser enfermer dans les idées et les mentalités des autres, il doit s'en défaire pour s'assumer et s'épanouir.

L'enfermement est un état relatif pour les personnes qui ne sont pas dans une situation carcérale donnée. Cet état naît du fait que c'est la société qui détermine les limites des possibilités des hommes. Certes, sans ces limites, le monde serait « tout spasme ». Mais dans le domaine de la littérature et de l'art, pour que le génie se dévoile, il lui faut de « l'espace », de « l'immensité » sans borne.

8.3 L'esthétique de la nuit

La nuit et le jour sont des phénomènes naturels qui rythment le cycle de la vie. La nuit comme le jour a un effet sur les comportements des êtres vivants (dans le sens naturel du terme). Le temps de la nuit chez Michaux est un moment où l'espace se réduit. En effet, la nuit contraint d'une certaine manière à l'homme de s'enfermer dans sa maison en attente du jour. La nuit devient alors un moment difficile à vivre.

⁷⁰⁵ *Part des traits*, OC, III, p. 1281.

⁷⁰⁶ WEIL Simone : « La personne et le sacré », *Ecrits de Londres et dernières lettres*, 1957, p. 33.

APRÈS L'ACCIDENT

Le problème de la nuit reste entier. Comment la traverser, chaque fois la traverser tout entière ?

Que mes secondes sont lourdes ! Jamais je ne les aurais crues si lourdes. Instants éléphantiasiques.

Loin de tout, rien en vue et pourtant comme si sans cesse on disait, on répétait : Labrador, Labrador, Labrador, Labrador, Labrador, Labrador.

Une poche me brasse. Pas de fond. Pas de portes, et moi comme un long boa égaré. J'ai perdu même mes ennemis.

Oh espace, espace abstrait.

Calme, calme qui roule des trains. Calme monumentalement vide. Plus de pointe. Quille poussée. Quille bercée. Evanoui à la terre...⁷⁰⁷.

La réduction de l'espace du poète par la nuit, fait de ce moment, un temps insupportable et malaisé. La nuit apparaît comme une condamnation, un moment de pénitence.

Chaque nuit, par condamnation, une petite charrue laboure en ma moelle un petit sillon, petit, petit, mais qui ne sera jamais comblé, jamais plus.

Le labouré-vivant espère encore. Par moments, la vie lui semble belle.

Cependant un nouveau soir étant arrivé, un grand engorgement d'îles, que j'accumulai secrètement en mon dos crève dans un immense frémissement. Il y a une minute de bascule, une minute de profond renverse-malheur, et la nuit s'achève dans un gouffre d'oubli.

C'est alors que se trace, un peu plus profond, le petit sillon chaque fois un peu plus profond⁷⁰⁸.

Chaque nuit correspond à une peine expiatoire chez le poète. Car, la nuit et le jour sont des phénomènes qui ne sont pas soumis au contrôle de l'être humain. La nuit

⁷⁰⁷ *Face aux verrous*, OC, II, p. 490.

⁷⁰⁸ « Personnel », *Face aux verrous*, OC, II, p. 475.

s'impose et contraint l'homme à se reposer ou du moins à changer son comportement, puisque son champ de vision est réduit, son énergie physique est aussi réduite.

La nuit est un grand espace cubique. Résistant. Extrêmement résistant. Entassement de murs et en tous sens, qui vous limitent, qui veulent vous limiter. Ce qu'il ne faut pas accepter.

Moi, je n'en sors pas. Que d'obstacles pourtant j'ai déjà renversés.

Que de murs bousculés. Mais il en reste. Oh ! pour ça, il en reste. En ce moment je fais surtout la guerre des plafonds⁷⁰⁹.

Les limites qu'impose la nuit au poète sont aussi spatiales. Le poète s'engage dans des activités mentales qui le délivrent de la clausturation de la nuit.

La nuit vécue dans l'espace clos et restreint de la chambre ne ressemble pas à celle vécue dans l'extériorité, au moment où, par exemple, se trouvant sur un bateau, Michaux est entouré de l'immensité de la mer. Si « la chambre en ma vie nocturne » a les qualités d'un espace protecteur, les murs de la chambre suffoquent et emprisonnent le rêveur de jour, le peu d'espace qu'elle offre menaçant de la paralysie celui qui y loge longtemps. Il s'agit maintenant d'une nuit qui doit compenser, par sa profondeur, le manque d'espace et qui est censée faire tomber les murs et libérer le rêveur : « sous le plafond bas de ma petite chambre, est ma nuit, gouffre profond ». L'obscurité offre une compensation à celui qui accepte de s'y aventurer, à savoir un espace illimité qu'il peut parcourir en toute liberté, sans effort et sans peur des conséquences de ses actes, et qui s'oppose à l'étroitesse des quelques mètres carrés délimités par les murs de la chambre. Un nombre infini de créatures qui décrivent des mouvements ahurissants s'enchaînent dans le noir de la chambre [...] ⁷¹⁰.

Le poète ouvre son esprit à d'autres espaces qui agrandissent son champ de vision et d'action : le rêve et les images mentales. « La vue est maintenant une vue à l'intérieur et l'obscurité devient condition obligatoire pour la création rêvée » ⁷¹¹.

⁷⁰⁹ « Apparitions », *La vie dans les plis*, OC, II, p. 183.

⁷¹⁰ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 72.

⁷¹¹ *Ibidem*, 2015, p. 73.

Il y a apparemment, chez Michaux deux types prédominants de regard : le regard diurne et le regard nocturne. Si le regard diurne est un regard tourné vers l'extérieur, le regard nocturne se manifeste à partir du moment où rien ne peut plus être vu, où le dehors, encombrant à cause de ses formes pesantes et étouffé par leur mimétisme, n'agit plus sur la sensibilité du contemplateur. Les yeux tournés vers l'obscurité, l'observateur choisit de faire de la nuit la toile de fond des apparitions qui, répondant à son appel, envahiront l'espace⁷¹².

La nuit qui est censée arrêter les activités physiques et mentales pour le repos du corps et la régénérescence des cellules favorise une expédition dans des activités mentales phénoménales. La nuit devient source de rêve et d'inspiration poétique.

La nuit, dans le sommeil, l'attention volontaire, l'inhibition est suspendue.

Les mouvements-désirs irréalisés, les morceaux d'homme sacrifiés cessent d'être repoussés de la conscience.

Le rêve est la rentrée de l'inconscient dans le conscient. Le rêve est l'apparition du morceau d'homme sacrifié⁷¹³.

La nuit, le temps de repos devient le temps pour régler ses comptes avec les autorités et s'adonner à ses fantasmes. Elle confère au poète une certaine invulnérabilité face à ses adversaires de la journée. Le filtre de l'obscurité crée la métamorphose de l'être faible en un être fort et débordant d'énergie. La nuit garantit l'accomplissement des choses qu'on ne peut faire dans la journée.

MON ROI

Dans ma nuit, j'assiège mon Roi, je me lève progressivement et je lui tords le cou.

Il reprend des forces, je reviens sur lui, et lui tords le cou une fois de plus.

Je le secoue comme un vieux prunier, et sa couronne tremble sur sa tête.

⁷¹² *Ibidem*, 2015, p. 48.

⁷¹³ H. M. : « Les Rêves et la Jambe », *Premiers écrits*, OC, I, p. 23.

Et pourtant, c'est moi Roi, je le sais et il le sait, et c'est bien sûr que je suis à son service.

Cependant dans la nuit, la passion de mes mains l'étrangle sans répit. Point de lâcheté pourtant, j'arrive les mains nues et je serre son cou de Roi.

Et c'est mon Roi, que j'étrangle vainement depuis si longtemps dans le secret de ma petite chambre ; sa face d'abord bleuie, après peu de temps redevient naturel, et sa tête se relève, chaque nuit, chaque nuit.

Dans le secret de ma petite chambre, je pète à la figure de mon Roi. Ensuite j'éclate de rire. Il essaie de montrer un front serein, et lavé de toute injure. Mais je lui pète sans discontinuer à la figure, sauf pour me retourner vers lui, et éclater de rire à sa noble face, qui essaie de garder de la majesté.

C'est ainsi que je me conduis avec lui ; commencement sans fin de ma vie obscure.

La nuit remue, OC, I, p. 422.

La nuit et l'obscurité agissent comme des éléments générateurs de puissance chez les personnes ordinaires. Le tout-puissant « Roi » qui a tous les pouvoirs est réduit à une personne sans armée, ni garde à la merci de vulgaire voyou. Les tendances sont inversées pendant la nuit. « A la lumière du jour l'être est petit, fragile, maladif, immobile. L'obscurité le rend fort, multiple, sportif, agressif »⁷¹⁴. L'autorité perd de sa puissance et le sujet en acquiert. Le sujet devient celui qui contrôle et gère la situation. Michaux affirme dans *Version inédite d'« Émergences-résurgences »* : « La nuit, bon habitat. J'étais chez moi ». La nuit offre plus d'autorité. L'ordre hiérarchique est bouleversé. C'est en général, l'ordre des choses qui est perturbé.

LA NUIT VENUE, DANS AVILA⁷¹⁵

... et j'entrai dans un merveilleux irréel. En effet, Avila, où j'étais arrivé dans le soir, à cette heure tardive, sous un ciel bourré d'étoiles, comme un dessin de fou, pur plateau hautement fortifié, était composée de quatre absurdités.

⁷¹⁴ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 83.

⁷¹⁵ En marge de *Vent et poussières*, OC, III, p. 217-218.

D'abord, elle était entourée de tous côtés par la mer. Une mer de lait. Sans doute, des faits dans ma mémoire entrent en rébellion, se mettent à discuter. La mer, en ces lieux ! N'empêche, la mer est là, entourant de tous côtés la noble ville, fermée de remparts, où je marche dans les hauteurs.

Les bruits de la ville sortent et ne reviennent pas, l'abîme autour les garde.

Deuxième absurdité. Par moments, d'une sorte de baie qu'on devine viennent des coassements de grenouille. Des grenouilles dans la mer !

Troisième absurdité. Au loin, la grande barrière de glace de l'Antarctique.

Quatrième absurdité. Entre 7 et 9 heures du soir, vingt mille perroquets paraissent, habillés en hommes et un plus grand nombre en femmes, jacassent, puis disparaissent tous ensemble dans les pierres.

Passé 10 heures, vous avez l'Antarctique pour vous seul. Vous pouvez en profiter jusqu'au lendemain. Mais la cuisine épaisse comme du goudron que vous venez d'avaler vous oblige à regagner l'hôtel et à soigner votre ventre comme un enfant. Les bonnes paroles ne suffisent pas. Il faut le rentrer.

Non, on ne peut faire cela. Déjà on revient sur ses pas. Il serait fou de se détacher du spectacle inouï (dont on ne veut savoir l'explication il y a) qui — sait-on jamais ? — pourrait n'avoir pas de lendemain.

L'air est pur et glacé, immobile, destiné à la contemplation et parfaitement sec.

Sur la tête, le ciel d'Arabie, le ciel qui fit les astronomes de la Chaldée, un ciel où toutes les étoiles qu'on peut voir à l'œil cette ville-plateau qui — pas d'autre issu — vous projette sur Dieu.

Le matin, cartes consultées, on s'apercevra que ce sont les crêtes enneigées des monts Gredos, un des plus beaux spectacles qui soient.

La nuit produit des effets hallucinogènes sur le poète. Des images mentales se mettent en place et donne un autre aperçu de la nuit. L'imaginaire du poète se déculpe avec le rêve. La nuit et le rêve nourrissent les désirs de Michaux vis-à-vis de l'espace. Les objets de l'espace sont disposés selon des principes de l'imaginaire. C'est le moment des fantaisies et des choses hors normes.

La nuit durant le sommeil, qui n'est qu'en partie sommeil, les spectacles d'une amoralité sans borne sont présentés, mais sans scandale, sans fanfaronnade et jusque dans les détails paraît une conduite éhontée où l'on ne suit qu'un étrange scandaleux bon plaisir... si bien, si irréprochable (de jour), et malgré de constantes lectures et des réunions puritaines et tendancieuses, n'arrivent pas, tant qu'ils le disent, ou le montrent, à s'indigner dans la vie réelle diurne des faits divers criminels, ignobles, honteux et immoraux qui s'y produisent⁷¹⁶.

La nuit devient alors un des moments privilégiés du poète : c'est un moment « sans borne », sans interdit. Chaque nuit, il s'adonne à ses désirs, il règle ses comptes avec l'autorité ou il s'évade dans ses rêves.

Cette nuit, ça été la nuit des horizons. D'abord un bateau sur la mer surgit. Le temps était mauvais. Ensuite la mer me fut cachée par un grand boulevard⁷¹⁷.

Michaux a même écrit un poème dans lequel il fait les éloges de la Nuit⁷¹⁸. La nuit est le lieu des possibles.

Toute la longue nuit, je pousse une brouette...lourde, lourde. Et sur cette brouette se pose un très gros crapaud, pesant... pesant, et sa masse augmente avec la nuit, atteignant pour finir l'encombrement d'un porc. Pour un crapaud avoir une masse pareille est exceptionnel, et offrir à la vue et à la peine d'un pauvre homme qui voudrait plutôt dormir la charge de cette masse est tout à fait exceptionnel.

De gigantesques élytres, et quelques énormes pattes d'insectes entrecroisés d'un vert éclatant, apparurent sur le mur de ma chambre, étrange panoplie. Ces verts rutilant, segments, morceaux et membres divers ne se lièrent pas en forme de corps. Ils restèrent comme les dépouilles respectées d'un noble insecte qui succomba au nombre⁷¹⁹.

La nuit correspond ici à un moment de prédilection de la métamorphose. Tilea Monica remarque que tout comme la nuit, le brouillard, l'ombre et la monotonie sont des

⁷¹⁶ « Le Rideau des rêves », *Façon d'endormi, façon d'éveillé*, I, OC, III, p. 453.

⁷¹⁷ « Le sportif au lit », *La nuit remue*, OC, I, p. 429.

⁷¹⁸ Poème étudié plus haut dans le premier chapitre de la thèse.

⁷¹⁹ « Le sportif au lit », *La nuit remue*, OC, I, p. 428.

clés de voûte du poëin de Michaux⁷²⁰. Dans *Façon d'endormi, façon d'éveillé, I*, Michaux écrit :

L'homme de nuit en moi n'a pas appris et ne sait toujours pas que ma situation a changé. En me réveillant le matin ou au cours de la nuit, le décalage est frappant entre l'individu que communément je suis de nuit et celui que je suis devenu de jour et qui fonctionne, vit et ressent, avec des façons et un style sensiblement différents⁷²¹.

8.4 La représentation de l'espace entre métamorphose et imaginaire

L'espace chez Michaux revêt deux aspects : l'espace intérieur (l'espace du dedans) celui de l'intériorité du poète ou de l'être, et l'espace extérieur celui qui l'environne et l'entoure. « L'espace, mais vous ne pouvez concevoir cet horrible en dedans – en dehors qu'est le vrai espace »⁷²². Selon Monica Tilea :

L'espace du dedans, tel qu'il est constamment figuré et défiguré dans l'œuvre de Michaux, ne renvoie pas uniquement à l'intériorité du sujet puisqu'il comprend tout espace caché, protégé, isolé (du moins en apparence). Ainsi, il peut prendre la forme d'une pomme, d'une maison, d'une boule, d'une cave, etc., espaces clos et protecteurs que Michaux utilise pour y déployer son intériorité, pour se défendre des agressions venues de l'extérieur⁷²³.

C'est dans cette polarité spatiale que se crée la poésie de Michaux. L'espace du dedans est le centre de l'imaginaire et son exploration reste une introspection de l'être. Par contre, l'espace du dehors nécessite, des déplacements, des voyages. « Pour que l'être puisse établir sa demeure dans le monde, il faut que lui soit donnée une part d'espace assez centrée pour qu'il ne risque pas de se perdre, mais assez vaste pour qu'il puisse s'étendre et se mouvoir »⁷²⁴.

⁷²⁰ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 48-49.

⁷²¹ *Façon d'endormi, façon d'éveillé, I*, « Le rideau et les rêves », OC, III, p. 452.

⁷²² « L'espace aux ombres », *Face aux verrous*, OC, II, p. 525.

⁷²³ TILEA Monica : *Op cit*, p. 25.

⁷²⁴ *Ibidem*, p. 26.

« Qu'il s'agisse de Rimbaud, "pressé de trouver le lieu et la formule", puis, au vingtième siècle, de Saint-John Perse, en quête du "lieu vrai", de René Char pénétrant en même temps dans "l'arrière-pays" provençal et dans celui de la poésie, ou d'Yves Bonnefoy, allant du "vrai lieu" vers ce qu'il nomme aussi "l'arrière pays", lorsque ces poètes, qui n'ont plus la foi, explorent la terre, la quête d'un lieu, c'est-à-dire d'un repère, d'un point d'ancrage dans l'indifférencié de l'espace de l'espace, est indissociable de la recherche d'une forme absolue⁷²⁵.

L'espace reste un des éléments importants où se réalise l'écriture poétique.

Tout poème est objet symbolique complexe de plusieurs points de vue. D'abord, comme tout texte, il existe en tant qu'objet : il a une existence matérielle, sous forme de transcription, de « partition », indépendante des lectures et des interprétations qui peuvent en être proposées. Il renvoie aussi au monde, nous en parle, où crée un monde d'objets, dont l'existence concrète est peut-être illusoire, mais réelle dans l'espace du texte⁷²⁶.

Le *faire* d'une œuvre est strictement lié aux activités perceptives du créateur. La conscience créatrice perçoit la nature dans sa polarité sensible, s'en nourrit et l'affronte. Quels que soient les rapports de créateur avec celle-ci, qu'il se trouve en accord avec elle ou qu'il la refuse constamment ; il y a toujours un contact entre lui et l'extériorité. L'activité créatrice part de l'expérience du contact concret avec la nature sensible et elle vise le caché, l'invisible, ce qui n'est pas encore là mais qui, grâce au potentiel métamorphosant de l'objet contemplé, pourrait, à n'importe quel moment, surprendre avec son apparition⁷²⁷.

Les voyages de Michaux à travers le monde sont un réservoir immense de la matière expressive. Les éléments de l'environnement immédiat du poète et les localités du monde qu'il a visités apparaissent dans ses textes et construisent sa poésie. Une poésie qui voyage à travers les continents, les peuples, les cultures et les langues du monde.

[...] Car les œuvres ne sont pas nées seulement en temps, mais aussi en des lieux, les écrivains ont vécu dans l'espace comme dans la durée ; ils

⁷²⁵ GUERMES Sophie : *La poésie moderne : Essai sur le lieu caché*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 15-16.

⁷²⁶ GARDES-TAMINE Joëlle : *La stylistique*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 46.

⁷²⁷ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en - mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 19.

se répartissent autant en pays, en provinces et en terroirs qu'en siècles, en générations et en écoles. L'activité littéraire se situe parmi toutes les activités humaines qui, entrant comme éléments dans l'aspect de la terre, et avec, cela influencées par le milieu terrestre où elles s'exercent, sont à ce double titre objet de connaissance géographique⁷²⁸.

L'environnement immédiat est le premier pourvoyeur d'éléments géographiques dans les textes littéraires. Puisque Michaux a passé une bonne partie de sa vie en Belgique et France, les endroits évoquant ces pays sont abondants dans l'œuvre.

[...]À Bruxelles, où nous demeurions à quelque cent mètres l'un de l'autre, elle m'apparaissait souvent tout d'un coup à la lisière d'un mur, me regardait bien dans les prunelles. C'était très doux. Mais quand je fus à Paris, à trois cent quinze kilomètres... c'était trop pour toi, je t'excuse, sois en sûre. Je me demande au fait jusqu'où elle m'eût aimé. À Nancy m'eût-elle aimé ? À Anvers m'eût-elle aimé⁷²⁹ ?

Certaines villes de l'Europe sont aussi évoquées : Thun⁷³⁰, Budapest⁷³¹, Berlin⁷³², Londres⁷³³, Saint-Pétersbourg⁷³⁴ etc.

La découverte de l'Amérique par son voyage en Équateur a enrichi ses connaissances géographiques, sociologiques et son lexique. Son recueil de poèmes *Ecuador* raconte un récit de voyage où les localités du pays sont évoquées : la cordillère des Andes, Quito⁷³⁵, le château de Pacifico Chiriboga, le lac de San Pablo⁷³⁶, etc. De plus, le recueil est empreint de mots espagnols. Michaux choisit d'écrire le mot « boa » avec un déterminant féminin comme en espagnol.

Obligés hier par une nuit soudaine à nous amarrer à une playa (île de sable dans le fleuve) en pleine tempête, par une pluie torrentielle, par une crue qui montait rapide, éboulait sans cesse la playa, dont des paquets de terre croulaient en nous éclaboussant, qui menaçait de disparaître toute ; sans lumière, quasi sans armes ; dans le péril de la

⁷²⁸ FERRÉ André : *Géographie littéraire*, Paris, Sagittaire, 1946, p. 9.

⁷²⁹ *Qui je fus*, OC, I, p. 90.

⁷³⁰ « Baakadbar III », *Textes épars 1929-1931*, OC, I, p. 258.

⁷³¹ « La jeune fille de Budapest », *Plume précédé de lointain intérieur*, OC, I, p. 597.

⁷³² « Fils de morne », *Qui je fus*, OC, I, p. 125.

⁷³³ « Echo », *Textes non repris en 1927*, OC, I, p. 135.

⁷³⁴ *Ibidem*

⁷³⁵ « Quito », *Ecuador*, OC, I, p. 153.

⁷³⁶ « Le lac de San Pablo », *Ecuador*, OC, I, p. 196.

boa, la boa s'élève sur l'eau, entre dans le tunnel du pamakari (où nous tâchions de dormir sur des sacs de riz, bien tassés, durs comme pierre), la boa entre, prend du mangeable, le roule, s'en retourne à l'eau avec ; dans le péril d'être emportés tout d'un coup et charriés contre un arbre mort comme il y en a tant sur le Napo, immenses, brandissant un tas de branches lisses, et rugissant en travers du courant ; dans celui d'être jetés à la forêt qui fourmille de tigrillos et de tigres, de serpent, de la vibora chuchupi surtout qui ne sort que la nuit, la plus terrible, grosse comme le bras, caquette comme la poule, le jour mise dans un trou qu'elle se fait, mais si le loisir lui a manqué de faire son trou avant la fin de la nuit elle reste alors le jour suivant, là où elle se trouve, accumuler ses anneaux les uns sur les autres, et dormant ; dans le péril d'un plus grand empoisonneur encore, le chuchora machacu, insecte baudruche, qui a la forme — c'est saisissant — de la tête de l'hippopotame (et tout à fait en arrière sont des petits yeux noirs insignifiants), à moitié aveugle, qui vole la lancette en avant, qui la plante à fond, tout droit où il rencontre de la résistance, s'y empale et y injecte un liquide qui ne pardonne pas.

Ecuador, OC, I, p. 223-224.

Les mots espagnols sont intégrés dans « ce poème-récit »⁷³⁷ pour exprimer une certaine authenticité des éléments qui y sont exposés. Par ailleurs, « Il y a des belles traductions, peut-être ; il n'y en a pas de fidèle »⁷³⁸. La traduction d'une expression d'une langue à une autre ne rend pas forcément exactement l'idée exprimée et l'originalité rapportée. De ce fait s'exprimer en espagnol dans certains contextes est plus une nécessité de l'expression logique de la pensée qu'une fantaisie d'écrivain. Les différents peuples qui composent l'Équateur sont aussi évoqués :

Tous les volcans fonctionnèrent, s'en donnèrent, et remirent l'Équateur en gros dans l'état où il se trouvait auparavant. Les Espagnols revenant pour la quatrième fois et n'écoulant naturellement rien des Incas, qui avaient remplacé la population indigène, pour un peu eussent fusillé comme traître ces braves gens de leurs compatriotes qui étaient venus en 1511, et qui comme un seul homme crurent à l'œuvre de Démon. Les Incas croyaient que les Guanans leur en avaient

⁷³⁷ « Idole », *Textes épars 1938-1939*, OC, I, p. 696.

⁷³⁸ FRANCE Anatole : *le lys rouge*, Paris, Gallimard, Édition de Marie-Claire Bancquart, 1992, p. 92.

conté sornette pour ne pas payer l'impôt et depuis lors disent avec mépris, ce qui est devenu proverbe : « Si la montagne aide les pauvres, c'est sans le savoir. »

Ecuador, OC, I, p. 164.

Il y a aussi des localités de l'Amérique du nord qui sont évoquées : Chicago⁷³⁹, Hollywood⁷⁴⁰, New York⁷⁴¹, Port-Léon⁷⁴² (Floride) etc.

[...] De San Francisco à Yokohama, il y a beaucoup de poissons
Ils se battent, ils se mangent, mais il reste toujours beaucoup de
poissons : Les reins, docteur⁷⁴³.

La quête insatiable de la découverte de nouveaux horizons a fait de Michaux, un voyageur qui ne se lasse pas des périples des expéditions.

Depuis quelques mois, c'était un autre grand voyage que HM avait en tête. Le seul qu'il n'ait jamais voulu faire de loin. Celui qu'il projetait et retardait depuis longtemps. Enfin « son voyage ». Il l'avait toujours dit, l'Asie était sa rêverie majeure. L'Inde d'abord, la Chine ensuite.

Il ne cherchait pas seulement à fuir la Belgique. C'était l'Europe dont il voulait sortir, de son influence, de son aire. Et l'Europe, on la retrouvait pour une part jusqu'en Amérique du Sud. Il était en Équateur en 1928, qu'il annonçait à Hellens : « Ne me croyez pas guéri des voyages. Je compte bien l'année prochaine (vers la fin) être en Extrême-Orient, par exemple, je n'ai pas trouvé encore le moyen, je n'ai du reste jamais eu un bon moyen. » Ecuador, cela avait été une étape contingente. L'Inde, la Chine, ce seraient des stations nécessaires⁷⁴⁴.

Après l'Amérique vient l'Asie dont l'évocation des localités fait allusion à la culture chinoise, japonaise et indienne.

En Chine tout a de la saveur. La musique, confiance et joie et entrain, est l'émotion même de vivre⁷⁴⁵.

⁷³⁹ « Fils de morne », *Qui je fus*, OC, I, p. 125.

⁷⁴⁰ « Fils de morne », *Qui je fus*, OC, I, p. 123.

⁷⁴¹ « Tranches de savoir », *Face aux verrous*, OC, II, p. 451.

⁷⁴² « Baakadbar III », *Textes épars 1929-1931*, OC, I, p. 258.

⁷⁴³ *En marge de « La nuit remue »*, OC, I, p. 513.

⁷⁴⁴ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 203.

⁷⁴⁵ « Portrait du Chinois », *Textes épars 1936-1938*, OC, I, p. 540.

Le continent africain est représenté par ses grandes villes « Casablanca⁷⁴⁶ », « Dakar⁷⁴⁷ » ; ses grands fleuves, « Mayumbé⁷⁴⁸ » ; sa végétation « baobabs »⁷⁴⁹, « Okoumé »⁷⁵⁰ etc.

La quête perpétuelle de l'insolite et de l'ailleurs se révèle comme une source inépuisable de richesses culturelles qui font de Michaux un poète dont l'œuvre traverse les cultures et les continents.

Le poème « Nature » de Michaux est une sorte de tour du monde où le poète évoque les sites influents des régions de certains pays.

LA NATURE

Je ne sais pas si les arbres parlent ni les maisons. Mais moi en tout cas, je leur parle, oh pas du langage de jeune fille, non plutôt ceci :

Eh bien, arbre là, grand platane, qu'est-ce que ça te dirait d'être arraché, d'être jeté en l'air sans dessus dessous, trente ou quarante fois et d'aller faire un petit tour mouvementé au-dessus de la forêt que je suis sûr tu ne connais pas, quoi que tu y aies depuis longtemps déjà des feuilles tendues plus larges que des oreilles, hein ?

Seine, petite Seine, si on te lançait en l'air, qu'on t'envoyait un peu du côté de Poitiers, ou du Puy-de-Dôme, où ils manquent tellement d'eau justement ?

Et l'Escaut, hein, voyons, tu avances ou tu recules ? Un peu de mouvement, tu crois, ça ne te ferait pas de bien ?

Petit bateau de pêche dans le port, si on vous lançait tout d'un coup dans le large. Est-ce que vous auriez peur du mauvais temps par hasard, peur de rencontrer avec brusquerie l'eau, où vous trouvez pourtant le moyen de faire vos petits profits.

Mosquée de Soliman, gros crapaud de Stamboul.

Cathédrale de Saint-Marc, toi vieille grenouille aussi, si on t'arrachait de Venise et de tous ses pigeons et qu'on te mît, voyons dans l'étang d'Henghein par exemple, où les monuments sont encore si

⁷⁴⁶ « Plume à Casablanca », *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 638.

⁷⁴⁷ « Télégramme de Dakar », *Op cit*, p. 600.

⁷⁴⁸ « Principes d'enfant », *Qui je fus*, OC, I, p. 102.

⁷⁴⁹ « Télégramme de Dakar », *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 600.

⁷⁵⁰ « Quelque part, quelqu'un », *Textes épars 1936-1938*, OC, I, p. 555.

rare, on peut le dire.

Cordillère des Andes, longue échine de l'Amérique, si on t'extirpait quelque morceau, c'est si plat la Campine, si désolée, tu y ferais ton gros dos, ce serait merveilleux, ou en Sibérie, du coup qu'il ferait froid sur les sommets.

Et Vésuve, assez longtemps que tu as assis ta réputation sur Herculaneum et Pompéi. Il n'y a plus grand chose à détruire dans ces parages. Si l'on te mettait en Belgique, c'est là qu'il y aurait du travail pour toi ; ça fourmille de gens, de maisons, de villes. Ça n'est qu'un nid ce pays-là.

Ça ne tenterait pas le Fusi Yama, peut-être ?

Les Icebergs, la calotte polaire de l'Arctique ne se sentiraient-ils aucune envie de venir geler les nez coupants des Arabes en tripolitaine ? C'est alors que le turban viendrait à point... et deux plutôt qu'un...

Et quelques bons marais autour de l'Acropole, avec son roc, son Dorique, et sa poussière de sable... où à New York, les constructions sont si dépourvues de pilotis de ce côté-là.

Et un ou deux bras furieux de l'Amazone à Berne s où les gens sont si tranquilles...

Les bras de l'Amazone sont où ils doivent être. Oh, on le sait, on ne le sait que trop, on n'est pas tellement ignorant. Mais tout de même, ne fut-ce qu'un jour, un instant...

En marge de « Plume », OC, I, p.674.

L'Europe, L'Amérique, l'Asie et l'Afrique ont fourni au vocabulaire de Michaux des éléments nouveaux qui ont conforté la fluidité de la matière expressive. Les poèmes de Michaux importent des mots et expressions des langues des régions que le poète a visitées. C'est un lexique qui dévoile les connaissances linguistiques et culturelles des peuples des pays explorés par le poète : l'italien, l'anglais, l'espagnol, l'allemand, le chinois. Il faut souligner que les mots évoquant les localités visitées sont abondants dans l'œuvre par rapport à l'usage de mots étrangers. De certaines langues comme l'hindi, le poète a été beaucoup séduit par le rythme des textes religieux ou mystiques⁷⁵¹.

⁷⁵¹ Ce qui est étudié plus tard dans la deuxième partie.

Cependant, il convient de souligner que l'œuvre littéraire est un produit de l'imagination. De ce fait, la perception de l'espace dans les textes littéraires inspirés par les voyages et la représentation des territoires visités est plus ou moins affectée par l'imaginaire littéraire. Comment l'espace se déploie-t-il dans un tel univers à cheval entre le réel et l'imaginaire ?

8.4.1 Le poète et l'espace

L'espace dans la création littéraire peut-être perçu sous deux aspects : le lieu de formation de la conscience créatrice et/ou le matériau qui alimente l'œuvre. « L'extériorité est non seulement objet de contemplation, mais aussi source d'énergie créatrice et de matériaux ». ⁷⁵² Selon Michaux : « On reçoit l'espace comme une purification. [...] Il y a dans l'espace, dans la distance, quelque chose de particulier pour le méditant » ⁷⁵³.

La découverte des autres contrées de la terre fut une quête presque insatiable de Michaux. Il a visité plusieurs pays et continents. Les pays de l'Europe sa terre natale, l'Amérique, l'Asie, l'Afrique ont été visités à tour de rôle. Chaque fin de voyage était le commencement d'une autre aventure. Il lui fallait toujours découvrir de nouveaux horizons, explorer des territoires inconnus.

Cette quête insatiable de la découverte de nouveaux horizons a fait de Michaux, un voyageur qui ne se lasse pas des périples des expéditions. « Depuis quelques mois, c'était un autre grand voyage que HM avait en tête. Le seul qu'il n'ait jamais voulu faire de loin. Celui qu'il projetait et retardait depuis longtemps. Enfin « son voyage ». Il l'avait toujours dit, l'Asie était sa rêverie majeure. L'Inde d'abord, la Chine ensuite. Il ne cherchait pas seulement à fuir la Belgique. C'était l'Europe dont il voulait sortir, de son influence, de son aire. Et l'Europe, on la retrouvait pour une part jusqu'en Amérique du Sud. Il était en Équateur en 1928, qu'il annonçait à Hellens : « Ne me croyez pas guéri des voyages. Je compte bien l'année prochaine (vers la fin) être en Extrême-Orient, par exemple, je n'ai pas trouvé encore le moyen, je n'ai du reste jamais eu un bon moyen. »

⁷⁵² TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 20.

⁷⁵³ « Le dépouillement par l'espace », *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, OC, III, p. 379.

Ecuador, cela avait été une étape contingente. L'Inde, la Chine, ce seraient des stations nécessaires »⁷⁵⁴.

La rencontre de nouveaux territoires reste un élément clé dans la réalisation de l'être. Certains territoires sont observés et décrits (la population aussi)⁷⁵⁵ pendant que d'autres⁷⁵⁶ sont relégués au portrait de la population qui les compose. L'influence des espaces visités sur le lexique du poète est remarquable. *Ecuador* est empreint de mots espagnols : « Un poco romantico »⁷⁵⁷, « Se puede pasar el rio »⁷⁵⁸, « hacienda »⁷⁵⁹, « patio »⁷⁶⁰, etc., suivis ou non de traduction.

Cependant, l'évocation de ces territoires est loin de la contemplation et la célébration habituelle du paysage que font les poètes. C'est plutôt une sorte d'expression avec des jugements de valeur (neutre ou péjorative). L'on assiste à une simple description qui met ensemble les beautés et les laideurs de l'endroit évoqué.

EN BELGIQUE

Non loin de la ville, il y avait un étang. De grandes guirlandes de robes et de rires.

Voilà comme il était.

Non loin de la ville était une forêt de grands arbres ; c'étaient vraiment des unijambes, voilà ce qu'ils étaient, d'immense unijambes.

Non loin de la ville était une campagne plantée de maisons. Car c'est comme ça qu'il est ce pays triste et surpeuplé où il a vécu.

Un mal de la terre : elle champignonne. Du mortier de maison lui sort de tous côtés. Et les maisons restent.

Non loin une campagne argileuse, qui clapote sous le pied, terre à grenouilles.

Partout, immense, mais pas vide Qu'est-ce qui est vide dans ce pays ? N'importe où l'on plonge la main on en tire une betterave, ou des pommes de terre, ou un navet ou un rutabaga ; de la bourre d'estomac ; pour le bétail et pour toute cette race mangeuse de farineux,

⁷⁵⁴ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 203.

⁷⁵⁵ Voir *Ecuador*. Dans ce recueil de poèmes-récits de voyage, Michaux décrit l'Equateur et fait le « portrait » des peuples qui y vivent.

⁷⁵⁶ « Arrivée à la ferme de Guadalupe », *Ecuador*, OC, I, p. 160-161.

⁷⁵⁷ Un peu romantique

⁷⁵⁸ Vous pouvez traverser la rivière

⁷⁵⁹ Ce mot est employé dans les deux langues

⁷⁶⁰ Cour

autant qu'il se peut et de lourdeur.

Quelques rivières sales, lentes, défaites et qui ne savent où aller. Cheminez, cercueil !

Des petits bois de sapins. Le sapin : l'arbre sec, l'arbre avare, piquant et pouilleux et collant et les araignées y pullulent.

Non loin, une autre campagne, une campagne de petites montagnes d'excursionnistes ; des files interminables montent, descendent en lacet, en colimaçon ; fourmis, fourmis de ce pays, laborieux, laborieux entre tous, et plein de mérite !

De grands dadais de pierre, voilà les missions de cette ville. Grands dadais, chaque étage. Et pas un ne se fera plus petit. Ils ont l'air tout à fait bête⁷⁶¹.

En voyant le titre du poème, l'on s'attend à des éloges de la Belgique (c'est le pays natal de Michaux). Mais, le pays est décrit avec des mots tels que : « triste et surpeuplé », « campagne argileuse », « rivières sales ». Alors que les textes qui évoquent les villes natales des écrivains abondent de louanges et de célébrations : entre autres nous pouvons citer : « Joal » de Léopold Sédar Senghor⁷⁶², Tarbes de Théophile Gautier⁷⁶³.

Même le sapin, l'un des seuls arbres qui résistent à l'hiver aussi rude qu'il soit, l'arbre qui suggère la fête de Noël ; le sapin qui a fait couler beaucoup d'encre, tant les écrivains ne se lassaient pas de le célébrer (« Les sapins » de Guillaume Apollinaire, « Les sapins de Noël » de Pernette Chaponnière), est présenté en ces termes : « le sapin : l'arbre sec, l'arbre avare ». De plus, c'est la connotation de « l'annonce de la mort » du sapin qui est mise en valeur dans ce poème, si l'on se réfère au dernier mot du paragraphe qui le précède « cercueil ». La végétation (les arbres sont des unijambes), le sol (argileux), les maisons (sont plantées) de la ville sont repoussants. Ce poème n'est pas une invitation à la rencontre de la Belgique.

Il voyage contre.

Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou

⁷⁶¹ « En Belgique », *Textes épars 1929-1931*, OC, I, p. 268.

⁷⁶² Voir *Chants d'ombres*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

⁷⁶³ GAUTIER Théophile : *España*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1981, « Dans la Sierra », p. 484.

germanique ou d'habitudes belges.

Voyage d'expatriation⁷⁶⁴.

L'espace belge ne convient pas au poète, comme ses « propriétés » qu'il décrit en ces termes : « Dans mes propriétés tout est plat, rien ne bouge ; et s'il y a une forme ici ou là, d'où vient donc la lumière ? [...] »⁷⁶⁵. C'est un espace pauvre qui invite au voyage, à la découverte d'autres territoires plus fastueux.



Peintures et dessins, OC, I, p. 899.

La France est le pays voisin qui suscite le plus d'enthousiasme chez Michaux, alors il décide de s'y rendre⁷⁶⁶. Par contre, dans *Vents et poussières*, l'espace auvergnat⁷⁶⁷ n'est pas plus apprécié que la Belgique. Michaux écrit :

J'étais en Auvergne. Rien ne m'y émouvait. Étais-je mort ? Une obligation complexe m'y retenait, dans la pluie, dans le froid, au milieu d'un afflux triste de vacanciers à la petite bourse. Mais l'obligation me retenait, comme, sur le chemin de l'Afrique ensoleillée, un oiseau

⁷⁶⁴ H. M. : *Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*, OC, I, p. CXXXIII.

⁷⁶⁵ « Mes propriétés » *La nuit remue*, OC, I, p. 465.

⁷⁶⁶ En janvier 1924, Michaux s'installe à Paris. « Paris sera pour lui le lieu idéal de l'expatriation, un lieu d'où l'on part, où l'on revient, plutôt qu'un lieu d'installation. Un pays sans père, en somme, une patrie possible, puisqu'elle ne colle pas aux pieds, puisqu'on s'en décolle si facilement. Plus tard, en 1938, il se dira « Belge, de Paris ». À la fin de la guerre, rencontrant Soupault dans un restaurant, il dira son amour pour Paris, devenue « sa patrie ». En 1955, il se fera naturaliser français ». (Jean-Pierre Martin)

⁷⁶⁷ L'Auvergne est une ville de la France.

migrateur, arrêté dans un filet, attend, humide de rosée. [...]

C'est alors qu'un rocher qui occupait à ma fenêtre une part considérable du champ de ma vision, un rocher à pas trop grande distance, nu dégagé des éternels sapins d'Auvergne qui veulent se fourrer partout et monotoniser le pays [...] ⁷⁶⁸.

L'espace auvergnat n'est pas plus émouvant que celui de la Belgique. Le sapin garde toujours une connotation péjorative. Ici, c'est l'abondance du sapin qui est la cause de la monotonie du paysage. L'emploi de « monotoniser » ⁷⁶⁹, insiste sur le caractère imposant et envahissant des sapins dans l'espace auvergnat. Par ailleurs, le poète se compare à « un oiseau migrateur, arrêté dans un filet », tant les conditions climatiques réduisaient son champ d'action, de plus, le poète n'avait pas une vue dégagée pour profiter du paysage à distance, à cause d'un rocher à sa fenêtre. L'Auvergne depuis la chambre du poète est encore un territoire à éviter. D'où la nécessité d'explorer d'autres contrées, d'effectuer des voyages pour rencontrer des lieux plus attrayants et enchanteurs.

LA CORDILLERA DE LOS ANDES

La première impression est terrible et proche du désespoir.
L'horizon d'abord disparaît.
Les nuages ne sont pas tous plus haut que nous.
Infiniment et sans accidents, ce sont, où nous sommes,
Les hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent.

Ne soyons pas tellement anxieux.
C'est le mal de montagne que nous sentons,
L'affaire de quelques jours.
Le sol est noir et sans accueil.
Un sol venu du dedans.
Il ne s'intéresse pas aux plantes.
C'est une terre volcanique.
Nu ! Et les maisons noires par-dessus,
Lui laissent tout son nu ;
Le nu noir du mauvais.

⁷⁶⁸ « Vacances », OC, III, p. 175.

⁷⁶⁹ La création de néologismes est souvent fréquente chez Michaux.

Qui n'aime pas les nuages,
 Qu'il ne vienne pas à l'équateur.
 Ce sont le chien fidèle de la montagne,
 Grands chiens fidèles ;
 Couronnent hautement l'horizon.
 L'altitude du lieu est de 3000 mètres, qu'ils disent,
 Est dangereux qu'ils disent, pour le cœur, pour la respiration,
 pour l'estomac
 Et pour le corps tout entier de l'étranger⁷⁷⁰.

Ce passage relate une description plus ou moins réaliste de la cordillère des Andes avec certaines précisions telles que : « l'altitude du lieu est de 3000 mètres ». Le champ lexical de la description géographique est présent : « les hauts plateaux » v. 5 ; la « montagne » v. 7 ; « le sol est noir » v. 9 ; « c'est une terre volcanique ». C'est un poète debout sur les montagnes des Andes observant l'absence de l'horizon. La présence envahissante des nuages crée une atmosphère oppressante qui affecte la perception des lieux d'un malaise. La réception du lieu visité est parfois source de dualité dans le champ de la conscience du poète-voyageur.

LES PLATEAUX DE LA BALANCE

Je vais à la mer hors saison pour être seul, mais il fait froid, trop froid. Il s'ensuit un bourdonnement insupportable dans ma tête, le bourdonnement du problème que j'agite « si je reste, ou si je vais m'en aller ». Les voix de la nature se mêlent en mille murmures à mon embarras. Voilà pourquoi mes voyages sont si fatigants. Sur les deux plateaux de la balance, des poids sont constamment changés, déplacés, replacés, déplacés, replacés, si bien que je vois venir le soir comme si j'avais dans la journée soulevé des tombereaux ou poussé aux roues⁷⁷¹.

Le poète va à la mer hors saison pour être seul. Mais, il n'ignore pas non plus que le temps n'est pas propice à ce genre de promenade. Sur le lieu, il se retrouve dans un dilemme : les conditions météorologiques inhospitalières contre la quête de solitude.

⁷⁷⁰ *Ecuador*, OC, I, p. 154.

⁷⁷¹ «*En marge de « Vents et poussières »*, OC, III, p. 217.

L'agréable sensation que l'on ressent à la découverte de territoires (quelque fois inconnus) est substituée à une sensation assommante et embarrassante.

« À la géographie qui se borne aux facteurs objectifs de notre perception des lieux, il convient donc, selon Guy Debord, d'adjoindre une psychogéographie qui « se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus ». Se dégageraient ainsi des « unités d'ambiance », caractérisant le profil émotionnel de chaque zone urbaine, dont le relevé aboutirait à l'élaboration de véritables cartes psychogéographiques [...] »⁷⁷².

Certes, dans ce passage, il ne s'agit pas d'une zone urbaine, mais la théorie de la « psychogéographie » est applicable. L'espace semble réduit et étouffant. « Le sol est noir et sans accueil », car « il ne s'intéresse pas aux plantes ». L'inhospitalité des lieux est encore évoquée par les effets néfastes du mal de montagne sur le corps de l'étranger v.22-23. La quête d'espace plus attrayant, confortable, captivant et compatible avec la sensibilité du poète apparaît comme une utopie. C'est encore la désillusion qui s'installe. Plus loin, il écrit :

Mardi, mi-février.

Une contrée ou ville étrangère est aussi remarquable par ce qui lui manque que par le spécial de ce qu'elle possède. En voici une raison : ainsi que d'une œuvre d'art, il arrive que l'on dise : « c'est bien beau, mais il y manque je ne sais quels détails familiers pour être tout à fait vivante. » Une ville nouvelle, on n'arrive pas à tout à fait à y croire, et si le passage est au travers fut rapide, il n'en reste rien, et l'on dit : Ce voyage a passé comme un rêve », tout que nous joue l'exotisme.

Pour moi, depuis bientôt trois semaines que j'y suis, Quito ne me semble pas encore tout à fait réel, avec cette espèce d'homogénéité et de naturel que possède une ville que nous connaissons bien (si divers que soient ses aspects pour un étranger).

Ce qui manque à un spectacle étranger, et je dis donc étrange, ce n'est jamais la grandeur, c'est la petitesse.

Examinons donc mes impressions tranquillement, afin de

⁷⁷² COLLOT Michel : *Pour une géographie littéraire*, Paris, Cortis, 2014, p. 35.

savoir ce qui manque à Quito et sa région.

Il y manque des charrettes à bras, des sapins et des fourmis. Il n'y a aucun arbre, l'eucalyptus excepté, pas un bruit de roue en bois, ni charroi d'aucune sorte, ni chats dans la journée. (À ce propos les Incas n'avaient pas inventé la roue.)⁷⁷³.

La quête de l'ailleurs devient par moment, un repli sur soi. C'est l'espace du dedans qui est projeté sur l'espace du dehors. Le poète ne s'ouvre pas l'accueil de territoire qui s'offre à lui.

Chez Michaux, l'impossibilité de sortir de soi marque un échec d'ouverture qui est, lui aussi, source d'énergie créatrice. La participation de l'être au monde se fait par la sensibilité qui rend compte de l'appartenance du sujet à la substance universelle, dans un circuit continu qui va du sujet vers l'objet et revient au premier, en atténuant, à l'intérieur de l'œuvre, les caractéristiques qui font la différence entre le moi et le monde⁷⁷⁴.

Il reste plutôt dans son intérieur qui l'empêche de profiter de Quito. « L'exploration de l'altérité suppose une solitude intransigeante. Cette solitude, c'est la tentative de prise de distance du regard ethnocentrique ; c'est l'aptitude à la découverte d'un univers inconnu, selon une logique pluraliste. Le point de départ de cette expérience est, encore une fois, l'absence : "le voyage même dans les Iles, ou dans les grands espaces, ne fait jamais une vraie 'rupture', tant qu'on emporte sa Bible avec soi, ses souvenirs d'enfance et ses discours ordinaires"⁷⁷⁵ »⁷⁷⁶. Michaux reste mentalement enfermé dans son Europe, il ne s'ouvre pas à la découverte de la ville telle qu'elle se présente. Il n'évoque pas ce que la ville a de « remarquable », mais plutôt ce qui lui manque. À cet effet, Michaux compare Quito⁷⁷⁷ à une ville européenne (la ville qu'il connait le mieux) : « Il y manque des charrettes à bras, des sapins et des fourmis ». Des sapins qui plus haut étaient encombrants sont réclamés dans l'espace équatorien. Pourtant, c'est à la découverte d'autres espaces et territoires, d'autres objets et modes de

⁷⁷³ « La crise de la dimension », *Ecuador*, OC, I, p. 156-157.

⁷⁷⁴ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 30.

⁷⁷⁵ DELEUZE Gilles : *Pourparlers*, Paris, Edition de Minuit, 1990, p. 110.

⁷⁷⁶ MARCHETTI Marilia : « Crossing geographic borders : l'œuvre de Nicolas Bouvier », *Romance Notes*, Sept, 2011, Vol.51(3), p.371-387, [Peer Reviewed Journal] Cengage Learning, Inc p. 374-375.

⁷⁷⁷ À l'époque où l'Equateur commençait à se moderniser, c'était pendant les années 20.

vie que le voyage mène. Cette quête de l'ailleurs est-elle la recherche d'une autre Europe ? Une Europe revisitée ?

Certes, il y a toujours des comparaisons avec sa région d'origine, lorsqu'il s'agit d'appréhender un autre espace, une autre région. Mais ici l'étrangeté du territoire et l'exotisme représentent un obstacle à l'épanouissement du voyageur.

Jean Pierre Martin observe qu'Écuador n'est pas le journal d'un voyage, mais celui d'une « autoscopie » qui continue celle de *Qui je fus* (Martin 1994, 303). En se référant au même ouvrage, René Bertelé insiste sur le manque d'intérêt de l'auteur pour les descriptions des lieux et souligne que Michaux représente un type de voyageur qui ne s'intéresse qu'à ce qu'il peut lui-même posséder, intégrer à son monde intérieur (Bertelé 1965, 39-40)⁷⁷⁸.

L'enthousiasme de la rencontre de territoire nouveau est substitué à une comparaison sévère à son Europe natale ou est carrément rejeté.

René Bertelé met cette expérience sous le signe du refus qui représente, en effet, une caractéristique majeure du comportement de Michaux [...]. Le critique considère que Michaux « ne se laisse jamais tout à fait prendre par le voyage » (Bertelé 1965, 42), comme si sa résistance à l'extérieur serait le résultat d'un effort conscient et contrôlé qui répondrait à sa volonté de rendre impossible « toute emprise facile du monde extérieur sur lui » (Bertelé 1965, 42)⁷⁷⁹.

L'altérité géographique tant recherchée ne comble pas les attentes de voyageur.

Vous qui connaîtrez les ultra-déterminants de la pensée et du caractère
de l'homme, et sa surhygiène
qui connaîtrez le système nerveux des grandes nébuleuses
qui serez entrés en communication avec des êtres plus spirituels que
l'homme, s'ils existent
qui vivez, qui voyagez dans les espaces interplanétaires,
Jamais, Jamais, non JAMAIS, vous aurez beau faire, jamais ne saurez

⁷⁷⁸ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 30.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 31.

quelle misérable banlieue c'était que la Terre.

Comme nous étions misérables et affamés de plus Grand⁷⁸⁰.

La terre, est présentée comme une « misérable banlieue », ce qui sous-entend qu'elle ne répond pas aux conditions spatiales du poète. Michaux présente l'espace, comme s'il voulait refaire le décor de l'endroit visité.

« Dès les premières pages de son journal de voyage qu'est Ecuador, (voyage réel qui comme plus tard celui de la mescaline, cessera à la fin d'être touristique pour confiner à la grande aventure), il évoquait l'ennui de cette damnée planète avec ce peu de tout qu'elle possède : "Il y a des régions où elle est tellement bien expurgée de toute surprise qu'on se demande où est notre vraie place et de quel autre globe nous sommes la misérable banlieue." Mais plus on change de place, moins il demeure d'espérance d'être vraiment dépaysé : "Cette terre est rincée de son exotisme. Si dans cent ans, nous n'avons pas obtenu d'être en relation avec une autre planète (mais nous y arriverons) l'humanité est perdue." D'où cette évasion dans l'imaginaire où il réintroduit à la fois l'étrangeté qui le heurte et celle d'une autre sorte, plus subtile, plus poétique et riche, dont le manque lui était douloureux »⁷⁸¹.

« [...] Chez Michaux l'objet du regard ne se dérobe ni ne s'offre, pour la simple raison qu'il importe moins de représenter l'image que d'y « entrer » afin de s'en imprimer ».⁷⁸² L'espace est une quête d'infini et de purification. Sous l'influence de drogue hallucinogène, sans sensation corporelle, Michaux arrive à accéder à cette conception de l'espace de façon éphémère.

On reçoit l'espace comme une purification.

S'en est-on quelques moments volontairement ou non détaché, on reçoit alors, chaque fois qu'on y revient comme « un coup de spiritualité ». Combien justifié, je le voyais à présent, est la recherche des horizons immenses et partant des lieux dominants, le séjour dans l'Himalaya, ou dans d'autres montagnes, considéré comme aide précieux, unique par des contemplatifs pourtant bien au-dessus,

⁷⁸⁰ « Avenir », *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 605.

⁷⁸¹ MAURIAC Claude : *L'Alittérature contemporaine : Artaud, Bataille, Beckett, Kafka, Leiris, Michaux, Miller, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, etc.*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 150.

⁷⁸² ROGER Jérôme : *Henri Michaux : poésie pour savoir*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 2000, p. 203.

semble-t-il, des contingences. Ils connaissent la vertu du tremplin insigne. Il y a dans l'espace, dans la distance, quelque chose de particulier pour le méditant. Son impression exclut l'impression des sensations, des impressions profanes, c'est-à-dire les plus physiques, les plus corporéïques⁷⁸³.

Michaux souhaite vivre sa découverte des lieux sans en ressentir de façon corporelle le bouleversement spatial, temporel et météorologique qui l'entoure. L'espace visité doit être lustral et original afin d'en puiser la pureté pour se ressourcer et s'aérer. Mais peut-on s'approprier un espace sans ces éléments cités plus haut ? L'exotisme que recherche Michaux ne se trouve peut-être pas sur la planète terre.

LA CRISE DE LA DIMENSION

1^{er} janvier 1928.

Non je vous l'ai déjà dit ailleurs. Cette terre est rincée de son exotisme. Si dans cent ans, nous n'avons pas obtenu d'être en relation avec une autre planète (mais nous y arriverons) l'humanité est perdue. (Ou alors l'intérieur de la terre ?) Il n'y a plus moyen de vivre, nous éclatons, nous faisons la guerre, nous faisons tout mal, nous n'en pouvons plus de rester sur cette écorce. Nous souffrons mortellement ; de la dimension, de l'avenir de la dimension dont nous sommes privés, maintenant que nous avons fait à satiété le tour de la terre.

(Ces réflexions, je le sais, suffiront à me faire mépriser comme un esprit de quatrième ordre)⁷⁸⁴.

Parfois, il décide d'agir, par moments, sur le décor, sur le paysage pour que les éléments qui y figurent soient agréables à sa vue et correspondent à ses attentes du moment. Chez Michaux, *l'intervention* est aussi « une constante fondamentale de son travail créateur »⁷⁸⁵. Dans cette optique, il s'attaque au statisme des composantes de l'espace. Tous les voyages sont des expériences créatrices. À ce propos, Monica Tilea affirme :

⁷⁸³ « V. Le Dépouillement par l'espace » *Les Grandes Epreuves de l'esprit*, OC, III, p. 379.

⁷⁸⁴ *Ecuador*, OC, I, p. 155.

⁷⁸⁵ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 10.

Dans cette perspective, nous définissons *l'intervention poétique* comme étant l'acte par lequel le créateur modifie les données des espaces parcourus pour y puiser l'énergie créatrice qui déclenche et dynamise le geste créateur⁷⁸⁶.

Les déplacements réels ou imaginaires sont transfigurés en expériences poétiques⁷⁸⁷.

8.4.2 Le paysage en mouvement

L'espace participe de la formation du créateur : soit le poète adopte l'environnement qui l'entoure, soit il le transforme à sa guise.

La nature devient de la sorte un réservoir ouvert de matériaux que le créateur perçoit dans sa potentialité, selon le spécifique de son art et son poein, et qu'il « exploite » en fonction de ses propres besoins créateur⁷⁸⁸.

Les mouvements de la nature tels que les arbres qui bougent, les cours d'eau qui se soulèvent et s'abaissent, le sol (les dunes de sable), etc.) sous l'effet du vent ou de certains phénomènes naturels parsèment l'œuvre.

Dans ce pays
la terre souvent tremble
émettant les bruits terribles provenant des déités dérangées

D'habitants
il en meurt beaucoup
soit de saisissement
soit qu'ils se jettent d'eux-mêmes
sous les toits qui s'effondrent
ou dans la lave des cratères des volcans bouillonnants
Ensuite, le vent apporte un feu qui fait mourir⁷⁸⁹.

Les mouvements du paysage renvoient quelquefois à des catastrophes : « la terre souvent tremble », « le vent apporte un feu qui fait mourir » etc., c'est un espace qui

⁷⁸⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁷⁸⁷ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 16.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁷⁸⁹ « Lieux sur une planète petite », *Textes épars 1960-1966*, OC, III, p. 295.

s'agite pour nuire. Sauf les mouvements de la mer, apportent douceur et tranquillité. Michaux écrit : « L'Océan c'est la répétition d'un peu d'eau, la répétition considérable... Or, rien sur la planète n'est attachant comme la mer. On se voue à la mer comme à une religion »⁷⁹⁰.

Dans l'imaginaire de Michaux, le paysage apparaît parfois comme un être vivant qui a la capacité d'agir et de se déplacer, parfois même de comprendre ou d'attaquer l'homme. L'espace et l'écriture n'adoptent pas la "linéarité" de la présentation de lieux. Il s'agit d'une écriture de voyage qui met en exergue l'émotionnel et l'imaginaire que suscite l'espace.

MERA-SATZAYACU (NAPO)

Cette étape se fait dans le désert.
 Ce désert est une forêt.
 Quatre jours de racine et de boue.
 Ni oiseau, ni serpent, ni moustique.
 Et la terre est froide et marais partout.
 Et cependant c'est la forêt tropicale.
 Suffit de voir son faste, sa noce, son allure de muqueuse.
 Mais celle-ci ressemble à un écoulement.
 Il n'y a pas de chemin et l'on va à pied.
 Berné le pied ! Berné ! Bafoué !
 Le sol mou s'en fout, ne dit ni oui ni non
 Gargouille grassement,
 Vous reçoit jusqu'à la taille.
 Berné ! Berné ! Ridiculisé !
 Les racines vous écorchent,
 Assomment et cassent l'orteil,
 Gluante, vous glissent, vous bousculent,
 Vous culbutent, vous éliminent,
 Et vous perdent dans un de ces infinis trous infects,
 Qui forment le plancher de la forêt.
 De plus, moi, je suis sensible au froid.

⁷⁹⁰ « La Cordillère des Andes », *Ecuador*, OC, I, p. 240-241.

La nuit, j'avais de grands frissons.
Je croyais que c'était le paludisme⁷⁹¹.

La métaphore « Cette étape se fait dans le désert / Ce désert est une forêt » suggère un espace qui n'a rien de spécial, ni d'agréable, à offrir, à celui qui le visite. Le rapprochement du désert et de la forêt montre un espace, un paysage chargé, mais vide à l'intérieur. « Ni oiseau, ni serpent, ni moustique. / Et la terre est froide et marais partout ». C'est un endroit hostile. Les éléments de la nature agissent comme des êtres humains en nourrissant une certaine animosité envers le voyageur qui traverse l'espace : « Les racines vous écorchent, / Assomment et cassent l'orteil, / Gluante, vous glissent, vous bousculent, / Vous culbutent, vous éliminent, / Et vous perdent dans un de ces infinis trous infects, / Qui forment le plancher de la forêt. » Les racines des arbres sont métamorphosées en des êtres capables de se défendre quand leur territoire est piétiné par des inconnus.

« [...] il essaie de se détacher de la forme extérieure des choses, de les assimiler et de les transformer en miroir de son propre intérieur [...]. Ce qui en résulte c'est la description d'une intériorité jamais statique qui se sert de l'extérieur pour fuir le figé et pour entretenir l'état d'ouverture et de dynamisme qui est chez Michaux, libérateur d'énergie créatrice »⁷⁹².

Certaines composantes du paysage telles que les cours d'eau et les villes⁷⁹³ vont jusqu'à quitter leur espace et se déplacer vers d'autres contrées.

[...]La nuit, les étangs se lèvent et disent : « Nous ne sommes plus morts. » Ils se lèvent, rassemblent l'eau autour d'eux par paquets. Leur trou est immense, eux partis, qui s'en vont roulant et toboggannant sur les routes, hauts comme des cathédrales et penchés comme des barriques. D'abord limpides, bientôt ils jaunissent, brunissent ou noircissent selon que c'est de fourmis jaunes, brunes ou noires, qu'ils se sont couvertes en chemin. À cause de quoi (à cause de ce poids) ils s'affaiblissent ; alors ils se concertent et disent : « Hum, remettons notre départ pour tout de bon à demain, oui à demain », et ils reviennent, plus lentement qu'à l'aller, ils reviennent à leur trou en

⁷⁹¹ « Méra-Satzayacu (Napo) », *Ecuador*, OC, I, p. 210.

⁷⁹² TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 34.

⁷⁹³ Voir « Villes mouvantes », *Qui je fus*, OC, I, p. 93-98.

froissant les roseaux.

C'est là qu'on les retrouve chaque matin, après déjeuner.
Mais... voilà... s'il y a des canards sur l'étang, comment tout cela se
passe-t-il⁷⁹⁴ ?

Le champ lexical du déplacement : « eux partis, qui s'en vont roulant et tobogganant sur les routes », « en chemin », « notre départ », « ils reviennent », est associé à des étangs qui sont des étendues d'eau généralement stagnantes, d'une faible profondeur, situées dans une cuvette naturelle ou creusée par l'homme. À propos du déplacement chez Michaux, Maulpoix affirme :

Les déplacements, ce sont ici aussi bien ces allées et venues dans l'espace ou dans l'imaginaire que constituent les voyages de Michaux, réels ou fictifs, que les élans turbulent de la drogue, de la folie ou des signes, des couleurs, du sens, de l'écriture ou de la peinture. Plus fondamentalement, c'est d'un déplacement dans l'espace du dedans qu'il s'agit, dans le plus ultime, le plus secret, le plus reculé de l'être, un déplacement vers les « lointain intérieurs »⁷⁹⁵.

Ce genre d'association lexicale relève de l'onirisme, car le paragraphe commence par « la nuit », moment du repos, du sommeil et du rêve. « Durant la nuit, impossible se métamorphose souvent en possible »⁷⁹⁶. La métaphore « les étangs se lèvent et disent » confère un statut d'êtres mobiles et d'êtres humains aux étangs. C'est un paysage en mouvement et en action. L'intrusion de l'imaginaire dans le paysage réel rejoint la quête d'autres horizons, d'un ailleurs que seul le rêve peut combler. Car pour Octavio Paz : « Toute œuvre d'art est une possibilité permanente de métamorphose, offerte à tous les hommes »⁷⁹⁷.

8.4.3 La métamorphose du paysage

La représentation du paysage est parfois fortement marquée par la situation d'énonciation, de l'état d'âme du poète, de sa condition physique et émotionnelle. La perception des objets et des personnes qui composent l'espace est sujet à l'état de réception de l'observateur. Michaux a toujours signifié un grand intérêt pour la

⁷⁹⁴ « Principes d'enfant », *Qui je fus*, OC, I, p. 102.

⁷⁹⁵ MAULPOIX Jean-Michel : « Se déplacer, se dégager », *Passages et langages de Henri Michaux*, José Corti, Paris, 1987, p. 86

⁷⁹⁶ SAINT-ROCH (de) Guy : *La Ligne jaune*, Paris, Société des Écrivains, 2013, p. 195.

⁷⁹⁷ <http://www.psycart.eu/fr/expos/mtamorphose>

découverte d'autres contrées. « Mais cette ouverture vers le dehors est plutôt une qualité cultivée par Michaux, qu'une donnée innée. Sa disponibilité est le résultat de la volonté de *voir* pour pouvoir, par la suite, *faire* »⁷⁹⁸.

ARRIVEE À ALICANTE

Arrivé fatigué, anormalement fatigué.

Froide la chambre. Inhospitale et qu'on ne va pas pouvoir me garder.

Je descends, j'erre dans les rues. Le repos après deux nuits sans sommeil ne vient pas dans la tête préoccupée, bourdonnante, échauffée. Les yeux fatigués par la lecture ne se plaisent pas trop à regarder. Ils aspirent à se fermer, à ne rien voir, à abandonner.

Arrivée à une place. Son air vieillot, ses dattiers, son charme calment, arrêtent. À une extrémité, en plein air, un bar-restaurant des plus modestes. Je me dirige de son côté et vais m'asseoir dehors dans la compagnie des palmiers.

On ne s'empresse pas de prendre ma commande. Bien. J'ai le temps, moi aussi.

À l'autre bout de la place vint à déboucher un groupe d'Espagnols. Ils débouchèrent petits, tout petits, extraordinairement petits. De quelques centimètres à peine, aurais-je dit. Ah ! Sans doute je savais qu'ils n'étaient pas réellement si petits, que ce n'eût pas été possible pour quantité de raisons que j'étais trop las pour examiner mais dont j'étais pratiquement sûr. Cependant inexplicablement je n'arrivais pas à les voir plus grands. D'ailleurs comment fait-on, normalement ? Comment faisais-je auparavant ? Responsable — évidemment — de cette vue défectueuse je ne trouvais rien à entreprendre. Les recevant petits dans ma chambre oculaire, j'omettais, je suppose, de les agrandir, de les agrandir suffisamment ou de les sentir agrandis⁷⁹⁹.

Dans cet extrait, Michaux commence par la description de sa chambre. Une description sur laquelle il ne s'attarde pas. Il évoque juste sa température froide et

⁷⁹⁸ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 35.

⁷⁹⁹ *Face à ce qui se dérobe*, OC, III, p. 903.

inhospitalière qui le pousse à sortir dans les rues. Dans les rues, ses capacités d'observation sont affectées par sa grande fatigue, au point où, assis à une terrasse, il voit un groupe d'Espagnol de taille réduite en centimètres. Une déformation visuelle qui emmène le poète à s'interroger sur ses causes. Dans ce poème, la réduction de la taille des Espagnols relève de la métamorphose.

À défaut de visiter une autre planète, et comme aucune contrée ne plaît à Michaux⁸⁰⁰, alors il décide d'intervenir dans la composition du paysage en y ajoutant des éléments qui émanent de son imagination. À partir du matériau qu'offre l'espace réel, Michaux transforme le paysage à sa guise, il « comble son esprit » en décomposant le réel.

Samedi matin, fin février

Une habitude très mienne. Voici les circonstances : c'est quand je suis étendu et que néanmoins le sommeil ne vient pas. Alors je me comble. Je me donne en esprit tout ce qu'il me plaît d'obtenir. Partant de faits personnels toujours réels et d'une ligne si plausible, j'arrive doucement à me faire sacrer roi de plusieurs pays, ou quelque chose de ce genre. Cette habitude est aussi vieille que ma mémoire, et je ne reste pas plusieurs jours sans me donner cette satisfaction. C'est pourquoi je sors du lit avec une grande paix. S'il arrive que le temps m'ait fait défaut pour cela, je grelotte dans la journée, l'air et les paroles d'autrui me sont aigus⁸⁰¹.

La nuit apparaît comme le moment propice à la métamorphose du paysage. La nuit chez Michaux représente bien plus que le calme et la tranquillité ; elle alimente et réalise les transformations de l'espace. La chambre à coucher devient non seulement le territoire idéal pour prolifération de l'imagination, mais aussi le lieu idéal pour un retour vers soi.

Revenons à cette représentation. Revenons-y plus d'une fois, sa signification certainement pas épuisée. Cette unité simple, l'anonyme chambre d'hôtel, modeste, exprime sûrement quelque chose, quelque

⁸⁰⁰ Michaux écrit : « Aucune contrée ne me plaît : voilà le voyageur que je suis. On construit bien de petites choses. Mais les grandes ! Jamais je n'ai vu une ville bien construite, rarement une colline. Jamais un panorama parfait ! *Si je pouvais donner du relief à une province...* » *Ecuador*, OC, I, p.158.

⁸⁰¹ « Arrivée à la ferme de Guadalupe », *Ecuador*, OC, I, p.162.

chose pour lui et pour ce « lui » qui est encore en moi, c'est le minimum en deçà duquel je craque, où, à coup sûr, mes nerfs, ma personne lâcherait si je n'avais plus une chambre pour moi seul. [...] Chambre, décidément, plutôt mon espace vital « mon territoire »⁸⁰².

Les éléments qui composent l'espace sont déformés et / ou envahis par d'autres objets. L'espace n'est plus la nature qui s'impose, mais plutôt une matière que l'on peut façonner à sa guise ; « Maintenant c'est le pays de la sorcellerie. Rien n'y est stable. Les cailloux et les arbres y changent dix fois en un jour, et les propriétés des corps et les lois de la nature [...] sont transitoires, facultatives et seulement habituelles »⁸⁰³.

RELATION AVEC LES APPARITIONS

Dans l'état de singularité qui m'arrivait lorsque s'animait ce qui jusque-là était inanimé, une certaine transformation générale avait lieu, malaisée à embrasser.

La pièce, où auparavant j'étais seul, possédait dès lors une vie partagée.

Perdue leur naturelle immobilité, un bloc de bois quelconque, un vase dans un fond sombre, ou bien du linge, des vêtements chiffonnés ou des loques traînant sur un siège, sans transition étaient devenus homme, femme, petit enfant.

J'avais à présent affaire à des vivants, à des personnes.

Les yeux fixés sur le nouvel apparu, je ne pouvais empêcher une relation de lui à moi, qui aussitôt durablement s'établissait. Il en allait ainsi de tous. Muettement ils me parlaient, me faisaient signe, témoignant de leurs émotions, chacun en son style.

Celui qui si inopinément venait de prendre vie, aussitôt à l'aise, aussitôt actuel, « occupait » la chambre, et sans préliminaires s'engageait dans un échange avec moi, d'abord surpris. Mais lui, pas du tout. Sans vie, il y a une minute à peine il n'allait plus cesser un seul instant d'en avoir et de me la montrer. Loin de garder un « quant-à-soi », tout de suite il cherchait l'échange⁸⁰⁴.

⁸⁰² « Tempérament de nuit », *Façon d'endormi, façon d'éveillé*, OC, III, p. 468-469.

⁸⁰³ « Braakadbar », *Textes épars 1929-1931*, OC, I, p. 262-263.

⁸⁰⁴ *Face à ce qui se dérobe*, OC, III, p. 880.

L'immobile devient mobile. Le décor est redessiné. Chaque objet est susceptible d'être transformé en un autre. Les lois de la nature ne sont plus les mêmes. Les objets inanimés sont métamorphosés en des êtres vivants.

« Autrefois, j'avais trop le respect de la nature. Je me mettais devant les choses et les paysages et je les laissais faire. Fini, maintenant *j'interviendrai* ». ⁸⁰⁵ Michaux commence le poème « Intervention » ⁸⁰⁶ par la déclaration sa révolte contre les choses et les paysages qui composent la nature. Il annonce que dorénavant, il interviendrait. L'expression « *j'interviendrai* » est écrite en italique pour signifier au lecteur la force et la dimension de l'intensité avec laquelle elle est prononcée. L'expression doit être entendue par le lecteur dans une intonation qui marque la colère et la révolte. La révolte qui précède toute révolution et presque tout changement. Et cette intervention consiste à ajouter au décor les éléments qu'il souhaiterait observer et sentir. « Les objets de désir » et les « rêveries » du poète brouillent l'objectivité de l'espace et le transportent dans un univers imprégné d'un raisonnement émotionnel et imaginaire. La passivité de l'homme face aux choses et paysages de la nature est désormais révolue ; le poète « construit son propre espace, qui est celui de l'imaginaire et de l'écriture » ⁸⁰⁷. C'est un homme qui agit pour son confort, pour la satisfaction de ses envies et fantaisies, pour son divertissement et son aise. De cette décision naît un paysage de Honfleur à cheval entre une géographie de l'intérieur et de l'extérieur ⁸⁰⁸. Des « chameaux » sont introduits « sur la place du Marché ». Michaux a réellement séjourné à Honfleur, mais il n'a pas ressenti le Honfleur de Satie, d'Allais, le Honfleur des peintres, celui de Corot, Dufy ou Seurat, de Baudelaire source de « L'invitation au voyage ». C'était un Honfleur qu'il fallait métamorphoser ⁸⁰⁹. Une métamorphose qui fait parfois basculer le poète dans des rêves où il crée des paysages en mouvement, imaginaires, intérieurs et fictifs qui émanent de son esprit. « La déformation (du paysage, dans ce cas) apparaît ainsi comme effet de l'intervention du moi créateur qui malmène l'extérieur pour s'en servir lors de ses inventions ultérieures » ⁸¹⁰. C'est « l'espace du dedans » ⁸¹¹.

⁸⁰⁵ « Intervention », *La nuit remue*, OC, I, p. 488.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, Voir le poème dans l'annexe.

⁸⁰⁷ COLLOT Michel : *Pour une géographie littéraire*, Paris, Cortis, 2014, p. 55.

⁸⁰⁸ Voir aussi « La jetée », « Projection » *La nuit remue*, OC, I, p. 482 & 487, « Villes mouvantes », *Qui je fus*, OC, I, p. 93-98. « Mes propriétés », *La nuit remue*, OC, I, p. 465-469.

⁸⁰⁹ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 189.

⁸¹⁰ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 50.

⁸¹¹ « Projection », *La nuit remue*, OC, I, p. 487. Voir aussi « Liberté d'action », *La vie dans les plis*, OC, II, p. 164.

LIBERTÉ D'ACTION

Je ne voyage plus. Pourquoi les voyages m'intéresseraient-ils ?

Ce n'est pas ça. Ce n'est jamais ça.

Je peux l'arranger moi-même, leur pays.

De la façon qu'ils s'y prennent, il y a toujours trop de choses qui ne portent pas.

Ils se sont donné du mal inutilement, ces New-Yorkais avec leur gratte-ciel, si faciles à survoler, ces Chinois avec leurs pagodes et leur civilisation de derrière les fagots. Moi je mets la chine dans ma cour. Je suis plus à l'aise pour l'observer. Et ils n'essayent pas de me tromper comme ils font chez eux, aidés par leur propagande xénophobe. Ils font chez moi tranquillement leur petit commerce. L'argent passe, et passe. Ça leur suffit, pourvu qu'il passe. Et ils arrivent de la sorte à élever leur nombreuse famille... si je leur laisse le temps. Même sans argent, ils y arrivent, et à l'avoir peut-être encore plus nombreuse, aidés par la misère et par l'abandon au destin. Il faut même que j'y prenne garde.

Ce n'est pas moi non plus qui irais au Tyrol ou en Suisse, risquer au retour une grève des chemins de fer et des lignes aériennes et de me trouver coincé comme un cancrelat sous une semelle.

Pas si fou ! Les montagnes, j'en mets où et quand il me plaît, où le hasard et des complaisances secrètes m'ont rendu avide de montagne, dans une capitale, encombrée de maison, d'auto et de piétons préparés exclusivement à la marche horizontale et à l'air doucereux des plaines.

Je les mets là (pas ailleurs), en pleine construction de briques et de moellons, et les bâtiments n'ont qu'à faire place.

D'ailleurs, ce sont des volcans, mes montagnes, et fin prêts à cracher une nouvelle hauteur en moins de deux. Ils s'élèvent donc entre les pâtés de maisons du reste affreuses qu'ils bousculent pour prendre place, la place qu'ils méritent. Ils sont là maintenant.

Sinon, est-ce que je continuerai d'habiter cette ville opaque ? Est-ce que quelqu'un continuerait d'y habiter ?

Non.

Sans cette invasion volcanique, la vie dans une grande ville serait bientôt tout à fait insupportable⁸¹².

Que ce soit des écrits qui relatent des faits réels ou imaginaires, l'espace en tant que source d'écriture est sujet à l'influence de la subjectivité de l'écrivain. La représentation de l'espace chez Michaux est fortement marquée par la subjectivité et l'imaginaire. L'espace semble emprisonné dans des arguments émotionnels et ne se dévoile pas tel qu'il est ou presque. La poésie de l'espace, chez Michaux, est dynamique et transformatrice. Ce qui correspond à une des fonctions poétique : celle de la transformation des choses du monde.

Le mouvement poétique est donc cette tentative téméraire de transformer les choses du monde extérieur, qui telles qu'elles sont nous demeureraient étrangères, en choses plus complètement assimilables et que nous puissions, le plus intimement possible intégrer⁸¹³.

Les territoires exotiques sont dénudés de leur exotisme, ou du moins, leur exotisme ne satisfait plus. L'espace apparaît presque toujours sous une forme d'élément incomplet qui manque de rayonnement. Monica Tilea à la fin de la première partie de son ouvrage : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, écrit :

Enfin, nous avons constaté que c'est au moment où la vue est bloquée, ou la sensibilité n'enregistre dans le dehors que ce qui lui manque, qu'à lieu l'émergence du dedans à travers tout un système de filtres inventés pour transgresser la réalité appauvrissant. L'extériorité ne communique rien sur elle-même, sinon son incapacité d'émouvoir, donc de produire de l'énergie créatrice⁸¹⁴.

Un rayonnement que Michaux donne à l'espace et aux choses qui le composent par l'intrusion d'objets et êtres imaginaires. Le rapport de Michaux à l'espace est purement émotionnel et artificiel, c'est un voyageur-poète.

Demeure provisoire de l'être, le corps est la frontière entre deux dimensions, le point de rencontre entre la dimension extérieure et la

⁸¹² *La vie dans les plis*, OC, II, p. 164.

⁸¹³ REVERDY Pierre : *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers suivis de Cette émotion appelée poésie*, Paris, Gallimard, Edition d'Etienne-Alain Hubert, 2003, p. 129.

⁸¹⁴ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 57.

dimension intérieure. Il peut en être tout à la fois leur point de fusion ou leur point de rupture, selon que celui qui l' « habite » se trouve en harmonie avec le monde ou au contraire en déséquilibre par rapport à lui⁸¹⁵.

8.5 La maladie et la douleur

JE SUIS NE TROUE

Il souffle un vent terrible.

Ce n'est qu'un petit trou dans ma poitrine,

Mais il y souffle un vent terrible,

Petit village de Quito, tu n'es pas pour moi.

J'ai besoin de haine, et d'envie, c'est ma santé.

Une grande ville, qu'il me faut.

Une grande consommation d'envie⁸¹⁶.

Michaux naît avec des complications cardiaques. Cette insuffisance cardiaque, le marquera toute sa vie. Le mal-être physique du poète apparaît dans ses écrits. C'est un poète qui exprimera souvent ses combats avec la maladie et les douleurs corporelles.

[...] Ce poids subit en lui et invincible, c'est son malheur, la source de tous ses malheurs. À base d'asthme et d'aérophagie, une oppression, semblable à un coffre sur sa poitrine, comprime le cœur, descend jusqu'aux reins, le scie en deux (et comment se tenir debout quand on est scié ?). La migraine survient sans tarder, les os du crâne sont serrés à éclater ; suprême dérision, un rhume ridicule mais formidable vient tapager sur le tout et tendre ses brumes⁸¹⁷.

Le mal-être physique du poète, les différences troubles de l'organisme qu'il a surmonté toute sa vie, ont fini par déteindre sur sa poésie. Au lieu d'être source d'anéantissement, la maladie et la douleur nourrissent la pensée du poète. Les prises de médicaments soulagent la tachycardie qu'il a depuis sa naissance, mais ne la guérissent pas. Sa santé s'est davantage fragilisée pendant le long voyage qu'il a effectué en Equateur, au Pérou et au Brésil, d'où sa première prise de drogue pour échapper à la

⁸¹⁵ TROTET François : *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 49.

⁸¹⁶ *Ecuador*, OC, I, p. 189.

⁸¹⁷ « Portrait d'homme », *Textes épars 1936-1938*, OC, I, p. 535-536.

souffrance que lui infligeaient les altérations de sa santé. Dans son poème intitulé « Ce qui me manque », Michaux écrit :

« Quand je serai mort, je veux qu'on fasse l'autopsie. Et je serai loué d'avoir été ce que je suis parvenu à être, malgré les conditions physiques les plus mauvaises qui furent jamais »⁸¹⁸.

Le poète réalise que ses conditions physiques ne pourront pas s'améliorer. Avec la vieillesse, en subissant les assauts du temps et les altérations physiques, le corps se dégrade et est soumis à des maladies et des douleurs. Michaux prend conscience du fait qu'il doit davantage s'impliquer dans les démarches thérapeutiques, car la maladie occupe une grande partie de sa vie. Ce qui affecte régulièrement son état physiologique et psychologique.

DE LA DIFFICULTÉ À REVENIR EN ARRIÈRE

C'était le soir. Il faisait très sombre quoiqu'il ne fût que 5 heures. J'étais dans une mortelle angoisse, angoisse, abattement aussi, surtout dans une mortelle angoisse. Étendu, sans mouvement, je me demandais si l'accident avait vraiment eu lieu, si mes jambes avaient en fait été brisées, ou si c'étaient seulement en moi-même (si seulement ce pouvait n'être que cela !) un spectacle entré trop vivant dans les pérégrinations et les évocations de mon esprit et je n'osais vérifier, je me tenais coi sur le divan rouge de la chambre d'hôtel sentant le tragique, sans remuer d'une peau, ayant peur de vérifier ce qui, à dater de cette inspection trop facile, deviendrait irrévocable, irrévocablement sans doute mon malheur, et j'eusse voulu jeter cette journée hors de ma vie. Mais elle était là, vers sa fin, il est vrai, mais déjà toute remplie, remplie de cet énorme et stupide camion venu sur moi soudain comme un phare obscur, et je me demandais si ses roues démesurées étaient vraiment passées sur moi... ou bien si ... mais je préférerais, fût-ce pour une demi-heure encore, seulement, me laisser porte ouverte, laisser une possibilité à mes jambes, pesantes déjà comme des bornes de pierre. Je voyais trop bien que je ne m'en relèverais jamais, atteint comme je l'étais avec mes douze grammes d'albumine, sans mieux depuis deux

⁸¹⁸ *Textes de « Mes propriétés » (1929) non repris en 1935, OC, I, p. 517.*

ans, faisant de l'infection pour un rien, pour une piqûre d'églantier, et ne pouvant supporter d'opération à cause de mon cœur, il faudrait pourtant bien qu'on le fasse, laquelle naturellement ne réussirait pas, il faudrait trois mois après qu'on me les recasse et naturellement je n'en aurais plus la force...⁸¹⁹.

Comment surmonter ses troubles perpétuels de son organisme ? Michaux décide de tourner ses souffrances à son avantage. À ce propos Jean-Pierre Martin affirme :

N'oublions pas le fil obsessionnel de Michaux — sa pratique de l'auto-observation comme délivrance, son bon usage des maladies en tous genres, son hygiène vitale et intellectuelle. Une drôle de santé qui se gave d'hypocondrie, se repaît de souffrance et se nourrit d'expérimentations⁸²⁰.

Michaux détermine que l'issue de cette situation est de combattre la maladie par ses propres moyens, en transformant ses angoisses en des activités mentales et psychiques.

IV

Cette dent de devant cariée me poussait ses aiguilles très haut dans sa racine, presque sous le nez. Sale sensation !

Et la magie ? Sans doute, mais il faut alors aller se loger en masse presque sous le nez. Quel déséquilibre ! Et j'hésitais, occupé ailleurs, à une étude sur le langage.

Sur ces entrefaites une vieille otite, qui dormait depuis trois ans, se réveilla et sa menue perforation dans le fond de mon oreille.

Il fallait donc bien me décider. Mouillé, autant se jeter à l'eau. Bousculé en sa position d'équilibre, autant en chercher une autre.

Donc, je lâche l'étude et me concentre. En trois ou quatre minutes, j'efface la souffrance de l'otite (j'en connaissais le chemin). Pour la dent, il me fallut deux fois plus de temps. Une si drôle de place qu'elle occupait, presque sous le nez. Enfin elle disparaît.

C'est toujours pareil ; la seule première fois est une surprise. La difficulté est de trouver l'endroit où l'on souffre. S'étant rassemblé, on se dirige dans cette direction, à tâtons dans sa nuit, cherchant à le

⁸¹⁹ *La Vie dans les plis*, OC, II, p. 179-180.

⁸²⁰ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 305.

circonscrire (les énervés n'ayant pas de concentration sentent le mal partout), puis, à mesure qu'on l'entame, le visant avec plus de soin, car il devient petit, petit, dix fois plus petit qu'une pointe d'épingle ; vous veillez cependant sur lui sans lâcher, avec une attention croissante, lui lançant votre euphorie jusqu'à ce que vous n'ayez plus aucun point de souffrance devant vous. C'est que vous l'avez bien trouvé.

Maintenant, il faut y rester sans peine. À cinq minutes d'effort doit succéder une heure et demie ou deux heures de calme et d'insensibilité. Je parle pour les hommes pas spécialement forts ni doués ; c'est d'ailleurs « mon temps »⁸²¹.

Michaux essaie de vaincre la douleur par une technique qui lui est sienne : la concentration. Sa démarche thérapeutique ne réside plus dans l'absorption de médicaments mais dans la maîtrise de soi par le recueillement. Michaux va plus loin en s'adonnant à des activités mentales imaginaires pour évacuer les effets néfastes de la maladie sur son bien-être.

La maladie décuple l'imagination. « Les malades voient dans la tapisserie de leur chambre, d'inhumaines personnes, là où il n'y a que petits incidents de lumière, de lignes, une tâche, une déchirure »⁸²². Les effets de la maladie sur l'imagination sont énormes. Le malade est transporté dans une spirale imaginaire et mentale qui altère ses visions, ses jugements et ses observations.

AU LIT

La maladie que j'ai me condamne à l'immobilité absolue au lit. Quand mon ennui prend des proportions excessives et qui vont me déséquilibrer si l'on n'intervient pas, voici ce que je fais :

J'écrase mon crâne et l'étale devant moi aussi loin que possible et quand c'est bien plat, je sors ma cavalerie. Les sabots tapent clair sur ce sol ferme et jaunâtre. Les escadrons prennent immédiatement le trot, et ça piaffe et ça rue. Et ce bruit, ce rythme net et multiple, cette ardeur qui respire le combat et la Victoire, enchantent l'âme de celui qui est cloué au lit et ne peut faire un mouvement.

La nuit remue, OC, I, p. 481.

⁸²¹ « Entre centre et absence », *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 561.

⁸²² « La crise de la dimension », *Ecuador*, OC, I, p. 155.

L'immobilité du malade appelle des imaginaires de combat et d'actions. Le malade cherche à se dérober de sa condition de malade immobile en multipliant les imaginations relatives à l'action au combat et la mobilité. L'être humain en tant qu'être dynamique et non statique ne peut se résoudre à l'immobilité, s'il y est contraint, par la maladie, il doit tout faire pour en sortir. Et si les forces physiques sont absentes, les forces mentales doivent prendre le relai.

PUISSANCE DE LA VOLONTÉ

Au début de l'année, je contractai une blennorragie. Fin septembre, elle existait toujours, car je suis de tempérament lymphatique. Elle existait toujours et son avenir de sinistres complications.

Alors un jour, pris d'une impulsion irrésistible, je me mis à recréer la femme avec qui j'avais contracté la blennorragie. Je la créai dès le début de notre première rencontre, avec les moments les plus insignifiants de notre entretien, et passant par toutes les phases de la passion la plus sincère, je l'amenaï jusqu'au moment où l'union des corps va se faire, et là, à ce moment précis, je la frappais de mon soulier, la chassais inexorablement du lit, ouvrais la porte et la jetais dehors.

Comme la vérité historique a une tendance naturelle à se reconstituer, cette femme renaissait petit à petit avec tout ce qui était nécessaire pour que la scène s'accomplît normalement. Mais je la chassais avec régularité. Je luttaï ainsi pendant quinze jours ; le seizième, voyant que tout était inutile, et lasse de toutes ces hontes, elle s'en alla avant que je ne la frappe.

Le soir même j'étais guéri. L'écoulement avait cessé, et il n'y eut de rechutes non plus.

La nuit remue, OC, I, p. 485-486

Chez Michaux, l'écriture et les créations mentales ont une dimension de délivrance et de libération de toute contrainte : physique et morale.

Par hygiène, peut-être, j'ai écrit « Mes propriétés », pour ma santé. Sans doute n'écrit-on pas pour autre chose. Sans doute ne pense-t-on pas autrement. Celui qui s'alimente des sons et de certains rapports de sons, sent que ça lui convient et tel autre ce sera les spectacles et les rapports révélés par la biologie, tel autre ce sera la

psychologie, que le calcul mathématique ou l'étude de la métaphysique laisserait toujours sous-alimenté (ou vice versa). Au palier où il se trouve, l'athée ne peut croire en Dieu. Sa santé ne le lui permettrait pas. [...] Il arrive au contraire à certains malades un tel manque d'euphorie, une telle inadaptation au prétendu bonheur de la vie, que pour ne pas sombrer, ils sont obligés d'avoir recours à des idées entièrement nouvelles jusqu'à se reconnaître et se faire reconnaître pour Napoléon I^{er} ou Dieu le Père. Ils font leur personnage selon leur force déclinante, sans construction, sans le relief et la mise en valeur, ordinaire dans les œuvres d'art, mais avec des morceaux, des pièces et des raccords de fortune où seule s'étale ferme la conviction avec laquelle ils s'accrochent à cette planche de salut. Mentalement, ils ne songent qu'à passer à la caisse. Qu'on les reconnaisse enfin pour Napoléon, c'est tout ce qu'ils demandent. (Le reste est accessoire, né surtout des contradictions de l'entourage.) Pour leur santé ils se sont fait Napoléon, pour se remettre. Et aussi une petite fille, en sa vie si morne, veut absolument avoir été violée dans un bois ; pour sa santé. Et le lendemain, oublieuse de la veille suivant ses besoins du moment, elle rapporte avoir vu une girafe verte boire au lac voisin, dans cette région déserte, sans lac, sans girafe, sans verdure. Ce cinéma est pour sa santé. Et il change suivant les besoins⁸²³.

Les créations mentales concourent aussi à la guérison du malade. Car, elles apportent un soulagement au malade par l'évasion, mais elles le délivrent aussi de la solitude du lit.

« Ce que le malade doit éviter c'est d'être seul [...]. Il vaut donc mieux qu'il crée lui-même sa compagnie qui reste là à sa disposition [...] »⁸²⁴. L'isolement de la maladie apparaît comme l'élément déclencheur des créations mentales et imaginaires du malade. La maladie a des effets stimulateurs de la création poétique.

ANIMAUX FANTASTIQUES

Avec simplicité les animaux fantastiques sortent des angoisses et des obsessions et sont lancée au dehors sur les murs des chambres où personne ne les aperçoit que leur créateur.

⁸²³ « Postface », *La nuit remue*, OC, I, p. 511-512.

⁸²⁴ « Conseil aux malades », *La nuit remue*, OC, I, p. 483.

La maladie accouche, infatigablement, d'une création animale inégalable.

La fièvre fit plus d'animaux que les ovaires n'en firent jamais.

Dès le premier malaise, ils sortent des tapisseries les plus simples, grimaçant à la moindre courbe, profitant d'une ligne verticale pour s'élancer, grossis de la force immense de la maladie et de l'effort pour en triompher ; animaux qui donnent des inquiétudes, à qui on ne peut s'opposer efficacement, dont on ne peut deviner comment ils vont se mouvoir, qui ont des pattes et des appendices en tous sens [...]⁸²⁵.

Chez Michaux, la maladie est une force créatrice. Ses effets sur le corps, affecte plus ou moins le mental du malade. Dans ce contexte, la poésie devient un moyen pour se dérober au réel. Selon Reverdy :

[...] La poésie a toujours été la conséquence du malaise que certains êtres, parmi les êtres, éprouvent, et à un degré plus intense que tous les êtres, au contact du réel, de l'immuable réel ; une tentative de réduire ce réel à quelque chose de ductile, de souple que l'on puisse former, transformer et éteindre à sa guise⁸²⁶.

8.6 La violence

Le mot *violence* vient du latin : *violentia*, de *violentus*. Il signifie au sens premier : « abus de la force », « brutalité ». L'abus de force, c'est agir sur quelqu'un ou le faire agir contre sa volonté, en employant la force ou l'intimidation. La violence fait partie des moyens de répression de l'état en vue d'asseoir son pouvoir, sa domination. Mais cette violence peut s'étendre aux frontières si la quête de pouvoir et la conquête de territoire ou la quête de liberté s'avèrent nécessaire ou obsessionnel.

8.6.1 La violence physique

Chez Michaux, la violence apparaît comme une essence humaine. L'être humain naît dans la « violence ». La mère et le bébé jouent leur vie pendant l'accouchement. Le combat de la naissance est un symbole qui annonce les couleurs de la vie.

⁸²⁵ *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 581.

⁸²⁶ REVERDY Pierre : *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers suivis de Cette émotion appelée poésie*, Paris, Gallimard, Edition d'Etienne-Alain Hubert, 2003, p. 126.

« On vient au monde expulsé par sa mère ; même une excellente mère..., s'il en est. Elle ne vous garde pas. Elle vous chasse. Allez ! dehors ! et maintenant respirez ! bougez ! soyez embarrassés ! »⁸²⁷

La violence dans laquelle l'homme arrive au monde est un symbole de la condition de vie de ce dernier. La vie est un perpétuel combat avec les autres.

La relation avec l'autre est toujours angoissante pour Michaux, et Bréchon affirme à juste titre que « dans toute l'œuvre de Michaux, les relations humaines sont décrites comme des rapports de force : guerre, lutte, supplice, jugement, esclavage » (Bréchon 1959, 49). Un critique comme Trotet qui essaie de dégager les voies de connaissance orientale sur lesquelles s'inscrit la quête ontologique de Michaux, voit dans la relation de Michaux avec les autres une manière de développer « la pratique de l'exorcisme, c'est-à-dire rejeter hors de soi tout ce qui vient des autres et se dégager de toutes les tensions gênantes qu'ils font naître en soi » (Trotet 1996, 59)⁸²⁸.

L'agressivité de l'autre apparaît comme une nécessité pour ne pas laisser assimiler son « moi ». La violence dans l'œuvre est une manifestation du refus chez le poète.

MES OCCUPATIONS

Je peux
rarement voir quelqu'un sans me battre. D'autres préfèrent le monologue
intérieur. Moi, non. J'aime mieux battre. Il y a des gens qui s'assoient
en face de moi au restaurant et ne disent rien, ils restent un certain temps, car
ils ont décidé de manger. En voici un.
Je te l'agrippe, toc.
Je te le ragrippe, toc.
Je le pends au portemanteau. Je le
décroche. Je le
reprends. Je le
redécroche. Je le mets sur la
table, je le tasse et l'étouffe. Je le salis, je l'inonde.
Il revit.

⁸²⁷ « Portrait d'homme », *Testes épars 1936-1938*, OC, I, p. 535.

⁸²⁸ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 80.

Je la rince, je l'étire (je commence à m'énerver, il faut en finir), je le masse, je le serre, je le résume et l'introduis dans mon verre, et jette ostensiblement le contenu par terre, et dis au garçon : « Mettez-moi donc un verre plus propre. »

Mais je me sens mal, je règle promptement l'addition et je m'en vais.

La nuit remue, OC, I, p. 471.

Ce n'est plus la violence qui vient au poète, il sent un besoin énorme d'être acteur de violence pour ne pas en subir. C'est la technique de l' « attaque-défense ». C'est lui qui crée et mène les combats afin de toujours être à la hauteur. La violence communique une colère contre les institutions sociales.

COLÈRE

La colère chez moi ne vient pas d'emblée. Si rapide qu'elle soit à naître, elle est précédée d'un grand bonheur, toujours, et qui arrive en frissonnant.

Il est soufflé d'un coup et la colère se met en boule. Tout en moi prend son poste de combat, et mes muscles qui veulent intervenir me font mal.

Mais il n'y a aucun ennemi. Cela me soulagerait d'en avoir. Mais les ennemis que j'ai ne sont pas des corps à battre, car ils manquent totalement de corps. Cependant, après un certain temps ma colère cède... par fatigue peut-être, car la colère est un équilibre qu'il est pénible de garder... Il y a aussi la satisfaction indéniable s'avoir travaillé et l'illusion encore que les ennemis s'enfuirent renonçant à la lutte.

La nuit remue, OC, I, p.477.

La nécessité de se battre a un effet salutaire pour le poète. Il doit se battre contre les institutions et les moules sociaux pour exprimer sa poésie et sa conception de l'art. Le combat est mental, perpétuel et inévitable. Des combats, violents, sont organisés entre les personnages des textes, avec des règles assez surprenantes, qui émanent d'un imaginaire irréaliste. Les jeux sont cruels.

L'ÂGE HÉROÏQUE

Le géant Barabo, en jouant, arracha l'oreille de son frère Poumapi.

Poumapi ne dit rien, mais comme par distraction il serra le nez de Barabo et le nez fut emporté.

Barabo en réponse se baissa, rompit les orteils de Poumapi et après avoir d'abord feint de vouloir jongler avec, les fit disparaître prestement derrière son dos. Poumapi fut surpris. Mais il était trop fin joueur pour en rien marquer. Il fit au contraire celui que quelques orteils de moins ne privent pas.

Cependant, par esprit de riposte, il faudra une fesse de Barabo. Barabo, on peut le croire, tenait ses fesses, à l'une comme à l'autre. Cependant il dissimula son sentiment et reprenant tout de suite la lutte, arracha avec une grande cruauté unie à une force la mâchoire inférieure de Poumapi. Poumapi fut désagréablement surpris. Mais il n'y avait rien à dire. Le coup était franc, il avait été exécuté en face sans tricherie aucune. Poumapi essaya même de sourire, ce fut dur, oh ! ce fut dur⁸²⁹.

L'exercice de la violence dans les jeux est par moment légal comme dans les combats de boxe avec des règles que le poète ne définit pas clairement dans le texte. Ce n'est pas la simple violence des sports de combat, c'est de la violence qui va au-delà de l'animosité. Le comble est que les adversaires sont presque insensibles à la douleur que procure la brutalité dont ils sont sujets. Dans les jeux, les adversaires ont le droit de s'arracher une oreille, des orteils, les fesses, la mâchoire inférieure, etc. La brutalité est à son extrême. Certes, c'est de la littérature, l'imagination est à son paroxysme, mais il convient de souligner que la violence est tournée en dérision. Comment essayer de sourire quand on a une mâchoire arrachée ? Les adversaires tiennent face à la brutalité. Une brutalité qui dans le monde réel entraînerait la mort des combattants. Cela montre que la violence physique ne peut atteindre l'esprit. À la fin du poème, les adversaires qui sont frères de surcroît s'évanouissent par épuisement dû à la souffrance physique, mais garde à l'esprit la reprise des jeux violents.

Le pouce de Poumapi était bien appliqué au cou, mais les forces pour serrer efficacement lui manquaient. Les mains de Barabo étaient encore assez nerveuses, mais la prise était mauvaise, il serrait inutilement le cou de Poumapi. Devant ce comble de circonstances adverses le cœur des deux frères faillit, ils se regardèrent quelques instants avec une grandissante indifférence puis, se retournant chacun de leur côté, s'évanouirent. La lutte était terminée, du moins pour aujourd'hui⁸³⁰.

⁸²⁹ *La nuit remue*, OC, I, p. 447-448.

⁸³⁰ *La nuit remue*, OC, I, p. 447-448.

La dernière phrase du poème décrit le quotidien violent des deux frères. La violence physique des deux frères montre qu'ils représentent l'un envers l'autre une menace ; une menace d'anéantissement.

Ainsi, les gestes mentaux d'une violence extrême, dirigés contre les autres qui constituent « une menace permanente d'anéantissement » (Trotet 1996, 75), sont une forme à part des interventions de Michaux, que nous considérons de grande importance du point de vue de sa poétique [...] ⁸³¹.

8.6.2 La violence de la guerre

Le terme de la violence a connu une grande exploitation dans la littérature française après les deux grandes guerres mondiales, surtout après celle de 1939 à 1945, la plus tragique, avec l'occupation de la France et la résistance. Certes, Michaux s'est toujours gardé des mouvements nationalistes, de mettre sa pensée ou son art au service d'une cause. Cependant, l'écriture d'*Épreuves, exorcismes*, de 1940 à 1944 et les poèmes écrits après cette période présente une certaine marque de la violence de la guerre. Sa plume n'a pas pu résister aux horreurs de la guerre et à la violence physique des combats. Malgré la singularité de ses poèmes, son style, ses pensées, ses inventions partent de crises politiques des États, des événements de l'époque. « La destruction collective de l'homme par l'homme est entrée spectaculairement dans notre expérience par la guerre mondiale ; elle envahit aujourd'hui notre imagination sous l'aspect terrifiant de l'embrasement atomique ». ⁸³² L'expression de la misère infligée aux hommes par la guerre est extrêmement violente chez Michaux. Il fait une exposition farouche de la guerre et son cortège de malheurs. On assiste à une peinture brutale et cruelle des conditions difficiles des hommes en guerre. Le spectacle poignant et émouvant des souffrances des hommes frappe à la vue tant l'expression est intense et vive.

Troupes fraîches, sang nouveau.
Entre les haies de drapeaux, entre des haines de drapeaux, la voilà
qui défile vers le prochain pourrissoir ⁸³³.

Ici, Michaux attaque directement l'État ou les États, d'être à la base des morts tragiques des soldats. Des jeunes gens qui commencent à peine leur vie. Le drapeau en tant que symbole étatique évoque les couleurs, les emblèmes des États en guerre.

⁸³¹ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 80.

⁸³² PERROUX François : *Aliénation et société industrielle*, Gallimard, Paris, 1970, p. 129.

⁸³³ « La marche dans le tunnel : Chant treizième », OC, I, p. 806.

Les deux grandes guerres mondiales se sont déroulées au moment les plus importants de la vie de Michaux : de 1914 à 1918, il passait son adolescence ; de 1939 à 1945, il entamait la quarantaine. Dans « Les craquements », il écrit :

À l'expiration de mon enfance, je m'enlisai dans un marrais.
Des aboiements éclataient partout. « Tu ne les entendrai pas si bien si tu n'étais toi-même prêt à aboyer. Aboie donc. » Mais je ne pus.

Des années passèrent après lesquelles j'aboutis à une terre plus ferme.
Des craquements s'y firent entendre, des craquements et j'eusse voulu craquer moi aussi, mais ce n'est pas le bruit de la chair⁸³⁴.

Ces bruits étaient les bruits des canons, des armes à feu qui s'étaient fait entendre « à l'expiration » de son enfance et qui retentissent de nouveau. Bien qu'ayant passé son enfance en Belgique, Michaux a vécu directement ces guerres, car son pays combattait auprès de la France contre l'Allemagne ; son frère aîné aussi (Marcel). Les nations s'attaquaient les unes les autres.

ANNALES

Alors commença la grande guerre des statues. Ce fut dans l'année du cheval de feu et il y eut grande immolation.

Jeunes ni vieux ne pouvait retenir sa vie. Il fallut la sacrifier.

Pour statue, pour statue immobile.

Tribus du feu écrasèrent tribus du chêne.

Tribus de la flèche écrasèrent pays de la houe.

Le monde était tout spasme. Ce furent les années, où ils durent vivre leur vie.

Épreuves, exorcismes, OC, I, p. 798.

La violence de la guerre est une grande source d'inspiration dans la conception des poèmes d'*Épreuves, exorcismes*. La violence était présente de toute part. La guerre était un fond, une marque esthétique chez Michaux.

Guerre de nerfs

de Terre

de rang

de race

⁸³⁴ « Les Craquements », *Épreuves, exorcismes, OC, I, p. 781.*

de ruine
 de fer
 de laquais
 de cocardes
 de vent...⁸³⁵

C'est par ces mots, ces vers que débute l'un des premiers poèmes sur la guerre intitulé « Lazare tu dors ? ». La situation politique affectait son imagination. Les nerfs correspondent à l'appellation physique de l'émotion à son comble, à la colère, au courroux, à l'irritation. La guerre exerce une pression omniprésente sur l'écriture de Michaux ; « Elle était d'avantage en temps de guerre. D'ailleurs, la guerre ne s'insinuait-elle pas en lui malgré lui ? Son bruit le parasitait, faisait retour jusque dans l'écho le plus insignifiant »⁸³⁶. Michaux sentait la présence de la guerre dans son quotidien. Il la saisissait comme un insoutenable bruit intérieur ; une idée qui l'envahissait.

[...] des trous énormes se formaient d'un coup comme des collines retournées.
 Les maisons, comme perdant leur poids, étaient soufflées. Et leurs habitants
 qu'en dire ? Pour eux la plaie d'être hommes se fermait⁸³⁷.

Le décor nouveau, que les bombardements offraient à la France (à l'Europe) était un décor de ruine où tout tombait ou allait tomber en lambeau. La violence de la guerre avait transformé l'Europe occidentale en champ de bataille. En partant de la ville jusqu'à ses habitants, la violence de la guerre avait tout altéré profondément et violemment de manière à leur faire perdre leur aspect, leur forme, et leurs caractères essentiels. La violence avait tout transformé ou presque.

La tape de la balle est rapide qui frappe le guerrier,
 rapide et décisive. Après, tout change⁸³⁸.

Parfois dans un grand bruit nos maisons à étage
 de poussière à la rue se déversent⁸³⁹.

Tout avait couleur de ferraille et de poutre enfumée
 et couleur de fatigue profonde⁸⁴⁰.

⁸³⁵ « Lazare, tu dors ? », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 777.

⁸³⁶ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Gallimard, Paris, 2003, p. 368.

⁸³⁷ « La marche dans le tunnel : Chant premier », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 799.

⁸³⁸ « La marche dans le tunnel : Chant quatorzième », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 807.

⁸³⁹ « La lettre dit encore », *Op cit*, p. 795.

⁸⁴⁰ *Ibidem*

Je vous écris d'un pays autrefois clair. Je vous écris du pays du manteau et de l'ombre. Nous vivons depuis des années, nous vivons sur la tour du pavillon en berne⁸⁴¹.

On assiste à une explosion de la matière qui suscite un progrès matériel sans précédent. Mais une partie de ce progrès est dédiée à l'exercice de la violence de l'état. L'immense progrès matériel accompli depuis un siècle et demi (par rapport à l'écriture du recueil) est colossal. Les scientifiques transforment presque tout pour fabriquer des matériels qui réduisent les difficultés quotidiennes de l'homme. Ils créent des substances et des machines pouvant aider l'homme dans ses activités à partir de n'importe quel produit naturel ou chimique.

Dénature !Dénature !

On dénature le café. Il fait des soucoupes. On dénature le maïs et il fait avancer les locomotives ...⁸⁴².

Le progrès matériel a pour objectif principal la réduction voire même la suppression des éléments naturels tels que la fatigue, la douleur, la maladie. L'entrée de la consommation du café en substance nutritive et les progrès techniques avec les moyens de transport de plus en plus rapide ont connu un succès fulgurant dans le quotidien de l'homme grâce à leur grande contribution dans la décharge de la race humaine de son fardeau originel. Les retombées de la science et des techniques sont en grande partie pour l'amélioration de la vie, cependant, il arrive de voir des machines qui, bien qu'utiles à l'homme l'attristent. La contribution de chaque matériel innovant dans le bonheur de l'homme réside dans l'usage que l'on en fait.

Michaux dénonce la science qui contribue, dans sa pratique, à la violence physique et psychique. Il critique certaines pratiques de la science qui ne tiennent pas compte de l'intérieur spirituel de l'homme.

[...] La science, l'homme encore, c'était signé. La science aime les pigeons décérébrés, les machines nettes et tristes, nettes et tristes comme un thermocautère sectionnant un viscère cependant que le malade écrasé d'éther gît dans un fond lointain et indifférent⁸⁴³.

Cette strophe démontre le pouvoir à la fois soulageant et destructif de la science. Ici, Michaux unit deux effets de la pratique de la science : l'une positive pour le corps, l'*éther* qui

⁸⁴¹ « La lettre », *Op cit*, p. 793.

⁸⁴² « La marche dans le tunnel : Chant quinzième », *Op cit*, p. 807.

⁸⁴³ «Ecce homo», *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 792.

anesthésie le patient ; l'autre négative pour le mental humain : « les pigeons décérébrés, les machines nettes et tristes ». Il répète l'expression « nette et triste » pour insister sur l'effet de tristesse que ces machines incarnent. La tristesse de l'homme est encore plus grande lorsqu'il ne sait où se trouve la noble cause du progrès matériel ; certaines créations, certaines inventions sont utilisées pour la destruction de l'homme, elles augmentent la portée meurtrière des guerres. « On dénature le maïs et il fait avancer la locomotive, et reculer la paix ». Aux côtés de la locomotive, les éléments clés de la guerre, les armes sont plus meurtrières les unes que les autres et les guerres encore plus violentes et destructrices qu'auparavant.

Le progrès technique a aussi favorisé le perfectionnement des armes et des bombes nucléaires. Autrefois, les armes ne permettaient pas des destructions immédiatement dramatiques à l'échelle de l'ensemble du groupe humain attaqué. Tout est radicalement changé aujourd'hui. « Le fer ne pèse plus. Il se rencontre dans la haute atmosphère, solide, rapide fait au mal... ». Le progrès technique au niveau de l'armement est spectaculaire. Les armes sont de plus en plus meurtrières les unes que les autres et les guerres encore plus violentes et destructrices qu'auparavant.

Le métal n'avait jamais été si dur, la poudre n'avait jamais été si forte.
Ensemble, ils tombaient sur les foules et les hommes stoppés par la mort
s'affaissaient pour ne plus se relever en ce siècle⁸⁴⁴.

Dans la conquête du pouvoir, seule la portée meurtrière de l'armement permet la soumission totale des conquis ou des vaincus. A cet effet, les recherches scientifiques en armement sont encouragées par les États, pour que les guerres soient plus meurtrières, violentes et sanglantes ; et les territoires conquis totalement soumis.

En dix ans, on passe des bombes des kilotonnes aux bombes de mégatonnes.⁸⁴⁵ C'est l'une des conséquences négatives ; la plus néfaste de l'ouverture des esprits sur la nature et ses mécanismes. Ils inventent des armes qui peuvent aller jusqu'à la destruction d'une ville entière (Hiroshima 1945). Comme l'avait dit ou plutôt prédit François Rabelais : « [...] science sans conscience n'est que ruine de l'âme »⁸⁴⁶.

La connaissance vit le plus haut sommet de la malédiction qui a accompagné son entrée dans l'univers des hommes (selon le christianisme). Tout est fait au mal. Entre le mal et

⁸⁴⁴ « La marche dans le tunnel : Chant premier », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 799.

⁸⁴⁵ CHALUMEAU Jean-Luc : *Introduction aux idées contemporaines*, Fernand Nathan, Paris, 1969, p. 63.

⁸⁴⁶ RABELAIS François : *Pantagruel*, chap. VIII, (1534), Paris, Gallimard, 1964.

l'homme, il n'y a plus d'interdit, au contraire, ils vont bien ensembles. Les armes, l'acier collaient aux doigts, martyrisaient l'homme longuement, comme une grenouille sous un savant penché, bistouri à la main et préoccupé de ses réflexes(...) ⁸⁴⁷.

On embauche les flammes pour la destruction des édifices. On embauche la bassesse humaine pour la destruction des fiertés ⁸⁴⁸.

8.7 La solitude ou le rapport à l'autre

Selon Catherine Audibert, il convient de :

[...] distinguer deux états de solitude : une solitude-détresse (qui génère le sentiment de non-être) et une solitude-sereine (qui équivaut au sentiment d'être), car la prééminence de l'une ou de l'autre chez un sujet sera déterminante dans son rapport au monde et à lui-même ⁸⁴⁹.

Michaux si situe dans la catégorie des poètes pour qui la solitude est un état de sérénité où l'être se sent exister sans l'influence des autres. Mais les autres ne sont pas forcément dérangeants ; l'autre n'est dérangeant que lorsque sa présence symbolise un obstacle à la réalisation de soi.

L'âme humaine a besoin, d'une part de solitude et d'intimité, d'autre part de vie sociale.

L'âme humaine a besoin de propriété personnelle et collective ⁸⁵⁰.

Chez Michaux être seul ou être avec les autres, n'est pas le plus important, ce qui importe, c'est de rester soi-même, unique et libre.

HOMME DE LETTRES

Seul,
être à soi-même son pain,
Et encore, il s'enregistre qu'il dit,
Et pète par toutes les fissures.
En blocs, en lames, en jets et en cristal,
Mais derrière le mur de ses paroles,

⁸⁴⁷ « La marche dans le tunnel : Chant cinquième », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 802.

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 804.

⁸⁴⁹ AUDIBERT Catherine : *L'incapacité d'être seul : Essai sur l'amour, la solitude et les addictions*, Paris, Edition Payot & Rivages, 2011, p. 33.

⁸⁵⁰ WEIL Simone : « Fragments et notes », *Ecrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard, 1957, p. 82.

C'est un grand sourd.
nuit remue, OC, I, p. 506.

La

L'Homme de lettres, le poète qu'est Michaux aborde la solitude comme un état de liberté et d'écoute de soi. La solitude du poète n'est pas un rejet des autres, mais c'est un repli sur soi pour éviter l'assimilation par l'autre.

Malgré sa mauvaise réputation, la solitude semble donc être une ressource absolument nécessaire pour l'être humain et la voie privilégiée de contact avec un soi qui peut parfois s'égarer au milieu des autres. *Par la solitude, le sujet cherche à faire un retour sur lui-même, afin de conserver ou parfois de rétablir une « relation au moi ».* pour cela, l'appareil physique réclame un lieu de solitude ou une aire de solitude, [...] ⁸⁵¹.

La solitude est l'un des thèmes les plus abordés dans la poésie, qu'elle soit ancienne ou contemporaine. Le mal-être du poète incompris de ses semblables crée une sorte de barrière et d'isolement plus ou moins virtuel.

ICEBERGS

Icebergs, sans garde-fou, sans ceinture, où de vieux cormorans abattus et les âmes des matelots morts récemment viennent s'accouder aux nuit enchanteresses de l'hyperboréal.

Icebergs, Icebergs, cathédrales sans religion de l'hiver éternel, enrobé dans la calotte glaciaire de la planète Terre.

Combien hauts, combien purs sont tes bords enfantés par le froid.

Icebergs, Icebergs, dos du Nord-Atlantique, augustes Bouddhas gelés sur des mers incontemplées, Phares scintillants de la Mort sans issue, le cri éperdu du silence des siècles.

Icebergs, Icebergs, Solitaires sans besoin, des pays bouchés, distant, et libres de vermine. Parents des îles, parents des sources, comme je vous vois, comme vous m'êtes familiers...

1934.

La nuit remue, OC, I, p. 462-463.

⁸⁵¹ AUDIBERT Catherine : *L'incapacité d'être seul : Essai sur l'amour, la solitude et les addictions*, Paris, Edition Payot & Rivages, 2011, p. 27.

À travers ce texte, le poète évoque les deux facettes de la solitude : celle qui isole et détruit « Phares scintillant de la Mort sans issue » puis celle qui libère « Solitaires sans besoin ». Le poète se définit comme « parent » de la seconde.

La solitude chez Michaux est un état presque souhaité. Car les autres représentent pour lui une sorte d'assimilation et de contrainte.

Instinctivement, comme à l'égard du monde, Henri Michaux éprouve méfiance à l'égard des autres. « *Le mal*, écrit-il dans *Passages*, *c'est le rythme des autres*. » Cette méfiance est d'autant plus vive que le poète sait ne pas pouvoir, le plus souvent, tenir ses distances vis-à-vis d'autrui comme les maintient vis-à-vis du monde. Or, pour Michaux, les autres représentent un réel danger. Ils lui sont une menace permanente d'anéantissement. C'est que les rapports avec les autres sont des rapports de forces ; une faiblesse de notre part nous condamne à subir « la loi des autres »... Force vive, susceptible de se déployer subitement à ses dépens, et contre laquelle il va falloir lutter pour se préserver soi, telle est l'image que Michaux se fait de l'autre. Présence active, envahissante, qui très vite empiète, aussi bien sur notre espace extérieur qu'intérieur. L'autre risque fort de nous ôter à nous-même sans pour autant dissiper notre véritable solitude ⁸⁵².

La solitude est donc un moyen de fuite face à l'autre qui n'est qu'un élément perturbateur. « [...] La passion féminine, il la voyait plutôt comme une plante tenace, grimpante, parasite. L'amour était une « occupation de l'espace ». Donc une menace. Les femmes qui l'aimaient, mais aussi celles qu'il aimait, il les imaginait ainsi : s'accrochant. [...] »⁸⁵³. « Il faut enfin rappeler cette communion parfaite que Michaux a vécue avec sa femme, seul être qui ait parlé, dans la continuité, la même langue que lui, celle de l'être et du silence, de la présence et de l'absence »⁸⁵⁴. L'autre n'est pas forcément un « danger ». Michaux écrit :

Ah ! autrui ! le besoin d'autrui ! un homme ne peut se dépecer lui-même jusqu'au bout. Pour le dernier sang il est bon qu'il ait quelqu'ami pour l'aider⁸⁵⁵.

Vie en commun : perte de soi, mais diminution des rébus⁸⁵⁶.

⁸⁵² TROTET François : *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 57-58.

⁸⁵³ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 623.

⁸⁵⁴ TROTET François : *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 60.

⁸⁵⁵ « Prédication », *Qui je fus*, OC, I, p. 100.

⁸⁵⁶ « III. Tranches de savoir », *Face aux verrous*, OC, II, p. 463.

C'est le fait de ne pas communier de manière fusionnelle avec l'autre représente un obstacle à l'épanouissement de soi. Le poète est dans une autre dimension de la perception de l'altérité. L'autre doit être fusionnel, ou doit être un enrichissement, une source d'énergie ou « sous contrôle ».

L'image convenue d'un poète à l'écart de tout, replié sur lui-même, exclusivement introverti (confronté par le titre d'une anthologie, *L'espace du dedans*) tend heureusement, au fil des années, à se modifier. La fascination pour la singularité, la préservation en soi d'un espace intact, tout cela était indissociable d'une « faim d'autrui ». [...] L'expérience poétique ou picturale aura toujours été pour Michaux autre chose et plus que de la littérature ou de la peinture : une entreprise de déliaison à l'égard de l'origine, mais aussi de liaison nouvelle, ou si l'on veut, de reliaison⁸⁵⁷.

« La solitude est aussi référé au temps : un temps d'ennui, un temps d'attente, un temps infini, un temps désespéré [...]. De plus en plus, nous voyons des sujets maîtriser ce temps à travers les jeux virtuels »⁸⁵⁸.

Le fait de rester sans compagnie plonge le poète dans des hallucinations qui brisent sa solitude. Il fait des rencontres extraordinaires et participe à des activités assez insolites. La solitude dans ce contexte n'est qu'un état physique et non psychique. Le poète vit aux prismes de son état d'âme.

UNE TÊTE SORT DU MUR

J'ai l'habitude, le soir, bien avant d'y être poussé par la fatigue, d'éteindre la lumière.

Après quelques minutes d'hésitation et de surprise, pendant lesquelles j'espère peut-être pouvoir m'adresser à un être, ou qu'un être viendra à moi, je vois une tête énorme de près de deux mètres de surface qui, aussitôt formée, fonce sur les obstacles qui la séparent du grand air.

D'entre les débris du mur toué par sa force, elle apparaît à l'extérieur (je la sens plus que je ne la vois) toute blessée elle-même et pourtant les traces d'un douloureux effort.

Elle vient avec l'obscurité, régulièrement depuis des mois. Si je

⁸⁵⁷ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 667.

⁸⁵⁸ AUDIBERT Catherine : *L'incapacité d'être seul : Essai sur l'amour, la solitude et les addictions*, Editions Payot & Rivages, 2011, p. 76-77.

comprends bien, c'est ma solitude qui à présent me pèse, dont j'aspire subconsciemment à sortir, sans savoir encore comment, et que j'exprime de la sorte, y trouvant, surtout au plus fort des coups, une grande satisfaction.

Cette tête vit, naturellement. Elle possède sa vie.

Elle se jette ainsi des milliers de fois à travers plafonds et fenêtres, à toute vitesse et avec l'obstination d'une bielle.

Pauvre tête !

Mais pour sortir vraiment de la solitude on doit être moins violent, moins énervé, et ne pas avoir une âme à se contenter d'un spectacle⁸⁵⁹.

La solitude ici n'est que physique. Car le poète a de la compagnie. Une compagnie sortie de l'espoir de vaincre cette solitude : « j'espère peut-être pouvoir m'adresser à un être, ou qu'un être viendra à moi ». Un espoir qui transporte le poète dans le rêve. Un rêve qui réalise le souhait du poète : celui d'avoir de la compagnie.

La solitude comme parcours de soi et moment d'expérimentation, transporte le poète dans des déplacements intérieurs.

La solitude est une véritable rencontre avec soi-même. Par cette expérience, l'homme est confronté aux questions fondamentales de la vie : quel est le sens de son existence, qui est-il, que veut-il faire de sa vie, que pense-t-il de lui, quelle place occupe-t-il dans le monde, quelle relation entretient-il avec les autres ? Autant de questions qui mènent à l'introspection et à une meilleure connaissance de soi et des rapports humains⁸⁶⁰.

Dans la solitude, le poète se retrouve et se soumet à une expérience personnelle psychique susceptible d'examiner son être profond. La solitude favorise la rencontre du poète et son moi. Elle révèle aussi le génie créateur. La solitude est « un passage obligé vers la connaissance de soi »⁸⁶¹.

Pour moi une chambre, à une certaine époque, c'était tout dire. Une chambre pour moi seul. Oui, ce devait être cela. Une chambre, c'était être à l'abri. Être préservé. Être à l'écart. Séparé des autres, des gêneurs. Rentré en soi. C'était le secret, le retour au recueillement, la vie individuelle, le ravitaillement psychique, le lieu qui rend possible l'introspection, la séparation d'avec les bruit de la ville, et d'avec le bruissement de la nature

⁸⁵⁹ « Entre centre et absence », *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC, I, p. 562-563.

⁸⁶⁰ MACQUERON Gérard : *Psychologie de la solitude*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 8.

⁸⁶¹ *Ibidem*, p. 11.

(excessive, elle aussi), c'était le refuge, le refus et tout ce grâce à quoi l'enfant prodigue ne reviendra jamais au foyer⁸⁶².

8.8 La condition humaine et la mort

« La réalité de ce monde est la nécessité. La partie de l'homme qui y est située est la partie abandonnée à la nécessité et soumise à la misère du besoin. »⁸⁶³. Le monde est fait de telle sorte que les êtres humains y vivent dans une perpétuelle et cruelle indigence. C'est à cela que se résume la condition humaine.

La condition humaine correspond à l'ensemble des situations dont résulte l'état d'être Homme. Quant à la mort, c'est la cessation de vie à laquelle toute être humain (comme tout être vivant) est voué ; c'est le « tragique propre à la condition humaine »⁸⁶⁴. L'angoisse de la condition humaine a connu un rebondissement pendant et après les deux grandes guerres mondiales avec la découverte et l'usage de la bombe atomique.

Quand le péril de la bombe atomique a commencé et depuis qu'il s'est installé et que, comme en des millions d'autres, il a mis en moi la nouvelle appréhension, cette impression de possible, prochaine, totale, immédiate interruption de tout humain sur terre, [...] ⁸⁶⁵.

La menace des guerres, des maladies, des accidents, des catastrophes naturelles, en un mot, le rapport de l'homme à l'univers sont des éléments très angoissants qui donnent les couleurs de l'existence.

Voici qu'est venue l'Epoque dure, plus dure que la dure condition de l'homme⁸⁶⁶.

Le destin de l'homme semble scellé. Sa situation n'a jamais été aussi chaotique. Cette situation périlleuse de l'espèce humaine a inspiré de beaux poèmes. A ce propos Simone Weil

⁸⁶² « Tempérament de la nuit », *Façon d'endormi, façon d'éveillé*, I, OC, III, p. 468.

⁸⁶³ WEIL Simone : « Déclaration des obligation » *Ecrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard, 1957, p. 77.

⁸⁶⁴ CHARLES Yannick & GAGNEBIN Murielle : *La Mort devant soi : Du tragique propre à la condition humaine au pacte et pari pour l'immortalité : Etude esthétique et philosophique des films de Bergman, « le Septième sceau » et Murnau, « Faust », et des œuvres de Pascal, « Le Pari » et de Goethe, « Faust »*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 1994.

⁸⁶⁵ « Tempérament de la nuit », *Façon d'endormi, façon d'éveillé*, I, OC, III, p. 469-470.

⁸⁶⁶ « La marche dans le tunnel, chant vingtième », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 809.

écrit : « Dans l'art, tout ce qui évoque la misère humaine dans sa vérité est infiniment touchant et beau »⁸⁶⁷.

LA MARCHE DANS LE TUNNEL

Chant premier

J'entendis des paroles dans le noir. Elles avaient la gravité des situations périlleuses au cœur de la nuit entre personnages d'importance.

Elles disaient, ces paroles, dans l'ombre obscure. Elles disaient avec confusion. Elles disaient toutes : « Malheur ! Malheur ! » et ne cessaient pas, criant toujours : « Malheur ! Malheur ! »

Je vis un homme dans un lit, et la maladie lui parlait : « Malheureux, disaient-elle, ne sais-tu pas que tes reins, ennemis sûrs, se corrompant, te mettent, à partir de maintenant, ta mort au lit avec toi. Tu sauras plus tard mon nom, mais le bec de l'oiseau urinaire en toi commence à piquer et tu paieras cher le petit peu que tu as eu... »

Puis j'entendis une voix forte qui dit : « Va, ne t'attarde pas, ici n'est qu'un homme. Ailleurs ils sont des milliers et des milliers de fois des milliers et plus encore il y en a et tous en grand danger⁸⁶⁸.

Le danger est partout. Chaque homme vit sous la menace d'une fatalité. Et cela semble décidé par les forces de la nature. Quoi que l'homme fasse, il n'est à l'abri du malheur. Il vit dans l'angoisse permanente face aux maladies, aux guerres et violences gratuites entre hommes et aux catastrophes naturelles.

À un tremblement de terre, beaucoup n'ont pas assisté. Les maisons qui étaient droites ne se redressent plus et à jamais montre leur écartèlement. Cela peut avoir sa grandeur de la nature qui congédie l'homme. Il faut souvent aller loin pour en avoir la vue. Ce spectaculaire-là n'est toutefois pas celui dont le citadin, habitant des pays pauvres en séismes, a besoin.

[...]

Eh bien, ici, une porte a tremblé. Une de ces portes à panneaux, ornées, ridicules, chargées de la banalité artisanale de l'imaginaire XIX^e siècle, comme on en trouve devant soi où qu'on aille loger, ou passer la nuit en quelconque chambre européenne. Et voilà qu'enfin il y a eu tremblement de

⁸⁶⁷ WEIL Simone : *Ecrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard, 1957, p. 181.

⁸⁶⁸ « La marche dans le tunnel, chant premier », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p.798

porte. C'est gagné. Il a fallu ce long esclavage, imposé par les portes, pour que la satisfaction, la satisfaction de la révolte soit si parfaite, si bien adaptée. Comme terrorisée elle-même — défaite par quelque unimaginable drame — elle a lâché. (Elle aura mis le temps !) Sa sottise prétentieuse impassible n'a pas tenu. Comme si réellement enfin elle participait d'une émotion vraie, elle s'est tordue grimaçante — orogénie dans une porte — soumise à l'effroyable plissement-écartèlement inattendu. Enfin l'intolérable contraste entre la souffrance désespérée et la raideur de la porte imperturbable est annulé. Splendide « rétablissement »⁸⁶⁹ !

Certes, Michaux, dans ce poème, n'aborde pas le sort des occupants de ces maisons de manière détaillée. Mais « la nature qui congédie l'homme » laisse entendre de façon concrète que dans une situation de tremblement de terre, les hommes sont les aussi des victimes, les plus importantes, parce qu'ils peuvent ressentir des émotions et même perdre leur vie de manière irréversible (on peut reconstruire des maisons). Les tremblements de terre, les inondations, les sécheresses sont les menaces qui planent sur l'homme. Ces problèmes existentiels, sont des préoccupations constantes et obsessionnelles desquelles le poète ne peut se libérer, même s'il en parle parfois avec dérision comme à la fin du texte ci-dessus.

Enfin l'intolérable contraste entre la souffrance désespérée et la raideur de la porte imperturbable est annulé. Splendide « rétablissement » !

« Pour Michaux, la mort est tout d'abord le terme attendu de cette existence mal vécue, vécue en porte-à-faux »⁸⁷⁰. La mort n'est pas forcément la destruction corporelle. La mort peut exister dans la vie. Les affres de la condition humaine peuvent ôter toute vie dans un être en vie. Le vivant apparaît comme rincé et vidé de son existence. Son corps est séparé de sa vie, de son âme. La mort, dans ce contexte est psychique.

5

Têtes qui ont passé par quelque chose d'aussi grave que la mort, qui n'ont pu se sauver sinon pauvrement.

Têtes du passé, qui savent la nuit de la vie, le Secret, l'Innommable horrible sur quoi l'être s'est appuyé.

En lutte contre le flou, masses qui vainement essaient de se refaire,

⁸⁶⁹ *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, OC, III, p. 702.

⁸⁷⁰ TROTET François : *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 94.

luttant contre la p^âteux qui envahit.

Têtes atteintes profondément, qui n'ont plus confiance, qui se souviennent.

Une d'elles gravement défoncée, aux larges yeux, semblables pour la fixité à ceux d'un poisson, les muscles oculomoteurs comme bloqués de façon à ne plus jamais pouvoir regarder que de face, face aux autres, face, comme le défi fait face.

Un nez géant, débordant, déporté, de travers, tordu, de la base au sommet tordu, semble de profil.

Par-dessus, inaltérés par la torsion, qui devrait être pénible (comme l'anneau dans les naseaux des taureaux domestiqués) et, même être proprement épouvantable, les yeux impavides — magistrale discordance, signature de son mal — font comme si de rien n'était ; dans cet impossible contraire, si contrariant, ils continuent, ils maintiennent.

L'habitant de la face en désordre n'abandonne pas⁸⁷¹.

Dans cette séquence de « Les Ravagés », les êtres sont tellement ruinés qu'ils n'ont plus de vie.

Têtes qui ont passé par quelque chose d'aussi grave que la mort, qui n'ont pu se sauver sinon pauvrement.

Ils ont vécu des situations similaires à la mort. Et, cette énorme souffrance a fait d'eux des épaves, des êtres sans vie, des êtres immobiles qui essaient de se reconstruire difficilement. Car, ils sont comme figés par les évènements :

Une d'elles gravement défoncée, aux larges yeux, semblables pour la fixité à ceux d'un poisson, les muscles oculomoteurs comme bloqués de façon à ne plus jamais pouvoir regarder que de face, face aux autres, face, comme le défi fait face.

Ces êtres ont perdu leur sensibilité, leur dignité, ils ne gardent que des souvenirs horribles. Leur existence n'est qu'un leurre. Leur vie n'est qu'une illusion. Et cette mort psychique est la plus terrible. C'est une mort atroce. Les personnes concernées restent prisonnières dans leur corps. La mort totale est plutôt une délivrance de la condition difficile d'être homme. Cette mort passe par la décomposition corporelle de l'être vivant. La désagrégation des cellules du corps est un mécanisme qui entre dans l'accomplissement de la mort. Mais cette mort totale est abordée dans

⁸⁷¹ « Les ravagés 5 », *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, OC, III, p. 1159.

l'œuvre sans tristesse. L'évanouissement entre dans les éléments qui préparent la venue de la mort.

Mme X... avait coutume de s'évanouir, se faisait une lucidité, revenait à elle avec un bon mensonge. Excellent exercice préparatoire au jour dit le dernier⁸⁷² !

Le thème de la mort est abordé dans l'œuvre sans l'effet d'abattement, de peine, de douleur qu'il procure. Le poète dédramatise les scènes de mort.

Le temps le plus propice pour naître
n'était pas
n'est pas aujourd'hui

La tour de la Mort s'élève
se voit déjà de partout
n'aura pas sa pareille

En un cercle, un cercle immensément large
des cycles s'achèvent
Des victimes sans tarder, seront là, présentes.
Simultanéité toujours si remarquable
des sacrifiés et des armées⁸⁷³

Dans cet extrait du poème « Dictée », la mort qui a toujours existé est présentée comme si elle était une chose nouvelle. Michaux découvre ou redécouvre la mort comme une menace qui plane sur l'espèce humaine : « La tour de la Mort s'élève ». C'est un fléau qui s'abat sur l'humanité. La difficile condition humaine (les guerres, les maladies) est un obstacle à la réalisation de l'être humain. Vivre dans la peur, dans l'angoisse, la crainte et la frayeur rend la vie plus périlleuse. Autant ne pas naître. Mais, Michaux finit la séquence en dédramatisant la mort.

Des victimes sans tarder, seront là, présentes.
Simultanéité toujours si remarquable
des sacrifiés et des armés

⁸⁷² « Technique de la mort au lit », *Qui je fus*, OC, I, p. 87.

⁸⁷³ « Dictée », *Déplacement, dégagement*, OC, III, p. 1325.

Les termes tels que « fauchées », « stoppés »⁸⁷⁴ qui sont d'usage dans les poèmes ayant pour thème la mort, sont exclus du vocabulaire du poète. (Il convient de signaler qu'*Épreuves, exorcismes* est le seul recueil qui abonde de mots décrivant violemment les scènes de mort). Le terme « remarquable » semble déplacé même s'il peut signaler le bien comme le mal. Dans les deux derniers vers, Michaux joue sur les assonances en [e] : « simultanément », « sacrifiés » et « armées » pour rapprocher ces trois termes, de même que pour évoquer le son bruyant des armes de guerre ou décrier la « joie » de donner la mort à ses semblables par la guerre.

On note chez Michaux une évolution progressive de sa conception de la mort (évolution que suit d'ailleurs à peu de choses près le fil chronologique de ses œuvres), allant de la mort considérée comme Néant absolu à la mort envisagée comme un néant intégré à un Vide englobant⁸⁷⁵.

⁸⁷⁴ « La marche dans le tunnel, chant premier », *Épreuves, exorcismes*, OC, I, p. 799.

⁸⁷⁵ TROTET François : *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 94.

Conclusion partielle

La poésie de Michaux avec des textes relatant des faits parfois chargés d'étrangeté et de faits irréels, révèlent un poète soucieux des périples de l'existence. Les thèmes abordés dans l'œuvre de Michaux sont nombreux. Ceux étudiés plus haut ne sont que les plus récurrents. L'étrangeté des histoires et des personnages, les créations langagières issues des obsessions de l'eau et de l'enfermement, et la représentation de l'espace répondent à une esthétique poétique qui traverse, organise et construit l'œuvre. Les images renforcent l'originalité de la langue et créent des écarts surprenants et inattendus. Bien que Michaux se soit toujours mis à l'écart des poésies engagées, les préoccupations de la condition humaine telles que la maladie, les souffrances physiques, la fuite du temps, la nuit, la solitude, les violentes guerres et la mort ne sont pas en marge de son œuvre.

CONCLUSION

Dans le flot impétueux et abondant de travaux scientifiques que l'œuvre et la vie de Michaux ont inspirés, nous avons osé une thèse qui interroge la création poétique dans ses acceptions formelle, linguistique et thématique. Cet axe de réflexion volontairement combinatoire devait nous assurer un regard certes globalisant mais surtout neuf sur l'écriture de Michaux. Le pari en était donc ardu, car si la glose exégétique sur cet auteur est florissante c'est surtout la qualité des chercheurs qui s'y sont intéressés qui dévoile la difficulté de l'entreprise de cette thèse. Comment arpenter un tel cheminement sans enfoncer une porte déjà ouverte ? C'est bien ici l'intérêt de notre étude. Mais en substance, qu'en retenir ?

L'écriture de Michaux se meut invariablement dans des formes aussi diverses que contradictoires. En prose ou versifiée, d'allure régulière ou libre, de longueur considérable ou brève, l'écriture poétique chez cet auteur est totale et conserve dans cette agilité une unité stylistique difficilement perceptible à première vue tant il se fait contorsionniste de la forme. À ces structures formelles, correspond une forte alternance des types textuels dont l'argumentatif et le descriptif fantaisiste le disputent au récit lyrique bien souvent parfois au service de l'humour noir et de l'écriture de soi. Dans une telle configuration, l'écriture poétique se déploie entre correspondances, souvenir et autobiographie. À ce titre, Michaux réalise avec perspicacité une écriture poétique hybride d'un point de vue générique.

Le rapport de Michaux à la langue est aussi complexe. Les subversions langagières sont chez lui multiples et éloignées de l'*agrammaticalité* même constitutive du genre poétique. Le souci du mot juste côtoie ici inventions lexicales, néologismes, onomatopées, variations diatopique, diachronique et diastratique. Toute chose qui contribue à une hétérogénéité du discours poétique dont l'architecture énonciative s'enracine dans la multiplicité des voix qui le portent. Quant à la structure formelle du discours, elle oscille entre une syntaxe libre voire libertaire et emprisonnée dans la fragmentation ; ce qui en fait un indice de violence dans l'écriture. De même, la lecture phrastique achoppe sur l'exploitation successive de tous les types et formes de phrases. Par ailleurs, la mobilisation de références culturelles très diverses conduit à une universalité de la poésie de Michaux, une poésie en somme dont le maître-mot est « liberté », tant le poète y tient sans équivoque, y compris dans la diffraction que subit l'emploi – mais le non emploi aussi – de la ponctuation.

L'expression lyrique chez Michaux emprunte souvent son expressivité à la musicalité des rythmes et des sonorités. La répétition, en tant que noyau élémentaire du rythme y semble

coïncider avec un désir d'exorcisme ou l'amplification du dit accentue le dire dans un mouvement atemporel de retour à soi et au monde. Michaux inscrit le rythme dans la perception visuelle. Et le graphisme associé au souffle conduit à considérer certains poèmes comme des tableaux communicants, donc vivants, faits de contrastes, mais aussi de chants et de déchants. Plus que de simples poèmes donc, certains textes chez Michaux prennent vie et deviennent mimes à même d'investir sens et sensations en se métamorphosant au gré des pérégrinations figuratives. Les poèmes de Michaux sont des fresques au goût insolite où des créatures étranges et des intrigues burlesques se mobilisent pour donner libre cours à son imagination débordante. On découvre aussi une écriture expérimentale cherchant à relever l'influence de substances hallucinogènes dans la création poétique. Mais le poète est surtout soucieux de retranscrire sans l'arbitrage de la raison ses visions d'au-delà. Il réconcilie l'écriture à l'esthétique et à l'émotion⁸⁷⁶. D'où le sacrifice parfois si évident du sens au profit de l'effet d'extase. « L'avenir de l'œuvre Michaux, c'est une recherche effrénée de la nébuleuse, de l'indistinct, de l'avant-langue ; une course-poursuite autour des abîmes de nescience, des zones d'ombre et de trouble »⁸⁷⁷.

Quant à la thématique obsessionnelle de Michaux, celle qui selon le mot de Barthes relève d'une mythologie personnelle à l'auteur en même temps qu'elle la construit et l'interprète, elle se décline en questions sur l'existence humaine. La symbolique de l'eau est indiciaire de la vie et de la mort qui sont des notions constitutives de toute réflexion métaphysique. Le poète associe encore une poétique de l'enfermement à une esthétique de la nuit, mais la nuit est aussi investie comme élément de spatialité où règnent la métamorphose de toute chose et la subversion totalitaire à l'ordre et à la norme. Ainsi, la maladie, la douleur, la violence, et même la mort sont des avatars de la nuit dont l'omniprésence rappelle, dans une perspective alternative, que l'équilibre est dialectiquement si précaire que parler de la nuit et de ses « sèmes », c'est parler du jour et des valeurs qui y sont affiliées. En ce sens, Michaux est un poète de l'espérance.

La poésie semble donc bien devoir rester le point de hauteur d'où il puisse encore, et pour la suprême consolation de ses misères, contempler un horizon plus clair, plus ouvert qui lui permette de ne pas complètement désespérer⁸⁷⁸.

⁸⁷⁶ MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003, p. 305.

⁸⁷⁷ *Ibidem*

⁸⁷⁸ REVERDY Pierre : *Sable mouvant, Au soleil du plafond, La Liberté des mers suivis de Cette émotion appelée poésie*, Paris, Gallimard, Edition d'Etienne-Alain Hubert, 2003, p. 132.

C'est tout l'enjeu de son attachement à l'altérité aussi bien énonciative que thématique et à la condition humaine.

« La littérature se propose d'abord comme une voie de développement de nos puissances d'invention et d'excitation, dans la plus grande liberté, puisqu'elle a pour substance et pour agent la parole, déliée de tout son poids d'utilité immédiate [...] »⁸⁷⁹. Ce qui favorise, chez Michaux, des associations inattendues, des abréviations et des néologismes. Les inventions de noms de peuple, de lieux et la création d'animaux donnent un caractère fictif, onirique et fabuleux à l'œuvre. Il y a toute une partie de l'œuvre qui est écrite sous l'influence des techniques. Chez Michaux, le langage est réinventé par son imagination débordante ou par des drogues hallucinogènes. Si cette poésie semble découler d'une blessure interne au poète, celle-ci est sublimée et portée au comble de la création artistique.

Tilea Monica a bien raison d'affirmer que :

La difficulté de fixer les traits de l'œuvre, intimidante et provocatrice à la fois, d'Henri Michaux résulte surtout du fait qu'elle est particulièrement en mouvement et refuse de se laisser saisir dans une interprétation rigide et totalisante. Les exégètes qui ont essayé de définir le « cas » Michaux ont déjà prouvé que l'unité paradoxale de son œuvre vient de la dynamique, parfois déconcertante, des contrastes et des contradictions qui l'alimentent⁸⁸⁰.

Ce va-et-vient constant entre les grandeurs et l'infinitésimal, la lumière et l'obscurité, le rationnel et l'hallucination entre autres sont la preuve que le lecteur dans les labyrinthes de l'écriture de Michaux ne vit pas une sinécure. Ce fleuve-là est certainement long mais assurément pas tranquille, car il reflète bien la vision agitée du poète caractéristique de son style. Proust le rappelle d'ailleurs justement :

Le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun⁸⁸¹.

⁸⁷⁹ VALÉRY Paul : *Variété, OC, I*, Paris, Gallimard, Collection Folio essais, 2002, p. 1465.

⁸⁸⁰ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 09.

⁸⁸¹ PROUST Marcel : *Le temps retrouvé (1927) OC, III*, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 895.

Cette pensée ne saurait être plus vraie que pour Michaux, lui dont le « *secret éternel* », le style donc, ne se donne pas *a priori* mais au-delà d'une prospection laborieuse que Royère résume en ces termes : « Michaux redéfinit la poésie selon trois axes : le lieu poétique et sa transgression, la magie comme mécanisme de compensation, et l'introspection en rapport avec le corps. »⁸⁸² Notre étude s'est évertuée à montrer comment ces trois axes génèrent des dispositions formelles, linguistiques et thématiques propres à la création chez Michaux ; création qui se définit en définitive comme un acte de liberté voire un acte libertaire.

À travers ses parcours créateurs, il ne cherche pas de réponse, il n'offre pas de solutions. Il éprouve une grande adversité contre tout ce qui est immobile, rigide, ancré dans la fixité et ne s'intéresse qu'à l'élan, au saut, à l'action. L'acte d'écrire s'inscrit justement dans ce type de mouvement libérateur et révélateur d'être, puisqu'il écrit « pour se délivrer d'emprises [...] »⁸⁸³.

Certainement, cet artiste hors du temps, anticipant sur l'abondante glose ayant pour objet sa création poétique, avait dû trouver hilarante l'idée d'éconduire nombreux exégètes en relatant, simplement, cette transe créatrice qui fait de l'art une *expansion* des sens et de l'âme, un *déplacement* imprévisible dans les dédales du subconscient, une aspiration au départ du sentiment d'insalubrité structurant les pesanteurs du monde et l'ascension, l'élévation dans l'éther constant de l'enthousiasme :

J. OPERATION CREATION

Au départ : insalubrité.

Puis une certaine tension. Une tension grandissante. Une tension qui ne finit pas. Naissante nécessité d'expansion. Premier problème : Où trouver le terrain pour l'expansion ? (Papier, pierre, argile, toile, scène.)

[Trouver son terrain, le terrain pour l'exercice d'une fonction.]

Terrain trouvé, vient l'opération-déplacement.

Le sujet, la cause, les raisons adjacentes de la tension sont à laisser aux autres. Un auteur n'est pas un traducteur. Ni un détective et s'il fut criminel, il faut qu'il change de crime. Pas de tricherie, pas pour embrouiller. Pas nécessairement par recherche de sublimation (ni même d'avilissement), ni non plus par compensation, mais pour essentiel déplacement. Seule opération

⁸⁸² ROYÈRE Anne-Christine : *Henri Michaux, voix et imaginaire des signes*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 49.

⁸⁸³ TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015, p. 12.

[uniquement ou unique mais] nécessaire.

Pour pouvoir s'y intéresser, à son actuel, marge qui rend essentiellement infidèle, permet justement de produire ce qui n'était pas encore, de s'y exciter et faire œuvre, c'est-à-dire nouveauté.

Heureusement, même si sa subconscience alertée, l'autre cherchait à être fidèle, adéquat au réel, une nouvelle subconscience s'ouvrirait et une nouvelle dérobade se produirait, infini indéfiniment subconscience.

Rares tunnels sûrs vers le passé. Pour qui crée, le principal est en avant. L'enthousiasme n'est pas en arrière. Pour ce qui est encore à venir « encore on ne sait quoi », autant et plus que les causes. Le tumulte des jeunes aspirations indéfinies, des contradictoires projets d'avenir fait l'adolescent, pas seulement l'adolescent et l'art est toujours adolescence. Pas seulement les causes sont subconscientes. Que d'aspirations d'avenir sont inconscientes ou à peine conscientes, buts pas vus en face, pas acceptés, ambitions non avouées, infinis dessous et obscures des projets d'avenir. (L'adulte les a vite oubliés.)

Tout artiste est d'avenir. Voilà pourquoi il a action sur ceux qui par lui sont entraînés ». Il est le fait nouveau et imprévisible (quoique après on lui trouve cent explications... vaines). 3) des enthousiasmes, des appels⁸⁸⁴.

⁸⁸⁴Version inédite d' « *Emergence-résurgences* », OC, III, p. 690-691.

ANNEXES

V.INIJI

Ne peut plus, Iniji

Sphinx, sphères, faux signes,
obstacles sur la route d'Iniji

Rives reculent
Socles s'enfoncent

Monde. Plus de monde
seulement l'amalgame

Les pierres ne savent plus être pierres

Parmi tous les lits sur terre
où est le lit d'Iniji

Petite fille
petite pelle
Iniji ne sait plus faire bras

Un corps a trop le souvenir d'un autre corps
un corps n'a plus d'imagination
n'a plus de patience avec aucun corps

Fluides, fluides
tout ce qui passe
passe sans s'arrêter
passe

Ariane plus mince que son fil
ne peut plus se trouver

Vent

vent souffle sur Araho
vent

Anania Iniji
Annan Animha Iniji
Ornanian Iniji
et Iniji n'est plus animée

Mi-corps sort
Mi-corps mort

Annaneja Iniji
Annaneja Iniji
Annamajeta Iniji

La cruche ne verse pas le savoir
Le feu ne répand pas le lait

La clef,
où est la clef ?
Les insectes se la passent
Les balais la balaient

Toi, tu ; mais moi n'a
Eve est moi
orpheline de l'Idée,
sortie, portes fermées

N'accroche plus Iniji
Iniji parle en paroles,
qui ne sont pas ses paroles

djinns
djinns
djins dinn dinn
qui inaniment Iniji
sans retour sur les rails d'Irtillilli

Que de frelons dans l'été de sa tête
N'y demeure plus, Iniji

Si tu vas Nje
Nja va da
Si tu ne njas
njaras ra pas

Remorques
qui la remorquent
qu'elle remorque

Où retourner ?
Le cœur de la chambre est parti

Reprise toujours remise
Oh Dormir, dormir dans une amphore

Paralysie sur l'eau
paralysie sur les champs

Ici on reçoit le plein de la laideur
on subit l'assaut des aiguilles volantes

L'envers du parfum, ils ne savent pas eux

La foudre n'est pas faite par les têtes d'enfant
mais elle est là
Jouant, pour elle, pour rien, pour faire tonnerre.

Les montagnes de Niniji sont condamnées
Creux décroissances, puits
A l'unisson le monde, les maux

La porte des voyages s'est refermée
Iniji est dans le tombeau
Mélés à la mauvaiseté des fonds

les caractères opposés ont demeuré en elle,
 le torturant du feu avec le monotone de l'eau
 avec l'inconsistant, l'insaisissable de l'air

Cependant
 Sans vie le corps comme la rotation d'une meule

Là où il ny a plus de clairière
 plus de sources, plus d'offrandes
 broderie sans fin de la toile de l'araignée invisible
 ils font des arbres avec mes pensées
 mais moi je ne puis plus rien en faire

Les grands dégoûts seulement
 la continuelle continuation seulement

Les gammes ont avalé la mélodie

sous le plafond, le toit
 sous la planche, le lit
 dans l'étaupe les cloches

Une salamandre a mangé mon feu...

Ce cœur ne s'entend plus avec les cœurs ce cœur
 ne reconnaît plus personne dans la foule des cœurs
 Des cœurs sont pleins de cris, de bruits,
 de drapeaux

ce cœur n'est pas à l'aise avec ces cœurs
 ce cœur se cache loin de ces cœurs
 ce cœur ne se plaît pas avec ces cœurs.

Oh rideaux, rideaux et personne n'aperçoit plus Iniji

Stella, Stella constellée
 tu ne te lève plus pour moi, Aurora

Si lourds
 si lourds
 si mornes leurs monuments
 si empire, si quadrilatères,
 si écraseurs barbare, si vociférants,
 et nous si nénuphar
 si épis dans le vent
 si loin du cortège si mal dans la cérémonie
 si peu de notre âge et tellement toujours à la promenade
 si farine
 si blutée
 et toujours dans le blutoir

des ailes de chauve-souris
 sans cesse nous battant au visage

Les fourches ont prévalu

et tout s'en est allé
 les liens liant les lieux Lorenzo
 Le cygne levé sur l'eau n'a pas dit « ma fille»

Par la faute des glaces
 à cause du départ des esprits
 tous est arrivé

Qui maintenant abordera l'île ?

Les formes s'en vont en flocons
 plongent, s'étendent, se déformes
 lunes sur les bords d'un nuage noir.

on retire ses gants pleins de sang
 on retire sa chemise pleine de sang

Ah lasciate

Lasciate

Silence

silence

Laissez-moi nager dans les murs

J'entends des bruissements qui m'appellent

C'est lui. C'est donc l'heure.

Enfin !

Des miroirs nous reçoivent

des miroirs nous échangent

la perdue de ce monde, le mort de l'autre monde

Laissez-nous.

Roraha Roha Rohara Roran

Hohar hoan

Puis tout redevenu si dur

si repoussant

vieille main noueuse

sur un visage aux tempes veinées

Autrefois,

autrefois

le fleuve de joie n'avait pas son lit desséché

Iniji n'habitait pas alors derrière les portes de plomb

Ce n'était pas arrivé.

Vie, extrémité d'une branche...

Ah le terrible, le tremblant qui dissipe tout l'univers,

si aisément

Ces grimaçant autour de moi

sans jamais disparaître

Que veulent-ils ?

Rôles constamment redistribués
perdrix, feuilles, folles

Buée
plus rien que buée
buée peut-elle redevenir migration ?

Le fil passe
repassé
le fil sans fin qui me noue
cocon qui lutte pour m'entourer

Oh ! jugement
condamnation subie semblable à une syncope

vagues coupantes
doigts crochus
tout est maux pour l'orpheline

iniji hôte éphémère des fosses,
des parents, des pinces et des mots

Voici la route lointaine qui ne ramène plus.

Le sein dort qui a donné le lait.
Le galbe l'a quitté... et l'opale.
Il n'est resté que l'ombre et le soupir des lèvres

Viens, viens vent d'Aouraou
viens, toi !

Vents et poussières, OC, III, p.189-197

INTERVENTION

Autrefois, j'avais trop de respect de la nature. Je me mettais devant les choses et les paysages et je les laissais faire.

Fini, maintenant *j'interviendrai*.

J'étais donc à Honfleur et je m'y ennuyais. A lors résolument j'y mis du chameau. Cela ne paraît pas fort indiqué. N'importe, c'était mon idée. D'ailleurs, je la mis à exécution avec la plus grande prudence. Je les introduisis d'abord les jours de grande affluence, le samedi sur la place du Marché. L'encombrement devint indescriptible et les touristes disaient : « Ah ! ce que ça pue ! Sont-ils sales les gens d'ici ! » L'odeur gagna le port et se mit à terrasser celle des crevettes. On sortait de la foule plein de poussières et de poils d'on ne savait quoi.

Et, la nuit, il fallait entendre les coups de pattes des chameaux quand ils essayaient de franchir les écluses, gong ! gong ! sur le métal et les madriers !

L'envahissement par les chameaux se fit avec suite et sûreté.

On commençait à voir les Honfleurais loucher à chaque instant avec ce regard soupçonneux si spécial aux chameliers, quand ils inspectent leur caravane pour voir si rien ne manque et si on peut continuer à faire route ; mais je dus quitter Honfleur le quatrième jour. J'avais lancé également un train de voyageurs. Il partait à toute allure de la Grand-place, et résolument s'avance sur la mer sans s'inquiéter de la lourdeur du matériel ; il filait en avant, sauvé par la foi.

Domage que j'aie dû m'en aller, mais je doute fort que le calme renaisse tout de suite en cette petite ville de pêcheurs de crevettes et moules.

La nuit remue, OC, I, p. 488.

BIBLIOGRAPHIE

I/ OUVRAGE D'HENRI MICHAUX

1. Edition de référence : Œuvre complète

MICHAUX Henri : *Œuvres complètes*. Édition établie par Raymond Bellour, avec la collaboration d'Ysé Tran, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 volumes, 1988, 2001, 2004.

2. Corpus principal

Qui je fus, N.R.F., 1927⁸⁸⁵,

Ecuador, N.R.F., 1929,

La nuit remue, Gallimard, 1935,

Plume, précédé de Lointain intérieur, Gallimard, 1938 (dans ce recueil, c'est *Lointain intérieur* qui est composé de poèmes),

Peintures, G.L.M., 1939,

Arbres des Tropiques, Gallimard, 1942,

Tu vas être père, Pierre Bettencourt, 1943 (publié sans nom d'auteur ni d'éditeur ni date),

L'Espace du dedans, Gallimard, 1944,

Épreuves, exorcismes, 1940-1944,

Gallimard, 1945, *Nous deux encore*, J. Lambert et Cie, 1948,

La Vie dans les plis, Gallimard, 1949,

Lecture de huit lithographies de Zao Wou-Ki, Éditions Euros et R. J. Godet, 1950,

Veille, Gwenn-Aël Bolloré, 1951,

Face aux verrous, Gallimard, 1954,

Quatre cents hommes en croix, Saint-Maurice d'Ételan, Pierre Bettencourt, 1956,

Vigies sur cibles, Éditions du Dragon, 1959,

Vents et poussières, Karl Flinker, 1962

Vers la complétude, G.L.M., 1967,

Moments. Traversées du temps, Gallimard, 1973.

Idéogrammes en Chine, Montpellier, Fata Morgana, 1975,

Face à ce qui se dérobo, Gallimard, 1975,

⁸⁸⁵ Ces recueils de poèmes sont cités avec les références de leurs premières éditions. Mais, ce sont les trois volumes, de l'œuvre complète de Michaux, de l'Édition Gallimard qui sont utilisés pour les références dans toute la thèse, pour des raisons de commodité.

Choix de poèmes, Gallimard, 1976,
Saisir, Montpellier, Fata Morgana, 1979,
Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions, Gallimard, 1981,
Fille de la montagne, Marchant Ducel, 1984,
Poèmes, L'Ire des Vents, 1984.
Déplacements, dégagements, Gallimard, 1985

3. Autres ouvrages cités dans notre étude

Les Rêves et la Jambe, Essai philosophique et littéraire, Anvers, Éditions Ça Ira, 1923. *Fables des origines*, Paris et Bruxelles, Éditions du Disque vert, 1923.
Un barbare en Asie, Gallimard, 1933.
Ailleurs, Gallimard, 1948.
Passages, Gallimard, 1950.
Misérable miracle, Monaco, Éditions du Rocher, 1956.
L'Infini turbulent, Mercure de France, 1957.
Connaissance par les gouffres, Gallimard, 1961.
Les Grandes Épreuves de l'esprit et les innombrables petites, Gallimard, 1966. *Émergences-résurgences*, Genève, Skira, 1972.
Par la voie des rythmes, Montpellier, Fata Morgana, 1974.
Poteaux d'angle, Montpellier, Fata Morgana, 1978.
Affrontements, Montpellier, Fata Morgana, 1981.
Par des traits, Montpellier, Fata Morgana, 1984.
Donc c'est non, Henri Michaux, Gallimard, 2016. Anthologie de lettres de refus, éditées et présentées par Jean-Luc Outers.

II/ ÉTUDES SUR HENRI MICHAUX

1. Ouvrages entièrement consacrés à Henri Michaux

ABDOUN Mohammed Ismaïl : *Lecture de Michaux. Angoisse et évasion dans l'œuvre de Henri Michaux*, Alger, Éditions ANEP, 2003.
 AELBERTS Alain-Valéry : *Henri Michaux: Verbe stratifié, visage ascendant*, Liège, Éditions Dynamo, 1967.
 BADOUX Laurent : *La Pensée d'Henri Michaux. Esquisse d'un itinéraire spirituel*, Zurich, Juris Verlag, 1963; rééd. Munich, Dissertations-Druckerei Charlotte Schön, 1965.

- BEGUELIN Marianne : *Henri Michaux, esclave et démiurge, Essai sur la loi de domination-subordination*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1974.
- BELLOUR Raymond : *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, Paris, Gallimard, coll. «Les Essais», 1965.
- BELLOUR Raymond : *Lire Michaux*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 2011.
- BERTELE René : « Note pour un itinéraire de l'œuvre plastique d'Henri Michaux », *L'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne, n° 8 », 1999 [1966]
- BERTELE René : *Michaux*, Paris, Seghers, 1975.
- BLANCHOT Maurice : *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999.
- BONNEFIS Philippe : *Le Cabinet du docteur Michaux*, Paris, Galilée, 2003.
- BRECHON Robert, *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, coll. «La Bibliothèque idéale», 1959; nouv. éd., coll. «Pour une bibliothèque idéale», 1969.
- BRUN Anne : *Henri Michaux ou le Corps halluciné*, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, coll. «Les Empêcheurs de penser en rond», 1999.
- BURTY David James : *La Fantasmagorie dans l'œuvre d'Henri Michaux*, Fernand Nathan et Éditions de l'Océan indien, 1981.
- BURTY DAVID James : *La Fantasmagorie dans l'œuvre d'Henri Michaux*, Fernand Nathan et Éditions de l'Océan indien, 1981.
- COLLOT Michel & Mathieu Jean Claude (dir) : *Passages et langages de Henri Michaux*, Paris, José Corti, 1987.
- COULON Philippe (De), *Henri Michaux, poète de notre société*, Neuchâtel, La Baconnière, 1949.
- DANOU Gérard & NOORBERGEN Christian (dir): *Henri Michaux est-il seul ?*, Troyes, Les cahiers bleus, n°13, 2000.
- DESSONS Gérard (dir.) : *Méthodes et savoirs chez Henri Michaux*, Poitiers, La Licorne, 1993.
- ELKAN Lajos : *Les Voyages et les Propriétés d'Henri Michaux*, New York, Berne, Franfort-sur-le-Main et Paris, Peter Lang (en français), 1988.
- FINTZ Claude : *Expérience esthétique et spirituelle chez Henri Michaux*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- GIDE André, *Découvrons Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 1941.
- GROUX Pierre et MAULPOIX Jean-Michel (dir) : *Henri Michaux. Corps et savoir*, Lyon, ENS éditions, 1998, p. 325-343.

- HALPERN Anne-Elisabeth : *Henri Michaux, Le laboratoire du poète*, Paris, Editions Seli Arslan, 1998.
- JOUFFROY Alain : *Henri Michaux*, Paris, Le Musée de poche, 1961.
- LE BOUTEILLER Anne : *Michaux: les voix de l'être exilé*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- LE CLEZIO (J. M. G.) : *Vers les icebergs*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.
- LORAS Olivier : *Rencontre avec Henri Michaux au plus profond des gouffres*, Chassieu, J. et S. Bleyon, coll. «Connaissance de l'être», 1967.
- MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux, écriture de soi, expatriation*, Paris, José Corti, 1994.
- MARTIN Jean-Pierre : *Henri Michaux*, Paris, Gallimard, 2003.
- MAULPOIX Jean-Michel : *Michaux passager clandestin*, Seyssel, Champ Vallon, 1984.
- MAULPOIX Jean-Michel : *Chemins de traverse. Pour saluer Henri Michaux*, Paris, La Maison des Amis du Livre, 1994.
- MAULPOIX Jean-Michel (dir.), *Henri Michaux. Corps et savoir*, ENS éditions, 1998, p. 325-343.
- MAYAUX Catherine : *Plis et cris du lyrisme*, Paris, Centre de recherches Jacques Petit, Besançon, L'Harmattan, 1997.
- MURAT Napoléon, *Henri Michaux*, Paris, Éditions Universitaires, coll. «Classiques du xx^e siècle», 1967.
- OUVRY-VIAL Brigitte : *Henri Michaux. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1989.
- PEYRE Yves : *Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*, Paris, José Corti, 1999.
- PIEYRE DE MANDIARGUES André : *Aimer Michaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.
- ROGER Jérôme : *Henri Michaux, Poésie pour savoir*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- ROYÈRE Anne-Christine : « Signes » : Henri Michaux et la « toile-poème », *Textyles* [En ligne], 29 | 2006, mis en ligne le 08 juin 2012, consulté le 28 mars 2016. URL : <http://textyles.revues.org/420>
- ROYÈRE Anne-Christine : *Henri Michaux, voix et imaginaire des signes*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009.
- TILEA Monica : *Henri Michaux. Interventions poétiques d'un homme en – mane*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2015.
- TROTET François : *Henri Michaux ou la sagesse du Vide*, Paris, Albin Michel, 1992.
- VERGER Romain : *Onirocosmos : Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

VEYDAGHS David : *Michaux l'insaisissable - socioanalyse d'une entrée en littérature*, Droz, Genève, 2008.

ZANGHI Filippo : *Un hérétique de l'espace. Notations de l'expérience chez Henri Michaux*, Lausanne, Archipel, coll. «Essais», 2002.

3. Ouvrages partiellement consacrés à Henri Michaux

BELLOUR Raymond : « Michaux l'intermédiaire », *L'Homme*, 1989, tome 29 n°111-112. Littérature et anthropologie. pp. 194-207. DOI : 10.3406/hom.1989.369157

BONHOMME Béatrice & SYMINGTON Micéala (dir) : *Le rythme dans la poésie et les arts : interrogation philosophique et réalité artistique*, Paris, Honoré Champion, 2005.

GROSSMAN Evelyne : *La Défiguration – Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, coll. Paradoxes, 2004.

KOBER Marc : « La Part du sable: Henri Michaux et Georges Henein », dans Pierre Grouix et Jean-Michel Maulpoix (dir.), *Henri Michaux. Corps et savoir*, ENS éditions, 1998, p. 325-343.

MAURIAC Claude : *L'Alittérature contemporaine : Artaud, Bataille, Beckett, Kafka, Leiris, Michaux, Miller, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, etc.*, Paris, Albin Michel, 2012.

PACHET Pierre : *Un à un. De l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*, Seuil, coll. «La Couleur des idées», 1993.

PAZ Octavio : *L'Arc et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1965.

RIDON Jean-Xavier : *Henri Michaux, J. M. G. Le Clézio: l'exil des mots*, Paris, Kimé, 1995.

SMADJA Robert : *Poétique du corps. L'Image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Berne, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, Publications universitaires européennes, série XIII, coll. «Langue et littérature françaises», vol. 129, 1987.

4. Articles parus en revue ou dans des ouvrages collectifs

BONHOMME Béatrice & SYMINGTON Micéala (dir) : *Le rythme dans la poésie et les arts : interrogation philosophique et réalité artistique*, Paris, Honoré Champion, 2005.

BRAULT Jacques : « Le Genre Michaux », *Liberté* (Montréal), vol. 11, n° 3-4, mai-juillet 1969, p. 3-6. <http://id.erudit.org/iderudit/29725ac>

DAGONNIER Erik : «Des mots dans la peinture de Michaux?», *Art&Fact*, no 3, 1984, p. 136-137.

DANOU Gérard : ««Henri Michaux le souffle au coeur», dans Gérard Danou (dir.), *Peser les mots. Littératures et médecine*. Actes du colloque "Littératures et médecine", Université de Cergy-Pontoise, 26 et 27 avril 2007, Limoges, Lambert-Lucas, p. 193-205.

- DANOU Gérard : «Henri Michaux au cœur de la fatigue», *Magazine littéraire*, no 411, juillet-août 2002, p. 49-51.
- ELLMANN Richard : «Aux antipodes avec Michaux», dans Raymond Bellour (dir.), *Henri Michaux*, Cahiers de L'Herne, 1966, p. 272-273.
- ERKEN Geneviève : «Un certain Plume de Henri Michaux : un "recueil pieuvre"», *Méthode !* n°2, 2002.
- ÉVRARD Franck : «Henri Michaux ou les Lettres du facteur Cheval», *Littératures*, no 20, Toulouse, printemps 1989, p. 115-132.
- FIEBIG-BETUEL Élisabeth : «Henri Michaux et Maurice Le Roux ou le Compositeur au pays de la Magie», *Perpétuelles*, 1985, p. 38-41.
- FINCK Michèle : «Esquisse d'une poétique du "gong": Rilke, Michaux, Bonnefoy», dans Jean-Louis Backès, Claude Coste & Danièle Pistone (dir), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses universitaires de Strasbourg, 2001, p. 239-255.
- FINTZ Claude : «Corps, écriture et spiritualité chez Michaux: quelques notes sur les derniers avant-textes d'une fin d'œuvre», *Littératures*, n° 38, Toulouse, printemps 1998, p. 115-127.
- FINTZ Claude : «L'Écriture comme "conduite" d'insubordination», dans Wittmann, Jean-Michel (dir), *Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain*, Honoré Champion, 2000, p. 231-245.
- FINTZ Claude : «Michaux, un anarchiste du dedans», dans Alain Pessin & Patrice Terrone, *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 515-531.
- GROSSMAN Evelyne : *La Défiguration – Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, coll. Paradoxes, 2004.
- JACCOTTET Philippe : «Les Rêves d'Henri Michaux», *Nouvelle Revue de Lausanne*, 10 février 1970 (repris dans *Écrits pour papier journal. Chroniques 1951-1970*, Gallimard, 1994, p. 289-292).
- JANSSENS Peter : «Faire la nuit. Henri Michaux», *Revue des Sciences humaines*, n° 248: *La Nuit*, octobre-décembre 1997, p. 51-65.
- JENNY Laurent : «Parole et "chair" de Merleau-Ponty à Michaux», *Po&sie*, n° 76, 2e trimestre 1996, p. 104-111.
- JENNY Laurent : *Faux pas de Michaux*, *L'Expérience de la chute. De Montaigne à Michaux*, Paris, P.U.F., coll. «Écriture», 2005.
- JOUFFROY Alain : «Henri Michaux ou l'accélération mentale», *XXe siècle*, n° 44, juin 1975, p. 166-167.

KITTAY Jeffrey : «La Question de l'écriture chez Henri Michaux», *The French Review*, vol. 46, n° 4, American Association of Teachers of French, mars 1973, p. 706-721.

KOBER Marc : « La Part du sable: Henri Michaux et Georges Henein », dans Pierre Grouix et KREMER Patrick : «“Désertier l'odieux compartimentage du monde.” L'Arrachement dans l'œuvre d'Henri Michaux», dans Gérard Dessons (dir.), *Méthodes et savoirs chez Henri Michaux*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, coll. La licorne, 1993, p. 115-128.

KREMER Patrick : «Michaux et la leçon mystique», *Rimbaud revue*, n° 6-7, avril 1996, p. 39-42.

MAURIAC Claude : *L'Alittérature contemporaine : Artaud, Bataille, Beckett, Kafka, Leiris, Michaux, Miller, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, etc.*, Paris, Albin Michel, 2012.

ONIMUS Jean : «Peur et poésie, l'angoisse de vivre chez Henri Michaux», *Études*, t. 292, no 2, février 1957, p. 217-237 (repris dans *Expérience de la poésie*, Desclée de Brouwer, 1973).

PACHET Pierre : *Un à un. De l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*, Seuil, coll. «La Couleur des idées», 1993.

PARISH Nina : « Le corps et le mouvement dans les livres composés de signes d'Henri Michaux », *Textyles* [En ligne], 29 | 2006, mis en ligne le 19 juillet 2012, consulté le 06 septembre 2015. URL : <http://textyles.revues.org/409>.

SEGARRA Marta : « Du rythme en littérature, Michaux contre l'alexandrin », dans Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Les rythmes, Lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, 1992.

SMADJA Robert : *Poétique du corps. L'Image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Berne, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, Publications universitaires européennes, série XIII, coll. «Langue et littérature françaises», vol. 129, 1987.

III/ BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

1. Linguistique (L), Poétique (P) et Stylistique (S)

(L)

ARRIVE Michel & Alii : *La grammaire d'aujourd'hui : Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.

BALLY Charles : *Linguistique générale et linguistique française*, 3e éd., Berne, Francke, 1950.

Benveniste Emile. « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 5^e année, n°17, 1970. *L'énonciation*, sous la direction de Tzvetan Todorov . pp. 12-18.

- BIKIALO Stéphane. « Le rivage des signes. Remarques sur la ponctuation et l'ailleurs », *L'Information Grammaticale*, N. 102, 2004. pp. 24-30.
- BRIOLET Daniel : *Le langage poétique : De la linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan, 1984.
- BRUNOT Ferdinand, *La pensée et la langue*, Paris, Masson, 1965.
- CATACH Nina : *La ponctuation : histoire et système*, 2e éd. corr., Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- CERVONI Jean : *L'énonciation*, Paris, PUF, 1987.
- CHISS Jean-Louis & Alii : *Linguistique française, communication – Syntaxe – Poétique*, Paris, Hachette, 1992.
- DELOIGNON Olivier : « L'avant-garde typographique au début du XX^e siècle », dans Olivier Bessard-Banquy et Christophe Kechroud-Gibassier (dir.), *La typographie du livre français*, Bordeaux, Presse universitaire de Bordeaux, 2008.
- DÜRRENMATT Jacques : *La ponctuation en français*, Paris, Editions Ophrys, 2015.
- ELUERD Roland : *La pragmatique linguistique*, Paris, Nathan, 1985.
- FAVRIAUD Michel : *Le plurisystème ponctuationnel français à l'épreuve de la poésie contemporaine*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014.
- GRIZE Jean Blaise : « Le point de vue de la logique naturelle », dans Marianne Doury et Sophie Moirand (dir.), *L'argumentation aujourd'hui. Positions théoriques en confrontation*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2005.
- GRIZE Jean Blaise : *Logique et langage*, Orphys, 1990.
- HOLKE Henning : *Linguistique modulaire : de la forme au sens*, Louvain-Paris, Peeters Publishers, 1994.
- KRISTEVA Julia : *Semeiotikê – Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- MAINGUENEAU Dominique, CHISS Jean-Louis & FILLIOLET Jacques : *Introduction à la linguistique Tome 2 : syntaxe, communication, poétique*, Paris, Hachette, 2006.
- RICHAUDEAU François : *Manuel de typographie et de mise en page*, Paris, RETZ, 1989.
- SERCA Isabelle : *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.
- VION Robert : *La communication verbale*, Paris, Hachette, 2000.
- WAGNER Robert Léon & PINCHON Jacqueline : *Grammaire de français : Classique et moderne*, Paris, Hachette, 1991.
- WILDGEN Wolfgang : *De la grammaire au discours. Une approche morphodynamique*, Paris, Peter Lang, 1999.

(P)

- TODOROV Tzvetan & GENETTE Gérard (Dir) : *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979.
- MESCHONNIC Henri : *Poésie sans réponse*, Gallimard, Paris, 1978.
- COLLOT Michel : *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
- COHEN Jean : « Théorie de la figure », *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, 1979.
- STALLONI Yves : *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2005.
- GROUPE mu : *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1990.
- BAKHTINE Mikhaïl : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES Roland : "Texte (théorie du)", *Encyclopaedia Universalis*, vol. 17, Paris, 1985, p. 996-1000.
- CAMPA Laurence : *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, 1998.
- CAPT Vincent : *Poétique des écrits bruts*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013.
- COHEN Jean : *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- DEMERSON Guy (Dir) : *Poétiques de la métamorphose*, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1981.
- FRONTIER Alain : *La poésie*, Paris, Edition Belin, 1992.
- GARRIGUES Pierre : *Poétique du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.
- GENETTE Gérard : *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.
- GENETTE Gérard : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- KRISTEVA Julia : *La révolution poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- KROUTCHENYKH Alexeï & KHLEBNIKOV Velimir : *Déclaration du mot en tant que tel*, 1913.
- RIMMON-KENAN Shlomith: *Qu'est-ce qu'un thème ?*, *Poétique*, n° 64, 1985, pp. 397-406.
- HAMON Philippe : « Thème et effet de réel », *Poétique*, n° 64, nov. 1985.
- AQUIEN Michèle : *L'autre versant du langage*, José Corti, Paris, 1997.
- BOURASSA Lucie : *Rythme et sens*, Montréal, Les Editions Balzac, 1993.
- DESSONS Gérard : *Rythme, corps, langage*, Limoges, Edition Lambert-Lucas, 2012.
- DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Nathan, 2000.
- POLLICINO Simona : « La notion de rythme entre poésie et musique », *Synergies Espagne* n°4, 2011, pp. 35-41.

(S)

- ASTESANO Corine : *Rythme et Accentuation en Français : Invariance et Variabilité Stylistique*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- MORIER Henri : *Le rythme : du vers libre symboliste et ses relations avec le sens*, Genève, Slatkine Reprints, 1977.
- BORDAS Eric (dir.) : *Rythme de la prose*, Franche-Comté, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses Universitaire Franc-Comtoises, Semen 16, 2003.
- BIGOT Michèle : « Rythme syntaxique et rythme textuel », dans Bigot, Michèle et Sadoulet, Pierre (dir.), *Rythme, langue, discours*, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2012.
- BOURKHIS Ridha : *Manuel de stylistique*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2004.
- CALAS Frédéric : *Leçon de stylistique*, Paris, Armand Colin, 2011.
- DELOFFRE Frédéric : *Stylistique et poésie française*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1974.
- GARDES-TAMINE Joëlle : *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 2005.
- GUIRAUD Pierre : *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1969.
- MOLINIE Georges : *La stylistique*, Paris, PUF, 1993.
- PITAVY Jean-Christophe : « Rythme, syntaxe et diversité des langues », *Rythme, langue, discours*, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2012.
- DELOFFRE Frédéric : *Stylistique et poésie française*, Paris, Sedes, 1970.
- PETILLON Sabine : « La parenthèse comme « forme » graphique du rythme », dans Eric Bordas (dir.), *Rythme de la prose*, Franche-Comté, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses Universitaire Franc-Comtoises, Semen 16, 2003.
- RAEMDONCK Dan Van : *Ellipse & fragment*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2013.
- DÜRRENMART Jacques : *Bien coupé mal cousu : De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Presse Universitaire Vincennes, 1998.

2. Histoire et critique littéraires (HL, CL)

HL

- CHALUMEAU Jean-Luc : *Introduction aux idées contemporaines*, Fernand Nathan, Paris, 1969.
- LEUWERS Daniel : *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2005.
- BOUTY Michel : *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française*, éd. rev. et augm., Paris, Hachette, 1992.

TIEGHEN Van Philippe : *Les grandes doctrines littéraires en France*, Paris, P.U.F., 1974.

CL

ALLAIRE Suzanne : *La parole de poésie*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2005.

BAYLE Ariane : « Charabia, polyglossie, langue imaginaire : La langue étrangère du narrateur. Un aspect du discours des narrateurs bonimenteurs dans le récit romanesque européen à la Renaissance », dans Foucier, Chantal & Mortier, Daniel, *Frontières et passages ; Les échanges culturels et littéraires*, Rouen, Publication de l'Université de Rouen, 1999.

BAYLE Corinne, *La Poésie hors du cadre*, Hermann, Paris, 2014.

BERNARD Suzanne : *Le poème en prose, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

BESSARD-BANQUY Olivier : « L'architecture graphique de la littérature contemporaine », *La typographie du livre français*, dans

Bessard-Banquy, Olivier (1970-....). Directeur de la publication

Kechroud-Gibassier, Christophe. cation Bordeaux, Presse universitaire de Bordeaux, 2008.

BLANCHOT Maurice : *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BOSQUET Alain : *Le verbe est un navire*, Paris, Éditions du Rocher, 1998.

CHAUCHE Catherine : *Langue et monde. Grammaire géopoétique du paysage contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004.

COLLOT Michel : *Pour une géographie littéraire*, Paris, Cortis, 2014.

DUBOIS Mathieu : De la plume à l'épée: une poésie guerrière et guérisseuse, *Lettres romanes*. 66, 3-4, 567-585, Jan. 2001.

ESTEBAN Claude : *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987.

FERRÉ André : *Géographie littéraire*, Paris, Sagittaire, 1946.

FRIEDRICH Hugo : *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française (pour la traduction française), 1999.

GINESTIER Paul : *Pour connaître la pensée de Bachelard*, Paris, Bordas, 1968.

GRAULLE Christophe : *André Breton et l'humour noir*, Paris, L'Harmattan, 2000.

GRIoux Pierre : *Le surréalisme*, Paris, Ellipses, 2002.

GUERMES Sophie : *La poésie moderne : Essai sur le lieu caché*, Paris, L'Harmattan, 1999.

HERSCHBERG PIERROT Anne : *Le style en mouvement, Littérature et art*, Paris, Edition Belin, 2005.

LECERCLE Jean-Jacques : « Les mots étrangers sont les juifs de la langue », *L'étranger dans la langue*, Paris, Presse Universitaire de Paris Ouest, 2013.

TOURNADRE Nicolas : *Le Prisme des langues*, Paris, L'Asiathèque, 2014.

VIGNERON Fleur : « Le lexique insolite dans le livre des prouffitz champestres et ruraux de Pierre de Crescens », *Ecriture de l'insolite*, Recherches sur l'imaginaire, Cahier 33, 2008.

BERGEZ Daniel : « La Critique thématique », *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, sous la dir. de Daniel. Bergez, Paris, Bordas, 1990, pp. 85-120.

BERNARD Michel : *De quoi parle ce livre : Élaboration d'un thésaurus pour l'indexation thématique d'œuvres littéraires*, Paris, Honoré Champion 1994.

BURGOS Jean : *Imaginaire et création*, Loire, Jean –Pierre Hugué, Editeur, coll. Les Lettres du Temps, 1998.

COLLOT Michel : « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, 47, *Variations sur le thème. Pour une thématique*, sous la direction de Claude Bremond et Thomas Pavel. 1988, pp. 79-91.

MURAT Michel, *Le vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008.

RICHARD Jean-Pierre : *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.

ROUMETTE Julien : *Les poèmes en prose*, Paris, Ellipses, 2001.

TROUSSON Raymond : *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

VADE Yves, *Le poème en prose*, Belin, Paris, 1996.

BONNEFOY Yves : « Réponse à Bruno Gelas », *Cahiers de l'université de Pau*, n°7, mai 1983.

HÖLDERLIN Friedrich : *Romantiques allemands*, Paris, Gallimard Pléiade, 1963.

MARCHETTI Marilia : « Crossing geographic borders : l'œuvre de Nicolas Bouvier », *Romance Notes*, Sept, 2011, Vol.51(3), p.371-387.

SARTRE Jean-Paul : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1947.

SARTRE Jean-Paul : *Situations. II. Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948.

3. Autres disciplines : Théorie et histoire de l'Art (A) Sciences humaines (SH)

A

SAUVANET Pierre : « Paul Klee, En rythme : de l'image au concept », *Le regard et la voix*, Nanterre, Université Paris X, 1994.

BONHOMME Béatrice, SYMINGTON Micéala (Dir) *Le rythme dans la poésie et les arts*, Paris, Honoré Champion, 2005.

KLEE Paul, GONTHIER Pierre-Henri : *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998.

APOLLINAIRE Guillaume : *Les peintres cubistes*, Genève, Nouvelles Edition, Caillier, 1950.

HESS Gérald : *La métamorphose de l'art : Intuition et Esthétique*, Paris, Editions Kimé, 2002.

MAISON ROUGE Isabelle (de) : *Picasso – idées reçues*, Paris, Editions Le cavalier bleu, 2005.

SH

DELEUZE Gilles : *Pourparlers*, Paris, Edition de Minuit, 1990.

BARTHES Roland : *Mythologies*, Paris, Seuil, 1992.

WUNENBURGER Jean-Jacques, (dir.): *Les rythmes lectures et théories*, Paris, Centre culturel international de Cerisy, L'Harmattan, 1992.

ABRAHAM Nicolas : *Rythmes*, Paris, Flammarion, 1985.

AUDIBERT Catherine : *L'incapacité d'être seul : Essai sur l'amour, la solitude et les addictions*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2011.

BEAUNE Jean-Claude : « L'Horloge du vivant », *Les rythmes, Lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, 1992.

PERROUX François : *Aliénation et société industrielle*, Gallimard, Paris, 1970.

DANGLES Caroline : «État du corps: du physique au métaphysique», dans *Corps et savoir*, 1998, p. 57-65.

HUISMAN Denis : *ARENDT : Condition de l'homme moderne, Premier chapitre : La condition humaine*, Paris, Nathan, 2002.

MACQUERON Gérard : *Psychologie de la solitude*, Paris, Odile Jacob, 2009.

PERROUX François : *Aliénation et société industrielle*, Gallimard, Paris, 1970.

ROSTAND Jean : *Esquisse d'une histoire de la biologie*, Paris, Gallimard, 1945.

SAUVANET Pierre : *Le Rythme et la raison, t. 1 Rythmologiques*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie, épistémologie », 2000.

SCHLANGER Jacques : *Nouvelle solitude*, Paris, Edition Métailié, 2006.

TREMBLAY Thierry : « Expérience et incommunicabilité », *Esthétique et Spiritualité III. A l'école de la vie intérieure. Approches interdisciplinaires*, Paris, Collectif des Editeurs Indépendants (C.E.I.), 2014.

WEIL Simone : *Ecrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard, 1957.

4. Textes littéraires

VALÉRY Paul : *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1967.

COCTEAU Jean : *La Difficulté d'être*, Monaco, Edition du Rocher, 1991.

LARBAUD Valery : *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1973.

CAILLOIS Roger : *Approche de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978.

MALRAUX André : « la Condition humaine », *Romans*, Paris, Gallimard, 1947.

SAINT-ROCH (de) Guy : *La Ligne jaune*, Paris, Société des Écrivains, 2013.

SAINTE-BEUVE, CHARLES-AUGUSTIN : *Causeries du lundi*, t. I, 17 déc. Editions Garnier Frères, 1926.

JACOB Max : *Conseils à un jeune poète*, Paris, Gallimard, 1945.

CHAR René : *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1948.

FOURNIER Edouard, *Œuvre complète de Nicolas Boileau précédé de La vie de l'auteur*, Paris, Laplace, Sanchez et C^{ie}, 1873.

HUGO Victor : *Les Orientales*, Paris, Charles Gosselin, 1829.

SENGHOR Sédar Léopold : *Chants d'ombre*, Editions Regard, 1976.

BRETON André : *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Le Livre de Poche, 1966.

BRETON André : *Signe ascendant*, Paris, Gallimard, 1949.

BRETON André : *Les manifestes du surréalisme: suivis de Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non, Du surréalisme en ses œuvres vives, et d'Éphémérides surréalistes*, Paris, Le Sagittaire, 1955.

IV. DICTIONNAIRES

LE ROBERT : *Dictionnaire des synonymes, nuances et contraires*, Paris, Le Robert, 2015.

LE ROBERT & Alii : *Le petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2011.

BAUMBERGER Peter, BERSANI Jacques, LECOMTE Louis , dir., *Encyclopædia universalis*, édition française, E.U. France S.A., 1989.

RIOT-SARCEY Michèle , BOUCHET Thomas & PICON Antoine , dir., *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2002.

<http://www.cnrtl.fr>

INDEX DES PERSONNES CITÉES

- ABDOUN Mohammed Ismaïl, 399
 ABRAHAM Nicolas, 214, 410
 AELBERTS Alain-Valéry, 399
 ALLAIRE Suzanne, 6, 215, 408
 APOLLINAIRE Guillaume, 180, 212, 281, 303, 338, 409
 AQUIEN Michèle, 22, 104, 156, 222, 406
 ARRIVE Michel, 100, 404
 ASTESANO Corine, 216, 222, 236, 245, 255, 407
 AUDIBERT Catherine, 373, 374, 376, 410
 BADOUX Laurent, 399
 BAKHTINE Mikhaïl, 157, 406
 BALLY Charles, 404
 BALZAC Honoré (de), 40
 BARTHES Roland, 77, 79, 156, 284, 406
 BAUDELAIRE Charles, 180, 279
 BAYLE Ariane, 105, 408
 BAYLE Corinne, 281, 282, 408
 BEAUNE Jean-Claude, 242, 410
 BEGUELIN Marianne, 36, 170, 292, 300, 400
 BELLOUR Raymond, 7, 22, 23, 38, 39, 84, 86, 94, 126,
 130, 136, 141, 182, 229, 231, 277, 400, 402
 BENVENISTE Emile, 91
 BERGEZ Daniel, 409
 BERNARD Michel, 409
 BERNARD Suzanne, 22, 45, 103, 204, 408
 BERTELE René, 115, 118, 283, 400
 BESSARD-BANQUY Olivier, 183, 408
 BIGOT Michèle, 255, 407
 BIKIALO Stéphane, 184, 405
 BLANCHOT Maurice, 148, 301, 306, 400, 408
 BLOCH Béatrice, 215, 288
 BONHOMME Béatrice, 402, 409
 BONNEFIS Philippe, 400
 BONNEFOY Yves, 74, 409
 BORDAS Eric, 253, 407
 BOSQUET Alain, 293, 408
 BOURASSA Lucie, 213, 219, 406
 BOURKHIS Ridha, 14, 407
 BOUTY Michel, 407
 BRAULT Jacques, 38
 BRECHON Robert, 400
 BRETON André, 25, 54, 55, 57, 163, 169, 170, 171, 172,
 173, 268, 289, 291, 408, 411
 BRIOLET Daniel, 105, 163, 299, 405
 BRUN Anne, 400
 BRUNOT Ferdinand, 97, 109, 405
 BUREAU Luc, 247
 BURGOS Jean, 267, 299, 409
 BURTY David James, 400
 CAILLOIS Roger, 37, 300, 308, 410
 CALAS Frédéric, 73, 80, 126, 241, 267, 270, 407
 CAMPA Laurence, 6, 24, 29, 37, 45, 64, 71, 96, 406
 CAPT Vincent, 38, 88, 406
 CATACH Nina, 200, 405
 CENDRARS Blaise, 59
 CERVONI Jean, 72, 405
 CHALUMEAU Jean-Luc, 372, 407
 CHAR René, 44, 411
 CHARLES Yannick, 378
 CHAUCHE Catherine, 80, 408
 CHISS Jean-Louis, 82, 85, 90, 405
 COCTEAU Jean, 56, 410
 COHEN Jean, 88, 406
 COLLOT Michel, 6, 10, 15, 20, 48, 84, 91, 92, 95, 112,
 140, 144, 150, 198, 201, 223, 229, 231, 342, 355, 400,
 406, 408, 409
 COULON Philippe, 400
 DAGONNIER Erik, 402
 DANGLES Caroline, 410
 DANOU Gérard, 400, 402, 403
 DANOUN Roger, 80
 DELEUZE Gilles, 343, 410
 DELOFFRE Frédéric, 267, 407
 DELOIGNON Olivier, 182, 405
 DEMERSON Guy, 294, 295, 406
 DESSONS Gérard, 112, 182, 246, 247, 400, 406
 DUBOIS Mathieu, 230, 408
 DÜRRENMART Jacques, 184, 407
 ELKAN Lajos, 400
 ELLMANN Richard, 403
 ELUERD Roland, 77, 405
 ERKEN Geneviève, 403

- ESTEBAN Claude, 89, 408
ÉVRARD Franck, 403
FAVRIAUD Michel, 183, 189, 199, 405
FERRÉ André, 331, 408
FIEBIG-BETUEL Élisabeth, 403
FILLIOLET Jacques, 405
FINCK Michèle, 403
FINTZ Claude, 400, 403
FOURNIER Edouard, 269, 411
FRANCE Anatole, 332
FRIEDRICH Hugo, 4, 38, 66, 111, 120, 158, 268, 269,
270, 273, 278, 293, 304, 408
FRONTIER Alain, 406
GAGNEBIN Murielle, 378
GARDES-TAMINE Joëlle, 72, 77, 213, 219, 330, 407
GARRIGUES Pierre, 139, 140, 141, 142, 146, 406
GAUTIER Théophile, 338
GENETTE Gérard, 56, 161, 406
GEORGIN René, 266
GIDE André, 400
GINESTIER Paul, 408
GONTHIER Pierre-Henri, 6, 409
GRAULLE Christophe, 54, 55, 408
GRIOUX Pierre, 172, 408
GRIZE Jean Blaise, 40, 42, 99, 405
GROSSMAN Evelyne, 402, 403
GUENON René, 116
GUERMES Sophie, 300, 330, 408
GUILLAUME Gustave, 79
GUIRAUD Pierre, 13, 407
HALPERN Anne-Elisabeth, 9, 145, 162, 166, 167, 169,
401
HAMON Philippe, 406
HENANE René, 15
HERSCHBERG PIERROT Anne, 89, 247, 408
HESS Gérald, 293, 409
HÖLDERLIN Friedrich, 247, 409
HOLKE Henning, 14, 405
HUGO Victor, 411
HUISMAN Denis, 410
JABES Edmond, 8
JACCOTTET Philippe, 403
JACOB Max, 182, 411
JAKOBSON Roman, 218
JANSSENS Peter, 403
JENNY Laurent, 31, 403
JOUFFROY Alain, 401, 403
KHLEBNIKOV Velimir, 74, 406
KITAY Jeffrey, 404
KLEE Paul, 6, 409
KOBBER Marc, 402, 404
KREMER Patrick, 404
KRISTEVA Julia, 139, 157, 405, 406
KROUTCHENYKH Alexei, 74, 406
LALA Marie-Christine, 253
LARBAUD Valéry, 194, 410
LAUTRÉAMONT, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162,
169, 172, 289, 292
LE BOUTEILLER Anne, 10, 401
LECERCLE Jean-Jacques, 113, 114, 408
LEFORT Claude, 121
LEUWERS Daniel, 75, 112, 121, 407
LORAS Olivier, 401
MACQUERON Gérard, 377, 410
MAINGUENEAU Dominique, 405
MAISON ROUGE Isabelle (de), 39, 409
MALRAUX André, 56, 410
MARCHETTI Marilia, 343, 409
MARTIN Jean-Pierre, 10, 50, 64, 65, 92, 111, 170, 174,
178, 259, 333, 337, 339, 355, 360, 370, 375, 376, 386,
401
MATHIEU Jean-Claude, 10, 86, 93
MAULPOIX Jean-Michel, 20, 350, 400, 401
MAURIAC Claude, 345, 402, 404
MAYAUX Catherine, 10, 48, 49, 65, 401
MESCHONNIC Henri, 74, 95, 252, 406
MESTOURI Sanda, 314, 315
MOLINIE Georges, 13, 407
MORIER Henri, 244, 245, 246, 407
MURAT Michel, 30, 31, 409
MURAT Napoléon, 401
NOORBERGEN Christian, 400
NOVALIS, 111, 120
ONIMUS Jean, 404
OUVRY-VIAL Brigitte, 76, 89, 309, 401
PACHET Pierre, 402, 404
PARISH Nina, 7, 404
PAZ Octavio, 93, 129, 148, 225, 402
PERROUX François, 368, 410
PERSE Saint-John, 269

- PETILLON Sabine, 254, 407
PEYRE Yves, 401
PINCHON Jacqueline, 86, 405
PITAVY Jean-Christophe, 151, 217, 255, 407
POLLICINO Simona, 216, 406
PROUST Marcel, 289, 387
RABELAIS François, 372
RAEMDONCK Dan Van, 407
RAYAUD Antoine, 72, 235
REVERDY Pierre, 19, 22, 91, 267, 268, 357, 364, 386
RICHARD Jean-Pierre, 409
RICHAUDEAU François, 198, 405
RIDON Jean-Xavier, 402
RIMMON-KENAN Shlomith, 406
ROGER Jérôme, 40, 66, 76, 172, 181, 281, 345, 401
ROSTAND Jean, 276, 410
ROUDAUT Jean, 280, 281
ROUMETTE Julien, 23, 24, 26, 409
ROYÈRE Anne-Christine, 130, 155, 169, 179, 193, 229, 247, 252, 253, 280, 284, 401
SAINTE-BEUVE, 71, 411
SAINT-GERAND Jacques-Philippe, 215
SAINT-ROCH (de) Guy, 350, 410
SANGHOR Léopold Sédar, 338
SARTRE Jean-Paul, 75, 112, 409
SAUVANET Pierre, 213, 248, 409, 410
SCHLANGER Jacques, 313, 410
SEGARRA Marta, 10, 214, 223, 225, 238, 404
SERCA Isabelle, 183, 405
SMADJA Robert, 402, 404
STALLONI Yves, 66, 406
SYMINGTON Micéala, 402, 409
THIBAUDET Albert, 63
TIEGHEN Van Philippe, 12, 408
TILEA Monica, 5, 94, 95, 128, 171, 224, 282, 316, 324, 326, 329, 330, 336, 343, 344, 346, 347, 349, 351, 355, 357, 365, 368, 387, 388, 401
TODOROV Tzvetan, 77, 406
TOURNADRE Nicolas, 77, 79, 408
TREMBLAY Thierry, 75, 410
TROTET François, 73, 79, 358, 375, 380, 383, 401
TROUSSON Raymond, 409
VADE Yves, 26, 409
VALÉRY Paul, 69, 70, 73, 264, 387, 410
VERGER Romain, 91, 169, 173, 401
VEYDAGHS David, 402
VIGNERON Fleur, 107, 409
VILLANI Arnaud, 246
VION Robert, 78, 405
WAGNER Robert Léon, 86, 405
WEIL Simone, 322, 373, 378, 379, 410
WILDGEN Wolfgang, 44, 405
WUNENBURGER Jean-Jacques, 10, 214, 410
ZANGHI Filippo, 402

INDEX DES NOTIONS

- Aphorisme, aphoristique, 42, 92, 142, 146, 311
- Communicatif, communication, 14, 16, 28, 72, 75, 76, 78, 81, 82, 83, 85, 88, 90, 96, 107, 108, 113, 114, 120, 121, 123, 124, 129, 130, 139, 177, 193, 216, 218, 235, 247, 271, 287, 289, 308, 322, 344, 405
- Comparaison, 56, 96, 108, 158, 267, 268, 270, 271, 272, 276, 279, 286, 287, 289, 290, 291, 318, 344
- Continu, discontinu, 7, 15, 143, 145, 172, 260
- Correspondance, 57, 66, 88, 255, 274, 279
- Création, créativité, créer, créatif, créatrice, créateur, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 20, 23, 28, 30, 37, 38, 40, 44, 48, 65, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 99, 103, 104, 105, 107, 111, 112, 113, 121, 126, 128, 131, 136, 139, 141, 143, 144, 145, 148, 149, 151, 156, 158, 162, 163, 167, 169, 170, 171, 173, 177, 179, 182, 183, 185, 186, 187, 194, 198, 214, 217, 224, 244, 247, 248, 250, 252, 258, 262, 265, 266, 267, 270, 280, 290, 293, 294, 295, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 313, 316, 324, 330, 336, 340, 343, 346, 347, 349, 355, 357, 363, 364, 377, 385, 386, 387, 388, 409
- Descriptif, description, 13, 26, 27, 29, 32, 33, 38, 42, 44, 47, 48, 96, 108, 124, 136, 162, 163, 170, 185, 235, 236, 254, 271, 281, 286, 287, 337, 341, 349, 351, 385
- Disposition, typographie, 13, 33, 35, 45, 70, 71, 88, 96, 138, 141, 182, 183, 192, 194, 196, 197, 198, 199, 201, 204, 208, 209, 212, 245, 246, 247, 262, 363, 405, 408
- Douleur, douloureux, 50, 52, 53, 57, 110, 229, 230, 231, 265, 289, 345, 358, 361, 367, 371, 376, 382, 386
- Écriture, Écrit, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 26, 30, 31, 33, 34, 35, 39, 40, 42, 44, 45, 51, 52, 54, 57, 71, 75, 76, 84, 85, 88, 89, 91, 92, 94, 95, 100, 105, 108, 111, 112, 117, 118, 119, 120, 124, 125, 126, 128, 131, 135, 138, 139, 140, 141, 143, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 155, 157, 160, 168, 169, 170, 172, 175, 177, 179, 187, 188, 191, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 210, 213, 214, 225, 228, 229, 230, 231, 234, 241, 250, 252, 254, 255, 258, 259, 265, 272, 273, 275, 277, 280, 281, 284, 289, 293, 309, 310, 311, 314, 316, 328, 329, 330, 339, 342, 348, 350, 352, 355, 357, 359, 362, 368, 369, 370, 371, 375, 379, 385, 386, 387, 388, 401, 403, 404
- Emotion, émotionnel, émotif, 6, 7, 13, 16, 20, 24, 25, 32, 33, 35, 38, 47, 48, 50, 56, 61, 62, 66, 72, 73, 74, 76, 77, 84, 90, 91, 92, 93, 95, 100, 101, 103, 107, 110, 112, 114, 126, 128, 142, 145, 148, 155, 168, 177, 179, 180, 189, 195, 196, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 222, 223, 233, 245, 252, 262, 266, 267, 268, 269, 271, 274, 280, 282, 289, 304, 308, 333, 342, 348, 350, 353, 355, 357, 364, 370, 380, 386, 406
- Enfermement, enfermé, fermé, 34, 39, 59, 65, 71, 101, 131, 132, 148, 265, 278, 301, 306, 313, 320, 321, 322, 337, 352, 361, 363, 369, 384, 386, 400
- Énonciation, énoncé, 9, 28, 66, 72, 76, 82, 85, 91, 92, 103, 105, 107, 114, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 136, 145, 150, 154, 156, 157, 161, 182, 184, 189, 216, 222, 245, 295, 350, 404, 405
- Espace, spatial, spatialité, 7, 17, 50, 65, 67, 73, 100, 107, 108, 111, 145, 151, 152, 153, 157, 174, 178, 179, 182, 183, 184, 188, 198, 201, 203, 204, 206, 234, 246, 247, 265, 268, 273, 274, 282, 293, 305, 309, 311, 313, 317, 320, 322, 323, 324, 325, 327, 329, 330, 336, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 355, 357, 375, 376, 384, 386, 402
- Esprit, spirituel, spiritualité, 6, 7, 8, 9, 15, 38, 47, 54, 56, 58, 59, 70, 73, 83, 88, 111, 140, 141, 143, 146, 147, 148, 158, 163, 172, 173, 178, 179, 184, 186, 187, 193, 204, 246, 253, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 281, 282, 283, 286, 291, 294, 296, 303, 306, 308, 309, 310, 317, 322, 324, 336, 345, 346, 352, 355, 359, 367, 371, 399, 403
- Exorcisme, exorciste, exorcisant, 5, 29, 224, 225, 226, 228, 230, 231, 365, 386
- Fiction, fictif, 28, 45, 46, 47, 62, 64, 105, 111, 126, 155, 277, 278, 387
- Forme, formel, 6, 9, 12, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 33, 35, 36, 40, 42, 44, 45, 54, 67, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 84, 85, 89, 91, 92, 98, 102, 103, 104, 105, 111, 113, 115, 118, 121, 122, 123, 125, 135, 140, 144, 146, 148, 150, 151, 161, 169, 182, 192, 195, 196, 199, 202,

- 203, 204, 210, 222, 232, 234, 241, 245, 247, 248, 251, 254, 258, 265, 267, 269, 273, 276, 280, 281, 282, 293, 295, 299, 301, 302, 310, 314, 320, 328, 329, 330, 332, 339, 349, 357, 368, 370, 385, 404, 405, 407
- Genre, générique, 11, 20, 29, 30, 37, 38, 39, 40, 48, 54, 57, 58, 59, 64, 66, 76, 83, 85, 97, 140, 182, 193, 210, 233, 271, 289, 300, 308, 314, 341, 350, 352, 385
- Grammaire, grammatical, grammaticalement, 44, 76, 77, 84, 86, 88, 89, 100, 136, 138, 142, 194, 253, 254, 309, 404, 405
- Graphique, graphisme, plastique, 16, 72, 107, 115, 118, 182, 183, 184, 193, 198, 199, 200, 201, 209, 210, 218, 245, 246, 247, 248, 252, 253, 254, 262, 278, 280, 281, 282, 283, 285, 386, 400, 407, 408
- Hétérogène, hétérogénéité, hybride, 22, 89, 121, 130, 281, 385
- Humoristique, humour, 38, 54, 55, 56, 57, 173, 385, 408, 411
- Image, 15, 16, 26, 27, 77, 97, 99, 111, 117, 130, 141, 158, 161, 177, 204, 205, 208, 209, 215, 246, 248, 266, 267, 268, 269, 273, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 288, 289, 299, 345, 375, 376, 409
- Imagination, imaginaire, 4, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 38, 45, 46, 47, 48, 49, 66, 100, 102, 104, 105, 107, 108, 111, 121, 130, 142, 143, 145, 146, 155, 158, 169, 173, 179, 191, 193, 262, 268, 271, 273, 274, 275, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 286, 287, 288, 289, 293, 299, 301, 303, 304, 305, 308, 314, 315, 327, 329, 336, 345, 348, 350, 352, 355, 357, 361, 366, 367, 368, 370, 386, 387, 388, 390, 401, 408, 409
- Inspiration, inspiré, 4, 7, 29, 32, 66, 77, 84, 165, 167, 173, 178, 179, 198, 226, 279, 293, 300, 308, 325, 369
- Intérieur, intériorité, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 15, 23, 31, 32, 34, 35, 50, 66, 75, 76, 78, 81, 83, 88, 92, 94, 99, 112, 115, 126, 129, 130, 138, 139, 148, 154, 156, 168, 176, 178, 179, 182, 199, 205, 207, 217, 227, 237, 242, 252, 259, 265, 268, 279, 280, 300, 301, 304, 307, 314, 315, 316, 324, 329, 331, 334, 340, 343, 344, 345, 346, 349, 350, 355, 357, 358, 361, 364, 365, 370, 371, 375, 376, 377, 398, 403, 410
- Langue, langage et langagier, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 22, 28, 40, 42, 44, 51, 62, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 126, 127, 128, 130, 140, 141, 142, 143, 148, 150, 151, 154, 156, 162, 163, 169, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 191, 192, 193, 194, 197, 198, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 222, 227, 229, 234, 238, 242, 245, 246, 247, 252, 253, 254, 255, 258, 259, 261, 262, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 287, 289, 294, 295, 299, 300, 303, 304, 310, 314, 315, 319, 320, 321, 322, 332, 334, 360, 375, 384, 385, 386, 387, 405, 406, 407, 408
- Lexical, lexique, 71, 74, 75, 81, 89, 91, 95, 99, 107, 111, 120, 155, 177, 215, 253, 272, 274, 276, 278, 303, 318, 331, 335, 337, 341, 350, 409
- Liberté, libérer, libération, 0, 4, 5, 22, 30, 31, 38, 45, 66, 74, 76, 78, 84, 85, 92, 110, 122, 123, 135, 143, 163, 169, 171, 173, 177, 179, 181, 198, 200, 214, 216, 223, 225, 244, 245, 246, 267, 276, 282, 284, 294, 297, 299, 301, 304, 307, 324, 362, 364, 373, 374, 380, 385, 386, 387, 388, 407, 409
- Lyrisme, lyrique, 10, 32, 33, 38, 44, 48, 49, 50, 52, 64, 65, 76, 89, 92, 112, 130, 136, 138, 149, 155, 177, 181, 214, 245, 281, 309, 385, 401
- Métamorphose, transformation, 10, 70, 76, 103, 136, 145, 158, 162, 166, 167, 231, 233, 235, 268, 273, 278, 293, 294, 295, 296, 297, 313, 325, 328, 329, 350, 352, 353, 355, 357, 386, 406, 409
- Métaphore, métaphorique, 27, 96, 103, 150, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 295, 313, 318, 319, 349, 350
- Néologisme, onomatopée, 10, 27, 104, 108, 110, 186, 190, 222, 280
- Norme, règle, 4, 29, 76, 79, 83, 85, 95, 97, 138, 150, 166, 196, 198, 199, 209, 210, 234, 294, 301, 314, 328, 366, 386
- Nuit, obscurité, 11, 17, 24, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 46, 47, 48, 49, 61, 74, 81, 84, 85, 87, 90, 97, 99, 100, 131, 137, 158, 164, 167, 168, 174, 175, 176, 177, 185, 188, 200, 207, 237, 248, 256, 265, 273, 274, 279, 286, 294, 296, 297, 303, 306, 307, 313, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 339, 349, 350, 352, 353, 355, 360, 361, 362, 363, 366, 367, 374, 376, 378, 379, 380, 384, 386, 387, 397, 398, 403
- Parallélisme, 33, 88, 232, 238, 257, 258
- Poésie, poétique, 0, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 37, 38, 39, 40, 44, 45, 46, 47, 48, 54, 57, 58, 59, 60, 61,

- 62, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 100, 103, 105, 108, 109, 111, 112, 114, 120, 121, 126, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 148, 149, 150, 154, 155, 157, 158, 161, 162, 163, 168, 169, 170, 171, 173, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 187, 189, 192, 198, 199, 201, 204, 210, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 223, 224, 225, 229, 230, 231, 233, 234, 241, 243, 245, 246, 247, 248, 252, 255, 258, 259, 262, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 287, 288, 290, 291, 293, 294, 295, 299, 300, 302, 304, 306, 308, 309, 313, 314, 316, 325, 329, 330, 345, 347, 357, 358, 363, 364, 366, 368, 374, 376, 384, 385, 386, 387, 388, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410
- Psychisme, psychique, mental, 13, 145, 172, 179, 308, 320, 364, 366, 371, 372, 376, 377, 380, 381
- Répétition, répétitif, 22, 87, 99, 140, 149, 192, 213, 216, 219, 225, 226, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 240, 241, 242, 252, 253, 256, 348, 385
- Représentation, représentatif, représentative, 16, 44, 88, 92, 118, 131, 168, 182, 188, 221, 246, 248, 271, 279, 281, 282, 285, 286, 309, 313, 320, 329, 336, 350, 352, 357, 384
- Révolte, révolté, révolution, transgression, 4, 12, 22, 23, 54, 56, 65, 66, 67, 75, 79, 86, 139, 142, 146, 147, 148, 183, 201, 265, 267, 355, 380, 388, 406
- Rythme, rythmique, 9, 10, 13, 16, 36, 40, 42, 112, 149, 153, 176, 180, 183, 185, 191, 192, 193, 194, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 224, 225, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 267, 288, 313, 335, 361, 375, 385, 386, 402, 404, 406, 407, 409
- Sensibilité, sensation, sensibilité, style, 4, 13, 16, 21, 24, 26, 28, 32, 38, 39, 40, 43, 44, 48, 57, 58, 72, 75, 79, 86, 89, 90, 92, 109, 117, 138, 142, 143, 146, 147, 148, 150, 155, 168, 170, 176, 179, 181, 191, 195, 196, 198, 201, 214, 216, 245, 247, 253, 266, 267, 270, 271, 273, 276, 279, 288, 308, 316, 317, 322, 325, 329, 342, 343, 345, 353, 357, 360, 368, 381, 387, 388, 408, 409
- Solitude, solitaire, 17, 49, 217, 237, 238, 265, 313, 341, 343, 363, 373, 374, 375, 376, 377, 384, 410
- Souffrance, Souffrir, 49, 52, 54, 56, 57, 66, 70, 76, 118, 140, 150, 175, 228, 229, 230, 231, 251, 272, 304, 313, 321, 359, 360, 361, 367, 380, 381
- Structure, 12, 20, 33, 37, 71, 78, 105, 121, 122, 138, 141, 146, 150, 151, 213, 216, 217, 244, 245, 247, 254, 268, 277, 288, 293, 299, 385
- Subversion, 8, 254, 386
- Thème et thématique, 7, 9, 10, 12, 14, 15, 28, 33, 201, 265, 306, 307, 313, 382, 383, 385, 386, 387, 406, 409
- Violence, violent, 10, 17, 28, 93, 106, 148, 228, 241, 265, 308, 316, 317, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 377, 385, 386
- Voyage, 20, 23, 32, 34, 57, 58, 59, 60, 65, 102, 109, 132, 157, 178, 181, 198, 206, 207, 268, 303, 316, 330, 331, 333, 336, 337, 338, 339, 342, 343, 344, 345, 348, 355, 356, 358

TABLE DES MATIERES

<i>INTRODUCTION</i>	4
<i>POÉTIQUE : FORMES ET GENRES</i>	18
<i>Chapitre 1 : Une mutation formelle constante</i>	22
1.1 Les poèmes en prose	24
1.2 Les poèmes en vers	29
1.2.1 Les poèmes d'allure régulière	29
1.2.2 Les poèmes en vers libres.....	30
1.3 Les longs poèmes	33
1.4 Les poèmes brefs	34
<i>Chapitre 2 : Genres et création</i>	37
2.1 Le poème entre raisonnement et argumentation.....	40
2.2 Une poésie de la description et des fantaisies	44
2.3 Le lyrique	48
2.4 L'humour noir	54
2.5 Le poème entre correspondance, souvenir et autobiographie	57
Conclusion partielle.....	67
<i>LANGAGES ET RYTHMES</i>	68
Introduction partielle	70
<i>Chapitre 3 : Les jeux de langage</i>	71
3.1 La langue : perte d'équilibre ou enrichissement	72
3.2 Les subversions langagières	75
3.2.1 La norme et le système grammaticaux	76
3.2.2 Les registres et le lexique	89
3.3 L'instabilité de l'énonciation	91
3.3.1 La matière verbale : du mot aux inventions lexicales	92
3.3.2 Le mot et ses variations	95
3.3.3 Les néologismes et les onomatopées.....	103
3.3.4 Les mots autres que français	112
3.4 L'hétérogénéité du discours	121
3.4.1 La multiplicité des voix.....	125
3.4.2 L'organisation de discours	135
3.4.3 Une syntaxe de la discontinuité- continuité	138

3.4.4 Une écriture brute	148
3.4.5 La phrase de Michaux	150
3.5 La mobilisations des références culturelles.....	155
3.6 Signification du système lexical et organisation du discours.....	177
3.6.1 L'ouverture au monde et à la diversité.....	177
3.6.2 Une poésie du renouvellement et de la liberté	179
3.7 La ponctuation entre l'espace du dedans et la modernité.....	182
3.7.1 L'articulation de la voix et du silence :vitesse, abstention et réflexion	183
3.7.2 De l'amplification à l'expression de la subjectivité	191
3.7.3 De la cadence à l'expression plastique.....	198
3.7.4 L'absence de ponctuation et de marques typographiques	210
<i>Chapitre 4 : Rythmes émotions et actions.....</i>	<i>213</i>
4.1 Le cri par les jeux sur les sons.....	215
4.1.1 La musicalité et l'expression émotive	217
4.1.2 Le son au secours du sens	218
4.2 Verbes et actions	222
4.2.1 L'exorcisme par les répétitions	224
4.2.2 L'amplification de la parole par la dilatation et l'énumération.....	233
4.2.3 La répétition : Icône de mouvement ou négation du mouvement et de la communication	235
4.2.4 Poème-litanie et poème-martèlement.....	238
4.2.5 Le refrain : cycle infernal du recommencement.....	241
<i>Chapitre 5 : Rythmes, graphisme, langue et discours.....</i>	<i>245</i>
5.1 Rythme et graphisme.....	246
5.2 Reprises lexicales et modèles syntaxiques	254
5.3 Le déchirement entre les contrastes (Rythme)	259
Conclusion partielle.....	262
<i>IMAGES, IMAGINAIRE ET THÉMATIQUE</i>	<i>263</i>
Introduction partielle	265
<i>Chapitre 6 : Images et représentations descriptives et sensorielles.....</i>	<i>266</i>
6.1 L'image dans la poésie contemporaine	266
6.2 L'originalité des rapprochements	270
6.3 Les représentations picturale mimique et sensorielle.....	279

6.3.1 Les représentations picturales	279
6.3.2 Les représentations mimiques et sensorielles.....	287
6.4 La comparaison multiple	289
6.5 Métamorphose	292
<i>Chapitre 7 : Imaginaire et création.....</i>	<i>299</i>
7.1 Les êtres étranges	300
7.2 Les éléments insolites et inhabituels	303
7.3 Hallucinogènes et créations.....	308
<i>Chapitre 8 : La thématique</i>	<i>313</i>
8.1 La symbolique de l'eau	313
8.2 La représentation de l'enfermement.....	320
8.3 L'esthétique de la nuit	322
8.4 La représentation de l'espace entre métamorphose et imaginaire.....	329
8.4.1 Le poète et l'espace	336
8.4.2 Le paysage en mouvement	347
8.4.3 La métamorphose du paysage	350
8.5 La maladie et la douleur	358
8.6 La violence	364
8.6.1 La violence physique.....	364
8.6.2 La violence de la guerre	368
8.7 La solitude ou le rapport à l'autre	373
8.8 La condition humaine et la mort	378
Conclusion partielle.....	384
<i>CONCLUSION.....</i>	<i>385</i>
<i>ANNEXES.....</i>	<i>390</i>
<i>BIBLIOGRAPHIE.....</i>	<i>398</i>
<i>INDEX DES PERSONNES CITÉES.....</i>	<i>412</i>
<i>INDEX DES NOTIONS.....</i>	<i>415</i>
<i>TABLE DES MATIERES.....</i>	<i>418</i>

LA CRÉATION POÉTIQUE CHEZ HENRI MICHAUX : FORMES, LANGAGES ET THÈMES

Résumé : L'écriture de Michaux se meut invariablement dans des formes aussi diverses que contradictoires. En prose ou versifiée, l'écriture poétique chez cet auteur est totale et conserve dans cette agilité une unité stylistique difficilement perceptible à première vue tant il se fait contorsionniste de la forme. , Michaux réalise avec perspicacité une écriture poétique hybride d'un point de vue générique. Le rapport de Michaux à la langue est aussi complexe. Les subversions langagières sont chez lui multiples et éloignées de l'agrammaticalité même constitutive du genre poétique. Les mots et les signes typographiques construisent un langage sous l'influx des différents parcours émotionnels du poète, d'où les écarts et les associations incongrues. La répétition, en tant que noyau élémentaire du rythme y semble coïncider avec un désir d'exorcisme ou l'amplification de la parole accentue le dire dans un mouvement atemporel de retour à soi et au monde. Michaux inscrit le rythme dans la perception visuelle. Et le graphisme associé au souffle conduit à considérer certains poèmes comme des tableaux communicants. Les poèmes de Michaux sont des fresques au goût insolite où des créatures étranges et des intrigues burlesques se mobilisent pour donner libre cours à son imagination débordante qui puise dans l' « espace du dedans » lequel fait écho aux préoccupations existentielles.

MOTS CLES : Création, Langage, Poétique, Forme, Émotion, Image, Imaginaire, Rythmes, Thèmes

THE POETIC CREATION AT HENRI MICHAUX: FORMS, LANGUAGES AND THEMES

Summary : The writing of Michaux moves invariably in forms so diverse as contradictory. In prose or versified, the poetic writing at this author is total and keeps(preserves) in this suppleness a with difficulty perceptible stylistic unity(unit) at first sight so much he(it) is made contortionist of the shape ., Michaux realizes with perspicacity a hybrid poetic writing of a generic point of view. The report(relationship) of Michaux in the language(tongue) is also complex. The linguistic subversions are at his home multiple and taken away from the ungrammaticality even essential of the poetic genre. The words and the typographic signs build a language under the impulse of the various emotional routes(courses) of the poet, where from écarts and improper associations. The repetition, as elementary pit of the rhythm seems to it to coincide with a desire of exorcism or the development of the word stresses to say it in a timeless movement on returning to one and on returning to the world. Michaux registers the rhythm in the visual perception. And the graphics associated with the breath leads to consider certain poems communicating paintings. The poems of Michaux are frescoes in the unusual taste where strange creatures and comic intrigues mobilize to give free rein to his overflowing imagination which draws from the "space of inside" which echos the existential concerns.

KEYWORDS: Creation, Language, Poetry, Shape, Emotion, Image, Imagination, Rhythms, Themes

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE-PARIS 3

ED 120 LITTÉRATURE ET CIVILISATION FRANCAISE

THALIM - THÉORIE ET HISTOIRE DES ARTS ET DES LITTÉRATURES DE LA MODERNITÉ - UMR 7172

CENTRE CENSIER 13, RUE DE SANTEUIL 75231 PARIS CEDEX 05